



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Sabrina Alvernaz Silva Cabral

Poética no cinema de Takumã Kuikuro

Florianópolis
2023

Sabrina Alvernaz Silva Cabral

Poética no cinema de Takumã Kuikuro

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Bairon Vélez Escallón.

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cabral , Sabrina Alvernaz Silva
Poética no cinema de Takumã Kuikuro / Sabrina Alvernaz
Silva Cabral ; orientador, Bairon Vélez Escallón, 2023.
305 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Cinema Indígena . 3. Poética . 4.
Takumã Kuikuro . 5. Documentário indígena . I. Escallón,
Bairon Vélez. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Sabrina Alvernaz Silva Cabral

Poética no cinema de Takumã Kuikuro

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 4 de julho de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Bernard Pêgo Belisário,
Universidade Federal do Sul da Bahia

Prof. Dr. Alexandre André Nodari
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Bairon Vélez Escallón, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2023.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que constroem um cinema indígena.

AGRADECIMENTOS

A Takumã Kuikuro e a sua família, Regina Kuikuro, Ahuseti Larissa Kuikuro, Rebeca Kaitsu Kuikuro, Bernardo Maiupi Kuikuro e Tchetché Kuikuro, também a Jussama Kuikuro, lamana Kuikuro, agradeço pela interlocução, pela amizade e pelos aprendizados muitos. Ao Professorpesquisador Bairon Vélez Escallón, agradeço pelo entusiasmo, pela ética e pelo respeito que sempre permearam a orientação desta tese. Contar com seu apoio e seu direcionamento foi essencial nesse percurso. À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pelo acesso ao ensino público, gratuito e de excelência. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudos de doutorado. À Banca de Defesa, sou grata pela disponibilidade, interlocução e leitura atenta. Ao Professor Sérgio Medeiros, por ter acreditado no trabalho quando ainda era um projeto. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLIT/UFSC), pelas aulas que me auxiliaram no amadurecimento acadêmico. Ao professor Pedro Cesarino, pelas produtivas contribuições na fase de qualificação. Às professoras Victoria Wilson e Helena Martins, em reconhecimento a seus ensinamentos de pesquisa. A Luiz Vilela, Jeancarlo Nunes, Luiz Carlos Zamith, Renata Segala, Maikel Oliveira, por todo apoio nesta longa jornada. A Alberto Alvares, Graciela Guarani, Olinda Yawar Tupinambá, Edgar Kanaykō Xakriabá, Patricia Ferreira, Davi Marworno, Alberto Flores Vilca, Mutuá Mehinako, Yamalui Kuikuro, Luiz Bolognesi, pelas partilhas. À querida Viviane, por ter, com tamanha eficiência e elegância, revisado esta tese. À amiga Leonice Passarella dos Reis, pelos infinitos auxílios e mais diversas ajudas prestadas ao longo de todo processo. Ao amigo Márcio Silva, pelas inspirações, conversas e cafés. À Fernanda Moreira da Silva, pela parceria. Aos colegas ufsquianos, em especial Dennis Radünz, Ivan Conte, Guilherme Conde, Djulia Justen, Marina dos Santos Ferreira, André Zacchi, Diogo Araújo, Rodrigo Amboni, André Barcellos, Patrícia Galelli pelos diálogos e pelas parcerias. À Mercedes Rodriguez, pela generosidade e apoio imprescindível no dia de Defesa deste trabalho. André Lopes e Emanuele Weber Mattiello, agradeço pelos desdobramentos criativos. À Priscilla Stuart, agradeço pela leitura desta tese, pelas trocas acadêmicas e risadas. À Natalia Levy, pelo colo e pelo ombro amigo sempre presentes. Aos amigos Tatiane Tais Silva, Letícia Molina Rodrigues, Mari Souza e Henrique Fonseca, que tornaram meus dias mais leves com

todo o companheirismo. À amiga Liana Dalla Vecchia, sou grata por ter acompanhado de perto a pesquisa sempre com conselhos e reflexões e que, de tão próxima, se tornou uma irmã. Aos amigos Rafael Coelho e Amanda Vidal, sou grata por tanta afinidade nunca antes encontrada, pelos aprendizados muitos. Aos amigos Talita Matos, Eli Leal e Serena Matos Leal, agradeço pela presença generosa, que tanto me acalentou. Às amigas de longa data Kelly Back, Sarah Dario, Patricia Schroeder, Elisa Figueira e Lilian Dias, por toda cumplicidade. Aos amigos Paolo Rossi e Gaby Cruz, Stephanie Dias, Victor Braga e Maitê Dias Braga, pelo cuidado e pela amizade. A Noah, pela presença constante e afetuosa. Aos amigos Dani Damas e Bruno Moreira, sou grata pelo humor e pelo companheirismo gigante. Agradeço a Ruth Alves Lourenço e a Gianne Teixeira de Mello, amigas sem as quais eu teria sucumbido. Aos meus pais, Mair Alvernaz Silva e Leonício Silva, que tanto me ensinaram sobre seriedade frente ao trabalho, interesse genuíno nos estudos, persistência no caminho e tudo o mais. A minha querida família Gabriele Alvernaz Silva Franco, Rodrigo Pereira Franco, Álvaro Alvernaz Franco e Débora Silva pelo aconchego inigualável, em especial, nos dias difíceis. À minha querida família Marta Maria de Miranda Cabral, Théo das Neves Cabral, Tainá de Miranda Cabral, Nilson Nery, Luiz Felipe Cabral Nery e Antônia Maria Cabral Nery agradeço o calor de seu carinho. A Thelmo de Miranda Cabral Alvernaz, agradeço por nosso encontro, por sua leveza e sua inteligência que tanto me inspiram, por tudo que juntos construímos e, ainda, construiremos. Esta tese carrega um pouco de cada um aqui citado e, por isso, ela se torna melhor.

Mais curiosidade para chamar à memória, mais movimento para ir além.
Mais um tempo para novos olhares. Mais política e tecnologia, mais magia e outros
espetáculos.
Jaider Esbell

RESUMO

Esta tese examina a obra cinematográfica de Takumã Kuikuro, com o propósito de evidenciar como o cineasta indígena, ao fazer cinema, ao mesmo tempo, faz poesia e, portanto, abre espaço para que se discuta o cinema poético, suas interfaces e peculiaridades. Por um lado, objetiva-se observar como as imaginações conceituais kuikuro aparecem nos filmes, seja por meio da linguagem cinematográfica seja pelo encontro entre alteridades que os filmes abrem. Por outro lado, a pesquisa propõe um diálogo com a tradição cinematográfica, mais especificamente quanto à maneira como o cinema poético é compreendido. Este trabalho visa, portanto, situar a obra takuminiana numa tradição específica, constituída por um modo de existência kuikuro, notadamente diferente da ocidental. Em vista disso, buscam-se referências nos estudos antropológicos com a finalidade de dialogar com a cosmovisão desse povo.

Palavras-chave: Cinema Indígena; Takumã Kuikuro; Poética.

ABSTRACT

The present thesis examines the cinematographic work of Takumã Kuikuro with the purpose of highlighting how this indigenous filmmaker does poetry while making movies, and thus how he makes room for discussing the poetic cinema, its interfaces, and peculiarities. On the one hand, it also aims to observe how *Kuikuro* conceptual imaginations manifest in the films, whether through cinematographic language or the encounter between different perspectives that the films present. On the other hand, this research proposes a dialogue with the cinematographic tradition, specifically regarding how the poetic cinema is understood. Therefore, this work seeks to place Takumã's work within a specific tradition, shaped by the *Kuikuro* way of life, notably distinct from the Western perspective. To achieve this, references are drawn from anthropological studies to converse with the cosmovision of this indigenous people.

Keywords: Indigenous Cinema; Takumã Kuikuro; Poetic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Agahü: o sal do Xingu	83
Figura 2 – Agahü: o sal do Xingu	83
Figura 3 – Agahü: o sal do Xingu	83
Figura 4 – Agahü: o sal do Xingu	88
Figura 5 – Agahü: o sal do Xingu	88
Figura 6 – Agahü: o sal do Xingu	89
Figura 7 - Agahü: o sal do Xingu	91
Figura 8 – Agahü: o sal do Xingu	92
Figura 9 – Agahü: o sal do Xingu	100
Figura 10 – Agahü: o sal do Xingu	101
Figura 11 – Agahü: o sal do Xingu	101
Figura 12 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou	108
Figura 13 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou	108
Figura 14 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou	118
Figura 15 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou	118
Figura 16 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou	118
Figura 17 – O verbo se fez carne	124
Figura 18 – O verbo se fez carne	124
Figura 19 – O verbo se fez carne	125
Figura 20 – O verbo se fez carne	125
Figura 21 – O verbo se fez carne	125
Figura 22 – O verbo se fez carne	126
Figura 23 – O verbo se fez carne	127
Figura 24 – O verbo se fez carne	127
Figura 25 – O verbo se fez carne	127
Figura 26 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	140
Figura 27– Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	140
Figura 28– Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	141
Figura 29 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	141
Figura 30 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	143
Figura 31 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	143

Figura 32 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	143
Figura 33 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	144
Figura 34 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	150
Figura 35 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	150
Figura 36 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	152
Figura 37 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	152
Figura 38 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	152
Figura 39 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	153
Figura 40 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	155
Figura 41 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	156
Figura 42 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	156
Figura 43 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	156
Figura 44 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	158
Figura 45 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	158
Figura 46 – O destino das mulheres Amazonas.....	169
Figura 47– O destino das mulheres Amazonas.....	170
Figura 48 – O destino das mulheres Amazonas.....	170
Figura 49 – O destino das mulheres Amazonas.....	170
Figura 50 – O destino das mulheres Amazonas.....	171
Figura 51 – O destino das mulheres Amazonas.....	172
Figura 52 – O destino das mulheres Amazonas.....	172
Figura 53 – O destino das mulheres Amazonas.....	173
Figura 54 – O destino das mulheres Amazonas.....	173
Figura 55 – O destino das mulheres Amazonas.....	173
Figura 56 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	174
Figura 57 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	174
Figura 58 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	175
Figura 59 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	175
Figura 60 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres.....	175
Figura 61 – Karioka	180
Figura 62 – Karioka	180
Figura 63 – Karioka	180
Figura 64 – Karioka	181

Figura 65 – Karioka	181
Figura 66 – Karioka	182
Figura 67 – Karioka	182
Figura 68 – Karioka	183
Figura 69 – Karioka	183
Figura 70 – Karioka	184
Figura 71 – Karioka	184
Figura 72 – Karioka	184
Figura 73 – Karioka	185
Figura 74 – Karioka	185
Figura 75 – Karioka	186
Figura 76 – Karioka	186
Figura 77 – Karioka	186
Figura 78 – Karioka	194
Figura 79 – Nós e a cidade	198
Figura 80 – Nós e a cidade	198
Figura 81 – Nós e a cidade	198
Figura 82 – Nós e a cidade	199
Figura 83 – Nós e a cidade	199
Figura 84 – Nós e a cidade	200
Figura 85 – Nós e a cidade	200
Figura 86 – Nós e a cidade	200
Figura 87 – Nós e a cidade	202
Figura 88 – Nós e a cidade	202
Figura 89 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	205
Figura 90 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	206
Figura 91 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	206
Figura 92 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	206
Figura 93 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	207
Figura 94 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	207
Figura 95 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	210
Figura 96 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	211
Figura 97 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	211

Figura 98 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	211
Figura 99 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	212
Figura 100 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	212
Figura 101 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	212
Figura 102 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	212
Figura 103 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	213
Figura 104 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	213
Figura 105 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	214
Figura 106 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	214
Figura 107 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	216
Figura 108 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	216
Figura 109 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	217
Figura 110 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	217
Figura 111 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	220
Figura 112 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	220
Figura 113 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	220
Figura 114 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	221
Figura 115 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	221
Figura 116 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	221
Figura 117 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	222
Figura 118 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	223
Figura 119 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	225
Figura 120 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	225
Figura 121 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	225
Figura 122 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	226
Figura 123 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	226
Figura 124 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	226
Figura 125 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	227
Figura 126 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	227
Figura 127 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	227
Figura 128 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	228
Figura 129 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	229
Figura 130 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	229

Figura 131 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	229
Figura 132 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	229
Figura 133 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	230
Figura 134 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	230
Figura 135 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	230
Figura 136 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	230
Figura 137 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	231
Figura 138 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	232
Figura 139 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	233
Figura 140 – Nova lorque: mais uma cidade.....	237
Figura 141 – Nova lorque: mais uma cidade.....	237
Figura 142 – Nova lorque: mais uma cidade.....	238
Figura 143 – Nova lorque: mais uma cidade.....	238
Figura 144 – Nova lorque: mais uma cidade.....	239
Figura 145 – Nova lorque: mais uma cidade.....	239
Figura 146 – Nova lorque: mais uma cidade.....	239
Figura 147 – Nova lorque: mais uma cidade.....	239
Figura 148 – Nova lorque: mais uma cidade.....	240
Figura 149 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	241
Figura 150 – Ete London: Londres como uma aldeia.....	241
Figura 151 – Xandoca	246
Figura 152 – Xandoca	246
Figura 153 – Xandoca	246
Figura 154 – Xandoca	248
Figura 155 – Xandoca	248
Figura 156 – Xandoca	249
Figura 157 – Xandoca	249
Figura 158 – Xandoca	252
Figura 159 – Xandoca	252
Figura 160 – Xandoca	252
Figura 161 – Xandoca	253
Figura 162 – Xandoca	258
Figura 163 – Xandoca	258

Figura 164 – Xandoca	258
Figura 165 – Xandoca	259
Figura 166 – Xandoca	259
Figura 167 – Xandoca	260
Figura 168 – Xandoca	260
Figura 169 – Xandoca	263
Figura 170 – Xandoca	263
Figura 171 – Xandoca	263
Figura 172 – Mamapara	272
Figura 173 – Mamapara	272
Figura 174 – Mamapara	273
Figura 175 – Mamapara	273
Figura 176 – Mamapara	274
Figura 177 – Mamapara	274
Figura 178 – Mamapara	274
Figura 179 – Mamapara	275
Figura 180 – Mamapara	276
Figura 181 – Mamapara	277
Figura 182 – Mamapara	277
Figura 183 – Mamapara	278
Figura 184 – Mamapara	278
Figura 185 – Mamapara	278
Figura 186 – Mamapara	279
Figura 187 – Mamapara	279
Figura 188 – Mamapara	281
Figura 189 – Mamapara	281
Figura 190 – Mamapara	281
Figura 191 – Mamapara	282
Figura 192 – Mamapara	282
Figura 193 – Mamapara	282
Figura 194 – Mamapara	283
Figura 195 – Mamapara	283
Figura 196 – Mamapara	283

Figura 197 – Mamapara	284
Figura 198 – Xandoca	284
Figura 199 – Mamapara	285
Figura 200 – Xandoca	285

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	86
Fotografia 2	86

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 – Movimento das mulheres e da câmera no Canto do Tatu em Itã Kuegü: As Hiper Mulheres (2011)	109
--	-----

LISTA DE DESENHOS

Desenho 1 “Corregimiento” de Waman Puma.....	280
--	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
1.1 POVO KUIKURO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO	20
1.2 CINEMA KUIKURO E SUAS INTERFACES	32
1.3 CINEMA INDÍGENA (?).....	37
1.3 PERCURSOS DE PESQUISA E ESCRITA.....	45
2. POÉTICA NO CINEMA	55
2.1 SERGEI EISENSTEIN E O POÉTICO	56
2.2 PIER PAOLO PASOLINI E O CINEMA DE POESIA.....	61
2.3 ANDREI TARKOVSKI E A POESIA NO CINEMA	65
3. SAL É PAJÉ	73
3.1 TRABALHO DE CAMPO.....	73
3.2 CONTEXTO DE PRODUÇÃO.....	78
3.3 ANÁLISE	84
3.4 POÉTICA DO NÃO HUMANO.....	93
3.5 POÉTICA.....	99
4. EU, OUTRO	103
4.1 LUA, MENSTRUÇÃO, POÉTICA.....	103
4.1.1 Poética.....	103
4.1.2 Uma recepção.....	117
4.1.3 Uma comparação: <i>O verbo se fez carne</i> , de Ziel Karapató.....	121
4.2 YAMURICUMÃ, HIPER-MULHERES, CANTOS-POEMA.....	128
4.2.1 Ritmos fílmicos.....	136
4.2.2 Cantos-poema	139
4.2.3 Poética das repetições e das (não) traduções.....	144
4.2.3 Enganos	159
4.2.4 Uma Recepção.....	162
4.2.5 Uma comparação: <i>O destino das mulheres Amazonas</i> , de Jesco von Puttkamer.....	166
5. OUTRO, EU	177
5.1 KARIOKA	177

5.1.1 Análise	178
5.1.2 Montagem	188
5.1.3 Uma comparação: Nós e a cidade, de Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites	196
5.2 POVO CANHOTO	204
5.2.1 Premissa	204
5.2.2 Feitura	210
5.2.3 Implícito	218
5.2.4 Poética das mãos	224
5.2.5 Uma comparação: <i>Nova Iorque: mais uma cidade</i>, de André Lopes e Joana Brandão	234
5.3 XANDOCA	245
5.3.1 Análise	245
5.3.2 Contexto	253
5.3.3 Poética dos detalhes	256
5.3.4 Uma comparação: <i>Mamapara</i>, de Alberto Flores Vilca	264
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	288
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	292

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se debruça sobre aspectos poéticos do fazer cinematográfico de Takumã Kuikuro, integrante do povo Kuikuro, que se estabelece na porção sul da Terra Indígena do Xingu¹, no Mato Grosso, falante de uma variante dialetal do Karib Meridional. A presente reflexão busca contribuir para maior visibilidade das produções cinematográficas de um povo originário do Brasil, o povo Kuikuro, bem como ampliar o debate e a compreensão acerca desta linguagem audiovisual. Interessa perguntar: O que dizem os filmes kuikuro? Como a narrativa audiovisual dá a ver nuances, conflitos e harmonias no encontro entre mundos distintos? Que reflexão Takumã Kuikuro propõe que deve se converter em uma forma essencialmente audiovisual?

Circunscrevo, então, as hipóteses desta tese que se desdobram em dois eixos. A primeira é a de que não é possível dissociar patrimônio cultural das premissas ontológicas que regem o modo de vida indígena — *kügühütu*, “da nossa maneira de ser” (MEHINAKU, 2010, p.169). Dessa forma, a maneira de conceber e de criar filmes passa por dinâmicas próprias ligadas à cosmovisão kuikuro e ao contexto sócio-histórico que as enquadra. Assim sendo, esta tese tem por objetivo descrever como as cosmovisões kuikuro (também chamadas por Ailton Krenak (2020) de “imaginações conceituais”) comparecem nos filmes, tanto por meio da linguagem cinematográfica como por meio do encontro entre alteridades que os filmes abrem, de modo a discutir como a linguagem audiovisual pode funcionar politicamente.

A segunda hipótese é de que Takumã Kuikuro, a semelhança de outros cineastas, cria linguagem poética em seus filmes. Diante disso, outro objetivo desta tese é se deter nas especificidades e consequências desta hipótese. Para considerar o poético no cinema, será tecido um diálogo com teóricos-cineastas que se dedicaram ao tema dentro de uma tradição que passa por Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini

¹ Mais informações sobre a localização do TIX, ver: “O TIX tem uma superfície de 2.642.003ha e está localizado no Nordeste do estado de Mato Grosso, com área incidente entre os municípios de Canarana, Paranatinga, São Félix do Araguaia, São José do Xingu, Gaúcha do Norte, Feliz Natal, Querência, União do Sul, Nova Ubiratã e Marcelândia [...] os Kuikuro são atualmente o povo mais numeroso do Alto Xingu. Eles habitam a região compreendida entre as nascentes da lagoa de Tafununu, a leste do rio Culuene (principal formador do rio Xingu), e o rio Buriti, afluente do rio Curisevo, a oeste” (SMITH; FAUSTO, 2016, p. 90).

e Andrei Tarkovski, de modo que procuro delinear os contornos de certos movimentos teóricos.

1.1 POVO KUIKURO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Takumã Kuikuro, bem como o povo Kuikuro, estabelece-se no Território Indígena do Xingu, na região denominada Alto Xingu. O Território Indígena do Xingu é marcado pela multietnicidade e pelo plurilinguismo que começa a se formar ainda no século IX d.C., com a chegada do povo arawak, intensificada pelos povos de língua karib e tupi, a partir do século XVI, pelos povos vindos de outras regiões que foram transferidos, na década de 1960, para o Xingu a partir da atuação indigenista dos irmãos Villas-Boas. Em reconhecimento a essa diversidade, comumente designam-se Alto, Médio e Baixo Xingu.

Entre os povos habitantes do Território Indígena do Xingu, atualmente dezesseis, falam-se línguas das famílias Tupi-Guarani (povos Kamayurá e Kayabi); Juruna (povo Yudjá); Aweti (povo Aweti); Aruak (povos Mehinako, Wauja e Yawalapíti); Karib (povos Ikpeng, Kalapalo, Kuikuro, Matipu, Nahukuá e Naruvoto); Jê (povos Kisêdje e Tapayuna); e a língua isolada Trumai (povo Trumai) (FRANCHETTO, 1986; HECKENBERGER, 2000).

Bruna Franchetto afirma que, apesar das muitas línguas existentes, o contexto não implica uma “torre de Babel”, pois há importantes canais de comunicação de natureza não verbal, gêneros de fala formalizados que são comuns, além de processos sócio-linguísticos tais quais empréstimos e percentagens de bilinguismo e multilinguismo, tanto individuais como de grupo” (FRANCHETTO, 1986, p. 52). E ainda:

Na região do Alto Xingu, encontramos várias culturas integradas, sendo as diferentes línguas um objeto de integração e separação no contexto de comunicação no encontro de diferentes povos. A diferença entre as línguas tem significado fundamental na marcação das diferenças internas. Cada povo interpreta e denomina conceitos, valores e rituais comuns de acordo com a sua própria língua (MEHINAKU, 2010, p. 144).

A área que hoje se convencionou denominar Território Indígena do Xingu (anteriormente fora cunhado como Parque Nacional do Xingu) é formado por quatro

terras indígenas contíguas: Terra Indígena do Xingu, Batovi, Wawi e Pequizal do Naruvôto, abrangendo mais de 26 mil km que se estendem pela bacia do Rio Xingu, região Nordeste do estado do Mato Grosso.

Recorro à dissertação de Mutua Mehinaku para trazer a este trabalho um breve percurso que constituiu o plurilinguismo do Território Indígena do Xingu, cujos primeiros habitantes foram os Arawak. Eis algumas explicações históricas:

Os resultados de pesquisas arqueológicas levam a concluir que a ocupação da bacia dos formadores do rio Xingu, abrangendo o Culuene, teria começado no início do século XI e teria se prolongado pelo menos até o final do século XVIII. Os grupos Arawak seriam provavelmente provenientes do oeste, uma hipótese reforçada pelas afinidades lingüísticas entre os grupos arawak do Xingu – Waurá/Mehinako, Yawalapiti - e grupos da mesma família situados a oeste do Alto Xingu (Seki e Aikhenvald, 1992). Os Arawak teriam sido os primeiros a migrar para a região, ocupando, no passado, um território bem mais amplo do que aquele conhecido desde o final do século XIX. A partir do século XVII teria ocorrido, em períodos sucessivos, a penetração de grupos Karib, vindos do oeste do Culuene, bem como de grupos Tupi e outros povos — Trumai e grupos Jê — época em que se registram os impactos da chegada dos europeus e em que teria se iniciado a constituição pluriétnica da região e as relações intertribais. Na segunda metade do século XVIII e no século XIX, teria se configurado o sistema intertribal encontrado por Steinen em 1884 no Alto Xingu (MEHINAKU, 2010, p. 131).

A tese de Bruna Franchetto (1986) é minuciosa em descrever como se dá a distintividade lingüística karib e sua variante entre os kuikuro, tanto no âmbito fonético-fonológico, como no morfossintático. Também é seu objeto de estudo os gêneros verbais kuikuro, quando descreve elementos fundamentais de organização e restrições que modelam a arte de contar. Há ênfase pragmática e discursiva para a compreensão desses gêneros tidos em seu contexto cultural — desde as narrativas cotidianas às narrativas “verdadeiras” (*akinhá*) ou míticas. A pesquisadora constata, ainda, que o multilinguismo alto-xinguano é enfocado sob o ângulo da função desempenhada pelas diferenças lingüísticas como marcadores de identidade dos grupos locais no sistema intertribal. Trabalho a qual recorro em outros momentos de reflexão.

O antropólogo Carlos Fausto descreve que “Kuikuro é a corruptela de *Kuhiikugu*, “o lago dos peixes agulha”, termo que designava um dos sítios históricos, ocupados entre 1840 e 1920, por essa população alto-xinguana de língua karib” (FAUSTO, 2012, p. 77). Ou ainda:

O nome Kuikuro surgiu, segundo as narrativas dos antigos, quando Mütsümü, chefe da aldeia Oti, primeira aldeia do povo Kuikuro, descobriu uma lagoa onde havia muitos peixes chamado *kuhi* (peixe agulha, *Potamorraphis Belonidae*), daí o nome por ele dado ao lugar da primeira aldeia: *kuhi ikugu*, que significa 'lagoa dos peixes kuhl', hoje, pronunciado pelos brancos, Kuikuro (MEHINAKU, 2010, p. 138).

A linguista Franchetto, a respeito do nome “kuikuro” e sua composição morfológica, ainda, esclarece:

O termo *kukure* (*kukureko*) é usado pelos Kuikuro para demorar seu próprio grupo local e podemos analisá-lo em duas maneiras. Pode se tratar do pronome composto pelo prefixo dual inclusivo *kuk* – que co-ocorrendo com o sufixo pluralizador *-ko* indica a totalidade plural de um ‘mesmo’ – e pelo pronome de primeira pessoa singular *-ure*. É possível, por outro lado, separar o prefixo *ku-* (dual inclusivo) e o sufixo *-ko* da raiz *kure*, que denota a humanidade alto-xinguana em oposição aos ‘índios’ que não pertencem a ela (FRANCHETTO, 1986, p. 58).

As narrativas que guardam elementos míticos e históricos são base para uma pesquisa que também passa pela arqueologia para descrição de sua trajetória. Sigo com trecho de Mutua Mehinaku:

A pesquisa arqueológica parece mostrar que os primeiros povos que habitaram a região do Alto Xingu eram povos ceramistas que falavam (e ainda falam) uma língua da família lingüística arawak, enquanto os povos que falam uma língua da família karib teriam chegado depois a essa região (HECKENBERGER, 2001). Segundo os mestres de narrativas kuikuro, contudo, nosso povo surgiu ali mesmo e sempre fomos habitantes originais daquela terra. De qualquer modo, concordamos que vários outros povos foram chegando depois ao Xingu, formando o sistema cultural xinguano (MEHINAKU, 2010, p. 124).

Os esclarecimentos a respeito dessa gênese escapam: “seja nos documentos escritos, seja nos relatos indígenas, lacunas e contradições dificultam, contudo, uma reconstrução satisfatória tanto da origem dos grupos atuais como do desaparecimento de outros” (FRANCHETTO, 1986, p. 60).

O povo Kuikuro, atualmente cerca de 700 pessoas, está distribuído em seis aldeias (FRANCHETTO, 2018, p. 24). Importante, ainda, pontuar que o sistema sociocultural presente no Território Indígena do Xingu se constitui por meio de um sistema econômico, político e ritual que compartilha semelhanças entre si e que preserva distinções lingüísticas. Segundo Fausto (2005), ser reconhecido como xinguano requer a adoção de um modo de vida, pois:

Implica em aceitar um pacote cultural muito bem definido que inclui: um conjunto de valores éticos e estéticos; o aprendizado de disposições corporais e comportamentais; a adoção de uma alimentação que exclui carne de animais de pelo; além da participação intensa em um universo mítico-ritual, que torna públicas as relações hierárquicas entre chefes e não-chefes, ao mesmo tempo em que expõe, na forma de uma competição regrada, a simetria entre os vários grupos locais (FAUSTO, 2005, p. 22).

Carlos Fausto (2005, p. 10) é quem também pontua certa excepcionalidade de “recepção”: “Mais do que qualquer outra cultura indígena, a dos povos xinguanos entrou na consciência da nação como a representação de um passado que não se deseja rejeitar. Enquanto o índio genérico aparece como signo de atraso de um “país do futuro”, uma anti-modernidade da qual se quer escapar, o Xingu produz um deslumbramento”. O antropólogo continua acerca do que nomeia como sedução:

A sedução xingwana, contudo, não é apenas o resultado dos humores e do imaginário não-indígenas. Ela também é uma força local de atração, um dispositivo cultural nativo. Se assim não fosse não teríamos lá um complexo sociocultural, pluriétnico e multilíngue, único nas terras baixas da América do Sul (2005, p.10).

É conhecido o caráter, em alguma medida, excepcional do Território Indígena do Xingu em relação ao contexto de conflito vivo por outros povos originários no Brasil, como os Yanomami² e Guarani-kaiowá³, por exemplo: os Kuikuro e seus vizinhos; Kalapalo, Nahukwa e Matipu; falantes de outras variedades da língua karib alto-xingwana, não lidam diariamente com o assassinato de suas lideranças e com a invasão generalizada gerada pela atividade extrativista em suas terras. Essa exceção é descrita por Manuela Carneiro da Cunha: “a criação do Parque Nacional do Xingu em 1961, embora tenha tido muito apoio nas grandes cidades, foi uma experiência isolada, a ponto de chegar a dizer que se tratava de um cartão postal” (2017, p. 270).

O cinema feito por Takumã Kuikuro vai responder a esse contexto. No Território Indígena do Xingu, é possível criar filmes que abordam temáticas diversas;

² A respeito da luta e do luto Yanomami, resgatar *A queda do céu*, Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015).

³ No âmbito do cinema indígena, o contexto de invasão, conflito de terras e assassinato de lideranças Guarani-kaiowá é descrito nos documentários *Martírio* (2016, 161 min) de Vincent Carelli, *Tekoha: o som da terra* (2017, 21 min) de Valdelice Verón e Rodrigo Arajeju, *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016, 52 min) de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites.

diferentemente de outros casos em que é urgente denunciar a violência sofrida ou descrever a luta pela permanência em seu território.

Ainda sobre o contexto político que organiza as aldeias, cito descrição de Fausto, que explica como a Aldeia Ipatse⁴ detém a exclusividade dos rituais intertribais e que, portanto, “chefes das outras aldeias devem ser enterrados na praça central de Ipatse e festas como o Kwarup, o Javari, Jamurikumalu só podem ser realizadas ali. Também só Ipatse pode receber os mensageiros, os representantes dos chefes de aldeias aliadas que fazem o convite para participação em rituais intertribais” (FAUSTO, 2005, p. 35). Atualmente, Afukaká é o cacique, e também quem me recebeu, primeiramente, em agosto 2015, e posteriormente, em janeiro de 2020, ele é o sogro de Takumã Kuikuro.

Foi também Afukaká quem concebeu o projeto de documentação dos cantos kuikuro iniciado, em parceria com os antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto, em 2002 (FAUSTO 2011; FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 53), de maneira que a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX) nasce também em parceria com pesquisadores do Museu Nacional (UFRJ), a ONG Vídeo nas Aldeias e o Museu do Índio (FUNAI). As forças estavam voltadas para a construção de um *corpus* documental que reunisse manifestações rituais kuikuro e conhecimentos tradicionais. O amplo acervo digital que compõe a documentação dos rituais kuikuro inclui filmagens de festas, gravações com cantores, pajés e outros especialistas de narrativas míticas e de repertórios cancionários vinculados às cerimônias (TAKUMÃ, 2019).

Para esta pesquisa é também importante reconhecer uma característica que foi descrita por Mutua Mehinaku pela palavra em kuikuro *tetsualü* — que pode ser traduzida como “mistura, misturado”. Tal concepção será discutida, em sua dissertação “*Tetsualü: Pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*” (2010), tanto

⁴ Para obter informações geográficas mais específicas, ver: “Sua principal aldeia recebe o nome de *Ipatse* (‘pequena lagoa’) e localiza-se em uma ‘península’ de terra firme, cuja vegetação original era formada predominantemente por floresta do tipo estacional perenifolia (IVANAUSKAS *et al.*, 2008), posicionada entre uma faixa de formações campestres e savânicas na beira do rio Culuene e um enorme buritizal, que se estende na beira do rio Buriti. Estas formações campestres e savânicas ocupam porção significativa das terras no alto Xingu e ocorrem em terrenos mais baixos, que sofrem inundações periódicas por água da chuva” (SMITH e FAUSTO, 2016, p. 90).

nas manifestações linguísticas (discursos, cantos-poema), como na constituição histórica de famílias.

Esse tema é relevante na medida em que circunscreve o modo kuikuro de conceber língua, linguagem, empréstimos linguísticos, cantos-poema e sua dinâmica social e simbólica. Esse recorte dialoga diretamente com os Capítulos desta tese, em especial “*Yamuricumã, Hiper-mulheres, Cantos-Poema*”.

Contrariando a visão de que o povo Kuikuro é tido por ser linguisticamente homogêneo, em sua dissertação, o linguista, num exercício de “antropologia reversa” ou reflexiva, reflete sobre como a língua kuikuro se estabeleceu a partir de empréstimos de outras línguas e continua a fazer com a inserção da língua portuguesa.

O autor — que pertence a duas das etnias alto-xinguanas, por parte da mãe, é Kuikuro, de língua karib, e, por parte do pai, é Mehinaku, de língua arawak — traz seu exemplo e de seus antecedentes para mostrar a partir de estudos de casamentos inter-étnicos como se dá a dinâmica linguística de bilinguismo (muitas das vezes, passivo⁵) e o uso dessas línguas. Em suas palavras:

A ‘mistura’ alto-xinguana é investigada em diversos planos ou escalas, seguindo dois eixos: o amálgama e a diferenciação. O amálgama é visto a partir de um estudo de casamentos inter-étnicos e do multilinguismo presente nos cantos rituais. A diferenciação emerge nos planos cosmológico e histórico: como surgiram as línguas dos diversos seres que povoam o mundo e como emergiram as diferenças dialetais que distinguem as etnias karib alto-xinguanas, hoje, por sua vez, em via de ‘misturar-se’ (MEHINAKU, 2010, p. 9).

No âmbito dos rituais kuikuro, recebe-se influência de outras variantes karib alto-xinguanas, como nahukwa, kalapalo, matipu, assim como de outras línguas, como arawak, tupi e trumai. O português vem se tornando uma língua-franca na comunicação entre os povos do Xingu e outros indígenas do Brasil, quando a língua materna não é compreendida na interação. No contexto do povo Kuikuro, a

⁵ Como nos ensina Franchetto: “A comunicação verbal ao interior da família nuclear também se dava segundo regras observadas em outros casos de casamentos intertribais; cada um dos cônjuges falava em sua própria língua, inclusive com os filhos. O outro entendia, mas evitava com cuidado se expressar no idioma do esposo ou da esposa. Os filhos, afinal, eram sem dúvida bilíngues no sentido da compreensão, do entendimento, mas utilizavam só a língua da aldeia em que habitam no plano da expressão, da fala. Eram, assim, considerados verdadeiros Kuikuro, por língua e residência (1986, p. 106).

aprendizagem foi se dando conforme a conjuntura histórica: “a geração do meu avô finado Nahu, que aprendeu com os trabalhadores do SPI; depois, a geração que aprendeu com os irmãos Villas Bôas (1946-70) e usando os rádios nas aldeias e nos Postos da FUNAI; veio a minha geração (1980), formada no meio das ONGs, das escolas e das universidades (MEHINAKU, 2010, p. 169-170).

A partir da análise de discursos coletados em 2009, Mutuá Mehinaku descreve como vai se constituindo o *tetsualü* (a mistura) com a influência do português. Em uma de suas conclusões, analisando a fala do chefe político Jakalu, afirma: “Jakalu usa medidas de tempo e de quantidades em Português, algo já dominante; os termos em Kuikuro estão sendo abandonados e são usados apenas pelos mais velhos que não sabem a língua e das coisas do Branco (muito velhos, os *ngiholo*)” (MEHINAKU, 2010, p. 169-179).

Hoje, vivemos uma série sem fim de reuniões, sobre saúde, educação, cultura, projetos; os que não entendem o Português ficam de fora do que está sendo discutido e de qualquer decisão. As neolideranças falam definitivamente uma língua misturada, já que não conseguem, ou não querem, traduzir palavras como: coordenador, cota (de gasolina), conselho, orçamento, recurso, gasolina, diesel, frete, fiscalização, projeto, equipe, motorista de barco, de carro, voo, convênio, contrato, radiograma, preocupação, planejamento, etc. Falamos uma língua, ou melhor, uma fala misturada, porque as palavras precisam acompanhar um pensamento rápido, onde surgem substantivos, verbos, advérbios, adjetivos, interjeições, até mesmo frases completas ou incompletas em Português. Às vezes, completa-se uma frase em Kuikuro usando o Português (MEHINAKU, 2010, p. 169-171).

O *tetsualü* deve ser compreendido, como descrito anteriormente, pela mistura ou encontro de línguas e na apropriação dos rituais de outros povos pelos Kuikuro. Essa discussão, por Mutua Mehinaku, se dá no capítulo intitulado “*Aki opogisatühügü*”, quando o pesquisador se detém na descrição dos cantos dos rituais, a partir do reconhecimento de várias línguas. Algumas expressões arcaicas já não podem ser traduzidas, mas são identificadas como pertencentes às suas respectivas línguas. Como se pode notar aqui: “os cantos de sete rituais têm uma clara influência de língua arawak; os cantos de três deles são em língua karib; três têm duas línguas ‘alternadas’; um ritual é em língua tupi. Existem outros cantos que são subordinados aos principais” (MEHINAKU, 2010, p. 80). Embora a maioria dos rituais seja composta por cantos, existem três rituais exclusivamente instrumentais. Essa compreensão é

importante para esta tese, porque os cantos-poema receberão especial atenção no Capítulo que se dedica ao filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*.

O pesquisador também descreve como os cantos-poema são recriados, reinventados, destacando que, enquanto alguns permanecem mais fixos por se ligarem à manutenção de uma tradição, outros possuem dinâmicas mais abertas e livres. Neste último caso, são exemplos aqueles cujas letras são novas, porém, mantêm-se o mesmo ritmo e organização: *isinagü* (início), *itsikungu* (quebra) e *upügü* (fim) (MEHINAKU, 2010, p. 92).

Dos cantos associados aos quinze rituais *kuikuro*, para treze rituais não podemos mais criar novos cantos, porque, se assim fosse, eles não teriam mais *apogu*, 'efeito (para gerar felicidade)'. Do lado oposto, *kuãbü*, *takuaga*, *atanga* vivem da invenção, da composição, que nos permitem acrescentar, assimilar e manipular à vontade. Hoje, para as músicas da flauta *takuaga*, as novas gerações não param de acrescentar novas composições de acordo com seus gostos, mas sempre respeitando a estrutura composta por *sinagü*, *itsikungu* e *upügü* (MEHINAKU, 2010, p. 112-113).

Eis um exemplo em que é possível identificar palavras da língua *arawak*, “cuja tradução é impossível por serem vestígios de uma língua antiga” (MEHINAKU, 2010, p. 94) . O canto como um todo já não é mais compreendido, em seu significado⁶.

Hééé hééé!!
 Kefehiju, Kefehiju
 Natu tíga, natu tíga
 Junufafa uleheji, uleheji
 Afukagi
 Kefehijugi, kefehijugi
 Natu kefeiju
 Uleui kefeiju
 Kefeiju kefeiju
 Kefe íjugi
 Kefe kefe íjugi
 Kami, kami
 Kaami,kaami hu
 Nufetege ekuatafata
 Nufetege uakanhiuaku
 Uakanhiuaku nitsa (MEHINAKU, 2010, p. 94).

⁶ A esse respeito: “É possível que muito tempo atrás estes cantos fossem compreensíveis de forma clara, mas é certo que ao longo do tempo a sua compreensão foi se perdendo. Seria como se, para a maioria dos cantos, se tratasse de *tolope*, ou seja, cantos executados pela primeira vez pelos personagens míticos *Ongosügü* e *Jagihunu*, e depois repassados pelos que os ouviram” (MEHINAKU, 2010, p. 100).

A respeito de como se manifesta o *tetsualü*, ver a análise do Ritual Aga.

Aga é um ritual de máscara, incorporação do *itseke* homônimo. A *akinha* conta que também foram aprendidos com o povo Panheta, o mesmo que ensinou os cantos *Hagaka* para os antepassados Trumai. Esses cantos também possuem vestígios da língua kamayurá, como podemos ver no canto abaixo:

Juhigege
 Juhigegege juhigege
 Auje wegemanowe

Neste canto reconhecemos apenas a palavra *kamayurá auje*, ‘pronto, acabado’, equivalente a *aiha*, em Kuikuro (MEHINAKU, 2010, p. 98).

No caso das *kehege*, que corresponde a rezas, tem-se a seguinte análise:

Kimagunetoho, ‘feito para parir’

Fu,
 Nagi nagi
 Nagi nagi hiju
 Kataisalatini
 Atsinhau
 amugika hu
 anitsumagika
 fu!
 Fu!

fu...

Observamos a execução da *kehege*: primeiro reza-se em arawak; quando finaliza-se a execução, o *kehege oto* sopra sobre o corpo do paciente e pede o efeito em karib. Assim, toda reza é composta por uma parte em arawak e uma parte em karib. A primeira representa a conexão com a narrativa de origem (MEHINAKU, 2010, p. 109).

Mutua Mehinaku (2010), com sua pesquisa, contribui para a compreensão sociocultural xinguana e kuikuro, tendo como referência um processo contínuo de apropriação, transformação, recriação a partir do *tetsualü* que se manifesta em empréstimos linguísticos em cantos-poema rituais.

Nesta pesquisa, opto por fazer uma contextualização a respeito do povo kuikuro que passa pela descrição da mistura de línguas, de encaixes de rituais, de referências cruzadas — elementos constituintes do sistema alto-xinguano. Essa discussão também retorna no Capítulo “Povo Canhoto”, quando considero a antiga prática xinguana ligada à “incorporação da alteridade” ou “entrelaçamento relacional”.

Franchetto, quando descreve os principais gêneros da oralidade kuikuro, distingue um *continuum* que separa os cotidianos daqueles utilizados em gêneros

mais formalizados que compõem situações públicas e rituais — sem ser, obviamente, exaustiva⁷. Segundo a linguista, há um crescente quanto à utilização de traços prosódicos, códigos arcaicos, restrições formais e paralelismo (1986, p. 248). Este último, típico da poética *kuikuro*. Na categoria “fala” estão os gêneros “conversa” (*itariñu*), “notícia” (*ikáru*), “fofoca” (*auréne*), “narrativa” (*akinhá*), “fala do pajé”, “saudações”. Na categoria “fala cantada”, estão “fórmulas de cura”, “fórmulas de destruição” (*keheré*), no ambiente mais privado. Enquanto na esfera pública e cerimonial, estão “fala do chefe” (*anetâ itariñu*), “fala da raiva” (*icótu*), “discurso cerimonial” (*anetâ itariñu*). Na categoria “canto”, estão “tólo”, “cantos de pajelança” (*itseke irinu* ou *hâatí iriñu*), cantos tradicionais.

A pesquisadora chama atenção para a tradução de categorias culturais importantes e sua denominação que passa por equivalentes de uso recorrente no português utilizado pelos alto-xinguanos, como “fofoca”, por exemplo. E adverte que quando se remete à correspondência, elas são imperfeitas, pois “se acrescentam conotações que não coincidem necessariamente nas atribuições de sentido por parte dos índios, de um lado e por parte dos brancos, do outro” (1986, p. 404), assim, perdem-se componentes do significado original e podem até soar estranhas no língua receptora. Uso o gênero “fofoca” (*auréne*) para exemplificar a questão:

“fofoca” significa tanto a informalidade clandestina de um tipo de produção e de circulação de informações como a periculosidade incontrolável da acusação difusa e anônima, mas, ao mesmo tempo, ridiculariza aos olhos dos caraba um canal e uma forma de comunicação fundamentais e criativos (FRANCHETTO, 1986, p. 404).

Franchetto assegura também que “fofocar” determina a existência de determinados grupos em contraste com outros, sendo uma prática que unifica ou desagrega, igualiza ou hierarquiza. Nessa dinâmica, “o envolvimento do branco é instrumental [...] a participação de um branco na “fofoca” é condenada e hostilizada, pois significaria sua real integração no grupo, o conhecimento quase que impossível

⁷ “A distinção entre linguagem e música, em termos de seus respectivos poderes criadores, não é tanto uma fronteira nítida, mas uma diferença gradual que se estabelece ao longo de um *continuum* que liga contextos e significados opostos de execução, do privado ao público, do doméstico fragmentado ao social abrangente, do mais humano ao limite do sobrenatural. Há outros caminhos de raciocínio a enfatizar essa continuidade, essa gradualidade entre os extremos da classificação” (FRANCHETTO, 1986, p. 249).

das disputas sobre, por exemplo, linhas de descendência de chefes e feiticeiros” (1986, p. 284-285).

Destaco que Franchetto não menciona a nomenclatura que esta tese decidiu utilizar, a saber “cantos-poema”. A escolha por esse termo se dá na medida em que busco chamar atenção para a maneira como os gêneros música e poema se imbricam e, ainda, para a poética que daí emerge. A atenção recai sobre os cantos que aparecem nos documentários, sobretudo, “tólo”, “cantos de pajelança” (*itseke irinu* ou *hâatí iriñu*), cantos tradicionais.

Ao mesmo tempo, o termo não soluciona conflitos que emergem de traduções cujos mundos são muito diversos. Aqui, indico uma possível dificuldade de categorização das artes poéticas feitas pelos povos originários nos mesmos termos que a Literatura foi constituída, isso é, enquanto campo criado para designar determinadas práticas nas quais as tradições são outras, que envolvem conceitos específicos de autoria, inovação, por exemplo⁸.

Nada parece mais distante da nossa concepção de poesia, especialmente em termos dos processos de produção, do que os gêneros de execução formalizada entre os Kuikuro. Uma se representa como reduto de criatividade e expressão absolutamente individuais, não obstante adote modelos estabelecidos de composição, ou os desafie. Os outros celebram rituais coletivos, comungando diferenças, e o executor é transmissor de fórmulas dadas pela tradição. A versificação — ficção, sonho e canto — é, contudo, o tom comum, aquilo que seria o único elemento verdadeiramente traduzível (FRANCHETTO, 1986, p. 407).

Por fim, se chamo atenção para o imbricamento entre canto e poema, a linguista destaca que a separação entre fala e canto também pode não ser abrupta.

Em termos de poderes criativos, tento mostrar, no meu modo de visualizar a tipologia dos usos linguísticos kuikuro, a transformação não abrupta da fala em canto, da criação individual na recriação coletiva; num ponto do *continuum* se dá a passagem de um universo ao outro. Nesse ponto, parecem colocar-se os cantos individuais, que tornam de alguma maneira coletivas emoções e noções singulares. Nesses cantos — *tolo* e *kwampâ* — a fala está presente,

⁸ Critico também o apagamento histórico que ainda existe quanto aos estudos teóricos de poéticas indígenas no campo da literatura e a maneira simplista como algumas traduções de cantos indígenas são construídas, quando ignoram um considerável conhecimento etnográfico e discussões no campo da etno-poética entre a língua-fonte e a língua alvo. A respeito dessa crítica, sugiro a leitura do artigo “Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução. Cadernos de Tradução” (2012), de Bruna Franchetto.

embora constrangida na estrutura e formas poéticas (FRANCHETTO, 1986, p. 249).

Mais especificamente no Capítulo “Yamuricumã, Hiper-mulheres, Cantos-Poema”, eu me aproprio das análises sobre o paralelismo nas artes verbais kuikuro realizadas por Franchetto (1986) para pensar em seus desdobramentos na linguagem audiovisual. Aqui, trago algumas peculiaridades descritas pela pesquisadora e, dessa maneira, também contextualizo as artes verbais kuikuro de modo a trazer a tona estudos anteriores que me auxiliam a entender como os cantos-poema compõem e constituem os documentários.

O paralelismo é tido como um dos elementos mais proeminentes do estilo narrativo kuikuro: ele garante que a repetição estabeleça um meio de execução rítmico que gera poeticidade. Friso que o paralelismo “é muito mais estruturador nos gêneros de fala cerimonial e oratória pública e, ao mesmo tempo, está em embrião no uso frequente da aposição e da redundância na fala espontânea do dia a dia” (FRANCHETTO, 1986, p. 325).

Ao lado da rima, das aliterações, das assonâncias, o paralelismo funciona como um recurso prosódico. Quanto à sua estrutura, enfatiza-se que um elemento pode ser alterado, enquanto outros se mantêm constantes. Dessa forma, a sintaxe é preservada de maneira a garantir a repetição, que pode ser quebrada com a introdução de alguns termos diferentes (FRANCHETTO, 1986, p. 326).

“Padrões de repetição garantem estrutura e coerência à composição e condicionam as variações, tanto pela interpolação de segmentos não repetidos, como na mudança estratégica dentro do segmento repetido” (FRANCHETTO, 1986, p. 326). Ao mesmo tempo, a repetição é um recurso que faz fluir a composição, a memorização, a participação da audiência — sendo um recurso central da tradição oral. A regularidade que o paralelismo constrói, fabricando repetição com variações, tanto é, no contexto kuikuro, resultado de uma fórmula aprendida pelo narrador, como faz parte da criatividade do executor. Quanto à sua execução, as variações da altura da voz, o contorno entonacional permitem a organização do paralelismo em linha. Segundo a pesquisadora Franchetto, as repetições são comumente pronunciadas em tom mais baixo que as demais partes (FRANCHETTO, 1986, p. 326).

Há uma classificação que distingue “paralelismos simples” dos “paralelismos complexos”, sendo o primeiro composto de não mais de duas linhas/frases e o

segundo pode ser mais difícil de ser identificado por um não falante de kuikuro, por combinar diferentes variações, articuladas em várias linhas e encaixes em unidades textuais maiores, como entre parágrafos.

O paralelismo pode ser marcado pela repetição ou por variação lexical que guarde relação de sinonímia com o termo substituído, por variação sintática que construa elipse ou contraste de transitividade. Assim, a troca de vocábulos ou de sintaxe vai detalhando sutilezas de sentido e aprofundando a descrição realizada.

De acordo com a análise de Franchetto (1986), vários são os objetivos da variação lexical: a) passar de um referente indefinido para sua definição; b) expressar nuances pragmáticas e semânticas; c) criar oposição entre movimentos complementares, dentre outros.

1.2 CINEMA KUIKURO E SUAS INTERFACES

“Nas línguas karib do alto Xingu, usamos a raiz *ahehi* para traduzir ‘escrever e filmar’; *ahehi* tem o sentido de ‘traçar linhas, riscar’”⁹ (MEHINAKU, 2010, p. 146-147). Em outras palavras, os atos de filmar, fotografar e escrever receberam a mesma base utilizada para desenhar, também rabiscar. Assim sendo, — numa interpretação de mundo que passa pela nomeação — realizar filmes se coloca como uma espécie de grafismo¹⁰ que marca corpos, pessoas, histórias, mundos.

O cinema kuikuro vem se constituindo como importante linguagem para expressar voz, demarcar espaços políticos, fazer conhecida outra maneira de pensar e de viver, divulgar dificuldades, denunciar conflitos e injustiças, traduzir mundos diferentes, fazer poesia.

Takumã, ao lado de outros cineastas indígenas, como Kamikiá Kisêdje, por exemplo, é considerado um dos cineastas mais experientes, que acumula maior saber técnico-cinematográfico e quem goza de maior reconhecimento a esse respeito no

⁹ Mais a respeito aqui: “ Pelo que eu sei, os Kamayurá usam uma ideia próxima: *ikara’j pyret* (‘o que foi rabiscado’). Já em arawak alto-xinguano usa-se o conceito de grafismo e de pintura, *yanati*” (MEHINAKU, 2010, p. 146-147).

¹⁰ Em comparação: “A ‘identificação’ entre escrita e grafismo (os desenhos que transformam os seres) é bastante difusa nos povos indígenas amazônicos. É o caso de *kusiwa*, palavra wayapi (TINOCO, 2006); *kene*, em Huniku e outras línguas pano (LAGROU, ELS, 1993); *ivenyly*, em Bakairi (COLLET, 2006)” (MEHINAKU, 2010, p. 147).

Território Indígena do Xingu. Sua habilidade e seu comprometimento são reconhecidos por seu povo, por antropólogos, cineastas e críticos. Convites para ministrar oficinas de audiovisual, para realizar novos filmes, para compor festivais com seus filmes ou, ainda, para ser júri em banca apreciativa comprovam tal assertiva. O 1º Festival de Cinema e Cultura Indígena (FeCCi) realizado no Alto Xingu e em Brasília, em 2022, é mais um desdobramento de seu trabalho.

A primeira formação no cinema de Takumã Kuikuro se deu em meio às oficinas realizadas pela Vídeo nas Aldeias, destinadas a fomentar a gravação de vídeo pelos povos indígenas. Posteriormente, em 2013, Takumã Kuikuro realizou o curso de montagem na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro.

Esta tese reconhece que o trabalho desenvolvido por Vídeo nas Aldeias construiu um relevante e notório legado em relação à documentação dos modos de vida dos povos originários no Brasil, bem como em relação à formação em audiovisual de diferentes cineastas indígenas, desde a década de 80. Diferentes pesquisas se detêm em sua análise. Cito a pesquisa de Marcos Aurélio Felipe, *Cinema Indígena no Brasil* (2020), que se dedica ao estudo sistemático da produção e formação audiovisual do Vídeo nas Aldeias a partir de análise contextual das narrativas audiovisuais indígenas, percorrendo momentos-chave de sua histórica, no contexto colaborativo de fazer “com”, “a partir” e “junto” ao outro.

Bernard Belisário também se dedicou ao estudo da trajetória de Vídeo nas Aldeias em sua dissertação, ao descrever como se iniciou o trabalho entre diferentes povos (Nambiquara, Parkatejê-Gavião, Xavante, Krahô, Kayapó, Guarani Kaiowá, dentre outros) com registros que geraram um acervo importante e documentários a ele atrelados. Assim, o pesquisador contextualiza: “Em 1987, nascia dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) o projeto Vídeo nas Aldeias. Àquela época, o vídeo surgia como um instrumento de luta de diversos movimentos sociais populares na América Latina” (2014, p. 14)

A experiência fundadora ou o primeiro filme produzido por Vídeo nas Aldeias foi *A festa da moça* (1987, 18 min), de Vincent Carelli.

Neste filme, Vincent Carelli registra um ritual de iniciação feminina na aldeia dos índios Nambiquara. Ao assistirem a estas imagens, os Nambiquara ficam insatisfeitos com o que veem. Decidem então realizar a próxima festa com seus adereços tradicionais e suas pinturas corporais, despidos de calças, camisas e vestidos. O resultado desta nova filmagem não só é acolhido com

imensa satisfação pelo grupo, como dispara neles o ímpeto de realizar um outro ritual abandonado havia vinte anos – o ritual de iniciação masculina de furação de nariz e lábios – para que, este também, fosse filmado. É interessante pensar que não se trata somente de uma imagem que representaria melhor os Nambiquara segundo eles próprios. Ao realizarem o ritual de iniciação masculino (em contraposição e complementaridade com o feminino) para ser registrado pela câmera de Carelli, é o próprio pensamento Nambiquara que se expressa no filme (BELISÁRIO, 2014, p. 15).

Esse trecho exemplifica como o cinema provocou uma série de ações e desdobramentos que passavam também por movimentos de revitalização e reconstrução da memória, de rituais, de cantos, desembocando em respostas estéticas e políticas. O foco desta tese, entretanto, não recai sobre o longo legado desenvolvido por Vídeo nas Aldeias. Por isso, remeto essas duas referências ao leitor que busca maiores informações sobre esse trabalho.

A produção cinematográfica realizada por Takumã Kuikuro pode ser dividida em dois grupos. O primeiro é composto por filmes que são exibidos nas aldeias, longos documentários, denominados de “filmes-rituais” ou “metarrituais” (BRASIL, BELISÁRIO, 2016; PENONI, 2018). O segundo grupo é, em sua maioria, composto por curtas-metragens, mas também por média-metragem e longa-metragem destinados à circulação em festivais e voltados predominantemente para o público não indígena. Esta tese se dedica ao segundo grupo, por ser o *corpus* que melhor dialoga com os citados objetivos de pesquisa que passam pelo interesse na relação de alteridade que os filmes colocam.

Os longos documentários, integrantes do primeiro grupo, os quais podem chegar a ter quatro horas, são exibidos constantemente nas aldeias e são planejados para respeitar a duração das sequências músico-coreográficas dos rituais, possuindo, portanto, pouquíssimos cortes, que devem ser usados apenas para limar o excesso de repetições, de acordo com entrevista cedida por Takumã para este trabalho (KUIKURO, 2019).

Segundo Divino Tserewahú, um dos pioneiros no cinema indígena feito no Brasil, os filmes que melhor dialogam com a aldeia são os caracterizados por planos longos, os chamados “filmes-rituais”¹¹. De maneira semelhante, o mesmo gesto

¹¹ “Quando os anciãos aprovaram o corte final [do filme *A iniciação do jovem xavante*], foi um sucesso. O lançamento na aldeia foi muito lindo. Mas isso foi no começo. Depois foi mudando a ideia deles e eu

estético relatado entre os Xavante, segundo Bernard Belisário (2014a), entre os Kayapó, segundo Penoni (2018), entre os mebengokrê, segundo Demarchi e Madi (2018), pode ser identificado entre os Kuikuro.¹²

Parece haver, portanto, um gênero cinematográfico que se repete entre os indígenas que é marcado pela quase ausência de cortes. Se é possível reconhecer algum traço em comum entre os documentários realizados pelos povos indígenas no Brasil e exibidos em aldeias, a predileção por filmes sem cortes talvez possa ser essa marca de linguagem cinematográfica.

Com Bernard Belisário, professor da Universidade Federal do Sul da Bahia e pesquisador do cinema kuikuro, afirmo que as formas fílmicas kuikuro variam:

dos registros quase sem montagem exibidos nas aldeias aos filmes de arquivo de montagem enfática; das tomadas urgentes em situações de confronto aos filmes-rituais que, em alguns casos, se tornam espécies de 'metarrituais'; dos filmes montados em parceria com editores não indígenas aos novos trabalhos montados exclusivamente por realizadores indígenas (BELISÁRIO, 2016, p. 605).

Outra característica dos documentários kuikuro é sua feitura sem roteiro esquematizado previamente na medida em que o filme vai sendo constituído em momento de gravação e de edição. Pontua-se que o fazer cinematográfico que prescinde do texto escrito, isto é, dos gêneros roteiro e argumento, por exemplo, questiona a hegemonia secular da linguagem escrita como meio privilegiado de organização, produção e transmissão de pensamento.

Nesse sentido, é importante destacar que numa cultura em que a escrita não tem um lugar priorizado, a necessidade de organizar o roteiro por escrito inexistente, concomitantemente, outras implicações podem surgir na feitura de filmes, quando outros gêneros escritos (como o romance) não fazem parte de uma prática social arraigada.

Luis Buñuel, a semelhança de outros teóricos, aponta para a influência que o romance exerceu na produção cinematográfica. Ele afirma que o cinema se limita a

comecei a "apanhar" [levar broncas] de novo: 'Está curto! Esse era bom, mas você cortou. Cadê?' (TSEREWAHÚ, *apud* BELISÁRIO, 2016, p. 601).

¹² "De maneira similar ao que ocorre com os "filmes de rituais" kuikuro, as "filmagens rituais" kayapó são marcadas pela longa duração, traço estilístico que, segundo aquele autor, não deveria denotar um uso rudimentar do vídeo, mas, ao contrário, uma escolha nativa: "Mebêngôkre gosta assim, tem que mostrar a festa inteira", disse certa vez um cinegrafista local ao autor" (PENONI, 2018).

imitar o romance ou o teatro e “mostra incessantemente as mesmas histórias que o século XIX fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea” (BUÑUEL, 2018, p. 317). Sabe-se que, embora Buñuel estivesse se remetendo às produções cinematográficas do século XX, a referida tendência ainda persiste, quando filmes que nascem da adaptação de romances se preocupam em reproduzir sua narrativa, sem que se destaque um processo de recriação de linguagem¹³.

Quando se olha para a tradição do povo Kuikuro, em que a escrita (pelo menos nos nossos termos) é muito recente, a influência desse universo virá indiretamente, apenas via diálogo com outra tradição, que não é a Kuikuro.

Acrescento aqui um aceno sobre a discussão quanto à maneira de compreender a autoria no contexto de produção individual ou coletiva indígena, já que o tema tem recebido novas interpretações. Takumã Kuikuro se insere num movimento, relativamente recente, em que a autoria vem sendo reconhecida de maneira distinta da concepção que se manifesta no contexto do coletivo indígena. Junto dele, destaco nomes importantes, como Jaider Esbell, na pintura e na escultura; Denilson Baniwa, Aislan Pankararu, Gustavo Caboco Wapichana, na pintura e no pictórico; Edgar Xacriabá, na fotografia; Naíne Terena, nas artes e na educação; Daniel Munduruku, Julie Dorrico, Naine Terena, Graça Graúna, Cristino Wapichana, na literatura; Sueli e Isael Maxacali, Patricia Ferreira, Ariel Ortega, Olinda Muniz, Ziel Karapotó, Alberto Alvares, Graci Guarani, Divino Tserewahú, Genito Gomes, no cinema — apenas para citar alguns, sem qualquer pretensão de ser exaustiva. Novas pesquisas podem se desenvolver em torno dessa mudança sócio-cultural, seja dentro das aldeias, seja fora delas. Como as artes anteriormente concebidas pelo e no coletivo influenciam o surgimento-reconhecimento do artista individual? Como o trabalho individual dialoga ou se distancia do coletivo? Que implicações podem ocorrer diante desse novo reconhecimento?

¹³ Mário Alves Coutinho, a partir da filmografia de Godard, descreve essa tendência de apreensão literária pelo cinema (também criticada por Buñuel) e diferencia-a da obra godardiana, por exemplo: “A partir, portanto, de *Acosado*, uma nova relação do cinema com a literatura se estabelecia. Esta relação não passava mais pela filmagem de um romance (ou conto, ou novela, ainda que Godard tenha adaptado alguns), onde o que se filmava, era somente a narrativa do romance, e onde a relação real do cinema com a literatura era praticamente zero. Como chegou a dizer André Bazin, esses filmes adaptados de obras-primas da literatura se pareciam mais entre si e com outros filmes, do que com os livros dos quais se originavam” (2007, p. 17).

Perguntas que esta tese não se propõe a responder, mas que sinaliza como um desdobramento que pode ser feito em pesquisas futuras. Acrescento que, como os demais artistas citados acima, Takumã Kuikuro é reconhecido como um importante interlocutor nas esferas das relações com “outros culturais”, um mediador privilegiado, assim como um artista que notadamente se destaca pela relevância estética. Esse fato também indica que talvez esteja se conformando um novo padrão de percepção do artista indígena, tanto no contexto intra-aldeia e inter-aldeias, como pela crítica feita por não indígenas, no campo das artes, da literatura, do cinema.

1.3 CINEMA INDÍGENA (?)

Nesta tese, quando utilizo a expressão “cinema indígena” é com o intuito de nomear alguma ideia de conjunto, mas não objetivo, com isso, ignorar as particularidades de cada povo e de cada linguagem fílmica. Segundo o cineasta Guarani Mbya Alberto Alvares, “não podemos unificar o cinema indígena, pois, no singular, ele não representa a multiplicidade de povos. Nesse caso, é necessário falarmos de “cinemas”, no plural, aquele que diferencia línguas, olhares e narrativas” (2021, p. 45).

A respeito de certo desajuste que o termo “cinema indígena” guarda, o professor André Brasil também discute:

Reconhecemos a inadequação das categorias ‘cinema indígena’ ou ‘cinema nativo’. Elas sugerem certa idealização do que seja esse cinema que sabemos impuro, cruzado, realizando-se em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios. Reiteram ainda certa abstração do “indígena”, algo que a etnografia trabalha por desfazer. De todo modo, respeitadas as especificidades de cada coletivo, essas categorias nos permitem compor conjuntos parciais, cotejar os filmes, lançar hipóteses transversais sobre eles, devolver questões relacionadas ao cinema (2016, p. 126).

Em outras palavras, a denominação “cinema indígena” pode soar como o resultado exclusivamente indígena, quando os filmes demonstram que são fruto de criações compartilhadas. Acrescento que, embora esta tese parta da hipótese de que haja uma separação epistêmica importante entre cineastas indígenas e não indígenas que se reflete na criação cinematográfica, é imprescindível reconhecer e pontuar que

algumas obras realizadas por não indígenas (do passado e do presente) construíram importantes leituras (ou traduções) do universo ameríndio para o cinema.

Parto do princípio, portanto, ser equivocada a análise que só considere legítimos os filmes cuja autoria seja indígena. Os filmes *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; *Iracema, uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira; *Conversas no Maranhão* (1983) e *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci; *Corumbiara* (2009), *Martírio* (2016) *Adeus, Capitão* (2022), de Vincent Carelli; *O mestre e o divino* (2013), de Tiago Campos Torres; *Ex-Pajé* (2018) e *A última floresta* (2021), de Luiz Bolognesi; *A febre* (2019), de Maya Werneck Da-Rin, *O território* (2022), de Alex Pritz — para citar apenas alguns exemplos que marcaram distintas décadas de uma vasta filmografia — demonstram o quão frutífero pode ser um trabalho composto por alianças entre indígenas e não indígenas.

A escolha bibliográfica desta tese indica a postura aqui assumida, já que considero que a interlocução e a cocriação tecidas entre o povo Kuikuro e os antropólogos Carlos Fausto, Bruna Franchetto, Michael Heckenberger, bem como a cocriação entre o povo Yanomami e Bruce Albert, o povo Marubo e Pedro de Niemeyer Cesarino, o povo Ywalapíti e Eduardo Viveiros de Castro trazem à tona a legitimidade da voz dos povos em questão, por meio do gesto tradutório¹⁴.

Isabel Penoni, no artigo “Filmes feitos para ‘guardar’ ou os dois ‘caminhos’ do cinema kuikuro” (2018), discute esse tema. São suas as palavras: “acredito que a questão que geralmente se coloca, sobretudo no contexto dos festivais de cinema, em relação à autoria desses filmes [indígenas], sobre o seu caráter verdadeiramente “indígena”, seja uma falsa questão”. Segundo a pesquisadora, que dirigiu o curta-metragem *Porcos raivosos* (2012, 10 min) e integrou a equipe no filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011, 80 min):

para compreendermos o cinema produzido no bojo do ‘Projeto de Documentação Kuikuro’, parece-me necessário procurar superar duas leituras opostas, mas igualmente controversas: a da aculturação, de um lado (os filmes são índices de uma mundialização assimilada passivamente), e a

¹⁴ Por “tradução” aqui, me refiro não somente ao complexo jogo de transposição de uma língua a outra, mas também a possibilidade de versão ou explicação do pensamento ou da cosmovisão que convivem com a língua fonte.

da apropriação, de outro lado (os vídeos são ativamente e deliberadamente “indigenizados”) (PENONI, 2018, p. 180).

Em acordo com o defendido por Penoni, o que aqui se quer destacar é que os filmes de Takumã não serão lidos como provenientes de uma assimilação passiva de técnicas cinematográficas, nem serão considerados “indigenizados”, categoria difícil de defender na medida em que o próprio coletivo que o termo “indígena” quer abarcar é muito vasto e heterogêneo.

Ainda nessa discussão, trago à baila a reflexão de Carlos Fausto que, ao escrever o artigo “No registro da cultura”, adverte: “Os Kuikuro apropriaram-se do vídeo [...] Mas ao se apropriarem da câmera e do *Final Cut*, em que medida não foram eles também apropriados? Canibalizaram uma linguagem para regurgitar uma coisa nova ou foram domesticados por nossa linguagem?” (FAUSTO, 2011, p. 168).

Essas perguntas podem levar a muitos lugares. Caminho por um deles. É recorrente se deparar com a expectativa de encontrar um certo “cinema-índio” em debates que compõem festivais de cinema, em artigos científicos sobre o tema, em entrevistas aos cineastas indígenas. O que essa expressão ou essa expectativa sugere também pode ter distintos desdobramentos. Um dos aspectos que Fausto levanta, no artigo citado acima, é: “querem os indígenas fazer um cinema-índio?”.

Se ele existir, poderia estar assim categorizado numa unidade? O questionamento é legítimo, já que cada povo guarda sua língua própria, seu conjunto de rituais e cantos-poema próprios, uma infinidade de peculiaridades que os singulariza, enquanto certa homogeneização comparece mais especificamente na alteridade com o não indígena.

Fausto continua: “Será que desejam fazer um certo cinema-índio ou preferem apropriar-se o melhor possível de uma linguagem-outra, assim como, no passado, se apropriaram de cantos e ritos de outros povos? Enfim, um autêntico cinema-índio não seria necessariamente inautêntico aos nossos olhos?” (FAUSTO, 2011, p. 168). Faz-se necessário refletir a esse respeito.

Aqui, resgato uma característica que permeia a tradição alto-xinguana e que foi tema de um dos objetivos de pesquisa de Mutua Mehinaku, descrito na Introdução deste trabalho. No capítulo que se dedica a descrever os quinze Rituais praticados pelos Kuikuro, Mehinaku dá destaque ao cruzamento de línguas existente nos cantos-poema, vestígios de variantes linguísticas antigas, cujo significado não mais pode ser

alcançado. Identificam-se, contudo, suas origens — “Da narrativa das origens do *kagutu* — *kawoka* em aruak — aprendemos que todos os cantos eram de algum povo e que os antigos xinguanos aprenderam ouvindo cantos de outros povos vizinhos de várias formas” (MEHINAKU, 2010, p.113). Como podemos ver neste exemplo:

Observamos a execução da *kehege*: primeiro reza-se em arawak; quando finaliza-se a execução, o *kehege oto* sopra sobre o corpo do paciente e pede o efeito em karib. Assim, toda reza é composta por uma parte em arawak e uma parte em karib. A primeira representa a conexão com a narrativa de origem (MEHINAKU, 2010, p. 109).

Destaco, portanto, que, por meio dos termos lexicais — que podem estar em língua mehinaku, língua yawalapiti, língua arawak, língua tupi —, percebe-se a apropriação desses Rituais e dos cantos pelo povo kuikuro.

Nesse sentido é que Fausto vem chamar atenção para o fato de que um “autêntico cinema indígena” poderia ser tido como inautêntico aos olhos da crítica ocidental, justamente por haver uma compreensão distinta quanto às dinâmicas de apropriação. Podemos estar diante de um cinema *tetsualü* (misturado), como ocorre nos cantos-poema, nos discursos dos xamãs, na constituição histórica de indivíduos e famílias.

Sobre a tentativa de categorizar novos movimentos cinematográficos no Brasil, Marcelo Ikeda reconhece um contexto de inovação no cinema brasileiro na virada do século XX para o XXI que denominou “cinema de garagem”, em que um conjunto heterogêneo de filmes de jovens realizadores surgiu com grande força inventiva de modo a marcar “a consolidação de um cinema não hegemônico, em nítido contraste com a típica cinematografia incentivada pelas políticas públicas do período” (2018, p. 457). O termo cunhado não somente se refere aos filmes criados nesse contexto, mas também considera transformações na crítica e na curadoria, na

produção e exibição de filmes a partir de mostras, cineclubismos e festivais de cinema¹⁵.

Na década de 90, com a política neoliberal da Era Collor que estabeleceu a extinção das principais instituições públicas responsáveis pelo apoio ao cinema brasileiro e a transformação do Ministério da Cultura em simples secretaria de governo, a produção cinematográfica foi baixíssima — “em 1991 e em 1992, a participação do cinema brasileiro no mercado interno foi inferior a 1%” (IKEDA, 2018, p. 458).

Posteriormente, com o fim da Embrafilme, e com a ausência de apoio governamental, foi implementada uma política de incentivo fiscal, cujos projetos audiovisuais começam a ser realizados a partir do financiamento de pessoas físicas ou jurídicas, que abatem parcial ou integralmente esses recursos em suas respectivas declarações de imposto de renda: “A Lei Rouanet (Lei 8.313/91) e a Lei do Audiovisual (Lei 8.385/93), com seus diversos aprimoramentos e alguns mecanismos de incentivo complementares, tornaram-se a base de apoio público à produção cinematográfica brasileira” (IKEDA, 2018, p. 458).

Com esse modelo de financiamento, eram naturalmente privilegiadas obras com maior expectativa de retorno comercial, favorecendo-se o processo de captação de recursos, e despertando o interesse dos gerentes de *marketing* das empresas privadas (...) Dessa forma, os caminhos para que um cineasta pudesse realizar seu primeiro longa-metragem eram bastante restritos.

Nesse contexto sócio-político, os povos originários estavam ainda mais distantes de conseguir acesso às leis de incentivo e de atenderem às exigências de editais. Os filmes que circulavam nas aldeias em formato de vídeo, a formação de videoastas a partir de oficinas iam pouco a pouco se estabelecendo.

Nos estudos de Ikeda (2011; 2018), não comparece a cinematografia indígena, de modo que não se propõe aqui filiar o cinema kuikuro como uma vertente do denominado “cinema de garagem”. Contudo, observo que, guardadas as

¹⁵ Mais a esse respeito aqui: “Em paralelo ao modelo hegemônico de produção e de financiamento às obras cinematográficas, surgiram, paulatinamente, a partir deste século, alternativas para o campo do audiovisual. Essas mudanças podem ser relacionadas a um movimento inicial, de âmbito tecnológico. A ampla disseminação do digital produziu impacto não apenas na produção de novas obras, mas também para a circulação das mesmas, contribuindo para a formação de novas redes e circuitos” (IKEDA, 2018, p. 459).

peculiaridades desse contexto de produção, pode-se enxergar zonas de aproximação ao que se denominou “cinema de garagem” por duas similaridades. A primeira tem relação com a capacidade de enxergar na precariedade de recursos uma potência; a segunda está ligada à criação a partir de coletivos que instituíam uma produção menos hierárquica e mais flexível.

É, no entanto, de Sarah Shamash, pesquisadora da University of British Columbia, em Vancouver, o esforço por teorizar uma categoria para o cinema indígena brasileiro contemporâneo. Shamash (2017) propõe esse cinema caracterizado por uma performance de autodeterminação e traça uma genealogia da descolonização da história do cinema do Terceiro Cinema Latino-americano para um Quarto Cinema Indígena Internacional.

Em conversa com o cineasta maori Barry Barclay (2003), Shamash resgata o reconhecimento de que existem peculiaridades suficientemente estabelecidas para que se reconheça um Quarto Cinema¹⁶ em contraste com o Primeiro Cinema marcado pela sistema Hollywood, de Segundo Cinema, o caracterizado pelo cinema de arte, e, por fim, Terceiro Cinema, o reconhecido movimento pós-colonial na Ásia, África e América Latina — “First, Second and Third cinema are all Cinemas of the Modern Nation State. From the Indigenous place of standing, these are all invader Cinemas” (SHAMASH, 2017; BARCLAY, 2003).

É, então, resgatando epistemes do Quarto Mundo, entendido como aquele em que populações subalternas desterritorializadas vivem dentro de um estado-nação, é que é feito, para Shamash e Barclay, um cinema decolonial que se distancia do Terceiro Cinema das décadas de 60 e 70, constituindo um Quarto¹⁷.

¹⁶ A esse respeito, ver Barry Barclay: “Also, we have done enough to know that what we've done does not fit in the previous categories. We know this from reflecting on what we were trying to do when we set out to make the films; we know this especially from screenings, both in our own country and abroad, and both to western and Indigenous audiences. We learn also from the reactions to our films, especially to details in the films” (2003, p. 3).

¹⁷ Mais aqui: “For once indigenous women have all the power and all the answers in *As Hiper Mulheres*. They have the last laugh. This documentary polemicalizes current film theory and history by a conscious decolonizing and reclamation process — one that is centered in indigenous cosmology providing a counternarrative to dominant film theory and history discourses while constructing indigenous cultural identities in a transformative present. *As Hiper Mulheres* evades categorization in terms of being a strict documentary, fiction, or ethnographic film; Barclay's conception of the global nature of indigenous cinematography and his celebration of Fourth Cinema also evades essentialist definitions” (SAMASH, 2017, p. 144-145).

Segundo Barclay, há, no cinema indígena, uma “interioridade” difícil de ser acessada e descrita:

There's a temptation (at least, I think it counts as a temptation) to analyze Fourth Cinema — to seek to legitimize and valorize it, to make a case for or against its very existence — by looking at the ‘accidents’ rather than what Auckland Arts academic, Dr Rangihiroa Panoho, calls the ‘interiority’ (BARCLAY, 2003, p. 1).

Por “acidentes” (ou também “exterioridades”), compreendem-se a postura, a vestimenta-pintura, as atitudes em relação à terra, os rituais de um mundo espiritual, a relação com os anciões e com as crianças, enquanto a “interioridade” é mais elusiva a algo mais que não é de fácil acesso (BARCLAY, 2003, p. 2).

Para explicar essa “interioridade”, Barclay retoma uma experiência pessoal de quando visitou um museu em Atenas. Ele descreve que lá estavam expostas lápides de soldados de um período que retomava alguns séculos antes do nascimento de Cristo. As lápides estavam alinhadas em ordem cronológica para mostrar como a relação do soldado com a morte era compreendida por aquela civilização e de como essa percepção foi se modificando ao longo de séculos. Para ter acesso à compreensão dessas instâncias, foram necessárias as notas do curador, a seleção e a organização das lápides; do contrário, o visitante não poderia alcançar nem a compreensão do significado da morte nem sua mudança¹⁸.

Por um lado, acredito que o movimento político que venha a aproximar produções audiovisuais de diferentes povos indígenas fortaleça a luta por visibilidade e por direitos. Por outro lado, é difícil abarcar em uma única classificação (neste caso,

¹⁸ Compartilho com o leitor o trecho da discussão: “Some way through the period, a second figure begins to appear, a young man, looking sadly after the departing soldier. The notes say the youngster is the soldier's personal servant, a trainee soldier himself. Further through the period, a series of poignant changes in the sculptures can be seen. The young man's hand begins to lift, to reach out for the disappearing figure. Then, the dead hero's trailing arm lifts and reaches back, as if to touch the fingers of the youngster. Finally, the head of the man turns back, the fingers touch and there is one final departing look between the two, before, presumably, the dead soldier turns to disappear into that which is unknowable, except perhaps through faith. The curator notes explained that the series coincided with a passage in Greek history during which the populace moved from a confident religious vision of what is right for man in this life and what awaits him beyond it to a humanistic vision, in which feelings of loss and fear and uncertainty are allowed. By the end of the headstone series, another deal had been struck with the gods. To read the story of the headstones, to have even a superficial appreciation of what might have been going on in them, I needed to have somebody who knew something of classical Greek culture, who could assemble a selection of headstones in both a chronological and a dramatic order, who could draw up credible notes for me to read in my first language. Without that, I would have been lost” (BARCLAY, 2003, p. 4).

Quarto Cinema), distintos contextos de criação e produção, distintas linguagens cinematográficas que guardam maior relação com especificidades do que a expectativa da academia de criar “gêneros”.

Posto isso, ainda é possível afirmar que, em alguma medida, esta tese está alinhada ao que Barclay (2003) e Samash (2017) discutem, uma vez que se ocupa tanto pelo que pode ser chamado nos termos dos teóricos de “exterioridade” quanto pela “interioridade”, ao considerar a linguagem fílmica bem como o modo de vida dos Kuikuro (*kügühütu*, da nossa maneira de ser). Acrescento que, nos dois âmbitos, existe uma dificuldade a ser reconhecida. Como a pesquisadora Yanet Aguillera (2019) sinaliza, ainda é preciso aprender a moldar a maneira de ver e de analisar esse novo cinema para alcançar as novas linguagens que se estabelecem — observe-se que sempre no plural, “linguagens” — um caminho que ainda está em construção.

Na ocasião do 1º FeCCI (Festival de Cinema e Cultura Indígena), ocorrido em 2022, em Brasília, surgiram algumas tentativas de nomear o que, ao mesmo tempo, se constituía e era percebido: “cine arma” e “cine flecha” foram duas categorias repetidas por cineastas que discursaram ao longo do evento. A segunda expressão foi a eleita pelo Festival para denominar o grupo de filmes exibidos ali.

Aqui, faço um exercício de descrever, a partir do que aprendi com os cineastas indígenas, o que pode ser compreendido como “cine flecha” — o cinema que busca, por meio de uma linguagem própria, conectar-se com sua tradição indígena e lutar por reconhecimento e visibilidade. O cine flecha defende identidades resistentes a generalizações, a normas, defende narrativas contra-hegemônicas, porque questiona o poder totalizante dos apelos à universalização, tanto aqueles voltados para a ocidentalização, como aqueles que homogenizam uma indianização. O cine flecha busca desdobramentos políticos, uma vez que os filmes constroem denúncias, críticas, apelos. O cine flecha também visa à construção de linguagem cinematográfica própria, que reflita sua estética.

A tomada da linguagem audiovisual pelos povos originários efetiva: a) uma mudança na produção cinematográfica (porque realizada em meio à gigantesca escassez de recursos, embora lute para alterar esse quadro); b) uma alteração na circulação dos discursos (porque afirma uma voz própria que fora silenciada por décadas, justamente pela falta de acesso à produção cinematográfica); c) uma mutação dos corpos (porque em *performance* afirmam sua resistência).

Embora não seja o intuito desta tese a criação de uma nova nomenclatura ou categorização para denominar um movimento contemporâneo que se estabelece no Brasil, reconheço traços específicos que vêm se delimitando e que podem ser objeto de estudo em trabalhos futuros.

1.3 PERCURSOS DE PESQUISA E ESCRITA

A decisão de pesquisar o cinema kuikuro remonta duas trajetórias anteriores: a primeira se deu no Mestrado quando me aproximei, em 2009, de teorias antropológicas feitas no Brasil, em especial, das de Eduardo Viveiros de Castro — ocasião em que pude compreender como eram distintas as cosmologias dos povos originários e como era importante que processos históricos de invisibilização fossem rebatidos por meio da atividade acadêmica. A segunda trajetória diz respeito aos estudos em cinema, iniciados em 2016, com especial destaque para os regimes propostos por Gilles Deleuze, que, apesar de não comparecerem neste trabalho, inspiraram um olhar analítico para a forma do filme. O entusiasmo por compreender a linguagem fílmica desenvolvida pelo cinema kuikuro e seus desdobramentos me levaram até esta pesquisa, que apresenta, em alguma medida, respostas a inquietações, também políticas.

Em 2015, adentrava o chão vermelho que compõe o centro da Aldeia Ipatse, o escuro das casas tradicionais e as águas tranquilas do rio Buriti, conheci Takumã Kuikuro, sua família e seu povo. Aquele encontro fazia entrelaces com leituras do Mestrado e também entrelaces com o cinema que, há alguns meses, havia experimentado. Na ocasião da viagem, Takumã exibia pela primeira vez para os seus *Ete: Londres como uma aldeia* e eu estava ali imersa naquele fora de campo que tanto dizia sobre o filme.

O desconhecido daquele cinema kuikuro, o desconhecido emanado por aqueles corpos de língua longínqua me convidavam a me aproximar. Sempre me acompanhava certo espanto e o impulso por fazer parte de um movimento antigo que luta para que o modo de vida dos povos originários seja respeitado, seus direitos garantidos e para que seus percursos históricos e poéticos sejam difundidos. Fazia todo sentido estar no contexto acadêmico criando ressonâncias, conversando com pesquisas anteriores, trazendo à tona um contemporâneo, mesmo sabendo das

minhas muitas limitações que passavam por desconhecer a língua, estar geograficamente longe do contexto de produção fílmica, e, ainda, dos muitos desafios, já que me propunha estar conversando a partir de perspectivas poéticas, cinematográficas e antropológicas, tendo por inspiração o rigor científico.

Inicialmente, a base teórica que me auxiliava a ler os filmes kuikuro estava pautada no legado deleuziano posto em *Imagem-movimento e Imagem-tempo*, percorri *Matéria e memória*, de Bergson e reflexões da semiótica peirciana. Foi longo o período para compreender uma estrutura complexa que passa por conceitos como imagem-percepção (0 ou zeridade); imagem-afecção (primeiridade), imagem-ação (segundeidade), rostidade, dentre outros, de modo que um esboço ia se configurando nesta tese.

Um desconforto, entretanto, surgiu e se estabeleceu numa crescente diante da constatação de que essas eram as referências que se repetiam sistematicamente nas bibliografias encontradas para compreender o cinema e, incluía também, o cinema indígena feito no Brasil, embora fossem mais recorrentes os trabalhos que apenas se apropriassem tangencialmente desses conceitos. As reflexões anti-coloniais ou decoloniais e a orientação a esta tese pelo professor Bairon Vélez Escallón propunham uma crítica cujos resultados se fizeram concretos em minha pesquisa, no sentido de não corroborar a crença de uma filiação universal (ou ocidental) para ler obras cinematográficas latinoamericanas.

Entendendo, portanto, que era necessária uma hermenêutica situada que conseguisse elaborar a linguagem cinematográfica em sua cosmovisão e cultura, sem recorrer a tendências eurocêntricas, decidi mudar o rumo teórico.

Reafirmo que busco contribuir com os estudos que se interessam pela filmografia do povo kuikuro, bem como com o debate que une reflexões antropológicas e cinematográficas. Importante citar que há um número cada vez maior de festivais de cinema, seminários, grupos de pesquisa, artigos, dissertações e teses dedicados à filmografia indígena contemporânea. Ao me dedicar aos estudos acadêmicos já existentes a esse respeito, observei que variadas pesquisas ora tendem a incorporar teóricos franceses modernos em sua base teórica ora fazem um resgate dos primeiros trabalhos que conjugaram cinema e antropologia, como os desenvolvidos por Robert Flaherty e Jean Rouch. Aqui, me distancio desses recortes, já que fui fisgada pela crítica decolonial e pelo estranhamento em buscar apenas teorias do Norte para falar

com/sobre as artes indígenas, por um lado. Por outro, diante de uma literatura crítica variada e consolidada, compreendi que era necessário construir novos caminhos.

Quanto ao trabalho de campo, havia uma previsão de que acontecesse em dois momentos distintos, em 2020 e 2021. Porém, diante da epidemia do SAR-CoV-2 que assolou a todos a partir de março de 2020, modificando modos de operar, a experiência de campo se deu apenas em janeiro de 2020. Os trabalhos com Takumã Kuikuro foram, contudo, ininterruptos desde o início desta pesquisa. Em setembro 2022, o cineasta, a convite da Pós-Graduação em Literatura da UFSC, ministrou a Aula Inaugural do semestre — momento em que esta pesquisa também pode aprender e se desdobrar.

A experiência do trabalho de campo, que ocorreu em janeiro de 2020, foi, de muitos modos, inspiradora: tanto por possibilitar o convívio com o povo kuikuro e suas práticas, como por gerar reflexões que sem a presença na Aldeia Ipatse não seria possível. Foi também no trabalho de campo que pude integrar, junto com Takumã Kuikuro, uma equipe para a realização de um curta-metragem, *Agahü: o sal do Xingu*. Dividir as tarefas de produção, elaboração de roteiro foi essencial para compartilhar as experiências do fazer cinematográfico e melhor compreendê-las.

Compartilho, ainda, que a epidemia do SAR-CoV-2 trouxe inúmeros obstáculos e desafios para esta pesquisa, como as dificuldades advindas do contexto de isolamento, impossibilidade de retornar à Aldeia Ipatse, abalos psicológicos e físicos advindos das consequências do COVID-19 em mim e em familiares. Juntamente com o caos, algumas respostas ao contexto pandêmico trouxeram fôlego para esta pesquisa, como exemplo, cito os Festivais de Cinema *Fórum Doc.*, *Cine Kurumin*, *Amotara*, *Mostra Ecofalante* que tiveram sua programação estendida para o ambiente virtual, ampliando o acesso aos filmes indígenas. Se outrora sua exibição ficava restrita às salas de cinema e aos Festivais presenciais, o novo contexto garantiu a divulgação e o debate acerca da produção audiovisual indígena em proporções maiores.

Imprescindível afirmar que, durante toda a pesquisa e a escrita da tese, estabeleci frequentes conversas e entrevistas com Takumã Kuikuro, de modo que os capítulos foram enviados a ele à medida que iam sendo produzidos. Essa escolha reflete um compromisso ético em compartilhar dados, análises e resultados com aqueles que integram esta pesquisa.

Quando estive na Aldeia Ipatse, pude notar que os integrantes do Coletivo Kuikuro de Cinema demonstravam incômodo e dúvidas em como, de fato, se dão e quais consequências geram os trabalhos acadêmicos e artísticos que com eles dialogavam. Não raro encontrei muitas críticas diante da prática recorrente de pesquisadores que “coletam dados”, “captam imagens” sem que retornem com resultados ou desdobramentos. Por isso, uma das preocupações desta pesquisa foi compartilhar com o cineasta Takumã reflexões que compõem esta tese e seus caminhos de construção, como a participação em congressos e a publicação de artigos acadêmicos.

Durante o trabalho de campo, pude observar também como se desenvolvia o trabalho audiovisual no Centro Kuikuro de Cinema (CKC) naquele período. A equipe era restrita, embora muitos projetos ocorressem simultaneamente. Para exemplificar a diversidade de projetos, cito que estavam em processo de edição dois médias-metragens, um que discute o modo de vida dos indígenas que moram em contexto urbano, outro que expõe a relevância cosmológica da mandioca para os povos originários. Takumã editava, ainda, um longa-metragem, cuja temática gira em torno do trabalho que antropólogos desenvolvem no Alto Xingu, criando, assim, uma resposta indígena ao olhar curioso e acadêmico de pesquisadores que desenvolvem, há mais de três décadas, laços de parentescos e de teoria. Dentre outros projetos, Takumã descreveu um em que quer discutir como a criança adquire a língua karib e outro em que descreve como se dá a mudança do corpo feminino após a primeira menstruação.

Passados os anos, até o término e publicação deste texto, esses projetos não chegaram a ser finalizados. Mas, outros foram construídos, como o curta-metragem *A febre da mata* (2022, 8 min), exibido no 1º FeCCI (Festival de Cinema e Cultura Indígena), em 2022. Mais a respeito das experiências no trabalho de campo, o leitor encontra no Capítulo “O sal é pajé”.

Considerando as discussões até aqui tecidas, e buscando reflexões que apontam para as formas como os regimes estéticos kuikuro se constituem por meio

da linguagem audiovisual, descrevo como se organiza este trabalho a partir de seus capítulos.

No capítulo 2, “O poético no cinema”, me dedico ao resgate dos modos de conceber o poético no cinema por Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini e Andrei Tarkovski. Esse diálogo é importante para tecer contrastes ou semelhanças quanto a linguagem audiovisual e, ainda, observar desdobramentos a partir do que é (ou não) considerado poético. Em Eisenstein (2002a, 2002b), sobressaem reflexões sobre montagem e sobre a comparação entre a estrutura do poema e a do filme, versos e planos são postos lado a lado, bem como o ritmo e a trilha sonora. Em Pasolini (1982), o “discurso indireto livre cinematográfico”, denominado “subjativa indireta livre”, juntamente com monólogos interiores e com a “câmera que se faz sentir” vão compor o que para o cineasta configura o “cinema de poesia”. Em Tarkovski (1998), a poesia não é entendida como gênero, mas como “consciência de mundo”, por operar por meio do sensível, de tal forma que os filmes poéticos devem pressupor a “participação ativa do espectador”.

O capítulo 3, “O sal é pajé”, é permeado por reflexões obtidas no trabalho de campo realizado na Aldeia Ipatse, em janeiro de 2020, e na construção do curta-metragem *Agahũ: o sal do Xingu* (2020, 1 min). De modo que, neste caso, a análise fílmica é enriquecida pela parceria tecida com Takumã, num trabalho colaborativo e compartilhado de fazer cinema — é por esse motivo que o capítulo foi constituído de maneira separada. Fica claro, portanto, que a organização não priorizou a ordem cronológica da filmografia de Takumã. Tal escolha se dá diante da possibilidade da referida experiência *in loco* lançar luz sobre o processo investigativo e sobre as práticas do labor cinematográfico no Centro Kuikuro de Cinema, abrindo, também, caminhos interpretativos para o trabalho realizado anteriormente por Takumã. Neste capítulo, especial atenção será dada ao contexto de produção e a maneira como imaginações conceituais kuikuro comparecem no documentário *Agahũ: o sal do Xingu*, inclusive pelo recorte temático. Aqui, também será descrita a montagem que revela a imagem diante dos sentidos do espectador (nos termos de Eisenstein, 2002a), essa pode ser reconhecida como a linguagem poética que, mais do que descrever como o sal é feito pelo povo kuikuro, faz o espectador sentir, experimentar — existindo nesse processo uma poética voltada para a forma.

Os capítulos 4 e 5 guardam desdobramentos de análises fílmicas. A reflexão se desenvolve a partir da seguinte divisão: “O eu, outro” e “O outro, eu”. Essa montagem, que a tese propõe, já anuncia uma constatação de pesquisa ao sinalizar que há, pelo menos, dois interesses na filmografia de Takumã Kuikuro. O primeiro é marcado pelo gesto de dar ressonância à voz de seu povo, marcando modos de vida, especificidades da cosmovisão kuikuro. O segundo é marcado pela alteridade, quando outros povos aparecem em diálogo com o povo Kuikuro.

O capítulo 4, “O eu, outro”, é composto, portanto, pelos filmes em que predomina maior foco na descrição do modo de vida kuikuro. É aqui também que é possível perceber de forma mais predominante um trabalho coletivo e de co-autorias¹⁹.

Em 4.1, “Lua, Menstruação, Poética”, discuto a linguagem cinematográfica de *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* (28 min, 2004), ao considerar a composição do plano e o enquadramento. As contribuições de Pasolini (1982) e de Tarkovski (1998) quanto ao poético no cinema são resgatadas para refletir sobre as escolhas estéticas do documentário. Interesse-me, especialmente, por discutir o mistério evocado pela dúvida construída ao final do filme — nesse caso, dialogo com Luis Buñuel. Orientada pelos antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto, busco compreender a cosmovisão kuikuro por meio de descrições de como o eclipse da lua é sentido pelo povo. Neste capítulo, sugere-se que o filme rastreia imaginações conceituais não somente para espectadores leigos, mas também para os próprios cinegrafistas kuikuro, a partir de uma reflexão acerca de modificações ou decisões de montagem que levam em consideração uma recepção fílmica. O capítulo é encerrado com uma comparação entre *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* (28 min, 2004) e *O verbo se fez carne* (2019, 6 min), de Ziel Karapató, que busca descrever as diferenças de linguagem na construção do poético em seu cinema.

No capítulo 4.2, “Yamuricumã, Hiper-mulheres, Cantos-poema”, que se dedica ao documentário *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011, 80 min), reflexões

¹⁹ Importante apontar que não se tratam de “fases” que obedeçam um percurso linear e cronológico, esses dois movimentos artísticos convivem e coexistem. O curta-metragem *A febre da mata* (2022, 8 min), lançado no final de 2022, apesar de não compor a tese, poderia integrar Capítulo “O eu, outro”, justamente, por ocupar-se de uma manifestação poética mais voltada para como se dá a cultura kuikuro, embora não esteja presente o traço de co-autorias.

antropológicas a respeito da aprendizagem, memorização e transmissão dos cantos entre o povo Kuikuro, bem como as formas de organização do Ritual *Yamuricumã*²⁰ são consideradas para a compreensão de como as estratégias ficcionais e poéticas são moldadas no filme. O documentário é descrito em dois blocos, em que predominam, no primeiro, sequências mais narrativas e, no segundo, mais descritivas. O primeiro é marcado pela *mise-en-scène* (em que personagens ignoram a câmera quase nunca lançando seu olhar para ela), pela criação e desenvolvimento de personagens e de conflito narrativo, possui sequências mais longas, com menos cortes e seu ritmo é mais lento: a câmera acompanha o tempo demorado de aprendizagem dos cantos, é preciso sentar e ouvir (tanto para os personagens como para espectadores). O segundo se detém em expressar o ritual em si — sem diálogos e conflitos ligados aos personagens, que se diluem em meio às danças e aos cantos, os cortes garantem sequências mais aceleradas e maior velocidade, o protagonista passa a ser a Festa de *Yamuricumã*. As mudanças se caracterizam na montagem e também no ritmo dos planos. Ganha destaque também um episódio de “enganação” relatado por Jakalu, lido em paralelo com o próprio documentário que engana, por meio da montagem, o interlocutor que desconhece os cantos-poema. Mais especificamente sobre o poético no cinema, neste capítulo, diferentemente dos demais, me detenho em como as artes verbais kuikuro compõem as dinâmicas sociais e, por fim, o filme. O destaque recai sobre os paralelismos e as repetições, assim como aos efeitos da (não) tradução dos cantos no documentário. Os paralelismos presentes nas narrativas míticas, nos discursos de chefe e nos cantos-poema, segundo Franchetto (2002), não são estritamente marcados, estritamente regulares, uma vez que há uma espécie de correspondência paralelística ou variação na invariância. O que este capítulo demonstra é que é possível encontrar nas escolhas cinematográficas tais recorrências, de modo que é possível reconhecer uma “Estética da Repetição”, nos termos de Franchetto (2003). Aqui, são importantes as contribuições de Franchetto (1986, 2002, 2018), Fausto (2005), Fausto, Franchetto e Montagnani (2013), Belisário (2014a) e Cesarino (2006). No final do capítulo, desenvolvo, ainda, uma comparação entre *O destino das mulheres Amazonas* (1960)

²⁰ Segundo Mutua Mehinaku, “O nome da festa das mulheres se difundiu a partir dos Arawak: *jamugikumalu, yamurikuma, jamurikumã*” (2010, p. 146).

de Jesco von Puttkamer e *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres (2011)*, uma vez que ambos se dedicam ao Ritual Yamuricumã.

O capítulo 5, “O outro, eu”, marca, como posto acima, o interesse do cineasta Takumã Kuikuro por discutir a alteridade e seus desdobramentos em (ou a partir de) seus filmes. A autoria aqui não é mais a coletiva.

No capítulo 5.1, “Karioka”, recupero o legado eisensteiniano de montagem para ler o filme de mesmo título. Neste curta-metragem, Takumã descreve memórias e impressões suas e de sua família diante de outro modo de vida, por meio do testemunho do comum e do banal. Aqui, efeitos de sentido a partir da cor e da trilha sonora do filme são considerados. Também há ocasião para se discutir a existência de uma retomada ritualística (semelhante ao que se encontra no ritual funerário *Kwarup*) que se manifesta a partir da montagem paralela e das diferentes perspectivas dos personagens. O capítulo confirma, ainda, a hipótese de que não é possível dissociar as obras poéticas kuikuro das premissas que regem seu modo de existência, na medida em que a ligação intergeracional — que constitui tanto a onomástica kuikuro como o ritual *Kwarup* — reaparece na montagem de *Karioka (2014, 20 min)*. Proponho, portanto, que a montagem do filme seja lida numa chave intergeracional, em que a organicidade do ato de narrar passa por demonstrar trocas de experiências entre diferentes gerações a respeito de vivências no Rio de Janeiro. O documentário, como a sugerir seu próprio gesto de observação, opta por repetir frames nos quais as crianças olham com curiosidade e atenção a exterioridade, o novo, um universo diferente. Como foi afirmado anteriormente, o curta-metragem é construído tendo como referência o comum, as vivências do dia a dia, sem se distanciar de experiências mais profundas de existência que resgatam tradição e inovação, o eu e o outro. Uma comparação é tecida, no fim do capítulo, com o documentário *Nós e a cidade (2009, 5 min)*, de Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, de modo a discutir como os dois filmes descrevem a relação dos indígenas com o urbano e com a alteridade que desse meio advém.

No capítulo 5.2, *Povo canhoto*, dedico-me a *Ete London: Londres como uma aldeia (20 min, 2016)*. Por meio da análise dos discursos dos personagens entrevistados, este trabalho constrói um contraponto entre o modo de vida dos kuikuro e o dos londrinos, juntamente com o filme, quando semelhanças e diferenças colocam em pauta a alteridade. A premissa “Londres como uma aldeia” é analisada quanto aos

seus efeitos fílmicos, assim como são analisadas escolhas quanto à montagem. Aqui, relembro as contribuições teóricas de André Brasil (2013a, 2013b, 2016) e Bernardo Belisário (2014a, 2014b) a respeito do extracampo na filmografia indígena, de modo que, embora os dois pesquisadores não tenham se detido especificamente em *Ete London: Londres como uma aldeia*, a teoria por eles desenvolvida para compreensão do cinema indígena auxilia este trabalho na percepção do “invisível”, o além do enquadramento fílmico. Londres compõe o centro da descrição fílmica e a Aldeia Ipatse está no extracampo e, dessa forma, é posta em diálogo com a capital urbana. Propõe-se também uma chave interpretativa para que seja percebida uma poética que emerge de uma metonímia — a mão. Ao final do capítulo, uma comparação entre *Ete London: Londres como uma aldeia* e *Nova Iorque: mais uma cidade (2019, 18 min)*, de André Lopes e Joana Brandão, se ergue para se pensar como pode ser construída uma crítica ao capitalismo e colonialismo a partir das duas obras.

No capítulo 5.3, a tese se desdobra quanto à linguagem cinematográfica do documentário *Xandoca (2019, 20 min)*, buscando um debate que dê conta da intrínseca relação entre poesia e cinema. Aqui, destacam-se o enquadramento e a composição dos planos que promovem uma poética do detalhe como linguagem para falar do cotidiano. A montagem caracteriza-se pela lentidão, de modo a evocar o ritmo da anciã centenária protagonista do filme, Dona Alexandrina ou Xandoca, indígena do povo Karipuna. Neste capítulo, construo uma comparação entre *Xandoca* e *Mamapara (2019, 17 min)*, do cineasta peruano Alberto Flores Vilca, atenta às suas respectivas poéticas. Trago também a noção de “heterogeneidad”, de Cornejo Polar, e reflexões de Silvia Cusicanqui (2015), quando propõe a compreensão da cultura Aymara a partir da noção de “Ch’ixi”, entendido como opostos que coexistem sem se misturar. Diante do colonialismo, a socióloga quer pensar as relações societárias em sua heterogeneidade e complexidade histórica e por isso enxerga um mundo “abigarrado” (nos termos de Zavaleta), com uma coexistência que não é harmônica, pois composto por justaposições que não formam nem hibridismo, nem mestiçagem. A pesquisadora indica também um modo de fazer, um escopo que passa pela interpretação de imagens e pelo resgate de teorias próprias que coexistam no interior da tradição indígena.

No Capítulo 6, as Considerações Finais são desenvolvidas de maneira a retomar as contribuições desta tese no campo do cinema e dos estudos da linguagem, com indicações de desdobramentos futuros.

2. POÉTICA NO CINEMA

Na mesa de abertura do “I Encontro de estudos sobre orientalismos e colonialismos na comunicação e no audiovisual”, da Universidade Estadual de Londrina, realizado em março de 2021, ocasião em que *Agahü: o sal do Xingu* foi exibido e que Takumã Kuikuro participou como convidado, a professora Mônica Kaseker descrevera o referido curta-metragem como poético. Percepção que também defendo nesta tese, com intenção, diferentemente do debate citado, de desdobrar esse reconhecimento e seus efeitos. A defesa da poesia no cinema não é recente e nem acidental, renomados cineastas e teóricos da tradição, como Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini e Andrei Tarkovski se dedicaram a desenvolver como a entendem. Portanto, com eles, será tecido um diálogo.

A antologia portuguesa *O cinema na poesia* (MARTELO, 2019) traz em seu prefácio inúmeras referências da relação entre cinema e poesia, pelo viés da semelhança. Inicialmente, postula dois caminhos, mais facilmente explicáveis, em que, no primeiro deles, a temática aproxima as duas artes (poemas dialogam, entre outros, com diretores, atores, filmes), no segundo caminho, predomina na poesia a função efráctica, com poemas que descrevem cenas, decupagens, montagens. Contudo, é para a reflexão tecida posteriormente por Rosa Maria Martelo que quero chamar atenção: há uma cumplicidade entre as duas artes quanto aos “processos de fazer imagem”. Evidente que é preciso ter em consideração que “o termo imagem significa algo de substancialmente diferente para cada uma das duas artes”, afirma a autora, porém, “as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum” (MARTELO, 2019, p. 12-13). Em outras palavras, o corte, a montagem, a mudança configuram elementos partilhados.

Assim que Martelo discute como a poesia moderna (e mais especificamente, lembra sempre, *certa* poesia) pode se apresentar como “cinema” (ou *certo* cinema) e reivindica para isso dois aspectos: a produção de imagens não estáticas e a condição encadeada dessas imagens (MARTELO, 2019, p.14). Ainda nesse caminho, propõe: “Se Robert Bresson definiu o cinematógrafo como ‘uma escrita com imagens em movimento e sons’, simetricamente também há uma escrita (uma poesia) que a si

mesma se define como um cinematógrafo com sons e imagens em movimento” (MARTELO, 2019, p. 14).

Até aqui está claro que a discussão é organizada em torno do “cinema” na “poesia”, como o título da antologia evidencia, o que me proponho a pensar é diferente na medida em que busco discutir a “poesia” no “cinema”.

“Cinema poético”, por vezes, pode ser usado como um lugar-comum, sem preocupação com o rigor teórico que lhe é próprio. Nesta tese, diferentemente, persigo essa compreensão e me interesso em conceber e articular como a poesia se dá na linguagem cinematográfica, especificamente nos filmes de Takumã Kuikuro.

Uma das perguntas que me move é: o que no cinema é entendido como poesia? Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini e Andrei Tarkovski se dedicaram a essa compreensão, seja em seus filmes, seja em escritos teóricos. Importante pontuar que nada se ganha encontrando na filmografia kuikuro uma confirmação da teoria de Eisenstein (2002a, 2002b), Pasolini (1982) ou Tarkovski (1998). Não é este o escopo que se persegue aqui. Em outro sentido, busca-se compreender como é construído o poético na linguagem cinematográfica feita por Takumã Kuikuro e, para isso, optou-se pelo diálogo com determinadas teorias cinematográficas, porque não se poderia ignorar a discussão que influencia modos de conceber imagens, pelo menos, dentro de uma tradição dos estudos do cinema. A seguir, trago à cena alguns aspectos de como o poético no cinema é entendido por Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini e Andrei Tarkovski, respectivamente.

2.1 SERGEI EISENSTEIN E O POÉTICO

No prefácio de *O Sentido do Filme*, José Carlos Avellar traz algumas informações históricas acerca da primeira edição norte-americana, ocorrida em 1942, única publicação em vida de Sergei Eisenstein, que reunia artigos anteriormente escritos, intitulados *Montagem 1938* e *Montagem Vertical*, e publicados na União Soviética. Ali, o autor pontua que Eisenstein assumia uma função, diante da 2ª Guerra Mundial, quando se retirava de Moscou em direção a Alma-Ata: “primeiro, disparar filmes e filmes contra o inimigo, aplicando com o cinema golpes tão devastadores como de um tanque ou de um avião; segundo, preservar a cultura cinematográfica da

onda de destruição fascista” (EISENSTEIN, [1947], 2002a, p. 10). Defendia, ainda, que quem “luta fora do *front* tem como missão analisar o passado para preparar o futuro” (EISENSTEIN, [1947], 2002a, p. 10). A postura de resistência assumida pelos cineastas indígenas no Brasil dialoga com o enfrentamento a políticas fascistas, quando reafirmam o direito de existência, o modo de vida, a manutenção de seu território, o direito de realizar filmes.

Eisenstein conclamava a montagem como uma solução para se alcançar o que a linguagem cinematográfica deveria fazer. Segundo sua visão, enfrentar “a missão de apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha *o máximo de emoção e de vigor estimulante*” (2002a, [1947], p. 14, grifos do autor).

A crítica eisensteiniana recai sobre a recusa em privilegiar a análise dos planos de maneira independentes entre si, porque ignora métodos de montagem e a percepção do todo a partir da justaposição compositiva, defendendo, por outro lado, o exame do princípio unificador e da montagem. Fazer inferência a partir da justaposição de dois planos é engendrar uma “terceira coisa”, que não é simplesmente uma soma dos dois elementos unidos.

Mais especificamente quanto às aproximações que fazia entre cinema e poesia, Eisenstein se interessa por comparar os poemas de Puchkin, de Maiakovski e de Milton com imagens fílmicas, estabelecendo relações entre poema e filmes audiovisuais de modo a marcar uma ligação entre o número de versos e as correspondências em planos. Ele afirma: “o quadro desempenha o papel da frase sintática e a estrutura musical o papel da articulação rítmica” (EISENSTEIN, [1947], 2002a, p. 42). No exercício de ver nos poemas a montagem, Eisenstein vai compondo planos (ou quadros de composição como um roteiro de filme) a partir dos versos, observando também ritmo e música. Ao combinar a música com a sequência, a “sensação geral é um fator decisivo, porque está diretamente ligada à percepção da imagem da música assim como dos quadros. Isto requer constantes correções e ajustamentos dos aspectos individuais para preservar o importante efeito geral” (EISENSTEIN, [1947], 2002a, p. 56). Montam-se imagens visuais e auditivas. Exemplifico com a análise dos poemas de Puchkin por Eisenstein.

Ela sumira. Um pescador solitário
 Ouvia naquela noite o galope de cavalos,
 Vozes de cossacos e o sussurro de uma mulher...

Três planos:

1. Galope de cavalos
2. Vozes de cossacos
3. O sussurro de uma mulher x (EISENSTEIN, [1947], 2002a, p. 37).

Apreendendo-o a partir da união, mais do que fenômenos isolados, Eisenstein organiza o poema com o enfoque na sonoridade. O método no poema suscita a “necessária experiência emocional no leitor”, segundo o cineasta. E, assim, havendo contado ao leitor que a personagem sumira, quis o poeta fazer com que sentisse sua ausência e faz isso por meio da montagem. O efeito surge dos detalhes de uma fuga.

O cineasta considera em seus estudos, ainda, o encadeamento de um verso ao outro em que “o esquema formal de um poema, em geral, observa a forma de estrofes distribuídas internamente de acordo com a articulação métrica — em versos”, como os *enjambement*, em que há “continuação do sentido em uma frase, depois do final de um verso ou dístico, prolongamento de uma frase de um verso para o outro, de forma que palavras intimamente relacionadas caem em versos diferentes” (Eisenstein, [1947], 2002a, p.42). Ao mesmo tempo, Eisenstein também considera os poemas de Maiakovski e afirma que o poeta não trabalha com versos, porém com planos, porque “cria seu verso exatamente como um experiente montador o faria ao construir uma sequência típica de ‘impacto’” (EISENSTEIN, [1947], 2002a, p. 47).

É também nessa publicação que Eisenstein discute o fato de que a atuação também pode ser vista como um processo de montagem; primeiro, no interior do próprio ator, depois, na maneira de interpretar em cena.

[N]ão há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação dentro de si mesmo, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel dentro do enquadramento de um único plano, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro (EISENSTEIN, [1947], 2002a, p. 48).

Eisenstein também defendia, em *O sentido do filme* (2002a), que deveria existir uma análise global dos fenômenos audiovisuais que passasse pelo estudo do

comportamento do homem, de seus métodos de perceber e de formar imagens. Além disso, deveria haver atenção às primeiras e mais espontâneas percepções.

Talvez como um desdobramento disso que apontara nos seus primeiros escritos, encontra-se, em *A forma do filme* (2002b), uma longa consideração acerca do teatro japonês Kabuki, em especial quanto ao que o cineasta denominou de “monismo de conjunto”: “Os japoneses nos mostraram uma outra forma, extremamente interessante, de conjunto — o conjunto monástico. Som — movimento — espaço — voz, aqui, não acompanham (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância” (EISENSTEIN, [1947], 2002b, p. 29).

Para Eisenstein, era totalmente incoerente considerar a música como um acompanhamento da atuação cênica ou do movimento no Kabuki, a ponto de comparar o fenômeno ao caminhar de um homem, em que seria equivocado afirmar que uma perna direita “acompanha” a esquerda ou que ambas “acompanham” o diafragma (EISENSTEIN, [1947], 2002b, p. 29). Isto é, do mesmo modo que caminhar é um todo integrado que não pressupõe partes isoladas ou protagonismo de uma parte do corpo sobre outra, o teatro japonês deveria ser sentido numa simbiose em que percepções visuais e auditivas formam um conjunto — isso é o que acontece no Kabuki: “ouvimos movimento’ e ‘vemos som” (EISENSTEIN, [1947], 2002b, p. 29)²¹.

Cito também um exemplo literário e a descrição eisensteiniana acerca da poética japonesa.

CORVO NA NÉVOA DA PRIMAVERA

O corpo aqui pousado
Está meio escondido
Pelo quimono de névoa...
Como o pássaro cantor de seda
Entre as pregas de sua faixa (EISENSTEIN, [1947], 2002b, p. 32)

Quando Eisenstein comenta essa poesia japonesa, assim a descreve: “O autor anônimo (ca.1800) quer dizer que o corvo é visível de modo tão incompleto através da névoa da manhã, como o é o pássaro estampado no vestido de seda,

²¹ Interessante notar como essa maneira de compor e montar comparece nos filmes de Eisenstein, *A greve* (1925), *O Encouraçado Potemkin* (1926).

quando a faixa é enrolada na figura vestida” (EISENSTEIN, [1947], 2002b, p. 32), para a seguir considerar:

Estritamente limitada pelo número de sílabas, caligraficamente encantadora na descrição e na comparação, surpreendente em uma incongruência que está também maravilhosamente próxima (o corvo, meio escondido pela névoa, e o pássaro estampado, meio escondido pela faixa), a lírica japonesa evidencia uma interessante ‘fusão’ de imagens, que atinge os mais variados sentidos. Este original ‘panteísmo’ arcaico sem dúvida se baseia numa *não-diferenciação de percepção — uma ausência bastante conhecida da sensação de ‘perspectiva’*. Não poderia ser de outro modo. A história japonesa é muito rica em experiência histórica, e o peso do feudalismo, apesar de politicamente superado, ainda corre como uma linha vermelha através das tradições *culturais* do Japão (EISENSTEIN, [1947], 2002b, p. 33, grifos do autor).

A respeito do que Eisenstein chama de “não-diferenciação de percepção” ou da permanência da influência do feudalismo na cultura japonesa, não há muitos desdobramentos em seus escritos. Entretanto, o que gostaria de pontuar ao trazer esta citação é chamar atenção para a crença de que deveria existir uma análise global dos fenômenos audiovisuais que passasse pelo estudo do comportamento do homem — ao que esta tese procura responder quando considera a cosmologia *kuikuro* para fazer a leitura dos filmes de Takumã.

Por fim, vale ressaltar que Irene Machado, em *Analogia do dissimilar* (2011, [1989]), apresenta uma correlação entre o cinema eisensteiniano e os princípios do Formalismo Russo, na medida em que os formalistas e os cineastas da vanguarda cinematográfica dos anos vinte perceberam que “o cinema, muito embora tenha sido concebido como uma arte narrativa, guardava traços reveladores de uma linguagem poética bastante significativa (2011, p. 145).

Acrescente-se que a teoria formalista priorizou a estratégia dos estudos comparativos ao reconhecer que a câmera recorta o mundo de maneira inusitada e fascinante, justamente porque soube redimensionar a linguagem do teatro, da literatura, da pintura, da música e da fotografia. Simultaneamente, sem reduzir os estudos do cinema ao estudo de outras artes, carregou como núcleo de interesse sua estética material (ou, em outras palavras, os procedimentos estruturais do filme enquanto linguagem), ao defender que o que consagra o filme como linguagem poética estrutura-se em um princípio elementar: a montagem” (MACHADO, 2011, p. 145).

Entre os formalistas estudados por Machado (2011) estão: Chklóvski que colaborou com Kulechóv e Eisenstein; Brik, com Pudóvkin e Kulechóv.

“A montagem é, para Chklóvski, o grande princípio organizador das linguagens artísticas”: ela está até nas dimensões alteradas dos objetos, quando captados pelo olho unilocular da câmera; na articulação e combinação de palavras, de modo que “uma maiúscula é marca de montagem, a separação entre um pensamento e outro, entre uma e outra percepção [...] a palavra concreta é percebida mediante montagem” (2011, p. 147).

É também por meio da montagem que os formalistas entenderam a proximidade do cinema com o poema: “as imagens se alternam tal como o verso caminha de uma linha para a outra. Daí achar que, se se for estabelecer a correlação entre cinema e arte verbal, o mais correto seria aproximar o cinema não da prosa, mas da poesia” (2011, p. 149).

Se aqui comentamos as influências ou distâncias de Eisenstein e o Formalismo Russo, o fazemos para explicitar, embora brevemente, uma inquietação em comum a esta tese que é perscrutar a relação do cinema com o poético.

2.2 PIER PAOLO PASOLINI E O CINEMA DE POESIA

É notadamente sabido que uma das grandes referências teóricas na tradição dos estudos cinematográficos para discutir “cinema de poesia” é Pier Paolo Pasolini, que, em *Empirismo Hereje* (1982), e mais especificamente nos capítulos “O cinema de poesia”, “A língua escrita da realidade”, cunha tal terminologia e se debruça sobre esse conceito. Nessa tradição cine-poética, segundo o teórico Pasolini, estão os cineastas Antonioni, Bertolucci, Godard, Rossellini, Glauber Rocha e Milos Forman; suas análises, entretanto, se demoram nos três primeiros.

Pasolini, que começa a realizar filmes apenas na década de 60, já tinha uma trajetória consolidada como poeta e romancista. Sua produção artística-intelectual se multiplica em outros meios: poesia, pintura, teatro, tradução, jornalismo, crítica literária e de arte. É importante notar que os conceitos oriundos da literatura, da palavra escrita, vão avançando para o campo semântico da linguagem visual do filme, de maneira a contribuir para a valoração do icônico e da imagem como formas poéticas

— fica claro também que os escritos de Pasolini são influenciados pelo estruturalismo e pela semiótica.

“Como saber como é que a língua da poesia poderá ser teoricamente explicável e praticamente possível no cinema?” (1982, p. 143) — essa é uma das perguntas que impulsionou Pasolini a definir o “cinema de poesia” atrelado ao Discurso Indireto Livre cinematográfico, o que também chamou de “Subjetiva Indireta Livre”. Esse recurso, que é herdado dos estudos literários, se dá “quando o autor cria as condições estilísticas necessárias para se fazer narrador através de sua personagem: sobretudo na reanimação vivencial do passado e nas considerações amargas ou alegres sobre as situações presentes” (1982, p. 64-65).

O Discurso Indireto Livre deve ser entendido como “infinitos de narração” ou “infinitos históricos” (1982, p. 63), a referência à infinitude vem do fato de que essa linguagem implica variadas intenções, conscientes e inconscientes²². Em geral, o autor pode expressar-se por meio do locutor ou personagem e criar diferentes camadas interpretativas, que vêm da audição e do reconhecimento de experiências. Ainda a esse respeito: “a simpatia do autor ao ‘reviver’ gramaticalmente o seu discurso não se dirige assim a si próprio apenas, mas a todos os que, como ele, vivem — ao seu mundo” (1982, p. 64).

Se o Discurso Indireto Livre “serve para falar indiretamente — através de um álibi narrativo acidental — na primeira pessoa”, no cinema é a linguagem encontrada em monólogos interiores das personagens-pretexo (1982, p. 151) — eis uma relação estabelecida por Pasolini entre literatura e cinema, entre discurso poético e cinema de poesia.

As vanguardas artísticas e literárias também se fazem sentir nas leituras feitas por Pasolini do “cinema de poesia”, como o surrealismo em Luis Buñuel e o pós-impressionismo ou neocubismo em Godard (1982, p. 143; 149), já que este cinema nasce num âmbito de investigação e experiência e aquele do mistério. Como características da linguagem poética no cinema, Pasolini descreve outras operações estilísticas significativas, como: “sucessão de dois planos que enquadram o mesmo

²² Tarkovski e Pasolini parecem conceber de maneira semelhante o “infinito da imagem”, a esse respeito observar: “sempre há mais num filme do que aquilo que se vê — pelo menos, se for um verdadeiro filme. Sempre descobriremos nele mais reflexões e ideias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor” (TARKOVSKI, 1989, p. 139).

trecho de realidade, primeiramente perto e depois mais longe. Ou primeiro uma perspectiva frontal e depois oblíqua, a partir de um só eixo, mas com duas objetivas diferentes” e, ainda, a técnica que consiste em fazer entrar e sair a personagem do plano, resultando numa série obsessiva de quadros que gera beleza pictórica.

Essas escolhas formais exemplificam o movimento teórico e descritivo desenvolvido por Pasolini em suas considerações sobre o cinema de poesia, mas não se esgotam nelas. Outra peculiaridade marcante desta linguagem poética é “a produção de filmes dotados de uma dupla natureza”, a partir da qual opera uma *mimesis* contínua e, por baixo, ocorre outro filme – de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista. Savernini (2004), a esse respeito, explica:

A “subjéitiva indireta livre” toma a forma de um pretexto porque por baixo deste filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da *mimesis* visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista. Neste sentido, o cinema de poesia se apresenta sob a forma de uma narrativa metafórica: a representação da personalidade do cineasta (chamado de “sistema paranóide” por Pasolini) através do drama de uma personagem. Essa personagem, por sua vez, recusa-se a ser apenas uma metáfora da subjetividade do cineasta, reclamando o seu direito à auto-expressão e existência autônoma (SAVERNINI, 2004, p.52).

Quando se detém na análise do personagem-pretexto, que compõe o cinema de poesia, Pasolini identifica que ele se constitui ao redor da cultura, língua e psicologia do autor. Quando assim não é, surgem personagens mitificados ou associados à neurose, à anomalia ou à hipersensibilidade. Acrescente-se, ainda, outra característica do cinema de poesia para Pasolini “o fenômeno que os especialistas definem normalmente e banalmente com a fórmula ‘fazer com que a câmera se sinta’” (PASOLINI, 1982, p. 150). Eis alguns mecanismos para isso:

Alternância de diversas objetivas, 25 ou 300 para o mesmo rosto, o emprego pródigo do zoom, com as suas objetivas muito alongadas, que se colam às coisas dilatando-as como se fossem pães levedados em excesso, os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmara, os movimentos manuais da câmara, os *travellings* exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os *raccords* irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem etc. (PASOLINI, 1982, p. 151).

Esse código técnico nasce pelo desejo de certa anarquia, pela necessidade de liberdade formal, pelo gosto provocativo dos cineastas em questão. Continua

Pasolini: “mas tudo isso se tornou também depressa cânone, patrimônio linguístico e prosódico que interessa simultaneamente a todas as cinematografias mundiais” (1982, p. 151).

Se essas escolhas formais passam a constituir um repertório esperado, perde-se, em alguma medida, o que se tinha de elementar: o caráter inovador e provocativo. Os cineastas da tradição do cinema de poesia não estariam, então, interessados em criar novas linguagens que não se enquadrariam facilmente numa escola?

Logo após destacar que “fazer com que a câmera se sinta” pertence ao cinema de poesia, Pasolini cita os filmes de Charlot a Mizoguchi, de Bergman, para afirmar que “a característica geral e comum estava em que ‘não se sentia a câmera’: os seus filmes não foram rodados segundo um cânone da ‘língua do cinema de poesia’” (1982, p. 150), mesmo sendo considerados por ele como grandes poemas cinematográficos.

A questão que se coloca é que, de acordo com Pasolini, o caráter poético de filmes narrativos clássicos não se dava por uma linguagem específica poética, dessa forma, defende: “o cinema clássico foi e continua ser narrativo: a sua língua é a da prosa. A sua poesia é nele interna: como, digamos, nas narrativas de Tchekhov e Melville” (1982, p. 152). Para Pasolini, a linguagem de poesia cinematográfica implica uma subjetividade construída pelo Discurso Indireto Livre, em que o estilo é o protagonista.

A conclusão do capítulo “O cinema de poesia” afirma que a linguagem do cinema de poesia é “uma produção média e típica do desenvolvimento cultural do neocapitalismo”, sendo um movimento da burguesia que “põe em questão e modifica as suas próprias estruturas, e que, no caso presente, retribui aos poetas uma função humanística tardia: a do mito e da consciência técnica da forma” (1982, p. 152).

O legado teórico que Pasolini constrói é aqui, portanto, relevante, no sentido de suscitar reflexões acerca da linguagem poética no que ele mesmo denomina de cânone do cinema de poesia. É interesse desta tese contrapor esses mecanismos com a linguagem cinematográfica de Takumã Kuikuro e compreender como se constitui sua linguagem de poesia, em especial, pela dissonância, considerando no cineasta o que lhe é intrínseco: integrar o povo da floresta, o povo kuikuro, ser falante da língua karib, cuja cosmologia pressupõe um princípio epistemológico não ocidental, propagar uma “memória de existência” não ocidental, ser cineasta do século XXI que

vive no Alto Xingu, Brasil. A partir dessa realidade, já há um distanciamento expressivo do que Pasolini, considerando seu contexto histórico, poderia teorizar, dado que o cinema *kuikuro* não se enquadra num movimento de burguesia, como fora identificado por Pasolini.

2.3 ANDREI TARKOVSKI E A POESIA NO CINEMA

Em *Esculpir o tempo*²³, Andrei Tarkovski, por meio de textos efrásticos, discute questões teóricas que comparecem em sua obra cinematográfica, bem como responde a seus interlocutores que, não raras vezes, solicitam descrições de seus filmes. Claro está que ali não há o escopo em criar uma teoria (que pressuponha tese, antítese e síntese) sobre como entende o cinema poético; ao contrário, Tarkovski buscou refletir sobre a natureza do cinema como algo concernente à poética, entendida como aquela que opera por meio do sensível, do afeto. A partir dessa reflexão livre, é possível, contudo, depreender algumas concepções do poético.

A esse respeito, o cineasta russo esclarece seus interesses: “o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte” (1998, p. 16). Mais adiante, desdobra: “quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida” (1998, p. 18).

Afastado da percepção do poético atrelado a gênero, Tarkovski entende-o como “uma consciência do mundo”. Depreende-se dos métodos descritos por Tarkovski, em *Esculpir o tempo*, que o artista leva o público a montar, a reconstruir o todo através das suas partes, a refletir de maneira a extrapolar o que fora dito de forma explícita²⁴. Nesse percurso, o público é posto em condições semelhantes às do artista.

²³ Nesta tese, foi utilizada a 2ª edição da Martins Fontes, na qual os comentários foram traduzidos dirigidos à crítica. Em edição posterior, como num diário, traduziram-se os comentários voltados ao autor.

²⁴ Rodrigo Amboni, no artigo “Memória, experiência e montagem”, chama atenção para implicações ao se construir um espectador ativo que, também em sua experiência de memória acionada pelo filme, é

Tarkovski defende que é essa reciprocidade que é digna de procedimentos artísticos (TARKOVSKI, 1998, p. 18).

Paulatinamente, vai se esboçando, em seus escritos, o que o cineasta denomina de “lógica” poética — essa palavra tão impregnada da tradição aristotélica vai se configurando em outro sentido.

A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e, às vezes, exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. E, no entanto, os métodos do drama tradicional são vistos como os únicos modelos possíveis, e são eles que, há muitos anos, determinam a forma de expressão do conflito dramático (1998, p. 17).

É de interesse desta tese descrever a concepção tarkovskiana a partir da ideia de que o “poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida”. Já na “Introdução”, o leitor tem acesso a algumas cartas de espectadores direcionadas a Tarkovski, cuja recepção é a mais variada: desde aquelas em que predomina a incompreensão — “Certamente não sou o primeiro, nem serei o último, a escrever-lhe completamente desnordeado, pedindo ajuda para entender *O Espelho*. Em si, os episódios são muito bons, mas como ligá-los entre si?”, ou “O filme é tão diferente de tudo o que já vi, que não estou preparada para entendê-lo, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Você poderia explicá-lo? Não que se possa dizer que eu nada entenda de cinema em termos gerais” (1998, p. 3) — àqueles em que há identificação com a estética — “Deve-se ver esse filme com simplicidade e ouvir a música de Bach e os poemas de Arseni Tarkovski; vê-lo da mesma maneira como se olha para as estrelas ou para o mar, ou, ainda, como se admira uma paisagem” (1998, p. 4) ou “Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim. ... Mas você... como pôde saber disso? (...) Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela

capaz de montar. “Gostaria de pensar, então, que para Tarkovski o espectador ativo é aquele que, ao ser tocado por uma montagem do pensamento, faz conexões que se confundem com suas memórias e suas experiências, e isso o leva inevitavelmente a montar. Essas conexões não se dão através de um entendimento do discurso e sim a partir de uma espécie de ativação involuntária das impressões da memória provocada por uma montagem que, segundo Tarkovski, se propõe a seguir uma lógica poética do pensamento e não uma ordem rígida imposta pelo enredo” (AMBONI, 2017, p. 197).

iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha” (1998, p. 5).

Com as citações que revelam parte da recepção dos filmes de Tarkovski, procuro chamar atenção para os efeitos de sentido ou para as dificuldades interpretativas, quando a linguagem cinematográfica é esculpida (para fazer menção ao título do cineasta) de modo a não corresponder a certos modelos narrativos (que Tarkovski também chama de dramaturgia tradicional) e aos encadeamentos lógicos de causa e consequência. Esse labor cinematográfico-poético pressupõe a participação interpretativa do espectador, ao passo que não se preocupará em criar soluções fáceis ou óbvias. Um pouco mais a esse respeito, consultar aqui:

A lógica comum da sequência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto (1998, p. 18).

Portanto, em Tarkovski, a associação poética é capaz de produzir no público sentimentos e tensões, pela força interior que a constitui. Nesse sentido, a linguagem poética que parta de associações evoca sensibilidade, catarse, identificação²⁵. O efeito é de uma potência tão expressiva que Tarkovski chegou a sofrer censuras²⁶ e críticas ao substituir a causalidade narrativa por articulações poéticas: “quando os fundamentos lógicos da vida cotidiana recebiam um tratamento relativamente livre — sobrevinham, infalivelmente, manifestações de protesto e incompreensão” (1998, p. 31).

²⁵ Mais a esse respeito aqui: “A função específica da arte não é, como comumente se imagina, expor idéias, difundir concepções ou servir de exemplo. O objetivo da arte é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem. Ao se emocionar com uma obra-prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele mesmo chamado da verdade que levou o artista a criá-la. Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras-primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação. Nesses momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções” (TARKOVSKI, 1998, p. 49).

²⁶ Ver “A propósito, foi este o episódio que o chefe do Cinema Estatal queria que eu deixasse fora do filme. A cena era sobre aquele sofrimento que é o preço do chamado progresso histórico e sobre as incontáveis vítimas que, desde tempos imemorais, o mesmo exige” (TARKOVSKI, 1989, p. 156). Buñuel também sofreu ameaças diversas: “Depois da aparição de *Un Chien Andalou*, Luis Buñuel teve que se esconder dos burgueses enfurecidos, chegando mesmo a levar um revólver no bolso sempre que saía de casa” (TARKOVSKI, 1998, p. 61).

Por meio das associações poéticas, Tarkovski procura respeitar seu interlocutor exigindo dele uma participação mais ativa, tendo em vista que se nega a entregar conclusões prontas, desse modo, defende que “complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não têm de ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio”. Como peculiaridades de sua obra cinematográfica, destacam-se: a) a tenaz capacidade de exprimir um significado filosófico geral a partir de uma extraordinária economia de meios (1998, p. 18); b) personagens exteriormente estáticos, mas interiormente cheios de uma paixão avassaladora (1998, p. 14); c) textura do cenário e das paisagens que provoquem no autor “recordações precisas e associações poéticas” (1998, p. 28).

Tarkovski segue: “há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia. Mas é exatamente aí que muitos diretores costumam recorrer a truques convencionais, em vez de fazerem uso da lógica poética”. Nessa crítica, há referência aos efeitos extraordinários usados por muitos cineastas para tratar de sonhos, lembranças ou fantasias. Tarkovski os critica porque os sonhos, nesse modelo, deixem de ser um fenômeno da existência para funcionarem como engenhos cinematográficos — “Frente à necessidade de filmar os sonhos, tivemos que decidir qual seria a melhor forma de exprimir a poesia específica do sonho, como abordá-la de forma mais convincente, e que meios usar” (1998, p. 31).

É também perseguindo sua própria linguagem audiovisual que o cineasta russo afirma que: “O artista nunca vai em busca do método pelo método, ou apenas em nome da estética; ele é dolorosamente forçado a desenvolver o método como um meio de transmitir com fidelidade a sua visão de autor acerca da realidade” (TARKOVSKI, 1998, p. 121). Na descoberta do método, descobre-se o dom da fala e, então, tem-se o nascimento de uma imagem: “E os recursos que ainda ontem tinham a finalidade de transmitir uma verdade alcançada com dor e sacrifício, amanhã podem muito bem se tornar — como de fato se tornam — um estereótipo mais que desgastado” (TARKOVSKI, 1998, p. 121).

É errado dizer que o artista "procura" o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto... O poeta não tem nada de que se orgulhar: ele não é o senhor da situação, mas um servidor. A obra criativa é a sua única forma possível de existência, e cada uma das suas obras é como um gesto

que ele não tem o poder de anular. Para ter consciência de que uma sequência de tais gestos é legítima e coerente, e faz parte da natureza mesma das coisas, ele deve ter fé na ideia, pois somente a fé dá coesão a um sistema de imagens (leia-se: sistema de vida) (TARKOVSKI, 1998, p. 49).

São nas experiências da vida e na capacidade de percebê-las ou senti-las que Tarkovski contrói sua estética, também ancorada num efeito que prescinde a relação de que algo está para outro, como acontece no símbolo e no signo. Logo, há um distanciamento entre Tarkovski e a visão semiótica de Pasolini.

Tarkovski criticou o cinema poético entendido como aquele que “dá origem a símbolos, alegorias e outras figuras do gênero — isto é, a coisas que nada têm a ver com as imagens que lhes são inerentes” (TARKOVSKI, 1998, p. 75), à medida que se transforma num cinema que se afasta de si próprio. Essa crítica ao simbólico é contundente em vários momentos de sua reflexão, como em: “vejo com especial irritação as pretensões do moderno “cinema poético”, que implica perda de contato com os fatos e com o realismo temporal, fazendo concessões ao preciosismo e à afetação (TARKOVSKI, 1998, p. 79) ou, ainda, “a pureza do cinema, a força que lhe é inerente, não se revela na adequação simbólica das imagens (por mais ousadas que sejam), mas na capacidade dessas imagens de expressar um fato específico, único e verdadeiro” (TARKOVSKI, 1998, p. 83).

Na defesa de que a poética do cinema resiste ao simbolismo, Tarkovski busca na materialidade do dia a dia (como a chuva ou a neve), nas experiências da vida (como a infância, a maternidade, a nostalgia, a doença, o sonho) a construção de sua estética poética.

Foi extremamente difícil explicar para as pessoas que não há nenhum significado oculto no filme, que não há nada além do desejo de dizer a verdade. Muitas vezes as minhas afirmações provocaram incredulidade e até mesmo decepção. Algumas pessoas evidentemente queriam mais: precisavam de símbolos secretos e significados ocultos. Não estavam habituadas à poética da imagem cinematográfica. Eu também fiquei desapontado (TARKOVSKI, 1998, p. 159-60).

É fato que os interlocutores continuavam a perguntar insistentemente qual o significado do fogo, da neve, numa busca infinita pelo significado oculto, pelo enigma imprescindível a ser decifrado. Contra isso, Tarkovski postulava:

É claro que a chuva pode ser encarada apenas como mau tempo, muito embora eu a utilize com a finalidade de criar um cenário estético particular que deve impregnar a ação do filme. Mas isso não significa absolutamente a mesma coisa que introduzir a natureza em meus filmes como um símbolo de alguma outra coisa (TARKOVSKI, 1998, p. 255).

A abordagem estruturalista (que está em Pasolini, por exemplo), ao pretender o cinema como um sistema de signos, é criticada por Tarkovski que a considera equivocada por conceber que “um filme é uma realidade emocional”, “uma segunda realidade” (TARKOVSKI, 1998, p. 211). Por esse motivo, o espectador não pode perder a impressão estética, emocional imediata, sendo isso mais importante do que se perguntar: O que significa? Por quê? Para quê? É também por esse viés que o cineasta aproxima o cinema da música ao reconhecer em ambos uma conjunção, a potencialidade de “percepção inteiramente imediata, emocional e sensível da obra” (TARKOVSKI, 1998, p. 212)²⁷.

Finalmente, pontuo o interesse tarkovskiano pela simplicidade, pela expressão perfeitamente simples que leve a níveis mais distantes e profundos da recriação da vida, bem como o reconhecimento da dificuldade artística de alcançá-la: “Esse, porém, é o aspecto mais doloroso do trabalho de criação: descobrir o caminho mais curto entre aquilo que se quer dizer ou expressar e sua reprodução definitiva na imagem consumada. A luta pela simplicidade é a dolorosa busca de uma forma adequada para a verdade que se conquistou” (TARKOVSKI, 1998, p. 133).

Ao trazer cineastas que pertencem a momentos históricos distintos, com linguagens cinematográficas peculiares e distantes entre si, com visões diferentes quanto ao que pode ser entendido como poético, procurou-se reconhecer o que fora discutido teoricamente nesse âmbito ao longo de uma tradição nos estudos do

²⁷ Se Tarkovski considera o cinema afastado da necessária relação de significação, não considera o mesmo para a literatura. O cineasta, que também compara o cinema com a literatura (porém em sentido distinto do feito por Pasolini), não se aprofunda na questão, porém aponta mais diferenças do que semelhanças e afirma “a obra literária só pode ser recebida através de símbolos, de conceitos — pois é isso que as palavras são” (TARKOVSKI, 1998, p. 212). Desse modo, marca uma diferença entre cinema e literatura, defendendo que a última só existe a partir de conceitos e símbolos. Aqui, parece haver um deslize na maneira simplista de Tarkovski conceber a literatura, na medida em que não considera a sonoridade, o ritmo, a rima que alimentam versos e prosa poéticos como superando o interesse pelo significado das palavras.

cinema. Esta tese propôs um pequeno panorama, passando pelo interesse na comparação entre cinema e poesia feita por Eisenstein, no início e meados do século XX, pelo que se propunha seu cinema, bem como considerou o que ficou reconhecido como “cinema de poesia”, por Pasolini, em seus escritos fortemente influenciados pela literatura, pela semiótica e pelo estruturalismo. Por fim, descreveu-se a percepção do poético em Tarkovski, que se distancia dos demais ao propor o reconhecimento da poesia no cinema a partir do sensível, do afeto, da participação mais ativa do espectador.

Acolhe-se que sem esse arcabouço teórico a tese não cumpriria seu papel de reconhecimento da fortuna crítica, tampouco poderia concordar ou discordar dessas escolhas teóricas, se ignoradas. Até mesmo para nomear o fenômeno “cinema de poesia” ou “cinema poético”, ou enxergá-lo como tal, era necessário se aproximar das análises dos recursos fílmicos propostas pelos cineastas-teóricos. Ao mesmo tempo, defendo que fugiria do objetivo deste trabalho a discussão minuciosa da visão de cada um, seguida de comparações, defesas ou refutações de seus trabalhos, tendo em vista que persigo melhor compreender a linguagem poética expressa por Takumã Kuikuro. As concepções aqui discutidas são relevantes para compreender o fenômeno da linguagem poética no cinema dentro dessa tradição específica e pode ser útil, por comparação ou por contraponto, em alguns momentos ao longo desta tese.

Não busco aplicar os conceitos teóricos aqui descritos para ler a filmografia de Takumã Kuikuro, uma vez que o cineasta indígena não foi influenciado diretamente pelo cinema ou pela teoria destes autores aqui citados. Seu repertório visita outras fontes, outras inspirações, muitas das vezes, ligadas às tradições kuikuro (embora não fossem cinematográficas). Os contextos histórico, geográfico e político são muito distantes, bem como a estética audiovisual de cada cineasta. Seria também um equívoco metodológico pressupor uma filiação universal para ler a obra cinematográfica kuikuro, como pontuamos na Introdução desta tese. Busca-se, então, uma hermenêutica situada, sem recorrer a modismos acadêmicos ou a teorias do Norte Global.

Reconheço que, pela formação audiovisual experimentada por Takumã com o projeto desenvolvido por Vídeo nas Aldeias, há uma influência acerca do fazer etnográfico que passa pelo cinema-verdade de Jean Rouch. Peculiaridades que

incluem a ausência de roteiro e o abandono do tripé (SZTUTMAN, 2004, p. 199). Como descrito anteriormente, indico ao leitor interessado nesses desdobramentos alguns autores que se dedicaram, com demora e com acuidade, ao estudo minucioso do trabalho desenvolvido por Vídeo nas Aldeias, como Bernard Belisário (2014a) e Marcos Aurélio Felipe (2020).

3. SAL É PAJÉ

3.1 TRABALHO DE CAMPO

Em janeiro de 2020, chegava à Aldeia Ipatse para realizar um trabalho de campo curto, porém, que se mostrou muito profícuo. Estive na Aldeia por dez dias, regressaria no ano seguinte para ficar um período de trinta dias. Entretanto, a pandemia do Covid-19 e todo seu desdobramento ao longo dos anos de 2020 e 2021 me impediram de retornar.

Sem energia elétrica, reencontrei a família de Takumã Kuikuro iluminada pelas lanternas, minhas e deles. Essa experiência foi a culminância de um convite: havia proposto ao cineasta acompanhar o trabalho realizado no Centro Kuikuro de Cinema (CKC), na Aldeia Ipatse. Aproximar-me do cinema feito por Takumã era o escopo, pois, interpretar essa filmografia, pela linguagem cinematográfica e pelos jogos conceituais que orientam esse cinema, era o que perseguia.

Cinco anos antes, em agosto de 2015, quando adentrava aquele espaço circular com casas tradicionais Kuikuro, a Aldeia Ipatse estava em festa, com corpos pintados e adornados para o Kwarup, com visitantes que chegavam de outras aldeias, indígenas e não indígenas. Como é de se esperar, o diálogo com essa experiência anterior permaneceu durante a estadia em 2020. Dessa vez, contudo, não havia nenhum ritual tradicional sendo realizado — de modo que predominavam as atividades mais rotineiras, embora as famílias estivessem voltadas para o deslocamento geográfico da Aldeia. Novas casas eram construídas a alguns metros da anterior, momento em que renovavam suas casas, seus espíritos e um novo ciclo. O trabalho era coletivo: jovens, adultos e velhos capinavam o espaço que formaria o descampado circular do centro da Aldeia.

O cacique Afukaká Kuikuro me recebeu, descrevendo as preocupações ligadas às mudanças climáticas, ao contexto político de estreitamento de fronteiras e à conservação da cultura pelos mais jovens. Temas que vão compor a filmografia kuikuro, como o curta-metragem *Mudança climática* (2017, 3 min). Afukaká também destacou o trabalho arqueológico realizado por Michael Heckenberger e os projetos de pesquisa e mapeamento do território.

Aos poucos, conhecia as lideranças que me acolhiam com conversas atentas. Dentre eles, estava Mutua Mehinako, na ocasião, vereador em seu primeiro mandato no município de Gaúcha do Norte, quem já havia desenvolvido um mestrado acadêmico sob a orientação de Bruna Franchetto, cuja dissertação serviu de fonte a este trabalho, e Yamalui Kuikuro, parceiro nas traduções kuikuro-português, na legendagem dos filmes e também na criação do primeiro dicionário bilíngue, projeto em andamento vinculado ao Museu Nacional (UFRJ).

Pude acompanhar também o trabalho realizado no Centro Kuikuro de Cinema. Integrei a equipe do curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu* (2020, 1 min)²⁸, assinando o roteiro e a narração *off*, contribuindo na divulgação do filme por meio de inscrições em Festivais de Cinema e no processo para obter o Certificado de Produto Brasileiro da ANCINE. Dessa forma, pude não somente observar como o trabalho é realizado na pré-produção, produção e pós-produção, como também tecer parceria da qual uma obra poética foi criada em conjunto. Esta tese responde a essa experiência e ao filme.

Em 2015, cheguei a Aldeia Ipatse acompanhada de meu companheiro Thelmo Cabral e dos amigos Brenda Braga e Daniel Massa. Este último retornou em 2022 para contribuir na construção da primeira Biblioteca kuikuro e para a feitura de um livro artesanal de poesia (cuja impressão fora feita em mimeógrafo). Já em 2020, realizando a viagem, estávamos eu e Thelmo Cabral, quem muito me auxiliou na jornada.

Dormir na rede, dividir as refeições, tomar banho no Rio Buriti com aquelas que foram minhas maiores anfitriãs da Aldeia (as crianças), conhecer o cotidiano e a rotina da Aldeia Ipatse foram imprescindíveis para melhor entender o modo de vida que pretendia descrever nesta tese e que comparecem nas narrativas audiovisuais. Muito conhecimento foi compartilhado por meio das filhas e sobrinhas de Takumã: Ahuseti Larissa Kuikuro, Jussama Kuikuro, Iamana Kuikuro. Na ocasião, Rebeca Kaitsu Kuikuro Kuikuro estava em reclusão²⁹, para que ocorresse sua transformação

²⁸ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=rQASZH23NPK>

²⁹ A esse respeito: “Dos reclusos em geral, por estar em condições de liminaridade e fragilidade, nos momentos de passagem do ciclo vital ou na aquisição de um novo *status* que os colocará em contato com forças extra-sociais, espera-se um falar reduzido - voz sussurrada e longas horas de quietude. Exclusão da vida da aldeia e das interações casuais, escuridão, invisibilidade, controle alimentar e sexual, ingestão de eméticos e de outros “remédios” (*empúta*), escarificação, confinamento ao interior

corporal e social de menina para mulher, por isso, com ela quase não pude trocar conversas e experiências. A recepção carinhosa de Regina Kuikuro e a companhia silenciosa e cheia de vida de Bernardo Maiupi Kuikuro e Tchetché Kuikuro também tornaram a estadia muito calorosa. Percebi que toda a caminhada da Aldeia até o Rio Buriti era um momento importante de troca, quando pude aprender algumas primeiras palavras em kuikuro com Ahuseti Larissa, Jussama e lamana.

Estar atenta ao cotidiano e entender a partir dele o modo de dizer e de fazer cinema, a fim de trazer colaborações ao fazer teórico, constituíam o desafio. As dificuldades foram gigantescas, a começar pela ausência do domínio do idioma e pelo curto período em campo. Porém, de muitas maneiras, o encontro foi frutífero.

Uma experiência inusitada, logo na primeira manhã do primeiro dia na Aldeia Ipatse, merece, contudo, maior detalhamento por demonstrar algo significativo. Takumã convidou Mutua Mehinako para apresentar-se em frente à câmera, utilizavam para isso o Centro Kuikuro de Cinema. O discurso eleito para a ocasião era uma breve descrição de como a Aldeia funciona em torno da pesca, da dança e do rito. O conteúdo e a forma me remeteram a um dos primeiros curta-metragens *Kuhi Ikugü: Os Kuikuro se apresentam* (2006, 7 min), em que, circularmente, Mutua também era o entrevistado. Porém, com um intervalo temporal de quatorze anos. A edição e a tradução realizadas em seguida guardavam um pouco de pressa e, diria até, automatismo³⁰.

Quando perguntei sobre o projeto que motivava aquela gravação, Takumã descreveu que o curta-metragem estava sendo gravado para um canal no YouTube, em que vários indígenas se apresentariam em poucos minutos com a finalidade de apresentar a aldeia para os espectadores. Mas, naquele ambiente que me parecia “fabricado”, o que era feito estava mais próximo de uma encenação para a caneta da pesquisadora, que estrangeira quer (de preferência, ágil e rapidamente) anotar alguma notícia ou informação que agrada parte do mundo de cá. Tal compreensão

do espaço doméstico e silêncio “fazem” em conjunto o corpo do recluso (...) para sua plena reinserção social na saída da puberdade ou do luto ou para tornar-se pajé. Protegem-no tornando-o ‘forte’(koci)” (FRANCHETTO, 1986, p. 243).

³⁰ Quando me refiro à “automatismo”, faço menção ao contexto asséptico que algumas pesquisas geram. A esse respeito, Franchetto já criticava em sua tese de doutorado, quando descrevia o contexto de sua pesquisa: “Na encenação do trabalho de campo durante os cursos do SIL, o estudante se relaciona por algumas horas com um informante índio no espaço asséptico de uma sala. A distância da situação real cria a metáfora do informante” (FRANCHETTO, 1986, p. 15).

se tornou um pouco mais clara quando observei como algumas entrevistas são feitas na Aldeia Ipatse. Durante o trabalho de campo, tanto Takumã como o Cacique Afukaká responderam às perguntas de um jornalista para a elaboração de uma reportagem. A entrevista que pude acompanhar, breve e superficial, parecia repetir certo modelo e criar a expectativa de que este trabalho apresentaria uma proposta semelhante.

Procurei sinalizar que esta pesquisa apresentava objetivos distintos, porque não visava resgatar uma tradição que procura “revelar” algum conhecimento a partir de “informantes”. Após aquele primeiro discurso de Mutua³¹, outros indígenas não foram convidados para novas entrevistas e a gravação só ocorreu na manhã do primeiro dia, sendo abandonada nos dias que se seguiram sem que houvesse muita explicação para a mudança de rumo.

A referida experiência, dentre outras, em que minha presença parecia incômoda ou motivo de preocupação, me faz recordar situação análoga à descrita em *A invenção da Cultura*, quando Roy Wagner, ao refletir sobre as dificuldades do trabalho de campo, pontuava sobre o desconforto que um estrangeiro ou alienígena pode causar, por comportarem-se como “crianças”, quando por tudo perguntam e necessitam de cuidados e orientações:

ainda mais um forasteiro que bem pode ser louco ou perigoso, ou as duas coisas. Frequentemente lhe criam dificuldades como uma forma de ‘defesa’, para tentar mantê-lo a uma certa distância ou pelo menos retardá-lo enquanto ele é contemplado e examinado mais detidamente (2017 [1975], p. 30).

Desse modo, ficava claro que eu era estrangeira e que era necessário um conjunto de cuidados³² naquela interação, embora não fosse recente a experiência com pesquisadores de diferentes áreas, antropólogos, fotógrafos, cineastas.

³¹ Importante citar aqui reflexão desenvolvida por Mutua em sua dissertação a respeito do incômodo que uma pesquisa pode gerar: “Os próprios pesquisados não têm a menor idéia de como será usado o conhecimento que foi produzido no espaço do outro” (MEHINAKU, 2010, p. 11).

³² Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro também já advertiram: “quando um índio interage com um existente de ‘outra espécie’ — o que, repetimos, inclui os membros de outros coletivos que nós chamaríamos de ‘humanos’ —. Ele sabe que está tratando com uma entidade que é humana em seu próprio departamento” (2014, p. 96); nesse caso, um humano não indígena (considerando os últimos cinco séculos de enganação e extermínio) poderia assumir comportamento afastado da humanidade longe de seu universo (ao devir outro). “Assim se dá então que toda interação transespecífica nos mundos ameríndios é uma intriga internacional, uma negociação diplomática ou uma operação de guerra que deve ser conduzida com a máxima circunspeção. Cosmopolítica” (2014, p. 96).

Bruce Albert, ao descrever sua experiência de campo com o povo Yanomani, em *postscriptum* de *A queda do céu*, também contribui para minha reflexão sobre as intrincadas singularidades evocadas pelas relações interpessoais no contexto de pesquisa. Ele, assim, descreve:

sempre que apareceria um napë [forasteiro], considerava-se que o melhor era mostrar-se amável e ficar atento. Foi nesse contexto que meus interlocutores, promovidos à revelia ao papel de “informantes” (como se dizia no jargão profissional, um tanto policialesco), aceitaram, com alguma relutância, prestar-se a minhas primeiras tentativas de “investigação” etnográfica. Nada de excepcional: contaram-me apenas, parcimoniosamente, que eu era capaz de entender de suas respostas, ou seja, bem pouca coisa, e isso por um bom tempo (...) Ao cabo de um tempo de observação, a natureza das relações que seus supostos “informantes” têm com ele começa a tomar outros contornos. Conforme ganham confiança, começam a avaliar sua aptidão para servir de intermediário, a favor deles, na comunicação entre os dois mundos. Agora com algum crédito, o etnógrafo aprendiz estabelece com eles — sem saber ou sem querer saber — um pacto implícito. O “material etnográfico” registrado a partir de então é ao mesmo tempo o alicerce e o produto desse pacto (2015, p. 520-21).

As condições históricas e temporais que compõem a relação entre Albert e os Yanomami são, de fato, muito distantes da minha (ainda incipiente) experiência com os Kuikuro. Distancio-me também do contexto referido na citação, porque, em minha pesquisa, não buscava interlocutores à revelia, pelo contrário, percebia em Takumã o poeta-cineasta. Porém, com esta citação, chamo atenção para a semelhança no trato à moda “mostrar-se amável e ficar atento”, bem como quanto à estratégia do cuidado e da economia de detalhes que permeia respostas que encontrei às minhas perguntas mais formais. Contudo, felizmente, passo também a encaixar-me no papel, em alguma medida, de possível “intermediário de dois mundos”. De modo tal que foi possível notar os jogos de diplomacia ou circunspeção cosmopolítica, ao mesmo tempo em que percebo o interesse na ressocialização dos conhecimentos compartilhados no contexto acadêmico. Tem-se em vista que querendo eu ou não, a transmissão de saberes visava, antes de mim, o mundo do qual nunca deixarei de ser representante.

Também explícito aqui as reflexões de Carlos Fausto acerca da simpatia e da diplomacia que ele experimentou ao longo de anos de trabalho etnográfico com o povo Kuikuro e de como o envolvimento pela extrema amabilidade é uma arte política xinguana de manipulação (embora não centralizada) — Questão que retomo no capítulo “Povo Canhoto”.

Esse *ethos* tece teias, lança suas tramas e trama a domesticação do outro, fazendo uso do espetáculo ritual como modo público de apresentação e conversão da alteridade. Essa sedução é, de certo, um jogo de poder, mas ao contrário da expansão imperial é um jogo não-centralizado, difuso e reticular, que parece ocorrer nas franjas locais do sistema (FAUSTO, 2005, p. 26).

O convite de Takumã para que eu integrasse a equipe que realizou o curta-metragem foi um gesto importante para este trabalho, uma vez que a possibilidade de compartilhar a realização de um filme gerou novos desdobramentos, parcerias e reflexões. Há, em alguma medida, a construção de um “nós” (aludido, inclusive, na narrativa *off*) que desfaz a dicotomia “eu” e “eles” que inevitavelmente marca a histórias das quais fazemos parte.

Como descrevo um filme que dele faço parte (e, em alguma medida, construo-o também), entro em um movimento que se distancia das linhas científicas que preveem o distanciamento e a impessoalidade quanto à maneira de se relacionar com o objeto de pesquisa ou com a própria linguagem acadêmica. Esta tese, em outro sentido, antevê um ganho quando essas noções são deslocadas. É também por isso que é possível acionar um “nós” que inclui uma pesquisadora não indígena (que é aliada) em detrimento de uma dicotomia “eu” *versus* “eles” (indígenas).

3.2 CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Nesse período em que estava na Aldeia Ipatse, Takumã foi convocado para integrar o projeto “70 olhares”, que celebra 70 anos da existência da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Esse projeto não esperado trouxe inspiração para o cineasta, em especial, porque, embora houvesse uma delimitação temática atrelada aos direitos humanos, havia liberdade de composição e muitos princípios poderiam ser desenvolvidos naquele projeto. Ficou evidente também o desafio quanto à forma, pois o convite determinava que o curta-metragem deveria ter apenas um minuto, o que exige alto grau de concisão e fina estratégia. A liberdade e o desafio claramente moviam Takumã Kuikuro à criação.

Neste curta-metragem, do qual fiz parte, a equipe se restringia a Takumã Kuikuro, a Kayaitsi Bobi Kuikuro, personagem do documentário (ele é quem

comumente opera a câmera com Takumã e trabalha regularmente cuidando dos equipamentos); e a Kalutata Daniel Kuikuro, quem assumiu a câmera nesse caso.

Os personagens são Bobi, filhos e sobrinhos de Takumã, e integrantes da Aldeia como coadjuvantes. Em alguma medida, toda a Aldeia é composta por parentes; porém, percebi que são os familiares mais próximos que integraram os filmes feitos por Takumã. Há uma praticidade que permeia a realização dos filmes e que emerge de sua urgência. O labor cinematográfico concorre sempre com muitas atividades cotidianas, desde o cuidado com os filhos até a pesca. É necessário criar também a partir do simples. Por esse motivo, Takumã chama seus filhos e sobrinhos a compor o documentário e nenhuma outra criança.

Durante o processo de seleção do tema e do roteiro em si a compor o curta-metragem encomendado, Takumã participava atento buscando inspiração, estava aberto a sugestões e ideias, num processo de *brainstorming*. Não estava decidido por nenhuma abordagem específica, mas, por outro lado, demonstrava uma tal abertura que, por fim, terminava em dúvida. Dúvida que, no processo, o impulsionava mais do que paralisava. Passou a pesquisar a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (documento até então desconhecido) e a fomentar conversas sobre o contexto de sua criação. A decisão para o documentário surge coletivamente durante o almoço.

Neste período em que estive na Aldeia Ipatse, o jornalista da *Folha de São Paulo* e da TV Cultura Leão Serva coletava dados para a elaboração do caderno “Sebastião Salgado na Amazônia”, reportagens publicadas pela *Folha de São Paulo*. Quando o jornalista pergunta sobre a diferença entre o sal industrial e o sal tradicional feito pelos indígenas, entendeu-se que esse condimento poderia em si mesmo integrar alimentação, religião, cultura, tecnologia e ciência.

As categorias que são escolhidas (ou percebidas) para falar sobre um povo são muitas e infinitas e nem sempre dependem somente de uma dinâmica interna — é no contraste com o de fora que peculiaridades se tornam comparáveis. Aqui abro um parêntesis para aprofundar os “traços diacríticos” que se sobressaem diante da alteridade. Manuela Carneiro da Cunha, em “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível” ([1978] 2017), nos faz ver que os traços diacríticos que compõem a cultura e a etnicidade são não somente resgatados, mas também reconstruídos.

Vimos que a questão de saber quais os traços diacríticos que serão realçadas para marcar distinções depende das categorias comparáveis disponíveis na

sociedade mais ampla, com as quais poderão se contrapor e organizar em sistema. Poderão ser a religião, poderão ser roupas características, línguas ou dialetos, ou muitas outras coisas. Mas essa dependência que limita as opções possíveis não é ainda uma determinação positiva. E tivemos que recorrer então à ideia de um “acervo cultural” do qual se retiram esses traços diacríticos, eventualmente construindo-os. Nosso resíduo, esse recurso à cultura, resíduo que é o quinhão de uma abordagem estruturalista, levada a invocar uma inércia, uma permanência das formas culturais (2017, p. 244-245).

Na ocasião, Carneiro da Cunha refletia sobre a comunidade de descendentes de brasileiros iorubanos em Lagos (atual Nigéria), formada a partir do século XIX pelos nagôs muçulmanos (também denominados de “malês”) e seus descendentes, alforriados ou expulsos por terem criado revoltas na Bahia. O que nos chama atenção neste artigo, que se desdobra conceitos como “etnicidade” e “cultura”, é pensar que “a cultura original de um grupo étnico, na diáspora ou em situações de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função, essencial e que se acresce às outras, enquanto se torna *cultura de contraste* (2017, p. 241, grifos do original)”.

Todos esses dados levaram à descoberta do que Max Weber havia escrito há bastante tempo: de que comunidades étnicas podiam ser formas de organizações eficientes para resistência ou conquista de espaços, em suma, que eram formas de organização política. Descobriu-se que a etnicidade podia ser uma linguagem. Ou melhor, em um primeiro momento, que podia ser uma retórica. Foi o momento que se salientou o *caráter manipulativo da etnicidade* (2017, p. 241, grifos nossos).

Manuel Carneiro da Cunha foi entrevistada pela Revista acadêmica *Sexta Feira* sobre o que queria defender ao citar “o caráter manipulativo da etnicidade” em “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível” ([1978] 2017) e no artigo anterior “Religião, comércio e etnicidade” ([1977] 2017). A autora, ao revisitar seu próprio trabalho antigo, critica-o por certo “utilitarismo vulgar”, para a seguir, defender:

Quero responder aqui (para depois questioná-la) a uma pergunta na qual insistiram meus entrevistadores da *Sexta feira*, a saber se seria ou não consciente a manipulação da tradição cultural. Sim e não. Recuperar tradições culturais é parte consciente de qualquer revivalismo (...) outra dimensão desse mesmo processo é no entanto inconsciente: a saber, que a recuperação cultural, por mais fiel que seja às “formas tradicionais”, por mais escrupulosa e completa que seja, não se dá conta de que a mudança de contexto altera profundamente o sentido daquilo que foi recuperado (2017, p. 237-238).

Desloco esse debate para a questão indígena e para como o cinema constrói sua imagem, sua narrativa. Mesmo que a referência seja a de um povo que tenha passado por mudanças distintas em relação aos descendentes de brasileiros iorubanos repatriados, o povo Kuikuro precisa a todo instante travar escolhas entre a tradição e a inovação³³, preservar certos modos de existir e flexibilizar outros em prol de algum ganho. Prova disso é o discurso reiterado das lideranças políticas e religiosas (caciques e xamãs) que criticam o descuido dos jovens com relação à tradição e, simultaneamente, desejam o mecanismo de troca e incorporação do novo. Cito dois exemplos: a Aldeia Ipatse poderia ter luz elétrica constantemente pela força dos seus geradores, entretanto, o cacique opta para que haja somente por um período do dia a fim de que todos não fiquem imersos em rotinas consideradas não tradicionais, como interagir na internet e assistir à TV. Outro exemplo é que mulheres Kuikuro quando engravidam nem sempre são convencidas pelas orientações de enfermeiros e médicos quanto a tomar polivitamínicos, porque julgam que essa “super-alimentação” leva a um desenvolvimento maior do bebê, o que poderia ocasionar empecilhos para o parto normal, dentre outros estranhamentos — por esse motivo, as vitaminas podem ser rejeitadas pelas grávidas. Com isso, repiso que a reconstrução diária do modo de vida a partir da alteridade ou do diálogo com outros povos (brasileiros e estrangeiros) leva os Kuikuro a reafirmarem seu modo de vida ou agregarem novos modos de pensar e ser, observando o contraste, ora com rejeição, ora com admiração, ora com excitação. Nesse processo que é consciente e inconsciente, como nos ensina Carneiro da Cunha, vão fazendo suas escolhas com relação a que tecnologia aderir ou não, a que discursos reforçar ou negar, a que portas de diálogos abrir, a que narrativa contar nos filmes.

No caso da alimentação em questão, os dois sais convivem — o tradicional e o industrial. O denominado “sal indígena” é um produto tradicional da cultura Xinguana, feito a partir das folhas de uma planta de água doce aguapé (em Kuikuro, *agape*). Diferentemente do sal industrial, composto por cloreto de sódio, o sal

³³ Embora não se possa colocar a questão nesses termos tão dicotômicos e estanques.

tradicional é composto de potássio, que não tem efeito deletério para a pressão sanguínea — a reportagem de Leão Serva ocupou-se também do assunto.³⁴

As folhas de aguapé, que ficam visíveis sobre a superfície de lagoas e as raízes submersas, são recolhidas³⁵ por mulheres. A produção do sal é uma atividade feminina que leva vários dias: após serem recolhidas, as folhas devem secar ao sol e, posteriormente, devem ser queimadas numa fogueira. Das cinzas, faz-se uma mistura com água e leva-se ao fogo; o resultado é o sal vegetal. A escolha para contar como o sal tradicional é extraído da folha de aguapé e sua importância para o povo surge do jogo de alteridade e da curiosidade dos de fora, como descrito anteriormente.

Note-se que, no documentário *Agahü: o sal do Xingu*, Takumã não se preocupou em convidar uma mulher para colher a folha de aguapé — a escolha por Bobi estava intrinsecamente relacionada à praticidade que tal decisão geraria para o documentário, em termos de produção e gravação. O que dá a ver, neste caso, é que os gestos de ficcionalização se sobressaem em relação ao interesse etnográfico ou ao documentário *stricto sensu* em que tradicionalmente haveria maior interesse em descrever como se dão, efetivamente, as práticas sociais de um povo (Figuras 1, 2 e 3).

³⁴ A esse respeito, ver: “Até meados dos anos 1980, não existiam na Terra Indígena do Xingu casos de diabetes, obesidade e hipertensão. Isso ficou comprovado por um estudo realizado em diversos países para medir a relação entre o uso do sal industrial e a incidência de pressão alta, denominado Intersalt. No Brasil, foram estudados os xinguanos e os ianomâmis. A Unifesp (Universidade Federal de São Paulo) participou da pesquisa, com o levantamento sobre os xinguanos. Na época, os dois grupos brasileiros não tinham registros de pressão alta, obesidade e diabetes. Cerca de 15 anos depois, um novo estudo foi realizado no Xingu e apareceram vários casos de excesso de peso, mas apenas dois de diabetes. Agora está sendo feito um novo levantamento, e a pesquisa já aponta 70 ocorrências de diabetes e muitas outras de excesso de peso” (SERVA, Leão. Folha de São Paulo) Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/alto-do-xingu/aldeias-fazem-sal-de-indio-que-nao-aumenta-a-pressao/>

³⁵ Existe época correta para colher a folha de aguapé e há leis a serem respeitadas para a colheita. A esse respeito ver: “O mundo em que vivem os Kuikuro é recortado por domínios: tudo pode ser a casa (*domus*) de alguém. Por isso, todos os espaços ‘naturais’ – rios, lagos, acidentes geográficos ou mesmo aquela curva do rio, o centro daquela lagoa, aquelas árvores ali adiante – costumam ter ‘donos’ (*oto*), os quais são responsáveis por engendrará-los e deles cuidar. Na feliz expressão de Descola (1986), a natureza aqui é doméstica. Estes domínios são múltiplos e não representam unidades discretas: o modelo não é o da propriedade privada exclusiva (FAUSTO, 2008, 2012a). Ainda assim, já que tudo pode ser a casa de alguém e todo ente pode ter um dono, é preciso associar-se a eles – por meio de cantos, rezas e oferta alimentar –, para que permitam o uso desses espaços ou de algum recurso. É preciso movê-los para que se disponham a ceder sem causar doenças nos humanos, concedendo, assim, uma boa pesca, uma boa coleta ou uma boa safra. Franchetto também esclarece: “A categoria ‘dono’ é central no pensamento alto-xinguanos, por identificar relacionalmente elementos, classes de seres e de pessoas e a própria pessoa. Encontra-se expressa em todas as línguas alto-xinguanas com o mesmo significado” (FRANCHETTO, 1986, p. 68).

Figura 1 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã (2020).

Figura 2 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã (2020).

Figura 3 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã (2020).

Entretanto, dependendo daquilo que é ficcionalizado, pode haver maior ou menor descontentamento por parte dos espectadores indígenas. Em conversa com

Takumã e Yamalui Kuikuro, tomei conhecimento de um extremo desconforto que o filme *Xingu*, de Cao Hamburger (2012, 102 min) trouxe, já que o longa-metragem não respeitou, segundo Takumã e Yamalui, dados históricos ligados ao contato mais direto entre os irmãos Villas-Boas e o povo Kalapalo. No filme, convidaram o povo Yawalapiti para compor os personagens que recebem Cláudio, Orlando e Leonardo Villas-Bôas no início dos anos 40, quando deveriam ter convidado o povo Kalapalo. Esse equívoco, somado a outros, geraram críticas sistemáticas — como o fato de ignorarem na narrativa ficcional personagens históricos importantes, como Nahum, grande cacique que fora o anfitrião dos irmãos Villas-Bôas³⁶ ³⁷, que não é retratado na ficção de Cao Hamburger. Portanto, fica sugerido que (independentemente do gênero do filme em questão) as referências que podem ou não ser flexibilizadas guardam respostas nas dinâmicas indígenas e não fora delas.

3.3 ANÁLISE

Quanto à estrutura fílmica de *Agahü: o sal do Xingu*, inicialmente, o curta-metragem fora dividido em quatro cenas no roteiro: a) colheita do *agape* (planta que se extrai o sal tradicional); b) sua respectiva secagem e queima; c) cena interna em que o protagonista come o sal; d) cena coletiva no centro da Aldeia em que a comunidade compartilha o tempero. Na organização dos dias de filmagem, a captação da queima do *agahü* seria a última a ser feita. Como Takumã tinha a seu desfavor a definição de um minuto para o documentário final, decidiu-se por retirar tal trecho do

³⁶ Segundo Penoni, “Nahum construiu o seu *status* de “chefe” através da atuação em um novo campo de relação, o do contato com o branco, o que foi legitimado internamente, todavia, pelo universo do ritual. Por ser órfão e, portanto, não possuir vínculos que o atrelassem à aldeia, ele foi viver entre os Bakairi ainda nos anos 30 do século passado, trabalhando para o SPI no Posto Simões Lopes, onde aprendeu o português. Com a chegada dos irmãos Villas Boas no final dos anos 40, ele se tornou um dos principais mediadores entre brancos e índios no Alto Xingu, por seu um dos únicos em toda a região a dominar a língua dos “caraíbas”” (PENONI, 2010, p. 25).

³⁷ Mutua Mehinaku também descreve a experiência de seu avô Nahu: “Meu avô e seu primo deixaram o Xingu, entre o final dos anos 30 e o começo dos anos 40 do século passado; subiram o rio Curisevo, um dos formadores do rio Xingu, e andaram a pé até os Bakairi (...) Meu avô e seu primo Luis voltaram ao Xingu anos depois, falando Português e um pouco de Bakairi. Os Xinguanos não sabiam nada de Português e, assim, meu avô se destacou por ser o único que podia falar com os Brancos. Serviu de tradutor desde que as expedições de sertanistas e etnólogos começaram a penetrar no Alto Xingu. Ele acompanhou a segunda viagem de Nilo Veloso em 1944 e a vanguarda da expedição Roncador–Xingu que chegou em 1946 (MEHINAKU, 2010, p. 40).

roteiro e nem gravá-lo. Fato que se modifica posteriormente, como ficará claro mais adiante.

Na elaboração do curta-metragem, foi possível observar que não havia ensaios, seleção de figurinos ou organização de cenários; predominava também o viés do documentário que busca a técnica do mínimo em relação à *mise-en-scène*. Assim sendo, o aprendizado adquirido na formação pela ONG *Vídeo nas Aldeias* parece reverberar à medida que peculiaridades do “cinema-verdade” ecoam.

Decidiu-se pela narração *off* e a utilização de cantos sagrados, logo, não havia a necessidade de captação de som, já que, para compor a trilha sonora, Takumã recolhe o áudio de uma gravação anterior — um documentário “metarritual” relacionado à Festa da Taquara, em que o canto tem a função de gerar união antes da guerra. Há, portanto, uma estreita ligação entre o canto que compõe o curta-metragem e o que se queria destacar: o sal como aquele que gera felicidade e união entre os seres que o compartilham.

Observei que o enquadramento era feito de modo a não capturar pessoas ou objetos que pudessem sobrecarregar o espaço da tela ou deslocar o fio narrativo. O cotidiano era absorvido e se buscava o mínimo de interferência. Exemplo disso está na gravação da primeira cena de colheita da folha de aguapé, em que havia um casal lavando roupas na lagoa Ipatse e, em nenhum momento, Takumã solicitou que as pessoas se retirassem do local em que se encontravam, tampouco esperou que terminassem. A cena é composta fazendo o corte dos não atores com o enquadramento (Fotografia 1). O plano se dá engrandecendo as folhas sobre as águas, enquanto aquele que colhe está ao fundo (Figura 3). As folhas recolhidas encobrem o corpo do personagem, de modo também a dar maior destaque a elas (Figura 1).

Fotografia 1



Fonte: Acervo Sabrina Alvernaz.

Fotografia 2



Fonte: Acervo Sabrina Alvernaz.

Outra peculiaridade que se destaca é a “feitura dos planos de uma única vez”, isso é, não se repete a filmagem de cena ou de narração, como comumente se espera no gesto cinematográfico. Após conversar de forma pontual e objetiva com os integrantes, capta-se apenas uma vez som e imagem. Surpreendida com a falta de *back-up* diante da possibilidade de erro de captação, perguntei por ela; ao que Takumã respondeu sorrindo: “aqui, gravamos uma vez só”. Essa falta de repetição das

gravações entra em contraste com a repetição discursiva, recorrentemente encontrada nas narrativas míticas, nos discursos de chefe e nos cantos-poema, segundo Franchetto (2002), e nas repetições que compõem os filmes, como desenvolvo no Capítulo 4.2.

Para elaborar o que seria a última cena do documentário, o compartilhar do sal entre todos que roçavam a aldeia, Takumã decide sair para pescar a fim de proporcionar aquilo que ele queria demonstrar: o sal como um elo de alimento, união e espiritualidade. Como dito anteriormente, um descampado central estava sendo preparado, por isso, todos capinavam. Takumã, ao prover o alimento para aqueles que não poderiam sair para pescar por conta da atividade extraordinária, integra sua participação e auxilia o trabalho³⁸.

Ao final da gravação, o cineasta estava satisfeito com o espírito de festa que permeava o contexto. Na ocasião, o cacique Afukaká explica ao jornalista Leão Serva, que se aproxima da tenda para melhor entender o que ocorria ali no preparo do peixe, na dança e na gravação, que não se tratava de “um rito tradicional”, mas de um momento de alegria: “Eles estão felizes, porque todos estão trabalhando juntos, todos estão concordando com a aldeia nova, o que traz união ao grupo e vontade de cantar”. Por fim, Takumã defendeu que o cinema deve ser um facilitador para a vida da comunidade, deve estar atrelado às suas necessidades.

Quanto à montagem do documentário *Agahü: O Sal do Xingu*, comparando os contextos de produção, Takumã assume as escolhas de edição após compartilhar entre amigos cineastas a primeira versão do curta-metragem. O cineasta kuikuro opta por acrescentar uma cena que pudesse melhor explicar o processo de feitura do sal tradicional, algo bastante desconhecido fora da aldeia. É dessa forma que a cena em que a folha agahü é queimada, antes abandonada, entra no documentário.

Como pode ser observado no texto acima, que descreve as partes do roteiro, a última sequência do documentário *Agahü: o sal do Xingu* não fora prevista, a ideia surge posteriormente durante as gravações. É o único caso em que a câmera fica estável no tripé para capturar o rosto dos pequenos que olham para a câmera — nada é dito por elas — as crianças apenas retornam o olhar para o espectador. O que fica sugerido ali? O documentário que tem por objetivo dialogar com a *Declaração*

³⁸ Provavelmente, a comunidade estranhava a ausência de Takumã capinando o espaço central.

Universal dos Direitos Humanos reafirma o direito do povo Kuikuro de colher seu alimento, de manter suas formas tradicionais de alimentação e religião. Em última instância, o direito de viver o sagrado. A participação das crianças parece aludir à defesa de que esse direito não deve estar atrelado apenas ao presente, mas ao tempo por vir (Figuras 4, 5 e 6).

Figura 4 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Figura 5 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Figura 6 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Com relação ao processo de criação do roteiro, Takumã compõe a estrutura essencial, verbalizando-o em português e eu me ocupei de transcrever o texto, acrescentando ideias. É mais comum, entretanto, que os filmes do Coletivo Kuikuro de Cinema sejam feitos sem roteiro prévio, tendo em vista que é basicamente na montagem que o filme toma forma. *Agahü: o sal do Xingu* é, nesse sentido, uma exceção; a necessidade do roteiro, nesse caso, surge de uma exigência do edital “70 olhares”, que encomenda o curta-metragem. O fato de ter sido escrito em português, provavelmente, é consequência do edital e de minha presença.

Quando Takumã me perguntou que discurso verbal poderia compor as imagens, sugeri que seria interessante pontuar a autonomia e o privilégio do povo Kuikuro de fazer seu próprio sal frente à dependência de outros povos que só lhes resta comprá-lo. Takumã rompe o tom e traz o sal como um elemento sagrado, imprimindo viés poético à colheita, ao preparo e ao uso — como, inclusive, comumente não se encontra na Aldeia, visto que um jovem kuikuro, ao ver o primeiro corte do curta-metragem, protesta: “não sabia que o sal era pajé”. Eis-lo:

Eu sou sal. Sou meu próprio sal. Tenho o direito de colher meu sustento. Dessa forma, posso alimentar meu espírito, o espírito de outras pessoas, curando doenças por meio da reza. O sal é pajé. Assim, posso agradecer o espírito da flauta e outros rituais, como Yamuricumã. O sal significa para nossa cosmologia uma ligação com o sagrado, porque enfatiza o sabor do alimento. Ao agradecer quem come, você pode gerar felicidade do espírito da natureza e criar força.

O artigo XVIII da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* é quem encerra o documentário: “Todo ser humano tem direito à liberdade de pensamento,

consciência e religião”, de modo a enfatizar a ideia sugerida de que no sal estão a ciência, a arte, a fé.

A narrativa aqui transcrita é a última versão, a qual se chegou depois de algumas alterações que apontam para o jogo de alteridade que interessa a esta pesquisa. No lugar de “Ao agradar quem come, você pode gerar felicidade do espírito da natureza e criar força”, havia “Ao agradar quem come, você gera o *divino*”, em versão anterior. A palavra havia sido eleita em substituição a “sagrado” para evitar a repetição lexical que emergiria com o trecho imediatamente anterior, “O sal significa para nossa cosmologia uma ligação com o sagrado”. Preocupação antes minha, do que de Takumã, já que, como ficará mais claro no Capítulo 4.3, a repetição lexical é familiar e desejada nas artes verbais kuikuro. Takumã, entretanto, manifestou seu incômodo com o vocábulo “divino”, por lhe remeter demasiadamente às frentes missionárias evangélico-fundamentalistas e, conseqüentemente, a todo o arcabouço de violência histórica que com elas vem.

O trecho “Tenho o direito de colher meu sustento”, anteriormente fora cunhado com os verbos “fabricar” e, depois, “produzir”. Tais termos intrinsecamente ligados à Revolução Industrial, em suas diferentes fases, não poderiam dar conta do que se queria sugerir na relação com a natureza e, em última instância, com o sal que o povo Kuikuro estabelece. Portanto, também foram substituídos por “colher”.

O léxico “cosmologia”, por ter uma referência teórica no campo da antropologia, pode ser questionado por uma recepção crítica ou por especialistas que não reconhecem tal nomenclatura no uso cotidiano pelo povo Kuikuro. De fato, essa palavra “estrangeira” parece saltar ou se destacar por certo deslocamento de tom. Apesar de ter sido uma sugestão minha em um dos momentos de reescrita da narrativa *off*, foi aprovada por Takumã. Diferentemente do que ocorre com o termo “divino”, o nome “cosmologia” não causou desconforto, pelo contrário, foi bem aceito no sentido de facilitar uma tradução que pareceu acertada aos realizadores do filme.

Figura 7 - Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Preocupada com o desdobramento político que as línguas carregam, sugeri que a narrativa *off* fosse traduzida para kuikuro para marcar no filme a história e a cosmologia do povo Kuikuro também por meio de seu idioma. Takumã, contudo, argumenta, na ocasião, que não seria fácil traduzir aquele texto para a sua língua (embora o texto tivesse sido elaborado por ele mesmo), o que se aproxima de teorias modernas da tradução de que um universo se abre a cada língua que se elege, daí não ser simples elaborar a versão para outro idioma. Apesar de minha insistência, também corroborada por outros críticos, o curta-metragem permaneceu sem o áudio em kuikuro.

Finalizado o primeiro corte, Takumã buscou compreender como se manifestaram as recepções do filme entre amigos cineastas e críticos. A partir dessa análise, entendeu-se que retomar a cena em que Bobi queima a folha de *aguapé* (anteriormente prevista no roteiro, mas que fora abandonada) deixaria o processo de elaboração do sal mais evidente. De outro modo, a ausência desse processo poderia gerar incompreensão para o leigo que desconhece como se dá a elaboração desse alimento xinguano, a ponto de não relacionar a primeira cena com o restante do filme (Figura 7).

Aquilo que é selecionado ou não na montagem pode revelar bastante sobre o que é importante para compor um filme e sobre os desdobramentos que advêm dessas escolhas. Ora, é necessário revelar, abrir diálogos, diminuir distanciamentos e incompreensões; ora, é necessário omitir, não dizer, para preservar determinado conhecimento ou evitar expor o sagrado.

Como anteriormente discutido, os documentários feitos para circular em Festivais e dialogar com o público externo possuem especificidades de linguagem, como menor duração, apreço por cortes mais frequentes que formem planos mais curtos, enquanto os filmes realizados para exibição nas aldeias são longos, chegam a ter quatro horas de duração, contexto em que os cortes são desprezados.

Embora os contextos exijam uma linguagem fílmica peculiar, não significa que um deles seja totalmente ignorado, tendo em vista que os filmes pensados para o público não indígena também são exibidos para seu povo; também como uma contrarresposta ao que outrora era feito quando “estrangeiros” captavam imagens dos povos originários para circular em Museus, na TV ou no cinema, mas eram completamente desconhecidas pelos povos em questão — protesto comumente repetido pelos cineastas indígenas em debates sobre o tema (PARA YXAPY; ALVARENGA, 2018).

Com relação à recepção do filme nas aldeias, Takumã é meticulosamente cuidadoso com o que pode causar mal-estar ou alguma afronta à sua cultura. Bernard Belisário cita ocasião em que Takumã pára a exibição de filmes etnográficos de Jesco von Puttkamer para evitar que as mulheres assistissem às flautas sendo tocadas, situação em que lhes é interdita, por exemplo (BELISARIO, 2014, p.48). Na montagem do documentário *Agahü: O Sal do Xingu*, Takumã faz o corte antes que uma das mulheres pegasse o sal que estava sendo compartilhado (Figura 8).

Figura 8 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Pontuo a relevância desta escolha específica, porque não foi fortuita a exclusão da imagem em que a indígena prova o sal. Quando as imagens estavam sendo captadas, era um clima de alegria e celebração em que todos compartilhavam

o alimento. Porém, a indígena, que não aparece provando o sal no documentário, fora acometida por um mal súbito, que foi interpretado como feitiço, causando espanto e preocupação dos demais. Como o que é conhecido como feitiçaria é algo que gera conflitos inter e intra-aldeias, Takumã provavelmente evita o registro que pudesse relacionar o sal por ela provado com tal prática.

Na Introdução desta tese, descrevemos a produção cinematográfica em dois eixos: os “filmes metarrituais” que compõem o acervo kuikuro e que são projetados constantemente nas aldeias, pensados para o público interno, e os filmes que são realizados para o público externo, cujos objetivos perpassam o direito à visibilidade, à demarcação de voz e autoria, ao aumento do diálogo entre povos. Tal tentativa classificatória, entretanto, encontra seus limites frente a certas imbricações de finalidade e público. O Capítulo “O sal é pajé”, escrito com base nas experiências que o trabalho de campo pôde proporcionar, discute uma escolha fílmica que remonta essa discussão: Takumã opta por fazer um corte, excluindo uma das personagens que provava o sal. Personagem essa que foi “vítima de feitiço”, segundo a leitura de seus pares. O que comparece, neste caso, é a preocupação em não gerar entre os seus (o público interno) uma denúncia de feitiçaria, que poderia ser feita a partir do sal que é provado. Aqui, há um indício de que a todo o momento há uma preocupação em conciliar expectativas e conflitos que possam permear os dois públicos.

Nesse ponto, fica sugerida uma intrínseca relação entre cinema e cosmologia, entre regime sócio-cosmológico e escolhas cine-estéticas, enquanto feitura, escrita de movimento e montagem, tendo em vista que há uma inseparável relação entre a imagem produzida e a epistemologia.

3.4 POÉTICA DO NÃO HUMANO

Dentre a filmografia indígena, pode-se afirmar que diversos são os filmes cuja temática é a preocupação em garantir a preservação ambiental, muito devido à intrínseca relação que os povos originários têm com a natureza, muito ocasionado

pelos constantes problemas sofridos com poluição de rios, queimadas, estreitamento de fronteiras, grilagem, monocultura extrativista que destrói a floresta³⁹.

O filme *Agahü: o sal do Xingu* se aproxima desse escopo, uma vez que o sal tradicional remete não somente ao sagrado que ele evoca, mas também ao direito de colher esse alimento, o que só é possível se houver condições ambientais que permitam essa prática. Assim sendo, o curta-metragem se soma a outros documentários contemporâneos a ele, como *Kaapora: O Chamado das Matas*⁴⁰ (2020) e *Equilíbrio*⁴¹ (2020, 11 min), de Olinda Muniz Wanderley, *Para onde foram as andorinhas?*⁴² (2016, 21 min) e *Quentura* (2018, 35 min), de Mari Corrêa, e *À Cura do Rio*⁴³, de Mariana Fagundes (2017, 18 min), e os longas-metragens *A última floresta* (2021, 74 min), de Luiz Bolognesi, *Amazônia Sociedade Anônima* (2019, 72 min), de Estêvão Ciavatta, *Belo Monte, depois da inundação*, de Todd Southgate (2016, 53 min). Esses são alguns exemplos dos muitos documentários que refletem a apreensão dos povos originários diante do impacto, contemporâneo e para gerações futuras, causado pela poluição de rios e nascentes, mudanças climáticas, aumento da temperatura global, construção de hidrelétricas e desmatamentos, também denominado de “a queda do céu”, por Kopenawa e Albert, e “fim do mundo”, por Ailton Krenak.

Retorno aos estudos da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, que me dá suporte para refletir sobre alguns posicionamentos de povos originários no Brasil quanto à defesa de seu território atrelada à sustentabilidade ambiental. No artigo

³⁹ Esse dado que pode ser constatado ao analisar a curadoria feita pelo Festival Cine Kurumin 2017, importante referência quanto à exibição e à distribuição de filmes indígenas.

⁴⁰ Sobre “*Kaapora: O Chamado das Matas*”, ver: Uma narrativa da ligação dos Povos Indígenas com a Terra e sua Espiritualidade, do ponto de vista da indígena Olinda, que desenvolve projeto de recuperação ambiental nas terras de seu povo. Tendo a cosmovisão indígena como lente, a *Kaapora* e outros personagens espirituais são a linha central da narrativa e argumento do filme.

⁴¹ Sobre “*Equilíbrio*”, ver: Curta-metragem retratando a condição humana no planeta Terra. O discurso da *Kaapora*, uma entidade espiritual indígena, norteia a discussão crítica da relação destrutiva de nossa civilização com o único planeta conhecido que tem suporte para a vida, e do qual nós mesmos dependemos para continuar nossa existência enquanto espécie.

⁴² Sobre “*Para onde foram as andorinhas?*”, ver: “O filme capta de forma sensível e explícita como os povos habitantes do Parque Indígena do Xingu, em Mato Grosso, estão percebendo e sofrendo cotidianamente os impactos das mudanças climáticas, do intenso uso de agrotóxicos e do desmatamento desenfreado”.

⁴³ Sobre “*À Cura do Rio*”, ver: “Um velho conhecido da etnia Krenak, o *Watú* – o famoso Rio Doce – está doente. Através de um ritual xamânico, corpo e natureza se unem para um diálogo profético que enxerga a catástrofe, mas também a salvação do rio. O filme mostra o impacto da tragédia de Mariana em um grupo indígena Krenak”.

“Populações tradicionais e conservação ambiental”, a antropóloga parte de dois mal-entendidos que pululam com frequência: “o primeiro consiste em questionar os fundamentos do compromisso das populações tradicionais para com a conservação: será que esse compromisso é uma fraude? Ou, para formular a questão de forma mais branda, será que não se trata de um caso de projeção ocidental de preocupações ecológicas sobre um “bom selvagem ecológico” construído *ad-hoc*? (CUNHA, 2017, p. 267). Em outras palavras:

Um conjunto de ideias que imaginam os grupos indígenas como sendo “naturalmente” conservacionistas resultou no que tem sido chamado de “mito do bom selvagem Ecológico” (REDFORD e STEARMAN, 1991; 1993). É claro que não existem conservacionistas *naturais*, porém, mesmo que se traduza “natural” por “cultural”, a questão permanece: as populações tradicionais podem ser descritas como “conservacionistas culturais”? (CUNHA, 2017, p. 278).

A antropóloga descreve três situações em que um conjunto de práticas pode relacionar-se a uma ideologia de conservação de maneiras distintas: a) um dos grupos é o que tem a ideologia sem a prática efetiva; b) outro grupo que possui a ideia de que a exploração deve encontrar limites, em que o homem tem a responsabilidade de manter o equilíbrio, nesse caso “valores, tabus de alimentação e de caça, e sanções institucionais ou sobrenaturais lhes fornecem os instrumentos para agir em consonância com essa ideologia” (CUNHA, 2017, p. 278); c) outro grupo em que há práticas culturais sem a ideologia, “nesse caso, podemos pensar em populações que, embora sem uma ideologia explicitamente conservacionista, seguem regras culturais para o uso dos recursos naturais que, dada a densidade populacional e o território em que se aplicam, são sustentáveis” (CUNHA, 2017, p. 279).

Em *Há mundo por vir?* (2014), Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro consideram a “reformulação estratégica do xamanismo nativo em linguagem ecopolítica” de um “agenciamento contra-histórico”, semelhante a outros movimentos, como “o profetismo, a insurreição automista, a espera da renovação cósmica pela catástrofe” (2014, p. 103).

A narrativa predominante a respeito dos povos originários do Brasil vai se alterando consideravelmente influenciada pelo posicionamento dos governos e das políticas públicas. Dessa forma, é possível identificar no discurso mudanças expressivas: “Na década de 1980, a extensão das terras indígenas no Brasil parecia

exagerada: ‘muita terra para pouco índio’. Esse enfoque mudou. A matéria de capa da *Veja*, de 20 de junho de 1999, falava dos 3,6 mil índios xinguanos que “preservam um paraíso ecológico” do tamanho da Bélgica. O ponto era que um pequeno número de índios podia cuidar bem de um vasto território” (CUNHA, 2017, p. 277). A concepção de que os indivíduos que vivem sustentavelmente em seu território sejam os mais qualificados para conservá-lo é o princípio que fundamentou a criação das Reservas Extrativistas e a união estabelecida por seringueiros e indígenas na década, cuja liderança de destaque foi Chico Mendes (CUNHA, 2017, p. 277).

Numa surpreendente mudança de rumo ideológico, as populações tradicionais da Amazônia, que até recentemente eram consideradas como entraves ao “desenvolvimento”, ou na melhor das hipóteses como candidatas a ele, foram promovidas à linha de frente da modernidade. Essa mudança ocorreu basicamente pela associação entre essas populações e os conhecimentos tradicionais e a conservação ambiental (CUNHA, 2017, p. 267).

Embora o documentário *Agahü: o sal do Xingu* afirme os princípios da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (via artigo XVIII “Todo ser humano tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião”), há, concomitantemente, sua afirmação e sua extrapolação. Enquanto o documento legislativo interessa-se por circunscrever condições que garantam os direitos do ser humano, o curta-metragem sugere a expansão dessas condições na medida em que entende animais, rios e florestas como “pessoas” ou “entidades que gozam de direito”, logo, o homem não seria o ser privilegiado, o único a possuir direitos (CASTRO, 2012; 2014). As palavras iniciais “Eu sou sal. Sou meu próprio sal” esboçam um indicativo de que o homem está imbricado na natureza de modo que dela não poderia se dividir como um ser autônomo que apenas a habita, como se a terra fosse uma espécie nave (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Daí se esboça um dos princípios da cosmologia ameríndia: o descentramento do homem — este não “é” por ser *logos*, mas por ser *sal*⁴⁴.

As expressões “Eu sou sal”, “sou meu *próprio* sal” parecem ecoar uma dimensão individual que será ampliada, mais adiante, quando o que entra em jogo é um viés coletivo em que o sal é também *pajé*, porque cura e pode gerar felicidade. As

⁴⁴ Aqui, ressoa a crítica conceitual que questiona a universalidade da divisão entre natureza e cultura (como sugere Philippe Descola, retomado por Viveiros de Castro) e o multinaturalismo das ontologias ameríndias (como desenvolve CASTRO, 2015).

perguntas que podem ampliar a compreensão do que o sal significa é: a cura de quem? Gera felicidade em quem? Não é apenas em humanos, como poderíamos supor, mas também no espírito da flauta, do ritual Yamuricumã — uma vez mais, não se tem o indicativo de uma cosmovisão antropocêntrica, mas sim antropomórfica⁴⁵. É nesse sentido que o curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu* confirma e, ao mesmo tempo, nega a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, ao passo que não considera os direitos exclusivos aos humanos.

Ailton Krenak, em *A vida não é útil* (2020), faz uma crítica reiterada ao privilégio da humanidade em detrimento da Terra, que deixa de ser vista como um organismo vivo⁴⁶. Em sua leitura, a denominada “humanidade” vai se descolando da natureza, reforçando uma abstração civilizatória que é especista e que nega a diversidade e a pluralidade de formas de vida.

Ao longo da história, os humanos, aliás, esse clube exclusivo da humanidade — que está na declaração universal dos direitos humanos e nos protocolos das instituições —, foram devastando tudo ao seu redor. É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade. Não são só os caiçaras, quilombolas e povos indígenas, mas toda vida que deliberadamente largamos à margem do caminho (KRENAK, 2020, p. 6).

Diversos mitos ameríndios, como descrito por Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, pressupõem “a existência de uma humanidade primordial (seja simplesmente pressuposta, seja fabricada por um demiurgo) como a única substância ou matéria a partir da qual o mundo viria a ser formado” (2014, p. 87) e, ainda, “no pensamento ameríndio, a humanidade ou personitude é tanto a semente como o fundo ou o solo primordial do mundo” (2014, p. 89), por isso, diz-se a antropomorfia.

O *Homo sapiens* não é o personagem que vem coroar a Grande Cadeia do Ser, adicionando uma nova camada ontológica, de natureza espiritual (ou, na

⁴⁵ No sentido de haver uma “intencionalidade antropomorfa universal” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 92).

⁴⁶ Mais a respeito: “James Lovelock, criador da teoria de Gaia, foi marginalizado pela turma que acreditava demais na teoria de Darwin. Para eles, a ideia de que a Terra é um organismo vivo era anticientífica. Até o final da década de 1990 se desprezou qualquer pesquisa que quisesse tratar esse organismo como uma coisa inteligente. Thomas Lovejoy, que é considerado o pai dos estudos da biodiversidade, e todo um grupo de pesquisadores que trabalhava sobre a teoria de Gaia foram dispersos — o status de alguns desses cientistas foi caindo até o ponto de não ter mais ninguém financiando suas pesquisas” (KRENAK, 2020, p. 18-19).

A esse respeito, no mito *kuikuro* que compõe a Festa de Yamuricumã, encontra-se a transformação de homens em porco queixada, como mostra o filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011, 80 min).

linguagem moderna, ‘cognitiva’), sobre uma camada orgânica prévia, a qual, por sua vez, teria emergido de um substrato de matéria ‘morta’. Na tradição mitofilosófica ocidental, tendemos a conceber a animalidade e a ‘natureza’ em geral como remetendo essencialmente ao passado [...] Mediante uma inovação feliz — bipedalismo, neotonia, cooperação etc. —, o Grande Relojoeiro (cego ou onividente) conferiu-nos uma capacidade que nos transformou em seres mais que orgânicos (no sentido de ‘superorgânico’ de Kroeber), dotados daquele suplemento espiritual que é o ‘próprio do homem’ — a preciosa *propriedade privada* da espécie. O excepcionalismo humano, em sua: linguagem, trabalho, lei, desejo; tempo, mundo, morte. Cultura. História. Futuro. Os humanos pertencem ao futuro como os animais ao passado — ao nosso passado, pois no que lhes concerne, eles estão, pensamos, encerrados em um presente imóvel e em um mundo exíguo (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 89-90).

A partir dessa descrição da mitofilosofia ocidental, pode-se ver, em contraponto, um expressivo diacrítico conceitual *kuikuro* que desemboca em “Eu sou sal”: não, porque o “ser humano” contenha sal; mas, porque, há uma continuidade.

O que chamamos de ‘ambiente’ é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o ‘sujeito, o segundo o ‘objeto’. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 94).

Como associar o que se convencionou chamar de “conservação ambiental” à cosmologia ameríndia, essa que prevê uma “proto-humanidade originária”, uma continuidade metafísica entre humanos e animais, a humanidade como solo primordial do mundo? Viveiros de Castro é quem chama a atenção para a relação entre a importância, para os ameríndios, da manutenção, ou estabilização da sociedade, em detrimento da aceleração, princípio que rege o que o antropólogo denominou de “singularidade tecnológica” das sociedades modernas.

A subsunção do mundo pela humanidade nas cosmologias ameríndias [...] remete ao passado, não ao futuro; sua ênfase é na estabilização das transformações que vieram a diferenciar os animais daqueles humanos que continuaram a sê-lo, e não na aceleração da transformação dos animais que “fomos” nas máquinas que “seremos”. A ênfase da práxis indígena é na produção regrada de transformações capazes de reproduzir o presente etnográfico (rituais de ciclo de vida, gestão metafísica da morte, xamanismo como diplomacia cósmica) e assim de impedir a proliferação regressiva e caótica de transformações (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 92).

O controle dos ciclos de vida, do corpo, da natureza são necessários e desejados, porque a potência de transformação do mundo pode gerar um colapso

ambiental, um futuro ecotóxico⁴⁷, por um lado; ou gerar um processo perigoso de transformação que um indivíduo se distancie de ser um humano, por outro lado, ambos funcionam como uma perigosa linha de fuga. No mesmo sentido, Isabelle Stengers gestou a noção de “*slow science*”, segundo a qual o que, de fato, é necessário desacelerar é a velocidade das ciências e da civilização em vista da proximidade crescente da “barbárie por vir” (2014, p. 119)⁴⁸.

Dessa maneira, entendo que a potência política que emerge do documentário está em, por meio da linguagem cinematográfica, reafirmar a cosmologia *kuikuro* que contrasta com outros modos de pensar e imaginar o mundo. Jean Rouch, apesar de não usar o termo “político”, chamava atenção para o poder intervencionista que o cinema etnográfico possui ao garantir representatividade às pessoas que são silenciadas por um projeto histórico de colonialismo (ainda em curso) e de apagamento sociocultural:

Para mim, o cinema etnográfico também é um cinema de intervenção, não que pretenda modificar aquilo que observa, mas porque procura modificar a atitude do espectador na sua poltrona. Ou seja, porque dando voz às pessoas que não a têm ele permite assim, que se coloca em questão nossa sociedade [...] o cinema etnográfico tem, mais do que nunca, um papel a desempenhar pois a sua função é questionar (CINÉMACTION, 1982, p. 166, apud, PEIXOTO, 2004, p. 204).

3.5 POÉTICA

Até aqui, este capítulo se ocupou em desenvolver um dos objetivos desta tese: discutir como, nos filmes, as imaginações *kuikuro* se constituem, tanto por meio da linguagem cinematográfica, quanto pelo encontro entre alteridades que os filmes possibilitam. Como esta tese também está interessada em perscrutar a relação do poético com o cinema, além de pensar como os filmes são constituídos a partir das imaginações conceituais do povo *kuikuro*, retomo aquele escopo na discussão do curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu*.

⁴⁷ O termo pego emprestado de Viveiros de Castro (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 109).

⁴⁸ Viveiros de Castro também cita Bruno Latour: “No caso de Latour representado por sua paixão pelas ciências menores, as ciências terranas, no duplo sentido de ciências ‘terra-a-terra’, saberes do *próximo* (o solo, o clima, a ecologia, a cidade), e de ciências *seculares*, saberes que engajam a natureza como o correta interno, múltiplo, animado, controverso e perpetuamente *in feri* da atividade concreta dos cientistas — esta escolha ou esta decisão, dizíamos, ganha aqui toda a sua significação política” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 119).

Na tentativa de dialogar com a tradição nos estudos do cinema a respeito da compreensão de como se constitui o poético no cinema, retomo o Capítulo “O poético no cinema”, e mais especificamente, as reflexões de Eisenstein (2002a, [1947]), quanto à montagem.

A primeira sequência de planos é composta por Bobi colhendo as folhas de aguapé e as pendurando para secar. Em seguida, o interlocutor vê gotas de água que caem ao chão, anunciando que é necessário que as folhas sequem. O corte é feito de modo a justapor a fogueira na sequência e a destacar as cinzas que voam e caem das folhas queimando. A próxima justaposição unirá a cena seguinte em que o sal é utilizado no prato, caindo, portanto, sobre o alimento. A montagem chama atenção para a relação entre as partes (gotas de água, cinzas, sal), sugerindo como o sal é feito. Em outras palavras: é, também, pela montagem que o processo de criação do sal se dá. As águas da lagoa que escorrem, as cinzas que se desprendem, o sal que é salpicado. Caem água, cinza, sal. Eis, que são possíveis o alimento, a cura, a alegria (Figuras 9, 10 e 11).

Figura 9 – Agahü: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Figura 10 – Agahû: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Figura 11 – Agahû: o sal do Xingu



Fonte: Takumã Kuikuro (2020).

Como Takumã Kuikuro não tinha por objetivo apenas descrever como o sal é feito por seu povo, mas, em outro sentido, levar o interlocutor a experimentar como o sal é entendido na cosmovisão indígena, era preciso buscar sutileza de métodos por meio da linguagem. Segundo Eisenstein, “quando estamos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase” (EISENSTEIN, 2002a, [1947] p. 21), porque a obra de arte se detém no processo. “A imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (EISENSTEIN, 2002a, p. 22). Takumã, portanto, por meio da montagem, faz o interlocutor vivenciar como sal tradicional é criado, havendo nesse processo uma poética voltada para a forma.

Nas descrições, em *O Sentido do filme*, Eisenstein cita um exemplo literário para demonstrar como o escritor Guy Maupassant constrói a espera de George Duroy por Suzanne, no romance *Bel Ami*. Para que o leitor sentisse a “qualidade emocional da meia-noite, não se limitou a mencionar que primeiro bateu meia-noite e depois uma

hora”, fez diversos relógios baterem meia-noite em diversos lugares de maneira a expressar a ansiedade do protagonista que aguardava a fuga da amada (EISENSTEIN, 2002a, [1947] p. 23). A seguir, relaciona com seu filme *Outubro*, em que demonstra diferentes horários em Londres, Paris, Nova Iorque, Xangai, para expressar a dimensão histórica da vitória soviética — “assim, esta hora, única na história e no destino dos povos, emergiu através de uma variedade enorme de horas locais, como que unindo e fundindo todos os povos na percepção do momento da vitória” (EISENSTEIN, 2002a, [1947] p. 24).

Nos dois casos, em *Agahü: o sal do Xingu* e em *Outubro*, a poética não provem de uma imagem fixa, já pronta de antemão, mas aquela que nasce ou que surge na montagem. O interlocutor, ao experimentar o processo dinâmico do surgimento e justaposição da imagem composto pelo diretor, pode compartilhar com ele o processo criativo e poético (EISENSTEIN, 2002a, [1947] p. 29).

Quanto à construção da narrativa, pode-se afirmar que, inicialmente, o filme parece apontar um protagonista: Bobi que recolhe as folhas, coloca-as para secar e salpica o sal. Entretanto, a câmera parece se desinteressar pelo personagem (que vai perdendo seu protagonismo), porque ela passa a seguir o prato com sal e, logo após, acompanha os demais que provam o tempero e, por fim, enquadra as crianças, ao final do documentário. A natureza, neste documentário, não comparece apenas como um ambiente, pano de fundo ou espelho que reflete os humores dos personagens, ela se constitui com protagonismo, tanto na narrativa *off*, como imageticamente. Importante frisar também que os planos destacam as folhas em detrimento do corpo de quem as colhe (Figura 3).

4. EU, OUTRO

Como anteriormente costurado na “Introdução” desta tese, este Capítulo é construído pelos filmes cuja autoria é compartilhada. *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* (2004, 28 min) e *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011, 80 min) são resultados do trabalho realizado pela ONG *Vídeo nas Aldeias, Museu Nacional* e pelo *Coletivo Kuikuro de Cinema*. No primeiro, a direção é assinada por Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro, enquanto o segundo tem por diretores Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Nesses documentários, predomina um maior interesse por expressar o modo de vida do povo kuikuro e sua cosmovisão.

Ao final dos subcapítulos 4.1 e 4.2, exponho uma comparação dos documentários em questão com os filmes: *O verbo se fez carne* (2019, 6 min), de Ziel Karapató, e *O destino das mulheres Amazonas* (1960, 24 min), de Jesco von Puttkamer, respectivamente.

O jogo de palavras “O eu, outro” abre vez para que se interprete a constituição de uma identidade, de um “eu” que se distancia e se difere de outras culturas, de outras cosmovisões.

4.1 LUA, MENSTRUÇÃO, POÉTICA

4.1.1 Poética

Nguné elü: O dia em que a lua menstruou (2004, 28 min)⁴⁹ compõe as primeiras produções cinematográficas de Takumã e do Coletivo Kuikuro de Cinema (CKC), fruto das oficinas realizadas pela ONG *Vídeo nas Aldeias*⁵⁰. O média-metragem ganhou notoriedade destacando-se de forma nítida de outros documentários realizados no mesmo contexto; prova disso é que foi contemplado com

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jAD2Bqu5v3c>. Acesso em: 22 maio 2023.

⁵⁰ Em outubro de 2002, em parceria com os antropólogos Bruna Franchetto e Carlos Fausto, que implementavam na aldeia Kuikuro de Ipatse o projeto Documenta Kuikuro, visando a documentação de rituais e conhecimentos tradicionais do povo Kuikuro, a ONG *Vídeo nas Aldeias* dá início às oficinas de formação, das quais Takumã Kuikuro participou desde o início (BELISÁRIO, 2014a, p. 23).

inúmeros prêmios⁵¹. Interessa a esta pesquisa perguntar: Como se constrói sua potência poética? Como a cosmovisão de um povo se coloca a partir do cinema? Neste capítulo, especial atenção é dada à linguagem cinematográfica que foi criada para expressar poeticamente o conhecimento cosmológico no filme em torno do significado do eclipse para o povo Kuikuro.

Ponto que a partir de uma linha narrativa que perpassa a ideia de que o eclipse é sentido como a “menstruação da lua” pelos Kuikuro, o espectador pode realizar um passeio panorâmico pelo modo de ser e conceber desse povo. O filme nasce, portanto, da descrição das práticas e dos cuidados necessários quando há eclipse lunar, contexto em que os animais se transformam e o sangue, como chuva, pinga do céu. Simultaneamente, o espectador encontra vez para se aproximar da língua kuikuro, de práticas como a luta tradicional, da cura pelo xamanismo, por exemplo.

Em *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*, a montagem é feita para ser pouco perceptível, com cortes secos. O filme se estrutura entorno de entrevistas, de cenas cuja *mise en scène* retoma práticas que não puderam ser filmadas enquanto ocorria o eclipse e, ainda, de ações posteriores ao evento astronômico. Considerando que é por meio do gesto do enquadramento, pela composição do plano que o poético cinematográfico forja sua linguagem, serão discutidos a seguir seus desdobramentos.

Dentre as percepções de como o plano é organizado, no documentário *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*, há a oscilação entre quadros mais saturados e quadros mais rarefeitos. Os planos que obtêm maior agitação e maior composição de objetos estão no início do filme quando se dá o eclipse. Nas demais cenas, a câmera acompanha um grupo menor de pessoas. É essa escolha formal que vai compondo o caráter coletivo da própria experiência vivida na comunidade: o eclipse é visto por todos, toda a aldeia modifica sua rotina para que os cuidados necessários sejam

⁵¹ Prêmio Especial do Júri, Festival Internacional de Curtas, Rio de Janeiro (2006); Prêmio Onda Curta Internacional, Rádio e Televisão Portuguesa, Festival de Curtas do Rio de Janeiro (2006); Troféu Unesco Prêmio Aquisição por *Nguné Elü: O Dia em que a Lua Menstruou*, XXXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Salvador, Bahia (2005); Prêmio Oficinando por *Nguné Elü: O Dia em que a Lua Menstruou*, Mostra do Filme Livre, Rio de Janeiro (2005); Menção Honrosa Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragens por *Nguné Elü: O Dia em que a Lua Menstruou*, 10ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Rio de Janeiro (2005); Primeiro Prêmio por *Nguné Elü: O Dia em que a Lua Menstruou*, II Mostra de Jovens Realizadores de Audiovisual do Mercosul, Fortaleza, Ceará (2005); Prêmio Chico Mendes - Melhor Documentário Vídeo por *Nguné Elü: O Dia em que a Lua Menstruou*, Cine Amazônia Mostra Internacional do Cinema e Vídeo Ambiental (2004).

garantidos. O documentário recria, dessa forma, a atmosfera da aldeia, com uma concentração de práticas, fazendo-se sentir como um rumor prolongado e subterrâneo.

As entrevistas, por sua vez, são feitas com a câmera parada, em geral, e o entrevistado está sentado de frente para a câmera no escuro da casa tradicional, como comumente se encontra na linguagem de documentários convencionais. Na captação das entrevistas, pode ser observado, quase todas as vezes, um viés minimalista na composição do plano: no destaque para o rosto dos entrevistados, no fundo negro da casa, de modo que poucos elementos vão compor o plano. O efeito gerado dessa quase ausência de elementos é o maior destaque para aquilo que os personagens dizem, para o conteúdo de sua narrativa descritiva, quer sobre aspectos da cosmologia, quer sobre as experiências pessoais, como a xamânica de Tehuku, por exemplo.

Seguindo o que fora proposto por Sztutman (2004, p. 58), as produções cinematográficas da ONG *Video nas Aldeias* guardam um tom rouchiano do “cinema-verdade”. Destaco aqui como características dessa escola, as escolhas nascidas com Jean Rouch, promotor do cinema africano e inspirador da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo, que incluem a ausência de roteiro e o abandono do tripé (SZTUTMAN, 2004, p. 199).⁵² A “câmera na mão” dos Kuikuro, que traz consigo uma mobilidade inegável, procura acompanhar os cantores que percorrem a aldeia acordando seus cantos (Figura 12) ou entra no mesmo ritmo da dança das mulheres, quando essas cantam após o eclipse (Figura 13).

Dessa forma, não predomina o espaço pré-definido também classificado como geométrico em que são os personagens que se encaixam e emolduram, adaptando-se. Aqui, é o espaço que se adapta ao personagem. O efeito gerado é a potência do corpo que encena o espaço cinematográfico.

Escolho dois momentos em que o enquadramento da câmera e o movimento (que ela compõe) criam expressividade estética no documentário: a) quando a câmera acompanha o cantor, que precisa acordar seu canto após a menstruação da lua

⁵² A esse respeito ver: “Caminhando nas margens do rio que corta Abdjan, Rouch fala de sua estética inovadora para a época: filmar sem roteiro, dar voz às pessoas filmadas, operar a câmara de seus filmes, abolir o tripé, ‘como a cada 25 segundos tinha que recarregar a câmara, isso nos fazia pensar no que se filmava. Eu refletia sobre a *mise en scène*” (apud PEIXOTO, 2004, p. 201).

(Figura 12); b) quando as mulheres se unem para dançar, também depois do eclipse (Figura 13).

No primeiro caso, o ângulo que capta o caminhar do cantor está acima de sua cabeça e enquadra o cocar de penas. Ao instaurar, dentro do quadro, um ponto de vista de cima para baixo, a câmera forja uma posição que pode sugerir uma ligação com a lua que menstrua e está acima de suas cabeças, uma referência ao espiritual, ao bicho-espírito (*itseke*). *Itseke*⁵³ é termo em karib, traduzido por “hiperser” ou “bicho-espírito” ou “bicho”. Segundo Franchetto (1986, p. 46), “os seres hiper são excessivos e como tal perigosos (*inegetu*), entrar em contato com eles causa doença e morte. São *itseke* espíritos, povoam lugares longínquos, o fundo das águas, o coração da mata, fenômenos da natureza que assustam os homens”.

Em resumo, se a categoria *itseke* é chave para se entender os atos deflagrados pelo eclipse é porque ela funciona como um índice de contexto extraordinário, sendo mobilizada sempre que se quer indicar que a ontologia ordinária e intuitiva do cotidiano deve ser suspensa e substituída por outra, de caráter transformacional (FAUSTO, 2012, p. 68).

O documentário, que se preocupa em descrever o contexto extraordinário, o conjunto de medidas protetivas e culturais que advém de uma percepção peculiar do eclipse, encontra uma imagética expressiva na linguagem fílmica clássica e no enquadramento com ângulo de cima para baixo (*Plongée*).

Ainda a respeito de consequências estéticas (e políticas) da composição do plano no contexto do cinema indígena contemporâneo feito no Brasil, cito a pesquisa de Alberto Alvares que abre uma discussão, tendo por referência o cinema Guarani Mbya que produz. Em sua dissertação, Alvares se interessa por descrever os processos de nomeação (ou tradução) dos planos na língua guarani. Ciente que o ato

⁵³ Para uma maior compreensão sobre *itseke*, consultar Fausto: Os Kuikuro costumam traduzir *itseke* por “bicho”, tradução de ressonâncias interessantes. Os *itseke* que povoam o mundo xinguano são, em sua maioria, animais em sua condição de pessoa; i. e., animais dotados de intencionalidade, reflexividade e capacidade comunicativa. Eles são onipresentes no tempo do mito, tempo que os Kuikuro definem como aquele em que “todos nós ainda éramos *itseke*” (*itsekei gele kukatamini*), ou ainda, na glosa em português do chefe Afukaká: “no tempo em que era fácil ver *itseke* por aí”. De fato, hoje, não é fácil, nem é bom, ver *itseke* por aí (exceção feita aos pajés), pois só os vemos quando adoecemos ou quando estamos para morrer. Mutua, um dos professores kuikuro, definiu assim o termo *itseke*: « *itseke* é aquele que nos come, não é gente (*kugehüngü*), não se vê. Nós chamamos de *itseke* a “Coisa” (*ngiko*), o nosso comedor; este é o *itseke*, ele nos agride quando estamos doentes. *Itseke*, diz Mutua, não é gente (*kuge*), e define-se por um impulso predatório e pela invisibilidade” (2012, p.68).

de nomear cria novas realidades e que, inevitavelmente, cada palavra carrega consigo seu legado filológico, morfológico, histórico, ideológico e político, Alvares opta por nomear os planos em língua guarani e justifica: “Os quadros que utilizo nas filmagens foram nomeados para facilitar o processo de aprendizagem dos alunos nas oficinas de filmagem que ministrei durante a gravação do filme *Guardiões da Memória* (2017)” (2021, p. 17-18).

Assim são descritos os planos cinematográficos por Alvares: a) “O plano que chamo *Nhemboty Porã* (significa em Guarani, fechar bem), é um plano bem fechado” (2021, p. 15); b) “O plano de *Rejupy pa* significa que ao enquadrar as personagens dentro da cena você precisa olhar além da imagem (...) Para os não-indígenas, esse plano que está mencionado acima *Rejupy pa* tem um nome, chamam de Plano Médio (2021, p. 17); c) “Esse plano *Ha’ejawi we* significa agrupar todos na cena (...) Os não indígenas, chamam esse plano de geralção, porque ele mostra todos os ambientes além das personagens” (2021, p. 18); d) Este plano *Efiuma Iku’a rupi* significa filmar da cintura para cima; e) O plano *Iwategui* significa filmar do alto para baixo. Os não indígenas, chamam de plano mergulho (2021, p. 21); f) Este plano *Ijywy’i re* significa bem perto (2021, p. 22); g) Este plano *Ha’e Itegui* significa “bem pertinho” (2021, p. 22).

Ao analisar as descrições e traduções, é possível perceber referências de teorias do cinema que classificam os planos a partir de seu ângulo ou enquadramento. Porém, saltam outras categorias que fogem desse parâmetro, como os que se seguem: “Este plano *Etyma rupi gua*, utilizo muito quando acompanho um movimento da dança na casa de reza. A dança da câmera é fundamental para gravar o *xondaro kuery*, (guerreiros)” (ALVARES, 2021, p. 19).

Veja também esta outra especificação:

Este plano *Mokoin Ojeupiwe* significa “os dois sempre juntos”. Utilizo muito quando vou escutar a história dos mais velhos na beira da fogueira. É neste momento que os *xeramoin kuery* compartilham a sabedoria com quem participa da roda de conversa na beira do fogo. Assim, a câmera filma uma parte do cenário revelando onde está acontecendo a filmagem através do olhar de quem filma. Porém, *Mokoin Ojeupiwe* me permite também às vezes sair do antecampo e entrar na cena para compartilhar a história com os mais velhos (ALVARES, 2021, p. 20).

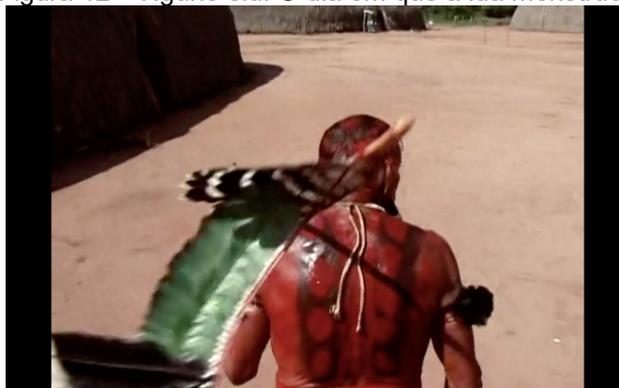
Nesses dois últimos casos, referências sócio-culturais que formam a cosmovisão Guarani são privilegiadas em detrimento da tradição cinematográfica para

classificar um plano por meio de enquadramento e ângulo. Comparece, então, a câmera que acompanha a dança como um importante tipo de composição de imagem: para gravar o *xondaro kuery* e seu movimento a câmera também deve dançar. Para gravar a sabedoria dos *xeramoin kuery* também é preciso nomear um tipo específico de plano que é interpelado pelo antecampo.

Aqui, abri parênteses para demonstrar como noções de plano, enquadramento, movimento de câmera e suas implicações estéticas têm sido recebidas e ressignificadas no cinema guarani por Alberto Alvares. Até o momento de escrita desta tese, não existem registros com a mesma preocupação teórica por parte de Takumã Kuikuro ou de outros integrantes que compõem o Coletivo Kuikuro de Cinema. A depender de como o cineasta se interesse ou não por esses gestos teóricos, novas categorias podem ser elaboradas para a descrição do cinema kuikuro. Esta pesquisa, por sua vez, não prioriza seriações ou classificações de planos, mas, em outra medida, busca a descrição do poético e seus desdobramentos.

Em um segundo momento que quero me deter, quando as mulheres se unem para dançar no interior de uma das casas, depois do eclipse (Figura 13), a câmera se aproxima e se afasta dos corpos das mulheres, insinuando que faz parte da dança — movimento análogo ao descrito por Bernard Belisário a respeito da integração dança, corpo e câmera observada no filme *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres*.

Figura 12 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2004).

Figura 13 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2004).

Diagrama 1 – Movimento das mulheres e da câmera no *Canto do Tatu em Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011)



Fonte: (BELISÁRIO, 2014, p. 110).

Ao analisar os efeitos desse movimento de câmera no longa-metragem, Belisário chama atenção para a construção de um espaço-tempo que está em consonância com o movimento coreográfico da dança. O movimento em espiral dos corpos e da câmera se diferencia de outros analisados pelo pesquisador, caracterizados pelo movimento linear (quando há, por exemplo, a formação de uma fila retilínea no pátio, na performance do *Canto do porco-queixada*).

Ao se acoplar ao movimento coreográfico, assim como nas outras performances, a câmera passa a vibrar na mesma frequência que este “corpo”, descrevendo junto com ele os espaços (e tempos) que produzem. Entretanto, diferentemente daquelas outras performances, não parece haver a instituição de um espaço interior e de outro espaço exterior – onde estaria a câmera, gravitando em torno da forma (e também do seu centro). Pelo contrário, a câmera rompe com qualquer direção, cruzando constantemente o eixo da coreografia, passando de um lado ao outro (BELISÁRIO, 2014, p. 110).

Não procuro neste trabalho esmiuçar a pesquisa de Belisário, que se deteve na descrição dos cantos-poema, considerando a *performance*, o movimento dos pés e seu som, e o movimento da câmera que os acompanha, uma vez que o leitor pode

acessá-lo sempre que for do seu interesse. Destaco, contudo, os efeitos expressivos de linguagem e desdobramentos no âmbito da exegese quando a câmera se faz presente por determinado movimento.

Em outra tradição, se essa sequência é lida em conformidade com os princípios que embasam o “cinema de poesia”, para Pasolini (1989), encontrar-se-ia o poético no momento em que a câmera pode ser sentida. Neste caso, as mulheres dançando interagem com a câmera, quer por meio de uma breve sinalização com a língua, quer por fuga dela ao esconder o rosto. O próprio movimento da câmera na mão que acompanha o balanço do corpo e as batidas dos pés corroboram tal percepção. Logo, é de se esperar que o espectador se lembre da câmera e do fazer cinematográfico que fabrica a cena.

Ainda conforme propõe Pasolini (1989), o poético no cinema se dá quando uma série de quadros é acionada a partir da entrada e da saída de dado personagem em diferentes planos que acione uma beleza pictórica. Essa operação estilística aparece em *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*, em especial, no momento em que os cantores se deslocam pela aldeia, passando pelo descampado central e entrando nas casas.⁵⁴

É necessário, no entanto, expor um desconforto ao postular essas escolhas estilísticas como determinantes para o reconhecimento do poético no curta-metragem *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*. O mecanicismo em reconhecer uma estratégia repetida (primeiro reconhecida por Pasolini e, posteriormente, por mim) parece conter uma expectativa da crítica que guarda uma tendência determinista segundo a qual todos os fenômenos se explicariam pela causalidade mecânica: “sentir a câmera gera poeticidade”, por exemplo.

⁵⁴ Sobre como os diferentes espaços podem ser compreendidos na cultura kuikuro, ver descrição de Franchetto: “A configuração dos espaços físicos e simbólicos da aldeia é a dos espaços dos diversos tipos de fala “pelo círculo das casas” é o território das interações do mundo familiar e feminino, da comunicação mais informal e privada, das conversas domésticas, do silêncio e dos processos de fabricação social e corporal no gabinete do recluso: a fala é nua, como nu é o corpo não preparado pela pintura. O anel das casas é a passagem entre meio — *huróro* —, coração social, e o exterior — irá haja, literalmente “no meio de lá” -, domínio da natureza de onde vêm os “outros”, espíritos e outros *otomo*, loco das transformações sobrenaturais, fonte dos cantos de pajelança e território do silêncio humano. O centro da praça, enfim, palco da exposição pública e masculina, é polo da fala ritualizada e ponto de referência da coletividade do *lahatuá otomo*. Todo acontecimento cerimonial é assim marcado por uma linguagem enfeitada e pintada, como deve ser o corpo apresentado no *huroro*, ou seja altamente formalizada, onde ritmo, melodia e versificação a aproximam do canto, que celebra a unidade do grupo” (1986, p. 257-248).

Um nó permanece: como compreender e descrever o poético em *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*? Estaria ele associado ao mistério, como pontua Luis Buñuel?

Luis Buñuel também se interessou em pensar o poético no cinema. No artigo “Cinema: Instrumento de poesia”, associa a poesia ao “sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL, 2018, p. 316) e, principalmente, reclama seu caráter de mistério; como em: “Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia” (2018, p. 318).

Em sua crítica enfática ao neorrealismo, fica ainda mais claro como entende o cinema poético atrelado ao mistério e ao subconsciente: “a realidade neorrealista é incompleta, oficial, sobretudo racional: as produções são absolutamente desprovidas da poesia, do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível” (2018, p. 320) ou, ainda, “O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito” (2018, p. 319).

Tarkovski, que se identificava com o cineasta espanhol, defendia que “Buñuel é, sobretudo, portador de uma consciência poética. Ele sabe que a estrutura estética não necessita de manifestos, e que a força da arte não se encontra aí, mas, sim, no poder de persuasão” (TARKOVSKI, 1998, p. 57). Também, quando pontua: “descobriremos que a força condutora dos seus filmes é sempre o anticonformismo. Seu protesto — furioso, intransigente e duro — expressa-se, sobretudo, na textura sensual do filme e é emocionalmente contagiante” (TARKOVSKI, 1998, p. 57).

Embora *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* se distancie da estética surrealista do cinema de Buñuel, que *Un Chien Andalou* (1929, 16 min) exemplifica, reconhece-se que o documentário lança mão do mistério e do sensível para compor sua linguagem ao mesmo tempo que defende um modo de viver que passa por uma força de afirmação.

No caso de *Un Chien Andalou*, há uma subversão da realidade que passa pela ordem do subconsciente, do inconformismo, da ausência radical da relação

causa-consequência, do distanciamento da narração (em prol do fragmentário)⁵⁵, da atmosfera do sonho. Em *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*, o mistério se desenvolve sob outra ótica: existe um desconhecido que se apresenta no filme, a despeito das descrições (em algum grau, didáticas) que visam esclarecer o que ocorre quando há eclipse. A ausência de tradução dos cantos já é uma escolha estética para dar espaço a esse mistério que permeia o filme.

Como os cantos tradicionais em nenhum momento são traduzidos no filme, o espectador que desconhece a cultura e a língua kuikuro não tem acesso àquilo que ele remete. Mesmo quando há a tentativa de esclarecimento, o didatismo parece falhar. Quando um dos personagens explica sua ação, ele afirma: “É o canto da mandioca que eu estou dançando. Estou indo para a última casa”. Pode ser que houvesse com esse texto a tentativa de esclarecer para o espectador não indígena um ritual prescrito para acontecer após a “menstruação da lua”. Contudo, a informação não possui uma intrínseca ligação com as cenas seguintes ou, ainda, não é retomada para se dizer por que é o canto da mandioca a ser entoado e não outro ou por que o cantor precisa ir até a última casa. A opção pelo mistério, quer pela ausência de tradução dos cantos, quer pela escassez da relação de causa-consequência, marca um cinema que não quer dialogar com o interlocutor entregando-lhe conclusões óbvias.

Dessa forma, ora com maior detalhamento, ora com breve sinalização, o documentário descreve como a Aldeia Ipatse se organiza por meio de rituais, quando há eclipse lunar. Dentre as medidas de proteção contra as flechas invisíveis do *itseke* que atingem as pessoas no eclipse, manchando seus rostos ou causando dores e preguiça em seus corpos, estão: proteger os rostos dos homens com carvão e das mulheres com polvilho, descartar alimentos que foram contaminados, vomitar e escarificar o corpo para eliminar o acúmulo do sangue lunar ali contido. Segundo o antropólogo Carlos Fausto, que também participa da produção do documentário e coordenação das oficinas de vídeo⁵⁶, “o eclipse é um macro-fenômeno que coloca entre colchetes o dia a dia, instaurando um outro espaço-tempo em que as fronteiras

⁵⁵ Pasolini também se interessou pela estética de Buñuel como consta em “Empirismo Herege” (1982).

⁵⁶ O projeto de documentação tem organização colaborativa entre a associação indígena Kuikuro do Alto Xingu, o Museu Nacional e o Vídeo nas Aldeias, com apoio das agências financiadoras Faperj, CNPq, Finep, Dobes-Volkswagen Stiftung e Programa Demonstrativo dos Povos Indígenas (PDPI).

entre os seres tornam-se permeáveis e as espécies naturais passam umas nas outras” (2012, p. 69).

Chamo atenção para o fato de que, considerando a linguagem filmica, o documentário dificilmente seria considerado como da ordem do mistério, pois, na medida em que os personagens fazem descrições para a câmera, procuram “revelar o que fazem e por que fazem”; — as mulheres explicam por que jogam fora seu alimento, Jair Kuikuro dá a razão do por que sangra a pele com arranhadeira⁵⁷. A despeito disso, há um mistério que se impõe pelo desconhecido, pela alteridade radical que esse encontro entre distintas cosmologias abre entre o filme e seus espectadores não indígenas. Soma-se a isso as escolhas estilísticas pela não tradução e pela desconstrução de uma unidade homogênea mítica ao final do documentário.

O documentário é proposto de maneira a afirmar uma narrativa mítica que sobrepõe a maneira de perceber a natureza e a si. A confirmação desse pensamento que sabidamente se diferencia de outras ontologias é feita afirmativamente por meio de explicações que não abrem espaço para a dúvida ou para o dissenso no início do documentário. A tradição predomina ali embora esse campo da certeza se dilua no final do documentário.

Exemplifico a confirmação da tradição com os seguintes discursos feitos para a câmera: “Estou passando carvão pra que o sangue da lua não manche o meu rosto. Assim é que se fazia antigamente”⁵⁸, afirma Amunegi, jovem Kuikuro, ou “Se você for para a roça durante o eclipse, verá as mandiocas dançando. E se for para a cidade

⁵⁷ Sobre essa tradição, cito explicação de Mutua Mehinaku: “Nossos pais arranham nosso corpo para passar o remédio tradicional. Meu pai me disse que arranhar é bom para renovar a pele, tirar o cansaço, fortalecer o corpo com as substâncias dos remédios. Arranhar os braços é para ter boa pontaria” (2010, p. 2) e, ainda, “Veja! Esta é a arranhadeira, que serve para fazer o corpo (*kihü hatoho, katsatsegoho*). Arranha-se a pessoa fraca usando remédio (*ikundu*) e este tem efeito se a pessoa se arranhar ou for arranhada sempre. Assim, ela se torna forte. Arranha-se nas coxas, arranha-se. O doente precisa se arranhar para passar remédio e poder se recuperar, voltando a ser forte ou normal. O menino é arranhado nos pulsos para ter boa pontaria, dar a direção certa da ponta da flecha. O remédio passado nele tem como efeito torná-lo um bom caçador e pescador. A criança começa caçando passarinhos e lutando como fosse uma brincadeira. Com a arranhadeira ele se torna um bom caçador e pescador e ganha a força do lutador. Esta é maneira de ser da arranhadeira” (KUJAWÁ, apud MEHINAKU, 2010, p. 3)

⁵⁸ A esse respeito, ver artigo de Fausto (2012, p. 77): “Em Kuikuro, as pintas são denominadas *nguné unguupe*, “ex-sangue de lua”. Concepção semelhante foi descrita por Menget (1979, p. 133) para os Kalina (Galibi) do Suriname.

pode ser atropelado por um carro. Por isso, não andamos por aí durante o eclipse”⁵⁹, descreve Tapualo, mãe de Takumã. Para Belisário, “a experiência do eclipse entre os Kuikuro seria então uma experiência com essa alteridade radical e predatória dos *itseke* cujas manifestações sensíveis nos corpos das pessoas são o enfraquecimento e o adoecimento” (2014b, p. 105).

Bruna Franchetto, a respeito de como o eclipse move socialmente a Aldeia, descreve o fenômeno ligado ao barulho, à palavra, ao ritual, em oposição ao silêncio e à imobilidade presentes em outros casos.

A reação coletiva a uma tempestade de raios, excesso de fogo e luz e conjunção anormal entre céu e terra, é caracterizada pelo abafamento de todo ruído, fogos apagados, espelhos escondidos, imobilidade, *isílu*, o “temporal” e o “trovão”, também é um *itseke* e pode ser e pode ser feitiço dos mais destruidores, pois queima as casas, atingindo, assim, um inteiro grupo residencial. A carência catastrófica de luminosidade celeste no eclipse, disjunção do céu e da terra, é, ao contrário, submetida a uma intervenção reequilibradora através de barulhos de toda espécie, vociferar, cantos e gritos, e da execução concentrada de todas as “festas” e rituais, no mesmo tempo-espaço. Temas comuns associam a eclipse ao ritual do *karútu*: a lua, entidade masculina, obscurecida, está *máco*, “menstruada”; os espíritos se mostram nos caminhos que se afastam da aldeia; os animais se transformam em *itseke*. É como se tudo se tornasse *kwérã*, excessivo e mortal (FRANCHETTO, 1986, p. 244).

No artigo “Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses”, Carlos Fausto esclarece que a associação entre eclipse lunar, as práticas para evitá-las bem como devoração e doenças “são tão recorrentes e tão difundidas, que parecem ser uma verdadeira proto-idéia humana, cuja resiliência desafia a fé relativista dos antropólogos e a historicidade quente do Ocidente moderno”⁶⁰ (2012, p. 65).

⁵⁹ Ou ainda: — Todos se transformam, todos os animais se transformam. — O tatu vira arraia? — Sim, vira. — E a cobra vira peixe.

⁶⁰ A expressão *Nguné elü*, que traduzo aqui por eclipse, quer dizer literalmente o “assassinio de lua”. Essa expressão parece indicar que o eclipse é concebido pelos Kuikuro como o resultado de uma violência. Essa associação entre eclipse e agressão é, de fato, muito recorrente. Ela não se manifesta apenas nas mitologias ameríndias, ocorrendo também em inúmeras tradições orais do mundo, inclusive na Europa, desde a Antiguidade até o presente. No século XX, por exemplo, ainda era comum explicar-se o eclipse como resultado do ataque de um lobo celeste contra o sol ou contra a lua. Daí advém o costume do *vacarme*, a algazarra feita durante o eclipse para espantar o agressor do corpo celeste (STRAUSS 1964, p. 293). Na América do Sul indígena, esse tema da agressão à lua e o costume do *vacarme*, são-nos conhecidos desde o século XVII. Claude d’Abbeville, missionário capuchinho francês, conta que os Tupinambá da Ilha do Maranhão denominavam jaguar a uma estrela que perseguia a lua para devorá-la. Quando a lua cheia nascia vermelha, os Tupinambá faziam grande

Contudo, Fausto não está interessado em comprovar a associação entre eclipse e perigo, tampouco quer defender uma teoria que una a multiplicação da semelhança. Em outro sentido, persegue, a compreensão da contradição existente no fato de que a lua, na cosmologia Kuikuro, é masculina e mesmo assim menstrua⁶¹. Por quê?

A resposta a esta pergunta encontra-se logo no início da narrativa do pajé Tehuku. Sem que o tivéssemos questionado sobre o tema, ele nos contou que o morto havia-lhe explicado, logo que chegara ao céu, que era “a filha dele quem está menstruando”. Assunto encerrado? Para nossos cinegrafistas, a resposta era mais do que suficiente: afinal o pajé vira isso tudo, era o testemunho direto de uma fonte legítima. Como pesquisador, buscando ir além da versão autorizada, insisti na questão, pois nenhum outro depoimento que havíamos colhido falava em uma “filha de Lua”. Com a câmara na mão saímos perguntando para jovens e adultos quem afinal de contas menstruara. Para Jawapá, esposa do chefe Afukaká, fora mesmo a filha de Lua; o jovem lutador Lakuai achava que não: Lua é homem e ele mesmo menstruara; já o grande pajé Matü, assim como Tapualo, mãe do cinegrafista Takumã, preferiram uma explicação transformacional: Lua é homem, mas é *itseke* e, portanto, transforma-se em mulher para menstruar (FAUSTO, 2012, p. 73-74).

O filme se encerra com as seguintes entrevistas:

- Por que a lua entra em eclipse?
- É a filha dela que menstrua, por isso a lua entra em eclipse.

- Não, a lua é homem. É ele quem menstrua.
- Menstrua quando está mulher. De homem, vira mulher. Por isso a lua menstrua.

- “Por que chamamos o eclipse de ‘menstruação da lua’?”
- Não sei.
- Por que será que falam assim? Eu não sei muito bem. A lua é homem, nasceram dois homens, Sol e Lua. Depois se transformaram em mulher. Como é que pode?

O documentário quebra, portanto, certa expectativa ao abandonar respostas conclusivas ao terminar com “Por que será que falam assim? Eu não sei muito bem [...] Como é que pode?”. O documentário, ao invés de resolver o enigma, remete o interlocutor a percepções mais profundas e variadas, uma vez que a diversidade das hipóteses e das narrativas míticas não pode ser reduzida.

algazarra, temendo que ela fosse comida pelo jaguar e as doenças se espalhassem pela terra (ABBEVILLE, 1975 [1614], p. 247) (FAUSTO, 2012, p. 64).

⁶¹ Mais uma vez, cito Fausto para esclarecer que a “Lua é um personagem central da mitologia xinguana; irmão mais novo de Sol, o herói cultural, ele participa de uma série de episódios míticos que vão produzir a composição atual do mundo. Em todas essas histórias, ele é um homem com vida sexual ativa. Como poderia ele, então, menstruar?” (2012, p. 73).

Uma versão mitológica coexiste em meio a outras versões, no interior de um mesmo grupo social, de modo a ultrapassar discursos que gozam de maior prestígio ou que tendem a minimizar a existência da dúvida (como no caso do relato do xamã Tehuku, no documentário). Multiplicam-se, então, as narrativas e suas possibilidades interpretativas.

Ponto, ainda, que é possível perceber uma oposição entre o encerramento e a abertura do filme. Como dito anteriormente, o início do documentário é constituído de modo a circunscrever, afirmar, descrever, explicar; enquanto o desfecho preocupa-se em questionar certa tradição que se afirma *una*, revela a multiplicidade de versões e de pensamento. Quando o tom inicial é comparado com o final do documentário, percebe-se um contraste expressivo, visto que, no desfecho, estabelece-se a dúvida, logo, a ideia de consenso é rompida.

Luis Buñuel, em “Cinema: Instrumento de poesia”, ao citar Engels, aproxima o papel do romancista ao do cineasta e afirma que o realizador cinematográfico só terá cumprido sua tarefa

quando, mediante um retrato fiel das relações sociais autênticas, houver destruído a representação convencional da natureza das relações, abalado o otimismo do mundo burguês e obrigado o leitor a questionar a permanência da ordem vigente, mesmo que não nos indique diretamente uma solução, mesmo que não tome partido ostensivamente (BUÑUEL, 2018, p. 321).

O documentário alcança esse lugar à medida que traz à tona um retrato autêntico do povo kuikuro, colocando em dúvida convenções de sua própria tradição (ao explorar as incertezas diante da menstruação da lua), na mesma medida em que a reafirma (ao fazer a mitologia ecoar e se renovar por meio do documentário), conduzindo, nesse percurso, o interlocutor a perceber a impermanência e a multiplicidade dos modos de existência e de pensamento.

Em *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski, ao refletir sobre articulações poéticas no cinema, como pontuamos no Capítulo “O poético no cinema”, liga sua potência aos procedimentos que fazem do espectador um ser atuante.

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. Complexidades do pensamento e

visões poéticas do mundo não têm de ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio (1998, p. 17).

Portanto, existe a possibilidade de imaginar, sempre que houver aquilo que não foi dito. Esse movimento, segundo Tarkovski, é um próprio da poesia no cinema. Uma tendência em sentido contrário é quando filmes optam por esmiuçar determinado tema, apresentando ao público conclusões que não demandam nenhum esforço. Afinal, “que significado uma conclusão poderá ter para o espectador que não compartilhou com o autor a angústia e a alegria de fazer nascer uma imagem?” (1998, p. 18).

Logo, ao compartilhar a *produção* de imagem, o espectador se aproxima do cineasta, passa a ter com ele algo em comum. Essa criação de imagens passa pela atitude ativa de interpretação pelo espectador, nos termos tarkovskianos. Essa é uma chave de leitura possível para que se entenda *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* como poético?

Há que se lembrar que o Coletivo Kuikuro de Cinema, incluídos Takumã e Maricá Kuikuro, que integraram a direção do curta-metragem, parecem não ter por objetivo dialogar com a teoria cinematográfica que inclui os cineastas-teóricos aqui trazidos. Esse movimento é feito por esta pesquisa, que procura tecer redes de relações e comparações entre diferentes modos de produção, as quais refletem seus respectivos contextos históricos, tradições e linguagens.

4.1.2 Uma recepção

Aqui, interessa perguntar o quanto as recepções fílmicas podem influenciar, mover mudanças em *Nguné elü: o dia em que a lua menstruou*. Primeiro, consideram-se aqui uma recepção entre os espectadores kuikuro e outra entre espectadores externos, posteriormente.

Observo que o curta-metragem abre a possibilidade de dialogar com o público externo, traduzindo para ele um jeito distinto de existência. Concomitantemente, é o filme quem rastreia as imaginações conceituais para os próprios cinegrafistas Kuikuro. Sobre isso, Fausto (2012, p. 66-67) descreve que as cenas foram gravadas no calor da hora: o eclipse não era esperado, porque eles não haviam visto noticiários recentes

e não estavam acompanhando o calendário lunar⁶² (Figuras 14 a 16) . A equipe e a comunidade estavam assistindo a um filme⁶³ quando são interrompidos pelo eclipse.

Figura 14 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2004).

Figura 15 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2004).

Figura 16 – Nguné elü: O dia em que a lua menstruou

⁶² A esse respeito, conferir: “Isso não quer dizer que os Kuikuro não possuam um extenso conhecimento natural. Ao contrário, conhecem bem o céu que está sobre suas cabeças, fazendo uso de um calendário estelar bastante sofisticado” (FAUSTO, 2012, p. 73).

⁶³ Para maiores informações sobre o contexto, ver: “Em uma das noites em que assistiam no pátio central da aldeia à projeção do filme “A guerra do fogo” (1981), ocorreu um eclipse lunar. A projeção foi imediatamente interrompida e durante toda a noite e no dia seguinte, uma série de ações rituais foram realizadas. Esta experiência está registrada no filme *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* (2004), filme em que os Kuikuro também lançam mão da encenação para reconstituir algumas cenas que não puderam ser registradas no momento mesmo em que aconteciam” (BELISÁRIO, 2014a, p. 34).



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2004).

Relevante pontuar que, em 2004, Takumã tinha 20 anos e o restante da equipe era composta por integrantes jovens (entre 16 e 25 anos). Assim sendo, a equipe conhecia a rotina ritual, mas não necessariamente poderia explicar o conjunto das ações. Segundo Fausto,

Os jovens tinham uma apreensão fragmentária do todo, o que não os impedia de participar dos eventos rituais e de partilhar as explicações tópicas sobre o por quê de cada ação: pintar o rosto, vomitar, escarificar-se. Essa apreensão não-sistemática e não-teoricizante não era um impeditivo para que se sentissem motivados a agir (2012, p. 67).

Os cinegrafistas conheciam fragmentos de mitos, de histórias não-testemunhadas e se lembravam de eventos biográficos anteriores, entretanto, é na feitura do filme que o conhecimento vai sendo forjado. “Essa motivação não resulta da “força da tradição” ou de uma “crença profunda”, mas de uma rede de sentidos, construídos a partir de pequenas ações cotidianas e exegeses parciais que são mobilizadas, em ato, no contexto do eclipse” (FAUSTO, 2012, p. 67).

A realização de *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* parece ter contribuído para a compreensão daquilo que rege o pensamento e o modo de vida kuikuro na Aldeia Ipatse.

Relevante pontuar também que, no momento da realização de *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*, Takumã e Maricá Kuikuro estavam se iniciando no cinema, já que foi o primeiro filme do qual participaram. Na ocasião, ainda não editavam e aprendiam o manuseio da câmera na própria criação do documentário; Leonardo Sette é quem assina a montagem do filme e quem propôs o primeiro corte. Takumã descreve, em entrevista a esta pesquisa, que antes da finalização *Nguné elü:*

O dia em que a lua menstruou foi exibido na Aldeia e, então, a comunidade pôde comentar as cenas e, inclusive, opinar sobre o que deveria ser retirado.

Em novembro de 2017, quando organizei a Mostra de Cinema Indígena Tekoha⁶⁴ na cidade do Rio de Janeiro direcionada a jovens e adolescentes de uma escola pública federal, foi possível observar essa recepção diante desse “filme outro” que revela modos de vida díspares. Na ocasião, o *frison* pela nudez dos corpos era visível e expressado com curiosidade e com frequência pelos adolescentes. O pudor ou a excitação contrastava com o tom cotidiano das cenas ou com o tom de seriedade dos rituais.

Mas era a cena de escarificação do corpo que causava mais estranheza: “por que estão fazendo isso?”, seguidos da recusa de ver as cenas em que o corpo é escarificado com arranhadeira, feita com *ahi igü* (dente de peixe cachorro).

O filme, com trechos predominantemente descritivos, preocupa-se em detalhar o motivo pelo qual tal ação é necessária: “No final da tarde, os homens se arranham, os lutadores se arranham (...) é para tirar o sangue e não ficar com preguiça”. A seguir, Jair Kuikuro explica para seu interlocutor o motivo pelo qual está sangrando: “Ontem teve eclipse, por isso saiu tanto assim. Se não fosse o eclipse, não sairia tanto sangue”.

Com esse esclarecimento, busca-se a descrição ou, em nível mais profundo, a afirmação de um pensamento outro, que, por vezes, é desconhecido ou negligenciado pelo espectador. A exegese de motivos e de crenças, que imbricados formam as ações e os discursos, saltam em *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*. Esta pesquisa chama atenção para a potência do filme, que abre a possibilidade do espectador experimentar um mundo distinto do seu. Ao acompanhar a narrativa poética do filme, o espectador se aproxima, de alguma forma, daquelas práticas distantes (e inicialmente sem sentido?) e, então, o cinema pode mover reflexão, mudança de pensamento e empatia. É nesse sentido também que o filme indígena ganha contornos políticos, porque cria aliados.

No contexto acadêmico, as pesquisas que se dedicam ao filme têm aumentado a discussão e o entendimento a respeito dos desdobramentos que a produção e a

⁶⁴ Mais informações a respeito do Festival, consultar o artigo de Luciana de Paula Freitas, “Olhar comum às visões plurais: os Festivais de Cinema Indígena no Brasil” (2019).

circulação imagética provocam. Bernard Belisário (2014) ocupa-se em identificar como o cinema kuikuro vem elaborando a relação entre o campo e o fora-de-campo a partir de como os sujeitos — no filme (e fora dele) — estabelecem com os *itseke* (predadores ferozes e monstruosos da floresta que até podem se ver e se escutar como humanos no “outro” mundo (das almas-sombras). O pesquisador destaca que, por um lado, “a dimensão relativa do fora-de-campo dos *itseke* aponta para uma continuidade espaço-temporal de extensões sobre ou hiper-humanas” (BERNARD, 2014, p. 116).

Carlos Fausto (2012), a partir de sua experiência etnográfica e cinematográfica, reflete sobre o significado do eclipse para os Kuikuro, a partir do conhecimento cosmológico verbalmente explicitado, e da natureza da adesão a um sistema de crenças, cuja exegese nativa não é possível ser encontrada. Esse fato leva o pesquisador a um estudo comparado para se compreender a relação entre temas como menstruação da lua, predação e pássaros e de como eles se articulam em diferentes mitologias ameríndias por meio de recombinações.

4.1.3 Uma comparação: *O verbo se fez carne*, de Ziel Karapató

Brevemente, estabeleço uma comparação que prioriza a temática como elo comum entre dois documentários. Neste caso, coloco em pauta *Nguné elù: O dia em que a lua menstruou*, de Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro, e *Eclipse* (2013, 2 min), de Innu Réal J. Leblanc e Jani Bellefleur Kaltish. Para a seguir, fazer outra escolha. Neste subcapítulo, opto por me demorar na descrição e comparação entre dois documentários que guardam escolhas fílmicas muito distintas, ao trazer para o debate *O verbo se fez carne* (2019, 6 min), de Ziel Karapató.

No artigo *A câmera é minha arma de caça*, Renato Sztutman analisa o curta-metragem *Eclipse* (2013, 2 min), dos cineastas Innu Réal J. Leblanc e Jani Bellefleur Kaltish, considerando-o como um manifesto contra a devastação do ecossistema pelos brancos. Nesse viés, ele sugere que “podemos ler esse pequeno ensaio fílmico não como resignação diante de um fim possível, mas como crítica e chamado para a resistência numa era que se convencionou chamar Antropoceno” (2018, p. 263). Sobre o documentário *Eclipse*, Sztutman continua:

nada se diz sobre o significado do eclipse para os Innu, mas tendo em vista outras elaborações ameríndias, é possível tomá-lo aqui como signo de uma catástrofe ou violência iminente – o colapso entre o céu e a terra, por exemplo – que exige dos humanos ações rituais urgentes, que refazem o mundo (2018, p. 263).

Réal J. Leblanc e Jani B. Kaltish nem descrevem motivos nem comentam rituais do povo Innu frente ao eclipse, levando o antropólogo a trazer, em sua pesquisa, outras referências ameríndias para propor, mesmo que brevemente, o que esse fenômeno pode significar. Takumã e os diretores canadenses escolhem, portanto, caminhos distintos tendo em vista que *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* quer revelar ou descrever com maiores detalhes suas práticas culturais.

A respeito do poético, neste documentário, Sztutman afirma:

Tudo se passa como se apenas a poesia fosse capaz de expressar os dilemas subjetivos deste realizador atravessado pela angústia de habitar um mundo ambíguo, cindido entre o modo de vida dos “antigos” e a experiência da modernidade, na qual laços tanto comunitários como com o ambiente parecem afrouxar-se cada vez mais. Aliada ao cinema, a poesia anunciaria o que poderia ser uma retomada desses laços (2018, p. 261).

Tomando a poesia como possibilidade de expressão da angústia de habitar um mundo ambíguo, retomo o debate a partir de outro curta-metragem. “A invasão dos europeus em Abya Yala nos deixou cicatrizes. Ziel Karapotó utiliza seu corpo para denunciar a imposição da língua do colonizador aos povos indígenas, uma face do projeto colonialista”, essa é a sinopse do curta-metragem *O verbo se fez carne* (2019, 6 min)⁶⁵, de Ziel Karapotó, nascido na comunidade indígena do povo Karapotó Terra Nova, em Alagoas, que atua no campo das artes visuais, performance e instalação, com foco na arte indígena como resistência anticolonial.

O filme parte de duas metonímias para fazer uma potente crítica à colonização, utiliza para isso uma bíblia e uma língua. Assim são corporificados o verbo e a carne, o cristianismo e a dominação linguística, o epistemicídio, a violência religiosa, a imposição ideológica que dizima povos indígenas no Brasil e na América Latina.

Nenhuma palavra verbal ou escrita é utilizada pelo personagem, contudo, sua *performance* constrói importante expressividade estética, dizendo muito também pelo

⁶⁵ Disponível aqui: <https://vimeo.com/groups/444180/videos/347855553>

silêncio. A língua portuguesa e espanhola serviram como instrumento de dominação ao forçarem a imposição de um silêncio, de um esquecimento linguístico e também histórico, social, religioso, tendo em vista que, importante pontuar, a religiosidade cristã também se materializa pela língua do colonizador. Um indígena que perde a sua língua materna está separado de uma parte fundamental do seu ser político e espiritual, ficando, portanto, exposto à submissão.

Os dois objetos, bíblia e língua, estão justapostos e iluminados no centro de um círculo de areia de um cenário de fundo negro. A câmera, na sequência, enquadra-os em plano-detalle. Ziel Karapotó adentra a cena e ouve-se o som do maracá. O personagem traz em seu corpo elementos importantes de sua cultura: o maracá, o petangúá, o cocar, o colar de dente de onça, a pintura corporal. Ali já estão postos mundos díspares. Essa atmosfera constrói um ambiente ritualístico que coloca o espectador num espaço-tempo próprio da *performance*.

A trilha sonora desse curta-metragem também é um dispositivo cinematográfico importante para a criação dessa atmosfera e do significado do filme: são utilizadas músicas sacro-religiosas, cantos gregorianos, para emoldurar a bíblia e compor toda uma referência ao cristianismo, à catequização. Como a opção do filme foi pelos cantos gregorianos, a primeira referência a ser evocada é o catolicismo, de modo a sugerir ao espectador os primeiros séculos de colonização. Quando a bíblia é aberta, ouve-se um discurso religioso que traz a tona o contexto brasileiro de evangelização de igrejas pentecostais e um retorno a um presente ou passado mais recente. Assim, sobrepõem-se sonoramente dois discursos evangelistas que convivem. “Jesus, salva os índio” — frase que se repete e que, posteriormente, se modifica para nomear etnias. Fica explícita a violência do proselitismo.

Ainda a respeito de como a trilha sonora é construída no filme, um canto-poema indígena pertencente ao ritual Toré inicia-se quando a bíblia retorna ao chão. Ao seu lado, está o maracá, instrumento sagrado, vinculado à religiosidade indígena, que afasta maus espíritos (Figura 19). Nasce, nesse momento, um contraste sonoro, bem como a criação de referências ligadas à resistência e à luta. A música, forte e bem marcada, preenche o espaço sonoro, vencendo os cantos gregorianos que ficam abafados e mal podem ser ouvidos. Grunhidos de um porco-queixada vão demarcar, ainda, uma força indígena, atrelada às suas raízes, à natureza. Ao mesmo tempo, ouvem-se gritos desse porco que também lembra gritos de um sacrifício.

Embora não fique evidente a origem animal daquela língua (em seu âmbito literal), por sua extensão e características, pode ser lida como sendo de um boi. Acrescenta-se que a “bíblia” e a “língua de boi” podem remeter a dois movimentos políticos contemporâneos do Brasil que foram apelidados de “bancada do boi”, “bancada da bíblia”. Entretanto, a crítica não fica limitada ao contexto brasileiro e a esse presente ou passado recente, uma vez que outros tempos e espaços são evocados: um passado mais distante ligado à catequização iniciada no século XVI até os dias atuais, de um lado, Abya Yala (que não deveria ser nomeado de América Latina), de outro lado.

Concomitantemente, “verbo” e “carne” abrem intertextualidade com o texto bíblico: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1, Novo Testamento), quando a palavra tem seu caráter demiúrgico ressaltado em diálogo com Gênesis 1:1. Na sequência, tem-se “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (João 1:14a, Novo Testamento), contexto que faz referência à trindade e à corporificação de um deidade, isso é, o deus que se tornou carne ou se fez humano. O curta-metragem estabelece, portanto, novas releituras, ressignificando um texto anterior: agora “verbo” (palavra) corporifica-se na língua de um animal e deixa ver um percurso histórico de violência, imposição de determinada língua e pensamento.

Figura 17 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Figura 18 – O verbo se fez carne



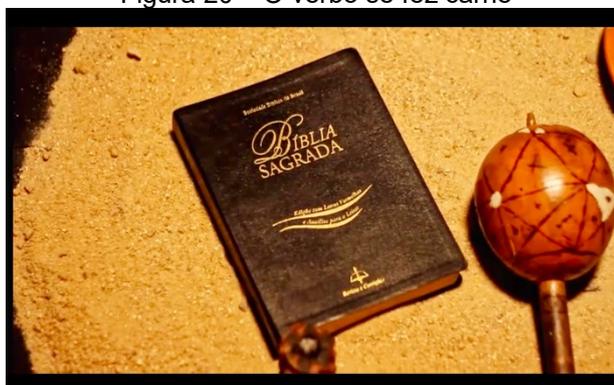
Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Figura 19 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Figura 20 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Figura 21 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

A *performance* do personagem prossegue rasgando folhas da bíblia e jogando-as no chão. Enquanto a narrativa *off* ecoa a mensagem evangélico-petencostal, que afirma: “Jesus, tu és o rei desta Aldeia. Queima, Jesus! Vai libertando esse jovem! Faz a sua obra. Toca no coração, toca na alma”, a câmera enquadra a contra-resposta indígena, a rejeição desse discurso. Abre-se, portanto, uma antítese entre som e imagem, uma oposição marcada pelo protesto, que acontece pelas ações do corpo diante do pregação verbal. As mãos que são as responsáveis por rasgar a bíblia promovem o gesto de resistência e estão pintadas para a guerra.

Figura 22 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Figura 23 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Figura 24 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Figura 25 – O verbo se fez carne



Fonte: Ziel Karapotó (2019).

Ziel Karapotó apresenta-se vestido com elementos que são dispositivos culturais. Ao folhear a bíblia, o enquadramento deixa de fora sua cabeça. Enquanto rasga as folhas, a câmera costura as folhas na língua, em meio aos cantos-poema, seu corpo é capturado em plano médio, seu rosto retorna, embora ainda sombreado.

Há, então, a exibição daquela língua que é repugnante e asquerosa. Ela é também estrangeira e imposta, algo completamente fora de seu corpo, uma desmedida, uma violência; momento do curta-metragem que o indígena olha para a câmera e é possível ver seu rosto iluminado. Ao denunciar a colonização, com os elementos que a compõe: a catequização, o epistemicídio, a violência, esse indígena encara, ao mesmo tempo, a câmera e o espectador.

Nguné elü: O dia em que a lua menstruou e O verbo se fez carne possuem linguagens cinematográficas distintas. O primeiro traz elementos típicos de documentários, como entrevistas, descrições do modo de vida de um povo e de seu pensamento. Os personagens descrevem para a câmera sua tradição, os motivos pelos quais agem como agem. O espectador pode acompanhar diferentes práticas culturais diante do Eclipse, como proteger o rosto, descartar alimentos, acordar objetos, provocar o vômito em seu corpo, arranhar-se. Em meio à língua kuikuro, aos cantos-poema, ao discurso do xamã e às práticas culturais, o espectador acompanha uma resistência, modos de existir que persistem sem que se abram ao pensamento, à religião apregoados pela colonização. Nesse sentido, há um questionamento da aparente verdade ocidental que impõe determinado modo de vida. A linguagem poética pode ser lida tanto pelo mistério evocado (no encontro com o desconhecido que se abre na alteridade com o espectador, na ausência de tradução), como pela construção de uma atitude ativa do espectador que precisa fazer nascer uma imagem.

No curta-metragem *O verbo se fez carne*, busca-se uma linguagem experimental cuja poética se constrói em outros termos. A *performance* é priorizada no lugar do discurso descritivo feito para a câmera. Sobressaem o protesto, a denúncia e a não aceitação dos discursos, da língua e modo de vida apregoados pela colonização.

4.2 YAMURICUMÃ, HIPER-MULHERES, CANTOS-POEMA

Neste capítulo, retomo a hipótese que motiva este trabalho — a maneira de conceber e de criar filmes passa por dinâmicas próprias ligadas à cosmovisão kuikuro — e, ao mesmo tempo, resgato um dos objetivos que é descrever como as imaginações conceituais⁶⁶ configuram no documentário *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011, 80 min)⁶⁷, para isso, parto do contexto de produção e de recepção do filme, em conversa com teorias antropológicas e cinematográficas.

Mais especificamente sobre o poético no cinema, neste capítulo, diferentemente dos demais, me detenho em como os cantos-poema kuikuro compõem as dinâmicas sociais e, por fim, o filme. Especial atenção é dada aos paralelismos e às repetições, bem como aos efeitos da (não)tradução dos cantos-poema.

O filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* é um longa-metragem cuja direção é compartilhada entre Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. O documentário reflete uma feliz aliança entre um cineasta kuikuro, um antropólogo e um cineasta não indígena, corroborando, dessa forma, com a visão de que a estética propagada pelos Kuikuro prevê diversidade e múltiplas vozes – ou, o que a olhos ocidentais poderia ser tido como “impuro”. Assim como os rituais e os cantos-poema de outros povos são agregados e absorvidos no sistema ritualístico do Xingu, de modo geral, e entre os Kuikuro, em específico, o fazer cinematográfico passa por esse processo. Retomo, dessa forma, o artigo “No registro da cultura” (FAUSTO, 2011) e a Introdução desta tese⁶⁸.

Importante pontuar, ainda, que Fausto é antropólogo há cerca de 30 anos entre os Kuikuro, conhecedor da língua e da cultura, e Sette é cineasta com um longo trabalho com *Vídeo nas Aldeias*, organização que produz o documentário e que guarda, por sua vez, uma relação sólida em produção de audiovisual com diferentes

⁶⁶ Utilizo aqui terminologia de Ailton Krenak (2020).

⁶⁷ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=YI6eoty87JM>

⁶⁸ Penoni também entra nessa discussão, citando Fausto (2011): “A questão da autoria compartilhada e da apropriação da tecnologia ocidental pelos realizadores indígenas é levantada sempre que se quer atribuir um aspecto de impureza e inautenticidade a esta produção cinematográfica. O hibridismo, traço em si tão celebrado no contexto das artes contemporâneas de uma forma geral, é visto neste caso como índice de dominação cultural. Fausto (2011) problematiza a crítica, dizendo que o que vemos como inautêntico nesse cinema talvez seja exatamente o que ele tem de mais autêntico. Isto se explica porque a apropriação tecnológica, estética e de linguagem que fazem os realizadores indígenas do cinema “ocidental” não expressa tanto a sua colonização pelo branco, mas precisamente o inverso. O processo de “virar branco” (KELLY, 2005) implicado na prática dos Kuikuro com o cinema deve ser visto, segundo Fausto, como resultado de uma lógica indígena de “abertura ao outro” (LÉVI-STRAUSS, 1991) ou de apropriação do exterior” (PENONI, 2018, p. 192).

povos indígenas no Brasil. Estamos diante, portanto, de um contexto que abre possibilidades de parceria e interlocução.

Segundo conversas que teci com Takumã Kuikuro, ele integra a direção do filme e outros Kuikuro assinam fotografia e som direto, como seu irmão Jair Mahajugi Kuikuro e Munai Kuikuro. O aprendizado trazido nas experiências com curtas e médias-metragens anteriores com produção de *Vídeo nas Aldeias* compõe a formação de Takumã neste período, época em que ainda não editava filmes.

O documentário *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, que fora premiado em diferentes festivais⁶⁹, tornou-se um clássico. Sua relevância se constitui, dentre outros motivos, pela inovação na linguagem cinematográfica, ao edificar uma linguagem híbrida entre o documentário e o ficcional, problematizando noções de registro e de criação imaginativa de forma bastante rebuscada, como outros documentários mais ou menos contemporâneos a ele fizeram, como é o caso de *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho e *Terra deu, terra come*, de Rodrigo Siqueira (Arajeju), por exemplo. Considero que *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* configura-se a partir de uma tradução elaborada dos jogos de poder, das relações interpessoais e do modo de vida do povo Kuikuro⁷⁰.

A ideia inicial que faz nascer o filme vem do interesse de Carlos Fausto e de Bruna Franchetto quanto à compreensão de como se dá a transmissão dos cantos-

⁶⁹ Foi selecionado para compor distintos festivais dentro e fora do Brasil. No Festival de Gramado, recebeu os prêmios “Especial do Juri” e “Montagem”. Na Europa, foi bem recebido; em especial na França, cujo Festival Tuluze ainda exhibe o filme, no Brasil permaneceu por três semanas no circuito comercial e continua reverberando em plataforma *streaming* e em trabalhos científicos. Mais a esse respeito aqui: *As Hiper Mulheres* - Melhor Direção de Longa-metragem, Festival do Júri Popular - Prêmio Teleimagem (2013); *As Hiper Mulheres* - Melhor Longa-Metragem do Grande Prêmio, Festival do Júri Popular - Prêmio Teleimagem (2013); *As Hiper Mulheres* - Melhor Documentário, 7º Festival de Cinema de Goiânia (2012); *As Hiper Mulheres* - Prêmio do Júri, Prêmio da Crítica, Prêmio do Público de Melhor Longa-metragem, Olhar de Cinema: Festival Internacional de Curitiba (2012); *As Hiper Mulheres*. Best Documentary Film, 4º Hollywood Brazilian Film Festival (2012) *As Hiper Mulheres* - Troféu Imprensa e Prêmio do Público., 14º FICA - Festival Internacional de Cinema Ambiental (2012); *As Hiper Mulheres* - Seleção Oficial - Bright Future, Festival de Rotterdam (2012). Al Jazeera Award for Best Documentary Film - Hyperwomen, Vancouver Latin American Film Fest (2012); *As Hiper Mulheres* - Prêmio Especial do Juri e Melhor Montagem, 39º Festival de Gramado (2011); *As Hiper Mulheres* - Melhor Som, 44º Festival de Brasília do Cinema Brasileiros (2011).

⁷⁰ Nos últimos anos, passou a ser reconhecido como um filme que traz à tona discussões ligadas ao feminismo – a esse respeito ver Samash (2017), Vasconcelos (2018).

poema dentro da dinâmica social do povo Kuikuro. Essa curiosidade motiva um projeto de pesquisa e a escrita de alguns trabalhos acadêmicos, como o artigo “Las formas de la memoria” (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013). Atendendo ao escopo de um edital lançado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2009, para financiar projetos culturais, os antropólogos agregam seu interesse aos objetivos de fomento do Ministério da Cultura. Lá estavam dois critérios: povos minoritários e temas que abordassem o feminino.

Assim, o ritual permitiu que o filme acontecesse. Contudo, o contrário também é verdadeiro, de modo que o filme motivou a realização do ritual — na ocasião, há mais de 30 anos, o ritual Yamuricumã não acontecia no Alto Xingu entre os Kuikuro. Foi, então, a partir da confluência entre os dois desejos que o fenômeno se deu. Também é nesse sentido que o cinema kuikuro vem concretizando importantes desdobramentos dentro e fora da Aldeia associando-se a outras práticas culturais — nas palavras de Carlos Fausto: “Um fato a ser notado é que, nas últimas décadas, houve uma intensificação na realização de rituais intertribais graças às novas tecnologias de comunicação, de transporte e de pesca” (2005, p. 38). Quando um ritual é retomado, um ciclo social, histórico e integrativo é acionado e se renova.

Pontua-se que quando um ritual que reúne diferentes povos é organizado, determinada estrutura de alimentação e estadia é necessária para acomodação de quem chega de longe; de modo que o dono da festa⁷¹, aquele que garante o andamento do ritual, precisa também agenciar acordos para dar conta de toda a infraestrutura necessária, desde a gasolina para o deslocamento de familiares, até o alimento⁷². O filme auxilia na elaboração do ritual, então, prevendo meios financeiros

⁷¹ Segundo Franchetto (1986, p. 69): “Na mesma maneira e definida a relação entre um indivíduo e uma festa e, através desta, um *itseke*, espírito. O ‘dono’, nesse caso, é visto como parte de uma classe que detém um *status* especial caracterizado por obrigações mais do que por direitos perante a sociedade”.

⁷² A esse respeito, ver: “Ser dono de uma dessas estruturas coletivas significa zelar por elas e ser capaz de mobilizar trabalho coletivo para conservá-las, sempre provendo de alimentos àqueles que participam do trabalho. Não são apenas os donos de estruturas coletivas que devem prover a comunidade de alimento durante sua construção ou mesmo manutenção, pois estas atividades envolvem com frequência a realização de um ritual. Donos de ritual devem sempre alimentar a comunidade, seja em doses homeopáticas, por meio das ofertas periódicas de comida e bebida para os espíritos, seja de forma massiva, quando da realização de uma festa. Tudo isso implica grande quantidade de trabalho e é por essa razão que os “pedidores” (*ihü*) devem auxiliar o “dono” (*oto*), inclusive abrindo roças para ele (ou mais exatamente para os “espíritos”) e mobilizando trabalho coletivo para ajudar na consecução do ritual” (FAUSTO, 2005, p. 34-35).

que o ritual exige, assim como o documentário atende aos objetivos do cacique Afukaká de abertura e diálogo com povos não indígenas.

Com relação ao contexto de produção ou ao processo criativo, foi realizado um argumento que delimitava o princípio geral do filme: apresentar as preocupações quanto à manutenção da tradição e da memória por meio da transmissão de cantos-poema. Com esse recorte, Fausto e Sette⁷³ afirmam que havia a intenção de romper com uma abordagem já desgastada em que documentários registram povos indígenas cantando e dançando em festas tradicionais, com pouca ou nenhuma preocupação poética.

Apesar de haver inegável importância na criação desses documentários nas décadas de 60 e 70 — já que, em alguma medida, esses diminuía a invisibilidade dos povos originários — era preciso avançar e sair do recorte que acabava por gerar estereotipificações e também distanciamentos — aquele fenômeno chamado de “exotização” que não pressupõe pessoas (com seus desejos, medos, trajetórias) que realizam rituais, mas uma espécie de arquétipo mitologizado. Fazer filme, no contexto xinguano, não poderia ficar restrito a apresentar rituais, cantos e danças tradicionais, por meio do cinema, era necessário mostrar também o cotidiano, as relações interpessoais, as questões internas, os pequenos conflitos que movem as pessoas dentro de seu modo de vida. A esse respeito, Sarah Shamash também afirma que: “As Hiper Mulheres could only have been made with an intimate and affectionate knowledge of the people, their customs, and traditions. Most importantly, the film reflects active indigenous creative direction and participation” (SHAMASH, 2017, p. 132).

O filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* é potente em sua linguagem e em sua capacidade de traduzir ao espectador um universo específico, justamente, porque efetiva a integração de Takumã Kuikuro à criação e, além disso, desenvolve um processo híbrido de produção que envolve laços duradouros de amizade e parentesco⁷⁴.

⁷³ As referências foram retiradas do debate realizado após a exibição de “*Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*” na plataforma Sympa, em que Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette dialogavam, em agosto de 2020 (O debate, entretanto, não foi gravado para posterior divulgação ou citação).

⁷⁴ Takumã relatou como Carlos Fausto e Bruna Franchetto passaram a compor o povo Kuikuro como integrantes-familiares (Arquivo pessoal: Entrevista, 2019).

É por meio dessa íntima relação que é possível apresentar aos espectadores quem eram aqueles que cantavam o ritual feminino, bem como o que desejavam, do que tinham medo, do que sentiam pudor ou não. Nesse sentido, o filme representa uma inovação importante, no campo de longas-metragens, diferenciando-se muito de documentários feitos nas décadas de 60 e 70, a exemplo da filmografia de Jesco von Puttkamer.

Não busco fazer uma exegese do documentário em sua integralidade, o leitor encontrará diferentes trabalhos que analisam o filme com variados escopos. César Migliorin (2013), por exemplo, lê o documentário a partir dos conceitos de cultura e “cultura” propostos por Manuela Carneiro da Cunha. Bernard Belisário (2014a) dedica-se, em sua dissertação, a pensar como o filme articula, em sua *mise-en-scène* documentária, os recursos da ficção, bem como se interessa pela categoria do fora de campo e sua relação com os *itseke* nos discursos dos personagens e, ainda, a musicologia que integra canto, corpo e câmera (BELISÁRIO, 2014a). Sarah Shamash (2017), ao se dedicar à análise de *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres*, resgata as mitologias *kuikuro* representadas através do som e da imagem e as discute a partir da noção de canibalismo como um tropo subversivo que empodera as mulheres como agentes capazes de liderar o caminho em suas comunidades.

Bruna Franchetto (1986; 1996), por sua vez, dedica-se a compreender o *Jamurikumalu* enquanto rito e mito. Segundo a pesquisadora, a palavra *Jamurikumalu* está em língua *aruak* (*jamuri-kuma-lu*, mulher-hiper-feminino), em *kuikuro*, é *duo kwery*, ou mulher hiper; “a glosa *hiper* que proponho para os modificadores *kuma* e *kwery* é apenas uma aproximação na tentativa de traduzi-los” (FRANCHETTO, 1996, p. 46). Esse ser mítico se difere por uma distância cognitiva e pelo excesso:

Os seres hiper pertencem ao domínio da fabulação coletiva que discorre sobre as origens são cosmogônicos, mas contemporâneos. Existem em algum espaço/tempo. Os seres hiper poderiam ser pensados, já foi dito, como modelos, ideias categorizadoras gerativas hiper-canoa, hiper-pequi etc. (FRANCHETTO, 1996, p. 46).

Como mito, Jamurikumalu pode ser encontrado em diferentes versões entre povos das terras baixas da América do Sul tropical (FRANCHETTO, 1996, p. 46)⁷⁵. Uma das interpretações que chegou vulgarizada como história das Amazonas é reproduzida pelo filme *O destino das mulheres Amazonas* (1960), de Jesco von Puttkamer.

Cabe pontuar que, para Franchetto, embora o mito e o rito repitam a história como farsa, há um descompasso de *pathos* entre eles, pois, a narrativa oral tem teor trágico que mobiliza tanto quem conta como quem ouve à emoção de uma viagem, já o rito (ou a festa) redimensiona o imaginado para compor uma espécie de “peça tragicômica” à medida que “alterna momentos solenes a outros de absoluta comicidade catártica” (1996, p. 49). Acrescento que o filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* incorpora a linguagem do rito, uma vez que há espaço tanto para a solenidade quanto para o riso e o deboche.

Objetivando perscrutar escolhas cinematográficas no âmbito da montagem e do ritmo fílmico, bem como implicações da (não) tradução dos cantos-poema kuikuro, debruço-me sobre o filme. Para isso, esta tese parte do contexto de produção e de recepção e passa pelo que pode se configurar como uma “Estética da Repetição” (nos termos de Franchetto), em conversa com teorias antropológicas e cinematográficas.

Necessário é elucidar que o canto-poema é um elemento central na construção do filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, visto que o documentário gira em torno de sua aprendizagem por novas gerações e da organização do ritual *Yamuricumã*. Daí a importância de circunscrever seu contexto e o complexo de

⁷⁵ O leitor que se interessar por conhecer uma versão descrita por Mutuá Mehinaku, pode buscar: “A leitura e a escuta de etnografias de rituais me levaram a querer tentar contribuir aos estudos já existentes feitos por pesquisadores ‘externos’. Segundo os mestres de narrativas kuikuro, os esposos das *Yamurikumanãu* queriam matar suas esposas por elas tê-los provocados com seus cantos durante o ritual; os homens morriam de ciúme dentro das casas. As mulheres diziam: “seus coitados, fiquem aí morrendo de ciúme à toa!”. Os esposos estavam com *sinikügü*, um sentimento forte de ofensa, e, então, planejaram aproveitar a pescaria para se transformarem em bichos-monstros (*itseke*); assim, comeriam suas esposas. Eles, porém, foram flagrados pelo personagem Kamatahigagi. E disso foram deflagradas revoltas e transformações inesperadas. Em suma, trata-se de uma festa feminina criada a partir de outra revolta das mulheres, em tempos antigos, quando elas decretaram de uma vez que iriam se transformar em *itseke* para esquecerem a violência de seus malditos esposos” (MEHINAKU, 2010, p. 105).

crenças que o compõem, escopo a que aqui me dedico com o intuito de (re)conhecer a cosmologia kuikuro.

Para o povo Kuikuro, os cantos rituais — que possuem uma estruturação interna que garante a memória e a tradição — constituem um enorme repertório de grande valor cuja apreensão é penosa e exige muita dedicação. Fausto compara esse repertório fixo e organizado com outras maneiras de constituir as dinâmicas em torno do canto, como é o caso do povo tupi-guarani do Pará, Paracaná, cujos

cantos son capturados de forma continua en los sueños y jamás repetidos ritualmente, simplemente es necesario memorizarlos en el proceso de ejecución del ritual; cuando el ritual termina, los cantos ya están muertos y solo se les recordará si evocan buenos e intensos recuerdos. Cada canto es un evento y se conecta a una biografía. La tradición es un esquema generativo, no un repertorio fijo y ordenado (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 51).

Na sociedade Kuikuro, para que um músico domine um complexo musical e consiga entoá-lo durante um ritual, por exemplo, podem ser necessárias décadas de aprendizagem, que, por sua vez, exigem um comprometimento social e financeiro⁷⁶ extenso. Nas palavras de Fausto, Franchetto e Montagnani:

os Kuikuro têm um vasto repertório de narrativas, discursos cerimoniais, orações, cantos e música instrumental. As narrativas são aprendidas de maneira informal na família, enquanto os outros gêneros verbais e musicais são transmitidos de mestre para aprendiz contra pagamento em artigos de luxo (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 50).

O documentário faz alusão a essa dinâmica, quando Kamankgagü, já idoso, afirma que ainda está aprendendo os cantos-poema. Eis o trecho de Kamankgagü no documentário: “O chefe Tahukulá tá me ensinando. Falei pra ele: ‘Me ensina o canto de Auga lmitoho’. É esse que estou tentando lembrar. Só falta eu aprender esse. Por isso ando praticando”.

⁷⁶ Mais a esse respeito, ver: “En el pasado se pagaba exclusivamente con productos nativos (adornos de plumas, grandes cerámicas decoradas hechas por los pueblos arawak, cinturones y collares de caracol hechos por los caribes, arcos negros de los kamayurá, etcétera), pero, desde finales del siglo XIX, los instrumentos de metal, abalorios y, más recientemente, bicicletas, grabadoras y otros utensilios pasan a servir como medio de pago. El monto del pago depende no solo del maestro y del aprendiz, sino también del conocimiento a ser transmitido, los rezos simples para la curación son más baratos que los “rezos de bautismo”, el conjunto de cantos de los rituales más importantes suele tener mayor valor que los de menor importancia” (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 53).

Os cantos xamânicos, rezas e discursos cerimoniais, entre os Kuikuro, formam um acervo que supera em muito a capacidade individual da memória, de maneira que importa saber quem se recorda, o que é lembrado e como. A memória, neste caso, não é autobiográfica e nem ocorre fortuita ou acidentalmente, mas se dá de forma ordenada e fixa (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 51).

O documentário exemplifica que existe uma dinâmica intra-aldeia na qual, por vezes, pode predominar um paradoxo entre reter e mostrar.

Hay, en resumen, una contradicción entre un imperativo distributivo y otro restrictivo en la transmisión de la tradición xinguana. Por un lado, es necesario repartir el trabajo de la memoria entre un gran número de personas (para que el conocimiento no se pierda), y, por otro, es necesario restringir su circulación, pues los cantos son bienes de valor que confieren prestigio (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 54).

Os antropólogos esclarecem que, por um lado, se os cantos-poema se tornassem comuns, um saber compartilhado por todos ou muitos, concomitantemente, não seriam uma marca distintiva, o que causaria um comprometimento do *status* social daquele que dominara o conhecimento ou da aprendizagem em si. Por outro lado, se os cantos-poema não são transmitidos, se perderiam juntamente com todo o valor simbólico e político que carregam.

Por fim, “el problema contemporáneo es, precisamente, que otros bienes y conocimientos entran en el juego del prestigio: aprender portugués, comprar mercancías, estudiar y asalariarse como maestro, agente de salud, entre otros”. Portanto, não significa que os jovens perderam pura e simplesmente a vontade de guardar a tradição (como comumente se escuta dos mais velhos); eles “mantienen un gran entusiasmo por los cantos, pero [...] tienen recelo de enredarse en una relación asimétrica de largo plazo, que implica una deuda que se extiende por varios años” (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 55).

4.2.1 Ritmos fílmicos

O documentário é gravado em dois momentos distintos em março e em setembro de 2010, abarcando, assim, duas estações climáticas pertencentes a esses

meses: a chuvosa e a seca, respectivamente. É possível sentir no filme dois ritmos que acompanham os ciclos que são ecológicos, mas também sociais.

Na época das chuvas, em que comumente há maior recolhimento das pessoas em suas casas, o filme também apresenta um ritmo menos acelerado, com sequências maiores e montagem menos acelerada, de modo a construir um tom intimista. A narrativa se desdobra em torno de três personagens nucleares: Kanu, protagonista e conhecedora dos cantos-poema que se encontra doente, Aulá, que desconhece os cantos-poema e que deseja aprendê-los, e seu pai, Kamankgagü, outro mestre dos cantos-poema. Em todos os casos, os conflitos estão ligados à dificuldade para efetivar o ritual, impedimentos que paralisam o ritual, mas fazem mover o documentário.

Em setembro, segundo momento, quando há a passagem de tempo também dentro da narrativa fílmica, a aldeia está no contexto de ausência de chuvas, época de concretizar a festa, receber os parentes vindos de outras aldeias; Kanu está curada e apta a realizar os cantos-poema; Aulá demonstra ter aprendido os cantos-poema com seu pai; a Festa de Yamuricumã vai começar. Nesse momento fílmico, existe uma variação na montagem, que passa a ser mais acelerada, com planos mais curtos e rápidos. A aldeia e o documentário giram em torno do *Jamugikumalu*, a grande festa final do ritual das mulheres, distribuindo-se nas distintas etapas e *performances*. Bernard Belisário também é quem destaca essa distinção:

No início da segunda parte de *As Hipermulheres*, há alguns sinais da passagem do tempo que separam os dois grandes segmentos do filme: o pátio central completamente capinado; a casa, que Kamankgagü antes começava a erguer, está praticamente pronta; e, principalmente, a cantora Kanu está recuperada – conforme relatam os homens (Tugupé, Kamankgagü e Kamaluhé), que conversam enquanto terminam a preparação da aldeia para o ritual das mulheres (BELISÁRIO, 2014a, p. 41).

O filme, portanto, fica dividido em dois blocos. O primeiro dele é predominantemente narrativo, com elementos mais facilmente entendidos como da ordem da ficção: *mise-en-scène* (em que personagens ignoram a câmera quase nunca lançando seu olhar para ela), criação e desenvolvimento de personagens e de conflito narrativo — com essa premissa, concordam Belisário (2014a) e Migliorin (2013). Para este último, os recursos de ficção clássica que a primeira parte do filme congrega são:

decupagem de planos, diálogo marcado, narrativa linear e controle de espaço-tempo para favorecer o ponto de vista privilegiado do espectador; na segunda, o documentário entra na própria festa em si, nos preparativos do ritual *Jamurikumalu*, com a corporeidade de uma câmera participante que vê por dentro (2013, p. 117).

Os problemas e as soluções vão se desdobrando até chegar ao segundo bloco, iniciado em 37 minutos, que se caracteriza pela descrição (em oposição à narração) mais tipicamente atrelada a documentários etnográficos. Esse momento é antecedido por uma tela preta e um plano geral que mostra amplamente a aldeia.

De maneira a marcar uma elipse, ao interlocutor será apresentada a casa tradicional (que estava sendo construída anteriormente) já pronta, e Kanu (recuperada de sua enfermidade) já compõe a fila de mulheres devidamente ornadas para o ritual. Ganha corpo o ritual em si, sem diálogos e conflitos ligados aos personagens, que acabam por ficar diluídos em meio às danças e aos cantos. Aqui, o protagonista é a Festa de *Yamuricumã*. Nas palavras de Migliorin (2013, p. 284),

certa rigidez na filmagem e na montagem que vemos no início desaparece em prol de uma câmera fluida, embalada pela dança e liberta da dureza do plano e contra plano (...) A câmera parece não querer narrar algo, como se dominasse a narrativa, mas é, ela própria, levada pelos movimentos que o filme instaurou, com a festa.

Ao descrever como as imaginações conceituais *kuikuro* comparecem nos filmes, por meio da linguagem cinematográfica, pontuo: assim como “entre los *Kuikuros*, toda narrativa mítica de origen tiene pequeños episodios agregados, que ocurren fuera del eje de la historia principal” (2013, p. 60), também o documentário *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* é construído dessa forma, de maneira que as ações de Kanu, Aulá e Kamankgagü (protagonistas) são entrelaçadas por pequenas histórias paralelas, como a narrativa contada por Jakalu e a relação de Tapualo com o gravador.

Com as distintas personagens e situações, quer-se recriar no filme que o processo de aprendizagem, memorização e transmissão dos cantos-poema não é simples, como um leigo poderia supor. O documentário traduz em linguagem audiovisual o que os antropólogos discutiram no artigo acadêmico “Las formas de la memoria”: “Un maestro debe estar siempre pensando en sus cantos; cuando se

acuesta para dormir, cuando camina para la finca, cuando está viajando. La retención del conocimiento requiere un trabajo continuo, diario, de la memoria” (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 64).

4.2.2 Cantos-poema

A primeira vez que o canto-poema comparece no documentário, ainda em murmúrio e quase imperceptível, é quando Aulá está colhendo o arroz logo nos primeiros minutos do filme. Depois, o espectador pode escutar Kamankgagü repetir cantos enquanto roça um caminho. Nesses dois momentos, como em outros reiterados casos⁷⁷, e também como acontece em *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*, os cantos-poema não recebem legenda, dessa forma, o espectador não alcança as traduções.

O documentário descreve o processo de aprendizagem dos cantos-poema, a montagem coloca em paralelo Aulá, Kamankgagü, Kanu. Aulá aprende, em meio às atividades rotineiras, os cantos-poema; Kamankgagü canta e ensaia enquanto roça e caminha para o lago. Kanu, impossibilitada pela doença, não pode ensaiar ou ensinar os cantos-poema. Kamankgagü também ensina o repertório cancionero para sua filha por meio de um objeto composto por nós. Tapualo começa a ensaiar para a festa, por isso, resgata o gravador que guarda os cantos-poema.

A montagem une as cenas e os personagens de modo a construir narrativas paralelas. A montagem evoca, portanto, o paralelismo (essa marcante peculiaridade dos cantos *kuikuro*, que busco desenvolver adiante), com repetição, variação e continuidade. Descrevo com mais detalhes tal percepção, procurando compreender seus efeitos.

Pelo enquadramento de câmera e *mise-en-scène* (Figuras 26 a 29), é possível perceber que o documentário optou por marcar repetições quanto à sua linguagem cinematográfica. Sem se dirigirem para a câmera, Aulá e Kamankgagü ficam imersos em suas atividades (colher arroz e roçar, respectivamente) enquanto evocam os

⁷⁷ Outros momentos em que o documentário se detém no canto sem traduções: Kanu é chamada para tirar dúvidas sobre como cantar corretamente, Jair treina com seu tio que parece orgulhoso em repartir cumplicidade, todo o ritual de Yamuricumã. Novamente, espectador não tem acesso ao que é cantado.

cantos-poema. A maneira de compor cinematograficamente essa prática, que passa pelo enquadramento e pela interpretação dos personagens, se repete nos dois casos.

Outra repetição se estabelece quando Aulá e Kamankgagü estão memorizando os cantos-poema enquanto caminham para o lago: mesma tomada com câmera na mão, mesmo enquadramento, com um único personagem ao centro que não dirige o olhar para a câmera (Figuras 28 e 29)

Posto está que juntamente com a repetição, encontram-se variações, descontinuidades à medida que mudam os personagens, a iluminação da cena. Como nos paralelismos das artes verbais kuikuro, na linguagem fílmica convivem pequenas variações e uma estrutura que se repete.

Figura 26 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 27– Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 28– Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 29 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Outro momento em que o documentário se constitui também recorrendo à repetição é quando coloca em cena o aprendizado dos cantos. A postura de quem senta para aprender, com os mestres, os cantos se dá repetidamente e retorna na última sequência fílmica de modo a configurar repetição de *mise-en-scène* (Figuras 30 a 33).

Se a repetição se dá em termos fílmicos, quanto à escolha de enquadramento e *mise-en-scène*, é também no discurso verbalizado que ela se coloca. O diálogo entre Kamankgagü e Aulá, em 25 minutos do documentário, assim se dá:

— É isso, filha.

— Acabou?

— Acabou. Vai lembrando. Outro dia te ensino mais. Não dá pra ser tudo de uma vez. São muitos cantos pra aprender. Ainda tem muito pra eu te ensinar.

Um pouco mais adiante, em 29 minutos, temos outra aprendizagem, Taihu ensina a sua neta: “— Vamos só até aqui. Se formos até o final, você não consegue memorizar. Tem que ser aos poucos. Com o tempo você pega. Só com o tempo mesmo”.

É importante observar que os discursos dos personagens também marcam uma retomada de tema de maneira a construir um paralelismo e, ainda, uma repetição com algumas variações. Mais especificamente quanto ao efeito que a repetição promove, é preciso ir além da linguagem cinematográfica e observar como ela se desenvolve em outras artes, como as verbais, sejam em cantos-poema, sejam em narrativas míticas — consideram-se, nesse processo, também efeitos de sentido das traduções — questões a que me dedicarei mais adiante.

Figura 30 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 31 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 32 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 33 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Kamankgagü busca “os cantos” solidificados em nó, é esse que indica cada suíte. Aqui, há uma preocupação formal em demonstrar como o conhecimento é transmitido intergeracionalmente: em primeiro plano, tem-se Kamankgagü, em segundo plano, Aulá, com voz nitidamente mais baixa, acompanha seu pai com o bebê no colo que olha pra ela, de forma a evocar, pelo enquadramento e profundidade de campo, as três gerações (Figura 30).

O enquadramento é feito de modo a mostrar a geração mais antiga em primeiro plano e, ao fundo, a próxima geração, sugerindo, dessa forma, prioridade ou hierarquia dos mais velhos, daqueles que possuem maior conhecimento e reconhecimento entre o povo Kuikuro.

A última cena do documentário reforça essa mesma ideia: Kanu e a filha entoam o canto Yamuricumã, remetendo o espectador ao contexto de aprendizado. A geração mais antiga está novamente em primeiro plano no quadro (Figura 32). Posteriormente, a câmera se move até tirar Kanu do enquadramento e destacar apenas sua filha, de forma a sugerir que a tradição é absorvida pela nova geração (Figura 33).

4.2.3 Poética das repetições e das (não) traduções

Nas cenas em que os cantos ganham vez, no documentário *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, predomina a ausência de tradução para o português. São apenas sete os momentos em que os cineastas optaram por traduzir os cantos e, ainda assim, são breves as traduções.

Segundo Mehinaku (2010, p.80), o Ritual é entoado nas línguas arawak e karib, e, por ser um vocabulário antigo, é impossível sua tradução⁷⁸. Mais do que revelar os motivos que levaram à ausência de tradução no documentário, contudo, ocupo-me em entender como sua (não) presença funciona no filme e quais são seus desdobramentos.

Um dos primeiros efeitos de sentido que pontuo é que o canto-poema é apresentado, na ausência de tradução, principalmente por sua sonoridade, seu ritmo, sua melodia e por seu movimento-dança⁷⁹. Pode-se concluir que sobressaem a música, o “fazer com”, o “fazer em ritual”, o “fazer-se cantor”, a repetição, a tradição, de tal modo que o significado da letra cantada está ausente.

Sem traduções, o espectador não se detém no significado daquilo que é cantado, mas no mistério, na sugestão de um outro modo de vida que se abre diante do desconhecido. O interlocutor não indígena fica sem um direcionamento muito claro, afinal, não sabe como funciona o ritual, para que são feitos determinados ritos, não reconhece o que está sendo cantado. Dessa forma, suspende-se, em alguma medida, o viés narrativo, tendo em vista que aquilo que é cantado não é descrito para o espectador. A ausência da tradução suspende a narrativa, porque pode ser reconhecida uma continuidade formal entre a narrativa mítica, o canto-poema e o documentário⁸⁰.

Em termos fílmicos, a ausência de tradução adia até o clímax a temática que está sendo desenvolvida, levando, dessa maneira, o interlocutor a esperar, imaginar, arriscar interpretações e, ainda mais, a sentir que o ritmo, a melodia, o movimento da

⁷⁸ Segundo Mehinaku, os Kuikuro têm quinze rituais com origens e organizações distintas. Com relação à diversidade de línguas que compõe os cantos-poema, Mehinaku destaca: “os cantos de sete rituais têm uma clara influência de língua arawak; os cantos de três deles são em língua karib; três têm duas línguas ‘alternadas’; um ritual é em língua tupi. Existem outros cantos que são subordinados aos principais e temos três rituais exclusivamente instrumentais. A maioria dos rituais é vocal” (MEHINAKU, 2010, p. 80).

⁷⁹ A respeito do corpo funcionar como um instrumento de percussão, ver Belisário: “Quando Aulá caminha enquanto canta, a melodia ganha um outro componente, o som de seus passos que acompanham seu contorno timbrístico e rítmico. É como se o canto (que está guardado no seu ventre) agenciasse não só sua voz, mas também seus pés, que tornam-se um instrumento percussivo. Devir-tambor dos pés. Não seria então somente a voz que é tomada por um vetor que a lança para fora do território da linguagem, os próprios pés (e pernas) vão perdendo sua função de caminhar ao se integrem a esse sistema de pulsões rítmicas dos cantos” (2014a, p. 85).

⁸⁰ Para o leitor que se interessar em outros desdobramentos, a pesquisadora Isabel Penoni, em sua dissertação “Hagaka: Ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu” (2010), ocupou-se, dentre outros objetivos, em descrever a continuidade formal entre a narrativa mítica, o repertório musical e a rotina coreográfica associados ao Hagaka.

poesia podem ser mais importantes que o significado das palavras — numa tradição que o leitor atento pode retomar: Mallarmé, Haroldo de Campos, Pedro Cesarino.

Pode-se considerar que certa “revelação” se dá quando Kanu e Kamankgagü narram para a câmera parte do mito que dá origem ao ritual, bem como quando o filme, paulatinamente, deixa ver parte das traduções dos cantos.

Como acima descrito, são sete os momentos de tradução. O primeiro se dá num contexto de ensaio, a partir do qual as mulheres se preparam para o grande ritual — essa sequência é a que encerra o primeiro bloco fílmico. Eis o canto-poema:

Jawahiká me disse
 Matulá me disse
 Jawahiká me disse assim
 Vou tomar banho, eu vou
 Vou me arrumar, eu vou
 Vou tomar banho, eu vou
 Vou me arrumar, eu vou
 Eu vou tomar banho, vou

Algumas das perguntas que circunscrevem a tradução é: como o interlocutor leigo poderia acionar inferências para compreender os nomes próprios entoados Jawahiká e Matulá? Quais poderiam ser as implicações e consequências desse desconhecimento? Seria a própria ausência de tradução (existente no contexto do Ritual) que se manifesta no filme? Seria a dificuldade de compreender esse universo o motivo de deixar predominantemente ausentes as traduções no filme? Perguntas que levam o leitor a pensar nas dificuldades de tradução quando sistemas de civilização postos em alteridade são tão diversos (e também conflitantes⁸¹).

Interessa a este capítulo defrontar-se com a repetição e com os paralelismos da arte verbal kuikuro de modo a resgatar o que Franchetto (2003; 2013) denominou de “Estética da Repetição”. É imprescindível pontuar que a repetição é compreendida como característica distintiva das narrativas e dos cantos kuikuro por Bruna Franchetto (1986; 2003). Embora a repetição, por vezes, tenha sido eliminada em

⁸¹ Como nos ensina Ailton Krenak em entrevista para a série Guerras do Brasil.doc, Episódio 1 “As Guerras da Conquista” (2018, 26 min) em que afirma “Nós estamos em guerra [...] A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é pra gente continuar mantendo a coisa funcionando. Não tem paz em lugar nenhum. É guerra em todos os lugares, o tempo todo”.

traduções da oralidade para a escrita e da língua indígena para o português⁸², justamente por não ser percebida como marca essencial e relevante, é ela que constitui, com suas modulações, continuidades e variações formais, a estética dos Kuikuro. A arte oral do paralelismo se expressa entre os Kuikuro de forma perceptível nos tipos de discurso formalmente estruturados, como os cantos, a oratória e os discursos cerimoniais do *anetü itagihu* “discurso do chef” (FRANCHETTO, 2003).

Quanto aos elementos constituintes da estética que passam pelo gesto da repetição, o leitor encontrará uma pesquisa longa e consistente por Franchetto, cujas considerações foram publicadas em 2003 e 2013, a partir da pesquisa em conjunto com Montagnani e Fausto. No primeiro trabalho, a linguista descreve um microparalelismo por meio da morfossintaxe e do léxico (no âmbito da linha), uma vez que, influenciada por Jakobson (2007), defende que o efeito poético deve ser discutido a partir de significados gramaticais e lexicais e, mais, que as formas gramaticais são colocadas a serviço do paralelismo. Ainda nesse trabalho, a pesquisadora dedica-se ao macroparalelismo, cuja estrutura desdobra os temas fundamentais da história das Hiper Mulheres, momento em que o antagonismo ou a complementaridade entre homens e mulheres estabelecem uma ponte entre o mito e o rito, entre o feminino e a sexualidade⁸³. O macroparalelismo ocorre no âmbito dos blocos, formando estrutura interna e unidades temáticas. Dessa forma, tem-se uma estrutura de repetição com pouca variações, encaixadas em diferentes níveis, versos ou parágrafos.

O paralelismo é entendido como uma forma de repetição que gera os significados da história, que são indescritíveis se traduzirmos apenas os significados lexicais e gramaticais isolados (2002, p. 215). As análises linguísticas buscam entender o porquê de sua seleção e também seus efeitos.

⁸² Um estudo a esse respeito pode ser encontrado no artigo “Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução” de Bruna Franchetto, no qual, dentre outros casos, discute-se a transcrição ‘livre’, manuscrita, de uma narrativa realizada pelo professor Amatiwana Matipu em 1997, digitada, editada e publicada em um livro para uso escolar (Tisügühütu, Kukügühütu. Livro de leitura e atividades de escrita na língua Kalapalo/Nahukwá/Matipu), uma vez que ocorrem “sucessivas operações de redução com eliminação de repetições, paralelismos e muitos outros elementos narrativos considerados ‘supérfluos’ ou redundantes” (FRANCHETTO, 2012, p. 45, grifos meus).

⁸³ “A pulsão, ou a lógica da duplicação, que está na base do paralelismo narrativo kuikuro, já se revela nessa possibilidade do duplo “título”. Um exemplo é: *Jamugikumalu opogipügü* e/ou *itão kwegü etinkipügü*. Na posição nominal correspondem termos literalmente equivalentes, um *arawak* (*Jamugikumalu*, “mulher hiperfeminina”), o outro karibe (*itão kwegü*, “hiper-mulher”). Não há, porém, sinonímia entre elas, pois a primeira se refere às canções da história e do rito, na língua aruak, e a segunda aos personagens da história” (FRANCHETTO, 2003).

Segundo Franchetto (2003), a forma básica de paralelismo kuikuro é constituída pela repetição quase linear do enunciado. Entretanto, alguma variação pode ser adicionada ou removida. No trecho do canto que recebe tradução no filme, há a mudança dos nomes próprios e a pequena variação verbal entre “tomar banho” e “arrumar-se”, seguidas do verso “Eu vou tomar banho, vou”, em que o sujeito “eu” fica explícito e se desloca no verso. Ainda a respeito dos efeitos discursivos da continuidade, tem-se:

Le récit des Jamugikumalu nous offre un exemple admirable de parallélisme entre des blocs en séquence constitués par plusieurs énoncés, parfois des paragraphes entiers, souvent enfermés dans des scènes différentes. Ce sont ces parties en relation macro-parallélistique qui contiennent les grands thèmes du mythe raconté dans l'enchaînement des métamorphoses surnaturelles. La structure interne de chaque bloc, à son tour, est bâtie au moyen de parallélismes (FRANCHETTO, 2003, p. 223).

Pedro Cesarino (2006), por sua vez, também se ocupou em compreender implicações conceituais no uso do paralelismo, da reiteração, da justaposição e da repetição envolvidas nas artes verbais ameríndias. No artigo “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios”, realiza uma revisão bibliográfica do tema e relaciona o fenômeno da repetição verbal em cantos e narrativas com a etnologia americanista. Nesse trabalho, fica clara não somente a crítica ao preconceito ligado às repetições verbais, consideradas, como aqueles que a associam à monotonia e à tautologia contínua, como também a crítica diante da única valorização por procedimento mnemotécnico. Segundo Cesarino, a repetição, embora entendida como um recurso textual e linguístico, não fica restrita a esses campos, na medida em que “os paralelismos e as montagens parecem de fato prestar-se à visualização dos eventos paralelos que a pessoa cindida do xamã/cantador experiencia” (CESARINO, 2006, p. 107) e, ainda, demarcam “um regime especial de enunciação (a separação entre o discurso ordinário e ritual)” e, por fim, as repetições e as variações têm um papel agentivo, como no caso dos cantos de cura⁸⁴. Em suas palavras:

⁸⁴ O leitor que se interessar pelos tipos de paralelismos, encontrará aqui algumas descrições: “Diversas são as formas de paralelismo observáveis nas versões escritas de cantos e narrativas com que trabalharemos aqui: o paralelismo interno aos próprios constituintes de um verso ou uma sentença (chamado de “microparalelismo”); a “oposição de dois termos colocados no seio de uma estrutura

Os diversos níveis de paralelismo, além de servirem como critério para marcação de linhas, prestam-se também ao alongamento da performance ritual, a ela conferindo certa *regularidade encantatória*, de papel essencial para a eficácia da estereoscopia xamanística, e muito comum a cantos relacionados às atividades de cura (2006, p. 118).⁸⁵

A segunda tradução é curta e precede a cena em que as mulheres procuram os homens em suas redes na madrugada. A tradução anuncia para o espectador o que as mulheres cantam ao chamarem os homens para relações sexuais. Quanto à forma, novamente, comparece a repetição de versos. Nesse caso, sem variações.

Cuidado pra não levar as brasas em suas costas
Cuidado pra não levar as brasas em suas costas.

Quanto ao sentido ou ao significado mais amplo dos versos, o interlocutor que não pertença à tradição kuikuro pouco terá acesso, apesar da tradução. Acrescente-se ainda que para os homens Kuikuro “a forma do sapo seria também uma referência à forma da vulva” (BELISÁRIO, 2014a, p. 75). Esse pesquisador, ainda, explica:

Segundo a exegese das mulheres com quem conversei na pesquisa de campo, este canto, *Asuti igisü* (canto do sapo *asuti*), narra uma cena em que o sapo (as mulheres, nesta performance), se cair da rede, o será com as costas nas brasas da fogueira, que geralmente se acende para se aquecer durante as noites mais frias. O movimento que fazem com os braços imita então o salto do sapo (BELISÁRIO, 2014a, p. 75).

repetida identicamente” (BECQUELIN-MONOD, 1986, p. 8), como no caso dos dísticos Maya; a repetição exaustiva de versos idênticos (como no caso Palikur (MIRANDA, 2005, p. 165) ou Ojibwa (SEVERI, 2004, p. 179)) na qual, quando muito, uma palavra apenas varia em algum instante da composição; a ligação entre linhas ou versos por meio de um elo (*chain parallelism*, nos termos de FINNEGAN (1992)), entre diversas outras variações de linhas dentro de estrofes (quando as há), de estrofes entre si e destas estrofes e linhas dentro de blocos que, também articulados em relações de variação e repetição, constituem o que chamamos de “macroparalelismo” (CESARINO, 2006, p. 107-108)

⁸⁵ “A disposição paralelística, observa Franchetto, não é aí gratuita e muito menos redundante: antes oferece “saliência cognitiva” ao conteúdo de rito e mito, bem como ao antagonismo cosmológico entre os gêneros, que é evidenciado na narrativa pela relação meta-paralelística entre os blocos de metamorfoses (FRANCHETTO, 2002a, p. 20). Em cantos voltados para a agência xamanística, porém, tal “saliência cognitiva” desencadeada por montagens de eventos está a serviço de outros fins que aqueles envolvidos na economia discursiva das narrativas. Os cantos relacionados à agência ritual veiculam não a *rememoração* e a *mediação* que constituem o evento narrativo, mas a *ação imediata* e atual da pessoa múltipla do cantador/especialista. Casos diversos existem, evidentemente, em que narrativas e cantos xamanísticos se entrecruzam; mais ainda, as ditas narrações “míticas” não apenas desenvolvem situações propriamente “xamanísticas” (como no caso das transformações acima descritas pela *akinhá*), como o fazem de modo performativo (donde a compreensão do narrar como um *evento*, de acordo com o que diremos mais abaixo)” (CESARINO, 2006, p. 111).

No documentário, pouco a pouco, um crescente de revelação comparece quando a terceira tradução acontece — cena em que Taihu descreve o canto-poema diretamente para a câmera, ao lado de seu marido, que acompanha a narrativa com risos (Figuras 34 e 35):

Eu vou quebrá-lo
quando ele estiver saindo de dentro de mim
Eu vou quebrá-lo
Eu vou quebrá-lo
quando ele estiver vomitando dentro de mim
Eu não gosto do pequeno
É do grande que eu gosto

Figura 34 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 35 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

É aqui que começa a ficar um pouco mais claro para o espectador não indígena os mitos que inspiram o ritual *Yamuricumã*, que está intrinsecamente ligado

às mulheres virarem hiper-seres, o que implica agir como homens por meio da iniciativa sexual, de adornos, de luta corporal. A esse respeito, Bruna Franchetto esclarece no artigo “‘eu canto o que ela cantou que ele disse que...’ ou ‘quando cantamos somos todas hipermulheres’”:

Em *Jamarikumalu*, revive-se o mito das hipermulheres, a metamorfose que faz das mulheres, abandonadas pelos esposos, seres andróginos e poderosos, que com seus clitóris inchados tocam as flautas *kagutu* numa aldeia exclusivamente feminina nos confins do mundo (FRANCHETTO, 1996). Durante *Jamarikumalu*, as mulheres xingam o pênis (“nosso inimigo”), descontando os xingamentos que os homens lançam contra a vagina quando tocam as flautas *kagutum* (FRANCHETTO, 2018, p. 23).

Com a quarta tradução do canto-poema, Kanu começa a narrar o mito que funda o ritual.

Fiquem aí abandonados,
largados na rede,
morrendo de ciúmes por terem sido abandonados.

Kanu exemplifica o canto-poema tendo a câmera como interlocutora, embora não lance nenhum olhar pra ela. O canto-poema é seguido de palmas que marcam seu ritmo. Em seguida, a protagonista inicia um discurso mais descritivo e explicativo. A montagem cria uma ambiguidade de modo que o espectador é levado a interpretar a narrativa mítica atrelada às cenas anteriormente criadas de rivalidades e chacotas, gravadas na madrugada. Pouco a pouco, fica mais evidente que é uma narração mítica que está sendo contada. É dessa forma também que é possível notar certa continuidade formal entre narrativa mítica, canto-poema e documentário.

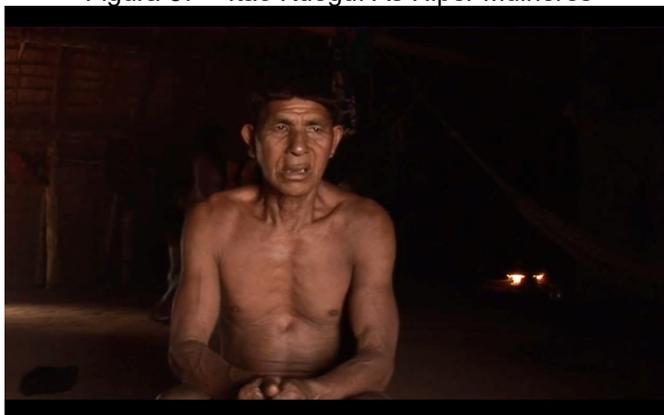
O discurso de Kanu é entrecortado pelo de Kamankgagü, pela montagem paralela (Figuras 36 e 37). Novamente, repete-se a escolha fílmica: entrevistado narra para a câmera em tripé com o fundo negro das casas atrás. O filme, juntamente com os cantos-poema, cria efeitos a partir da repetição de cenas, de paralelismo, com variações marcadas pela alternância de personagens.

Figura 36 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 37 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 38 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 39 – Itão Kuegû: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Há uma continuidade temática que motiva a montagem: porque a cena que sucede a descrição mítica de Kanu é composta por homens que voltam da pesca trazendo uma expressiva quantidade de peixe que alimentará os indígenas convidados para o ritual (Figuras 38 e 39). O documentário realiza uma fusão entre o que foi descrito na narrativa mítica Yamuricumã com as práticas sociais desenvolvidas no dia do ritual e o próprio documentário.

A quinta tradução dá acesso ao canto-poema marcado pela repetição de versos. Uma evocação comparece por meio do vocativo “Jacu”, repetido em paralelismos e acompanhado por uma explicação — “Que mora nos ramos da árvore”.

Você vai virar comida de mulher menstruada, jacu.
Jacu, jacu,
Que mora nos ramos da árvore.
Jacu, jacu,
Que mora nos ramos da árvore.

A sexta tradução se dá em um contexto informal quando as mulheres se dirigem para o rio e encontram aquele que pediu que o Ritual Yamaricumã fosse realizado.

O pinto dele já está murcho.
O Sol murchou o pinto.
Pinto, pinto, pinto.
O pinto dele já está murcho.
O pinto dele ficou igual a parafuso.
Virou parafuso
Pinto, pinto...

Esse canto-poema faz parte de um momento previsto no Ritual que é a realização de cantos jocosos, entoados por vozes femininas e em língua karib, “brincadeira” inerente à Festa Yamuricumã que inclui xingar o pênis do homem (MEHINAKU, 2010, p. 103). Enquanto efeito de sentido para a construção fílmica, compõe-se com eles uma atmosfera leve e pautada no humor. Observe-se aqui também a formação de paralelismo e repetição entre os versos⁸⁶.

Em meio ao ritual com os diferentes povos, há uma fagulha de tradução, a sétima:

Eu sou uma hiper mulher
Eu sou ljalu

Há, ainda, outros momentos importantes em que a repetição se dá — repetição expressa não mais pelos versos, mas, sim, pela insistência em demonstrar uma prática: a entrega de alimento⁸⁷ (peixe e beiju) para os familiares e convidados para a Festa de Yamuricumã (Figuras 40 a 43).

Retomando a discussão de como a montagem, o enquadramento e a *mise-en-scène* podem ser lidos a partir de uma “Estética da Repetição”, considero que parece haver uma correspondência paralelística que se manifesta no cinema e não somente nas artes verbais kuikuro.

Nuestra hipótesis es que hay una misma lógica de codificación que traspasa todas las manifestaciones verbo-musicales Kuikuros; en otras palabras, hay un patrón común que podemos reencontrar, con adaptaciones, en distintos géneros verbales y musicales, desde la narrativa hasta la música instrumental, pasando por el discurso ceremonial y por los rezos (FAUSTO, FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2013, p. 55).

À citação acima, acrescenta-se, portanto, a linguagem fílmica a partir do que aqui se descreve tendo como ponto de partida *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres*. Que

⁸⁶ Pesquisas futuras podem analisar se aqui é um caso de “*akinhá hesinhügu*”, que são as narrativas que fazem rir, tematizam relações extraconjugais ou relações proibidas (FRANCHETTO, 2002a; PENONI, 2010).

⁸⁷ Sobre esta tradição, ver Mehinaku: “Nas festas intertribais, por ocasião da chegada dos convidados no acampamento, depois de sua recepção pelos *etinhü* (mensageiros ou convidadores), todas as pessoas da aldeia se mobilizam para levar mingau, peixe e beiju para os ‘irmãos’, os parentes das outras aldeias. Esta oferenda de comida, neste momento, implica em reciprocidade a ser efetivada em seguida, na próxima festa. Se não fizer isso, a pessoa pode ser esquecida pelos ‘parentes’, amigos e conhecidos ou companheiros, e vira ninguém” (MEHINAKU, 2010, p. 43).

poética se efetiva quando algo repete? Quando o filme repete determinadas escolhas cinematográficas, que efeitos se dão?

As imagens a seguir podem exemplificar a escolha pela repetição com variação⁸⁸. A repetição se manifesta pela recorrência de planos que demonstram o gesto de entregar o alimento. Em todos os casos, quer em cena externa, quer em interna, a captura das imagens se dá em meio à recepção dos familiares, o que deixa o plano mais saturado em relação àqueles em que as entrevistas ocorrem. A *mise-en-scène* vem acompanhada de um enunciado formal e tradicional: “chefe, eis vossa comida”. Quanto à variação, além da mudança dos personagens, encontram-se diferentes enquadramentos e, com relação ao discurso, há variação diatópica, já que comparece a informalidade em um dos casos, “Olha aqui um peixinho pra você” (Figuras 40 a 43).

Figura 40 – Itão Kuegû: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

⁸⁸ O leitor que se interessar pode estabelecer uma discussão, no âmbito da filosofia ocidental, com *Diferença e repetição* de Gilles Deleuze ou, ainda, estudos futuros podem perscrutar uma comparação, considerando as diferenças de uso e contexto: “A repetição não é a generalidade. De várias maneiras deve a repetição ser distinguida da generalidade (...) Entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza. a repetição só é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível (...) Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável” (...) Opõe-se, pois, a generalidade, como generalidade do particular, e a repetição, como universalidade do singular. Repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito, e não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor” (DELEUZE, 2018, p. 17).

Figura 41 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 42 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 43 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Por fim, desejo destacar outra repetição: quando Kanu está pronta para iniciar o ritual, ela sai de sua casa ornada e pintada, a câmera a acompanha até que ela se distancie e fique no descampado do centro da Aldeia. O documentário enumera: a finalização do ritual, a distribuição dos alimentos. Quando Kanu é capturada novamente, agora sem o cocar e demais símbolos do ritual, o filme opta por criar um

encerramento também marcado pela repetição de cena anterior. Dessa segunda vez, embora tenhamos o mesmo enquadramento, a luz natural que compõe o plano é completamente diferente, haja vista ter o pôr-do-sol. O efeito é de término, quer do dia, quer do ritual, quer do filme.

Importante trazer à tona que, segundo Franchetto (1986; 2003), o termo *akinhá* usado pelos Kuikuro pode significar qualquer evento narrativo, desde a descrição de uma notícia, o relato de uma viagem, a narrações míticas. *Akinhá* surge em contextos muito informais e também em performances sofisticadas e complexas. Uma *akinhá* pode se dividir em as *akinhá ekugu*, as *akinhá*, simplesmente, e as *akinhá hesinhügu* (FRANCHETTO, 1986; 2002). As *akinhá* remetem a acontecimentos testemunhados pelo próprio narrador, cuja memória é mais recente, enquanto as *akinhá hesinhügu* são as narrativas que tematizam relações extraconjugais, relações proibidas ou fazem narrativas para rir, quando ocorre a ridicularização de parentes por afinidade (FRANCHETTO, 2002a; PENONI, 2010).

Nos *akinhá ekugu*, que são textos orais com estrutura tripartite, é possível reconhecer três tipos de unidades. Essas unidades não são nomeadas pelos Kuikuro, mas podem ser reconhecidas por marcas explícitas, como pausas, variações entonacionais e enunciados que explicitam o início e o término de unidades internas. Por exemplo, a palavra *aiha* indica que uma cena terminou. O termo pode ser traduzido por “pronto, está concluído, acabado” (FRANCHETTO, 2003, p. 221) ou “acabou/ foi isso” (FRANCHETTO, 1986, p. 354), que marca um encerramento e a passagem para outra parte do mesmo gênero. Existe também, em todo *akinhá ekugu*, a expressão *upügü higei* (*upügüha ige-i*), entendido como “é o último” (FRANCHETTO, 2003, p. 221).

Em alguma medida, a cena em que Kanu retira os elementos usados no ritual (Figura 45) pode ser lida como uma espécie de “*aiha*” que sugere “está acabado, concluído”, considerando que se encerrou um ciclo narrativo. Entretanto, não corresponderá a *upügü higei*, pois, para fechar o filme, foi eleita uma última sequência em que Kanu ensina os cantos para sua filha no interior de sua casa (Figuras 32 e 33).

Figura 44 – Itão Kuegû: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 45 – Itão Kuegû: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Se no primeiro bloco a repetição fica marcada em termos filmicos, quer pelo enquadramento, quer pela *mise-en-scène*; no segundo bloco, ela se mantém pela recorrência aos paralelismos entoados nos cantos-poema e comparece também na linguagem audiovisual.

Os paralelismos presentes nos cantos-poema, nas narrativas míticas e nos discursos de chefe, segundo Franchetto, não são estritamente marcados, estritamente regulares e não há uma figura sonora dominante — o que ocorre é uma espécie de correspondência paralelística ou variação na invariância.

O que esta pesquisa busca demonstrar é que é possível encontrar nas escolhas cinematográficas tais recorrências, de modo que podemos reconhecer uma “Estética da Repetição”, nos termos de Franchetto. Portanto, o que já pôde ser lido como desnecessária redundância passa a ser entendido como linguagem, uma

“Estética das Repetições” que se manifesta também no audiovisual, no filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*.

4.2.3 Enganos

Quando o documentário mostra a preocupação com o esquecimento ou a perda dos cantos na primeira sequência fílmica, não ficam evidentes as diversas relações políticas intertribais que os rituais guardam consigo, uma vez que a preocupação parece circunscrever os interesses internos.

Essa sugestão, contudo, comparece no segundo bloco do documentário em que, às vésperas do *Yamuricumã*, a Aldeia Ipatse se prepara para a chegada de parentes vindos de outras aldeias, por meio da pesca e da entrega dos alimentos e auxílio para o pernoite. Novamente, são os antropólogos, que trabalham com os Kuikuro há mais de 30 anos, quem podem descrever, em detalhes, esse modo de vida:

los cantos rituales [son] presentados durante las fiestas intertribales, la noche previa a la pelea deportiva entre los huéspedes y anfitriones, dos “maestros de canto” de cada aldea visitante son llamados a cantar en el centro de la aldea anfitriona. Variaciones léxicas, diferencias en el estilo vocal y marcas rítmicas distinguen cada pueblo y su tradición. A través de estas variaciones, cada pueblo se asume como poseedor de su propio conjunto de cantos, aunque estos tengan un origen común y, con frecuencia, sean muy similares. La pérdida de este corpus implica no solo la imposibilidad de producir la vida ritual, sino también de marcar la autonomía y el carácter distintivo en el complejo multiétnico. La unidad política que designamos pueblo es definida por su capacidad (y legitimidad) de patrocinar los rituales intertribales, invitando a otras unidades políticas. Así, el conocimiento que está en la base de la vida ritual es fundamental para la existencia cosmopolita de un pueblo del Xingú (FAUSTO; FRANCHETTO; MONTAGNAN, 2013, p. 52-53).

Essa citação dá a ver como os cantos-poema marcam não só a autonomia, mas os jogos de relação entre os povos do Xingu, em que são primordiais as presenças de elementos distintivos. É verdade que nem sempre há clareza entre essas diferenças, como pode ser percebido pelo relato etnográfico (“aunque estos tengan un origen común y, con frecuencia, sean muy similares”).

Quando o interlocutor possui pouca ou quase nenhuma referência conceitual, cultural ou linguística, os traços distintivos parecem se apagar por completo. É também essa realidade que o documentário está interessado em sugerir por meio de

discurso feito para a câmera por Jakalu, que é tido como um dos cantores mais referenciados por conhecer as três suítes mais respeitadas (*itsaengo*, *sogoko* e *jakitse*) (2013, p. 67). Eis o trecho do documentário, em que Jakalu discursa e dialoga com o antecampo, em que está Jair Kuikuro, enquanto tece um cesto.

— Quando as mulheres fazem festa aqui, os homens não podem cantar junto com elas. Mas quando os brancos nos convidam para fazer uma apresentação, lá mesmo a gente pode inventar qualquer coisa. Os brancos sempre nos enganam mesmo. Igual. Apresentamos qualquer coisa pra eles. Eu sempre levo os teus tios pra cidade. Um dia desses, a gente foi pro Pará. Não tinha nenhum mestre de canto com a gente.

— Foi aí que você cantou música de mulher?

— Foi sim, cantei uma música da festa Tolo. [Ambos riem] Mas não cantei bem, teus tios ficaram perdidos. “Como é mesmo isso?”, diziam. [Risos]

— Qual música você cantou?

— Espera, deixa eu lembrar.

[O canto não recebe tradução].

— Foi essa música que cantamos, foi isso que enrolamos por lá.

Segundo Mutua Mehinaku, “os homens não têm e não cantam tolo”, sua circunstância assim se dá:

Muitos cantos tolo que foram ‘costurados’ (*taheinsinhüpe*) são relatos das mulheres apresentando publicamente sentimentos de alegria (*kugekuitüginhi*) ou provocadores de outras mulheres, quando contrastam o que de bom tem uma mulher com o que de ruim tem outra, a ‘inimiga’ (MEHINAKU, 2010, p. 91)⁸⁹.

Esse trecho fílmico é muito significativo, apesar de curto, e serve para reflexões frutíferas. Jakalu, com seu discurso, quer “causar engano no branco”. O filme faz o mesmo a partir da montagem. O documentário distancia-se do viés do

⁸⁹ Mais a respeito do Ritual Tolo e suas particularidades estilísticas e históricas aqui: “Tolo é um ritual feminino que foi ‘formalizado’ ou ‘oficializado’ faz pouco tempo. Embora os cantos, todos em karib, existam desde muito tempo, as mulheres eram proibidas de cantá-los, por serem cantados pelos homens através das flautas kagutu e kuluta. Os cantos eram somente executados pelos mestres homens. Há cantos que foram compostos pelos itseke, há outros que, talvez, tenham sido inventados mais recentemente, já que falam de personagens e nomes de lugares, como acampamentos de pesca e meandros de rios. Segundo Franchetto (1997), a autoria dos tolo já se perdeu na memória da transmissão oral; os personagens mencionados já estão nos limites do tempo ancestral. Como já disse, as mulheres karib ficaram por muito tempo sem poder cantar estes cantos publicamente. Apenas à noitinha, cantavam na frente das casas, um espaço considerado talokito, ‘sem valor’, um espaço onde todos podem transitar diariamente. Nos anos 60, talvez, uma mestra kalapalo começou uma ‘revolta’, assumindo uma posição forte, encarando, assim, os mestres homens para poder cantar publicamente. Assim, começou a própria ritualização dessa festa feminina” (MEHINAKU, 2010, p. 102).

registro, por ser permeado pelos mecanismos de ficção que também preveem e exigem a enganação, usando para isso a montagem.

Belisário traz à tona uma importante conclusão a que muitos interlocutores (espectadores e, inclusive, pesquisadores do filme) possivelmente não conseguem chegar: os cantos que compõem o primeiro bloco do filme não são os cantos que pertencem ao ritual de Yamuricumã, segundo bloco do documentário. Em suas palavras: “A *astúcia* narrativa do filme está precisamente em *estabelecer uma continuidade* entre o desejo de cantar que mobiliza aquelas ações da primeira parte e a sua efetivação em intensidade no ritual da segunda parte” (BELISÁRIO, 2014a, p. 101, grifos meus). Logo, a montagem conduz o espectador a concluir que existiria uma continuidade entre a aprendizagem dos cantos-poema e a performance do ritual *Jamugikumalu*, o que não acontece⁹⁰.

Em todas estas cenas, há um ponto que não parece se assentar muito bem na narrativa. Se, como afirmou Ajahi, ninguém mais está aprendendo os cantos do *Jamugikumalu* (o que reverbera também na fala de Kamaluhé, ao afirmar que somente Kanu e sua mãe sabem os cantos deste ritual), o que cantam Tapualo e Kamankgagü? A partir da pesquisa de campo que realizei na aldeia Kuikuro de Ipatse, onde “As Hipermulheres” foi filmado, pude perceber que, em toda a primeira parte do filme (com exceção da cena que descrevemos acima, em que Ajahi canta para sua neta), não há nenhum canto do ritual *Jamugikumalu*. Refiro-me aqui não à presença, nas cenas do ritual, dos cantos supostamente ensaiados e aprendidos na primeira metade do filme, mas ao fato de que estes cantos pertencem a um outro ritual feminino, o Tolo. O que vemos então em cena ao final da primeira parte do filme, quando as mulheres dançam no centro da aldeia e no caminho para a lagoa, não é senão este outro ritual, executado na sua forma ou intensidade intra-aldeã (BELISÁRIO, 2014a, p. 82).

Ao forjar a continuidade entre as duas partes do documentário fica evidente mais um recurso ficcional ou, ao menos, sua predominância a partir da montagem e da narrativa. Esse fato desmonta uma expectativa da crítica tradicional mais propensa e preocupada com uma abordagem realista do mundo representado pelo documentário, tendo em vista que o filme *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres* distancia-se

⁹⁰ Na primeira parte, tem-se os cantos-poema do Ritual Tolo. A respeito das diferenças entre os Rituais, observar: “O Ritual Tolo é composto por cantos femininos correspondentes às músicas *jacuí e kagutu*, sendo intratribal com festa final intertribal. As expressões musicais são denominadas *Tolo igisü*, cuja temática gira em torno do amor e da saudade. É composto por vocal feminino em língua karib. Já o Ritual *Jamugikumalu* também é intratribal com festa final intertribal, suas expressões musicais são *Jamugikumalu igisü*, cuja temática se desenvolve pela Revolta das mulheres e origem das *Itã Kuegü* (Hiper-mulheres). É composto por vocal feminino e masculino em língua arawak e karib” (MEHINAKU, 2010, p. 77).

do viés documental ao se ater menos à observação e mais à imaginação. Configura-se, assim, uma solução fílmica para articular dois modos: práticas de memorização e transmissão de cantos, por um lado, e a efetivação de um ritual, por outro lado.

4.2.4 Uma Recepção

Quanto às recepções do longa-metragem, Leonardo Sette descreve que no lançamento de *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres*, em 2011, não surgiram leituras que priorizassem o viés feminista, mas afirma que essa recepção aparece com força em 2014 e nos anos posteriores, uma vez que feministas e blogueiras reconheceram, no filme, um lugar de liberdade e de potência do feminino.

O artigo “Por uma educação obscena a desfocar nossos corpos de hipo mulheres” (VASCONCELOS et. al., 2018), publicado na área da educação, defende que o documentário, ao sugerir que o corpo feminino é hiper, retoma discussões de gênero.⁹¹ Cito um fragmento do artigo:

Este texto se tece agenciado ao filme “Itã Kuêgü: as hiper mulheres”. Com e a partir de imagens em movimento, criou-se um percurso que extrapolou a tela, sendo possível analisar pedagogias corporais desenvolvidas na produção de cenários educacionais contemporâneos. Ensaíamos uma escrita que compõe imagens obscenas tomadas aqui como hiper mulheres, a desfocar nossos corpos de hipo mulheres: corpos generificados produzidos pelas decentes e boas pedagogias, corpos vestidos e educados por muitos ensinamentos, corpos em conformidade a um ser de determinado gênero. Objetivamos problematizar alguns modos em que aprendizagens de gênero ocorrem incessantemente nos currículos, mostrando-nos como homens e mulheres devem ser e se relacionar consigo e com os outros. Nesse movimento, operamos em favor da obscenidade da educação, no sentido do que é deixado fora de cena nos espaços educacionais, recompondo neles outros corpos em desaprendizagens, corpos hiper. Argumentamos, portanto, que é preciso desconstruir e desaprender os ensinamentos hipo para experimentarmos tantas outras subjetividades hiper mulheres (VASCONCELOS et. al.2018).

Interessa-me problematizar essa análise, uma vez que o artigo usa o filme para marcar uma alteridade, porém, o faz a partir de noções superficiais do que seria *hipo* ou *hiper mulher*. Sem discutir a linguagem fílmica ou sem pautar afirmações em

⁹¹ Questiono o lugar de “obsceno” e “obscenidade” posto no trabalho, tendo em vista que ignora aspectos socioculturais do povo Kuikuro.

referenciais teóricos sobre a cosmologia Kuikuro, o artigo acaba por usar o longa-metragem como um mero pretexto para defesas de teses próprias. Aqui, chamo a atenção para o fato de que o documentário *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, mais do que representar sua realidade (como espera o movimento classificatório que diferencia com nitidez a ficção do documentário), ficcionaliza-a (ou supera, ou modifica). Desdobro essa questão.

Quando se observa como a sociedade Kuikuro vem se constituindo ao longo dos anos, é possível perceber uma estrutura hierárquica. Dentre as características xinguanas que são marcadas pela durabilidade, ou dentre aquelas que compõem três esquemas primordiais, o pesquisador Michael Heckenberger destaca a hierarquia social interna, mais do que a igualdade. (HECKENBERGER, 2000, p. 32); de modo que não há classes sociais estratificadas. Sua estrutura, por outro lado, funda-se em: “relações de superioridade ou dominância genealógica (homem : mulher :: pais : filhos :: irmão mais velho : irmão mais novo :: chefe : homem comum)⁹² (2000, p. 33).

Fausto, que também se interessa por estudar as relações hierárquicas e de poder do povo kuikuro, demonstra, no trabalho “Entre o passado e o presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu”, como o modelo Julian Steward, publicado entre 1946 e 1950, *Handbook of South American Indians*, estava equivocado quando organiza as formações sociopolíticas sul-americanas em quatro grandes tipos, considerando os povos da floresta tropical, como “horticultores com aldeias permanentes, mas sem instituições propriamente políticas. Organizadas pelo parentesco, sem poder político ou religioso destacados, seriam marcadas por forte igualitarismo” (2005, p. 12)⁹³.

Esse modelo de estudos amazônicos perdurou como dominante até os anos 80, mas passou a ser questionado na medida em que houve uma maior compreensão de uma diversidade dos processos sociais e das distintas estruturas políticas na

⁹² Observar que a utopia anarquista nos moldes “sociedade sem deus, sem lei e sem rei, sem propriedade privada, sem matrimônio” inexistente no Xingu.

⁹³ Sobre isso, consultar aqui: “Antropólogos e arqueólogos das mais diversas correntes teóricas aceitaram *grosso modo* a caracterização stewardiana sobre a “cultura da floresta tropical”. Aqueles de formação materialista e ecofuncionalista buscaram explicar, por meio de alguma determinação material, o porquê de não terem surgido sociedades estratificadas e hierarquizadas na Amazônia. Na outra ponta, autores de inspiração estruturalista e culturalista tenderam a ver o igualitarismo renitente dos povos indígenas da Amazônia sob um prisma positivo: não como falta ou atraso, mas como o produto de um desiderato sociológico ou ontológico – idéia expressa na forma mais acabada pela imagem da “sociedade contra o Estado” de Pierre Clastres” (2005, p. 12).

região. Entre os kuikuro, há “formas bem definidas de chefia e de hierarquia, bem como uma intensa ritualização de um poder cosmopolítico” (FAUSTO, 2005, p. 15).

A partir desse estudo, é possível apontar que entre os Kuikuro os papéis sociais são bem delimitados entre homens e mulheres, sobressaindo a hierarquia como estrutura. Cabe a eles o ofício de prover o alimento por meio da pesca, decidir e operar de modo a corroborar um protagonismo masculino; cabe a elas, o cuidado dos filhos, as atividades domésticas. Elas, até então, não possuem profissões fora da aldeia, não participam das decisões políticas, exemplo disso, é a existência da *kwakutu*, casa central de coletividade masculina, que lhes é interdita. Outra proibição ocorre no ritual da flauta sagrada⁹⁴ (FRANCHETTO, 1996, p. 36-43). A respeito do contexto histórico que circunscreveu a pesquisa de campo de Franchetto, a década de 80, tem-se o seguinte registro:

As mulheres observam os princípios do *ihâsu* que definem seu comportamento face aos homens e à exibição pública. Não falar português faz parte do silêncio que marca a ausência feminina nessas áreas. O mundo das relações com os caraíba é masculino. Masculino é o Posto e o lugar das refeições e das conversas (uma “casa dos homens” miscigenada); as mulheres não passam a soleira da porta, ficam na entrada, olham e esperam a comida que eventualmente seus homens lhes passam. Desconhecendo o português — ou mesmo conhecendo-o em raros casos — são excluídas dessa “conversa da praça” (...) Há outro mundo que as exclui, o que se abre pelo contato; o mundo das cidades, das viagens, das “namoradas brancas” não é delas. Gozam a riqueza dos bens acumulados temporariamente pelo grupo familiar, e isso parece aguçar seu isolamento no espaço doméstico (13/10/81). Os homens me advertiam constantemente de que com as mulheres não ia aprender a língua correta e que devia controlar meu envolvimento com elas porque eram *aurené óto*, “donas da mentira”, da informação periférica e oculta (FRANCHETTO, 1986, p. 33).

Quando à postura discursiva em público, Franchetto assim descreve: “As mulheres nunca manifestam domínio de mais do que sua língua de origem, embora possam entender outra(s). ‘Vergonha’, retraimento e silêncio em situações públicas caracterizam aqui também seu comportamento linguístico” (1986, p. 117).

Sobre do domínio das artes verbais, que incluem cantos-poema e discursos cerimoniais, Franchetto também considera que:

⁹⁴ A cerca da proibição de que as mulheres vejam as flautas *karutu*, Franchetto transcreve: “A mulher não pode tocar com as mãos, não, é perigoso, se a mulher tocasse, aí a pegariam, as pegariam todas, aí a gente queria fazer sexo, fariam sexo com todas elas de verdade, para evitar isso, para que elas não possam ver *karútu*, só olharem *takuára*” (FRANCHETTO, 1986, p. 166).

Crianças e mulheres são consideradas incapazes de dominar certos campos de conhecimento, assim como a estética verbal, umas por imaturidade passageira, outras por limitação inerente. Jovens e mulheres “não sabem” por definição; a fala dos mais velhos é dita ser incompreensível em várias ocasiões, pelo ritmo cerrado e veloz em que sequências de palavras inteiras se confundem em contrações múltiplas e pela utilização de termos que não ocorrem na língua cotidiana; *iñaãlâ uhagarâi*, “não ouça/entendo” (FRANCHETTO, 1986, p. 246).

Diante disso, pode-se afirmar que o Ritual Yamuricumã funciona como um espaço específico, determinado, em que predomina a inversão do que ocorre no cotidiano. Durante o ritual, as mulheres ocupam o espaço público, se pintam com ornamentos tipicamente masculinos, elas guerreiam entre si como os homens por meio de luta tradicional, elas, no jogo sexual, são as que exigem sexo, xingam o pênis. Segundo Carlos Fausto, “esse não é um mundo humano”, se assim fosse, seria marcado pela complementariedade entre homens e mulheres. O espaço de domínio das mulheres é mítico e espiritual, também atípico, atrelado a rituais específicos (Ritual de Yamuricumã e Ritual Tolo).

Franchetto, conversando com a etnografia sobre povos alto-xinguanos a respeito do complexo mítico e ritual das flautas e das Jamurikumalu, afirma discordar da análise antropológica feita por Cecília McCall⁹⁵ que enfatiza a complementariedade entre sexos em detrimento da hierarquia. Segundo Franchetto, “As mulheres kuikuro falam a contento do que as distinguem dos homens, da diferença e ao mesmo tempo discorrem a contento sobre a sua posição desigual numa relação hierárquica” (1996, p.53). Isso não significa dizer que as mulheres kuikuro, para Franchetto, interpretam essa relação como de dominação ou de opressão, uma vez que esses conceitos pertencem a um discurso feminista que é produto histórico específico da modernidade ocidental.

Fugiria ao escopo dessa pesquisa adentrar no amplo debate antropológico sobre gênero que envolve as flautas sagradas e o complexo mítico Jamurikumalu. Para considerações mais específicas quanto à posição da mulher alto-xinguanas em

⁹⁵ McCallum, em seu trabalho, critica as teorias generalizadoras por Bamberger e por Gregor, por considerar que “são exemplos de uma abordagem que pretende consagrar a universalidade da supremacia masculina ou enquanto definidora das sociedades ditas primitivas (na generalização e genericidade da análise de Bamberger) ou por ser a mesma em todas as sociedades exóticas ou familiares ocidentais ou não tradicionais ou modernas (a interpretação da psicologia sexual em fantasias sonhos e mitos mehinaku feita por Gregor)”.

sua sociedade ou em suas manifestações míticas, ritualística; conferir o trabalho de Franchetto (1996), McCallum (1994), Gregor (1985), Bamberger (1974).

Aqui, importa enfatizar que as leituras analítico-interpretativas dos documentários indígenas (no geral) e dos Kuikuro (em específico), como a realizada por Vasconcelos (et. al., 2018), que não considerem a cosmologia em questão, tendem a cair numa armadilha reducionista que, por vezes, apequena o pensamento outro. Por vezes, idealiza-o, ao pretender ver na sociedade do outro o que inexistente na sua, ou seja, a liberdade feminina ou o protagonismo das mulheres; o que — como ensinam Franchetto (1996) e Heckenberger (2000) — não está lá.

4.2.5 Uma comparação: *O destino das mulheres Amazonas*, de Jesco von Puttkamer

Na introdução deste Capítulo, pontuo uma mudança de paradigma que o filme *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres* marca em relação aos documentários que nascem do contexto de expedição, quando exemplifico com a filmografia de Jesco von Puttkamer. Desdobro tal afirmativa colocando em diálogo *O destino das mulheres Amazonas* (1960, 24 min)⁹⁶, de Jesco von Puttkamer, e *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres*, uma vez que ambos se dedicam ao Ritual Yamuricumã.

Parte da trajetória documental do cineasta e fotógrafo Jesco von Puttkamer pode ser conhecida no média-metragem *Bubula, o cara vermelha* (1999), de Luiz Eduardo Jorge. São do cineasta alemão-brasileiro os documentários que compõem a série de médias-metragens para o programa da BBC “*Travelers’ Tales*”: *O povo gentil* (1960), filmado entre os Kĩsêdjê; *O lago feliz* (1960), filmado entre os Kamayurá; *No poder dos xamãs* (1960) e *Incidente no Mato Grosso* (1960), filmados entre os Kayabi; *Contato com uma tribo hostil* (1960), filmado entre os Ikpeng; *Os homens sem arco* (1960), filmado entre os Kayapó (Txukarramãe); *O destino das mulheres Amazonas*

⁹⁶ Disponível aqui: <https://ecofalante.org.br/filme/o-destino-das-mulheres-amazonas>

(1960), filmado entre os Wauja e os Kĩsêdjê⁹⁷. Foram quatro décadas construindo um acervo cinematográfico e fotográfico expressivo com grupos indígenas na Amazônia.

Portanto, Puttkamer é considerado um dos pioneiros na antropologia visual brasileira. Em relato ao documentário *Bubula, o cara vermelha* (1999), ficam exemplificadas as condições de trabalho: o gravador ficava preso em alguma árvore para captar som externo enquanto a câmera ia na mão. Com pouquíssimos recursos e equipamentos, sem equipe de trabalho, em condições delicadas que envolviam, em muitos casos, o primeiro contato com os povos, é difícil imaginar como os filmes poderiam ser finalizados. E foram. Ressalta-se, então, a importante contribuição histórica que os registros documentais e os filmes carregam.

Jesco von Puttkamer integrou-se ao projeto Marcha Para o Oeste, além de ter participado de dezenas de expedições pelo interior do Brasil ao lado de indigenistas, como os irmãos Villas-Bôas, envolvendo-se, então, um movimento político com desdobramentos relevantes que visava ao respeito dos povos indígenas⁹⁸. Não obstante, quando o filme *O destino das mulheres Amazonas* (1960) é lido à luz da análise decolonial, ficam evidentes como, mesmo se tratando de aliados que lutaram pela sobrevivência dos povos indígenas e dedicaram sua trajetória pessoal e profissional nessa luta, o viés colonialista, naquela ocasião, foi o que imperou na narrativa fílmica. Novas pesquisas podem esclarecer como a edição, assinada por Keith Miller, e o roteiro, por Harry Hastings, eram elaborados em relação ao material disponibilizado por Jesco von Puttkamer. Se ambos, roteiro e edição, fossem assinados por Puttkamer, como seria construída a narrativa?

Detenho-me no filme. Primeiro, é relevante considerar o interlocutor para o qual ele foi produzido: financiado pela BBC, o média-metragem fazia parte da série “*Travelers’ Tales*”. Cabe destacar que a série evoca o conhecido quadriênio “viagens-

⁹⁷ Agradeço à Mostra Ecofalante que disponibilizou uma vasta filmografia no programa “Especial Xingu, 60 anos” em 2021, por meio do qual pude assistir a filmes pioneiros realizadas a partir de 1932 até títulos inéditos no Brasil, como o caso de *O destino das mulheres Amazonas* (1960), de Jesco von Puttkamer e, ainda, títulos finalizados em 2021.

⁹⁸ Jesco von Puttkamer, que recebeu o título *honoris causa* pela PUC Goiás, tem sua obra cinematográfica reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por meio do prêmio Rodrigo de Melo Franco e pela UNESCO, com o Selo de Memória do Mundo do Brasil e da América do Sul e Caribe. Puttkamer reuniu um acervo com 130 mil fotografias de 60 comunidades indígenas distintas, inúmeras anotações e filmes (Para maiores informações, consultar acervo em PUC-Goiás).

aventuras-perigos-os selvagens”. Por isso, pergunto: De que maneira o interesse pelos povos originários do Brasil se dava? Como se constituíam as narrativas em torno do modo de ser desses povos? Ao analisar o filme, a exotização aparece como uma resposta.

O roteiro se desenvolve a partir da premissa de que, no passado, existiram mulheres míticas, fortes e guerreiras, que viviam a despeito de homens. O filme é criado em torno da busca por vestígios dessa sociedade. O viés é expedicionário e colonial. Eis a parte inicial da narrativa *off*⁹⁹ que abraça o filme:

Era uma vez uma tribo chamada Iamaricumã. Os homens passavam vários dias fora e não mandavam peixes para as mulheres. Então, as mulheres fizeram arcos e flechas com madeira da floresta e aprenderam a usar. Elas aprenderam a viver sem os homens.

Observe-se que o mito é descrito de forma breve e simplificada, sem referência a que povos estão ligados a ele, reforçando uma ideia do “índio genérico”, assim como não há menção a nenhuma voz de autoridade indígena, de modo que, no único momento em que utilizam aspas para o discurso citado, o ponto de vista é do explorador¹⁰⁰.

Enquanto a narrativa *off* progride, vê-se o plano geral do cerrado e da foz do rio Amazonas. Planos gerais capturam indígenas, forjando-os sem individualidade: predominam corpos sem nomes, sem língua (Figuras 46 a 48). Alternam-se imagens áreas de florestas e de rios da Amazônia, com a exibição de um mapa que situa geograficamente o local. A narrativa *off* exibe uma voz masculina e em inglês que, pelo seu tom e sua forma, remete a uma ideia de onisciência (que se sabe falsa). O filme também utiliza pinturas¹⁰¹ que retratam os povos originários ou as mulheres míticas com traços europeus (Figuras 49 e 50).

No roteiro, a “confirmação” da existência das guerreiras é feita por meio dos (primeiramente chamados) conquistadores e seu ponto de vista acerca dessas mulheres.

⁹⁹ Utilizo, nas citações, a ortografia eleita pela legenda do filme apesar de desatualizada.

¹⁰⁰ Cito trecho: “Um explorador registrou em 1774: ‘Vários índios falam de pedras verdes conhecidas como pedra do Amazonas, com o poder de espantar espíritos malignos’”.

¹⁰¹ Não há autoria explícita nos créditos.

É isso que os indígenas do Brasil central contam sobre uma tribo lendária de mulheres guerreiras que vieram do Norte e se estabeleceram na Selva do Xingu. Várias tribos contam uma história tão semelhante que impressiona. Assim como os conquistadores, invasores espanhóis e portugueses, os primeiros a atravessarem esta floresta há cerca de 400 anos. Eles citam uma raça de guerreiras de pele clara, altas e bonitas que dominavam a região do grande rio. Com o passar do tempo, essas mulheres desapareceram, deixando para o homem branco a imagem romântica que foi passada ao longo dos séculos. Os primeiros exploradores ficaram tão impressionados que usaram um nome da mitologia grega e as batizaram de 'amazonas' e fizeram o mesmo com o rio. Vários viajantes deixaram registros que confirmam sua beleza escultural e seus estranhos costumes.

O parâmetro, note-se, usado para descrever essas mulheres indígenas segue sendo o branco ("raça de guerreiras de pele clara, altas") — com o adendo de associar desavergonhadamente esse padrão à beleza. Em seguida, reforça-se o exótico a partir daquilo que tem valor porque existiu e se extinguiu. Movimento perigoso que forja a expectativa de que aos indígenas caberia apenas seu fim. A narrativa *off* se desdobra desenvolvendo o que são os "estranhos costumes":

Elas não tinham marido e geravam filhos com os homens que aprisionavam ou atraindo homens de outras tribos. Esses homens eram mandados de volta e, mais tarde, os bebês meninos eram enviados aos cuidados dos pais. Há relatos que afirmam que os meninos eram sacrificados uma vez por ano.

Engendram, assim, a "imagem do selvagem" que mata seus próprios filhos.

Figura 46 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 47– O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 48 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 49 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 50 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

O próximo passo da narrativa *off* é criar hipóteses para o destino das mulheres míticas, as Yamuricumã. Eis os vestígios: “um antigo e aparentemente bem construído fosso de defesa” e “cerâmicas refinadas de melhor qualidade do que as feitas pelos índios locais”. Note-se que o roteiro, mais uma vez, ocupa-se em criar hierarquias e a valorização daquilo que marca o passado e o “extinto”.

O filme explora, ainda, concepções de superioridade entre povos a partir do uso ou não de dada tecnologia, colocando em situação hierárquica o povo que utilizasse casa de pedra, cerâmica ou redes para dormir. O roteiro costura, como dito acima, a expectativa de uma expedição à procura de sinais das mulheres exóticas extintas, para isso, percorre o rio Suiá, o rio Tanguro, os povos que habitam suas margens até que associam as mulheres guerreiras do povo Waurá¹⁰²¹⁰³.

A Transbrasiliana, bem como o abate de árvores, aparecem no filme associados a progresso e desenvolvimento, enquanto o perigo eminente é relacionado

¹⁰² Ver narrativa *off*: “São eles que guardam a evidência mais sólida sobre o destino das lamaricumã, as mulheres guerreiras”.

¹⁰³ Continuo com a narrativa *off* do filme: “Ir deste refúgio ao norte para um novo abrigo no Xingu é mais uma peça num padrão que é histórico. Mas para encontrar evidências sobre as amazonas, devemos analisar sinais de uma *cultura superior* a deste povo, que dorme no chão, enquanto outras tribos usam redes e cujas ocas são feitas de folhas de bananeira ou palmeira apoiadas sobre uma armação frágil. Suas casas eram grandes feitas de pedras seus templos eram dedicados ao sol e repletos de ídolos femininos dourados e prateados e elas conheciam a fina arte da cerâmica. É *impossível encontrar um estilo de vida tão sofisticado no Xingu, a não ser em uma tribo*. Mais ao sul, fica o território de caça dos índios Aura. Diz que aqui também viviam as lendárias mulheres lamuricumã. Os Aura são a tribo mais antiga do Xingu. Restam apenas 85 deles, mas eles oferecem pistas vitais para o destino das amazonas. Únicos entre os indígenas de todo o Brasil, os Aura organizam um raro e animado festival do qual apenas as mulheres participam. Ele acontece apenas uma ou duas vezes ao longo da vida. E esta pode ser a última. Eles chamam de Dança das lamaricumã e dizem que aprenderam há muito tempo com a tribo de guerreiras de mesmo nome” (Grifos meus).

a especuladores e aventureiros que ameaçam “os segredos dos indígenas que serão dizimados com a floresta”. Discurso que pouco contribui para a consolidação dos direitos dos povos originários, pois, trama uma lógica cruel: se são índios, então, só lhes resta a fuga ou o fim.

Nos sete minutos finais, o filme se dedica ao Ritual Yamuricumã. É quando é possível ouvir um dos cantos-poema do ritual. Sem qualquer protagonismo, ele fica abafado, pequeno — fabricado como um mero acessório. A dança das mulheres é predominantemente capturada em plano geral, embora compareça também o primeiro plano (Figuras 51 a 55). Posteriormente, captam os homens tocando flautas e, por fim, a luta tradicional pelas mulheres (Figuras 54 e 55). A narrativa *off* continua em tom exotizante. A preocupação com referências teóricas inexistente, até mesmo nos créditos.

Figura 51 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 52 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 53 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 54 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

Figura 55 – O destino das mulheres Amazonas



Fonte: Jesco von Puttkamer (1960).

A virada audiovisual que *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* imprime passa pelo discurso, pela narrativa que compõe o filme, feita por uma perspectiva interna. As

diferenças também se manifestam pela escolhas de enquadramento e composição de planos.

Um dos ensinamentos que Takumã Kuikuro enfatizou na oficina “Narrativa audiovisual”, ministrada em outubro de 2021, pelo Museu do Índio (FUNAI), é que é necessário se aproximar para filmar. Ali, ocasião em que ele estava envolvido com a formação de novos cineastas indígenas (ao mesmo tempo que conversava com pesquisadores de seu trabalho), ficou clara sua preferência pelo primeiro plano, bem como a crítica aos planos gerais que mostram dada realidade privilegiando o distanciamento.

Figura 56 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 57 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 58 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 59 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

Figura 60 – Itão Kuegü: As Hiper Mulheres



Fonte: Coletivo Kuikuro de Cinema (2011).

A linguagem audiovisual dos dois filmes, *O destino das mulheres Amazonas* e *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, é marcadamente diferente. O filme de Jesco von Puttkamer traz a ausência de personalidade, uma vez que não são apresentados personagens. Dos indígenas não se sabe seus nomes ou seu ponto de vista a respeito do Ritual Yamuricumã ou sua relação com ele; não se consideram as conciliações que a relação da tradição com a contemporaneidade impõe, com isso, cria-se uma ideia

de “eterno passado”. O canto-poema, a *performance*, a dança e o Ritual Yamuricumã são coadjuvantes, meros acessórios. Há predominância de planos gerais e o efeito gerado é o de distanciamento: descreve-se do ponto de vista do exterior. A narrativa *off* reforça o distanciamento de quem fabula o filme com relação à cultura retratada, sugerindo, pelo tom e forma, um viés didático, expedicionário e colonial.

O filme de Takumã, Fausto e Sette é costurado a partir de uma perspectiva interna. Sua feitura passa por múltiplas mãos, indígenas e não indígenas, como é sabido. O processo cinematográfico é híbrido, mesclado (*tetsualü*), com contribuições e criações que não se limitam ao fazer unicamente Kuikuro; contudo, a perspectiva segue sendo interna. Sobressaem o respeito pelo modo de viver do povo Kuikuro e o conhecimento acerca dele, quer pela maneira como o Ritual é amalgamado à vida diária, quer pela forma que a memorização e transmissão dos cantos-poema são incorporados no filme. O ponto de vista da câmera está inserido no Ritual, pois acompanha o ritmo de quem dança e canta. Predominam os primeiros planos, os planos médios em detrimento da preferência pelo plano geral.

Itão Kuegü: As Hiper Mulheres dá voz aos personagens, conhecemos seus nomes e seus dilemas. Os protagonistas comunicam tanto por meio do discurso organizado para a câmera (no formato de entrevistas), como falam em situações cotidianas, que incorporam o riso, a chacota.

A linguagem audiovisual sofisticou-se a ponto de criar uma sobreposição de modo que a forma reflete inerentemente (como o lado de duas moedas que não é possível separar) seu assunto. Aqui, retomo a Estética da Repetição, que constitui os cantos-poema, os discursos dos chefes, a maneira Kuikuro de conceber o mundo. É essa estética que forma paralelismos e que comparece no filme por meio de repetição com variações, seja por meio de enquadramentos, seja por *mise-en-scène*, seja pelo discurso, como almejei descrever ao longo de todo o Capítulo.

5. OUTRO, EU

O Capítulo 5 é composto pelos desdobramentos poéticos de três curtas-metragens de Takumã Kuikuro. Nesta seção, os filmes não mais possuem a direção compartilhada, como aquela realizada no contexto de produção feita por *Vídeo nas Aldeias*.¹⁰⁴ O povo Kuikuro aparece em diálogo com outros povos. Em *Karioka* (2014, 20 min) e em *Ete Londres: Londres como uma aldeia* (2016, 20 min) são os cariocas e londrinos a compor a outreidade. Em *Xandoca* (2019, 12 min), de Takumã Kuikuro e Davi Marworno, abre-se vez para uma homenagem à anciã do povo Karipuna, Dona Alexandrina. Neste último caso, a alteridade se abre entre etnias indígenas distintas. Enquanto naqueles dois primeiros curtas-metragens, fica clara a relação de alteridade proposta pelos documentários, em *Xandoca* essa relação é mais difusa, já que a narrativa audiovisual não constrói nenhuma comparação. A relação de alteridade é tecida por esta tese.

Esta pesquisa também repete o ato de compreender algo a partir da relação de um “eu” com um “outro”. De modo que, de maneira análoga ao que os filmes provocam no espectador e, ainda, em quem produz esse próprio cinema, esta tese tece uma rede de relações, comparações, distâncias e aproximações entre linguagens fílmicas para gerar reflexão no leitor e também na autora deste trabalho. Por isso, são convocados os filmes: *Nós e a cidade* (2009, 5 min), dirigido por Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, *Nova Iorque: mais uma cidade* (2019, 18 min), dirigido por André Lopes e Joana Brandão e *Mamapara* (2019, 17 min), dirigido por Alberto Flores Vilca.

Discute-se, ainda, que o jogo de palavras “O outro, eu” abre uma chave de leitura que sugere aproximações entre o que parecia ser distante e estrangeiro, de modo a indicar o reconhecimento de alguma afinidade ou partilha.

5.1 KARIOKA

¹⁰⁴ Chamo atenção para o fato de *Xandoca* (2019, 12 min) ser o fruto de uma produção compartilhada entre Takumã Kuikuro e Davi Marworno. Entretanto, o contexto de coautoria é bem diferente daquele que forma os filmes agrupados no Capítulo 4, momento de formação audiovisual.

5.1.1 Análise

Em *Karioka* (2014, 20 min)¹⁰⁵, Takumã Kuikuro descreve memórias e impressões suas e de sua família diante de outro modo de vida ao filmar o período em que morou na metrópole, a saída e o retorno à Aldeia Ipatse, no ano de 2013.

O documentário *Karioka* (2014, 20 min)¹⁰⁶ nasce, ainda, de uma experiência de formação técnica realizada no ano de 2013 por Takumã Kuikuro, fruto do curso de montagem da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, instituição localizada no Rio de Janeiro. Por esse motivo, o curta-metragem apresenta um contexto de produção diferente de seus filmes anteriores até então, na medida em que Takumã, pela primeira vez, incorpora distintas funções (direção, montagem, trilha sonora) e deixa de compartilhar coautorias, como as realizadas no contexto da produção pelo *Vídeo nas Aldeias*. *Karioka* (2014, 20 min), em alguma medida, é um divisor de águas.

Ainda desdobrando diferenças que *Karioka* (2014, 20 min) marca em relação aos filmes anteriores, o curta-metragem abre vez para o testemunho do comum e do banal em oposição aos eventos extraordinários e de exceção que compunham *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* (2004, 28 min) e *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011, 80 min) — o eclipse lunar e o ritual de *Yamuricumã*, respectivamente.

Com o filme *Ete Londres Londres como uma aldeia* (2016, 20 min), *Karioka* (2014, 20 min) guarda semelhanças. São apenas dois anos que separam as duas produções fílmicas e os dois possuem a mesma duração.

Ambos os documentários se abrem para a alteridade, para a criação de comparação a partir de diferenças e semelhanças, para o olhar etnográfico diante de uma cultura outra. Exemplifico: em *Karioka*, o ator e cineasta Marrayury Jair Kuikuro, irmão de Takumã, ao descrever para seus parentes sua experiência de usar um sabonete na Praia de Icaraí, em Niterói, e de estranhar a ausência de espuma, afirma: “a água do mar não é para lavar seu corpo”. A percepção ali é antropológica, diz o observador de uma cultura (até então) pouco conhecida.

Mesmo interesse será revelado por Takumã em *Ete Londres Londres como uma aldeia* (2016, 20 min), como fica mais claro no Capítulo “Povo canhoto”, a voz off

¹⁰⁵ Disponível aqui: <https://vimeo.com/112619990>

¹⁰⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/112619990>

narra: “Esta foi minha motivação: observar e conhecer a cultura deles” ou, ainda, “alguns dias depois, passei a entender os ingleses. O caminhar deles é todo ao contrário. Os carros andam pela esquerda, as pessoas parecem ser canhotas. Por isso, comecei a chamá-los de ‘Povo canhoto’”. O gesto nos dois casos é, portanto, de observação e interpretação desse outro, que revela também aspectos de quem vê.

A primeira sequência filmica de *Karioka*¹⁰⁷ é feita por cenas exteriores da Ponte Rio-Niterói, do Pão de Açúcar, visto do Museu de Arte Contemporânea, em Niterói, e narrativa de Marrayury Jair Kuikuro que explicita que na língua kuikuro “Rio de Janeiro” é chamado de “Kagihütü”, que pode ser traduzido como “onde a água do mar foi liberta”.

Já nos primeiros minutos do curta-metragem, entende-se seu ponto central: antropologia reversa. Junto à narrativa descritiva e didática de Marrayury Jair, está Larissa observando aquela paisagem pela janela, como se anunciasse o olhar interpretativo que o filme contrói (Figura 68). Para descrever o Rio de Janeiro, há predominância da cor fria, com o azul (Figuras 61 e 62).

Num corte, a segunda sequência apresenta a Terra Indígena do Xingu. A primeira cena é a do sol nascente, de modo a criar um contraste de cor entre os dois lugares. Aqui, cores quentes — como o amarelo, o vermelho, — ficam para descrever o Xingu. Sem narrativa *off*, quem emoldura a sequência de cortes rápidos são os primeiros minutos da música “Ponteio” de Carlos Malta. Seus elementos constitutivos são a flauta e o sussurro. Entrelaçados com essa música estão os cantos tradicionais kuikuro, com vozes e percussão marcada com o pé (Figuras 63 e 64).

¹⁰⁷ A palavra “carioca”, que tem origem a partir das palavras *kariwa* (“homem branco”) e *oka* (“casa”), que, juntas, formam “casa do homem branco”, intitula o filme e foi escrita com “k”. Logo, na própria ortografia do título, sugere-se que o Rio de Janeiro ou os cariocas serão descritos a partir da perspectiva indígena. Refletir que o gentílico “karioka” tem raízes indígenas traz a tona a própria relação colonial que fora imposta aos povos originários que ali habitavam.

Figura 61 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 62 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 63 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 64 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

O Alto Xingu (ou mais especificamente a Aldeia Ipatse) é descrito a partir de cenas cotidianas que incluem atividades manuais minuciosas e rituais com danças. Os cortes são rápidos, é possível ver trabalho e ócio, com ecos na música alongada que cria uma atmosfera leve. A aldeia é apresentada por meio de curta sequência de imagens cotidianas do povo Kuikuro: crianças que brincam com suas bicicletas, corpos pintados que dançam em ritual. Mãos que carregam água, que debulham o milho, que trançam o teto de uma casa, cestos e colares (Figuras 65 a 67). Terminadas as duas sequências, o filme é nomeado.

Figura 65 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 66 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 67 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Retomo que Larissa é quem olha pela janela nos primeiros minutos do curta-metragem. Seu gesto anuncia sua postura observadora e sugere o mesmo para o próprio filme. Isto é, os personagens, primeiramente Larissa, depois Rebeca, Larissa e Bernardo veem, analisam, conhecem o Rio de Janeiro, assim como o documentário se propõe a fazer. São elas que ganham certo protagonismo nas imagens capturadas no Rio de Janeiro, imprimindo uma atmosfera sutil, por meio das brincadeiras e dos risos. A escolha por filmar essa observação e a de incluí-la na montagem são reiteradas ao longo do curta-metragem, como comprovam as Figuras 68 a 71.

A escolha pela repetição do olhar observador das crianças marca uma relevância, algo que é importante para a interpretação do filme. No capítulo anterior, descrevi como a “Estética da Repetição”, característica distintiva das narrativas e dos cantos kuikuro, segundo Franchetto (1986; 2003), apresenta-se também na linguagem cinematográfica do filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, e não somente nos discursos dos chefes, nos cantos-poema, nas narrativas míticas.

A repetição que se manifesta com variações e continuidades também comparece em *Karioka*. Nos mesmos moldes que os paralelismos que compõem os cantos-poema, não são definitivamente marcados ou regulares e, até mesmo, não existe uma figura sonora dominante; em *Karioka*, há uma correspondência paralelística de cenas ou “variação na invariância”.

Repetir o plano em que os filhos de Takumã estão observando o exterior marca uma continuidade, enquanto a variação se constrói pela mudança de onde se está (na balsa, no bondinho, no ônibus, no aeroporto), daquilo que é observado (o mar, a favela, o trânsito, o avião). De um lado, a constância marca o eixo do conhecer, do observar; de outro lado, a variação amplia a experiência do que pode ser observado e revela complexidade do Rio de Janeiro. O enquadramento e a maneira que o plano se organiza também são distintos.

Figura 68 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 69 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 70 – Karioka



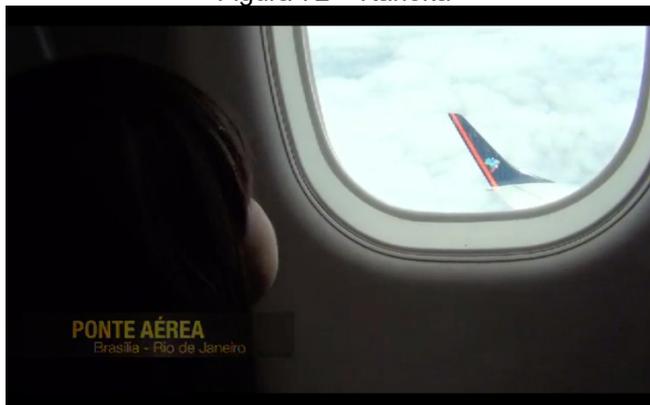
Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 71 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 72 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

No final do curta-metragem, quem observa o exterior é Rebeca Kuikuro. Ela está no caminho de volta à Aldeia Ipatse e lança o olhar para a estrada. Aqui, há diferenças em relação às cenas anteriores. Primeiro, porque a personagem está no ambiente conhecido, retornando para casa, logo, não se cria aqui o eixo da curiosidade, da observação para conhecer o novo. A câmera, para marcar essa

distinção, captura-a de frente com destaque para seu rosto. Outra diferença se dá por meio da montagem, porque Takumã forja lembranças que sua filha poderia ter, ao unir cenas de pequenos acontecimentos, brincadeiras e experiências diversas obtidas no Rio de Janeiro (Figuras 73 a 77).

Sugere-se, portanto, a construção de uma memória, que é gerada pela montagem. Essa memória comparece como uma construção, uma feitura, mais próxima de uma imaginação do que de algo que precisa ser conservado.

Figura 73 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 74 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 75 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 76 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

Figura 77 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

O percurso do filme, do início ao seu desfecho, vai sendo construído a partir das experiências da família de Takumã. A *mise en scène* do filme não permite esquecer que existem dois pólos: um que fica no interior da casa tradicional kuikuro, marcado pela conversa em roda, pela narrativa descritiva que aciona a memória e a fabrica; outro que se constitui a partir do exterior, as vivências da família e das

crianças, brincando quer em casa com livros, instrumentos musicais e pinturas, quer nas praias e nos parquinhos.

A montagem paralela cria a possibilidade para o espectador acompanhar (ou seria melhor dizer, “montar”, como discuto a seguir) experiências distintas no tempo e no espaço. As imagens gravadas no Rio de Janeiro, mais do que confirmar as descrições e conversas, tornam-nas mais complexas, em geral, marcando contrastes ou trazendo outras perspectivas possíveis.

A trilha sonora traz também marcas expressivas de montagem: o carioca Carlos Malta que funda a banda *Pife Muderno* é quem comparece com as músicas “Ponteio”, “Canto da Ema”, “Açum Preto” e “Barrigada”, compostas por flautas. Dessa forma, ficam imbricadas duas tradições que o filme quer mostrar: flautas ocidentais e *kuikuro*.

Em teoria do cinema clássico-narrativo, a função da música tende a ser posta como um mero acompanhamento, imersivo e imperceptível, da imagem, uma espécie de melodia inaudível. Entretanto, é possível romper com a hierarquia entre imagem e som quando a música chama atenção para si e é impregnada de efeitos, o que julgo acontecer em *Karioka* (2014, 20 min), quando a música circunscreve regiões e traços culturais e indica a pluralidade de interferências socioculturais com a qual o povo *Kuikuro* convive.

Se as cores frias na paleta do azul vão compor, no início do filme, a atmosfera para descrever o Rio de Janeiro, as cores quentes na paleta do vermelho descrevem a Aldeia Ipatse — como pontuamos acima. Contudo, não são apenas as cores a marcarem as diferenças entre os dois territórios. A trilha sonora também se distingue para criar seus efeitos, de modo a intensificar impressões por meio da música.

O tom leve e delicado que permeia o filme se faz sentir também pela trilha sonora que fabrica as cenas. No Rio de Janeiro, entre as brincadeiras das crianças, está cantar Anitta, seguido de seu clipe na TV, o que vai também sugerir um indício cultural. Quando a família *kuikuro* volta para o Mato Grosso, no trajeto que liga Canarana (cidade mais próxima) à Aldeia Ipatse, o ritmo sertanejo invade a cena vindo do rádio do carro que os leva. A música que emoldura a sequência assinala, em alguma medida, as peculiaridades daquela região. Nesses dois casos, a trilha sonora está intimamente ligada ao cotidiano, de modo que emerge dos próprios meios de comunicação presentes, isto é, a TV e a rádio. Quando apresenta a Aldeia Ipatse, a

trilha sonora é composta pelo canto tradicional Kuikuro, porém, com ele estão os instrumentos de sopro de Carlos Malta, o que sugere uma aliança de culturas.

Em alguns momentos, sobressai a antítese entre o que é conversado e o que é visto, como no trecho em que Marrayury Jair diz “Meu irmão optou por estar no meio do perigo e levar seu neto Bernardo”, mas o que se vê é Bernardo brincando num parquinho, correndo atrás de pássaros ou quando sua mãe afirma “Eu me preocupo muito com seu irmão no Rio, é muito perigoso”, mas são as crianças revolvendo a areia da praia, sob o som de flautas, que se veem.

5.1.2 Montagem

Iniciei este capítulo comparando os filmes *Karioka* e *Ete Londres* para chamar atenção para o fato de que ambos se interessam pelo costumeiro, pelo banal do dia a dia, em detrimento do extraordinário que marca os rituais em *Hiper Mulheres* e *O dia em que a lua menstruou*. Indico, aqui, mais uma comparação com a finalidade de pensar efeitos de sentido a partir da montagem.

No filme *Ito: manejo integrado do fogo no Xingu* (2018, 20 min), Takumã propõe um formato de documentário considerado mais previsível. Porque existe, neste curta-metragem, um teor didático ligado à preocupação em documentar como a utilização de queimadas controladas pode ser benéfica para a agricultura e como se dá a articulação entre os saberes dos anciãos dentro da aldeia e dos cientistas. O filme, que fora encomendado e financiado pelo Ministério do Meio Ambiente e pelo *Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit* (GIZ), atende ao seu propósito de documentar jornalisticamente um assunto, ao mesmo tempo em que se distancia de uma linguagem cinematográfica mais provocativa.

Ao procurar vestígio de como o fogo era utilizado pelos costumes antigos para renovar o solo, o documentário apresenta depoimentos em que os personagens descrevem seus conhecimentos para a câmera estática e a montagem coloca lado a lado esses depoimentos.

Parece haver uma distinção de linguagem entre os filmes *Ito: Manejo Integrado do Fogo no Xingu*, de um lado, e *Karioka*, de outro lado. Enquanto no primeiro há elementos que refletem uma lógica representativa, quer pelas entrevistas, quer pelas explicações didáticas que visam ao ensinamento; no último, predomina um

distanciamento dessa ordem^{108 109}. Relevante pontuar que *Karioka* foi realizado para atender às exigências do curso de montagem da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Não é fortuito, portanto, que a montagem se revele com grande expressividade em relação a outros filmes do cineasta kuikuro.

Karioka parece ser feito a partir de outros caminhos. Por meio da montagem paralela (sem recorrer a voz *off* ou entrevistas), Takumã apresenta sua experiência no Rio de Janeiro tanto para os espectadores, como para sua família. Simultaneamente, descreve a Aldeia Ipatse e a cidade urbana aos espectadores, o que os Kuikuro apreciam desse lugar distante, do que sentem medo ou estranham, do que gostam. A montagem é criativa e gera efeitos significativos para a construção de sentidos.

O filme se constitui num caminho bifurcado criado pela montagem paralela: o diálogo entre Marrayury Jair Kuikuro e sua mãe Tapualo Kuikuro na Aldeia Ipatse; de um lado, e a experiência de Takumã com seus filhos, Rebeca Kaitsu, Ahuseti Larissa e Mayupi Bernardo, e esposa, Kisuagu Regina, no Rio de Janeiro, de outro. O fio narrativo é tecido entre os testemunhos de como é a cidade e a preocupação de quem fica na Aldeia com relação a quem vai.

A distinção expressiva dos dois documentários acima descritos se manifesta, então, na forma. Como anteriormente proposto, “[Q]uando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o processo”, nos ensina Sergei Eisenstein (2002a, [1947] p. 20). O cineasta e teórico do cinema soviético continua, a respeito do objetivo e da função fundamentais da montagem nos filmes: “[O] papel que toda obra de arte se impõe: a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002a, [1947] p. 14).

¹⁰⁸ Relevante pontuar que Takumã também diferencia as duas obras: quando seleciona os filmes para sua autobiografia em festivais ou entrevistas, por exemplo, *Karioka* sempre comparece (bem como os filmes que abrem capítulos nesta tese), mas *Ito: Manejo Integrado do Fogo no Xingu* nem é mencionado, de modo que este documentário serve a outras intenções, mais didático-políticas.

¹⁰⁹ *Ito: Manejo Integrado do Fogo no Xingu* está posto para informar semelhantemente aos documentários que Takumã produziu para cobrir a pandemia do coronavírus COVID-19 na Aldeia Ipatse em 2020.

A forma como construir o movimento, o ato de narrar, a continuidade, a organicidade e coerência da trama, segundo o teórico, é o que caracteriza o estilo do diretor ou certa inovação estética que o filme inaugura. Convidada por Eisenstein, considero *Karioka*, atenta à montagem.

Sergei Eisenstein, a respeito de uma menor ênfase dada à montagem, afirma que, quando a atenção analítica e reflexiva se detém apenas em planos isolados, a montagem fica reduzida somente ao nível de efeitos especiais ou sequências de montagem (2002a, [1947] p. 16-17). Diferentemente, Eisenstein estava interessado na valoração da montagem, não apenas a que justapõe fragmentos distintos de imagens, porém, a que emerge das necessidades gerais e unificadoras no interior do próprio plano ou da interpretação do ator, ou até mesmo do espectador. Por isso, defende que o espectador também é quem cria a imagem concebida pelo autor, diretor e ator.

Na realidade, todo espectador, de acordo com a sua individualidade, ao seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência — a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social — cria uma imagem de acordo com orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo espectador (EISENSTEIN, 2002a, [1947] p. 28).

Um dos exemplos que emoldura essa reflexão é um texto descritivo, cujo tema é o dilúvio, feito por Leonardo da Vinci para orientar a pintura de um projeto nunca realizado. O texto é chamado de “roteiro de filmagem” por Eisenstein pela qualidade expressiva de detalhes (ali, a descrição é composta “com elementos característicos das artes ‘temporais’, em vez de ‘espaciais’”) (2002a, [1947], p. 26). O que está em jogo nessa discussão é que a pintura, o roteiro, o plano, a atuação do ator, a montagem de um filme fazem nascer e crescer uma imagem dentro do espectador — “não apenas o autor criou, mas eu também (o espectador que cria) participei” (EISENSTEIN, 2002a, [1947], p. 28).

[D]ois pedaços de filmes de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer

objetos isolados são colocados a nossa frente lado a lado (EISENSTEIN, 2002a, [1947], grifos originais).

Nessa citação, as palavras “*automaticamente*” e “*síntese dedutiva definida e óbvia*” parecem se referir a uma certa universalidade no processo de apreensão ou de inferência a partir da justaposição, seja de imagens, seja de fenômenos. Entretanto, como apontado pelo próprio Eisenstein, a criação individual e particular do espectador não pode ser negligenciada, assim como não se pode negligenciar o fato de a inferência também estar relacionada a convenções sociais, a bases conceituais que modelam uma cosmologia, por exemplo. Essa discussão interessa a este trabalho porque me dedico à filmografia de Takumã, em que as convenções podem não ser compartilhadas entre os sujeitos que compõem o documentário ou entre diretor e espectador.

Volto ao tema da inutilidade do sabonete na praia, descrição feita por Marrayury Jair Kuikuro no documentário *Karioka*.

Quando fui pela primeira vez ao Rio, eu estava querendo conhecer o mar. Mergulhar e ver como é. Comprei uma sunga e mais umas outras coisas. Estava indo pra Icaraí, em Niterói. Levei um sabonete para poder usar e lavar minha roupa no mar. Eu achava que a água não era salgada, antes de entrar no mar experimentei, peguei e coloquei na boca. Era muito salgada mesmo. Depois entrei no mar e o sabonete comigo. Passei no cabelo não saiu nenhuma espuma. Na hora pensei: qual problema desse sabonete? A espuma não saiu porque a água era salgada. Aí, falei para Gabriel, que estava comigo na praia: Gabriel, por que será que sabonete não está dando certo? Será que eu comprei sabonete errado? Eu tinha comprado sabonete *Palmolive* normal. Pensei que tinha comprado sabonete errado. E falei: ‘Não é possível, esse é um sabonete normal’. Depois da praia, voltei no mercado para verificar mais sabonetes. Quando cheguei em casa fui pro banheiro, passei sabonete e funcionou normal.

Essa conversa, com detalhada descrição, aponta o hábito urbano ocidental de usar o mar apenas para o lazer; contudo, o que também fica em destaque, é o estranhamento ou o recorte daquele que narra. O inusitado de não se saber que o mar é salgado ou de que tomar banho para limpeza corporal e das roupas não seria o esperado naquele contexto contrastam com a rotina do povo Kuikuro que diariamente se banha nas águas doces do rio que margeiam suas aldeias. Uma cadeia de referências precisa, então, ser construída ou traduzida.

Essa descrição convive, em montagem paralela, com a cena em que os filhos de Takumã, Rebeca, Larissa e Bernardo, mergulham e brincam no mar. A partir dessa

montagem, temos o interior da casa na Aldeia Ipatse e o exterior do Rio de Janeiro em justaposição. De modo que as imagens não ilustraram o discurso oral de Jair, mas sim, fizeram surgir outra experiência, particular e única, das crianças.

Esse intento de mostrar diferentes perspectivas é reforçado pela fala do irmão mais novo de Takumã, Kaha Kuikuro, que no documentário é apresentado como “irmão ‘Forrest Gump’”¹¹⁰, justamente, por ser ele quem narrará um passado mais distante: ele traz à tona lembranças do avô, já falecido, que descreveu assim o mar e o Rio de Janeiro: “Quando você toma banho no mar, seu corpo parece que está cheio de colar de miçangas. Rio de Janeiro é um lugar de colar de miçangas. Quando tomamos banho de mar, os colares de miçanga grudam no corpo. Aí você pode juntar bastante e levar para casa”, resposta ao convite de sua mãe, “Kaha Kuikuro Yawanahu também pode contar o que o avô dele viu por lá”.

Tapualo, por sua vez, imagina hipóteses do que ela faria ao visitar o mar e tira dúvidas a respeito da dinâmica: “Não sei o que aconteceria comigo se fosse para o Rio, acho que deixaria a água do mar entrar nos meus olhos”, e “Quando os homens tomam banho no mar, eles lavam o pênis? Pode acontecer da água do mar arder seus pênis. É o mesmo com as mulheres?”, respectivamente.

O que o documentário parece construir é uma linguagem cinematográfica atravessada por distintas perspectivas, plurivocalmente, em que experiências de quatro gerações podem ser sentidas: a) primeira geração (retomada pelo avô Nahu enquanto lembrança e discurso); b) segunda geração (Tapualo, mãe de Takumã, que cria hipóteses sobre como poderia ser sua experiência); c) terceira geração (Marrayury Jair, que narra, oral e performaticamente, sua experiência; Takumã, que dirige e monta as cenas); d) quarta geração (filhos de Takumã que emergem enquanto imagem).

Dessa forma, não apenas soma-se o Xingu ao Rio de Janeiro pela justaposição em montagem, mas há a montagem de outros tempos e espaços, também em perspectiva. Em outras palavras, simultaneamente, ganham destaque várias experiências que carregam sua relação espaço-tempo: Marrayury Jair, que está na Aldeia Ipatse, é quem adquire protagonismo na cena ao descrever com riqueza de

¹¹⁰ Cada personagem é nomeado e recebe uma breve descrição: “Tapualo Kuikuro, mãe preocupada”, “Sagigua Kuikuro, avô carinhoso”, “Jair, irmão ‘mente aberta’”, “Kaha Kuikuro, irmão ‘Forrest Gump’”, dentre outros.

detalhes o que conheceu do Rio de Janeiro — um passado recente. De seu relato, temos destaque para as palavras em *performance*, ou seja, seu discurso.

Ao mesmo tempo, as crianças, em outro sentido, sem verbalizar nenhuma experiência, comparecem por meio da montagem — delas tem-se a imagem que não ilustra a narrativa de Jair Kuikuro, mas, propõe uma comparação, as crianças mergulham no mar e na areia. As imagens na praia acabam por encenar um presente, enquanto efeito de montagem.

Na sequência, Kaha Kuikuro, como já dito, irmão mais novo de Takumã (que não havia visitado o Rio de Janeiro), por meio da memória de seu avô, resgata uma experiência: o mar como um colar de miçanga. Aqui, um passado mais distante representado por duas gerações anteriores é retomado enquanto vivência: “Quando Nahu viajou para lá... Ele já é falecido dentro de uma garrafa ele trouxe água salgada do mar para mostrar na aldeia”¹¹¹. Tapualo, ao imaginar sua experiência, propõe um espaço-tempo hipotético. Por fim, Takumã, quem dirige as cenas e as monta, faz emergir sua perspectiva e seu tempo costurando imagens, narrativas.

Acrescento que os documentários entendidos não somente como um meio de conservar a memória e a tradição, mas também de garantir meios de recriá-las, vem se juntando a outras práticas mais tradicionais e constitutivas do sistema político-ritual¹¹² Kuikuro, como o *Kwarup*.

Carlos Fausto, no artigo “Chefe Jaguar, Chefe Árvore: Afinidade, Ancestralidade e Memória no Alto Xingu” (2017), detém-se, dentre outros aspectos, em como o ritual *Kwarup* pode ser entendido como “um movimento em direção à ancestralidade, na qual emerge uma imagem de continuidade intergeracional de linhas e nomes prestigiosos” (FAUSTO, 2017, p. 671).

Em um *Kwarup*, portanto, temos a imagem simultânea de uma linha composta pelo avô-efígie, o pai-dono e o neto-lutador. Do que é feita essa continuidade? De instituições, normas, direitos ou propriedades? Embora se possa argumentar que há no Alto Xingu um conjunto difuso de direitos e propriedades rituais transmissíveis e, inclusive, que há certa institucionalização da forma “Casa” (*sensu* Lévi-Strauss), entendo que essa continuidade é feita, antes, de traços mnemônicos produzidos por eventos

¹¹¹ É dessa forma que ecoa, em alguma medida, aquilo que a linguista Bruna Franchetto sugere a partir da narrativa contada por Ájahi, “A viagem de Agahütanga para a aldeia dos mortos”, em que a perspectiva dos vivos convive com a perspectiva dos mortos, em amplo leque discursivo (Franchetto, 2017).

¹¹² O termo é utilizado por Fausto durante todo o artigo.

rituais e postos em circulação por meio de nomes magnificados, transmitidos de avós para netos (FAUSTO, 2017, p. 669).

No *Kwarup*, emerge uma linha de continuidade composta por avô-efígie, pai-dono e neto-lutador: o avô, homenageado no ritual que o rememora por meio de um tronco de árvore pintado e ornado, convive com o filho que assume a função de “dono do ritual” e o neto, ao qual cabe lutar. Segundo Fausto, “A expectativa é que filhos sucedam a seus pais na chefia – e isto tende a ocorrer sempre que os azares biográficos não o impeçam (FAUSTO, 2017, p. 669).

O documentário *Karioka* é alicerçado nessa chave intergeracional. A cena, anteriormente descrita, traz as diferentes gerações em interação, a partir das trocas de experiência sobre as vivências numa metrópole. São quatro as gerações representadas: a experiência do avô (em memória), a reação e interação de Tapualu, o relato de Jair, as vivências das crianças.

A última cena que encerra esse bloco é composta com Marrayury Jair levantando o sobrinho Mayupe Bernardo ao ar e dizendo: “Ôh, meu filho. Você é meu filho, hein! Você vai ser futuro cineasta do Coletivo Kuikuro de Cinema” (Figura 78).

Dessa forma, tanto o gesto de levantá-lo como o discurso verbal reafirmam a continuidade da função de cineasta que poderá ser exercida por Mayupe. Dessa forma, o fazer cinema é permeado por uma tradição que organiza os rituais, algo que deve ser retomado por gerações futuras, também numa linha intergeracional.

Figura 78 – Karioka



Fonte: Takumã Kuikuro (2014).

A respeito do “nome magnificado”¹¹³ a que Fausto (2017) se refere na citação anterior, o filme também o alude. Explico: na cena que encerra o documentário, o pai de Takumã, Sagigua Kuikuro, diz: “Você é muito engraçado, *Yawage*. Ele viu algo. O que você viu? Um espírito?”.

Chamou-me atenção o fato de Sagigua Kuikuro chamar o neto de *Yawage*, nome até então não pronunciado no filme. Ao perguntar a Takumã pela tradução, identifico que se trata de um substantivo próprio que está inserido na onomástica kuikuro, por ser outro nome de seu pai. Embora o nome oficial seja Mayupi Bernardo Kuikuro é ele o neto mais velho quem carrega o nome do avô, que é xamã. Carlos Fausto esclarece a dinâmica onomástica:

O filho é um “substituto” (*itakongo*) efetivo do pai — dir-se-ia que onde se vê o filho se vê o pai — e é muito comum o filho cumprir funções rituais no lugar do genitor. Se o filho é o substituto ritual do pai, o neto é o substituto nominal do avô, que pode inclusive referir-se a ele como “meu nome” (*uititü*): “Venha ver meu nome”, disse-me certa vez um amigo cujo neto acabara de nascer. Entre os Kuikuro, os nomes têm uma existência que antecede e sucede àquele que os porta em determinado momento. São signos anexados a diferentes indivíduos através do tempo, funcionando como pontos de ligação entre gerações alternas. Sempre que me fala de sua ascensão à chefia, Afukaká, o principal chefe Kuikuro nos últimos 40 anos, lembra-se de dois fatos: de um lado, fizera certa fama como lutador e, de outro, como primeiro neto, portava o nome mais prestigioso de seu falecido avô, que fora chefe. É a memória nominal que o fez, como costuma dizer, “ser olhado pela comunidade” (FAUSTO, 2017, p. 670).

Interessa perguntar: em que medida o filme consegue traduzir essa complexidade onomástica? O espectador, mesmo que atento, poderia imaginar que “*Yawage*” trata-se de um nome próprio? A resposta provavelmente é negativa em ambos os casos. Não é, entretanto, compromisso do filme tratar desse aspecto sócio-cultural, ele aparece à margem, um detalhe¹¹⁴. Esta pesquisa se interessa por

¹¹³ “Nomes magnificados ligam mais de uma biografia, estendendo-se de volta ao passado e em direção ao futuro. O nome da efígie — o X na expressão X-hutoho — não é, ademais, o nome que o falecido portava no momento de sua morte, mas sim o seu nome mais famoso, aquele pelo qual ficara “falado” (*tikaginhü*), ainda como um jovem adulto. Normalmente, quando de sua morte, esse nome famoso já terá sido transmitido a seu neto mais velho, que poderá estar, inclusive, lutando na praça. Uma linha de chefia resulta assim da substituição dos genitores pelos filhos como equivalentes rituais, e dos avós pelos netos enquanto portadores de um mesmo nome” (FAUSTO, 2017, p.670).

¹¹⁴ Mutua esclarece a respeito da dinâmica de nomeação: “Ao nascer, cada pessoa recebe dois nomes diferentes: o menino ganha o nome de infância do avô paterno e materno, e a menina recebe o nome da avó paterna e materna. Como o pai não pode chamar seu filho pelo nome do sogro, ele o chama

desdobrar seu significado e uso social para demonstrar como a tradição kuikuro, com seu modo de existência, comparece na linguagem cinematográfica, mesmo que não evidente numa recepção. Num contexto em que convenções sociais entre os sujeitos que criam o filme e o espectador não são compartilhadas, algumas ausências se sobrepõem, sem, contudo, interferir na potência política e expressiva que o filme faz nascer.

5.1.3 Uma comparação: Nós e a cidade, de Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites

O curta-metragem *Nós e a cidade* (2009, 5 min)¹¹⁵ é dirigido por Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, indígenas Guarani Mbya com formação em audiovisual por Vídeo nas Aldeias. Com eles, está Patricia Ferreira Pará Yxapy, quem assina som direto, assistência de câmera e de edição. Ariel Ortega (ou Kuaray Poty) e Patricia Ferreira Pará Yxapy se destacam, dentre outros, como os importantes cineastas indígenas no Brasil.

Nós e a cidade faz parte do início de um trabalho que amadureceu e permaneceu. Dentre a filmografia de Ariel Ortega e Patricia Ferreira estão *Mokoí Tekoá Petei Jeguatá: Duas aldeias, uma caminhada* (2008, 63 min), *Bicicletas de Nhanderú* (2011, 46 min), *Tava, a casa de pedra* (2012, 98 min), *Desterro Guarani* (2013, 38 min) *Mbya Mirim* (2013, 22 min), *No caminho com Mário* (2014, 21 min).

Mais tarde, Patrícia Ferreira Pará Yxapy passa a investigar com o cinema questões em torno da mulher Guarani Mbya e sua relação com outras mulheres. Faz parte desse trabalho: *Teko Haxy: Ser imperfeita* (2018, 39 min), cuja direção Patrícia Ferreira Pará Yxapy divide com Sophia Pinheiro, *Cartas de uma mulher guarani em busca de uma terra sem mal* (2020, 73 min), direção de Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ana Carvalho, Fernando Ancil e, por fim, *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020, 23 min), direção de Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro.

pelo nome de seu próprio pai, o mesmo valendo para a mãe. Os meninos trocam de nome depois do ritual de furação de orelha, enquanto as meninas após a primeira menstruação. A regra de transmissão, porém, é a mesma: sempre dois nomes de avós vindos um de cada lado" (MEHINAKU, 2010, p. 47).

¹¹⁵ Disponível aqui: <https://vimeo.com/ondemand/noseacidade>

Segundo Yxapy e Alvarenga (2018), a câmera chegou em 2007, por meio de oficinas realizadas por Ernesto de Carvalho e o Tiago Campos Tôres, numa parceria entre o Vídeo nas Aldeias e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

De modo semelhante a *Karioka*, o curta-metragem *Nós e a cidade* também observa os não indígenas e sua cultura. O recorte é feito de modo a enquadrar aqueles que visitam as ruínas de São Miguel das Missões, lugar em que arte e artesanato são vendidos pelos Guarani Mbya e que guarda uma complexa relação com esse povo¹¹⁶. A câmera obstinada mostra o comportamento mesquinho de transeuntes, a inadequação dos Guarani Mbya no contexto urbano, os conflitos sócio-históricos — “Eles não compram nada, só querem tirar foto” é a fala de um indígena que ressoa no documentário.

O filme apresenta os indígenas na cidade e, posteriormente, em suas aldeias. Existe uma expressiva diferença na maneira de captar as imagens em um lugar e no outro, de modo a expressar seus sentimentos e pontos de vista. Aqui, persigo as estratégicas cinematográficas para criar essas atmosferas.

Na primeira sequência de cenas, quando os Guarani Mbya estão na cidade: a câmera os capta pequenos, isolados, mudos. Eles não conversam entre si ou com outras pessoas e ocupam um pequeno espaço no plano. Para reforçar esse “não lugar”, eles são apagados por pessoas e carros que passam, criando, dessa forma, uma denúncia a sua invisibilidade.

Ausente qualquer música a compor trilha sonora, ouve-se o ruído de carros, buzinas e construção civil — de modo a caracterizar esse espaço a partir desses sons desagradáveis ao ouvido. Aqui, nessa sequência de imagens, tanto pelo enquadramento e composição do plano, como pela trilha sonora, fica evidente a crítica de como, frequentemente, os indígenas ficam à margem nesse sistema.

¹¹⁶ Mais a esse respeito aqui: “Eu nunca tinha parado para pensar sobre a Tava, as ruínas de São Miguel das Missões. É de fato uma casa de pedra que está ali em ruínas e que a gente vai todo dia lá para vender artesanato para os turistas, mas, por incrível que pareça, eu nunca tinha parado para pensar profundamente o que aconteceu ali, quem construiu aquilo, como foi. Com esse filme, aprendi várias coisas e comecei a pensar: como será que foi a nossa história? Algumas pessoas Guarani acham que os padres jesuítas eram Nhanderu Mirim [ancestrais Mbya Guarani] e outras acham que não, que eles são brancos que vieram para nos destruir” (YXAPY; ALVARENGA 2018, p. 133).

Figura 79 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Figura 80 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Figura 81 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Figura 82 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Na sequência seguinte, filmada em sua Aldeia, o documentário mostra os Guarani Mbya criando sua arte em seu território: o tamanho dos corpos na composição do plano é diferente de quando são enquadrados na cidade, dado que, nesse momento, seus corpos ocupam expressiva parte da tela. Os guarani conversam e riem uns com os outros, há cumplicidade e troca. A trilha sonora é composta pelo som de flautas guarani, que criam uma atmosfera leve e sugerem um ambiente familiar. Quem ocupa a centralidade do plano também são as artes feitas em madeira e os cestos feitos a partir de taquara-bambu. Marca-se, dessa maneira, a importância que eles possuem nesta cosmovisão.

Figura 83 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Figura 84 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Figura 85 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Figura 86 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Nessa segunda sequência fílmica, que se passa na Aldeia, a língua guarani pode ser ouvida: “Os deuses já sabiam que a gente ia precisar vender artesanato, que as matas iam se acabar”. É nesse segundo bloco que o espectador conhece, por meio do discurso, o ponto de vista das mulheres que tecem seus cestos.

Patrícia Ferreira já apontara como esse tema reverbera no longa-metragem *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: Duas aldeias, uma caminhada* (2008, 63 min):

Tem uma sequência de Mokoi Tekoá Petei Jeguatá em que mostramos as crianças dançando e cantando em Guarani na Aldeia Anhentengúá e na sequência elas cantando e dançando exatamente a mesma música em Guarani num grande evento em Porto Alegre. Na cidade, o público olha e não entende o que está sendo falado que é o seguinte: “Queremos nossas terras de volta para construir nossas casas de reza”. Essa fala, expressa pelo canto, tem muito sentido para nós dentro da aldeia, mas fica totalmente sem sentido para os brancos que estão ali dispersos, participando daquele evento alheios ao que somos e estamos vivendo (YXAPY; ALVARENGA, 2018, p. 127).

Ambos os filmes preocupam-se em denunciar o distanciamento e a incompreensão existentes entre o mundo não indígena e o indígena. O longa-metragem retoma a dificuldade de vender artesanato, como fica explícito também nas reflexões do artigo.

E a gente termina o filme nas ruínas de São Miguel das Missões, onde vendemos o artesanato para os turistas. Naquele dia não vendemos muita coisa e o filme se encerra com a gente conversando sobre isso. Tem uma cena incluída no final do filme em que eu peço para filmarem o fato de não termos vendido. Esse primeiro trabalho era um momento em que estávamos escolhendo o que mostrar (YXAPY; ALVARENGA, 2018, p. 130).

A temática do preço atribuído às peças é introduzido no segundo bloco e retorna no seguinte. Um corte seco leva o espectador para o terceiro bloco. Iniciado por um plano aberto em que se vê as ruínas de São Miguel das Missões e, logo a seguir, as crianças não indígenas conversando entre si — “custa 10 reais”. Mais adiante, uma adolescente pergunta pelo preço de uma escultura de madeira. Ao ouvir que custava vinte reais, ela confirma se era “vinte” mesmo que ele queria dizer. Fica claro, na cena, o questionamento do valor atribuído.

Uma segunda câmera mostra Ariel Ortega filmando seu entrevistado e indagando sua interpretação. Revelar o fora de campo da cena foi importante nesse momento, quando o espectador pode acompanhar o duelo ou debate verbal que se estabelece entre o entrevistado e o entrevistador. São dois os momentos em que questionamento vem do antecampo. Primeiro, o entrevistado afirma “A gente vê os alunos ficarem tristes vendo, principalmente ali dentro do parque, a situação dos índios ali sujos, dependendo de dinheiro”. A voz no antecampo o interroga — “sujos?”

— ao que o sujeito reafirma — “sujos”. E acrescenta “E até pedindo dinheiro para fotografarem”.

Quando Ariel intervém, no segundo momento: “Muitos vêm fotografam os índios guarani (e até filmam) e levam essas fotografias para usarem em seus trabalhos e ganharem dinheiro em cima da gente. Muitas pessoas pensam que guarani são bobos”. É com a câmera na mão que um cineasta indígena pode revelar o conflito com o qual dois mundos convivem. Ao entrevistar um indivíduo e revelar seu ponto de vista, Ariel Ortega coloca o seu em confronto e demarca sua luta.

Figura 87 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

Figura 88 – Nós e a cidade



Fonte: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites (2009).

O documentário revela-se como um lugar de investigação: “Hoje eu percebi o que acontece aqui. Experimenta vir sem vender e só ficar observando”, afirma Ariel Ortega. Em artigo em que descreve reflexões sobre o fazer cinematográfico, Patricia Ferreira esclarece: “Nessa nova experiência cada filme se conecta com muitas

questões da nossa vida e os desdobramentos coletivos são sempre inúmeros” (2018, p. 125)

Cada filme que fazemos vamos aprendendo coisas novas sobre nós mesmos e sobre a nossa história. Porque é um processo de aprendizado tanto para a gente, quando faz o filme, quanto para as pessoas de fora, quando tomam contato com o filme pronto. De certa forma, com o filme estamos nos conhecendo e ao mesmo tempo ensinamento para os não indígenas sobre nós, sobre a nossa espiritualidade, sobre o cuidado que temos com a mata. Enfim, são opiniões nossas sobre a história do ponto de vista não-indígena, que é a história que as pessoas não conhecem, e que estamos sempre propondo de repensar com o cinema. É um repensar pelas imagens que envolve nós mesmos e os não indígenas (2018, p. 134)

Nós e a cidade e Karioka, em alguma medida, se aproximam quanto ao tema, tendo em vista que ambos se interessam por colocar em pauta a alteridade, relações entre indígenas e não indígenas. Descrevem diferenças entre modos de vida e revelam expectativas dos dois lados.

Em *Karioka*, tanto existe a observação de como a cidade se organiza, como, ao mesmo tempo, registro de como a família de Takumã participa de atividades entre amigos, compartilhando dessa cultura. As crianças indígenas e não indígenas brincam, pintam e cantam juntas, compartilham o mesmo livro, a mesma casa. As experiências são positivas também quando estão nos parquinhos e na praia. O filme reafirma um modo de vida em que o povo kuikuro habita sua Aldeia, mantém vivos os cantos-poema, as narrativas míticas, a língua, a memória, a tradição, concomitantemente, eles estão abertos para conhecer outros modos de existência e estabelecer movimentos de troca. O documentário rompe, dessa maneira, com discursos ou expectativas que apregoam o isolamento como única forma de ser indígena. A experiência de Takumã, como cineasta, como representante e integrante do povo kuikuro, inclui diferentes viagens e incursões na vida urbana. Mas, não somente por exercer essas funções, em trabalho de campo, pude constatar como é corriqueira a integração Aldeia Ipatse e Canarana, por exemplo¹¹⁷.

¹¹⁷ Franchetto já chamava atenção para isso em sua tese: “Indivíduos e grupos domésticos se afastam da aldeia por períodos variados e por razões diversas (...) Os índios empreendem viagens até a base da FAB, também por curiosidade ou por trocas periódicas. Longas viagens para as cidades retiram por tempos longos indivíduos da convivência da aldeia: doenças, venda de artesanato, compras, simples passeios (...) Os índios são andarrilhos; o gosto pelas viagens, conhecer, observar, trazer informações se acrescenta, e quase domina, às necessidades das trocas” (1986, p. 73).

No curta-metragem *Nós e a cidade*, diferentemente, o conflito e o dissenso ficam em destaque na interação entre indígenas e não indígenas. O documentário opta por mostrar as violências, verbais e não verbais, sofridas pelos Guarani Mbya e expõe os preconceitos advindos por esse povo.

Ambos os documentários guardam sua potência política e poética próprias. Cada um a seu modo, coloca em tela a alteridade, a complexidade de interações entre mundos diferentes.

5.2 POVO CANHOTO

5.2.1 Premissa

Este capítulo, respondendo aos objetivos deste trabalho, busca discutir como as imaginações conceituais do povo Kuikuro comparecem nos filmes, através da linguagem cinematográfica e do encontro com um “outro” distante, bem como descrever como, ao fazer cinema, Takumã cria poesia. Neste caso, ganha vez *Ete London: Londres como uma aldeia* (20 min, 2016)¹¹⁸.

Ao cineasta Takumã – que foi selecionado para participar de uma residência artística através do Programa Conexão Cultura Brasil¹¹⁹, com apoio do *People’s Palace Projects* – propuseram que passasse um mês na capital inglesa produzindo e dirigindo um curta-metragem.

O filme fruto deste convite retrata como o modo de vida na capital da Inglaterra pode guardar muitas semelhanças com o modo de vida Kuikuro no Alto Xingu. A hipótese surpreende na medida em que uma megalópole, por consequente, extremamente urbana, poderia não apresentar afinidades com uma Aldeia xinguaná. A quebra dessa hipótese já de antemão lança luz sobre como as populações indígenas correspondem ainda a uma estereotipificação, de alguma forma, ligada ao isolamento, ao atraso e ao exotismo¹²⁰. A estranheza também advém do fato de se

¹¹⁸ Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=BTMyC6SL43g>

¹¹⁹ Promovido pelo Ministério da Cultura em conjunto com *British Council* e *Transform*.

¹²⁰ As parcerias conquistadas pelo povo Kuikuro são um exemplo daquilo que Caneiro da Cunha chama atenção: “As populações tradicionais não estão mais fora da economia central, nem estão mais simplesmente na periferia do sistema mundial. As populações tradicionais e suas organizações não

estar frente a dois mundos muito distintos em termos de sistema civilizatório e cosmologia.

A premissa que permeará o documentário, “Londres como uma aldeia”, é apresentada no início do filme. Essa sentença, que é dita por diferentes personagens no decorrer de todo documentário, anuncia a multiplicidade de corpos e línguas ali presentes. Ela é responsável por uma coesão narrativa e iconográfica, sem anular, contudo, certa heterogeneidade estilística, marcada pelos cortes secos e múltiplos.

Um olhar mais atento observará que na escolha dos personagens, que afirmam essa enunciação, está a preocupação com a diversidade de pessoas: negros, brancos, indígenas, mulheres, homens (Figuras 89 a 94). De modo que essa opção traz para a tela a heterogeneidade com que Londres é percebida, fabricando, juntamente com outros recursos cinematográficos, ritmos, efeitos de sentido, atmosferas. Segundo Takumã, a cidade de Londres, que se parece com sua aldeia, é composta por vários povos e línguas, como é o caso do Xingu, onde atualmente vivem dezesseis nações¹²¹. Inclusive, com aqueles que poderiam ser vistos como indivíduos à margem de Londres, por serem imigrantes, artistas ou morarem em barcos, por exemplo.

Figura 89 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

tratam apenas com fazendeiros, madeireiros e garimpeiros. Elas tornaram-se parceiras de instituições centrais como as Nações Unidas, o Banco Mundial e as poderosas ONGs do ‘Primeiro Mundo’”(CUNHA, 2017, p. 280).

¹²¹ Como nos ensina Mutua Mehinaku: “Ouvir várias línguas é normal numa aldeia alto-xinguana” (2010, p.5). Veja também um retrato feito pela linguista no início do século XXI: “dada a existência de casamentos intertribais, numa mesma aldeia se encontram indivíduos falantes de línguas distintas; afins “estrangeiros” manifestam um tipo de bilingüismo passivo, já que entendem a língua da aldeia em que estão morando, mas não a utilizam, já que “não se fala a língua do outro”. O português tem sido a língua de contato com o branco ou, mais recentemente, com indivíduos de outras aldeias não-falantes de Karib. O português é falado com um domínio incipiente ou inicial, em graus diferentes de fluência, por indivíduos homens, sobretudo na faixa etária entre 15 e 40 anos. Raras são as mulheres que dominam o português. As crianças não falam português” (Franchetto, 2001, p. 133).

Figura 90 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 91 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 92 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 93 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 94 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

As cores dos lugares e das pessoas são muitas, assim como os idiomas — desfilam pelo filme o karib, o português, o inglês e o francês, o yawanawá. Das imagens mais gerais de Londres até as narrativas íntimas dos entrevistados, o interlocutor pode acompanhar os distintos modos de vida sendo narrados e a perspectiva de Takumã Kuikuro.

Funcionando como um dispositivo de memória, o enunciado “Londres como uma aldeia” relembra ao espectador que há uma comparação sendo construída e não somente um descrição imagética daquele lugar e daquela cultura. A sentença reforça a ideia de que a aldeia Ipatse e Londres guardam mais semelhanças do que diferenças, num processo que também é metonímico, pois pode ser interpretado o pressuposto de que outras aldeias indígenas estão sugeridas na comparação, bem como outras capitais urbanas.

Se lido do ponto de vista da “Estética da Repetição”, nos termos de Franchetto (2002), a premissa “Londres como uma aldeia” aciona um retorno ou uma reinteração,

que funciona no eixo da “repetição com variação”. Como a sentença não é alterada em nenhum momento, marca-se o igual ou uma espécie de paralelismo. Ao mesmo tempo, são variados personagens que a proferem, o que provoca a diferença, quer pela potência de seus corpos e rostos, quer pela língua que ressoa.

Como discutido no Capítulo “Yamuricumã, Hiper-mulheres, Cantos-Poema”, nas artes verbais, segundo Cesarino, o paralelismo pode garantir o prolongamento da performance ritual, a regularidade encantatória e a organização de linhas (2006, p. 118). A sentença “Londres como uma aldeia”, ao marcar a repetição, funciona, na linguagem audiovisual deste filme, para diminuir as distâncias entre as narrativas dos protagonistas que compõem o documentário.

Este recurso, que auxilia a montagem paralela, serve, portanto, para unir as narrativas, compondo um elo coesivo com a montagem. Embora essa linha investigativa traga relevantes contribuições e possa encontrar maior aprofundamento em futuros trabalhos, neste capítulo, opto por traçar outros caminhos, voltando-me para a análise dos personagens e para os implícitos que deles emergem.

As imagens do povo Kuikuro dispostas apenas depois dos créditos funcionam, em alguma medida, como uma explicação antropológica, à semelhança de paratextos, como prefácio e pós-fácio, que compõem publicações literárias que buscam diminuir as distâncias entre autor e interlocutor, quando os sistemas civilizatórios são muito diferentes. Takumã se preocupa em descrever, com o cinema, como Londres lhe pareceu e, ainda, como o povo Kuikuro realiza seus rituais, homenageia seus mortos, canta, dança, joga, tendo em vista que esses mundos podem ser desconhecidos pelo espectador, que, nesse caso, poderia não conseguir estabelecer a comparação ali proposta.

Na primeira cena, Takumã se apresenta por meio de narrativa *off* e o faz em karib. Existe uma decupagem etnográfica e descritiva de sua experiência em Londres por meio dessa narração. A escolha pelo idioma materno, que seguirá no decorrer do curta-metragem, sugere seu viés político: usar sua língua para dizer de si e para descrever o outro.

Nessa primeira parte do documentário, em que as apresentações são feitas (seja da cidade, seja de quem a forja com a câmera), Takumã expõe seus propósitos. Ele está ali para “observar e conhecer a cultura deles” (KUIKURO, 2016). Nesse momento, o cineasta se refere aos ingleses como “hiper brancos” (fazendo referência

ao *itseke*, termo discutido no Capítulo 4.1 “Lua, Menstruação, Poética”). Cabe pontuar que há uma mudança de percepção: se no início do documentário Takumã se refere aos ingleses como “hiper brancos”, após um trabalho de observação nos moldes antropológicos, o cineasta denomina-os, posteriormente, como “povo canhoto”. O gesto é antropológico e retoma jogos de interpretação.

Como ensina Roy Wagner, em *A invenção da cultura*, “o antropólogo usa sua própria cultura para estudar outras, e para estudar a cultura em geral”, uma vez que “o antropólogo é obrigado a incluir a si mesmo e seu próprio modo de vida em seu objeto de estudo, e investigar a si mesmo (2017 [1975], p. 26). Esse movimento pode ser percebido em *Ete London: Londres como uma aldeia*, porque o filme parece evocar que não haveria outra forma de conceber aquele universo novo, se não fosse partindo das referências de origem.

E, acrescenta-se que os esforços do antropólogo “para compreender aqueles que está estudando, para tornar essas pessoas e suas condutas plenas de significado e para comunicar esse conhecimento a outros irão brotar de suas habilidades para produzir significado no âmbito de sua própria cultura” (2017 [1975], p. 34). Habilidade com a qual Takumã parece se revestir à medida que, com seu filme, provoca a denominada “antropologia reversa” (WAGNER, 2017).

O documentário, ao mesmo tempo, abre ocasião para se pensar nos interesses que rondam o cinema etnográfico: a relação de alteridade. Takumã quer observar e conhecer a cultura de um “outro”, aproximando também o cinema de uma certa etnografia¹²². A forma como se aproxima desse “outro” pode nos remeter ao que fora proposto por Jean-Claude Bernadet: “alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra ‘outro’ aceita ser ele mesmo um ‘outro’ se o centro se deslocar, aceitar ser um ‘outro’ para o ‘outro’ (BERNADET, 2004, p. 10). Isso quer dizer, enquanto a relação for “eu” *versus* “outro”, em que o “eu” pressupõe um sujeito designado, central, lugar de onde parte uma visão em direção ao objeto, que é margem, já impossibilita o reconhecimento da existência do outro.

¹²² Bruna Franchetto, em sua tese, já chamava atenção para a centralidade da alteridade nas relações intertribais que o povo kuikuro estabelece: “Se adotarmos o etnocentrismo kuikuro, a organização simbólica do mundo social alto-xinguano revela uma hierarquização em que valores da semelhança e da alteridade, da proximidade e da distância estruturam uma visão das relações intertribais” (1986, p. 98).

5.2.2 Feitura

Realizada em Mato Grosso, Canarana, por Rafael Ruzene em parceria com Takumã, a montagem traz planos-sequências curtos. É possível perceber em comparação com os outros filmes de Takumã que a montagem *Ete London: Londres como uma aldeia* é mais acelerada. Os cortes fabricam um ritmo rápido, de modo a apresentar a velocidade de uma megalópole e sua diversidade. A criação da atmosfera londrina se dá a partir do enquadramento do espaço urbano, com seus meios de transporte, estabelecimentos, trabalhadores e transeuntes (Figuras 95 a 98).

A montagem, ao amarrar, com muitos cortes, os fragmentos discursivos, imagéticos e sonoros em *Ete London: Londres como uma aldeia*, propõe que o tempo em Londres é apressado e dialoga com o que anuncia “É uma cidade tão fantástica, tem sempre algo acontecendo, tão movimentada, tão caótica e divertida” (KUIKURO, 2016), e ainda, “É uma mistura de culturas” (KUIKURO, 2016). A escolha por muitos cortes e pela montagem acelerada está intimamente relacionada com a maneira como o tempo se manifesta em Londres, segundo a perspectiva do curta-metragem.

Figura 95 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 96 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 97 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 98 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 99 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 100 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 101 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 102 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 103 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 104 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Além do protagonismo dado às dançarinas por meio da captura atenta de seus movimentos e das entrevistas que dão a ver seus pontos de vista, o filme costura uma relevância imagética para os artistas que vivem em Londres. Embora ausente qualquer discurso verbal, ao longo de todo o curta-metragem, Takumã deixa entrever, em sua montagem toda feita de fragmentos, rápidos *frames* que demonstram as *performances* de artistas de rua (Figuras 99 a 104). Essa presença recorrente afirma uma repetição importante de se ater: Por que enquadrar diversas vezes essas *performances*? O que fica sugerido quando Takumã, ao constituir Londres tal qual uma aldeia, a coloca permeada de artistas? Seria uma maneira como o cineasta indígena também concebe Ipatse?

Há também na decupagem do curta-metragem a construção de contraposições por meio da montagem. Quando a premissa “Londres como uma aldeia” vai configurando o início do filme, as Figuras 97 e 98 são postas em sequência e marcam a diversidade que Takumã vê. O ambiente também é recortado e montado

de modo a marcar oposições: como nos momentos em que uma ponte deserta aparece, e imediatamente depois, por meio de corte seco, uma aglomeração é apresentada. Esse jogo de antíteses auxilia a compor a atmosfera que o curta-metragem apresenta com relação às características de Londres (Figuras 105 e 106).

Figura 105 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 106 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Outro aspecto da produção cinematográfica que se faz notar neste curta-metragem é a revelação do fora de campo, do antecampo e a ficcionalização do cineasta adentrando a cena, frequentemente presentes nos filmes indígenas e que são importantes eixos interpretativos nas pesquisas de André Brasil e Bernard Belisário. Brasil ensina que, “se nosso foco de atenção se voltar à riquíssima produção cinematográfica realizada por diretores e coletivos indígenas, veremos que, ali também, a exposição do antecampo se mostra como traço relevante” (BRASIL, 2013a, p. 598).

As reflexões advindas dos trabalhos de ambos são bastante variadas e trazem reconhecidos desdobramentos no campo da filmografia indígena feita no Brasil. Fugiria, entretanto, ao escopo deste trabalho inventariá-las em detalhe¹²³. No artigo “Cinema ameríndio: silêncio e esquiva em tradução” (2021), também retomo esses conceitos para pensar dois filmes guarani. Mais circunscrito, o propósito deste capítulo é pontuar como a relação com o antecampo (entendido como o espaço atrás da câmera) e com o fora de campo (espaço além do enquadramento) pode ser significativa em *Ete London: Londres como uma aldeia*.

Diante da vista panorâmica da cidade na Millennium Wheel, Takumã quer expressar sua admiração frente aquele mundo e o faz para a câmera: “incrível ver isso” (KUIKURO, 2016), primeiro momento em que sai do antecampo e adentra a cena (Figura 107). Sua narrativa *off* anterior já anunciava o assombro — “fiquei sem palavras e extasiado ao mesmo tempo” (KUIKURO, 2016). Após descrever em português, ele continua em kuikuro, cuja legenda esclarece “Esta é a vista da roda gigante” (KUIKURO, 2016).

No segundo e último momento em que Takumã comparece frente a câmera, ele descreve sua experiência em português, em comunicação direta com os espectadores: “Eu não tô entendendo nada qual regra do jogo aqui. Eu acho que foi gol ali. Eu não tô entendendo, nada, nada”¹²⁴ (KUIKURO, 2016). Estaria, com essa escolha, prevendo um espectador brasileiro? Chamo atenção para a variação dos idiomas: a narrativa *off* é feita em kuikuro, mas quando intervém na cena, adentrando-a, Takumã opta pela língua portuguesa. Parece que essa variação de línguas acena para a diversidade do contexto sócio-cultural que o cineasta indígena vivencia, sendo um diplomata entre dois mundos (Figuras 107 e 108).

O recurso de adentrar a cena mostra um olhar situado, de quem seleciona o enquadramento, o que filmar, quando e como; além de explicitar negociações entre quem vê, quem é visto e quem dá a ver (no entrelaçamento dessas posições). Entendo, portanto, que essa escolha explicita quem faz o filme e, simultaneamente, quebra certo modelo representativo clássico que tende a ocultar o sujeito que fabrica

¹²³ Para um maior desdobramento dessa teoria, indico os seguintes trabalhos: André Brasil (2013a; 2013b, 2013c, 2016), Bernard Belisário (2014a, 2014b, 2016).

¹²⁴ Tal fragmento retoma também o início da narrativa *off* quanto às dificuldades encontradas por quem vem de fora e se percebe como um “estrangeiro”.

as imagens. Abre-se espaço para a metalinguagem, nega-se a transparência ou o efeito-de-verdade. O cineasta, então, ao mesmo tempo que participa da experiência, dela se distancia para fabulá-la com a câmera.

Figura 107 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 108 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Outro momento em que o antecampo fica explícito é quando a personagem que é comparada ao pajé, por fazer trabalhos de cura, é entrevistada pela primeira vez: o filme deixa a ver marcas da feitura cinematográfica. O “erro”, a necessidade de regravação ficam evidentes (Figuras 109 e 110). Eis o diálogo:

— Olá, meu nome é Jennifer Davidson. Sou expert numa prática chamada “tapping”. Estou aqui para contar a vocês porque eu acho que todo mundo, na idade de 2 aos 102 anos, deveria conhecer o “tapping”. Em primeiro lugar...

— É melhor começar de novo [voz no antecampo].

— Ok [risos]. (KUIKURO, 2016)

Figura 109 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 110 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Observemos que a personagem dirige seu olhar para o antecampo e retorna para a câmera. A personagem está sentada no chão, as almofadas coloridas vão criando o contexto prosaico, a atmosfera é leve, composta por risos. O novo discurso “corrigido” e provavelmente gravado não é escolhido na montagem do filme, que opta por revelar indícios do fazer cinematográfico no lugar de apagá-lo.

Os três momentos são significativos por evocarem marcas da feitura cinematográfica, uma vez que compartilham o processo de criação com o espectador do filme. Outra implicação ao se analisar o fora de campo em *Ete London: Londres como uma aldeia* é perceber que enquanto o que pode ser visto no enquadramento da tela é a capital inglesa, o que está no extracampo é a Aldeia Ipatse. Embora a casa do cineasta não seja retratada como imagem em nenhum momento do curta-metragem, exceto nos créditos, destaque sua notável presença – potentemente sugerida pela trilha sonora kuikuro que compõe as sequências fílmicas e pela narrativa *off* do próprio Takumã.

Dessa forma, embora ausente enquanto imagem, a Aldeia Ipatse e seu modo de vida estão no extracampo e são retomados por comparação, seja no peixe como

alimento em comum, seja nos guizos metálicos atados ao tornozelo das dançarinas que marcam fortes batidas dos pés como nos rituais indígenas, seja no choque dos jogadores de rugby que aludem à luta tradicional *huka-huka*, seja na militância por espaço pelos moradores de barcos e pelos Kuikuro (quer por contraponto, quer por semelhança).

5.2.3 Implícito

A descrição cinematográfica da organização social de Londres é complexa e sugere que muitas “aldeias” nela habitam. Takumã entrevista ingleses que moram em barcos na Marina de Poplar e precisam protestar pela manutenção de seu espaço, dançarinas de diferentes nacionalidades (brasileira e francesa) que difundem uma *performance* indiana, jogadores de rugby que exemplificam uma tribo esportiva, líderes espirituais que curam.

Para melhor compreender *Ete London: Londres como uma aldeia*, é necessário observar com atenção os protagonistas. Enquanto a narrativa *off* estabelece uma comparação explícita, os depoimentos dos protagonistas sugerem uma comparação implícita. É, pois, a partir de seus discursos que Takumã vai compondo a semelhança que ele quer construir.

O casal Somita Basak e Lindon Jones compartilha sua experiência ao morar em barcos; uma mulher, que é comparada ao pajé, fala de processos de cura por meio de *tapping*; o personagem que é comparado ao cacique compartilha sua vivência de mais de 16 anos e das lutas necessárias para conseguir energia elétrica; um homem conta porque decidiu morar em barcos depois de viajar ao Brasil. Juntos, eles formam uma comunidade na Marina de Poplar. Os jogadores de rugby são comparados aos lutadores tradicionais kuikuro, as dançarinas descrevem sua relação com o movimento que performam.

Os personagens são organizados em montagem paralela. Como as narrativas vão sendo contadas aos poucos, temos histórias intercaladas e simultâneas. O efeito que essa escolha de montagem promove é a multiplicidade de perspectivas, na medida em que diminui a importância da linearidade e da ideia de progressão que haveria se uma história fosse contada após outra.

Este trabalho quer, ainda, se deter com mais demora em como os depoimentos selecionados para compor o documentário dialogam com conflitos vividos pelo povo Kuikuro. O primeiro exemplo vem a ser o de Somita Basak, que mora em um barco na Marina de Poplar. Ela afirma:

Se você comenta que mora num barco, as pessoas geralmente têm preconceito. Como as crianças da escola, quando falei que morava num barco. Eles questionaram: ‘mas, por quê?’, ‘você não tem dinheiro?’, ‘não consegue morar numa casa?’ Como se aqui não fosse casa. É uma casa na água. Mas é a mesma coisa (KUIKURO, 2016).

Takumã escolhe a narrativa desse casal londrino, Somita Basak e Lindon Jones, que sofre preconceito por morar em um barco, para provocar uma comparação já anunciada na sentença “Londres como uma Aldeia”. O documentário coloca, então, em concomitância duas realidades. Embora esteja narrando o vivido por Somita Basak e Lindon Jones, há um deslocamento, acionado pela comparação, para a violência sofrida pelos povos originários, que constantemente são questionados pelo seu modo de vida, por morarem em aldeias em um sistema comunitário distinto do chamado ocidental.

O que a alteridade parece evidenciar é que se o modelo de vida defendido como o predominante por dada sociedade não é seguido ou se é questionado em alguma medida, logo, um discurso de marginalização se impõem, colocando o diferente como estranho, errado. Nesse caso londrino, não morar em casas tradicionais gera preconceito por parte de alguns interlocutores; no caso indígena, o mesmo estranhamento se dá não somente com relação aos modos de moradia, mas também sua relação com o trabalho, com a terra, com o trabalho recebem o mesmo estigma¹²⁵.

Quando o rugby toma a cena, o que fica evidente ao retratar o esporte é o interesse do filme em compará-lo com a luta altoxinguana *huka huka* — também denominada *kindene*, segundo Mehinaku (2010, p. 45) — por aproximação: “Parece

¹²⁵ A respeito disso, ver: “Como sabemos, modernização e intolerância caminham infelizmente juntas, não devendo nos surpreender, portanto, que a anestesia cultural do século XX tenha construído um paulatino processo de diferenciação e esquecimento que fez abortar a linhagem de saúde e Iluminismo anunciada pelo século XIX, afirmando a salvação comum ao preço de excluir os que a ela não se adaptem (salve!), sem cessar de produzir, em consequência, infinitos outros que retornam como metáforas cruéis de uma digestão incompleta” (ANTELO, 2011, p. 225).

que estão lutando e não jogando, por isso me interessei em registrar. Me lembrou da luta que temos na aldeia” (KUIKURO, 2016). Mais adiante: “Na nossa tradição também é a mesma coisa” (KUIKURO, 2016).

Figura 111 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 112 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 113 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Ao analisar o enquadramento, percebe-se que a utilização do plano geral está para mostrar o deslocamento dos jogadores e da bola, bem como os momentos de encontro, de embate (Figura 111). A câmera também se aproxima do círculo que os

jogadores fazem fora da partida (como gesto de união do time), momento em que ela está entre os jogadores, oferecendo a perspectiva como se integrasse o abraço (Figuras 112 e 113). Com os arquivos postos depois dos créditos, o interlocutor pode estabelecer uma comparação que não passa apenas pelo discurso, mas também pela imagem (Figuras 114 a 117).

Figura 114 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 115 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 116 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 117 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Outra comparação se manifesta pelos relatos que advêm pela dança clássica indiana Odissi. Ali, ela afirma:

Quando você está conectado com a dança, com a música, você está conectado com a audiência, com essa troca, com essa comunhão da arte com o espectador, essa troca de energia que vai levar a um estágio mais elevado. Por que pintar a imagem de um deus? Por que dançar de uma certa forma e não de outra? Por que tocar instrumento de uma certa forma? É para alcançar isso (KUIKURO, 2016).

Neste caso, a comparação se dá por oposição. E a diferença, segundo Takumã, é que vai marcar os dois pólos. Então, ele afirma: “Para nós, a dança não faz essa conexão, ela imita o canto dos animais. Temos diversas festas rituais: a dança do papagaio, a do tatu, a do peixe, a do urubu e muitas outras danças dos animais” (KUIKURO, 2016). Entretanto, o enquadramento dá destaque ao entrelaçamento dos dois universos, em especial pelo uso simultâneo do colar tradicional kuikuro feito de caramujo e os demais colares indianos — sugerindo, por processo metonímico, a comparação que estabelece a premissa do filme (Figura 118).

Figura 118 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

É por meio do discurso dos entrevistados que Takumã também sugere, por analogia, como os Kuikuros organizam-se socialmente. Quando a dançarina de Odissi é entrevistada, ela diz “sou uma observadora” (KUIKURO, 2016), expressão que Takumã também usa para descrever seus objetivos no início do curta-metragem “observar e conhecer a cultura deles” (KUIKURO, 2016).

“Não haveria comunidade sem o Rod” (KUIKURO, 2016) — é assim que Somita Basak reconhece a influência de quem exerce funções semelhantes ao cacique. O líder daquela comunidade composta por ingleses que moram em barcos é definido como quem “se preocupa com a comunidade, com a resolução dos problemas, lutando pelo território” (KUIKURO, 2016).

Neste último caso, ressalta a importância política e estratégica exercida pelo cacique, no cuidado com as fronteiras e nas lutas internas e externas. Em seguida, abre uma reflexão, a partir das dificuldades dos moradores da Marina de Poplar, sobre uma das lutas que ganha maior visibilidade no Brasil, que é a manutenção do território indígena.

Em *Ete London: Londres como uma aldeia*, Takumã retrata uma manifestação que acontece nas ruas por garantia de moradia e menores taxas. Segundo Rod, personagem comparada ao cacique, “Promessas foram quebradas pelos administradores regionais”, e, então, foi necessário entrar na justiça contra eles, pleitear por telefonia e saneamento. Takumã assim descreve: “Nós indígenas também estamos lutando pelos nossos direitos. É o mesmo com essas pessoas do outro lado

do mundo. Eu achava que só nós estávamos lutando, estávamos preocupado com a nossa terra. Eles também estão lutando pelas terras deles” (KUIKURO, 2016).

Interessa-nos perguntar que efeito é gerado quando um indígena brasileiro retrata a luta por território empreendida pelos próprios ingleses em sua capital. Nesse jogo, sobressai o reconhecimento de um “outro” (agora denominado “povo canhoto”) que insinua, por vezes, uma necessidade político-social comum com os povos originários.

Quando Takumã, por meio de sua linguagem fílmica, constrói semelhanças entre a Aldeia Ipatse e Londres, está provocando reflexões, rompendo estereótipos: há ali uma certa partilha do comum entre o povo Kuikuro e os ingleses.

Uma “não indianidade”, dado o comum partilhado, em algum sentido, está posta no documentário dado que uma igualdade pode ser percebida no lugar em que se previa uma diferença. A mesmidade perpassa pelo procedimento político, na luta pelo direito à manifestação e ao espaço, pelo comportamento social, no apego à liderança de uma comunidade, na relação que se pode tecer com a dança, com a religiosidade e com a criação de laços por meio do esporte. Essas similitudes construídas no documentário, contudo, convivem com a criação, numa mesma intensidade, de distanciamentos, na medida em que é possível enxergar de modo pulsante a forma de vida do povo kuikuro, que é marcadamente diferente do povo inglês. Sobressai, simultaneamente, a cosmologia indígena diante do universo inglês. Como o próprio nome do documentário sugere, existe muito de uma cosmovisão indígena, que se revela e se circunscreve, em meio à cidade observada, descrita e fabulada.

A poética que emerge no documentário *Ete Londres Londres como uma aldeia* também é construída por meio de contrários, ao passo que afirma um modo de ser e viver peculiarmente indígena e um modo compartilhado, simultaneamente. Os contrários da poesia podem encontrar ecos em outros pensamentos no âmbito da crítica.

5.2.4 Poética das mãos

Em *Ete London: Londres como uma aldeia*, as performances das dançarinas são permeadas por expressivo movimento das mãos, de modo que são por meio delas

que vão se formando narrativas. A dançarina brasileira descreve como um mesmo gesto dependendo do seu movimento pode ter muitos significados diferentes — “Isso aqui pode representar parar ou também isso aqui pode representar um espelho ou também isso aqui pode representar um bebê” (KUIKURO, 2016). Os frames a seguir (Figuras 119 a 121) exemplificam tal construção imagética.

Figura 119 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 120 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 121 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Essa descrição visual, verbal e didática pode ser uma pista para que o interlocutor se atente para aquilo que as mãos podem contar em outros momentos do filme. Nas apresentações no palco, há especial atenção para a ação das mãos

(Figuras 122 e 123), também quando a dançarina brasileira retorna em outro bloco (Figuras 124 a 127).

Figura 122 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 123 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 124 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 125 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 126 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 127 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Se as mãos em dança configuram uma relevante linguagem do corpo, não são apenas nesse contexto em que elas protagonizam. Um olhar mais atento sobre o filme pode identificar que as mãos dos entrevistados estão em primeiríssimo plano, em diversos momentos.

Quando o morador da Marina de Poplar é apresentado pela primeira vez no curta-metragem, a câmera dá para as mãos todo o espaço da tela, em dois momentos.

No primeiro, ele está segurando um inseto e o exhibe para a câmera (Figura 128), enquanto afirma “Eu tenho vivido aqui, neste barco e nesta marina, eu acho que por volta de 14 anos. Minha vida é uma aventura. É sempre assim. Por quais caminhos minha vida me conduzirá?” (KUIKURO, 2016). Ironicamente, o inseto não pode voar. No segundo momento, as mãos nada fazem. Estão paradas sobre a mesa (Figura 130). Quando o personagem retorna, em outro bloco da montagem paralela, novamente sua mão está em primeiríssimo plano. Dessa vez, o entrevistado mostra uma miniatura de câmera (Figura 129) e um boné referência de quando trabalhou no Navio U19 no Brasil.

No enquadramento da prática de *tapping*, as mãos da personagem também são privilegiadas, enquanto toca sua paciente na face e no corpo no momento de escuta e de cura (Figura 132). A seguir, o interlocutor pode ver, em plano detalhe, uma mão sobre a outra (Figura 131). Se as imagens de *tapping* são comparadas com os rituais do pajé, novamente a mão está em primeiríssimo plano (Figura 133).

Quando Somita Basak e Lindon Jones são retratados em tela, o interlocutor pode acompanhar momentos em que compartilham o café da manhã. Têm-se, novamente, as mãos em plano detalhe. A câmera as acompanha nas diversas etapas do preparo do alimento até que elas partam o pão (Figuras 134 a 137).

Figura 128 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 129 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 130 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 131 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 132 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 133 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 134 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 135 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 136 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 137 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

O que essas escolhas podem refletir em termos de efeitos de linguagem no campo audiovisual? Quanto aos efeitos de sentido, o filme vai se configurando por meio de uma poética silenciosa, que sugere mais do que afirma. O discurso verbal só dará destaque para as mãos no depoimento da dançarina brasileira, descrito acima. No restante do curta-metragem, sua presença será imagética e sutil.

As mãos, além de serem uma linguagem do corpo na dança, metaforicamente, expressam o ensinar, o demonstrar, como faz o personagem que traz objetos e exhibe para câmera. As mãos também promovem a cura, como no *tapping*, produzem alimentos e os compartilham, como o casal que reforça a vivência em comunidade. As mãos que nada fazem (Figura 130) também deslocam a importância de sua utilidade, da obrigatoriedade do produzir. Como *Ete London: Londres como uma aldeia* está promovendo uma comparação, cabe também ao interlocutor perscrutar seus sentidos, seus efeitos, ao relacionar como o povo kuikuro historicamente se relaciona com os *artefatos* (LAGROU, 2010) feitos pelas mãos.

Em todo gesto de criar, cuidar-curar, transformar ou compartilhar algo-alguém-alguma cultura ou algum estado de coisas, há sempre o político se materializando nas e pelas mãos de alguém. Haveria algo de comum(idade) nessa poética, alguma política possível de co-existência, de con-vivência partilhada? Dar as mãos, conviver, con-dividir espaços e modos de existir, já que não há “eu” apartado de diversos “outros” que nos constituem, seja pela via do espelhamento, seja por alguma ancestralidade perdida?

O longa-metragem do colombiano Ciro Guerra *El abrazo de la serpiente* (2015, 125 min) também parece aludir a um tipo de irmandade que não se dava por nacionalismos, mas que se expandia para além de limites de territórios, nações e

gerações. A essa epifania o protagonista chega ao final do filme, quando percebe que o personagem baseado no etnobotânico Richard Evans Schultes deveria experimentar a cura e o transe por meio de seus conhecimentos. Ocorre, então, uma partilha, uma comunidade.

É muito significativo que, no percurso de *Ete London: Londres como uma aldeia*, a poética das mãos está na composição da dança, está na constituição dos personagens e, ainda, expande esses âmbitos quando Takumã, ao adentrar a cena, nos dois casos, precisa utilizar expressivamente as mãos para enfatizar o que quer afirmar: seu assombro e sua incompreensão, diante da visão panorâmica da cidade e do rugby, respectivamente (Figuras 107 e 108).

Por fim, é necessário chamar a atenção do interlocutor para o fato de que as mãos em *Ete London: Londres como uma aldeia* não ficam nos limites do corpo, elas o extrapolam. Alcançam a cena em sutil presença, desenhadas, compondo um mural de fotografias e recordações de Lindon e Sarah. Ela movimenta-se pelo quadro, sem que possivelmente o espectador perceba (Figuras 138 e 139).

Figura 138 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 139 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Essa poética das mãos reverbera no próprio documentário, cujos processos de captação de imagem e montagem estão intrinsecamente ligadas ao trabalho artístico das mãos de quem o produziu.

Outros sentidos que a mão incorpora podem ser pensados quanto a seus efeitos poéticos, sociais, políticos. Ao mesmo tempo e nos dois casos, em Londres e em Ipatse, são as mãos que concretizam e possibilitam o cuidado com toda forma de vida. As mãos dão a ver o lugar do tato e das relações sociais que o ato de unir mãos gera. A mão pode ser também uma arma com que se luta. É também a mão que planta e colhe, escreve. É quem capta, recorta e monta imagens.

No curta-metragem *Ilha das Flores* (1989, 13 min), de Jorge Furtado, “o polegar opositor” é uma das características que distinguem os seres humanos de outros mamíferos, ao permitir aos bípedes “o movimento de pinça dos dedos, o que, por sua vez, permite a manipulação de precisão”. O filme apresenta a habilidade da mão e do dedo opositor para gerar trabalho e progresso, simultaneamente, guerra, exploração e exclusão. O documentário denuncia o quanto o capitalismo impõe a “certos humanos” uma não humanidade, quando não podem pagar, consumir.

Em releitura de Robert Bresson, numa espécie de crítica pela via do arquivo e da montagem, o cineasta sul-coreano Kogonada cria o curta-metragem *Hands of Bresson* (2014, 4 min). Provoca com o filme que se reflita acerca do que as mãos podem expressar na linguagem poética de Bresson. Das mãos amarradas de *Procès de Jeanne d’Arc* (1962) às ágeis de *Pickpocket* (1959), há uma misteriosa poética, em meio a Schubert, Piano Sonata No. 20. Esta tese, ao realizar corte e montagem (pelas

vias do arquivo e do frame), à semelhança de Kogonada, enxerga em *Ete London: Londres como uma aldeia* uma poética das mãos, embora não seja simples descrever.

5.2.5 Uma comparação: *Nova Iorque: mais uma cidade*, de André Lopes e Joana Brandão

Trago para o debate, neste capítulo, o curta-metragem *Nova Iorque: mais uma cidade*¹²⁶ (2019, 18 min)¹²⁷, de André Lopes e Joana Brandão, para propor uma comparação com *Ete London: Londres como uma aldeia*. Segue-se, portanto, em alguma medida, o que Takumã Kuikuro provoca em seu filme: reflexão a partir da alteridade que se abre em meio a semelhanças e diferenças.

O curta-metragem é dirigido por André Lopes, antropólogo e documentarista, que também codirigiu *Ãjãí: o jogo de cabeça dos Myky e Manoki* (2019, 49 min); e por Joana Brandão, professora da Universidade Federal do Sul da Bahia e coordenadora do projeto “Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas”. O filme foi realizado durante um período de pesquisa no exterior, quando os cineastas permaneceram como pesquisadores visitantes no Departamento de Antropologia da Universidade de Nova Iorque, sob orientação da professora Faye Ginsburg. O filme tem como protagonista a cineasta Guarani Mbya Patricia Ferreira Pará Yxapy, quem também co-assina o roteiro e a fotografia.

Nova Iorque: mais uma cidade é organizado a partir da experiência de Patricia Ferreira que compartilha com e para a câmera seu estranhamento diante da cultura norte-americana, quando visita a Times Square e o Museu Americano de História Natural, na ocasião do Margaret Mead Film Festival de 2018, momento em que exibiu *Nós e a cidade* (2009, 5 min), discutido no Capítulo anterior. O curta-metragem pode ser dividido em três blocos: o primeiro se dá na visita ao Museu Americano de História Natural, quando o estranhamento da estrutura museológica é descrito; o segundo ocorre com montagem de trechos do filme exibido no Festival e o debate que ocorre

126 Disponível aqui: <https://lisa.fflch.usp.br/en/node/12549>

127 O curta-metragem recebeu em 2021 o Prêmio Marsh Short Filme Prize (melhor curta-metragem em antropologia e arqueologia), Royal Anthropological Institute (RAI), Menção Honrosa no Festival Visões Periféricas em 2021 e Menção Honrosa Best Shorts (Califórnia/EUA).

depois, momento em que fica explícito um embate político, o terceiro se inicia com a experiência de Patricia frente ao urbano, do metrô às luzes da Times Square.

Como faz Takumã em *Ete London: Londres como uma aldeia*, Patricia Ferreira se apresenta por meio da narrativa *off* em uma das primeiras cenas do filme. A língua escolhida foi o português e não o guarani, sua língua materna. Na sequência, o interlocutor acompanha seu incômodo diante da exposição de objetos sagrados e íntimos de povos indígenas em museus, seu questionamento diante da vida acelerada a que as pessoas são submetidas no seu cotidiano.

O estranhamento comparece ao perceber que alguns dos objetos que estavam no Museu Americano de História Natural poderiam compor regimes distintos de exposição em sua cultura de origem. Traço um paralelo com a experiência compartilhada em *A queda do céu* (2015): Davi Kopenawa, de modo semelhante, quando visitou o antigo Museu do Homem no Trocadéro em Paris, indignou-se — “Trancando-os para expô-los ao olhar de todos, os brancos demonstram falta de respeito para com esses objetos que pertenciam a ancestrais mortos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 426) e, ainda:

Mas sobretudo vi lá, em outras caixas de vidro, cadáveres de crianças com a pele enrugada. Tudo isso acabou me deixando furioso [...] Os brancos só tinham inimizade com eles. Mataram-nos com suas fumaças de epidemia e suas espingardas para tomar suas terras. Depois guardaram seus despojos e agora os expõem aos olhos de todos! Que pensamento de ignorância! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 427).

Bruce Albert esclarece em nota que: “Jogar um cadáver no rio, enterrá-lo ou fazer com que desapareça de qualquer outro modo equivale a uma declaração de extrema hostilidade. Conservá-lo para expô-lo publicamente só pode se configurar, portanto, como algo totalmente desumano” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 671).

O ponto de vista de Patricia Ferreira se aproxima de Davi Kopenawa. Na primeira parte do filme, seu discurso é construído a partir de perguntas que faz para a câmera, conversando simultaneamente com o antecampo e o espectador (Figura 140). A crítica vai sendo construída por seus questionamentos em diferentes momentos: “Quando será que essas peças chegaram aqui no Museu?”; “Será que

esses objetos não poderiam ir junto com quem construiu, com quem fez?”¹²⁸; “E se os povos que ainda existem quiserem tirar alguma peça daqui deve ser maior briga, né?”; “Aqui dentro tem imagens por vídeo também?”.

O discurso é expressivo, as marcas de oralidade (como interjeições, excitações e reformulações) deixam ver peculiaridades da experiência obtida no momento da captação do filme. O efeito produzido é de uma maior aproximação do espectador frente àquela vivência da protagonista e seu ponto de vista.

As perguntas, sutilmente, provocam uma reflexão diante da validade daquela exposição, que preconiza valorização dos objetos e das culturas que expõe, mas, que, ao mesmo tempo, gera conflitos, contradições e violências — “Tem muita coisa sagrada que não deveria estar aqui. Mas, está. Algumas coisas são super íntimas que não deveriam ser mostrados, mesmo assim, estão aqui”. Com olhar crítico, o curta-metragem vai tecendo sua perspectiva.

“Que triste ver a imagem de um indígena num aquário. Estavam aqui rindo de suas vestimentas. Sei lá... uma coisa muito estranha” (LOPES; BRANDÃO, 2019), Patricia afirma ao ver uma representação e acrescenta “Haveria outra forma de apresentar os povos indígenas ou postando em filmes, mesmo que seja no Museu, porque os filmes são mais reais e é o que a gente vive hoje” (LOPES; BRANDÃO, 2019).

Eu acho que não deve dar muita transformação. Olhando essas imagens e lendo essas descrições de cada imagem do que ver um filme, as próprias pessoas falando da sua cultura, da sua luta, do seu sentimento. Porque cada coisa tem o seu significado, o seu modo de explicar e, muitas vezes, não é explicado profundamente, quando você olha assim no museu (LOPES; BRANDÃO, 2019).

Nos questionamentos diante daquele formato de exibição, ficam descritas a forma como Patricia percebe a potência política dos filmes indígenas e as críticas à falta de representatividade no Museu Americano de História Natural, uma vez que não havia obras cujas autorias fossem indígenas e tampouco a expressão de seu modo de vida contemporâneo. Os documentários são descritos por Patricia como uma importante linguagem para promover mudança de pensamento no espectador, dado

¹²⁸ Patricia explica que, segundo sua cultura, alguns objetos deveriam ser enterrados com seus donos e não deveriam estar expostos e acrescenta que certamente haveria conflitos se cada povo reclamasse o direito de resgatar tais objetos.

que há preocupação em levar em consideração a cosmovisão que circunscreve a utilização de um objeto ou sua fabricação, por exemplo.

Figura 140 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Figura 141 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Quando se dirige para a Times Square, Patricia conta em narrativa *off*: “Nova York é mais uma cidade, né? Como outras cidades do Brasil. Eu acho... não vejo nenhuma diferença, assim. Parece a mesma estrutura, assim, sei lá. Só a diferença é a língua, falam diferente” (LOPES; BRANDÃO, 2019) e, posteriormente, “Não é uma coisa que... “Ai, que lindo”, sabe? Não foi uma coisa linda pra mim, não. Não mexeu com quase nada, eu fui mais pra mostrar pra minha mãe, que ela pediu. Também não sei porque ela pediu” (LOPES; BRANDÃO, 2019). Essa experiência descrita no filme se difere da vivida e compartilhada por Takumã em *Ete London: Londres como uma aldeia* quando é possível perceber certo encantamento — “incrível ver isso” (KUIKURO, 2016). Na leitura de Patricia, predomina a crítica decolonial perante aquela civilização que não encanta, a despeito de suas luzes.

Quanto às escolhas fílmicas, enquanto a cidade de Londres, em *Ete London: Londres como uma aldeia*, é fabricada com vários cortes e montagem acelerada para

dizer de sua multiplicidade, dinamismo e rapidez, em *Nova Iorque: mais uma cidade* tal efeito é gerado pela captação do ruído da própria cidade, anunciado já no primeiro plano do filme. Esse plano também é composto por pernas que correm apressadas. Alguém, que não vê a filmagem, esbarra na câmera e pede desculpas — uma sugestão de ritmo que atropela (Figura 142). Enquanto Patricia fala em guarani com sua mãe no celular sentada na Times Square, sua voz concorre com o barulho da cidade, quase não é possível ouvi-la (Figura 143).

Os diretores André Lopes e Joana Brandão optam por enquadramentos que, em diferentes momentos do curta-metragem (Figuras 144 a 147), priorizam o rosto da protagonista. Sua expressão facial ocupa, portanto, grande parte da composição do plano, de modo que fica potencializado por essa escolha fílmica seu olhar ou seu ponto de vista. Pontua, então, uma intrínseca afinidade entre enquadramento e narrativa *off*, na medida em que o primeiro corrobora e intensifica a segunda.

Figura 142 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Figura 143 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Figura 144 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Figura 145 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Figura 146 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Figura 147 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Enquanto compartilha com o espectador sua experiência, Patricia marca diferenças entre a maneira como vive e aquilo que ela percebe: “Gostam de mostrar as coisas que fazem, quanto maior é melhor, né? É que pra gente é ao contrário, eu acho, quanto menor é melhor” (LOPES; BRANDÃO, 2019), e também:

Todas as coisas tem o seu dono, então, a gente tem que pedir para esses donos, para esses espíritos, para proteger, também. Em todas as cidades, tem as árvores, tem a terra, tem pedras, tem todo tipo de coisas naturais que tem o seu dono. Mas as pessoas que moram na cidade não devem sequer imaginar isso, né? (LOPES; BRANDÃO, 2019).

É nesse momento que Patricia Ferreira assume a câmera e registra pombas que caminham e se alimentam pela calçada (Figura 148).

Em questão de segundos, a câmera encontra um pombo, desce ao nível da calçada e fica com o pombo. Há um pássaro na Times Square, indiferente à Times Square e à câmera da Patrícia. Todo o resto são fantasmas, mortos-vivos presos em um espaço sem tempo (MOURÃO, 2020).

É também uma pomba quem pousa na mureta e olha para a câmera pela frecha da grade em *Ete London: Londres como uma aldeia*. O que parece ficar ressaltada na comparação entre os dois filmes é a sensibilidade dos cineastas para enxergar a natureza como sendo não só possuidora de direito como possuindo uma perspectiva (KRENAK, 2020; KOPENAWA, ALBERT, 2015), o que já foi largamente discutido no campo da antropologia, conceito a quem esta tese apenas faz um aceno (Figuras 148 a 150).

Figura 148 – Nova Iorque: mais uma cidade



Fonte: Lopes; Brandão (2020).

Figura 149 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Figura 150 – Ete London: Londres como uma aldeia



Fonte: Takumã Kuikuro (2016).

Se a crítica ao capitalismo ou ao colonialismo fica evidente em *Nova Iorque: mais uma cidade*, a partir das impressões de Patricia Ferreira diante do universo novaiorquino e a partir de seu ponto de vista quando assume a câmera e capta pombos; pergunto se é possível ler *Ete London: Londres como uma aldeia* também como uma crítica, contudo, em outros termos.

Resgato algumas das perguntas de Ailton Krenak: “Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes?” (KRENAK, 2019, p. 20). Eis que algumas de suas respostas passam “pela criatividade e pela poesia que inspirou a resistência desses povos” (KRENAK, 2019, p. 20).

Takumã Kuikuro, contemporaneamente, se interessa em retratar sua aldeia de maneira a negar leituras primitivistas que se difundiram em narrativas fílmicas. Para isso, não escolhe o choque de culturas, mas uma “igualdade” — que é construída por meio de personagens que, vivendo na múltipla metrópole, em algum medida, estão à margem: como os moradores da comunidade na Marina de Poplar, que precisam

reafirmar seu território e enfrentar preconceitos por morarem em barcos, como anteriormente descrito.

A complexidade desse jogo está na forma como Takumã, promovendo uma aproximação dos modos de vida, marca diferenças; justamente, colocando em questão a alteridade — captura e mostra uma semelhança sem reduzi-la ao idêntico ou sem que seja irreduzível.

Aprofundando as discussões em torno do objetivo desta tese que passa pela análise das escolhas cinematográficas e de como o imaginário conceitual *kuikuro* se constitui nessa linguagem, pergunto se o documentário pode indicar uma alternativa a outras formas de pensamento e de modo de vida. Para melhor compreender essa questão, retomo os estudos em etnografia.

Em “Entre o passado e o presente: mil anos de história indígena no Alto Xingu”, Carlos Fausto desenvolve a compreensão de um dispositivo *kuikuro*, que remonta uma prática xinguana antiga que é a “incorporação da alteridade” ou “entrelaçamento relacional”, que resulta “na produção de mais e mais relações cordiais por meio de visitas, de presentes, de casamentos, que acabam por tecer uma trama de identidade mais densa que aquela das diferenças”. O antropólogo descreve:

Diante da ameaça de guerra – além de defender-se e retaliar as agressões – a constelação xinguana procurava reconfigurar-se, envolvendo e incorporando o agressor sempre que isso fosse possível. Assim fizeram com os Kamayurá, com os Trumai, com os Bakairi, com os Aweti, com os Yawalapiti e talvez tivessem conseguido fazê-lo com os Suyá, caso a situação política não tivesse mudado a partir das expedições de Karl von den Steinen (FAUSTO, 2005, p. 25).

No Território Indígena do Xingu, multiétnico e multilíngue, o complexo cultural se organiza não somente a partir da ética comportamental e alimentar estrita, mas também a partir do pacifismo e da ritualização do poder político dos chefes que “está organicamente articulado a um processo de expansão das esferas de troca, transmissão e exibição de riquezas simbólicas (FAUSTO, 2005, p. 28).

[A]li se constituiu um sistema de integração mais amplo e mais duradouro. O conjunto xinguano define com rigor uma ética e uma estética, que caracterizam a forma propriamente humana de existir, em oposição à qual se definem os estrangeiros. Ao contrário dos grupos que vêem na predação desta gente uma fonte de poder e vitalidade, o modo de reprodução xinguana não depende da apropriação violenta de subjetividades no exterior. A guerra não é um momento necessário de reprodução social, adquirindo a feição de

guerra defensiva (HECKENBERGER, 1996). A sua substituição por outras práticas sociais é explicitamente afirmada pelos povos do Alto Xingu, que dizem não fazê-la por preferirem realizar festivais para os chefes, aos quais convidam todas as aldeias para cantar, dançar, trocar e lutar (GREGOR, 1990, p. 113; BASSO, 1995, p. 133). No Xingu, a violência foi ritualizada e expressa na forma da luta esportiva, evento obrigatório nos rituais intertribais. A essa esportificação da violência juntam-se uma cuidadosa etiqueta da moderação e um regime alimentar fundado em uma ideologia antivenatória e anticainibal, expressa pela exclusão de carne de caça na dieta (FAUSTO, 2005, p. 28).

A longa citação é necessária para situar um modo de operar que passa pela esportificação da violência, pela preferência pela *troca* e incorporação do outro, de modo a domesticá-lo, ao mesmo tempo que admite a diversidade, pluralidade.

Ainda a esse respeito, Mutua Mehinaku descreve uma narrativa (*akinha*) em que uma solução diante de guerras constantes é construída a partir da aliança, do casamento.

Segundo a narrativa, eles enfrentavam o arqueiro (*tahaku oto*) Tamakahi, um herói que enfrentava os índios bravos. A narrativa (*akinha*) conta que esses ataques terminaram quando um chefe da aldeia Tahununu cansou de enfrentar os índios bravos — um povo canibal (*kengeni*, nosso comedor) e falante de outra língua — e resolveu casar sua filha com um dos chefes guerreiros inimigos. Nessa época, as aldeias eram muito populosas, como confirmam hoje os arqueólogos (MEHINAKU, 2010, p. 123).

É imprescindível observar que se houvesse ocorrido uma expansão nos moldes colonialistas, em que um povo domina e impõe sua cultura a outro povo, a característica multilíngua teria se perdido no Território Indígena do Xingu.

Não emergiu no Xingu, até a entrada do Português, uma língua franca, como ocorreu nos Andes com o Aimara e o Quéchuá – ou melhor, como sugere Menezes Bastos (1978, 1995, p. 257), essa língua franca foi encontrada na própria vida ritual e em suas expressões musicais e, como vimos, tudo indica que houve aí uma notável hibridação. Isso sugere que os povos “intrusivos” não foram incorporados em posição de submissão; se há assimetria no processo, não há propriamente dominação (FAUSTO, 2005, p. 24-25).

Carlos Fausto (2011) descreve que a apropriação de uma “linguagem-outra” é tipicamente uma marca dos povos originários no Xingu e que, em outros tempos, eles se apropriaram de outros cantos-poema, ritos, hábitos alimentares, como foi discutido nesta tese a partir de *tetsualü*, proposto por Mutua Mehinaku. No caso específico Xinguano, a linguista Bruna Franchetto esclarece a esse respeito:

Estamos diante de um universo que combina a incorporação de repertórios inteiros à produção individualizada de novos cantos. Se o universo musical xinguano parece relativamente fixo, diacronicamente ele resulta da incorporação de repertórios completos e da agregação de novos cantos ao longo do processo de constituição do sistema sociocultural do Alto Xingu. Assim, se a maior parte dos conjuntos de cantos rituais são em língua arawak, alguns são em tupi, outros em karib ou, ainda, como no caso dos cantos do kwaryp, são conjuntos que combinam cantos nas diversas línguas xinguanas (FRANCHETTO, 2018, p. 31).

O plurilinguismo nas artes verbais no Alto Xingu evidencia a escolha pela apropriação, que se dá a ver pelo viés diacrônico, mas que remete ao fato de que noções como “identidade” e “autenticidade” nas lentes ocidentais.

A constituição do pluralismo xinguano, para usar uma expressão de Heckenberger (2005, p. 152-162), mostra-nos, enfim, como continuidade e transformação estão entrelaçadas no processo histórico. A colonização com toda sua violência e ruptura, não excluiu processos de reconstrução e recriação cultural, conduzidos pelos próprios povos indígenas. É comum supor que a história da Conquista representa, para os índios, apenas uma sucessão linear de perdas em vidas, terras e distinção cultural. A cultura xinguanas – que aparecerá para a nação brasileira nos anos 40 como o símbolo de uma tradição estática, original e intocada – é o resultado de uma história de contatos, transformações e continuidades de longa duração, que se inicia no final do primeiro milênio e continua até hoje (FAUSTO, 2005, p. 26).

Também em Michael Heckenberger, no que tange à integração, encontra-se que a sociedade xinguanas está pautada em “uma visão de mundo e numa ideologia social que demandam uma coparticipação (interdependência entre aldeias) em rituais centrais de reprodução social” (2000, p. 35). Dessa forma, predominam a integração e a acomodação regionais¹²⁹ (mais do que autonomia e hostilidade ofensiva) na relação estabelecida entre os povos.

Portanto, chamo a atenção para essa estratégia a partir da qual o povo Kuikuro e a constelação xinguanas buscam reconfigurar-se, “envolvendo e incorporando o agressor sempre que isso fosse possível” (FAUSTO, 2005, p. 25), propondo-a como uma chave interpretativa para compreender *Ete London: Londres como uma aldeia* como uma crítica ao colonialismo, em termos próprios.

¹²⁹ Outro exemplo que aponta para essa prática está desenvolvido no artigo “Socialidade e diversidade de pequis (Caryocar brasiliense, Caryocaraceae) entre os Kuikuro do alto rio Xingu (Brasil)”: “O fato de sete, dos doze pequizais amostrados, possuírem sementes de outras aldeias parece indicar uma preferência dos Kuikuro por obter sementes de várias origens, inclusive fora de seus domínios” (SMITH; FAUSTO, 2016, p. 106).

Aproximando os dois curtas-metragens discutidos aqui, percebo como o cinema, com sua reverberação poética, pode intervir no curso da história, fazendo ver e ouvir, corpos, vozes e perspectivas, pois os filmes auxiliam a nomear e figurar experiências.

5.3 XANDOCA

5.3.1 Análise

O plano de abertura do filme *Xandoca* (2019, 12 min)¹³⁰, de Takumã Kuikuro e Davi Marworno, mostra a protagonista, que dá nome ao documentário, sentada de costas para a câmera, imersa em sua atividade minuciosa: criação de colar com miçangas. O plano detalhe, em seguida, destaca o ofício e as mãos da anciã de 101 anos que, com habilidade e calma, junta as peças de sua obra. As mãos carregam as marcas do tempo e também a disposição do corpo para aquele trabalho.

A poética com que o documentário apresenta Dona Alexandrina, ou Xandoca, está em revelar os detalhes que compõem sua vida. Diferentemente dos elementos narrativos que constituem *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* e *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, nos quais há o extraordinário (seja o eclipse, seja o raro ritual), em *Xandoca* predomina o privilégio do comum e do banal (como ocorre em *Karioka* e *Ete London: Londres como uma aldeia*). Neste documentário, pode-se entrever a premissa de que o modo de vida dos povos originários gerou, para essa anciã, lucidez e agilidade até o final de sua vida centenária.

No breve plano sequência que antecede os créditos iniciais, a trilha sonora se revela com grande potência: primeiro, ouve-se o som de cigarras, na sequência, ouve-se um canto em língua karipuna. A música preta de sonoridade carrega para a tela a força dos rituais e das repetições de suas palavras. Após seu término, o plano sequência será concluído retomando pequenos ruídos de cigarras. Esse último som cria um contraste com o canto alto e envolvente entoado nos primeiros segundos e abre-se, logo após, o que será tema do documentário, o cotidiano. A trilha sonora

¹³⁰ Disponível aqui: <http://www.semana.art.br/semanasemana/filme/xandoca/>

inicial conjuga, portanto, duas atmosferas: a potência e o mistério do canto e o costumeiro do cotidiano.

Figura 151 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 152 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 153 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

A narrativa de Xandoca, iniciada *in off* enquanto elabora o colar, retoma sua origem, a trajetória de seus pais, as escolhas que realizou e a criação de seus filhos. Feita a apresentação da protagonista imagetivamente a partir de um dos seus labores, criação de colar de miçanga, o curta-metragem volta para a linguagem típica de documentários, o resgate de testemunho feito para a câmera estável no tripé — o que obedece a determinadas convenções cinematográficas.

A montagem é organizada de modo a mostrar a entrevista de Xandoca intercalada com a contextualização do lugar em que mora e com as atividades corriqueiras realizadas pela protagonista. Há de se notar que o plano aberto que apresenta o barco utilizado para a pesca feito de madeira, bem como a casa também de madeira, dialogam com a narrativa da personagem que descreve o ofício do pai: “gente branca, gente de fora”, largou o garimpo em Pau Rosa, casou-se com sua mãe indígena e se dedicou à carpintaria, fazendo barcos e casas de madeira.

Os afazeres domésticos e cotidianos, como varrer a casa, passar o café e lavar a louça, aparecem primeiramente como imagem, só depois é que Xandoca retoma essa rotina no discurso para contar como é seu dia a dia, como ela vive na Aldeia Santa Isabel, Terra Indígena Uaçá, no município de Oiapoque.

Os planos se movimentam ao redor dos objetos e paisagens, construindo relações a partir da escuta de sua voz narradora, como nas imagens do céu justapostas a rememoração de sua mãe ou no plano que se desloca de sua mão até um cesto artesanal (CARVALHO, 2020, s/p.).

O filme escolhe dar vez à Dona Alexandrina, tendo em vista que ela é protagonista e única personagem do curta-metragem. Porém, outros personagens são evocados enquanto discurso: seus pais, seus filhos, seus netos. Por meio dessa narrativa, o espectador pode compor ou imaginar a história, o passado e o presente de Xandoca, diretamente, e da Aldeia Santa Isabel, indiretamente. Segundo o crítico Carvalho, “a integração da personagem a tudo aquilo que a cerca faz da memória de Xandoca uma substância entramada à própria história de Santa Isabel. As imagens das casas, ruas e rios estão preenchidas pela fala” (2020 s/p.).

Não se sabe a indicação do tempo histórico até o final do curta-metragem, em que os espectadores entendem que o passado aludido remonta à primeira metade do século XX. Quanto ao espaço, se esse for dividido em espaço-tempo cênico e espaço-

tempo evocativo, tem-se a seguinte composição: o espaço em que Xandoca transita é a Aldeia Santa Isabel contemporaneamente, o espaço evocado é o território Karipuna, há cem anos. A Aldeia Santa Isabel é vista por meio das casas simples de madeira, do rio, do evento póstumo; o destaque, contudo, está na casa em que vive a protagonista. O espaço-tempo evocativo retoma aquele vivido por seu pai, “branco, de fora”, sua mãe, indígena karipuna, que viviam da roça, da carpintaria.

Figura 154 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 155 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 156 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 157 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

O filme cria um tom de leveza diante da vida mais comum. A maneira como Dona Alexandrina narra sua história, os cantos que compõem a trilha sonora, o tempo alongado composto por silêncio e lentidão formam essa atmosfera. Na narrativa, contudo, há a indicação de dores e de dificuldades que o espectador pode apenas entrever. Xandoca é a quarta filha de uma mulher indígena que era viúva com treze filhos. Sua mãe falece quando ela tinha apenas 7 anos, seu pai, quando ela tinha 15 anos. As causas dessas mortes não se sabem. A protagonista relata brevemente os desafios que enfrentou para criar os filhos, quando não possuía redes para deitá-los e da imensa dificuldade para que hoje eles fossem professores. Esse espaço-tempo comparece apenas como evocação.

A leveza que compõe a atmosfera do documentário também é construída pelo inusitado, pela explanação do que, via de regra, não seria adequado revelar no documentário: “Eu faço tudo ainda: bebo xibé, caxixi, bebo goró, cerveja”, diz Xandoca

para a câmera e a seguir “Ai, meu deus! não grava isso porque não presta” — momento em que o antecampo comparece por meio de risos de Takumã. Linguagem semelhante também acontece em *Ete London: Londres como uma aldeia* quando apresenta a necessidade da personagem que cura refazer seu discurso, “É melhor começar de novo [voz no antecampo]” — como foi discutido no capítulo anterior. Os dois filmes optam por deixar marcas da feitura e por evocar a metalinguagem.

Como o documentário não traz outros personagens, já que não foram entrevistados outros amigos e familiares que pudessem descrever a importância de Dona Xandoca para a comunidade, a essa dedução é possível chegar quando o documentário mostra o velório da protagonista (Figuras 158 a 161). As fotografias, registradas por Davi Marworno, entram na montagem revelando a mobilização de várias pessoas no evento póstumo, logo após uma tela preta com a data de nascimento e morte da protagonista. É neste momento que o espectador se depara com o falecimento daquela personagem com quem ia tecendo relações.

Assim como em *Ete London: Londres como uma aldeia*, em *Xandoca*, as fotografias são uma significativa composição do filme. No primeiro caso, colocadas depois dos créditos, elas comparecem para que o espectador possa tecer comparações entre o modo de vida em Ipatse (Xingu) e Londres, como demonstramos anteriormente; no segundo caso, elas materializam a partida de Dona Alexandrina e de maneira indicial apontam para sua importância dentro de sua comunidade.

Cerimônias fúnebres são momentos difíceis de serem registrados, certamente. A reverência diante daquele que partiu, o respeito aos familiares e amigos, bem como todo o contexto de luto e tristeza sinalizam, tradicionalmente, o não lugar da câmera. Esperam-se o decoro, a consternação e certa imobilidade. Davi Marworno, em entrevista (2021) a esta pesquisa¹³¹, compartilhou o receio em registrar o funeral, optando por fotografar no lugar de filmar.

A essa dificuldade, Glauber Rocha alude¹³² no curta-metragem que faz em homenagem a Di Cavalcanti, na ocasião de seu funeral, em outubro de 1976, *Di-*

¹³¹ A entrevista, feita para compor este trabalho, se deu no dia 8 de novembro de 2021, via Zoom, momento em que pude perguntar, dentre outros, sobre o contexto de produção e repercussão do filme entre o povo Karipuna.

¹³² Segundo Ismail Xavier, o filme “Interditado para exibição pública, é hoje obra depositada na Cinemateca Brasileira, “entrada” de catálogo de arquivo impedida de circular em seu formato e suporte

Glauber (1977, 15 min), intitulado originalmente como *Ninguém Assistirá Ao Formidável Enterro Da Tua Última Quimera, Somente A Ingratidão, Aquela Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável!* - *Di Cavalcanti di Glauber*. Em narração *off*, tem-se: “Jornal do Brasil, 28/10/86, primeiro caderno, página 15, filmagem causa espanto e irrita família e amigos” (ROCHA, 1977).

Trago aqui a lembrança desse filme para demonstrar como, em cada caso, os cineastas incorporam características dos homenageados em sua linguagem cinematográfica (embora nem sempre compreendidos). Segundo o pesquisador Ismail Xavier:

Contra a solenidade e a gravidade do momento, ele [Glauber Rocha] administra outro funeral, mais dionisíaco, exuberante, ao som de marchas carnavalescas ou mesmo do samba [...] Tudo aí parece traír o colorido e a vitalidade do homenageado [...] A câmera tateia, explora superfícies; a montagem é agressiva, evita, como observei, aquele desfile de quadros que daria ensejo para uma atitude contemplativa. Tudo é presentificação da energia criadora, fixação de uma memória do pintor associada ao movimento, à vivacidade do gesto, ao interesse pelo mundo (2015, p. 128-129).

De um lado, o tom paródico, a ruptura constante, a multiplicidade de discurso, a alteração repentina de registro, o fluxo ininterrupto de falas e de imagens, a desmedida, os movimentos de câmera que desfocam, a descontinuidade, o tom bem-humorado e exagerado marcam a linguagem do curta-metragem *Di-Glauber* como uma apropriação da obra e da postura diante da vida de Di Cavalcante (XAVIER, 2015). Do outro lado, a lentidão, o silêncio, planos mais longos, a câmera estática marcam a linguagem do filme *Xandoca*.

No plano sequência em que as fotografias do velório são montadas, o espectador escutará Xandoca cantando em sua língua, o karipuna. O efeito que se gera com o canto é o saudosismo daquela que se foi e a sugestão de que ela, de alguma maneira, sobrevive apesar de sua partida.

originais (película 35 mm). O filme teria ficado totalmente subtraído da vida cultural ao longo destes anos não fora o salto tecnológico que nos oferece acesso a imagem-som por vias digitais, com as devidas limitações de resultado. Deste modo, nem a Cinemateca como arquivo da memória audiovisual do país nem o filme tiveram até aqui a possibilidade de cumprir plenamente a sua vocação” (2015, p. 123).

Figura 158 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 159 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 160 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 161 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

“A espiritualidade indígena, que abria os caminhos dos primeiros momentos do curta, acompanha Xandoca e tudo aquilo que é objeto de sua devoção. São as forças que lhe fazem companhia” (CARVALHO, 2020, s/p.), acrescento que esse efeito é gerado pela trilha sonora, o canto em língua karipuna.

Nas últimas cenas, Xandoca explica o que está cantando — “Eu estou anunciando que o maracá, o caxixi e o warukumã é Estrela grande, Estrela D’alva” — e sorri. A língua karipuna só comparece neste documentário nos cantos, enquanto a entrevista é feita em português. A tradução é dada pelos comentários da protagonista e não vem em forma de legenda, como acontece, por exemplo, no filme *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*.

O enquadramento que constitui o último plano destaca a alegria no rosto da protagonista, momento em que ela se dirige ao diretor e (indiretamente ao espectador): “Deu pra entender?”. A pergunta de Xandoca inaugura uma ambiguidade, dado que, posta depois do canto, se refere ao que a protagonista compartilhou e, simultaneamente, abre espaço para que seja interpretada como relacionada ao próprio documentário e aos aspectos mais profundos e sensíveis que ele evoca.

5.3.2 Contexto

Takumã Kuikuro conheceu Dona Alexandrina, ou Xandoca, ao se estabelecer em sua casa, quando foi ministrar oficinas de audiovisual para indígenas na Aldeia

Santa Isabel, entre setembro de 2017 e abril de 2018. O projeto de formação indígena do qual Takumã participava na ocasião está vinculado à pesquisa “Valorização das Línguas Crioulas do Norte do Amapá”, de Mara Santos, linguista e professora da Universidade Federal do Amapá.

Um dos objetivos desse projeto acadêmico é promover conhecimentos a respeito da língua crioula falada pelos Karipuna e Galibi Marworno, povos indígenas de diferentes tradições históricas que adotaram a mesma língua, embora carreguem diferenças dialetais. Ademais, um de seus principais escopos é subsidiar políticas de preservação e revitalização linguística, cultural e histórica. A oficina de linguagem cinematográfica realizada por Takumã integra outras ações e medidas de documentação organizados pela pesquisadora Mara Santos, como curso sobre diversidade linguística e cultural para os jovens das comunidades Karipuna e Galibi Marworno (movimento importante para que as línguas crioulas voltem a ocupar seus espaços de prestígio, ocupados pela língua portuguesa); como registros de eventos de fala (depoimentos, narrativas, cantos, rezas), em áudio e vídeo; como a produção de materiais didáticos e paradidáticos, que visem fortalecer o uso das línguas crioulas no contexto comunitário e escolar indígena.

Embora a realização do curta-metragem *Xandoca* não estivesse atrelada ao projeto acadêmico da pesquisadora Mara Santos enquanto produto esperado ou planejado, o documentário faz menção a ele nos créditos do filme, agradecendo-lhe o apoio. Como fruto do projeto “Valorização das Línguas Crioulas do Norte do Amapá”, nasceram dois documentários, disponibilizados em formato de DVD, *Os Karipuna do Uaçá* e *Os Galibi-Marworno*¹³³.

Davi Marworno, membro do povo Galibi Marworno que assina também a direção do curta-metragem, foi convidado a participar do projeto ligado à Universidade Federal do Amapá, tendo em vista que trabalhava com linguagem audiovisual desde 2015 no Oiapoque. É ele quem, além de registrar as fotografias do velório de Dona

¹³³ A esse respeito, ver: “O objetivo da oficina foi construir narrativas utilizando as ferramentas audiovisuais como mecanismo de valorização de seus conhecimentos tradicionais. A veiculação da língua em outras mídias, para além da escrita, teve como objetivo expandir os domínios de uso da língua atingindo outros espaços além do espaço escolar (FRANCHETTO, 2005). Os jovens tiveram contato com equipamentos de última geração, filmadoras, máquinas fotográficas, gravadores além de exercícios de filmagem como enquadramento, foco, direção de fotografia, captação de som e construção de roteiro”.

Alexandrina e de compor a direção do filme, exibiu o documentário para a Aldeia. *Xandoca* congrega e exemplifica, então, alguns dos princípios que Takumã defende como inerente ao processo de elaboração de um filme: integração entre povos indígenas; integração entre equipe de produção e comunidade, parceria entre povos indígenas e instituições externas. A integração de novos sujeitos no processo de captação, edição e finalização audiovisuais, em que funções são divididas entre diferentes integrantes da aldeia, neste caso, Davi Marworno, incentiva que outros indígenas assumam a posição de cineastas. A exibição do documentário para a aldeia fomenta a interlocução com o povo, que pode compartilhar aquilo que agrada ou que causa incômodo ao ser retratado e divulgado em um documentário, além de fomentar novas descobertas e o resgate cultural e histórico que vêm com o filme. A integração, por meio de parcerias, neste caso, com a Universidade Federal do Amapá, cria pontes entre o saber científico e o saber tradicional dos povos indígenas.

Em debate acerca do documentário, Takumã compartilha como sua admiração pela anciã se construiu enquanto observava o cotidiano daquela centenária: “Ela era muito ativa. Eu não consegui acompanhar suas atividades, queria ter gravado Dona Xandoca pescando pela manhã. Mas ela acordava sempre mais cedo do que eu e não a alcançava” — depoimento do cineasta na oficina que ministrou “Narrativa audiovisual: cinema índio”, em parceria com o Museu do Índio, em outubro de 2021.

Davi Marworno, em entrevista para esta pesquisa, descreve como o filme se revela autêntico e mobiliza a Aldeia Santa Isabel a partir do resgate e da valorização da história de uma anciã que era referência para muitas gerações no Oiapoque. Esses processos, que constroem e fortalecem a memória dos povos indígenas, carregam consigo grande relevância, garantindo políticas de revitalização linguística e cultural.

Xandoca Karipuna e Davi Marworno integram dois povos que habitam as Terras Indígenas Uaçá e Juminã no município de Oiapoque, estado do Amapá, na fronteira com o departamento ultramarino francês da Guiana Francesa. Karipuna e Galibi-Marworno têm origens muito diferentes, contudo, compartilham a mesma língua por uma série de interconexões históricas — o *kheuól* do Uaçá. Ele é uma língua crioula de base francesa, que tem sido descrito como “[...] um provável caso único de

uma língua crioula adotada por uma população indígena como segunda língua que se tornou primeira língua dessa população” (ALLEYNE & FERREIRA, 2007, p. 351)¹³⁴.

Como esclarecem os pesquisadores Mara Santos e Glauber Romling, “em se tratando de uma região amazônica de fronteira delimitada somente no ano de 1900, “brasilianizar” a região era necessário, isso significava acabar com quaisquer traços que remetessem a uma presença francesa na região”, portanto, “a prática e a disseminação do kheuól foram duramente reprimidas pelo Estado (...) por, justamente, serem consideradas lesivas a uma ideia de unidade nacional” (2020, p. 234).

Entretanto, “a partir da constatação básica de que língua indígena é língua falada por indígenas, Karipuna e Galibi-Marworno reforçaram o kheuól como língua de identidade. Passaram, assim, a reivindicar um passado histórico” (2020, p. 234). Para melhor compreender os desdobramentos linguísticos e políticos do movimento de revisão de ortografia da língua kheuól, recomendo consultar o trabalho de Mara Santos e Romling. A partir desta breve descrição do contexto de linguagem, acrescento que o canto utilizado na trilha sonora carrega vocabulário antigo da língua Karipuna.

5.3.3 Poética dos detalhes

Com a finalidade de desdobrar, mais especificamente, o escopo desta tese, discuto como o poético é construído neste documentário.

Os cantos que constituem as cenas carregam de poeticidade o curta-metragem. É por meio da repetição de alguns versos em língua karipuna que o espectador não indígena se aproxima do desenho de som do filme — sem necessariamente conhecer o que é cantado, por não dominar o léxico e por talvez não saber o que simbolizam, por exemplo, o maracá, o caxixi. Fica sugerida uma tradição

¹³⁴ Importante pontuar que embora hoje adotem o kheuól como língua, os ancestrais dos Galibi-Marworno falavam línguas pertencentes ao tronco karib, como o povo kuikuro. Mais a esse respeito aqui: “A identidade Galibi-Marworno se construiu e se consolidou no decurso do século XX (GALLOIS & GRUPIONI, 2003; VIDAL, 2001, 2007). Inicialmente, seus ancestrais compunham populações de origem karib e arawak espalhadas pelas ilhas da região. Os ancestrais dos Galibi-Marworno consistem dos Maraón e Aruán, povos que falavam línguas pertencentes à família linguística karib e que já se encontravam na região do Uaçá no século XVII e XVIII respectivamente”.

específica do povo Karipuna, sem que haja descrições didáticas ou exaustivas de sua cosmovisão, em dois momentos — na abertura, quando Xandoca é apresentada; e no desfecho, quando ocorre a despedida fúnebre de Xandoca.

No entanto, não é no canto que este trabalho se detém. Mas, por outro lado, no enquadramento. Aqui, a sutileza dos planos detalhes se impõe como uma linguagem poética. Como dito anteriormente, o espectador conhecerá Dona Alexandrina “de perto” por meio de suas mãos, seu rosto, do arco que enfeita sua cabeça, dos colares e pulseiras que usa.

Dessa forma, há uma estreita ligação entre o tema e o modo de narrar, tendo em vista que aquilo que o filme persegue é a proximidade do dia a dia, os detalhes da rotina que constituem uma vida. Logo, opta-se também por enquadrar o detalhe, o corriqueiro, através de uma pequena distância entre a câmera e a personagem.

Observando com mais atenção os enquadramentos nesse filme, sua potência poética emerge. Ainda nos primeiros minutos do documentário, a câmera mostra Xandoca por meio da fresta de um muro. Esse enquadramento sugere que a personagem está emoldurada e convoca as margens do quadro de uma fotografia, na qual ela posa sentada (Figura 162). Inclusive, é um momento em que a câmera se demora, forjando uma estaticidade.

Essa mesma escolha estética retorna mais à frente no filme, quando a câmera novamente colocará entre molduras as cuias nas mãos de Xandoca (Figura 163). Minutos antes, ela havia dito “Eu chego no mesmo processo das cuias: trabalhando e cuidando...”. Mais uma vez, encontra-se a perspicácia em levar para a “forma do filme” aquilo que ele sugere. Xandoca e a cuia são emolduradas pelo enquadramento, de maneira a mostrar que elas estão próximas. O dispositivo cênico do filme instaura, assim, uma interação sistemática entre espaço e personagem.

Figura 162 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 163 – Xandoca



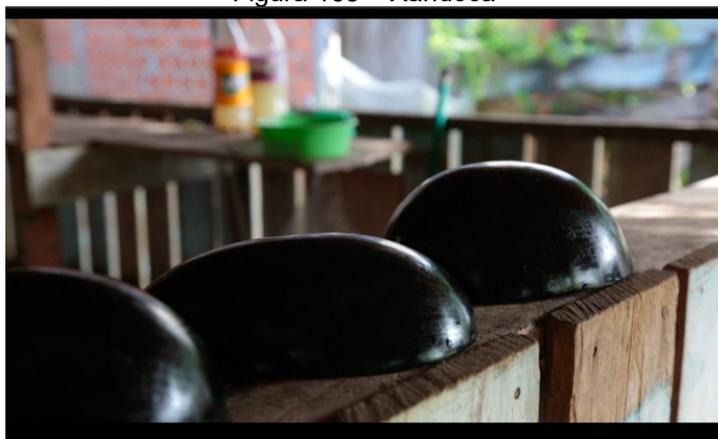
Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 164 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 165 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Ainda a respeito do enquadramento, enquanto o documentário mostra os afazeres domésticos da protagonista, a câmera coloca em destaque uma panela no lado esquerdo (que vem a ocupar grande parte do plano). Dona Alexandrina se desloca, dando ao plano mobilidade e profundidade de campo, até que ela sai da cozinha (Figuras 166 a 168).

Por meio da linguagem audiovisual, Takumã Kuikuro e Davi Marworno dão a ver a importância dessas tarefas cotidianas (ao colocar a panela em destaque) e enfatizam a agilidade de Xandoca, única que se move no contexto estático.

Figura 166 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 167 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 168 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Enquanto o enquadramento e a composição dos planos criam uma atmosfera de leveza e atenção aos detalhes, a duração dos planos-sequências e a montagem produzem lentidões — outra maneira encontrada por Takumã e Davi para capturar o ritmo de Dona Alexandrina. Ao mesmo tempo que demonstra agilidade, enquanto idosa, o ritmo de Xandoca é demorado, lento, como é o curta-metragem, com diversos momentos de silêncio em que a câmera, pacientemente, observa e registra.

Quando o documentário captura os afazeres domésticos de Xandoca, como varrer a casa, passar o café, cortar alimentos, lavar a louça (Figuras 169 a 171), a câmera acompanha o trabalho sem trilha sonora e sem narrativa *off*. O relato, feito pela protagonista nas entrevistas, é interrompido quando a câmera capta essas atividades. O filme propõe, portanto, que a atenção esteja somente nesse tempo lento do labor que o espectador deve acompanhar. A montagem com menos cortes também

contribui para esse efeito. Um contraponto dentro da filmografia de Takumã Kuikuro é *Ete London: Londres como uma aldeia*, tendo em vista que neste a montagem acompanha o ritmo da metrópole acelerada.

Aquelas atividades cotidianas e, ainda, as atividades ligadas à criação — como feitura do colar e da cuia (Figuras 151 a 153, 163 e 165) — parecem ser percebidas, no filme, como algo que não é fortuito. Poderiam ser entendidas pelo viés da arte?

São sólidos os trabalhos advindos da etnologia e da antropologia que reconhecem uma diferença expressiva na maneira como povos originários concebem e se relacionam com o que se convencionou denominar “arte” (palavra que funciona na engrenagem de uma tradução de percepções distintas). Como ensina Els Lagrou,

um texto que busca esboçar um quadro da arte indígena brasileira não pode senão começar com um paradoxo: trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética em nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o pólo contrário do fazer e do pensar do Ocidente neste campo (2010, p. 1).

Para sustentar essa argumentação, Lagrou toma como exemplo como diferentes povos indígenas percebem a arte e se relacionam com ela. Passa, por exemplo, pela maneira como o povo Kaxinawa se inspira no pássaro japim, como modelo de tecelagem, de canto e de vida em sociedade e potencializa a capacidade inventiva da arte; pela maneira como o povo Kayapó-Gorotire relaciona a expressividade da forma e a fonte de inspiração à atribuição de seres não humanos e divindades; pela maneira como o conservadorismo estilístico ligado à reprodução de modelos do povo Wauja se dá em relação às máscaras rituais, dentre outros.

A pesquisadora também coloca que objetos nas culturas indígenas brasileiras podem evocar ações, valores e ideias semelhantemente ao que ocorre na arte conceitual, ao mesmo tempo que podem gerar apreciações valorativas da categoria de perfeição formal. Não são, portanto, nesses eixos que as grandes diferenças se dão. Elas se manifestam por, pelo menos, dois aspectos cruciais: a) “a inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefatos e arte, ou seja, entre objetos

produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados”¹³⁵ (argumento também defendido por Alfred Gell, que percebe que instrumentalidade e arte não são necessariamente excludentes no contexto indígena) (LAGROU, 2010, p. 3) e b) “a inexistência da figura do artista enquanto o indivíduo criador cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo artístico considerado ancestral é outra diferença crucial” (LAGROU, 2010, p. 3).

No contexto ocidental, “por mais que a arte moderna sempre se constitua como lugar de reflexão sobre a sociedade, ela tem sido enfática na defesa de sua independência de outros domínios da vida social” (LAGROU, 2010, p. 3). Isso porque existe uma dificuldade de conceber o trabalho criativo individual, pessoal e autônomo, juntamente com a vida em sociedade. Lagrou cita, ainda, entrevista de Levis-Strauss quando afirma que “a primeira e crucial diferença, a da arte divorciada do seu público, não pôde ser superada e teria resultado em um ‘academicismo de linguagens: cada artista inventando seus próprios estilos e linguagens ininteligíveis” (LAGROU, 2010, p. 4).

Marcadas aqui algumas diferenças entre arte e artefato, volto a *Xandoca*. A cuia entre o povo Karipuna não é um objeto cotidiano qualquer, ele carrega tanto as marcas de quem o faz, como a tradição que permeia gerações e gerações. Portanto, talvez, o nome “objeto” não seja a melhor terminologia para se usar, na medida que a relação que se estabelece com a “arte finalizada” não é de mera objetificação. Dona Alexandrina, de acordo com Davi Marworno, insistia constantemente com seus filhos e netos para que não abandonassem a tradição das cuias (Entrevista, 2021) — há um ensinamento no processo de recolher, moldar, pintar, secar. O filme preocupa-se em demonstrar essa relevância para a tradição vivida no Território Indígena Uaçá, tanto por meio de sua narrativa “Estou no mesmo processo das cuias”, como por meio do enquadramento que aproxima *Xandoca* e a cuia (Figuras 123 e 124).

¹³⁵ “distinção é esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós por ser tão crucial definição do próprio campo”.

Figura 169 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 170 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 171 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

O filme *Xandoca*, por sua vez, também pode ser entendido como um arte(fato) que não está desassociado de sua sociedade e de seu papel político. É fato que

inexiste a tradição ancestral indígena ligada à elaboração de linguagem audiovisual, uma vez que foi aprendida e reconfigurada mais recentemente, ao contrário da relação com colares e cuias, máscaras rituais, pinturas corporais, cantos, cuja tradição é ancestral. Contudo, a figura do cineasta nasce e se estabelece com o coletivo. Takumã, em entrevista a esta pesquisa, compartilha como seus pais e a comunidade, em alguma medida, escolheram-no para a função de ser cineasta. A preocupação em discutir coletivamente o que será produzido e difundido, bem como exhibições na aldeia antes do lançamento do filme para públicos externos, mostram também nuances dessa relação em que não se sustenta a ideia de um artista preocupado unicamente com a fabricação do novo, de uma nova linguagem.

O caráter instrumental que não se distingue do artístico no contexto indígena parece ecoar quando os filmes funcionam, para seus realizadores, enquanto representatividade e potência política, ao marcar a voz, a língua, a luta, a história de seu povo. Questão a que Takumã Kuikuro e Davi Marworno fazem menção quando compartilham sua visão do que é fazer cinema indígena ou poderia acrescentar “cine flecha”, nos termos descritos nesta tese.

5.3.4 Uma comparação: *Mamapara*, de Alberto Flores Vilca

Ao situar *Xandoca* ao lado da cinematografia indígena feita na América Latina, pode-se compará-lo com outros documentários que também se preocupam em registrar as narrativas dos mais velhos, destacando em seu discurso os cantos, as genealogias, as espiritualidades ou também informações a respeito de como o território indígena foi constituído. Nesse sentido, as questões de reconhecimento e de representatividade colocam em pauta uma luta que é política. Lembro aqui três casos, procurando traçar uma rede entre as filmografias indígenas brasileira e andina: *Os verdadeiros líderes espirituais* (2013, 67 min), *Jiwi Bewai: Él árbol que canta* (2019, 10 min) e, por último e com mais demora, *Mamapara* (2019, 17 min)¹³⁶.

¹³⁶ Até a data de publicação desta tese, o referido filme não estava disponível na internet. Agradeço imensamente ao diretor Alberto Flores Vilca por compartilhar o documentário, tornando possíveis o acesso e o desdobramento desta pesquisa.

Em *Os verdadeiros líderes espirituais* (2013, 67 min), Alberto Alvares conta a história do *xeramõi* Alcindo e da *xejarji* Rosa. O cineasta ressoa por meio do filme como é feita a colheita do milho e sua importância dentro da tradição guarani, bem como afirma seu regime de conhecimento e cultura quando trata da diversidade biológica em variedade de plantas domesticadas e dos processos de cura¹³⁷. Ali está um retrato dessas lideranças que corporificam “pessoas coletivas”, nos termos de Ailton Krenak, “células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo numa resistência continuada” (KRENAK, 2019, p.28).

No contexto do cinema peruano, o curta-metragem *Jiwi Bewai: Él árbol que canta* (2019, 10 min), de Martín Rebaza, produzido em contexto de formação audiovisual indígena no Perú, faz um retrato de Jorge, 82 anos, um dos primeiros habitantes da comunidade indígena Santa Teresita e o único conhecedor do canto das árvores. O documentário é construído a partir do relato sobre o cotidiano, a solidão e o abandono da sabedoria ancestral pelos habitantes de sua comunidade. O filme valoriza as árvores e as matas priorizando sequências de planos que as destacam. O canto das árvores entoado por seu Jorge, de modo análogo aos filmes *kuikuro* aqui descritos, não é traduzido no filme.

Com o propósito de discutir realidades sociais contemporâneas e suas produções simbólicas, aproximo-me de modos de ler que encontram interseções na América Latina. Yanet Aguillera, professora de História do Cinema do Curso de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, chama atenção para o fato de a arte indígena guardar uma relação abstrusa com o nacionalismo ou com a denominada “identidade brasileira”.

Não podemos simplesmente reduzir a atividade artística indígena a uma prática minoritária do Brasil contemporâneo. Se fizermos isso reforçaremos as linhas fronteiriças que marcam os territórios das nações do continente, o que oblitera uma das lutas principais de toda a arte/cinema indígena sem exceção: a de criar imagens e narrativas contra-hegemônicas, que se oponham ou desviem daquelas que buscavam a identificação nacional, tão nefasta para os povos ameríndios (2019, p. 97).

¹³⁷ Mais a esse respeito, conferir o artigo “Cinema ameríndio: silêncio e esQUIVA em tradução” (MEDEIROS; CABRAL, 2021).

Disso é necessário depreender, ao menos, uma discussão importante: o Brasil é mais uma circunstância para os povos originários que nele habitam, do que o centro de suas questões mais intrínsecas.

É claro que podemos fazer o recorte tendo o Brasil como elemento em destaque, o que não podemos, se formos responsáveis ética e esteticamente com a atividade artística indígena, é colocar o Brasil como centro. A arte/cinema indígena, a meu ver, exige que se preste atenção nas realizações artísticas das regiões vizinhas” (AGUILLERA, 2019, p. 97).

Por isso, a relevância em se considerar teorias e produções cinematográficas latino-americanas. Assim como Makunaíma não é um brasileiro, mas um pertencente às mitologias presentes na Venezuela, na Guiana e no Brasil, assim como Jurupari é um herói tanto colombiano quanto brasileiro, é relevante pensar as narrativas indígenas nesse princípio antifronteiriço (MEDEIROS, 2002, p. 16).

A fim de considerar um filme peruano, *Mamapara* (2019, 17 min) , do cineasta Alberto Flores Vilca, em comparação com *Xandoca*, trago aqui alguns conceitos. Esta tese escolhe analisar, com mais demora, como Silvia Riveira Cusicanqui, socióloga e professora emérita da Universidad Mayor de San Andrés, em La Paz, resgata a tradição Aymara de modo a trazer à tona uma “sociología de la imagen”, segundo a qual culturas visuais podem contribuir para a compreensão do social. Na busca por uma mudança de perspectiva e metodologia de pesquisa, vem desenvolvendo um longo trabalho com membros aymaras no *Taller de Historia Oral Andina* e com graduandos e pós-graduandos na citada universidade. Fruto desse movimento são as produções audiovisuais — como os filmes *Khunuskiw: recuerdos del porvenir* (1989), *Wut Walanti. Lo Irreparable* (1993), *Sueño en el Cuarto Rojo* (2000), *Las Fronteras de la Coca* (2003), *Qhaniri, Chuyma Manqharu: Tú que iluminas el fondo oscuro del corazón*. (2010) — e pesquisas sociológicas e historiográficas que colocam a questão imagética como centro.

Em sua pesquisa, a professora também vem discutindo a relação entre:

el castellano standard-culto y los modos coloquiales del habla, entre la experiencia vivencial y visual de estudiantes en su mayoría migrantes y de origen aymara o qhichwa – y sus traspíes al expresar sus ideas en un castellano académico (CUSICANQUI, 2015, p. 175).

Em “Sociología de la imagen: Miradas ch’ixi desde la historia andina” (2015), Cusicanqui se dedica aos desenhos do século XIX, de Melchor María Mercado, entendendo-os como textos interpretativos sobre o “abigarramiento” e os paradoxos do poder político em Bolívia.

“Abigarramiento” — sem tradução ao português, fora utilizado por Alejo Carpentier, na literatura, e por René Zavaleta, na filosofia — diz respeito aos elementos que, sem se misturar, se entrecruzam, de modo a manter uma relação tensa de um componente pelo outro, sem que haja subsunção. Cusicanqui é influenciada por René Zavaleta e por seus objetivos de compreender a sociedade boliviana em sua heterogeneidade e profundidade histórica, discutindo a longa crise estatal que desencadeou uma sucessão de golpes militares. O interesse de Zavaleta, segundo Cusicanqui, “distingue su pensamiento respecto a los enfoques habituales del marxismo que giraban en su entorno” (CUSICANQUI, 2018, p. 13).

Os desenhos de Melchor María Mercado são lidos por Cusicanqui como “paisaje social y cultural de los más alejados rincones y rutas de Bolivia” (2015, p. 284). Neste trabalho, a socióloga também desdobra reflexões a partir dos filmes realizados por Jorge Sanjinés, em especial os longas-metragens *Ukamau*, *Yawar Mallku* e *La nación clandestina*. Tais filmes colocam em questão o tema indígena na Bolívia.

Segundo Cusicanqui, o que une os dois artistas separados por um século é uma perspectiva de crítica ao colonialismo e suas violências e permanências:

El desnudamiento de la trama étnica de la dominación, a partir de una matriz colonial que cruza la contemporaneidad de la sociedad boliviana, fue algo en lo que para mí tuvo mucho que ver el cine de Sanjinés y el Álbum de dibujos de Melchor María Mercado (2015, p. 285).

O conceito de montagem¹³⁸ será importante para compreender a leitura feita por Cusicanqui, seja de Melchor María Mercado, seja de Jorge Sanjinés, e também as reflexões que nascem a partir de suas produções audiovisuais, como exemplifica

¹³⁸ “Montagem” no contexto da discussão acima citada é entendida nos termos eisensteinianos, em que a síntese é gerada pela montagem de choque. Contudo, quando se aproxima dos desenhos de Melchor María Mercado, a montagem a que Cusicanqui retoma é a benjaminiana, a qual permite organizações temporais não cronológicas.

o fragmento a seguir que descreve as escolhas fílmicas em *Wut Walanti: Lo irreparable* (1993, 18 min).

En *Wut Walanti* intenté producir contrastes y oposiciones entre texto e imagen, para lograr precisamente esta apertura reflexiva. Así, cuando Víctor Zapana habla de “los lobos disfrazados de ovejas” su imagen se funde con un paneo sobre el edificio del parlamento, antes de acercar la cámara al grupo de deudos y sobrevivientes de la masacre, que cada cierto tiempo se reúnen en la plaza Murillo para gritar y reclamar por sus muertos. El llanto de una señora estalla al describir la imagen de su hijo ensangrentado, como concretizando brutalmente el zarpazo de los lobos (2015, p. 290).

Cusicanqui também se dedica ao estudo do trabalho do autor quíchua Waman Puma de Ayala, cuja obra fora escrita no século XVII, porém, redescoberta no começo do século XX numa biblioteca em Copenhague. Distanciando-se de uma historiografia clássica, ela pensa sobre as categorias indígenas presentes na iconografia de Puma de Ayala como uma teoria crítica andina frente às relações de poder do colonialismo. Pontuo que a produção imagética de Waman Puma recebe maior protagonismo que seus textos escritos. Segundo Cusicanqui, as imagens permitem a ela descobrir sentidos censurados pelo contexto oficial e escrito: “*Su Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno* es una carta de mil páginas, escrita hacia 1612-1615 y dirigida al Rey de España, con más de trescientos dibujos a tinta”.

La lengua en la que escribe Waman Puma está plagada de términos y giros del habla oral en quechua, de canciones y jayllis en aymara y de nociones como el “Mundo al Revés”, que derivaban de la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización (2015, p. 176)

Cusicanqui opta por se dedicar à linguagem não verbal por enxergar nela maior liberdade de expressão, a considerar seu contexto, apesar de encontrar elementos vivos da cultura quechua na escrita de Wamam Puma.

Utilizo sus dibujos y no sus palabras, porque pienso que en su caso, el ámbito de la lengua escrita se movía en las exigencias retóricas de una “carta al rey”. Cuando escribe en castellano, (como lo hace en el grueso de su manuscrito de mil páginas) su ego colonial vigilante habla por él y controla cada palabra o frase que escribe, para asegurarse de que el rey de España lo vea como uno de sus más fieles súbditos. En cambio muchos de sus dibujos expresan otro tipo de discurso, que hasta ahora ha sido sólo analizado como una estructura semiótica reveladora de la aparente pureza y continuidad de las estructuras prehispánicas de pensamiento. Lo que propongo aquí es más bien leer sus dibujos como una teoría del colonialismo (CUSICANQUI, 2015, p. 226).

Cito como exemplo o desenho “Corregimiento”, de Waman Puma, que traz o indígena mit’ayo apequenado. Isto é, suas medidas corporais são expressivamente menores que os senhores corregedores. A diferenciação na dimensão dos personagens, em que se usa escalas distintas, chama atenção para a relação colonial, desigual e exploratória. Ainda importante situar que “en lengua aymara y qhichwa no existen palabras como opresión o explotación. Ambas ideas se resumen en la noción (aymara) de “jisk’achasiña” o “jisk’achaña”: empequeñecimiento, que se asocia a la condición humillante de la servidumbre” (2015, p. 180-181), de modo que apequenar a imagem na linguagem pictórica é dialogar com o conceito de servidão.

Também chamo atenção para o conceito “Ch’ixi”, cunhado por Cusicanqui, e que está presente em diferentes trabalhos, de modo que é uma categoria importante para circunscrever sua leitura acerca do pensamento aymara. A teorização da epistemologia andina passa pela compreensão do que é Ch’ixi, o que nomeia opostos que coexistem sem se misturar, distanciando-se da noção de “mestiçagem”, na medida em que distintas formas convivem em um mundo “abigarrado”, manchado, mosqueado, feito de justaposições que não formam um hibridismo.

“A colonização aparece como vitoriosa, daí a glorificação da mestiçagem como diluição de todas as estirpes” (ESCALLÓN, 2020, p. 14). — “a partir do que Mabel Moraña denominara uma ‘ideologia da transculturação’ – consistente em uma ‘ideologia da mestiçagem’ de cunho liberal, que apaga as diversidades numa espécie de denominador cultural médio, o mestiço” (ESCALLÓN, 2020, p. 4) o que diminui a relevância do negro e do índio na história da literatura.

Hemos opuesto la idea de lo ch’ixi (abigarrado, manchado) a la de hibridez, en el entendido de que el escenario descrito pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forma un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos. La vitalidad de este proceso recombinatorio ensancha esta frontera, la convierte en una trama y en un tejido intermedio, taypi: arena de antagonismos y seducciones. Estos son los espacios fronterizos en los que aflora la performatividad ch’ixi (CUSICANQUI, 2015, p. 226).

“Taypi”, aqui, é entendido como uma zona de contato, como espaço ch’ixi, entrelaçado, de uma estrutura de opostos complementarios; “ahí se entrelaza la teoría

con la práctica, se realiza y se piensa sobre la comunidad autopoyética, a la vez deseada y esquiva” (CUSICANQUI, 2015, p. 302).

Além de defender a necessidade de mudar o olhar colonizador que perpassa escolhas teóricas que Cusicanqui chamou de “fetiche do Norte”, é preciso encontrar modos de ver e de pensar andinos. Seguindo esse caminho, é que Cusicanqui interpreta os trabalhos de Waman Puma, Melchor María Mercado e Jorge Sanjinés.

A teorização de Silvia Cusicanqui é aqui importante visto que indica um modo de fazer, um escopo que passa pela interpretação de imagens e pelo resgate de teorias próprias que coexistem no interior da tradição indígena.

Faz sentido, portanto, ter como referência teórica um movimento que aproxima realidades sociais e produções simbólicas:

Longe dos protocolos do iluminismo sacrificial, que sempre projetou os vencidos como efeitos de um inevitável dano colateral e, no fim das contas, justificado, um pensamento latino-americano radical, sempre no limite, procuraria debater epistemologias a partir das consequências, das catástrofes, para desse modo transformar as ruínas em sementes (ESCALLÓN, 2020, p. 3).

O crítico peruano Antonio Cornejo Polar, por sua vez, discute uma “teoría de la heterogeneidad” para pensar a literatura andina¹³⁹, em *Escribir en el aire* (2003). Ali, chama atenção para os aspectos plurais e diversos dessa cultura, em que as formas orais, de contextos ágrafos, se relacionam com a instituição literária escrita. Importa pensar a transição de testemunhos, a construção da oralidade no discurso literário e a percepção do bilinguismo e da diglossia.

Os dois autores, cada um a seu modo e com seu respectivos *corpura*, parecem convergir na maneira de considerar aspectos da oralidade, das relações de poder e adequação entre línguas. Ambos negam a harmonização fabricada por “una ideología del mestizaje” (CORNEJO POLAR, 2003; MORAÑA, 2003), ou nos termos

¹³⁹ Sobre como Cornejo se aproxima do conceito de heterogeneidade, conferir que esse conceito nasceu “para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/ discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (2003, p. 10).

de Silvia Rivera Cusicanqui, “ideologema del mestizaje” (CUSICANQUI, 2015), conforme Bairon Escallón propõe (2020).

Lembre-se de que há um pressuposto de que a mestiçagem guarda “una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 13), enquanto predomina uma

índole abigarrada de un sujeto que precisamente por serlo de este modo resulta excepcionalmente cambiante y fluido, pero también — mejor al mismo tiempo — el carácter de una realidad hecha de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo (CORNEJO POLAR, 2003, p. 13).

Como esses conceitos auxiliam na análise de filmes produzidos a partir da cosmologia andina? Esta tese escolhe analisar com mais demora Mamapara (2019, 17 min) , do cineasta peruano Alberto Flores Vilca, e, então, atentar para a maneira como sua poética é construída e, por fim, traçar uma comparação com o filme Xandoca. A coprodução que acontece entre Peru, Argentina e Bolívia resultou num documentário de grande expressividade estética, no qual Honorata Vilca Mamita, mãe do cineasta indígena, é retratada em seu duro e solitário cotidiano. Mamapara, cuja tradução ao espanhol é “Madre Lluvia”, circulou no Brasil com seu título original.

O primeiro plano do filme (Figura 172) — como se anunciasse, já na primeira imagem, aquilo que quer contar — congrega as principais referências que constituem o curta-metragem: Honorata Vilca Mamita, seu cachorro Chipa, seu labor indicado no carro de guloseimas, a chuva (Figura 173). Parto, então, desses eixos para analisar o curta-metragem.

Honorata Vilca Mamita é uma senhora de ascendência quíchua que conta, em narrativa *off*, sobre sua origem, sobre sua orfandade, sobre a impossibilidade de comprar uma casa com o pouco dinheiro que recebe em seu trabalho, sobre as dificuldades ao vender doces na rua. Paralelamente, ao conhecer Honorata, a história de um país, com suas macelas, se deixa ver. A intervenção da voz da protagonista se dá a partir da sala de montagem predominantemente, pois não há entrevistas, depoimentos. Alternando com a descrição de Honorata, está a voz do cineasta que sussurra. Abrindo, todas as vezes, seu discurso está o vocativo “madre”, como se o filme fosse uma conversa com ela.

A relação que a protagonista tem com seu “perro” é costurada de forma delicada, de modo a marcar relação de amizade e companheirismo. Ele, que cuida de Honorata¹⁴⁰, em mais de uma ocasião, é enquadrado ao seu lado (Figuras 172 e 175) ou, ainda, na frente da câmera, abrindo profundidade de campo, através da qual o espectador vê a protagonista. Quando os dois são capturados de costas para a câmera, ocorre uma coincidência quando ambos se viram como que a atender a um chamado — eles estão em sintonia (Figuras 174 e 175).

Figura 172 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 173 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

¹⁴⁰ Conferir narrativa *off*: “Mi perro comprende todo, como una persona. Cuando tú viajas y le encargas “vas cuidar a la mamá”, mi perro me cuida”.

Figura 174 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 175 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

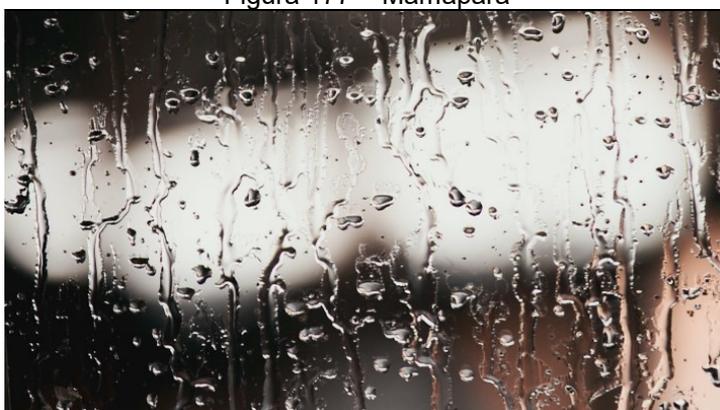
A chuva, que abre o filme e o intitula, retorna várias vezes, enquanto discurso, imagem e evocação. Alberto Flores Vilca termina o curta-metragem com “Madre, ya no llores. Deja que el cielo llora por ti, que lave tus penas”. Conversando com esse conselho, a chuva comparece no seu fluxo em queda, no vidro da janela, no espelho, nas gotas da bacia de água que antes havia refletido Honorata. É também pré-anunciada pelo vento e pelas nuvens negras (Figuras 176 a 179).

Figura 176 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 177 – Mamapara



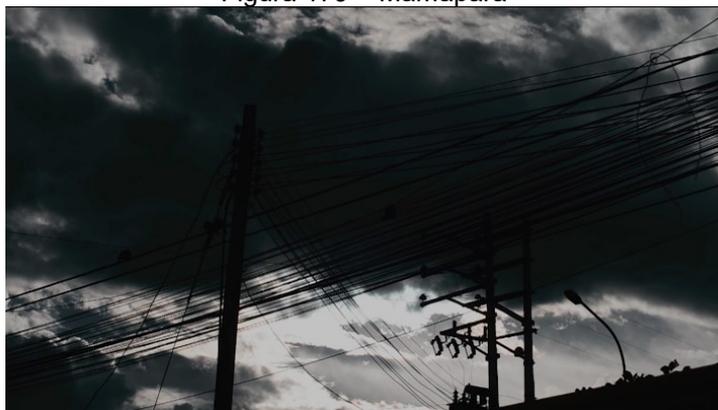
Fonte: Vilca (2019).

Figura 178 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 179 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Ao mesmo tempo que a chuva caracteriza a atmosfera do filme, ela também está intimamente atrelada à dor vivida pela protagonista, ao choro diante da morte de Chipa, à condição de marginalidade a ela imposta. A chuva comparece como lágrimas. Segundo o diretor Alberto Flores Vilca,

en nuestra cosmovisión andina, la lluvia es vista como una bendición de los “Apus”, porque hace crecer los cultivos y mantener verde el pasto de los ganados, tiene un sentido cósmico, la lluvia como dador de vida, una madre. O puede ser una maldición, cuando inunda todo, los “Apus” también castigan. *Mamapara* es sobre esos castigados, perdedores, fustigados, los invisibles. Invisibles que pululan las calles, como mi madre. Huérfana, pequeña, sin marido, ambulante de golosinas, analfabeta, quechua hablante, mujer. Una mujer condenada a ser invisible, solo por el hecho de ser mujer, impuesta a firmar con una “X” para decir “no sé leer ni escribir, pero soy cristiana”, forzada a renunciar a su idioma materno, el quechua (2020, p. 130).

Esse depoimento sobre o filme, as motivações e os protestos que o enlaçam falam muito a respeito da realidade dessa mulher quíchua que vive sob mecanismos de invisibilidade. As noções “heterogeneidad”, de Conerjo Polar, e c’hixi, de Cusicanqui, anteriormente discutidas, auxiliam a leitura crítica do curta-metragem e da oscilação entre o espanhol e o quíchua que também comparece no filme. Os personagens, em contexto de diglossia, foram historicamente levados a usar o espanhol, no lugar de sua língua materna. A ideia de c’hixi também pode ser lida no

sincretismo que aparece aludido no curta-metragem quando a virgem Maria é citada e, simultaneamente, se faz presente a religiosidade andina¹⁴¹.

Muitos são os elementos que vão compondo a cosmovisão andina — a língua, a relação com chuva são alguns deles. Mas também a coca que é mastigada pela protagonista. Com a morte repentina de Chipa, o curta-metragem dá a ver não somente a dor frente àquela perda, mas também uma cerimônia fúnebre que se faz utilizando a coca, trazendo para o filme a força do ritual, a tradição andina indígena (Figuras 180 e 181).

Cuando migramos, nuestras costumbres, cultura e idioma también migran con nosotros, es difícil deshacernos de ello. Mi madre nació en Carabaya, a pesar de haber radicado casi toda su vida en Juliaca, ella todavía practica muchas costumbres del campo, como el pago a la tierra. El uso de la coca en cualquier ceremonia representa parte de la ofrenda que se ofrece a la tierra, por el valor sagrado de esta hoja. Además, la coca tiene propiedades curativas, en realidad tiene múltiples usos, por ejemplo, mi madre suele consumirlo a diario después del almuerzo, para una buena digestión. Existen distintos tipos de coca, las hojas menudas son para uso diario, mientras que las de hojas enteras y verdes son para ceremonias especiales, como un funeral (2020, p. 132).

Figura 180 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

¹⁴¹ A esse respeito ver a poesia narrada: “Madre, Dicen que hace tiempo los ríos se secaban. Los ganados se morían en los baldíos. Las chachas yacían estériles. Entonces, la virgen María lloró, el cielo, compadecido, se vistió de luto. Y después, en un interminable beso la lluvia unió con la tierra. Ese día naciste, junto a la quinua, creciste poco a poco con la helada y el viento. Madre, dicen que por eso llueve en tu corazón. De tu triste mirada, tus lágrimas desembocan al río gota a gota”.

Figura 181 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

A poética potente de *Mamapara*, vista já nos primeiros minutos, se revela na plasticidade da fotografia e na expressividade de seu discurso. Com enquadramento minuciosamente forjado, os planos são um convite à fruição. A montagem é costurada com poucos cortes, criando a impressão de um tempo lento. Há espaço para o silêncio e para a reflexão, tanto pela personagem como pelo espectador.

As ações da protagonista são diluídas e, em muitos casos, há um jogo entre plano e contra-plano, como as Figuras 182 a 187, a seguir, demonstram.

Figura 182 – Mamapara



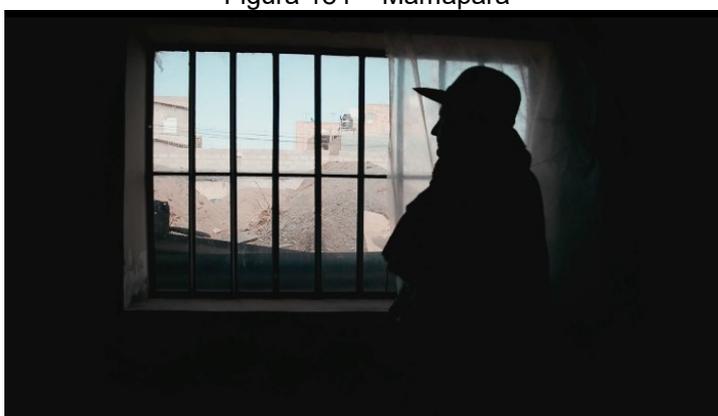
Fonte: Vilca (2019).

Figura 183 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 184 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 185 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 186 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 187 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Que efeitos se obtêm com a montagem de plano e contra-plano subsequentes? A alternância entre eles chama atenção para a perspectiva da câmera e da *mise-en-scène*, fazendo o espectador lembrar-se delas. O dispositivo cênico do filme também se faz notar. O espaço fica evidente, quando a personagem se adapta a ele, dando-lhe a característica de ser geométrico, pré-organizado. Mesmo efeito é encontrado quando Xandoca percorre todo o plano e constrói profundidade de campo (Figuras 166 a 168).

É Alberto Flores Vilca quem afirma que “[i]nvisibles que pululan las calles, como mi madre. Huérfana, pequeña, sin marido, ambulante de golosinas”. Este retrato é construído imagetivamente, porque a protagonista aparece apequenada entre os demais transeuntes (Figuras 188 e 189), suas dimensões também são menores, em plano aberto, em relação às precárias e vazias ruas de Juliaca (Figuras 190 e 191). Recurso que relembra a escolha estilística de *Waman Puma*, que traz o indígena

mit'ayo em proporções pequenas no desenho “Corregimiento”, segundo Cusicanqui (2015).

Desenho 1 “Corregimiento” de Waman Puma



Fonte: Cusicanqui (2015, p. 201).

A relação do corpo de Honorata com os pedestres que a fazem “sumir” e com a paisagem pouco urbanizada e solitária que a circunda retrata uma situação de vulnerabilidade. São criadas, dessa forma, coesão iconográfica e coesão narrativa.

Figura 188 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 189 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 190 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 191 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 192 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 193 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Acrescente-se que inúmeras vezes Honorata é enquadrada pela câmera de costas, enquanto observa o contexto em que está ou aguarda algo-alguém (o cliente chegar, o caminhão passar) (Figuras 174, 186, 188 a 189, 192 e 193). Qual o efeito que essa linguagem gera? Parece ser mais um recurso para mostrar a invisibilidade que o curta-metragem quer denunciar, por meio da ausência do rosto.

Outra linguagem que se repete é a imagem da protagonista refletida em águas, que ela utiliza em sua casa para as tarefas cotidianas (frente à falta de encanamento hídrico) (Figuras 194 e 195) e que ficam retidas nas ruas após as chuvas (Figura 196). Nos dois casos, é como se estar refletida por essas águas indicasse também as suas dores, que ficam repercutidas.

Figura 194 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 195 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 196 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Ao mesmo tempo, é muito significativo que no percurso do filme seu rosto vá ocupando a centralidade da tela porque é a expressão desse rosto que marca sua resistência. Como em *Xandoca*, Honorata é posta nos limites de um quadro dentro do enquadramento, duplicando-o. Enquanto a relação com as cuias é o que fica sugerido com o enquadramento de Xandoca entre arestas, como anteriormente discutido, em *Mamapara*, é um momento em que a passagem de tempo, isto é, a velhice, é anunciada, uma vez que na sequência há uma fotografia em que personagem é jovem (Figuras 197 e 198).

Figura 197 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 198 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Figura 199 – Mamapara



Fonte: Vilca (2019).

Figura 200 – Xandoca



Fonte: Kuikuro, Marworno (2019).

Ao voltar-se à comparação dos dois filmes, *Mamapara* e *Xandoca*, este trabalho sugere semelhanças e distanciamentos. Um gesto político comum a ambos é a possibilidade de um retrato de duas mulheres indígenas, com seus testemunhos.

Os dois filmes, que têm o mesmo ano de finalização, trazem em seu enredo a finitude, a experiência da morte, embora em dimensões diferentes. Em *Xandoca*, é a protagonista, em *Mamapara*, Chipa. A tristeza e a dor constituem parte da linguagem fílmica e ambos os curtas-metragens optam por demonstrar as cerimônias fúnebres, no lugar de somente sugerir-las. Em *Mamapara*, há um plano sequência do enterro de Chipa que é devolvido à terra. Em *Xandoca*, as fotografias revelam a mobilização da aldeia que carrega o caixão.

Com relação ao espaço com o qual as protagonistas interagem: de um lado, Dona Xandoca predominantemente está em sua casa, em meio às atividades domésticas e artísticas (como elaboração de colar e cuias). A relação da personagem com o espaço é construída a partir de seu lar e de cenas internas. Pouquíssimas são

as cenas externas em que *Xandoca* performa. Por outro lado, em *Mamapara*, Honorata está predominantemente nas ruas de Juliaca, seja vendendo guloseimas, seja percorrendo-as em deslocamento (caminhando, esquentando-se com a lenha, conduzindo de seu carrinho) (Figuras 176 e 183). Pouquíssimas são as cenas internas; as únicas que acontecem dentro da casa da protagonista são quando penteia os cabelos (Figura 197). Essa diferença está relacionada aos propósitos de cada curta-metragem, em relação à caracterização de suas protagonistas a partir de seu cotidiano, de sua relação com o entorno.

O filme *Xandoca* utiliza, para dar voz a Dona Alexandrina, entrevistas e narrativa *off*; enquanto *Mamapara* opta pela predominância da narrativa *off*. O único momento em que isso é quebrado é quando Honorata sussurra um trecho de música anunciando a chuva.

A trilha sonora, em ambos os filmes, é expressiva. Em *Xandoca*, em língua karipuna, os cantos aparecem em dois momentos. Eles abrem e fecham o curta-metragem e dão a ver a espiritualidade indígena.

Em *Mamapara*, também são dois os momentos. Um em que o rap é apresentado, primeiramente, como um som externo à cena — como se a composição pertencesse apenas à trilha sonora — logo em seguida, a câmera mostra o rapper no ônibus, mesclando trilha sonora com a performance do personagem. A música também é ambígua e pode se relacionar à Honorata, “una madre que usa rayado”. No segundo momento, Honorata começa sussurrando baixinho a música que seu filho pede que ela cante — “El cielo está nublado, parece que va a llover (...) parece que va a llorar” — e, em seguida, incorpora-se à trilha sonora, gravada separadamente da cena. Essa maneira de compor a trilha sonora chama atenção para a *mise-en-scène* dos personagens e os aproxima daquilo que é cantado, já que faz parte da própria *performance*.

Nos dois filmes, há alternância nas línguas maternas (karipuna e quíchua) e não maternas (português e espanhol). No filme *Xandoca*, enquanto a narrativa *off* e as entrevistas são feitas em português, o canto é em língua indígena. Em *Mamapara*, as músicas estão em espanhol, enquanto há alternância entre quíchua e espanhol na narrativa *off*.

A maneira como a trilha sonora é apresentada e a variação das línguas abrem vez para que os filmes sejam lidos à luz das noções de “abigarramiento” e “c’hixi”,

segundo Cusicanqui, e “heterogeneidad”, segundo Cornejo Polar, de modo a ajudar a ver as relações societárias em sua complexidade histórica e temporal.

Não se objetiva aqui encaixar a linguagem cinematográfica dos dois filmes dentro de uma crítica latinoamericana, que pressuponha uma identidade una. Cornejo Polar problematiza justamente essa questão quando se debruça, no âmbito da literatura, “el gran proyecto epistemológico de los 70 fracasó, pues es obvio que de hecho no existe la tan anhelada ‘teoría literaria latinoamericana’” (2003, p. 8) e, ainda, “mientras más penetrábamos en el examen de nuestra identidad tanto más se hacían evidentes las disparidades e inclusive las contradicciones de las imágenes y de las realidades — aluvionales y desgalgadas — que identificamos como América Latina” (2003, p. 7). De maneira análoga, nos estudos do cinema é fundamental partir de uma teoria situada e, ainda, “é necessário falarmos de “cinemas”, no plural, aquele que diferencia línguas, olhares e narrativas”, como afirma Alberto Alvares (2021, p. 45).

Acrescento, contudo, que “ciertamente la perspectiva analítica, que separa lo distinto para no reincidir en globalizaciones tan abstractas como hechizas, no invalida, sino más bien urge, el estudio de la red de relaciones que se teje entre esa diversidad a ratos agobiante” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 10). Portanto, esta pesquisa, abigarrada, se preocupa em criar redes de aproximações e comparações, tanto no âmbito da linguagem cinematográfica, como da teoria crítica.

Os dois filmes desenvolvem, cada um a seu modo, estratégias de resistência: Honorata Vilca Mamita e Xandoca são protagonistas que, com suas trajetórias de vida e suas persistências continuadas, fazem ecoar a permanência de seus povos, de suas culturas. O cinema — à semelhança dos cestos, dos colares de Xandoca — evoca tessituras, possibilidades de escuta. À semelhança da relação com à coca de Honorata, o cinema vai mastigando e absorvendo histórias, disseminando suas imagens.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As conclusões a que esta tese chega retomam seus objetivos e hipóteses de pesquisa. Foi possível compreender que diferenças e continuidades convivem entre estratégias cinematográficas diversas e estratégias tipicamente kuikuro no âmbito da linguagem audiovisual do cinema de Takumã Kuikuro. Nega-se, portanto, certa visão “purista” do que seria um “cinema indígena”, tendo em vista que, como esta tese demonstrou, ele se alimenta de heranças modernas cinematográficas e de parcerias com não indígenas. Escapa-se também do erro de desconsiderar peculiaridades importantes, que garantem as especificidades do cinema de Takumã Kuikuro.

Para melhor compreender o que é considerado “cinema poético” ou “cinema de poesia”, esta tese sentiu a necessidade de dialogar com a tradição dos estudos cinematográficos nesse âmbito. Por isso, recorreu aos teóricos Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini e Andrei Tarkovski. Até mesmo a mudança de nomenclatura faz emergir diferentes concepções e perspectivas acerca de como esse poético é construído no cinema, como foi demonstrado no Capítulo 2. Por meio da comparação entre verso e plano, por meio da montagem e do ritmo, Sergei Eisenstein descreveu como percebe o poético. Em outra tradição, Pier Paolo Pasolini, defende o cinema de poesia atrelado à subjetiva indireta livre, aos monólogos interiores, à câmera que se faz sentir. Andrei Tarkovski vê os filmes poéticos se desenvolverem a partir do sensível e da participação ativa do espectador. Não se buscou, nesta pesquisa, comprovar as ideias desses cineastas-teóricos aqui citados por meio do cinema de Takumã Kuikuro. A necessidade de estudá-los e citá-los advém de um esforço teórico que prevê o reconhecimento de estudos anteriores e do legado que eles trazem consigo. Ao mesmo tempo, em alguma medida, seus escritos influenciaram minha maneira de ler e de pensar, se considero que também me detive em perceber, descrever e tirar consequências dos efeitos de sentido a partir da montagem, da percepção da câmera, da participação ativa do espectador, por exemplo.

Entretanto, não foi pequeno meu empenho em conhecer e trazer à tona algumas tradições kuikuro, seus modos de vida, imaginações conceituais que formam seu pensamento e o que julgam importante fazer com o cinema e pelo cinema. Justamente por ser uma das hipóteses desse trabalho é que considerei a intrínseca relação entre esse contexto e a maneira de constituir a linguagem cinematográfica.

Por esse movimento — que é teórico, mas também político — trouxe contribuições do campo da Antropologia, estive empenhada no trabalho de campo na Aldeia Ipatse, na cocriação de um curta-metragem, na interlocução constante com o cineasta, na participação ativa em congressos, aulas inaugurais, oficinas, debates, festivais e mostras de cinema.

Embora meu objetivo de pesquisa estivesse circunscrito no cinema kuikuro, acompanhei, durante todo o período de pesquisa e escrita, os filmes produzidos mais contemporaneamente por outros povos indígenas. Assim, pude trazer um olhar comparativo que se fez presente neste trabalho ao final de cada Capítulo. Como encaminhamento para novas pesquisas que podem se dar no âmbito do pós-doutorado ou, ainda, realizadas por outros pesquisadores, está estudar o cinema indígena feito no Brasil e na América Latina, no intuito de perscrutar semelhanças e diferenças que os constituem, seus desdobramentos estéticos e sociopolíticos.

Relembro que a montagem desta tese se deu a partir de dois eixos: o primeiro coloca em cena os filmes nos quais o “eu kuikuro” está no centro da narrativa audiovisual, apresentando seu mundo para o “outro” (aquele distinto cosmológico). O segundo eixo resgata os filmes em que o “outro” comparece em diálogo com o povo kuikuro, construindo jogos de alteridade e afinidade. Portanto, os Capítulos ficaram divididos entre “O eu, outro” e “O outro, eu”. Uma interpretação dentre outras possibilidades de montagem.

Relevante também pontuar certos limites, já que não existe aqui a pretensão de dar conta de toda a filmografia de Takumã Kuikuro e do Coletivo Kuikuro de Cinema. Assim sendo, futuros trabalhos podem ser desenvolvidos de modo a considerar outros filmes, aqueles produzidos no contexto da Pandemia do coronavírus Covid-19, *A febre da mata* (2022, 8 min), dentre outros. A contribuição deste trabalho na área dos estudos de linguagem e cinema se dá não somente na divulgação do cinema kuikuro, mas também na criação de leituras, hermenêuticas e no reconhecimento de uma poética.

No curta-metragem *Agahü: o sal do Xingu*, a maneira como a narrativa *off* se entrelaça com a montagem, a união dos planos que faz o espectador sentir (mais do que entender) o sal tradicional geram uma poética. O protagonismo do sal se dá pela construção que a câmera lhe imprime: primeiramente, as folhas cobrem o corpo de quem as colhe e ocupa a centralidade do plano, depois a câmera abandona o

personagem para acompanhá-lo. Predominam a partilha do sal e o efeito que isso gera. Predominam o direito de colher, o direito de existir por humanos e não humanos.

Em *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou*, diferentes práticas culturais vistas como necessárias frente ao eclipse — como pintar o rosto, jogar fora alimentos, provocar o vômito, arranhar-se — são descritas. O filme estabelece-se como a demarcação de uma voz, de uma língua, de um modo de operar: o *kuikuro*, os cantos-poema, o posicionamento do xamã afirmam uma resistência que persiste. A multiplicidade de versões míticas, a dúvida, o desconhecido vão compor, juntamente com ausência de tradução, um mistério próprio do filme (a despeito de sua linguagem supostamente didática). Ao espectador cabe cobrir lacunas de sentido, haver-se com a impossibilidade de total compreensão, construir uma atitude ativa de criar uma imagem.

A partir do *Itã Kuegü: As Hiper Mulheres*, esta tese demonstrou que aquilo que foi cunhado por Franchetto (1986, 1996, 2002, 2003, 2018) como “Estética da Repetição” — criada por uma correspondência paralelística, um jogo de repetição com pequenas variações — em discursos de chefes, em narrativas míticas e em cantos-poema, pode ser percebido no cinema *kuikuro*. Aqui, desenvolvi análises de *frames* cuja composição, tanto pelo enquadramento, como pela organização do plano, mostra repetições com alguma variação. Dessa forma, a linguagem fílmica se constrói por uma estética que prevê a repetição nos cantos-poema, nos discursos dos personagens e na maneira de capturar imagens. Além dessa contribuição, retomei a discussão sobre os efeitos de sentido no filme diante da não tradução dos cantos-poema e a leitura de Belisário (2014a) a respeito do falseamento, pela montagem que o filme cria, já que o espectador tem a sensação de que os cantos-poema que são aprendidos na primeira parte do filme são aqueles entoados na segunda parte (Festa de *Yamuricumã*).

Em *Karioka*, minha leitura se demorou na montagem do filme, em especial, traçando um paralelo entre a organicidade do ato de narrar experiências entre diferentes gerações a respeito de vivências no Rio de Janeiro e dinâmicas culturais que se organizam por ligação intergeracional (a onomástica *kuikuro* e o ritual *Kwarup*). São importantes também os efeitos poéticos da trilha sonora e da cor que vão compondo o cotidiano, que emerge por experiências sensíveis que retomam a alteridade, a tradição e a inovação.

Em *Ete London: Londres como uma aldeia*, propus que seja percebida, por meio da metonímia, uma poética das mãos. Demonstrei sua importância para constituir os gestos dos personagens, as danças, as expressões corporais e, ainda, os planos. Conversei também com contribuições teóricas já solidificadas quanto à importância do extracampo na filmografia indígena — Brasil (2013a, 2013b, 2016) e Belisário (2014a, 2014b) — na medida em que a Aldeia Ipatse aparece no fora de campo. Enquanto Londres é descrita e emoldurada em tela, Ipatse é evocada na narrativa *off*, na trilha sonora e nos créditos finais. Aqui, a premissa “Londres como uma aldeia” e os discursos dos personagens também foram focos de análise.

Em *Xandoca*, vi emergir uma poética do detalhe construída a partir de primeiríssimos planos e planos detalhes. A montagem, em homenagem à sua protagonista, acompanha o ritmo da anciã centenária, visto que é lenta. A caracterização de Dona Alexandrina se dá a partir de seu cotidiano, de sua relação com a Aldeia Santa Isabel, Terra Indígena Uaçá. O filme constrói um retrato de uma mulher indígena e sua persistência, a despeito de seu enredo mostrar a finitude, a morte, a cerimônia fúnebre. Aqui, como em Capítulos anteriores, efeitos de sentido da trilha sonora são considerados. O cinema, bem como a arte produzida por Xandoca, evoca possibilidades de expressão.

Como sinalizei no início desta tese, por meio da epígrafe, esta pesquisa quis, juntamente com Takumã Kuikuro, outros cineastas e teóricos aqui citados, chamar mais curiosidade à memória e mais tempo para novos olhares, novas montagens, novas linguagens. Mais política e magia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILLERA, Yanet. Como pensar o cinema indígena? A paisagem, uma categoria de pensamento. Rio de Janeiro. **Arte & Ensaios**. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 38, julho 2019.

ALVARES, Alberto. **Petein Mbya Nhema'en Ta'anga Arandure Nhemboja'o Re: Um Olhar Guarani: o Cinema na Fronteira dos Saberes**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.11825084726>.

ALVERNAZ, Sabrina. **Estética da Repetição em Itão Kuegü: As Hiper Mulheres** (2011). In: Aniki v. 9 n. 2 (2022): Cinema e antropologia. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n2.886>

ALVERNAZ, Sabrina. **Sangue, cauim e cerveja**. Editora Appris, Curitiba, 2015.

AMBONI, Rodrigo. Memória, experiência e montagem. **outra travessia 23** - PPGLit, Universidade Federal de Santa Catarina, 1o Semestre, 2017. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2017n23p195>. Acesso em: 18 jul. 2021.

ANTELO, Raul. Canibalismo e diferença. In: CASTRO ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge (org.), **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias**. Tese (Doutorado). Campinas, SP, 2015.

BAMBERGER, Joan. The Mith of Matriarchy Why Men Pule in Primitive Societies. In: OSALDO M e LAMPHERE L (ed) **Woman Culture and Society**. Stanford: Stanford University Press 1974.

BANDEIRA, Philipi Emmanuel Lustosa. **Documentário radical ou a ficção como colaboração: invenção, disjunção e cinema compartilhado**. Devir e cosmovisão em As Hipermulheres, Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

BELISÁRIO, Bernard. **As Hiper mulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, 2014a.

BELISÁRIO, Bernard. BRASIL. André. Desmanchar o cinema: variações do fora de campo em filmes indígenas. **Sociol. Antropol.** Rio de Janeiro, vol. 06,03, dez. 2016, p. 601-634.

BELISÁRIO, Bernard. Os Itseke e o fora de campo no cinema Kuikuro. **Devires**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 98-121, jul/dez 2014b.

BELISÁRIO, BERNARD. Rebobinando a fita: arqueologia do videotape nas aldeias. **GIS - GESTO, IMAGEM E SOM - REVISTA DE ANTROPOLOGIA**, v. 7, p. 1-17, 2022.

BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 32, p. 65-79, ago. 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. **Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias**. Centro Cultural do Banco do Brasil, 2004, p. 8-11.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo. **Devires**, Belo Horizonte, 9 (1), pp. 98-117. 2013b.

BRASIL, André. Entre cultura e 'cultura': a exposição do antecampo em *Pi'õnhitsi*. **8ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul**. Catálogo da mostra realizada pela Universidade Federal Fluminense, 2013c.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista FAMECOS** (Online), v. 20, p. 578-602, 2013a.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos CEBRAP** (Impresso), v. 3, p. 125-146, 2016.

BRUNER, Edward. *Ethnography as Narrative*. In: *The anthropology of experience*, University of Illinois Press, 1986.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

CABRAL, Sabrina Alvernaz; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. Andujar e a captura do corpo. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p. 147-164, 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i1.8657704. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8657704>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CABRAL, Sabrina Alvernaz; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. Cinema ameríndio: silêncio e esquiva em tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, SC, v. 41 n. 2: Edição Regular (Maio), p. 328-361, DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e72967>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/72967>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagens e outras metas**. Petrópolis: Vozes, 2006 [1992].

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu, 2017.

CARVALHO, Fábio de. A memória das coisas. **Revista Zagaia**. s/p. Disponível em: <https://zagaiaemrevista.com.br/xandoca-takuma-kuikuro-davi-marworno-2019/>
Acesso em: 30 abril, 2022.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. **Mana** (UFRJ. Impresso), v. 12, p. 105-135, 2006.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska**: A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental. Rio de Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2008.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Quando a Terra deixou de falar**: cantos da mitologia marubo. Trad. Pedro de Niemeyer Cesarino. 1ª ed., São Paulo: Editora 34, 2013.

COOK, Pam (org.). **The cinema book**. London: British Film Institute, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima/Berkeley: CELACP, 2003.

CORRÊA, Mari. Vídeo nas Aldeias. In: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias** “Um Olhar Indígena”, 33-39. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera**: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. Tese (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

CUSICANQUI, Silvia Riveira. **Sociologia de la imagen**: Miradas ch'ixi desde la historia andina, 2015.

CUSICANQUI, Silvia Riveira. **Un mundo ch'ixi es posible**. Ensayos desde un presente en crisis, 2018.

DANOWSKI, Deborah. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1990].

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

DEMARCHI, André; MADI DIAS, Diego. Vídeo-Ritual: Circuitos Imagéticos e Filmagens Rituais entre os Mebêngôkre - Kayapó (Dossiê Olhares Cruzados). **GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia**, v. 3, n. 1, p. 38-62, 2018.

DUSSEL, Enrique. Siete hipótesis para una estética de la liberación. **Revista PRAXIS**, n. 77, p. 1-37, 31 maio 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2002b. [1949]

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2002a. [1947]

FALEIROS, Álvaro. **Traduções Canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FAUSTO, Carlos. "Chefe Jaguar, Chefe Árvore: Afinidade, Ancestralidade e Memória no Alto Xingu". **MANA** 23(3), p.653-676, 2017 – DOI <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442017v23n3p653>

FAUSTO, Carlos. Entre o passado e o presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu. **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v.2, n.2, p. 9-51, dez. 2005.

FAUSTO, Carlos. No Registro da Cultura. In: Ana Carvalho Ziller Araújo (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 Anos**. 1 ed. Olinda: Vídeo nas Aldeias, p. 160-168, 2011.

FAUSTO, Carlos. Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses, **Journal de la société des américanistes** [En ligne], 98-1, 2012. URL: <http://journals.openedition.org/jsa/12143>; DOI: 10.4000/jsa.12143. Acesso em: 18 jul. 2021.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, T. Las Formas de la memoria: Arte verbal y música entre los kuikuros del Alto Xingú. **Cuadernos Intercambio**, v. 10, n. 12, p. 49-75, 2013.

FAUSTO, Carlos; SMITH, Mara. Socialidade e diversidade de pequis (Caryocar brasiliense, Caryocaraceae) entre os Kuikuro do alto rio Xingu (Brasil). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Cienc. Hum., Belém, v. 11, n. 1, p. 87-113, jan.-abr. 2016.

FRANCHETTO, B.. L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). **Amérindia** (Paris), Paris: AEA, v. 28, p. 213-248, 2003.

FRANCHETTO, Bruna. As artes da palavra. **Cadernos de Educação Escolar Indígena**, No 02, V. 01. Barra do Bugres: UNEMAT. 2002a.

FRANCHETTO, Bruna. Beleza desta língua: tempo no nome. **MANA**, 23, p. 269-291, 2017.

FRANCHETTO, Bruna. **Falar Kuikúro**. Estudo etnolinguístico de um grupo karíbe do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986.

FRANCHETTO, Bruna. Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução. **Cadernos de Tradução** (UFSC), v. 30, p. 35-62, 2012.

FRANCHETTO, Bruna. Traduzindo tolo: “eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos todas hipermulheres. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 53, p. 23-43, jan./abr. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018532>.

FREITAS, Luciana de Paula. **Olhar comum às visões plurais**: Os Festivais de Cinema Indígena no Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social). Universidade Federal do Espírito Santo, 2019.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

GREGOR. **Anxious Pleasures**: The sexual lives of an Amazonian people. Chicago: Chicago University Press, 1985.

IKEDA, M.; LIMA, D. **Cinema de Garagem** - um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011. v. 1. 172p .

IKEDA, Marcelo. O cinema de garagem, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **ANIKI**: Revista Portuguesa da Imagem Ee Movimento, v. 5, p. 457-479, 2018. doi:10.14591/aniki.v5n2.394.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KEESE DOS SANTOS, Lucas. **A esquiva do xondaro**: movimento e ação política entre os Guarani Mbya, Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social, 2017.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã Yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema na poesia**. Portugal. Documenta, 2019.

MCCALLUM, Cecília. Ritual and the Ongin of Sexualrty in the Alto Xingu. In: HARVEY P e GOW P (ed). **Sex and Violence**. Londres: Routledge, p. 90-114, 1994.

MEDEIROS, Sergio (org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MENEZES BASTOS, Rafael J. **A musicológica kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

MIGLIORIN, Cezar. Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna no cinema. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, vol. 20, núm. 2, maio-agosto, pp. 275-295, 2013.

MORAÑA, Mabel. “Prólogo”. In: CORNEJO-POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima/Berkeley: CELACP, pp. vii-xiii, 2003.

MOURÃO, Patrícia. **De limbos e saídas**. 2020. Disponível em: <https://cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/teko-haxy-new-york/>
ONU. Assembleia Geral das Nações Unidas. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em http://www.onu-brasil.org.br/documentos_direitoshumanos.php. Acesso em: 18 jul. 2021.

PARA YXAPY, Patrícia Ferreira e ALVARENGA, Clarisse. Virar Cineasta Mbya Guarani (Mulher Filmando). **Revista Devires**: Cinema e Humanidades. Dossiê Pedagogias do Cinema. Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich/UFMG), v. 2, n. 15, 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIXOTO, Clarice E. Jean Rouch: subvertendo fronteiras. In: Caiuby Novaes et al. (orgs). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: Fapesp/ Edusp, 2004.

PENONI, Isabel. Filmes feitos para “Guardar” ou os dois “Caminhos” do Cinema Kuikuro. **Maná** 24(2): 174-198, 2018. DOI.: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442018v24n2p174>. Acesso em: 18 jul. 2021.

PENONI, Isabel. **Hagaka**: ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil). Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoética no milênio**. Azougue, Rio de Janeiro, 2006.
SANTOS, G. M. F.; SILVA, Glauber Romling da. Duas ortografias, uma língua: as variedades karipuna e galibi-marworno do kheuól do Uaçá. **PORTO DAS LETRAS**, v. 6, p. 228-250, 2020.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SERBE, Luiza. Circulando imagens e tecendo redes no Território Indígena do Xingu. **Maloca**. Revista de Estudos Indígenas, Campinas, SP, v. 3, p. 1 - 19, e020003, 2020.

SHAMASH, Sarah. Utopic Cannibalism in Carlos Fausto, Leonardo Sette, and Takumã Kuikuro's As Hiper Mulheres. In: BEAUCHESNE K., SANTOS A. (eds) **Performing Utopias in the Contemporary Americas**. Palgrave Macmillan, New York, 2017. https://doi.org/10.1057/978-1-137-56873-1_8

STAM, Robert. Imagens cinematográficas dos índios brasileiros. In: **Brasil uma identidade em construção**. Lauerhass, Ludwig e Nava, Carmen. São Paulo, 2007.

SZTUTMAN, Renato. A câmera é minha arma de caça: a poética dos filmes de Réal J. Leblanc, cineasta innu. **GIS** - Gesto, Imagem e Som, v. 3, p. 259-278-278, 2018.

SZTUTMAN, Renato. Jean Rouch: um Antropólogo-cineasta. In: Caiuby Novaes et al. (orgs). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: Fapesp/ Edusp, 2004.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmu'um. **Devires**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 154-179, 2014.

VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de; CARDOSO, Lívia de Rezende; FELIX, Jeane. Por uma educação obscena a desfocar nossos corpos de hipomulheres. EDUR, **Educação em Revista**. Belo Horizonte: n.34, 2018, e177614 DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698177614>. Acesso em: 18 jul. 2021.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon. "Todavía no": Zama, un criollo, un indio. **Zama**. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana, n. 14, 18 dez. 2022. <https://doi.org/10.34096/zama.a.n14.12350>

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon. **O Páramo é do tamanho do mundo**: Guimarães Rosa, Bogotá, lauratê. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon. Para una sobrevivência do latino-americano: encarar a face obliterada da acumulação primitiva. **Revista de estudios literarios latinoamericanos**. Número 8, pp. 111-135, jul. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. Editora: Cosac Naify, São Paulo, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. Editora: Cosac Naify, São Paulo, 2015.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução: Marcela Coelho de Souza, SP. Ed. Ubu, 2017.

XAVIER, Ismail. Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. *DEVIRES*, Belo Horizonte, V. 12, N. 2, p. 120-131, JUL/DEZ, 2015.

YUDI Janeh Yucra Mamani y Mariana Esther Tovar Yucra. **La “coca” en los storytelling de filmes que visibilizan la cultura andina (aymara – quechua) y sus realidades transmedia**, 2020.

YXAPY, P. F. P.; ALVARENGA, Clarisse . Virar cineasta Mbya Guarani (mulher filmando). **DEVIRES - CINEMA E HUMANIDADES**, v. 15, p. 122-143, 2018.

Filmografia Kuikuro

A FEBRE DA MATA. Direção: Takumã Kuikuro. 2022 (8 min),

AGAHÜ: *o sal do Xingu*. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2020 (1 min).

ETE Londres – Londres como uma Aldeia. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: People’s Palace Projects. Brasil, 2016 (20 min).

KARIOKA. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2015 (20 min).

KUHI IKUGÜ: Os Kuikuro se apresentam. Brasil, 2006 (7 min).

IMBÉ Gikegü: Cheiro de Pequi. Dir. Coletivo Kuikuro de Cinema. Produção: Video nas Aldeias. Brasil, 2006. DVD (36 min).

ITÃO KUEGÜ: As Hiper Mulheres. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro. Produção: Video nas Aldeias. Brasil, 2011. DVD (80 min).

NGUNÉ Elü – O dia em que a lua menstruou. Direção. Coletivo Kuikuro de Cinema. Produção: Video nas Aldeias. Brasil, 2004. DVD (28 min).

TERRITÓRIO PEQUI. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2021 (22 min).

XANDOCA. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2019 (20 min).

Filmografia

A FEBRE. Direção: Maya Werneck Da-Rin. Brasil, 2020 (98 min).

A FESTA DA MOÇA (1987, 18 min) de Vincent Carelli.

A ÚLTIMA FLORESTA. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Laís Bodanzky, Luiz Bolognesi. Brasil, 2021 (74 min).

ADEUS, CAPITÃO. Direção: Vincent Carelli e Tita. Produção: Olívia Sabino e Nara Aragão. Brasil, 2022 (175 min).

BICICLETAS DE Nhanderú. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ariel Duarte Ortega. Brasil, 2011 (46 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edKtJmY65wM>

CARTAS DE UMA MULHER GUARANI em busca de uma terra sem mal. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ana Carvalho, Fernando Ancil. Brasil, 2020 (73 min)

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Klaus Manfred Eckstein; Nelson Pereira dos Santos, Luis Carlos Barreto; César Thedim. Brasil, 1971 (79 min).

CONVERSAS NO MARANHÃO. Direção: Andrea Tonacci. Brasil, 1983 (116 min).
CORUMBIARA. Direção: Vincent Carelli. Produção: Vincent Carelli. Brasil, 2009 (117 min).

DESTERRO Guarani. Direção: Ariel Duarte Ortega, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli. Brasil, 2013 (38 min).

EL ABRAZO DE LA SERPIENTE. *Direção: Ciro Guerra. Colômbia, 2015 (125 min)*

EX-PAJÉ. Direção: Luiz Bolognesi. Produção Executiva: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Brasil, 2018 (81 min).

HANDS OF BRESSON. Direção: Kogonada. Estados Unidos. 2014 (4 min).

HANS STADEN. Direção: Luiz Alberto Pereira. Brasil, 1999 (92 min).

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Brasil, 1989 (13 min)

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, 1975 (91 min).

MARTÍRIO. Direção: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida. Produção: Olívia Sabino. Brasil, 2016 (161 min).

MBYA Mirim. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ariel Duarte Ortega. Brasil, 2013 (22 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6SA0L7_Qwj4

MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ – Duas aldeias, uma caminhada. Direção: Germano Benites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R45trSTOPbQ>. Brasil, 2008 (63 min)

NEW YORK, just another city. Direção: André Lopes e Joana Brandrão. Brasil, 2019 (18 min).

NHEMONGUETA Kunhã Mbaraete. Direção: Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Sophia Pinheiro. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Brasil, 2020 (203 min)

NO CAMINHO com Mário. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ariel Duarte Ortega. Brasil, 2014 (21 min).

O DESTINO DAS MULHERES AMAZONAS. Direção: Jesco von Puttkamer. Brasil, Reino Unido, 1960 (24 min).

O GUARANI. Direção: Fauzi Mansur. 1979 (135 min).

O GUARANI. Direção: Norma Bengell. 1996 (91 min).

O MESTRE E O DIVINO. Direção: Tiago Campos Torres e Divino Tserewahu. Produção: Vídeo nas Aldeias; Brasil, 2013 (85 min).

O TERRITÓRIO. Direção: Alex Pritz. Produção: Darren Aronofsky, Will N. Miller, Sigrid Dyekjær, Lizzie Gillett, Gabriel Uchida Brasil, Dinamarca, EUA, 2022 (86 min).

PARA Reté. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy em colaboração com Ana Carvalho, Fernando Ancil e Tatiana Almeida. Brasil, 2015.

PORCOS RAIVOSOS (2012, 10 min). Direção: Isabel Penoni, Leonardo Sette. Produção: Carlos Fausto, Takumã Kuikuro. Brasil, 2012 (10 min).

SERRAS DA DEDORDEM. Direção: Andrea Tonacci. Brasil, 2006 (135 min).

TAVA, a casa de pedra. Direção: Ariel Duarte Ortega, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli. Brasil, 2012 (98 min).

TEKO HAXY – Ser imperfeita. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Brasil, 2018 (39 min)