Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Bernard Belisário

AS HIPERMULHERES:
CINEMA E RITUAL ENTRE MULHERES, HOMENS E ESPÍRITOS

Belo Horizonte
2014

Bernard Belisário

AS HIPERMULHERES:
CINEMA E RITUAL ENTRE MULHERES, HOMENS E ESPÍRITOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientação: Cláudia Mesquita

Coorientação: André Brasil

PPGCOM/UFMG

Belo Horizonte
2014

301.16
B431h
2014

Belisário, Bernard

As Hipermulheres [manuscrito] : cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos / Bernard Belisário. - 2014.

161 f. : il.

Orientador: Cláudia Mesquita.
Coorientador: André Brasil.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1.Comunicação – Teses. 2.Cinema - Teses. 3.Índios Kuikuro - Teses. 4.Documentário (Cinema) - Teses. I. Mesquita, Cláudia. II. Brasil, André. III .Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Bernard Belisário

***AS HIPERMULHERES*:**
CINEMA E RITUAL ENTRE MULHERES, HOMENS E ESPÍRITOS

Banca examinadora:

_____

Prof. Dra. Cláudia Mesquita – orientadora
PPGCOM/UFMG

_____

Prof. Dr. André Brasil – coorientador
PPGCOM/UFMG

_____

Prof. Dr. César Guimarães
PPGCOM/UFMG

_____

Prof. Dra. Bruna Franchetto
PPGAS – MN/UFRJ

_____

Prof. Dra. Rosângela de Tugny – suplente
PPG Música/UFMG

Aula inha higei ihatagü uheke.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Takumã Kuikuro, meu grande amigo e *uhinhano* cineasta indígena, parceiro com quem tenho tido o prazer de trabalhar, e que me convidou para conhecer de perto sua gente. Sua contribuição a este trabalho é inestimável.

Ipatsegeha, aitsükü ekuguha uinguhenipe Akuku ingukutingenügüha uheke o Valdé gehale, ünagoha uake eginnhene inginikope tütükingoki hekuguha, ingugitinhikopeha uinha, tatuteha tahehisinhüpe ügühütu ihanügü kae uinha, ige kaeha ungahehijü kae ungihanügü kae. Uotomo hakagoi Tapualu o Moisésikoi, hekite ekugutiha uimbelü ihekeni tüngatini, atsingoi geletiha tihetinhambalü kilü ikeni. Eküko gehale uihisundão inha Jairão o Kahã, ingandzuko Kotihi o Ana. Uakene inha gehale Regina inha, Rebeca isi, Larissa isi o Bernakusügü inha, hekini ekugu uitaginhokongo. Eküko gehale Aunu, Johnny, Aguia, Munai, Camilo o Péle, ünagoha hekite ekugutiha uigegatinhikope, gekuili gele tüitukote uigelü ihekeni. Tatuteha tetinguhenhükope uake inha gehale, ngikogo ahehijü ügühütu kae, angoloi ekuguha tatahetinhoi gele tüilü tiheke, titsasü tüilü. Anetüha Ahukaka inha o tatuteha kuhikugu anetügükoi inha gehale, hekite eguha umbepügü atehe ihekeni, ukügijütiha ihekeni. Upügüi ekugu leha uato Mutua Mehinaku (Kuikuro) antropólogo inha, ike huanke uitsatühügü atehe Riuteha atai, igeha aki hakilü, ingugikügü kae, aitsükü ekuguha hekite igeha utingutoho tüilü iheke uinha.

Sou grato à minha orientadora Cláudia Mesquita, mãe da Clarice, que leu, orientou, sugeriu, compartilhou, questionou, concordou, discordou, enfim, acompanhou de perto este percurso com paciência e afinco. Espero que este trabalho esteja à altura da sua dedicação. E também a André Brasil, que generosamente assumiu a orientação desta pesquisa enquanto Clarice recebia seus primeiros cuidados no mundo, e que, desde então, não deixou de estar presente; pelo seu incentivo e apoio à realização do trabalho de campo e pelas interlocuções que sua pesquisa em torno do cinema indígena tem proporcionado.

Ao professor César Guimarães, referência em todos os sentidos, com quem venho tendo a honra de conviver e aprender (assim mesmo, no intransitivo). Pelas suas leituras e sugestões aos trabalhos nas disciplinas, no grupo de pesquisa, na banca do projeto e na banca de qualificação.

Ao professor Ruben Caixeta (PPGAN) pelas considerações e sugestões na banca de qualificação e, especialmente, pelos bons momentos de convivência no apartamento de Santa

Tereza. À amiga e professora Rosângela de Tugny (PPG Música) pelo carinho, pela leitura e pelas sugestões ao capítulo "musical" deste trabalho. Sua pesquisa com a música dos Tikmũ'ũn/Maxakali tem sido uma importante inspiração. À queridíssima Luciana de Oliveira Guarani Kaiowá, que conheci a caminho do *tekoha Arroyo Kora* (Mato Grosso do Sul), e com quem venho tendo o prazer de trabalhar e pensar junto.

Aos demais professores e coordenadores do PPGCOM, especialmente à Ângela Marques e Carlos Mendonça, cujas contribuições sobre *política* e *performance* certamente reverberam nestas páginas. Às secretárias Elaine Martins e Tatiane Oliveira, sempre tão solícitas e competentes na sua lida diária com os trâmites kafkianos da burocracia acadêmica. Sou grato à Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão da bolsa durante os dois anos em que realizei o mestrado.

Aos professores Bruna Franchetto (PPGAS/UFRJ) e Carlos Fausto (PPGAS/UFRJ), que gentilmente me enviaram muitos de seus artigos e trabalhos. À Mara Santos, Ricardo Jamal, Diego Madi Dias, Lorena França, Gabriel Cid (Casa da Ciência/UFRJ), Graziela Kunsch e Laís Grossi pelo mesmo motivo.

À equipe do Vídeo nas Aldeias, especialmente a Vincent Carelli, que teve a brilhante iniciativa de fazer e pensar o cinema com os índios, e a todos os cineastas e amigos indígenas que dão sentido a esse trabalho: Divino Tserewahú, Patrícia Ferreira, Kamikiá Kĩsedje, Takumã, Jairão e Munai Kuikuro, Isael, Suely e Elizângela Maxakali, Tawanã e Viola Kalapalo, entre muitos outros.

Aos colegas e amigos do grupo de pesquisa *Poéticas da experiência* – Carla Maia, Victor Guimarães, João Dumans, Fernanda Salvo, Mariana Souto, Siomara Faria, Kátia Lombardi, Ana Karina, Carla Italiano, Júlia Fagioli e Roberta Veiga – com quem tive a oportunidade de pensar e discutir o cinema de uma maneira extremamente potente. E, especialmente, a Clarisse Alvarenga, cuja parceria tem feito germinar, crescer e florescer muitas das ideias presentes neste trabalho.

Agradezco también a los participantes del seminario permanente de investigación "*La humanidad compartida: procesos ontológicos en el México de ayer y de hoy*" del *Instituto de Investigaciones Antropológicas* de la Universidad Nacional Autónoma de México, con quienes una tarde lluviosa pude discutir sobre las resonancias entre el cine y la antropología. Assim como aos pesquisadores que participaram e organizaram o seminário temático *Cinema, estética e política* nos encontros anuais da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), cujos engajamentos animaram desde o início esta pesquisa.

Aos amigos da Associação Filmes de Quintal que, desde 1997, realizam o mais importante festival de documentários do Brasil – o *forumdoc.bh* –, onde me formei como espectador. Aos amigos da Associação Imagem Comunitária, da qual tenho orgulho de fazer parte. Ao amigos do Rio de Janeiro, que carinhosamente ajudaram a conceber a semente desta pesquisa. Bianca Arruda, pelas ideias e braços fortes, de antes e de hoje (e por me apresentar Jeanne Favret-Saada). Ana Lígia Aguiar, pela concretude política do pensamento. Ana Júlia Mizher, pelas ressonâncias e interações físicas. Daniel Barros, pelos constantes lacanismos. Gabriela Lemos, pela poesia nossa de todo dia, e a todos os demais amigos "físico-químicos". A los amigos de México quienes siempre me inspiraron el coraje para olvidar los límites entre disciplinas, y quienes generosamente me recibieron en su casa y vida. Isabel Martínez, por su amor y revolución. Alejandro Fujigaki, por las borracheras postestructuralistas inolvidables. Carlo Bonfiglioli y Edite Carlesso, por todo el cariño en Río y en Tepoztlán.

A Txekewe Ekayhe e Milene Migliano, pela amizade e convivência deliciosa no apartamento de Santa Tereza. Ao amigo Pedro Marra, pela inteligência inquieta e pelas sugestões de leituras indispensáveis para este percurso músico-filosófico. A Lígia Lana, amiga de longa data, sempre por perto mesmo quando moramos longe. A Elias Santos, Débora Costa, Rodrigo Campanella, Marco Túlio de Souza, Luiza Lages, Nanda Miranda e demais colegas do Mestrado, especialmente, Bárbara França, pela companhia no trajeto. A Chica, pelo Axé. A Cecília Rocha, pelo seu carinho em silêncio. E a Júlia Morena, que me mata de saudades.

Aos queridos André Lino & Taís Niffinegger, que amavelmente me deram pouso em Brasília quando voltava das viagens ao Xingu. Aos amigos *kuẽgü* Mateus Mesquita & Ana Bambirra, por proporcionarem alegria e leveza aos momentos mais difíceis desta escrita (além de umas comidinhas e cervejinhas deliciosas). Ao meu irmão Guarani Kaiowá e doutor em antropologia Tonico Benites & Karlene Pires, verdadeiros guerreiros de seu povo.

Aos amigos Sara Lambranho, Pedro Aspahan, Júlia Machado, Bruno Vasconcelos, Fernanda Oliveira, Ana Carvalho, Raquel Junqueira, Daniel Ribão, Carolina Fenati, Glaura Cardoso, Marcos de Castro (Dido), Bel Santos, Danielle dos Anjos, Edilene Lopes, Renato Negrão e Sara Villas, sem os quais a vida não teria a menor graça.

Aos meus irmãos *hekugu* Renata e Leandro, que amo e admiro; aos nossos pais e a toda a família pelo apoio constante.

Por fim, Cristiane Lima, a quem qualquer palavra de agradecimento seria muito pouco.

RESUMO

BELISÁRIO, Bernard. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social – PPGCOM/UFMG: Belo Horizonte, 2014.

Esta dissertação propõe uma aproximação ao filme *As Hipermulheres* (2011), realizado em parceria entre o cineasta indígena Takumã Kuikuro, o antropólogo Carlos Fausto e o oficineiro formado no projeto Vídeo nas Aldeias Leonardo Sette. Esta aproximação se constitui de três movimentos analíticos. O primeiro deles busca caracterizar os modos como o filme imbrica, na sua *mise-en-scène* documentária, procedimentos e recursos narrativos da ficção. O segundo investiga as relações entre a câmera e os sujeitos que filma durante as performances ritualísticas, partindo da música como motor destas cenas fílmico-rituais. O terceiro movimento parte da categoria cosmológica nativa *itseke* (bicho-espírito) para analisar três momentos em que estas forças se fazem presentes no fora-de-campo do filme. Para este trabalho, elaborou-se uma metodologia de análise que articula conceitos do campo dos estudos do cinema e da comunicação, informações e reflexões etnográficas (e etnomusicológicas) e uma breve pesquisa de campo.

Palavras-chave: Cinema indígena; Kuikuro; Documentário; *Mise-en-scène*; Música ameríndia; Alto Xingu.

ABSTRACT

BELISÁRIO, Bernard. *The Hyperwomen: cinema and ritual among women, men and spirits*. Master's Degree thesis on Social Communication – PPGCOM/UFMG: Belo Horizonte, 2014.

This dissertation proposes an approach towards the film *The Hyperwomen* (2011), a result of a partnership between the indigenous filmmaker Takumã Kuikuro, the anthropologist Carlos Fausto and the former Video in the Villages project's instructor, Leonardo Sette. This approach consists in three analytical movements. The first one intents to characterize the manner in which the film enmeshes fictional procedures in its documentary *mise en scène*. The second one investigates the relationship between the camera and the filmed people during the ritual performances, considering music as an engine for these ritual-filmic scenes. The third movement starts from the native cosmological category *itseke* (animal-spirit) to analyze the three moments in which these forces are evoked in the film. For these analyzes, we developed a methodology that articulates concepts from the cinema/communicational studies, ethnographic/ethnomusicologic information and a brief field research.

Keywords: Indigenous cinema; Kuikuro; Documentary; *Mise en scène*; South Amerindian Lowlands' music; Upper Xingu.

Sumário

1. PERCURSOS INTRODUTÓRIOS 13

1.1 O projeto Vídeo nas Aldeias 14

1.2 O Alto Xingu e o cinema 23

1.3 Duas visitas ao campo 36

1.4 *Itão Kuẽgü: As Hipermulheres* 39

1.5 O percurso das questões 43

1.6 As categorias fílmicas das análises 45

1.7 A convocação das etnografias 47

1.8 A transcrição dos cantos 48

1.9 Algumas ferramentas 51

2. MODULAÇÕES DA *MISE-EN-SCÈNE* 53

2.1 A decupagem como operação da *mise-en-scène* 55

2.2 O jogo de ficção na *auto-mise-en-scène* 59

2.3 A dupla coerção na encenação documentária 63

2.4 A *mise-en-scène* da narração e o antecampo 65

2.5 Resistências à ficção 68

2.6 A decupagem no ritual 73

3. OS CANTOS EM CENA 79

3.1 Cantos entre corpos 81

3.2 O canto no corpo 83

3.3 Os cantos, os corpos e a câmera 90

3.4 O canto e a montagem 97

3.5 *Jamugikumalu* **100**

3.5.1 *Sahugagülü* 102

3.5.2 *Heu igisü* 107

3.5.3 *Kagutaha igisü* 110

3.5.4 *Tuhuloloi* 112

4. OS *ITSEKE* E O FORA-DE-CAMPO **117**

4.1 *Itseke heke eingitagü* **118**

4.2 *Itsekei gele kukatamini* **124**

4.3 *Ingike hõhõ itseke, itseke leha esei* **127**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **133**

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **137**

7. REFERÊNCIAS FÍLMICAS **143**

8. ANEXO **150**

Kamankgagü conta o mito das *Jamugikumalu* **150**

Kanu conta o mito das *Jamugikumalu* **155**

Capítulo 1

PERCURSOS INTRODUTÓRIOS

Em 2011 estreava no circuito de festivais brasileiros o longa-metragem *Itão Kuẽgü: As Hipermulheres* (2011). Rodado na aldeia Ipatse dos índios Kuikuro, localizada no Parque Indígena do Xingu (MT), o filme aborda a realização do grande ritual feminino do Alto Xingu, o *Jamugikumalu*. Inteiramente falado em Kuikuro (variante da língua karib), o filme tem como mote a transmissão dos cantos tradicionais indispensáveis à realização do ritual, os quais somente uma mulher, a *eginhoto* (mestre ou "dona" dos cantos) Kanu, conhece em sua totalidade. Entretanto, a cantora encontra-se doente, o que passa a mobilizar uma série de providências e preocupações por parte não só de seus familiares, mas também dos organizadores da festa e habitantes da aldeia.

A direção do longa é assinada pelo realizador indígena Takumã Kuikuro, pelo antropólogo Carlos Fausto e pelo oficineiro formado no projeto Vídeo nas Aldeias Leonardo Sette. A produção executiva de Vincent Carelli e Carlos Fausto revela a continuidade de uma parceria já consolidada entre o Vídeo nas Aldeias e o Museu Nacional/UFRJ com o projeto *Documenta Kuikuro*, a partir da qual foram produzidos anteriormente os documentários *Imbé gikegü: Cheiro de pequi* (2006) e *Nguné elü: O dia em que a lua menstruou* (2004), ambos dirigidos por Takumã Kuikuro e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema.

A presença dos índios não só no campo dos filmes, mas no seu antecampo[1], operando a câmera, o microfone, dirigindo a cena (e atualmente editando seus trabalhos), remonta à experiência pioneira empreendida pelos professores Sol Worth e John Adair entre os índios Navajo no estado norte-americano do Arizona, em 1966[2]. No Brasil este tipo de produção surgiu no contexto dos filmes realizados pelo projeto Vídeo nas Aldeias.

[1] Para uma breve caracterização do conceito de *antecampo*, cf. nota 36.

[2] Esta experiência está detalhada com riqueza na análise dos próprios professores (Worth & Adair, 1972), publicada seis anos depois daquele trabalho de campo com os Navajo.

1.1 O projeto Vídeo nas Aldeias

Em 1987 nascia dentro do Centro de Trabalho Indigenista[3] (CTI) o projeto Vídeo nas Aldeias. Àquela época, o vídeo surgia como um instrumento de luta de diversos movimentos sociais populares na América Latina. A partir de 1986, o mais importante festival de cinema latino-americano da época, o *Festival Internacional del Nuevo Cine Latioamericano* de Havana passava a incorporar produções de vídeo em uma de suas mostras.

> Ficou evidente a todos do júri que os principais acontecimentos políticos e sociais ocorridos na América Latina estavam registrados em vídeo: da invasão da Corte de Justiça à erupção de um vulcão, na Colômbia; a repressão às manifestações populares no Chile; a luta da FMLN em El Salvador; o conflito com os 'contra' na Nicarágua; os assassinatos de líderes camponeses no Brasil; as ações e justificativas da guerrilha peruana, entre dezenas de outros exemplos (Santoro, 1989: 15).

O desenvolvimento técnico do aparato videográfico, não seria exagerado dizer, teve um impacto semelhante àquele que possibilitou ao cinema do pós-guerra filmar nas ruas situações cotidianas. A descrição de Julianne Burton (2003) sobre as transformações tecnológicas do aparato cinematográfico nos anos 1940, resultante das exigências de registro documental da Segunda Guerra Mundial, e que possibilitou ao Neorrealismo filmar fora dos estúdios, ajusta-se perfeitamente às possibilidades que o vídeo representou, principalmente na década de 1980: "Começa a circular mais amplamente uma tecnologia flexível e mais econômica [...] que torna possível filmagens mais espontâneas e a descentralização da produção cinematográfica" (Burton, 2003: 203).

Segundo Santoro (1989), a primeira experiência de utilização do vídeo como instrumento de militância no Brasil se deu em 1983, tendo como ponto de partida um curso de capacitação de grupos que atuavam com movimentos populares em São Bernardo do Campo. No caso da militância indigenista do CTI, esse momento de transição tecnológica do vídeo foi determinante para o estabelecimento de uma nova forma de filmar nas aldeias, conforme relatou Vincent Carelli, o idealizador do projeto.

> Foi quando surgiu o *video camcorder*. O *camcorder* era os dois numa câmera só. Primeiro surgiu a câmera, que era acoplada como um cordão umbilical a um VT [*videotape*] portátil. Em 1986, resolvi fazer. Eu estava super a fim, essa ideia tinha

[3] "O Centro de Trabalho Indigenista [é] uma organização não-governamental fundada em 1979 por um grupo de antropólogos e educadores que desejavam estender sua experiência inicial de pesquisa etnológica na forma de programas de intervenção adequados às comunidades indígenas com as quais se relacionavam" (Gallois & Carelli, 1995a: 49).

> ficado martelando na minha cabeça. Eu comprei uma [câmera] VHS, dessas com monitor, com geradorzinho e tal, um VCR [*videocassete recorder*], e fui fazer uma experiência. E aí é a história que está contada mais ou menos lá naquele vídeo *A festa da moça* (Carelli *apud* Gonçalves, 2012: 78, nota 85).

A experiência fundadora do Vídeo nas Aldeias, registrada no filme *A festa da moça* (1987), de Vincent Carelli, estava então intimamente ligada à possibilidade de incluir o olhar dos próprios índios como elemento constituinte da sua imagem fílmica.

> A rotina registro/exibição foi gerando um *feedback* imediato. Os índios [Nambiquara] assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela (Carelli, 2004: 23).

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.

O projeto Vídeo nas Aldeias passa então a atuar junto aos outros povos com os quais o Centro de Trabalho Indigenista vinha trabalhando. A experiência que sucedeu o trabalho no Mato Grosso com os Nambiquara se deu no Pará, com os Parkatejê-Gavião. Segundo Carelli (1993), ao assistirem as imagens dos Nambiquara, os Parkatejê ficaram fascinados. Durante mais de um ano, o Vídeo nas Aldeias registrou, a pedido do cacique Parkatejê, suas festas e seu entorno – rodovias, estrada de ferro, barragens, linhas de transmissão elétrica[4]. Com este material, Carelli editou[5] o filme *Pemp* (1988), nome do ritual de iniciação masculina dos

[4] Trata-se da ferrovia do projeto Grande Carajás para escoamento da atividade de mineração da Vale (então Companhia Vale do Rio Doce), da barragem da usina hidrelétrica de Tucuruí e da Linha de transmissão de energia elétrica da Eletro-Norte e Celpa, de Marabá a Rondão do Pará (Gonçalves, 2012: 79).

[5] O que chamaremos nesta seção de "edição" refere-se ao processo de escolha e roteirização do material, e mesmo de direção dos trabalhos de montagem na ilha de edição. O trabalho de montagem, nesta primeira fase do Vídeo nas Aldeias, foi, na maioria dos filmes, realizado por Tutu Nunes.

Parkatejê. Um ano depois, os indigenistas do CTI, ao assistirem às imagens realizadas por um dos jovens Parkatejê, que àquela época participara de uma breve instrução para o uso da câmera, se surpreenderam ao descobrir que também os Parkatejê haviam retomado a cerimônia de furação de lábios, abandonada desde os primeiros contatos com os brancos.

Ainda em 1987, os jovens Xavante da aldeia Sangradouro (MT) haviam entrado em contato com a Fundação Nacional do Índio (Funai), solicitando o registro audiovisual de seu ritual de iniciação masculina, o *Wai'á*, que só realizam a cada quinze anos, e que aconteceria justamente naquele ano. Um funcionário da Funai os encaminhou então aos indigenistas do projeto Vídeo nas Aldeias, que se prontificaram para o trabalho. Com o material do registro e alguns depoimentos dos próprios Xavante (em português), Virgínia Valadão editou, juntamente com dois jovens Xavante da aldeia Sangradouro, o filme *Wai'á: O segredo dos homens* (1988)[6].

Desde o início do trabalho com os Parkatejê, o Vídeo nas Aldeias tratou de estabelecer ali um acervo de registros videográficos da vida ritual de outros povos com os quais o CTI mantinha contato. O que mais chamou a atenção do cacique Parkatejê foram os rituais dos Krahô, povo de mesma língua (Timbira) e com traços culturais semelhantes, especialmente o *Ketoayê*, um ritual de iniciação masculina. Os indigenistas do Vídeo nas Aldeias mediaram este encontro. Primeiramente através do seu registro em vídeo (e posterior envio do material), em seguida através da locação de um caminhão para transportar os Parkatejê até a aldeia Krahô no estado de Tocantins. Oito meses depois, os Parkatejê retribuíram o convite e chamaram os Krahô para participarem de sua festa. Estes encontros foram registrados pelos jovens Parkatejê e pelos indigenistas do Vídeo nas Aldeias, e sua edição resultou no filme *Eu já fui seu irmão* (1993).

Um novo momento do projeto se inaugura com a parceria estabelecida entre Vincent Carelli e a antropóloga Dominique Gallois, conforme relata o próprio cineasta.

> As primeiras experiências, entre os Nambiquara e [Parkatejê] Gavião, foram mais sozinho mesmo, sem entender a língua [...] Quando pintou a parceria com a Dominique, meu projeto foi exatamente esse: agora, que eu estava com uma pessoa que entendia e falava fluentemente a língua [dos Waiãpi], que tinha um parceiro e informante de longa data, um intelectual e chefe indígena (que era o Waiwai), eu podia esmiuçar exatamente o que acontece e o que passa pela cabeça dos índios, o que eles discutiam. Isso deu no filme *O espírito da TV* (1990), que se desdobrou na *A arca dos Zo'é* (1993). Depois entramos mais no filme sobre a demarcação [*Placa*

[6] Uma descrição detalhada das motivações dos próprios Xavante para a realização deste registro pode ser encontrada no trabalho de Gonçalves (2012).

> *não fala* (1996)] e depois a experiência de ficar ficcionando lendas [*Segredos da mata* (1998)] (Carelli, 2009: 152).

No primeiro destes filmes, *O espírito da TV* (1990), vemos a reação e a reflexão dos Waiãpi diante das imagens fílmicas dos Parkatejê, dos Nambiquara, dos Krahô, dos Kayapó e dos Guarani Kaiowá, realizadas pelos indigenistas do projeto Vídeo nas Aldeias/CTI. Além de imagens de reportagens televisivas e do registro da viagem dos líderes Waiãpi em Brasília, onde foram negociar a demarcação de seu território.

Em um artigo que analisa esta primeira experiência, Gallois & Carelli (1992) descrevem uma relação com a imagem fílmica recorrente em outros contextos ameríndios.

> Em algumas aldeias em que a TV circulou, todos se pintaram com *urucu*[*m*] antes de assistir às projeções. Em outra, uma mulher em resguardo de luto não soube conter sua curiosidade e se aproximou da casa de projeções. Nas semanas que seguiram, sofreu sucessivas crises de angústia e dores profundas que seus familiares e o xamã da aldeia atribuíram aos espíritos de pessoas distantes que haviam "passado" pela TV (Gallois & Carelli, 1992: 29)

Esta relação ficou ainda mais marcante ao visionarem as imagens dos Guarani Kaiowá, cujos traços linguísticos e cosmológicos são compartilhados pelos Waiãpi, e que foram imediatamente identificados por eles como seus parentes.

> Isso ficou particularmente evidente nas sucessivas projeções de cenas de xamanismo Guarani, mostradas pela primeira vez na aldeia Mariry [Waiãpi]. Quando assistiram a essas imagens, fizeram imediatamente uma relação entre a execução do ritual – com cantos e toque de chocalhos que marcam a chegada dos espíritos auxiliares – com a "passagem" desses espíritos pela tela da TV (Gallois & Carelli, 1992: 29).

O seguinte filme realizado com os Waiãpi, *A arca dos Zo'é* (1993), parte de uma experiência similar àquela dos Parkatejê com os Krahô. Os Waiãpi conheceram primeiramente os Zo'e, grupo de mesma língua (Tupi), que havia sido recentemente contatado, através de imagens fílmicas. Imediatamente reconhecendo-os como parentes, os Waiãpi solicitam então aos indigenistas do Vídeo nas Aldeias que articulassem uma visita sua à aldeia dos Zo'e. Em dezembro de 1992, uma comitiva Waiãpi foi até lá, acompanhada pela antropóloga Dominique Gallois e pelo indigenista do Vídeo nas Aldeias Vincent Carelli. O encontro foi também registrado por Kasiripinã, um dos jovens Waiãpi, que, meses antes, fora presenteado por Vincent Carelli com uma câmera de vídeo[7]. Este registro foi editado pelo

[7] Uma descrição detalhada deste encontro, assim como do encontro dos Parkatejê com os Krahô, pode ser encontrada no trabalho de Gallois & Carelli (1995b).

mesmo Kasiripinã, resultando num outro filme de 90 minutos que todavia desconhecemos[8], "Visita aos Zo'e", segundo Gallois & Carelli (1995b), um dos mais apreciados nas sessões de vídeo das aldeias Waiãpi àquela época. Dois anos mais tarde, Kasiripinã edita e comenta as imagens de três rituais Waiãpi no filme *Jane Moraita: Nossas festas* (1995).

O filme *Placa não fala* (1996) registra o longo processo de demarcação da terra Waiãpi, constantemente invadida por garimpeiros, e sua reflexão acerca do território que tradicionalmente ocuparam. *Segredos da mata* (1998), por sua vez, é uma ficção encenada pelos próprios Waiãpi (aldeia Taitetuwa), baseada em quatro de seus mitos[9].

Em 1991, há uma invasão do garimpo e das madeireiras que saqueiam o mogno das matas dos Nambiquara do Sararé (MT). A situação é abordada no vídeo *Boca livre no Sararé* (1992), dirigido por Vincent Carelli, Maurizio Longobardi e Virgínia Valadão.

A experiência do Vídeo nas Aldeias com os então recém contatados Enawenê Nawê resultou em um filme etnográfico, *Yãkwá: O banquete dos espíritos* (1995), de Virgínia Valadão, fruto de uma longa pesquisa da antropóloga. No filme, os índios, que vivem ao norte de Mato Grosso, celebram o ritual dos espíritos dos mortos *Yãkwá*, realizado durante sete meses, quando oferecem alimentos, pinturas, adereços corporais, cantos e danças para tais espíritos.

O Vídeo nas Aldeias produziu também o filme *Antropofagia visual* (1995), que registra a relação deste povo com o vídeo e com a metodologia de filmagem/exibição, revelando uma extroversão singular dos Enawenê Nawê diante da câmera. Além de uma ficção, criada e encenada por eles mesmos, remontando à expulsão e morte dos garimpeiros brancos (encenados pelos membros da equipe do Vídeo nas Aldeias), e outra, rememorando o ataque que haviam sofrido dos Cintas-Largas.

Após a experiência com os Xavante da aldeia Sangradouro, que resulta no filme *Wai'á: O segredo dos homens* (1988), conforme descrevemos acima, o Vídeo nas Aldeias/CTI envia um equipamento de vídeo para os Xavante e o filho do cacique fica encarregado pelo trabalho de registro audiovisual. Dois anos mais tarde, ele assume a função de chefe de posto da Funai e transfere para seu irmão, Divino Tserewahú, a responsabilidade sobre o equipamento e a função de cinegrafista da aldeia. O primeiro filme de Tserewahú, *Hepari*

[8] Os filmes citados, que desconhecemos ou que não tivemos acesso, e que portanto não constam nas Referências Fílmicas *infra*, serão grafados entre aspas e não em itálico como os demais.

[9] Gonçalves (2012: 86) menciona ainda, fruto desta experiência de vídeo junto aos Waiãpi, o filme "Meu amigo garimpeiro", de Dominique Gallois, que todavia desconhecemos.

idub'radá: Obrigado irmão (1998), aborda seu trabalho junto a sua comunidade, no registro dos rituais e reuniões – filme inspirado, em alguma medida, num outro trabalho realizado na aldeia Xavante de Pimentel Barbosa (MT), *Tem que ser curioso* (1997), de Caimi Waiassé, que se iniciara no vídeo de forma autodidata com uma câmera doada por uma antropóloga que trabalhava junto aos Xavante.

Ainda em 1997, o Vídeo nas Aldeias registra a chegada do vídeo e as reflexões dos Assurini do Xingu sobre a imagem fílmica e sobre a permanência de seus rituais. O resultado deste encontro está documentado no filme *Morayngava* (1997), de Vigínia Valadão e Regina Müller.

Entre 1995 e 1996, em uma parceria com a Universidade Federal de Mato Grosso, o Vídeo nas Aldeias, ainda vinculado ao Centro de Trabalho Indigenista, realiza uma série televisiva de quatro episódios de 26 minutos, o "Programa de Índio", veiculado em rede nacional pela TVE do Rio de Janeiro. Ao longo da série, foram realizadas 23 reportagens onde os próprios indígenas, de diversas etnias com as quais o Vídeo nas Aldeias vinha trabalhando, atuavam na concepção, nas pautas e ainda como repórteres e apresentadores dos episódios[10].

> Em 1996, o que era para ser o quinto programa acabou não saindo, e encerramos a série. Mas foi no interior dessa experiência que nasceu a ideia de uma oficina de formação de vídeo para os índios, para sair da linha telemagazine que vinha sendo desenvolvida no *Programa de Índio*, com matérias muito curtas e forçosamente um pouco superficiais [...] A proposta era entrar numa linha documental com um tratamento mais aprofundado, especialmente quando se desenvolve um trabalho na própria língua e sobre sua própria cultura (Carelli *apud* Carelli *at al.*, 2011a: 55).

O primeiro movimento neste sentido se deu em setembro de 1997, numa grande oficina de formação no Posto Diauarum, Parque Indígena do Xingu (MT), onde se reuniram mais de trinta índios de diversas partes do Brasil provenientes de povos com os quais o Vídeo nas Aldeias já trabalhava e que se conheciam pela rede de videotecas instituída em suas aldeias. Segundo o próprio Carelli (2004), o encontro permitiu um intercâmbio direto entre os índios, mas ainda lhes faltava um bom método de formação.

Neste encontro, Divino Tserewahú teve a ideia de filmar o ritual de iniciação masculina dos Xavante, o *Wapté*, que aconteceria em Sangradouro no ano seguinte. Além de

[10] Quatro anos mais tarde, em 2000, o Vídeo nas Aldeias realiza ainda uma série de dez programas de 18 minutos em parceria com o Ministério da Educação, veiculada pela TV Escola (canal de ensino à distância). A série "Índios no Brasil" faz parte de um movimento inicial de renovação do currículo escolar do ensino médio e fundamental no Brasil. Sobre esta relação entre políticas públicas de educação e a atuação do Vídeo nas Aldeias, cf. Monte (2004).

Bartolomeu Patira, de sua aldeia, Divino convidou alguns dos participantes daquela oficina para comporem uma equipe de registro do ritual: Winti Suyá (Kĩsêdjê), Caimi Waiassé e Jorge Protodi, estes últimos, da aldeia Xavante de Pimentel Barbosa. O resultado desta frutífera parceria interétnica é o filme *Wapté Mnhõnõ: Iniciação do jovem Xavante* (1999). Quais teriam sido as razões que levaram Divino a querer compartilhar este trabalho com os seus colegas?

> Em primeiro lugar este ritual só se realiza a cada cinco anos, e é de uma grande complexidade. Em alguns momentos, as ações se desenvolvem simultaneamente em vários locais. Só a presença de mais de uma câmera poderia viabilizar uma cobertura mais completa e sistemática. Seu irmão Jeremias, o primeiro cinegrafista indígena de Sangradouro, havia filmado a última furação de orelha realizada [ali], e evidentemente tinha deixado de filmar uma série de etapas consideradas muito importantes (Carelli, 1998 § 4).

Nesta reflexão feita durante o processo de montagem do filme, Carelli (1998 § 5) lembra ainda que, pertencendo ao grupo cerimonial dos Tirowa, Divino não só estaria impossibilitado de presenciar uma série de eventos exclusivos a outros clãs cerimoniais, como deveria desempenhar uma série de funções no ritual, das quais os velhos da aldeia dificilmente o dispensariam. O filme é então atravessado por essas relações internas ao mundo dos Xavante.

> *Iniciação* [*do jovem*] *Xavante* (1999) é, sem dúvida, um metafilme e um metarritual. Nele podemos ver a fusão da vida cotidiana com a vida ritual e ver também o ato de filmar inseparável dos processos e das práticas que possibilitam que tanto o filme quanto o ritual existam [...] E mais, isso é uma aposta, os realizadores Xavante não teriam levado a cabo essa empreitada se tivessem, no lugar do vídeo, optado por escrever uma monografia ou uma tese acadêmica. Veremos mais à frente, é a potência das imagens e dos sons que lhes permite realizar uma verdadeira antropologia nativa (Caixeta de Queiroz, 2008: 112-113).

Um ano depois, Tserewahú filma o ritual de iniciação masculina que, em 1987, a equipe do Vídeo nas Aldeias filmara a pedido dos Xavante, o *Wai'á*. Assim como na filmagem anterior, Divino precisava se dividir entre as suas funções no ritual e a câmera (que parou de funcionar na primeira semana de filmagens) (Tserewahú *apud* Carelli *at al.*, 2011a: 60). O resultado deste segundo projeto do cineasta Xavante na sua aldeia é o filme *Wai'á rini: O poder do sonho* (2001).

Com a divulgação deste filme em outras aldeias Xavante, os moradores da Aldeia Nova solicitaram o registro do seu próprio *Wai'á*, o que resultou no documentário *Daritizé: Aprendiz de curador* (2003), de Divino Tserewahú.

O segundo movimento de Vincent Carelli e do Vídeo nas Aldeias em direção a um aprofundamento na formação dos realizadores indígenas que participavam do projeto e, por conseguinte, na maneira de tratar as questões abordadas pelos filmes que produziam, foi o convite à documentaria Mari Corrêa para a coordenação das oficinas de formação, realizadas a partir de 1998. Formada nos *Ateliers Varan*[11], a cineasta vinha trabalhando entre 1992 e 1995 em algumas aldeias do Parque Indígena do Xingu, em parceria com a Escola Paulista de Medicina (Unifesp), trabalho que resultou em seu filme *O corpo e os espíritos* (1996). A incorporação da documentarista e de sua metodologia de trabalho é reconhecida como um divisor de águas na produção do Vídeo nas Aldeias.

A primeira oficina de formação coordenada por Mari Corrêa e Vincent Carelli aconteceu em Rio Branco em fevereiro de 1998 e durou quinze dias. Em parceria com a Comissão Pró-Índio do Acre, a oficina (de edição e de animação) foi ministrada para professores indígenas dos povos Ashaninka e Huni Kuĩ (Kaxinawá). Em outubro do mesmo ano, os coordenadores do Vídeo nas Aldeias ofereceram uma oficina parecida aos Makuxi do norte de Roraima, resultando no filme *Ou vai ou racha! 20 anos de luta* (1998), onde os estudantes da aldeia Maturuca encenam os episódios que consideram marcantes na sua luta pelo reconhecimento da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.

> Essa primeira experiência nos mostrou que, se quiséssemos dar maior consistência ao trabalho e obter melhores resultados, era preciso desenvolver uma formação a longo prazo. Porque se aprender a usar uma câmera pode ser fácil, aprender a fazer filmes é uma outra história (Corrêa, 2004: 34).

---

[11] "'Ateliers Varan' é uma escola de cinema muito particular, escola de documentário com sede em Paris, que teve sua influência também no Vídeo nas Aldeias. Isto é, são documentaristas formados na 'Varan' que fomentam a formação de realizadores indígenas na América Latina [e no Canadá, com Zacharias Kunuk e Norman Cohn], a partir de iniciativas coletivas como o *Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas* (CLACPI) criado em 1985 no México, pioneiro na organização e no desenvolvimento de um processo de 'autorrepresentação', e na Bolívia o 'CEFREC', *Centro de Formación y Realización Cinematográfica*, fundado em 1989 em La Paz" (Gonçalves, 2012: 93). Em certo sentido, a escola de documentaristas *Ateliers Varan* foi para o cinema e a produção audiovisual indígena na América Latina, o que foi a escola neorrealista *Centro Sperimentale di Cinematografia* para os Novos Cinemas latino-americanos nos anos 1960.

Um breve histórico do *Ateliers Varan*: Em 1978, o governo de Moçambique convidou alguns famosos diretores de cinema para filmarem as mudanças que estavam ocorrendo no seu país, que conquistara sua independência havia poucos anos. Jean Rouch se propôs então a preparar os futuros cineastas moçambicanos de modo a capacitá-los a filmar, de dentro, a realidade do seu próprio país. Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, adido cultural da embaixada francesa em Moçambique, criaram uma oficina de realização de documentários. Seguindo essa experiência, e com o apoio de Rouch e d'Arthuys, foi criado em 1981 o *Ateliers Varan* (www.ateliersvaran.com).

Em 1999 o Vídeo nas Aldeias empreende então uma oficina na aldeia dos Ashaninka do Rio Amônia, no Acre, da qual participam, além dos próprios Ashaninka, índios Kanamari, Kulina, Katuquina, Manchineri e Huni Kuĩ; ou seja, do ponto de vista das línguas, parecia uma babel. Os resultados desta experiência são os filmes *No tempo das chuvas* (2000), *Dançando com cachorro* (2001) e *Shomõtsi* (2001), este último de autoria de Valdete Pinhanta, que registra o cotidiano de seu tio Shomõtsi na aldeia Ashaninka de Apiwtxa e sua viagem ao município de Marechal Tahaumaturgo (AC) onde recebia sua aposentadoria. "Foi daí para frente que a gente disse: 'vamos trabalhar com cada um na sua comunidade'. E aí fizemos muitos trabalhos assim: com os Panará, os Kuikuro. Juntar uma turma do mesmo grupo foi a experiência que deu mais certo" (Carelli, 2009: 154).

No mesmo ano de 1999, a equipe do Vídeo nas Aldeias dá início a um trabalho de longa duração com os Ikpeng no Parque Indígena do Xingu. Dois anos antes, em 1997, dois jovens Ikpeng que haviam participado daquele primeiro encontro de formação no posto Diauarum registram o ritual de iniciação masculina *Moyngo*, quando os meninos recebem suas tatuagens no rosto. Durante a oficina em sua aldeia, em 1999, a comunidade resolve encenar o mito de origem daquele ritual. Em 2001, o coletivo de cineastas Ikpeng incorpora Natuyu, a primeira mulher entre os jovens formados pelo Vídeo nas Aldeias, e filmam o ritual *Wagré*, que antecipa o *Moyngo*, onde os meninos têm seus rostos enfeitados com massa de bambu. Com essas novas imagens, o filme que havia sido montado em 2000 é remontado na sua versão que conhecemos atualmente – *Moyngo: O sonho de Maragareum* (2003). O coletivo de realizadores Ikpeng realizam também o belíssimo filme-carta *Marangmotxíngmo mïrang: Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001). Este filme, assim como aqueles realizados na aldeia dos Ashaninka, são os filmes que marcam a virada que Mari Corrêa chamou de "filmar o nada".

> Na entressafra das festas tradicionais que ocorrem praticamente todos os anos na sua aldeia, Kumaré [Ikpeng] considerava que a trivialidade do dia-a-dia não apresentava nada digno de ser registrado. Embora eu estivesse ciente da importância destas manifestações culturais coletivas e do legítimo desejo de tê-las registradas, percebia que a focalização exclusiva no tema ofuscava uma boa parte dos aspectos mais atuais de sua cultura. Como se, na reverência ao tradicional, a um passado de 'índio puro', termo que mesmo alguns deles já usam, rejeitassem parte de seus traços culturais do presente (Corrêa, 2004: 35).

Em 2002, o Vídeo nas Aldeias realiza duas oficinas junto aos Waimiri e Atroari no estado do Amazonas. O resultado desta outra experiência de "filmar o nada" é o documentário

Kinja iakaha: Um dia na aldeia (2003). Jean-Claude Bernardet vê neste filme uma relação, ou um modo de filmar, até então desaparecido da cena documentária brasileira.

> A câmera tem que seguir os movimentos do menino, ela também tem que se movimentar delicadamente para não afugentar o gafanhoto, tem que seguir o movimento do pescador que retira a traíra do igarapé. Essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que ela se encontra é algo que me parece ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro (Bernardet, 2004: 8).

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, o Vídeo nas Aldeias dá início às oficinas de formação, das quais Takumã Kuikuro participou desde o início.

1.2 O Alto Xingu e o cinema

O rio Xingu é um afluente do rio Amazonas. A bacia do Alto Xingu compreende a região dos seus principais formadores, os rios Culuene, Curisevo, Batovi e Ronuro. A confluência destes rios, o Morená, é o núcleo desta bacia. Segundo a pesquisa do arqueólogo Michael Heckenberger (2001), as primeiras ocupações desta região datam dos anos 800 d.C., pela chegada de um grupo aruak ancestral dos Wauja e dos Mehinaku.

> Há evidências de que, por volta de 1500-1600, um outro grupo cultural (não-aruak) também estava presente em áreas a leste da bacia do Alto Xingu – trata-se dos antigos ancestrais dos karib do Alto Xingu [Kuikuro, Kalapalo, Matipu e Nahukuá] (Heckenberger, 2001: 51).

Atualmente vivem no Alto Xingu também os povos Yawalapíti, Kamayurá e Aweti, de língua tupi, e Trumai, de língua isolada. Estes três últimos chegaram à região mais ou menos no mesmo período em que os bandeirantes europeus surgiram (por volta de 1700), investindo contra os índios ataques violentos e vetores mórbidos. O primeiro branco que apareceu no Alto Xingu sem a intenção de atacar aqueles povos foi o explorador alemão Karl von den Steinen na década de 1880. A partir de então, diversas expedições foram empreendidas nesta região e, desde muito cedo, o aparato cinematográfico esteve presente. Propomos realizar aqui um pequeno mapa histórico-imagético desta presença do cinema no Alto Xingu.

As primeiras imagens em filme dos povos do Alto Xingu foram realizadas por Luiz Thomaz Reis, responsável pela *Seção de Cinematografia e Fotografia*, criada em 1912 pelo Marechal Rondon para registrar sua expedições no interior da recém criada República dos Estados Unidos do Brasil.

> A criação de uma seção especializada em documentação em material fotossensível foi uma ação inovadora para os padrões da época, necessitando altos investimentos e apropriação de uma tecnologia especializada inexistente no país, principalmente se levarmos em conta que o uso desse material se daria em péssimas condições ambientais, no sentido das dificuldades de transporte e também da alta umidade. A documentação imagética foi considerada como outras atuações científicas da Comissão [Rondon] (Tacca, 2002: 190).

No filme "Ronuro, Selvas do Xingu" (1924), posteriormente incorporado à coletânea *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), podemos ver imagens dos Bacairi, Aweti e Kamayurá (os Nahukuá mantêm-se fora-de-campo). Como notou Tacca (2012), este filme tem como mote não os índios e suas culturas específicas, mas a ação da expedição de desbravamento dos militares pelo Rio Ronuro, um dos formadores do Rio Xingu. A cartela com os letreiros que encerra o filme, após uma cena em que os militares literalmente vestem os índios, é significativa do pensamento que animou a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em 1910: "Há aqui índios das diversas tribos do [rio] Curisevo – Hoje eles já estão em contato com o Posto de Simões Lopes e em breve teremos mais estes trabalhadores no convívio da nossa sociedade".



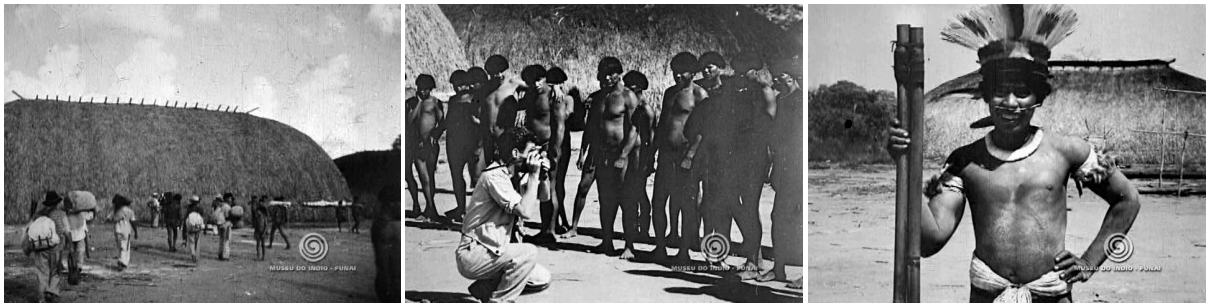


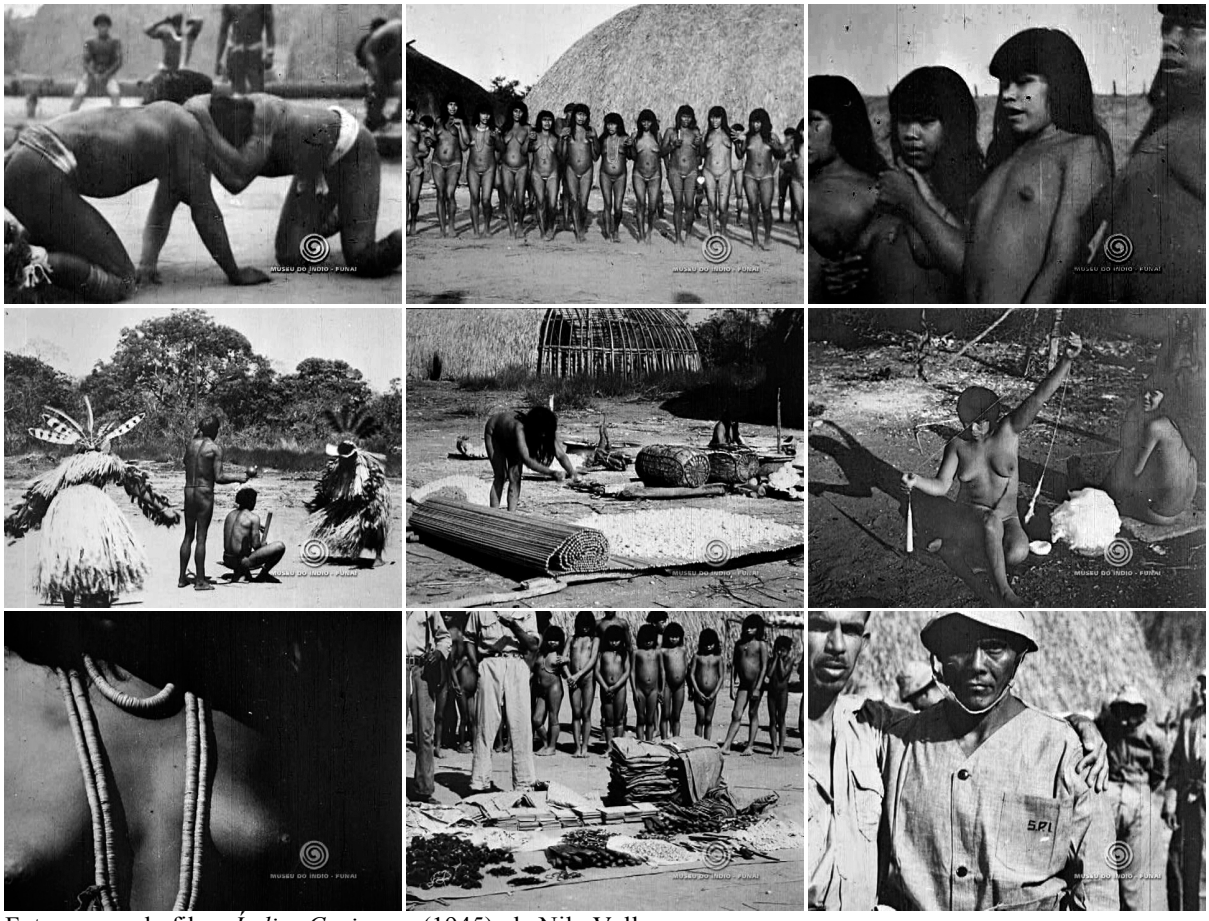
Fotogramas do filme *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), do Major Thomaz Reis.

Em 1941 o SPI, agora subordinado ao Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), criado por Getúlio Vargas em 1939, passa a contar com uma equipe de fotógrafos e cinematógrafos, dentre eles Nilo Vellozo e Heinz Forthmann (Camargo de Arruda, 2013: 53). Esta equipe realiza duas expedições ao Alto Xingu.

A primeira delas, entre agosto e dezembro de 1944, segue pelo curso do rio Curisevo onde os militares encontram e registram imagens e gravações sonoras dos povos Mehinaku, Kamayurá, Nahukuá e Yawalapíti, estes últimos encontravam-se espalhados pelas aldeias de diversos povos do Alto Xingu (Mendes, 2006: 75-76). Esta expedição está registrada no filme "Excursão às nascentes do Xingu" (1944), de Nilo Vellozo.

A segunda expedição, realizada entre agosto e dezembro de 1945, tinha como objetivo subir o curso do rio Culuene para a documentação cinematográfica dos índios Kuikuro. As primeiras imagens fílmicas dos Kuikuro foram realizadas por Nilo Vellozo, ao alcançar a aldeia Lahatua naquele ano. Com elas, o documentarista montou o filme *Índios Curicuros* (1945), no qual figuram também pela primeira vez as mulheres a dançar e cantar as músicas do *Jamugikumalu*.





Fotogramas do filme *Índios Curicuros* (1945), de Nilo Vellozo.

Ao final deste filme, assim como naquele de Thomaz Reis, vemos cenas da distribuição dos presentes (facões, roupas e utensílios dos brancos) e, por fim, imagens dos Kuikuro vestidos com calças e camisas identificadas com a insígnia do SPI, acompanhados de uma trilha sonora musical "monumental" e da locução:

> Próximo de regressar, a equipe prepara a distribuição farta e valiosa dos presentes que trouxera para os Kuikuro. Não são apenas brindes supérfluos, são utilidades e utensílios indispensáveis. São os primeiros contatos de duas culturas que se extremam por suas evoluções e suas técnicas, e que vão agora iniciar um intercâmbio promissor. É a civilização que chega, dando aos índios a oportunidade de avançar de vário séculos, descobrindo-lhes a Era do Ferro e do Aço que conduzem ao mundo atual. Se este aço, talvez maldito – os civilizados se extremam em carnificinas horrorosas – aqui, ele será a aliança da paz e da amizade. Porque foi com ele, que a heróica alma de Rondon salvou os índios do extermínio fatal.

Na década de 1950, Heinz Forthmann, que participara das expedições de Nilo Vellozo como fotógrafo *still* e técnico de som (Mendes, 2006: 75-76), acompanha as frentes de atração dos Kayapó (Txukarramãe) e seu primeiro contato em 1951. Com este material, edita o filme *Txukarramãe* (1955) para a televisão norte-americana *ABC-TV/Sight Inc. Hollywood*. O segundo contato com os Kayapó foi registrado pelo jornalista brasileiro Jorge Ferreira em

1953. Forthmann filma também entre os Kamayurá no Alto Xingu e edita o filme *Kwaryp* (1956), com cenas do ritual funerário homônimo, além de um ritual de iniciação masculina de furação de orelha e competições de luta corporal. O terceiro filme editado por Forthmann para a televisão norte-americana (que financiara seu trabalho) é o documentário longa-metragem *Xingu* (1956/57) sobre os povos do Alto Xingu da região do rio Culuene, além dos Juruna e dos Kayapó. Conforme afirma Mendes (2006: 338), destes primeiros filmes de Heinz Forthmann só restaram alguns fotogramas coloridos, que reproduzimos abaixo.



Fotogramas dos primeiros filmes de Heinz Forthmann. Fonte: Mendes (2006).

Todas essas expedições faziam parte da política de ocupação do interior do Brasil, a Marcha para o Oeste, instaurada por Getúlio Vargas em 1943, período ditatorial de seu governo. Em 1946, os irmãos Villas Boas, já na chefia da expedição Roncador-Xingu, alcançam a região dos formadores do rio Xingu (o Alto Xingu). Ainda na década de 1950, Jesco von Puttkamer se oferece para registrar as expedições e frentes de atração da equipe dos Villas Boas. Bubula, como era conhecido entre os xinguanos, filmou os Kĩsêdjê, Kamayurá, Kayabi, Wauja, Huni Kuĩ e o primeiro contato com os Ikpeng, imagens de que o documentarista francófono Yves Billon se utilizou no filme *Crônica do tempo das secas* (1977), e que Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng utilizam no filme *Pïrinop, meu primeiro contato* (2007).



Fotogramas do filme *Contato com uma tribo hostil* (1960), de Jesco von Puttkamer.

Em um destes registros, Puttkamer filma o ritual feminino *Jamugikumalu* das mulheres Wauja (*Iamurikuma*), presente em *O destino das mulheres Amazonas* (1960). Estes registros foram editados pela televisão britânica BBC, compondo a série *Traveller's Tales* (Histórias de viajantes) em 1960[12].



[12] No filme *Bubula, o cara vermalha* (1999), de Luiz Eduardo Jorge, Puttkamer afirma terem sido editados oito filmes para a rede britânica de televisão BBC dos quais identificamos sete: *O povo gentil* (1960), filmado ente 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; *O destino das mulheres Amazonas* (1960), filmado entre os Wauja e os Huni Kuĩ; *Os homens sem arco* (1960), filmado entre os Kayapó (Txukarramãe).



Fotogramas do filme *O destino das mulheres Amazonas* (1960), de Jesco von Puttkamer.

Em 1961, o documentaria inglês Adrian Cowell, juntamente com o cinegrafista Louis Wolfers, filma no Alto Xingu a série de três documentários intitulada "A destruição do índio", exibida em 1962 também pela televisão britânica BBC, na qual se utiliza também dos registros fílmicos de Puttkamer. Nos dois primeiros filmes, *O coração da floresta* (1961) e *Caminho para extinção* (1961), Cowell aborda a criação do parque do Xingu pelos irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas e a ameaça à sobrevivência dos índios nas figuras dos garimpeiros, caçadores e seringueiros que já ocupavam os arredores do parque.



Fotogramas do filme *Caminho para extinção* (1961), de Adrian Cowell.

Ao mesmo tempo, Cowell filma a série de dois documentários sobre o arqueólogo e explorador britânico Percy Fawcett, desaparecido no Alto Xingu em 1925. Entre 1967 e 1969, a convite dos irmãos Villas Boas, Adrian Cowell filma a expedição para contatar a tribo de índios isolados Panará (Kreen-Akrore), que resulta no filme *A tribo que se esconde do homem* (1970). A partir desta experiência, Cowell edita também um filme sobre o trabalho de Cláudio e Orlando Villas Boas com os índios do Xingu: *O reinado na floresta* (1970), ambos exibidos pela rede de televisão britânica ATV[13].

[13] Todas as informações sobre os filmes de Adrian Cowell foram retiradas do *site* da PUC-Goiás (http://imagensamazonia.pucgoias.edu.br), onde estão depositados o acervo de Cowell e de Jesco von Puttkamer.



Fotogramas do filme *O reinado na floresta* (1970), de Adrian Cowell.

Como explica Fausto (2011), a documentação e divulgação das imagens dos índios xinguanos fazia parte da estratégia dos irmãos Villas Boas quando da criação do Parque Indígena do Xingu, cujo processo, iniciado em 1952, só foi concluído em 1961. "Esta imagem de índios verdadeiramente autênticos dotados de uma 'supercultura' foi vastamente veiculada no processo de criação do Parque Indígena do Xingu e povoou desde então o imaginário nacional" (Fausto, 2011: 164).

Desde então, dezenas de filmes, reportagens, ensaios fotográficos, gravações sonoras foram produzidos com os povos do Alto Xingu, depois da criação do parque. Caberia citar somente alguns.

No belo filme etnográfico *Xingu Terra* (1981), de Maureen Bisilliat, rodado em 1977 na aldeia dos Mehinaku e narrado pelo próprio Orlando Villas Boas, vemos a realização do ritual feminino, o *Jamugikumalu* dos Mehinaku (*Yamurikumã*), algumas cenas do cotidiano da aldeia e também trechos de outros rituais.





Fotogramas do filme *Xingu Terra* (1981), de Maureen Bisilliat.

Em 1988, a cineasta Paula Gaitán realiza uma espécie de documentário alegórico no Alto Xingu, o filme *Uaka* (1988), em que registra o ritual *Kuarup* na aldeia Kamayurá.



Fotogramas do filme *Uaka* (1988), de Paula Gaitán.

Em 1990, a rede de televisão britânica BBC produziu uma série de três episódios sobre algumas questões indígenas no Brasil, *Under the sun: the brazilian trilogy* (Sob o sol: a trilogia brasileira), da qual seu primeiro episódio, *Flechas com penas* (1990), fora também filmado entre os Mehinaku, e, assim como o filme de Bisillat, contou com a consultoria do antropólogo Thomas Gregor.





Fotogramas do filme *Flechas com penas* (1990), dirigido por John-Paul Davidson.

No filme *A guerra de pacificação na Amazônia* (1973), Yves Billon filma os primeiros contatos com os índios Parakanã e com os Paiter (Suruí) e monta estas imagens estabelecendo um contraste com as atividades de extração de minério, madeira e garimpo apoiadas pela própria Funai naquelas áreas. Na parte final deste filme, rodada no Alto Xingu, vemos uma dezena de turistas, jornalistas, cinegrafistas e fotógrafos amontoados para registrar imagens do ritual já internacionalmente famoso *Kuarup*[14].



Fotogramas do filme *A guerra de pacificação na Amazônia* (1973), de Yves Billon.

[14] Acreditamos que estas imagens compõem um outro filme de Billon, "Safari no Xingu", que trata precisamente deste assédio midiático aos povos do Alto Xingu, mas que infelizmente não tivemos acesso.

Em 1984, o jornalista Washington Novaes chega ao Xingu para a realização de uma série de dez grandes reportagens sobre os povos que vivem no parque, *Xingu, a terra mágica* (1985). No Alto Xingu, o jornalista gravou na aldeia dos Wauja, dos Yawalapíti e dos Kuikuro. Em uma daquelas imagens, podemos ver Mariká Kuikuro, um dos participantes da oficina do Vídeo nas Aldeias na aldeia Ipatse, ainda criança, aprendendo a pescar com seu pai. Takumã lembra dessas experiências de constante assédio das equipes de televisão e cinema em sua aldeia:

> Quando eu era criança, quando eu tinha uns cinco anos, os brancos chegavam aqui, fotógrafos e cinegrafistas, aí eu via as coisas deles. Câmeras grandes como a [da] Rede Globo, que veio aqui faz tempo. Eu ficava espiando, andando atrás deles, e pensava: 'Que máquinas são essas?' Eu ainda era criança, eu não sabia (Takumã *apud* Carelli *et al.*, 2011b: 102).

Carlos Fausto também narra uma experiência que viveu na aldeia Kamayurá em 1998, quando visitou pela primeira vez o Alto Xingu.

> Fui convidado a visitar a aldeia Kuikuro no Parque Indígena do Xingu. Em uma breve viagem de duas semanas, na companhia de Bruna Franchetto, tive a oportunidade de assistir a um ritual 'tradicional' de clarinetas e a um kwarup mediático, na aldeia Kamayurá, em homenagem a Cláudio Villas Boas, com direito a TVs, jornalistas, políticos, funcionários de governo e convidados diversos. Aeronaves subiam e desciam, enquanto o grande búfalo da força aérea brasileira aguardava o final da festa para retornar à sua base (Fausto, 2011: 160).

É neste contexto de presença intensiva (e histórica) de jornalistas, documentaristas, fotógrafos e equipes de filmagem, que, em 2002, o Vídeo nas Aldeias, em parceria com o projeto Documenta Kuikuro do Museu Nacional/UFRJ dão início à primeira oficina de formação de realizadores indígenas na aldeia Kuikuro de Ipatse[15]. Conforme explica Carlos Fausto (2011), um dos coordenadores do projeto de documentação, o cacique e as lideranças da aldeia já tinham a demanda de documentação dos rituais, cantos e mitos, para que pudessem "guardar a sua cultura". Entre os jovens que participaram desta primeira oficina, coordenada por Vincent Carelli e Carlos Fausto, estavam Takumã, Mariká e Jair (Mahajugi) Kuikuro.

[15] Na verdade, antes dessa experiência, houve uma primeira e rápida oficina de vídeo empreendida pela etnolinguista e coordenadora do projeto Documenta Kuikuro, Bruna Franchetto (em parceria com uma professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Brasília). Uma reflexão sobre este projeto pode ser encontrada em Franchetto (2010).

Naquele momento, a comunidade estava às voltas com a preparação do ritual do pequi, o *Ahugagü*, que, instantaneamente, se tornou tema da sua primeira produção, como conta Carelli: "Era o momento da colheita do pequi. Já no primeiro depoimento que saiu para gravar, Takumã voltou com a história da origem do pequi e tomamos essa direção" (Carelli *apud* Carelli *et al.* 2011b: 94). Terminadas as gravações, os coordenadores do projeto percebem que a empreitada crescera mais do que imaginavam e que não seria possível terminar o filme apenas com aquela oficina. Eles então voltam em 2003 para dar continuidade à formação e ao filme.

> Há uma característica entre os Kuikuro muito marcada. É que tudo vira ficção. Tudo é combinado. Isso fica claro no [filme] *Cheiro de Pequi*, na cena da morte do jacaré. Isso aconteceu porque faltava um elemento que desse uma animada ao mito, ao texto da história. Até que chegamos na encenação, e todo mundo aderiu à ideia [...] Foi tudo bastante improvisado, embora bastante divertido. Foi um exercício no qual interferimos bastante. Mas o interessante é que ficaram algumas cenas por filmar. E o Takumã ficou de fazer essas cenas. E ele fez brilhantemente, inclusive mobilizando o principal pajé Kuikuro para uma das cenas (Carelli *apud* Carelli *et al.* 2011b: 99).

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[16]. 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.

Ainda em 2003, Takumã e Mariká Kuikuro viajam para a sede do Vídeo nas Aldeias em Olinda (PE) para darem início à tradução e edição destes filmes[17]. O filme sobre o ritual do pequi, *Imbé gikegü: Cheiro de pequi* (2006), assim como o filme sobre o eclipse, participaram e foram premiados nos maiores festivais de documentários e filmes etnográficos do Brasil do Canadá.

Ainda em 2006, ano do lançamento da coletânea de filmes "Cineastas Indígenas", o Vídeo nas Aldeias edita dois *extras* para o DVD "Kuikuro" (vol. 1), os filmes *Kuhi Ikugu: Os Kuikuro se apresentam* (2006) e *Kahehijü ügühütu: O manejo da câmera* (2006) – ou a "cultura", o jeito de ser do nosso filmar/traçar/mapear/escrever.

---

[16] Uma descrição e análise deste episódio pode ser encontrada em Fausto (2012).

[17] Sobre o processo e a metodologia de edição destes filmes em Olinda, cf. Gonçalves (2012: 118-120).

Entre 2003 e 2010, Takumã e os jovens do Coletivo Kuikuro de Cinema – grupo inicialmente formado pelos participantes daquelas oficinas de vídeo e que posteriormente foi (e continua) recebendo novos integrantes da aldeia de Ipatse – realizaram uma série de registros e filmes, muitos deles desconhecidos do público não-indígena, destinados à visionagem e circulação entre os próprios Kuikuro.

> Quando chegou a câmera na aldeia [2003], começamos a filmar tudo, o dia-a-dia na aldeia, as festas, as lutas. E começamos a ser chamados para filmar também em outras aldeias. Documentamos cantos, as histórias dos mais velhos. Com o tempo eu me tornei o coordenador do Coletivo Kuikuro de Cinema (Takumã *apud* Carelli *et al.*, 2011: 102).

Em 2008, os cineastas Kuikuro e pesquisadores do Museu Nacional/UFRJ finalizaram a mais completa documentação de um complexo ritual indígena na Amazônia, a coleção *Kuhikugu Igisü*, que registra, além dos cantos dos grandes rituais Kuikuro, as suas narrativas míticas e suas rezas (*kehege*). Na série de 47 DVDs podemos encontrar os cantos e a narrativa do *Jamugikumalu*, executados pela *eginhoto* Kanu Kuikuro.

Antes de filmar o ritual *Jamugikumalu* que está em cena em *As Hipermulheres* (2011), Takumã e o coletivo de jovens cineastas Kuikuro, como explicou o próprio Takumã, filmaram e editaram uma série de filmes sobre os rituais *Ahugagü*, *Tolo*, *Hagaka*, *Kuãbü* e as lutas *kĩdene* do *Egitsü* (*Kuarup*), este último ao longo de quatro anos do ritual e em diversas aldeias do Alto Xingu. A circulação desses filmes se restringe, geralmente, às sessões noturnas de cinema no pátio central da aldeia ou aos momentos em que o gerador principal é ligado e as sessões ocorrem nas casas equipadas com aparelho reprodutor de DVD e televisão.

> Foi neste contexto de mudança – no qual os Kuikuro se vêem virando brancos o tempo todo sem jamais virá-lo completamente – que nasceu o projeto de documentação e, com ele, a experiência de fazer filmes. Como sujeito[s] implicado[s] em 'guardar a cultura' Kuikuro, o contra-ataque que encontramos foi o de usar a própria magia dos brancos, ensinando como produzir mais e mais imagens, colocando a tecnologia a serviço da memória, na esperança de que isso sirva tanto ao passado como ao futuro (Fausto, 2011: 167-168).

Takumã e o Coletivo Kuikuro de Cinema (CKC) ainda realizaram filmes que documentam projetos em outras aldeias, como *Ahehijü: A marca da língua* (2010), que acompanha as ações do projeto de levantamento sociolinguístico e de documentação da língua karib, realizado nas aldeias Matipu e Nahukuá por pesquisadores do Museu Nacional/UFRJ. Outro importante parceiro dos realizadores Kuikuro ao longo destes anos é o Museu do

Índio/Funai, que financiou a realização de uma série de vídeos exibidos nas exposições curadas pelo museu.

Em 2010, Takumã e o CKC realizam o curta-metragem ficcional *Ataka: Os ladrões de armadilha* (2010). Neste filme, dois jovens da aldeia Kuikuro encenam o roubo de peixes nas armadilhas (*ataka*) do pescador David, que tenta surpreendê-los, sem muito sucesso.

Passados então quase dez anos depois daquela primeira oficina de formação na aldeia de Ipatse, Takumã e os cineastas do Coletivo Kuikuro de Cinema realizam, em co-autoria com antigos parceiros – Carlos Fausto, antropólogo do Museu Nacional/UFRJ e coordenador do projeto Documenta Kuikuro e Leonardo Sette, então oficineiro do Vídeo nas Aldeias –, o primeiro longa-metragem que visava o público não-indígena, *As Hipermulheres* (2011).

1.3 Duas visitas ao campo

O meu primeiro contato com os Kuikuro se deu no Rio de Janeiro, onde morei por três anos em função do trabalho que realizei como professor de cinema e vídeo em uma escola livre para jovens das periferias cariocas. Na casa onde vivi durante o primeiro ano, morava também Mutua Mehinaku, filho de Ipi Kuikuro e Kumatsi Mehinaku. Na época, Mutua estudava Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional/UFRJ, além de exercer, à distância, o cargo de presidente da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (Aikax). Desta convivência, nasceu uma grande amizade. Mutua foi então meu primeiro professor da língua e do *ügühütu*, o modo de ser dos Kuikuro.

Durante todo esse ano de convívio intenso, fui apresentado a um mundo completamente novo, repleto de narrativas, cantos, espíritos, lutas, animais, proibições, o mundo que Mutua estudava e, claro, trazia consigo. Um momento singular desta experiência foi quando Meĩ, esposa de Mutua, e suas duas filhas, Kueni e Tsekulo, foram visitá-lo e passaram uma semana vivendo conosco. Outro visitante ilustre que frequentava nossa casa era o índio Kaiowá Tonico Benites, colega de Mutua no PPGAS, que anos depois fui reencontrar na *tekoha* Arroio-Kora (MS), durante o primeiro simpósio de pesquisadores e lideranças Guarani e Kaiowá realizado em território indígena no Brasil e que hoje é doutor em antropologia pelo PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.

Foi a partir destes encontros e visitas que Mutua mobilizava que conheci Takumã Kuikuro, sempre às voltas com seus filmes e com todo o aparato tecnológico que não cessa de se modificar e de exigir de todos nós um (re)aprendizado constante. Deste encontro, uma nova entrada para o mundo dos Kuikuro, desta vez pelo cinema. Conheci então não só os filmes

que realizara no âmbito das oficinas do Vídeo nas Aldeias – *Cheiro de pequi* (2006) e *O dia em que a lua menstruou* (2004) – mas também aqueles trabalhos cuja circulação geralmente se restringe às aldeias do Alto Xingu, filmes que registram os grandes rituais e festas destes povos.

Em uma dessas viagens que realizava periodicamente ao Rio de Janeiro, Takumã trouxe consigo seu novo filme, *As Hipermulheres* (2011). Naquele momento, os diretores realizavam algumas sessões de visionagem do copião. Foi em uma destas sessões, em maio de 2011, que o assisti pela primeira vez.

Nesse mesmo ano, Takumã havia sido contemplado com o prêmio *Tuxaua Cultura Viva*, concedido pelo Ministério da Cultura, e com o qual realizaria o projeto "Cinema Índio", que previa vinte dias de oficinas de vídeo para uma turma de aproximadamente vinte jovens de diversos povos do Alto Xingu.

Desde 2003, venho trabalhando com oficinas de vídeo para os mais diversos públicos, além de atuar profissionalmente como montador e finalizador de imagens para cinema. Em 2011, fui então convidado por Takumã para participar do curso de formação desta segunda geração de realizadores indígenas alto-xinguanos. Essa experiência de 40 dias na aldeia Kuikuro de Ipatse (entre dezembro de 2011 e janeiro de 2012) me permitiu conhecer de perto o ritual *Jamugikumalu* (na sua intensidade intratribal) registrado no filme *As Hipermulheres*. Presenciei o início deste ritual, quando a *eginhoto* Kanu, juntamente com duas *tajope* (mediadoras), convidaram Mutua, que já defendera sua dissertação de mestrado e já voltara a viver com sua família na aldeia, para ser o próximo dono do *Jamugikumalu*, o papel de Kamaluhe no filme analisado nesta pesquisa. Durante alguns dias as mulheres da aldeia dançavam e se transformavam em espíritos, pelos cantos, danças e pinturas das *Itaõ Kuẽgü*, as Hipermulheres míticas. Transcrevo abaixo uma destas passagens do meu caderno de campo:

> 1º de janeiro de 2012. No final da tarde, Kanu decide cantar e dançar com as mulheres no *hugogo* – depois da chuva, do futebol, da oficina de vídeo, tudo isso que havia ocupado o pátio central durante todo o dia. Acompanhada de outras quatro mulheres *hagü* [de meia-idade] vestidas somente com o cinto de buriti (*itaõ etikogu*), a *eginhoto* iniciou os cantos do *Jamugikumalu* assim que o sol se pôs. Não há mais quase ninguém no *hugogo* ou em frente das casas. Na medida em que cantam, outras mulheres vão chegando das casas, vestidas como estão, com as roupas cotidianas, sem nenhuma pintura. A lua crescente [*ngungi*] já ilumina um pouco a noite. As meninas também dançam e se divertem junto do grupo de mulheres. Eu e uns poucos homens assistimos calados, assentados em frente a *kuakutu* [casa das flautas *Kagutu*]. A aldeia está em silêncio, sem o barulho constante das motos e dos geradores. Alguns homens demonstram sua alegria com os gritos em falsete de dentro das casas a portas fechadas. Não há chocalhos ou guizos nos calcanhares das mulheres, o som é o da percussão dos pés e das vozes graves das *Itaõ Kuẽgü* [Hipermulheres].

Esta experiência modificou bastante minha relação com os filmes que pretendia analisar na pesquisa, fazendo com que fosse necessário reformular o projeto antes mesmo do início das atividades do mestrado no PPGCOM/UFMG. Primeiramente, delimitei um *corpus* ampliado relacionado aos filmes realizados pelo Coletivo Kuikuro de Cinema, o que abrangia tanto os filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias quanto os filmes que eram visionados nas sessões de cinema no centro da aldeia de Ipatse no início da noite, filmes sem legendas, a colocar em cena os mais diversos rituais alto-xinguanos – os "filmes da aldeia".

Nesta heterogênea constelação de filmes, *As Hipermulheres* (2011) nos pareceu realizar uma singular e inédita composição de imagens que facilmente veríamos nos "filmes da aldeia", cujo interesse principal são as performances rituais filmadas em longos planos-sequência, e imagens que geralmente vemos nos filmes endereçados ao público *kagaiha* (os brancos), manifestações da "cultura com aspas" – uso reflexivo (e político) da noção de cultura pelos indígenas (Carneiro da Cunha, 2008).

Uma primeira questão se colocava. Como descrever e analisar as performances individuais ou coletivas no filme, como identificar os aspectos que estão em jogo na *mise-en-scène* dos sujeitos filmados e da própria câmera, principalmente quando estão em cena os cantos e as performances do ritual *Jamugikumalu*? Em nossa pesquisa bibliográfica das etnografias do povos e dos rituais do Alto Xingu, não encontramos nenhum trabalho que se dedicasse especificamente a este ritual dos Kuikuro e a seus cantos, como se fez, por exemplo, para o *Hagaka* (Penoni, 2010) ou para a luta corporal *Kĩdene* (Avelar, 2010). Ou mesmo como encontramos nos primorosos trabalhos sobre o *Jawari* dos Kamayurá (Menezes Bastos, 1990), sobre os cantos do *Kawoka* dos Wauja (Piedade, 2004) ou sobre os rituais de máscaras deste mesmo povo (Barcelos Neto, 2004). Um trabalho, entretanto, se destaca neste conjunto. Trata-se da etnografia realizada pela etnomusicóloga Maria Ignez Cruz Mello (2005) sobre o ritual *Iamurikuma* do povo Wauja do Alto Xingu. Entretando, se a homologia com o ritual dos Kuikuro, à primeira vista, parece evidente, bastou assistirmos juntos a algumas cenas daquele ritual nas sessões noturnas de cinema na aldeia de Ipatse para que os Kuikuro me advertissem que aquilo que assistíamos, para eles, era um outro ritual, o *Tolo*[18].

Foi preciso então uma segunda viagem à aldeia de Ipatse, para que pudéssemos nos dedicar especificamente a conhecer um pouco mais deste ritual a partir das próprias imagens do filme, realizando algo como uma breve "etnografia do filme". Esta segunda visita ao

[18] É claro que estas diferenças se tornam evidentes na própria leitura do trabalho de Mello, basta citar uma: a "queima dos pilões", ação de certa centralidade no ritual dos Wauja, não existe na sua versão Kuikuro.

campo durou cerca de trinta dias (abril de 2013), no final da temporada das chuvas, tempo de escassez de peixe no Alto Xingu. Assim como na primeira estadia na aldeia, fui acolhido pela família de Takumã, que compartilhava comigo sua comida e seu cuidado.

Durante grande parte do tempo em que estive em Ipatse nesta segunda visita, Kanu, a *eginhoto* dos Kuikuro (no que concerne aos cantos do *Jamugikumalu*), não estava na aldeia, pois viajara para a cidade de Canarana (MT) para as comemorações do dia 19 de abril. Foi, então, com a própria família de Takumã que conversei, fonte da maioria dos dados e descrições das quais faço uso nesta pesquisa. Dois grandes amigos ou "parentes de consideração" que me auxiliaram pacientemente foram Tapualu, a mãe de Takumã e Jair, com os cantos *Tolo*, e Akuku, cunhada de Tapualu, juntamente com Taihu, sogra de Tapualu e de Akuku, com o *Jamugikumalu*. Valdé, um dos primos de Takumã, me auxiliou bastante nas transcrições e traduções das palavras e dos cantos em cena no filme, que posteriormente foram gentilmente revisadas por Mutua.

Para este trabalho, levei um aparelho reprodutor de DVD portátil com o qual assistia ao filme com as mulheres nos intervalos dos seus afazeres diários: trabalho nas roças, tratamento da mandioca, preparação da comida, confecção dos fios de buriti com que fazem seus cintos e as redes vendidas como artesanato, confecção de colares e pulseiras de miçangas, lavação das roupas da família, cuidado dos filhos.

A partir destes breves períodos em que estive em campo, pude recolher algumas informações com as quais embaso muitas das análises desta pesquisa. Se há aqui algum movimento ou intenção "etnográfica", ela residirá apenas na tentativa de explorar com segurança os equívocos que o filme pode oferecer ao nosso olhar e pensamento ocidentais.

1.4 *Itão Kuẽgü: As Hipermulheres*

O filme *As Hipermulheres* se estrutura em duas grandes partes. A primeira, filmada em março de 2010, compõe-se de um prólogo e grandes sequências nucleadas em torno das ações de três personagens principais: Aulá, Kanu e Kamankgagü. A segunda, rodada em setembro de 2010, época de poucas chuvas e de abundância de peixes e de rituais, dá a ver uma aldeia que se prepara para a grande festa final do ritual das mulheres, o *Jamugikumalu*, e se organiza a partir do próprio ritual, de suas diversas etapas e performances.

Já no início do filme, temos uma espécie de distribuição indistinta da motivação de cantar entre as mulheres: Aulá quer cantar com as mulheres à tarde; tanto a irmã quanto a mãe de Kanu fazem votos pela sua melhora para assim poderem cantar juntas; é o desejo da velha

Taihu de cantar uma vez mais que mobiliza a visita de Tugupé à casa do responsável pela organização do ritual. Investido deste papel, Kamaluhé explica, ao ser inquirido pela equipe do filme, sobre a impossibilidade de realizar o ritual sem Kanu, a única cantora ou conhecedora daqueles cantos na aldeia. A doença de Kanu aparece então na narrativa do filme como um obstáculo à realização daquele ritual.

Várias são as iniciativas para combater a doença de Kanu ao longo da primeira parte do filme: a equipe de filmagem vai em busca do xamã, que inicialmente não pode curá-la por estar menstruada, mas que, passado esse período, vai até Kanu para realizar sua terapêutica; os enfermeiros não-indígenas são convocados para medicá-la; e o próprio desejo de melhora de seus parentes que a visitam preocupados.

O filme passa então a pôr em cena algumas dessas narrativas específicas de personagens investidos da motivação de cantar. Aulá e Kamankgagü, enquanto trabalham (e enquanto caminham), cantam para fixarem em si os cantos que estão aprendendo de outrem. E, em um certo momento, o filme revela que trata-se de pai e filha, e que é Kamankgagü quem ensinara os cantos que Aulá canta em cena.

A transmissão dos cantos passa a figurar como uma espécie de motivo narrativo: Tapualu utiliza uma gravação em *cassette* para acessar os cantos ensinados por Mariazinha; Aulá aprende com seu pai alguns dos inúmeros cantos que ainda lhe faltam; Ajahi canta para ensinar sua neta os cantos que ninguém mais está aprendendo. Em todas essas cenas, a transmissão dos cantos está intimamente relacionada ao seu par inverso, a sua interrupção – na degradação do gravador e da fita onde estão os cantos de Mariazinha; na quantidade quase incomensurável de cantos que Aulá precisaria aprender para se tornar uma cantora, ou seja, conhecedora dos cantos tal qual Kanu; e no desinteresse das mulheres em aprendê-los. Somando-se ao fato de que, das duas únicas conhecedoras dos cantos femininos, uma está doente e a outra, sua mãe, está bastante velha.

Ao final da primeira parte do filme, as mulheres se reúnem no pátio da aldeia para cantarem e dançarem juntas. Vestidas com seus cintos, colares, braçadeiras e joelheiras, pintadas ritualmente na testa, nas maçãs do rosto e nas coxas, as mulheres realizam algo da motivação que animara suas ações nesta primeira parte (ainda que em uma intensidade menor se comparadas às performances finais da segunda parte do filme). Nesta performance conjunta dos cantos reconhece-se, dentre as várias mulheres, as personagens do filme – Tapualu, Aulá, Kehesu (que figurará como personagem na segunda parte) e Taihu.

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.

Já na primeira performance, Kanu surge distinguido-se das outras mulheres por um cocar de penas amarelas, o cocar da cantora. Vemos também, dançando entre as mulheres, Tapualu e Kehesu. Diferentemente da performance em bloco da primeira parte do filme, são outros os movimentos e formações coreográficas em cena – a fila em linha reta no pátio, em espiral dentro de uma das casas, e em círculo no centro da aldeia. Os paramentos e as pinturas das mulheres também ganham novos elementos e cores. O ritual que, desde a primeira parte, figurava como um cantar conjunto e intensivo, que agenciava elementos até então ausentes – a dança e a pintura –, se intensifica ainda mais. Além das novas formas elencadas acima, há também o dobro de mulheres dançando (aproximadamente quarenta) e cantando com uma intensidade sonora ainda maior. Mesmo que esta performance em conjunto esteja em um crescendo intensivo, se comparada à da primeira parte do filme, ela ainda guarda algum aspecto de preparação.

Diante dessa multiplicação dos elementos em jogo na performance, Kanu, ao percorrer uma certa vizinhança das execuções rituais, dá a ver alguns traços elementares que as balizam – a direção que as jovens devem seguir para que a cantora possa finalizar o canto e as direções para onde ela mesma deve dançar na sua performance individual. Nesta cena, em que Kanu levanta duas flechas enquanto dança e canta, ela está definitivamente empossada do seu lugar de cantora.

Em uma outra performance, uma fila de mulheres e meninas, com as mãos nos quadris umas das outras, serpenteia pelo pátio, espirala dentro de uma casa e também, ao final, no centro da aldeia. Executada no fim da tarde, essa sequência faz a passagem entre as performances diurnas e as seguintes, executadas à noite, produzindo uma continuidade temporal da jornada de danças.

Na sequência noturna, as mulheres primeiramente cantam fora da casa e, em seguida, entram e pulam sobre os homens em suas redes convidando-os ao sexo; eles as rechaçam. São intercalados a estas cenas de provocação mútua comentários posteriores das mulheres, que lembram e entoam aos risos os cantos de provocação e de xingar o pênis. O tema da paródia, dos homens executando os cantos do ritual feminino, já havia surgido na primeira parte do filme, quando Jakalu explica, também em entrevista com a equipe, que os homens não podem cantar as músicas cantadas pelas mulheres. E conta de uma situação em que ele enganou os

brancos ao parodiar os cantos femininos. Tugupé também parodia o canto e a dança da performance individual que a cantora executa no pátio, o que deixa Kanu às gargalhadas.

Ainda na sequência noturna de provocações, os homens resolvem parodiar o canto que as mulheres haviam dançado no final da tarde, em que serpenteavam em fila com as mãos sobre os quadris umas das outras. Eles são recebidos com violência pelas mulheres, que lhes arremessam líquidos e objetos em resposta. A provocação das mulheres e a resposta masculina alcançam, aparentemente, um patamar de descontrole generalizado. Ao amanhecer, as mulheres ainda encontram o velho Tugupé a caminho do banho. Aulá mobiliza com elas uma última provocação.

O mito, contado para a equipe do filme pelos narradores Kanu e Kamankgagü, tem uma função fortemente organizadora, estabelecendo algumas relações elementares que estavam em cena no ritual. Se, na narrativa do filme, a relação de oposição entre homens e mulheres aparecia como mais um dos elementos que se multiplicavam no ritual, no mito, essa oposição ocupa um lugar central e fundador. Diante da provocação cantada pelas mulheres míticas, os homens ficam magoados ao ponto de se transformarem em bichos monstruosos. As performances diurnas dos cantos em cena, no filme, remetem então a esse momento posterior no mito, quando as mulheres se pintam, se enfeitam, dançam e cantam ininterruptamente, transformando-se também em seres monstruosos, as Hipermulheres. E se, nas performances noturnas, as provocações mútuas tensionaram a oposição entre mulheres e homens ao nível de um certo descontrole, é porque sua intensidade talvez tenha extrapolado, de alguma maneira, os limites prescritos pelo ritual. No mito, isso ocorre quando a "brincadeira" das mulheres de provocar os homens passa a ser recebida por eles como mágoa. Teriam as provocações noturnas do filme chegado a este ponto?

A resposta vem com a cena seguinte. Assim como no mito, os homens da aldeia também saíram para pescar. Contudo, ao contrário do mito, depois de moquearem o peixe, eles o levam para as mulheres que os recebem cantando e dançando no ritual. Os laços de reciprocidade entre homens e mulheres são então restituídos. É Kanu quem convoca as mulheres para a recepção ritual dos pescadores. Kamaluhé, o responsável pela organização do ritual, é quem entrega a Taihu uma das três esteiras com alimento proferindo um discurso ritualístico.

O filme faz então uma pausa nas performances rituais, colocando em cena, mais uma vez, uma certa vizinhança destas, em que os personagens se preparam, aprendendo e memorizando os cantos, pintando e se vestindo com os adereços festivos. Nestas cenas, reencontramos alguns dos personagens – a cantora Kanu e sua mãe Ajahi, as aprendizes Aulá

e Kehesu e seu pai, Kamankgagü, entre outros – entretidos nesta preparação. Agora é a velha Taihu quem, do centro da aldeia, convoca a todos para a recepção ritual dos convidados. Kanu, paramentada com o cocar e com as flechas da sua performance individual, vai para o pátio.

Na sequência seguinte, Kamankgagü se apressa para levar o peixe moqueado, o beiju e o mingau para os convidados que aguardam no largo caminho que dá acesso à aldeia. É sua filha, Kehesu, quem leva a pesada panela com o mingau sobre a cabeça e quem efetivamente realiza a entrega ritual do alimento aos convidados. Esta, também permeada por discursos, gestos e ações ritualísticas.

No pátio, as jovens encabeçam a mesma formação coreográfica em fila (e posteriormente em círculo) que abrira a sequência de performances musicais da segunda parte do filme. Contudo, se antes duas das jovens usavam o cocar distintivo, nesta sequência, nove o vestem; assim como são cinco as cantoras com ele paramentadas; além de participarem mais de oitenta mulheres, o dobro daquela performance. É nesse crescendo intensivo que a última performance encerra definitivamente a motivação de cantar que animava as mulheres Kuikuro no início do filme. Nesta performance, três grandes blocos cantam e dançam no pátio, cada um deles um canto e uma pulsação distintos. As mulheres dançam e cantam tal como dançaram e cantaram as mulheres míticas ao se transformarem nestes hiperseres. E quando a câmera enquadra novamente a cantora Kanu de perto, o seu canto enuncia precisamente: "Eu sou uma Hipermulher".

Em seguida, temos uma sequência de lutas, ora individuais, ora coletivas, entre os anfitriões Kuikuro, e seus convidados, cuja abertura e término são executadas por Kamaluhé, o responsável pela realização do ritual, juntamente com o que aparenta ser um outro chefe. Ao final, os Kuikuro entregam ritualmente o alimento para seus convidados no pátio.

Uma cena emblemática encerra o filme. Kanu, em sua rede, canta acompanhada por sua filha um dos cantos rituais do Jamugikumalu. Na jovem Amanhatsi está depositada a permanência dos cantos e a continuação do ritual das mulheres Kuikuro.

1.5 O percurso das questões

Desde seu lançamento e sua projeção nos festivais de cinema nacionais e internacionais, o filme *As Hipermulheres* tem suscitado uma série de reflexões e questões. Quando da sua exibição na sessão de abertura do *forumdoc.bh.2011* e da 15ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, várias delas surgiram. Um videoartista acreditava tratar-

se de um *potpourri* músico-ritual. Um antropólogo questionava se aquele filme "indígena" não deveria lhe oferecer algum estranhamento, coisa que, aos seus olhos, não havia acontecido. Uma cineasta se irritava com alguma pergunta do público afirmando que obviamente se tratava de uma ficção. Um dos diretores, Leonardo Sette (aparentemente preocupado em galgar um lugar no panteão dos "autores de cinema"), tentava inutilmente separar o que era o "cinematográfico" e o que era a "cultura Kuikuro" naquela obra. Um pensador e teórico do cinema documentário se emocionava com as imagens de Takumã, considerando-as como algumas das mais belas imagens do cinema contemporâneo.

Como vimos anteriormente, Vincent Carelli identifica, a partir de suas experiências de formação e realização de filmes com povos indígenas, uma singularidade na relação dos Kuikuro com o cinema, o seu gosto por ficcionalizar: "A ficção entre os Kuikuro não é uma questão. É um procedimento, um método de trabalho" (Carelli *apud* Carelli *et al.* 2011b: 99).

No filme *Cheiro de pequi* (2006), este procedimento aparecia de modo explícito na encenação do mito, na qual os Kuikuro interpretavam aqueles personagens. Em *O dia em que a lua menstruou* (2004), como já mencionado, os Kuikuro reencenam algumas das ações rituais que precederam o eclipse, mas que não puderam ser registradas pelos cinegrafistas no momento em que aconteceram. Em ambos os casos, estes procedimentos constituíam espécies de sequências auxiliares nos filmes. Já em *As Hipermulheres*, alguns destes procedimentos ficcionais passam a compor a *mise-en-scène* do filme de forma mais ou menos generalizada.

Uma questão então nos surge. Quais seriam estes procedimentos? Como o filme articula em sua *mise-en-scène* documentária estes recursos da ficção? Um primeiro gesto analítico (capítulo 2) buscará caracterizar alguns dos modos como o filme realiza este movimento.

Uma segunda questão nos aparece depois de concluirmos esta primeira análise. Nas cenas em que as mulheres executam suas performances rituais, como era de se esperar, os procedimentos de ficção perdem sua força (mesmo na vizinhança daquelas performances, nos momentos de preparação, verifica-se um enfraquecimento no uso destes recursos). Conforme o próprio argumento do filme, o ritual não pode prescindir da cantora principal, que conhece bem todos os cantos da festa. O que acontece quando os personagens do filme se põem a cantar em cena? Como os cantos, dentro e fora do ritual, modificam a *mise-en-scène* dos sujeitos que cantam e da própria câmera? Nesta segunda análise (capítulo 3), atentos à dimensão sonora e musical das cenas, buscaremos caracterizar as diversas formas como o canto aparece no filme, mobilizando tanto a câmera quanto os sujeitos que ela filma.

Uma última questão propõe um outro tipo de aproximação ao filme. Partimos de uma categoria do pensamento e da experiência cotidiana dos Kuikuro para então verificarmos os modos como ela aparece no filme e as suas implicações teóricas para o campo de pensamento do cinema.

Como se pode ver, não há uma questão única que conduz esta pesquisa, mas um percurso de aproximação ao filme – o verdadeiro "problema" deste estudo. "Um *problema*, em ciência ou em filosofia, não consiste em responder a uma questão, mas em adaptar, coadaptar, com um 'gosto' superior, como faculdade problemática, os elementos correspondentes em curso de determinação" (Deleuze & Guattari, 1991: 172).

Há então uma relativa autonomia entre cada um dos capítulos, referente às distintas questões que colocamos e às categorias que utilizamos para as análises. Estes três exercícios analíticos entretanto conservam entre si um mesmo gesto metodológico: a convocação de categorias e informações etnográficas operando juntamente com as categorias propriamente fílmicas, como veremos abaixo.

1.6 As categorias fílmicas das análises

Na nossa primeira análise (capítulo 2), buscamos caracterizar alguns dos modos como o filme constitui o entrelaçamento entre a *mise-en-scène* documentária[19] e procedimentos ficcionais, dando a ver alguns traços singulares de sua escritura. Para isso, procuramos observar os seguintes aspectos fílmicos:

1. *Decupagem documentária*. As maneiras como a câmera *decupa* as cenas. Como não se trata de um filme de ficção *stricto sensu* (com roteiro, planificação, atores, filmagem em tomadas, etc.), entendemos a decupagem documentária abarcando as escolhas dos lugares e pontos de vista que a câmera ocupa no momento mesmo em que a cena está em curso e os seus efeitos no filme.

2. *Mise-en-scène dos sujeitos filmados*. Alguns modos como os sujeitos filmados elaboram sua própria *mise-en-scène*. Em especial a maneira como sua *mise-en-scène* incorpora uma espécie de *jogo de ficção* preestabelecido, que implica evitar lançar o olhar para o aparato cinematográfico como se a câmera não estivesse ali. Este devir-personagem do filme, no qual se lançam os sujeitos filmados (Comolli, 1996), e do qual o "jogo de ficção" é

[19] Para uma breve genealogia e caracterização do conceito de *mise-en-scène*, cf. cap. 2 *infra*.

um componente marcante, nem sempre se ajusta perfeitamente às situações filmadas. Há momentos em que parece haver uma forte componente do "real", com a impossibilidade de controle das relações em cena. Nesta cisão na *mise-en-scène* dos sujeitos filmados – entre a incorporação de "argumentos" que explicitam certa função de seus personagens na narrativa do filme, e vetores que emanam da própria situação filmada, irredutíveis à coesão e coerência pedidas pela narrativa –, buscaremos identificar traços que singularizam estes sujeitos.

3. *Antecampo*. As formas como a equipe do filme se faz presente no campo sonoro das cenas em que o filme faz uso do dispositivo da "entrevista".

Esta primeira análise busca então caracterizar de forma mais ou menos "extensiva" alguns dos modos como o filme constitui sua *mise-en-scène*, dando a ver as singularidades de sua narrativa documentária sem, entretanto, se aprofundar muito na análise destes traços.

Com esta análise, percebemos que os momentos de maior intensidade do filme – as performances rituais – não só complicavam as categorias fílmicas que havíamos escolhido (demandando, por exemplo, um alargamento da noção de campo/contracampo), como evidenciavam a presença de outros vetores que mobilizavam tanto a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, quanto dos cineastas Kuikuro.

Um segundo movimento analítico (capítulo 3) fez-se então necessário. Partindo de um aspecto comum nestas cenas, a presença dos cantos, buscamos caracterizar os modos como a *mise-en-scène* documentária comporta (e aciona) estas outras *mise-en-scènes* dos sujeitos filmados que cantam. Para isso, levamos em consideração o *canto* como elemento central e as suas relações com os seguintes elementos:

1. *O corpo dos sujeitos filmados*. As maneiras como os cantos (ou o "cantar") mobilizam os corpos das mulheres, constituindo-se uma componente decisiva da sua *auto-mise-en-scène*. Tanto no que concerne aos movimentos e transformações no próprio corpo do cantor, quanto aos movimentos conjuntos dos corpos das mulheres no ritual (e nas cenas de transmissão dos cantos).

2. *Movimento de câmera*. A maneira como a câmera e seu microfone constituem um ponto de vista e de escuta (ou uma trajetória) em relação aos movimentos dos sujeitos cantando em cena.

3. *Montagem*. Na maioria dos casos, as análises se concentram em planos-sequência, entretanto, em um momento há operações de montagem no interior da performance de um mesmo canto. Analisaremos então as relações entre a montagem, a estrutura musical do canto e seus efeitos em cena.

Nesta análise, procuramos então dedicar uma especial atenção à dimensão sonora e musical da cena, lançando mão, inclusive, de diagramas analíticos para descrever e caracterizar minimamente os cantos executados pelas mulheres. Assim como para os movimentos das performances coletivas dos cantos no ritual.

Numa terceira (e breve) análise (capítulo 4), buscamos desenvolver algumas implicações fílmico-conceituais acerca do comentário que faz um dos espectadores ao final das performances musicais do ritual no filme. Para isso, relacionamos três distintos momentos do filme em que há uma referência aos *itseke* (espíritos) no discurso dos personagens. Partimos da categoria fílmica do *fora-de-campo*[20] para analisamos tais implicações cinematográficas.

1.7 A convocação das etnografias

Conforme apresentamos anteriormente, esta pesquisa contou com duas breves visitas à aldeia de Ipatse, onde foi filmado *As Hipermulheres*. Ao longo das análises, faremos uso de dados e informações não só daquela pesquisa de campo, como de algumas etnografias sobre os Kuikuro e sobre o Alto Xingu. Tomamos como referência central o trabalho da antropóloga e linguista Bruna Franchetto, que trabalha com os Kuikuro desde 1976.

Ainda que, em nossas análises, por vezes incorramos em pequenos "desvios" pelo campo da antropologia, não nos propomos aqui realizar uma etnografia a partir do filme, tomando-o como ponto de partida para uma reflexão extrafílmica acerca da cultura dos Kuikuro. Tampouco é nosso interesse dedicarmo-nos à reflexão sobre os usos que os Kuikuro fazem do vídeo, tanto nas suas relações e políticas internas quanto externas. Se convocamos estas etnografias, será antes de tudo para que possamos manter uma mínima relação com o pensamento, ou melhor, com a afecção e com a percepção dos Kuikuro acerca do seu mundo e das suas próprias imagens.

A experiência do campo, ainda que muito curta, foi decisiva neste sentido. Mais importante que as entrevistas e informações etnográficas acerca do ritual e da cultura, certamente foi fundamental assistir a tantas outras imagens (de seus rituais, dos filmes de Hollywood, das oficinas, dos filmes de outros índios, das novelas) junto com eles. Ser de alguma forma afetado por esta experiência.

---

[20] Para uma caracterização do conceito de *fora-de-campo*, cf. cap. 4 *infra*.

> Quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer (Favret-Saada, 1990: 160).

A cada vez que a avó de Takumã tapava seus olhos para não olhar diretamente a figura de uma sereia num filme da *Sessão da Tarde*, que ela identificava como o *itseke* (bicho-espírito) *Kuge Kuẽgü*, eu tinha certeza de que não se tratava de uma mera "representação" numa tela. Aquela imagem poderia estabelecer com Kunã uma relação (perigosa, no caso dos *itseke*). Assim como na preocupação de Takumã de interromper a projeção pública dos filmes etnográficos xinguanos de Jesco von Puttkamer quando ele sabia que apareceria a imagem das flautas cuja visão é interdita às mulheres (e cujo registro fotográfico ou fílmico é hoje terminantemente proibido). As inúmeras e repetidas vezes que assistíamos às mesmas imagens dos rituais e das lutas corporais nos aparelhos de DVD e TV dentro das casas (nos momentos em que o gerador da aldeia era ligado) me faziam questionar a ideia da imagem como informação. Ali a imagem era pura expressão dos cantos, movimentos, pinturas corporais, em suma, de beleza e alegria. Assistir a essas imagens com os Kuikuro era me relacionar com elas de uma nova forma, ou de um novo *estado*.

> O que se chama 'percepção' não é mais um estado de coisas, mas um estado do corpo enquanto induzido por um outro corpo, e 'afecção' é passagem deste estado a um outro, como aumento ou diminuição do potencial-potência, sob a ação de outros corpos: nenhum é passivo, mas tudo é interação, mesmo o peso (Deleuze & Guattari, 1991: 199).

A convocação das etnografias estará então mediada por essa experiência, auxiliando na caracterização do ritual em cena, de seus elementos, das sutis diferenças entre seus cantos, e na tentativa de se explorar alguns equívocos intransponíveis de tradução. Enfim, aspectos que auxiliam na interpretação e na análise destas figuras músico-fílmico-coreográficas cujos "afectos" e "perceptos" que conservam estão intimamente ligados a uma outra forma de experiência com o mundo e com cinema.

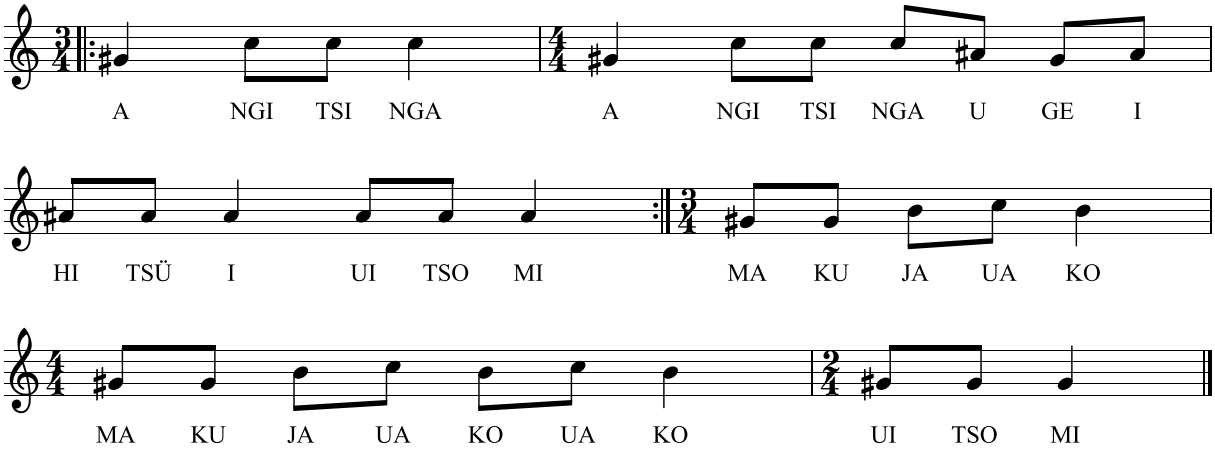
1.8 A transcrição dos cantos

Em nossa análise das cenas em que os personagens cantam, decidimos elaborar alguns diagramas nos quais transcrevemos elementos dos cantos e das performances. Nestas transcrições, preferimos adotar um diagrama próprio, fugindo da notação musical ocidental,

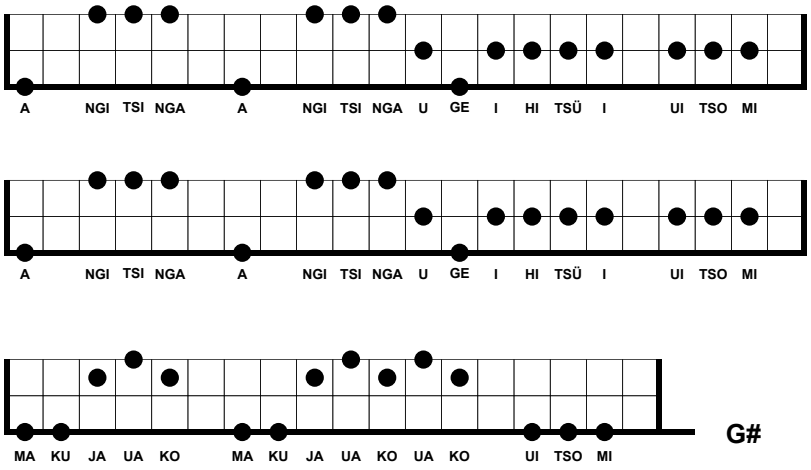
que nos pareceu mais um empecilho que um facilitador, dada a própria característica daqueles cantos, como bem lembrou Guattari.

> Quando os musicólogos transcrevem hoje em notações ocidentais as músicas ditas 'primitivas', eles medem mal o número de traços de singularidade que não podem recolher; em particular, os que concernem às relações secretas que os ligam aos enunciados mágicos ou aos rituais religiosos (Guattari, 1979: 108).

Vejamos um exemplo comparando a transcrição de um mesmo canto na notação ocidental e no diagrama que desenvolvemos para este trabalho. Na primeira cena em que Aulá aparece cantando, ouvimos o seguinte canto:



Em nosso diagrama, este canto seria transcrito da seguinte forma:



Algumas observações e justificativas sobre nossas escolhas de transcrição. Primeiramente é preciso lembrar que o próprio diagrama de transcrição vai se modificando ao

longo da escrita, na medida em que novos elementos dos cantos e das performances precisam ser incorporados à análise. Este diagrama é então um ponto de partida.

As linhas horizontais, assim como na notação ocidental, descrevem as alturas em que as sílabas são cantadas. Ao contrário da pauta ocidental, elaborada a partir de uma concepção diatônica da música, preferimos manter entre as linhas sempre um mesmo intervalo de um tom, ou seja, o intervalo mínimo entre as notas é de um semitom (o espaço entre as linhas). A linha mais espessa representa uma espécie de "acoplamento tonal", conforme explicou um experiente cantor Kamayurá, "é como um 'buraco' para o qual escorregam bolas" (Yawa'ikumã Kamayurá *apud* Menezes Bastos, 1990: 402). É importante ressaltar que não se trata necessariamente da nota mais grave. Como não tivemos a chance de retornar à aldeia para conferir canto a canto a precisa localização destes "buracos" tonais, utilizaremos três critérios nem sempre conjugados para identificá-los:

1. A nota da melodia que se localiza em uma altura "média" entre as notas mais agudas e mais graves no segmento identificamos como a *base* do canto;

2. A nota de maior incidência estatística – este critério foi adotado por Mello (2005: 252, nota 205);

3. A nota que compõe as figuras rítmico-melódicas que separam os cantos numa mesma sequência, que corresponderia, na análise de Mello (2005), à frase *k*[21].

O caráter aleatório deste método é indiscutível, entretanto, por não interferir nas relações interiores ao canto, não compromete em nada nossa análise.

As linhas verticais são motivo de maior confusão. Não se trata aqui de uma divisão da pulsação musical (ao menos na forma como a musicologia concebe esta ideia), pois não nos parece que haja uma constância homogênea de pulsos aos quais o cantos estariam subsumidos. Como veremos ao longo das transcrições, se pudermos falar de "pulso" nestas músicas ele estará na percussão nada homogênea dos pés, determinada, antes de mais nada, pelo movimento do corpo na dança e no movimento coreográfico. Esta divisão rítmica está associada então à divisão silábica das palavras cantadas. Concordamos que esta divisão vertical, de tão aleatória, poderia ser dispensável, contudo ela pode funcionar para efeitos analíticos quando há variação do número de sílabas cantadas em relação à marcação que a percussão do pé estabelece em certos cantos.

[21] Como não existem estas figuras rítmico-melódicas nas performances do filme, consultamos a coleção *Kuhikugu Igisü* para esta análise.

No que concerne às notas, elas não carregam nenhum índice de duração, como na notação ocidental. Elas marcam tão somente o momento de seu ataque (distinguível pelas consoantes das sílabas). Então, o intervalo vazio que se percebe entre a primeira e a segunda notas (sol# e dó) do diagrama acima não representa necessariamente um silêncio, embora isso possa ocorrer (principalmente nos momentos de respiração, que todavia não representamos nestes diagramas).

No caso do diagrama que representamos acima, identificamos a altura (G#) da linha que chamamos de "acoplamento tonal", entretanto, como a tonalidade dos cantos parece ser móvel, essa indicação não acrescenta nada a nossas análises e será omitida nas demais transcrições.

Além da transcrição dos cantos, diagramamos também o movimento coreográfico das mulheres no pátio da aldeia juntamente com o movimento que a câmera realiza para acompanhá-las. Ao longo de todo o texto, apresentamos também alguns fotogramas que auxiliam tanto na identificação dos trechos e dos personagens quanto nas análises das cenas.

Acreditamos que esta breve introdução ao método de transcrição musical que utilizamos neste trabalho é mais que suficiente para o início da leitura. Conforme ressaltamos, à medida que os diagramas forem se especializando, complementaremos com algumas indicações de leitura ao longo do texto, se julgarmos necessário.

1.9 Algumas ferramentas

Para realizarmos as análises do filme, utilizamos o aplicativo de edição *Final Cut Pro*. A partir de uma matriz em vídeo do filme (gerada do próprio DVD com *software livre Handbreak*), refizemos todos os cortes de modo que pudéssemos navegar plano a plano pelo filme. Chegamos a experimentar o aplicativo para análise fílmica desenvolvido pelo *Institute for Research and Innovation* do *Centre Pompidou*, o *Lignes de Temps*, que realiza estes cortes automaticamente, mas sua interface de navegação *Flash* não nos pareceu muito convidativa. Com esta ferramenta de edição profissional pudemos organizar e classificar os planos por sequências em trilhas distintas, permitindo uma visualização da estrutura narrativa do filme de forma global. Assim como exportar fotogramas ou pequenos trechos de áudio ou vídeo, que pude enviar por *e-mail* para amigos Kuikuro, de modo que pudessem auxiliar na conferência de alguma transcrição ou tradução. A imagem do espectro sonoro (fonografia) analisada ao final do capítulo 3 foi também gerada no *Final Cut Pro* e "fotografada" na própria tela (*print screen*).

A transcrição das músicas foi primeiramente realizada num papel quadriculado e só depois reconstituída vetorialmente no aplicativo *Adobe Illustrator*, assim como os diagramas das performances. Para a escrita e acentuação das palavras em Kuikuro, utilizamos um *layout* de teclado desenvolvido pela Associação Internacional de Linguística – SIL Brasil, o *Teclado Indígena Brasileiro*. Para a transcrição musical em notação ocidental, utilizamos o editor *MuseScore*.

Capítulo 2

MODULAÇÕES DA *MISE-EN-SCÈNE*

Os primeiros usos da noção de *mise-en-scène* (ação de pôr ou, etimologicamente[22], "meter" em cena) no cinema remontam à origem teatral deste termo.

> Durante muito tempo, o encenador [*metteur en scène*] de cinema limitou-se a mimar os gestos do seu antecessor [o teatro] e daí resultou uma concepção da realização de filmes que acentua, exageradamente, o desejo de domínio e de conformidade a um texto que, expressamente ou não, precedia sempre o filme (Aumont, 2006: 177).

Com o desenvolvimento de procedimentos próprios ao cinema e o abandono do ponto de vista único da "caixa cênica" (legados de D. W. Griffith), a noção de *mise-en-scène* passou a remeter a essa escritura própria do cinema, incluindo-se nela a *decupagem*[23] e a montagem. Posteriormente, o grande teórico soviético da montagem cinematográfica, Sergei Eisenstein, propõe uma separação entre *mise-en-scène* (localização dos atores no cenário e a determinação de seus movimentos), *mise-en-cadre*[24] e montagem, chegando a defender que o grande legado de Griffith não seria outra coisa senão a própria montagem (Eisenstein, 1944: 183).

Sem discordar da teoria de Eisenstein, para quem a montagem criaria um sentido que as imagens não conteriam em si, mas *entre* si – nas relações entre elas, tal qual um ideograma – o teórico e crítico francês André Bazin questiona o alcance desta noção, identificando duas grandes correntes ainda no cinema mudo: o cinema que se preocupava em impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado, tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos de montagem; e o cinema para o qual a montagem não

---

[22] Ambos os verbos, *meter* (em português) e *mettre* (em francês), derivam do latino *mittere*: "Sentido próprio: 1) Deixar ir, deixar partir, soltar, largar. Daí: 2) Lançar, atirar" (Faria, 1962: 615).

[23] "Do ponto de vista técnico, [a decupagem é] nada mais do que aquilo que sugere o termo: uma fragmentação da continuidade da narrativa, que a 'corta' [em francês, *découpe*] em pedaços menores, cada qual com uma unidade (em geral, no sentido mais clássico: unidade de lugar, de tempo, de ação)" (Aumont, 2006: 49-50).

[24] "A construção do quadro (*mise en cadre*) é a determinação dos enquadramentos sucessivos correspondentes: ela não é, portanto, exatamente o enquadramento: este é imaginado como decupagem móvel de uma realidade preexistente, a construção do quadro (*mise en cadre*) é correlativa de uma modificação da realidade com fins de seu enquadramento" (Aumont & Marie, 2001: 59).

desempenharia um papel central, pelo contrário, seu papel seria antes o de eliminar elementos de uma realidade abundante demais.

> A câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada. O que conta para Flaherty, diante de Nanook caçando a foca, é a relação entre Nanook e o animal, a amplitude real da espera. A montagem poderia sugerir o tempo; Flaherty se limita a nos *mostrar* a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto (Bazin, 1951/52/55: 69).

É então a esta segunda corrente, o cinema da *mise-en-scène*, que o Neorrealismo do pós-guerra se vincularia, opondo-se às formas anteriores do realismo cinematográfico – principalmente pela recusa à unidade do sentido, propiciada pela analítica da montagem, em direção a uma certa ambiguidade e indeterminação de sentido próprias ao acontecimento filmado.

A noção de *mise-en-scène documentária* partilharia então desta recusa ao controle do sentido não só no modo como o filme concebe sua escritura em sentido *lato*, mas na própria situação de filmagem. Se, na ficção, a *mise-en-scène* remeteria à maneira como o cineasta concebe e organiza a cena – para Bordwell (2005), o movimento dos atores no quadro, a maquiagem, o figurino, a iluminação e o cenário –, no documentário a *mise-en-scène* do cineasta não pode ser pensada ou concebida separada de uma outra *mise-en-scène*, a dos sujeitos que ele filma.

> A *mise-en-scène* [documentária] é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir (Comolli, 1988: 60).

Neste sentido, a *mise-en-scène* documentária transforma o que seria, na *mise-en-scène* ficcional, um gesto de cálculo em uma *aventura* em sentido literal: aquilo que advém (Aumont, 2006: 121). Uma aventura na qual se lança tanto o cineasta – que aceita o risco de que seu roteiro (o cálculo) não mais se sustente, na medida em que o mundo e seus sujeitos vão lhe colocando outros novos elementos – quanto os sujeitos filmados que, diante da câmera, precisam se inventar como personagens do filme.

Nesta análise, pretendemos então caracterizar os modos como Takumã e os demais cinegrafistas de *As Hipermulheres* constituem, juntamente com os sujeitos que filmam, esta singular articulação entre *mise-en-scène* documentária e procedimentos "ficcionalizantes".

2.1 A decupagem como operação da *mise-en-scène*

Uma mulher caminha no pátio da aldeia. A câmera a acompanha movendo-se com ela a uma certa distância. No plano seguinte, acompanhamos a sua entrada na casa de sua irmã, a partir de um ponto fixo – do lado de fora da casa, junto à porta. Dentro da casa, ela se assenta em uma rede ao lado da que está deitada sua irmã doente, Kanu, que ela veio visitar. Neste curto trecho da cena que apresenta (mesmo que no *fora-de-campo*) a personagem central da narrativa fílmica, podemos perceber um modo de decupagem que será recorrente principalmente nesta primeira parte do filme. Este procedimento (que, pela invariância, poderíamos chamar de "padrão") consiste em decupar o espaço da cena de modo que a câmera nunca cruze a porta das casas para acompanhar os sujeitos que nelas entram ou saem, estabelecendo-se um limite entre um espaço interior e um espaço exterior.

Essa marcação dos espaços interiores e exteriores lembra o cinema de ficção clássico – cujas cenas interiores (filmadas em estúdios) não tinham contiguidade espacial real com as cenas exteriores (filmadas em locações). Como bem notou Cezar Migliorin, em sua primeira parte, o filme apresenta "uma narrativa que se organizará utilizando os recursos do cinema clássico, com uma decupagem e uma ordenação do espaço em que o espectador está sempre localizado" (Migliorin, 2013: 280).

Mas se esse modo de decupar o espaço da cena remete aos procedimentos da ficção, é na própria *mise-en-scène* que verificamos seu caráter fortemente documentário. Isso porque a câmera filma ações já em curso, ou seja, não há uma anterioridade da decupagem com relação à filmagem. Ao mesmo tempo que os sujeitos desenvolvem seus percursos e ações em cena, a câmera constitui para ela uma arquitetura[25]. Neste trabalho de *decupagem documentária* estão implicadas relações de velocidade entre a câmera e os sujeitos que ela filma. O cinegrafista precisará se adiantar a Jauapá, que caminha no pátio em direção à casa de Kanu, para filmá-la "chegar", assim como precisará se atrasar até que ela cruze a porta, para só depois filmá-la ali dentro. À montagem caberá então cortar as "rebarbas" e recosturar estes segmentos de modo a reconstituir a contiguidade espacial. Neste sentido, poderíamos retomar uma formulação baziniana para dizer que, ao nível da cena, *As Hipermulheres* deve muito pouco à montagem,

[25] Entendemos aqui a arquitetura em seu sentido dinâmico, de uma pragmática (ou "crítica", nas palavras de Kapp): "Proponho que se entenda por arquitetura todo espaço modificado pelo trabalho humano" (Kaap, 2005). No nosso caso, corresponderia à maneira como os cinegrafistas constituem (estruturando e organizando) o espaço da cena sem que, contudo, fosse possível pensá-lo de forma autônoma dos sujeitos que o habitam e o modificam.

recorrendo a ela, antes, "acidentalmente" (Bazin, 1953/56: 59). Há, entretanto, um exceção, ou melhor, um *raccord*[26] que merece atenção pelo seu caráter exemplar.

Na cena em que Aulá decide sair de casa para buscar lenha, a câmera se desloca pelo espaço para acompanhar o movimento da personagem dentro da casa – entre sua rede e a mesa onde está o facão (e de onde conversa com seu marido) – e para reenquadrá-los de modo que possamos (tentar) ver as marcas que ela lhe mostra em suas pernas e braços. Contudo, ao filmá-la saindo de casa, a câmera se mantém fixa naquele mesmo ponto, limitando-se a um breve movimento panorâmico para acompanhá-la passar pela porta do fundo. No plano seguinte, a câmera, já posicionada no fundo do quintal atrás da casa, acompanha Aulá, ainda a poucos passos da porta, a atravessá-lo em direção à trilha. O movimento da câmera aqui também é panorâmico, ou seja, o cinegrafista gira em torno do seu próprio eixo sem se deslocar pelo espaço.



Neste corte, em que Aulá sai de sua casa para o quintal (em direção à trilha na mata), algo distinto acontece. Não há ruptura aparente. Estabelece-se entre os planos não só um espaço contíguo, mas também um tempo perfeitamente contínuo.

> Sucesso da ilusão cinematográfica. O *raccord* se quer principalmente *invisível* – costura, precisamente, que religa dois pedaços de tecido e desaparece nessa ligação. Ele não deve ser notado, pois pretende assegurar uma impressão de continuidade, de completude, que vem recalcar, ao mesmo tempo, a descontinuidade do tempo e do mundo (que preferimos ignorar) e o descontínuo (que ignoramos) do esqueleto fotogramático, assim como o programa narrativo ou a linguagem (Comolli, 2007b: 19).

E com a ilusão proporcionada pelo *raccord*, uma outra mágica, esta ligada à cena, se realiza – a ubiquidade. Não importa aqui o modo como essa ilusão teria sido produzida – presença de mais de uma câmera em cena, *retake* do movimento da personagem –, mas sim os

[26] "Tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual" (Aumont & Marie, 2001: 251).

efeitos que acarretam na cena, ou no lugar que a cena cria para o seu espectador. Ao supormos a continuidade temporal conduzida pelo (também supostamente contíguo) movimento de Aulá entre os dois planos, cria-se um *efeito de ubiquidade*, ou seja, é como se a câmera pudesse estar em ambos os lugares simultaneamente.

Longe de tentar identificar marcas de "fronteira" entre os territórios do documentário e da ficção, mas também refutando o postulado de uma indistinção entre um e outro, César Guimarães discerne alguns de seus traços diferenciais.

> O cinema de ficção dispõe de uma *soberania* para criar e ordenar os signos que sustentam um mundo representado (à maneira de um duplo), ainda que a imaginação criadora se depare, no trato com as formas expressivas, com limitações que são histórica e socialmente definidas. Já o documentário dispõe apenas de uma *autonomia parcial* no uso de seus procedimentos narrativos e plásticos, atravessado que é por situações, eventos e condições que nele inscrevem materialmente os vestígios de um mundo social e histórico (concebido como um feixe de relações intersubjetivas construídas, e não simplesmente como um estado de coisas acabado e desprovido de devir) (Guimarães, 2011: 72, grifos nossos).

Nesta articulação entre os pontos de vista na cena, verifica-se então uma inversão daquela lógica de decupagem na qual a ordenação do espaço não seria anterior à própria situação da tomada. Ao estar, a câmera, *absolutamente* (e não mais *relativamente*) adiantada ao movimento da personagem – que conduz a passagem entre um ponto do espaço e outro (*raccord* no eixo) –, a decupagem aparece como soberana na cena. Excesso de ilusão cinematográfica.

Nesta cena verificamos um certo rompimento com a tensão constitutiva do que chamamos anteriormente de decupagem documentária, aquela que se realiza no curso mesmo dos processos e ações dos sujeitos filmados. Poderíamos analisar então como este descontrole, inerente à *mise-en-scène* documentária, pode vir a afetar a decupagem de forma expressiva.

Ainda na cena da visita de Jauapá, a câmera encontra uma série de resistências à sua autonomia em estabelecer uma decupagem do espaço interior da casa, como veremos. Quando passa a filmar dentro da casa, a câmera se detém à distância. Oculta pelas mantas que garantem precisamente sua privacidade – posto que, como vemos ao longo de todo o filme, as casas não têm divisões internas –, Kanu é mantida no fora-de-campo. E mesmo quando a câmera se aproxima das duas personagens, que conversam sobre a doença e o estado de Kanu, esta permanecerá no fora-de-campo. Há nesse momento uma desfiguração daquela arquitetura clássica da decupagem (a qual se verificará em tantas outras cenas) – que consistiria em primeiramente localizar as personagens no espaço da cena (e o espectador) para então enquadrar de perto suas ações. E mesmo quando o filme finalmente revela Kanu no

contracampo de Jauapá, será à distância e envolvida pela penumbra – quase visível. Potência documentária da cena.

> O filme documentário sabe, de antemão, que o real não é de todo filmável, não é plenamente representável, e é essa impossibilidade (...) que faz com que sua escritura surja como fendida, rasurada, perfurada mesmo por aquilo que ele, o filme, virá, de algum modo, a representar (Guimarães, 2007: 145).

Nesta cena, podemos reconhecer uma outra figura clássica de decupagem, também recorrente em muitos outros momentos do filme (e em todo o cinema de ficção): o sistema *campo/contracampo*[27].

Depois que Kanu é revelada ao fundo, no contracampo por detrás de sua irmã, a câmera passa a enquadrar Jauapá a partir de um ponto de vista, agora, atrás da rede de Kanu, figurando então um novo "campo". Seria, entretanto, rápido demais afirmar que, com o estabelecimento do sistema campo/contracampo, a decupagem teria finalmente superado as arestas que a situação em cena se lhe impunha. Basta observar a própria natureza da imagem que se apresenta como este novo ponto de vista.





Se, antes, o contracampo por trás de Jauapá, nos permitiu ver o que somente a personagem podia ver (posto que Kanu estava no fora-de-campo), este novo "campo" nos aproximaria de uma visão que a própria Kanu teria naquele contexto. A situação de baixa luminosidade se impõe sobre a cena, conferindo (literalmente) certa *opacidade* ao sistema cuja dinâmica "clássica" seria antes a da *transparência* (Xavier, 1977). Aos olhos de Kanu, é o próprio mundo que escurece.

---

[27] "Procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos" (Xavier, 1977: 35).

Em toda a primeira parte do filme, é possível reconhecer então essa tendência da decupagem de organizar o espaço da cena recorrendo aos recursos narrativos do cinema clássico, cuja pedra fundamental parece ser a separação entre os espaços interiores e exteriores. Vejamos um outro exemplo.

Do lado de fora da casa de Kanu, ao lado da porta, a câmera acompanha o xamã Asahü caminhar, surgindo por detrás de uma toalha estendida no varal, e cruzar toda a extensão da área à frente da casa para nela entrar. Agora de dentro da casa, observamos em um plano aberto o xamã dar início aos procedimentos de cura enquanto a mãe de Kanu, Ajahi, resmunga assentada no chão, do outro lado (direito) da rede onde está deitada sua filha. Em um plano mais próximo, é possível perceber com mais clareza os gestos do xamã. Num primeiro plano, a velha Ajahi o observa. Agora do lado oposto da rede, que faz contracampo com o "campo" de Ajahi, observamos frontalmente o xamã soprar a barriga de Kanu. Novamente do lado esquerdo da rede (que faz as vezes de "eixo"), em um movimento de *zoom out*, observamos primeiramente o rosto da mãe de Kanu e aos poucos toda a cena da terapêutica xamânica. A partir de um outro plano, extremamente recuado, e novamente do lado direito da rede de Kanu, acompanhamos a cena junto com uma criança que tudo observava deitada em sua rede. Em um novo plano frontal e próximo do xamã, o observamos passar sua mão sobre o peito de Kanu e em seguida sobre o seu próprio. Em um contracampo, a câmera acompanha o xamã se levantar para arrastar suas mãos no esteio da casa enquanto, ao fundo, Ajahi explicita suas suspeitas de feitiçaria.

Não há dúvida de que a efetivação daquela arquitetura de decupagem é inseparável de sua montagem. E o que vemos nestas cenas é precisamente um intenso aproveitamento narrativo deste modo de decupar as cenas, realizado na filmagem. Contudo, exatamente por se realizarem no momento mesmo da filmagem, as escolhas de decupagem estão intimamente relacionadas às situações e eventos filmados, carregando assim alguns de seus traços. É o que vemos na cena da visita de Jauapá, mas também nestas outras cenas, com a toalha que encobre e posterga a entrada do xamã em cena, ou a exiguidade do espaço de Kanu na visita dos enfermeiros, ou mesmo na rapidez com que Ajahi visita sua filha, filmada toda ela em plano-sequência.

2.2 O jogo de ficção na *auto-mise-en-scène*

A uma certa distância, o velho Kuikuro capina uma trilha quase tomada pelo mato. No plano seguinte, observamos e ouvimos mais de perto Kamankgagü trabalhar. A câmera o

acompanha a partir de um ponto fixo, quase frontal. *Jump cut*. Ainda na trilha, parado e com a enxada apoiada no chão, o velho Kuikuro canta e gesticula os braços ao sabor da música. Ele então volta a capinar a trilha até que, para terminar o canto, interrompe seu trabalho na mesma posição em que iniciara a cena. Kamankgagü não diz uma palavra sequer, assim como não olha para a câmera em nenhum momento da cena.

Na sequência seguinte, ainda na trilha, ele interrompe mais uma vez seu trabalho para cantar. Nesta cena, o velho Kuikuro parece completamente tomado pelo canto. Não só seus braços (e sua voz), mas todo o seu corpo parecem dançar em cena, ora em direção à aldeia[28], ora na direção contrária. Chega a girar de frente para a câmera e, ainda assim, não lhe direciona sequer um olhar. Ao final da cena, quanto termina o canto, ele exclama com alegria: "Isso é bom demais!" – sua primeira fala em cena – e volta à capina.

Um aspecto que esta cena dá a ver é uma espécie de jogo que baliza não só a *mise-en-scène* de Kamankgagü, como a de todos os personagens nesta primeira parte do filme, que consiste em nunca (ou quase) dirigir o olhar à câmera que os filma.

Se há, como defende Comolli (1998b), uma cena primitiva ou grau zero da cena cinematográfica – o registro filmado do encontro entre o corpo e a máquina – poderíamos talvez chamar de dispositivo ou de *cena ficcional primitiva do cinema* todo encontro que dissimula a presença da câmera ou, dizendo de outro modo, que simula sua ausência. Este jogo que chamamos de ficcional – "*fazer como se não estivesse sendo filmado*, *como se* o cinema não estivesse ali" (Comolli, 2008b: 419, tradução nossa[29]) – encontra-se, entretanto, dentro deste outro *jogo* já em curso: o *documentário*.

O efeito que tal jogo (o de ficção) busca garantir no filme é o de manter incólume a adesão de seu espectador à representação. "É porque não me vejo olhar (olhado) que posso aderir à coisa representada" (Comolli, 1994: 83). Essa *crença-denegação*, fundadora do espectador de cinema, no caso do filme documentário, é necessariamente dupla, pois além de acreditar naquilo que vê, a ele aderir, nele se implicar, o documentário, autoriza seu espectador a supor a realidade de um referente que seria relativamente independente da operação cinematográfica.

---

[28] Considerando a continuidade de eixo entre este plano e o seguinte, em que Kamankgagü efetivamente volta para a aldeia caminhando para direita do campo.

[29] No original: "*fait comme s'il n'était pas filmé*, *comme si* le cinéma n'était pas là".

> Por uma espécie de inversão de perspectiva, não seria o filme que regularia o encontro entre corpo e máquina, mas o inverso, como se esse encontro, primeiro e absoluto, tivesse imposto a sua filmagem. Necessariamente dupla seria a crença do espectador de cinema [documentário?]: crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme, mas ao mesmo tempo e no mesmo movimento, diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente *o mundo que garante o filme, e não o filme que garante o mundo* (Comolli, 1998b: 146, grifo nosso).

Dizendo de outra maneira, no cinema documentário, o *mundo do filme* – aquele da representação, da realidade diegética, ao qual aderimos "esquecidos" das condições materiais da projeção, do nosso próprio estatuto de espectadores – guardaria algo do mundo com o qual o filme se constitui. É exatamente aqui que o documentário se opõe ao jornalismo. Sob o signo da "objetividade", o jornalismo faz acreditar não só que o mundo que reporta é anterior e independente do próprio relato, mas que a reportagem seria capaz de apresentá-lo "objetivamente". No cinema documentário, ocorre o inverso: o *mundo no filme* não se confunde com o *mundo do filme*, pelo contrário, o *mundo no filme* seria precisamente aquilo que lhe foge ao controle, aquilo que sobra, que não se ajusta ao seu projeto, aquilo que o singulariza. Se há algum interesse no documentário, não será porque ele "representa" o mundo, mas porque o mundo e seus sistemas de representação precisam passar pelas grades da sua própria escritura. "O que o cinema lê nas representações sociais? Que no seu interior elas estão a serviço das lógicas de escritura, ou seja, de escolha, de sacrifício, de perda, de articulação" (Comolli, 1995: 99). É por isso que, no documentário, o *mundo no filme* é inseparável da sua contraface, o *filme no mundo*. Ou seja, quando o filme precisa se deslocar, quando dá a ver sua própria operação de escritura, de sacrifício, de perda, é que o mundo pode aparecer como coisa impensada, indeterminada, que ainda não se adequou a nenhum pressuposto de objetividade, a nenhum projeto epistemológico, político, discursivo – como traço do real[30].

O *filme no mundo* seria por assim dizer duplo: remeteria tanto ao mundo da filmagem, aos modos como o filme e o mundo se afetam e se entrelaçam na filmagem; quanto ao mundo na borda da projeção cinematográfica, aquele do qual o espectador precisa se esquecer para aderir à coisa representada. Nestes dois sentidos, o *filme no mundo* é precisamente aquilo que arruinaria a platitude do *mundo do filme*, fazendo com que seu espectador precise lidar com os

[30] Em uma das concepções lacanianas, "o *real*, como terceira dimensão, é sempre aludido pela negativa: seria aquilo que, carecendo de sentido, não pode ser simbolizado, nem integrado imaginariamente. Aquém ou além de qualquer limite, seria incontrolável e fora de cogitação. A reflexão a seu respeito traz de novo o velho problema da incompatibilidade cognitiva entre o sujeito e o objeto. Relação impossível, por ser o segundo sobredeterminado, e o primeiro, subvertido pelo seu desejo" (Cesarotto, 2005: 25).

relevos e buracos que o mundo deixou em sua superfície, deslocando-o de seu "bom lugar"[31]. É então pelos acidentes que provoca na superfície do filme que o mundo da filmagem pode aparecer como *continuum* ao mundo da projeção – uma "mágica" do documentário.

Em *As Hipermulheres*, estas marcas estarão presentes nos modos como os sujeitos do filme se põem a produzir uma *auto-mise-en-scène*[32], pois, ainda que a câmera não receba de volta o olhar daqueles sujeitos filmados, não poderíamos dizer que ela foi "esquecida" por eles. Pelo contrário, ela continua sendo seu ponto de apoio – um olhar e um ouvido *para* o qual eles se dispõem no espaço e se põem a cantar.

Na cena em que caminha em direção à lagoa, Kamankgagü elabora de forma singular sua *auto-mise-en-scène*, dentro mesmo deste jogo do olhar interdito, dando a ver as marcas da presença da câmera. Nesta sequência, montada em paralelo à sequência em que Aulá sai de casa para buscar lenha na mata, o velho Kuikuro caminha e canta sem direcionar um olhar sequer à câmera que o acompanha de frente. É então que, ainda dentro deste jogo de ficção, o velho Kuikuro não se contenta em simplesmente cantar, ele passa a comentar estas performances. Sem direcionar o olhar para nenhum interlocutor em cena, ele narra que o cacique Tahukulá estava lhe ensinando os cantos *Auga Imitoho*, os últimos que lhe faltava aprender e precisamente os cantos que ele estava recordando e praticando em cena. E então passa novamente a cantá-los.

Sem precisar sair daquele jogo de ficção, Kamankgagü o ultrapassa ao sobrepor, ao seu personagem, um narrador, ele mesmo. Ao mesmo tempo, ator, personagem e narrador – singularidade desta *auto-mise-en-scène*, cujo objetivo parece ser não só o de legitimar suas performances[33], como de apresentar seu lugar de conhecedor de todos os outros cantos dos Kuikuro.

Em vários outros momentos do filme, a presença da câmera na *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, dentro mesmo daquele jogo de ficção, delineia figuras bastante singulares.

---

[31] "No início de cada sessão, então, o espectador sabe perfeitamente que não terá nada a fazer além de se deixar levar pelo curso do filme. E que, mesmo que seu conforto nem sempre seja afagado, tratar-se-á de favorecer em todos os pontos seus prazeres, sem esquecer os mais gentilmente perversos: mulher barbada, monstro sanguinário... O 'bom lugar' é em princípio, aquele que bastaria pagar para poder ver e ouvir, sem sofrimento ou cansaço, sem qualquer outra forma de engajamento" (Comolli, 1998a: 136-137).

[32] "Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem" (France, 1982: 405).

[33] Segundo Fausto, Franchetto & Montagnani, "o chefe Afukaka [ou Tahukulá] é o único a ter 'no seu ventre' a suíte de cantos *Auga Imitoho*" (2011: 58, nota 25, tradução nossa).

Um outro exemplo é a cena, na segunda parte do filme, em que Aulá e as mulheres caminham de manhã em direção à lagoa após a noite de provocações no ritual. Ao buscar com o olhar algo que se localiza diretamente atrás da câmera, Aulá precisa desviar-se dela, pois sua presença oferece obstáculo ao seu olhar. Temos novamente uma modulação peculiar da *mise-en-scène* documentária: ao mesmo tempo que a câmera, por estar perto demais, atrapalha, "está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la" (Comolli, 1988: 55), ela não será objeto do olhar de Aulá. É como se na sua *mise-en-scène*, Aulá desdenhasse o olhar da câmera (e do espectador). Sabendo-se olhada, recusa corresponder ao nosso olhar.

2.3 A dupla coerção na encenação documentária

Nas sequências de visitas a Kanu, não só este jogo ficcional mas a própria *auto-mise-en-scène* dos visitantes encontra-se em uma situação bastante diversa desta que vemos nas cenas de Kamankgagü ou de Aulá. Se estes podem jogar com a câmera, constituindo sua *mise-en-scène* numa relação *entre-dois*, lançando-se inventivamente no seu devir-personagem do filme, nas cenas de Kanu, os sujeitos filmados não podem fazê-lo sem incorporar a este movimento uma outra relação na qual algo lhes foge completamente ao controle. Ainda que a doença de Kanu funcione no filme para "dramatizar" sua narrativa – ao apresentar-se como um obstáculo à realização do ritual onde se efetivaria a motivação de cantar das mulheres da aldeia –, ela manifesta algo da ordem do incontrolável, algo de real. Nesta sequência, a inevitável realidade da doença de Kanu dá a ver, na *mise-en*-scène de sua irmã, o que Comolli chamou de *dupla coerção* à qual estão sujeitos os atores documentários:

> As mulheres e os homens ordinários que entram nos nossos filmes são frequentemente tensionados por essa dupla coerção: a sua realidade que nós viemos filmar, e a outra realidade do filme que está se fazendo. E eles realmente não podem controlar essa tensão, irregular, caprichosa (Comolli, 2008b: 422, tradução nossa[34]).

Nesta cena, vemos Jauapá dividida entre a preocupação com o estado de saúde de sua irmã e a preocupação não só de evitar olhar para a câmera, mas de incorporar um argumento narrativo àquela visita – apresentação do lugar privilegiado de Kanu como cantora principal,

[34] No original: "Les femmes et les hommes ordinaires que entrent dans nos films sont souvent tendus par cette double contrainte: leur réalité que nous venons filmer, et l'autre réalité du film en train de se faire. Et ils ne sont pas vraiment en mesure de contrôler cette tension, irrégulière, capricieuse".

explicitação do seu desejo de cantar com ela e com as outras mulheres no ritual, caracterização de alguns dos cantos (de provocação, da madrugada).

Em uma outra sequência, é a mãe de Kanu que vai visitá-la. Nesta cena, inteiramente filmada em plano-sequência (dentro dos limites da casa), Ajahi se aproxima e assenta-se ao lado da rede onde sua filha se encontra deitada. Assim como Jauapá, a velha Kuikuro também se encontra dividida entre a realidade do filme em curso, para o qual ela dirige sua *mise-en-scène*, e a realidade da doença de sua filha, que não pode deixar de afetá-la, de pressioná-la, deixando suas marcas no próprio filme.

> A figura filmada é fendida pelo gesto cinematográfico. Ela se destaca de seu referente. Um se divide em dois. O que resta então da 'pessoa real' na operação (nós temos postulado sua existência fora do cinema)? Ela flutua em torno de seu devir fílmico (Comolli, 2008b: 422, tradução nossa[35]).

Entre as reiteradas expressões de pesar por não poderem cantar juntas – argumento narrativo incorporado à sua *mise-en-scène* que funciona para evidenciar a motivação de cantar distribuída entre as mulheres nesta primeira parte do filme –, Ajahi lança-se à especulação do que poderia ter causado o repentino adoecimento de sua filha: um espírito poderia estar de olho em Kanu.

Assim como aqueles outros personagens, Ajahi também elabora sua *mise-en-scène* dentro do jogo de ficção que consiste em não dirigir o olhar à câmera, contudo, quando se levanta para deixar a casa (e a cena, posto que também aqui a regra de *mise-en-scène* – a do cineasta – de não cruzar o limite da porta se verifica), lança um breve olhar para a câmera e passa a expressar sua insatisfação e suspeita com veemência: o adoecimento de Kanu lhe parece obra de feitiçaria.

A suspeita de feitiçaria não é um tema trivial no Alto Xingu, conforme podemos perceber na etnografia que Gregor (1977) realizou entre os Mehinaku (entre 1967 e 1976):

> Em tempos normais, tais acusações podem ser murmuradas secretamente no decurso de mexericos maldosos. Dado aconteça uma morte, então tais acusações se tornam base para a ação. Os parentes do falecido podem denunciar publicamente o feiticeiro; podem lançar saraivadas de pedras e projéteis no telhado da casa dele, ou podem tentar matá-lo magicamente usando o método da 'grelha' [*peheke mei piya*] No momento oportuno, matam o feiticeiro, especialmente se é um indivíduo que não tem parentes para defendê-lo ou vingá-lo (Gregor, 1977: 197).

---

[35] No original: "La figure filmée est fendue par le geste cinématographique. Elle se détache de son référent. Un se divise en deux. Que reste-t-il de la 'personne réelle' dans l'opération (nous avons postulé son existence hors cinéma)? Elle flotte autour de son devenir filmique".

Lembro-me de quando vivia no Rio de Janeiro com Mutua Mehinaku, e ele relatava que um dos temas presentes nas reuniões das lideranças políticas xinguanas da Atix (Associação Terra Indígena Xingu) era o problema da feitiçaria nas aldeias xinguanas. Em sua dissertação de mestrado, Mehinaku lembra que "novas aldeias surgem com freqüência a partir de divisões causadas por problemas políticos que na maioria das vezes se manifestam em acusações de *kugihe* (feitiçaria)" (Mehinaku, 2010: 15). Isso porque a morte causada por feitiçaria é entendida como uma forma de assassinato (Barcelos Neto, 2008), coisa inconcebível pela ética xinguana.

No momento em que passa a proferir suas suspeitas de feitiçaria, Ajahi encontra uma forma de incorporar a presença da câmera à sua *mise-en-scène*, invertendo a relação que estava estabelecida em cena (onde era ela quem encenava para a narrativa). Ela passa então a fazer da câmera um meio de tornar pública sua suspeita, que não é senão uma ameaça aos possíveis feiticeiros.

2.4 A *mise-en-scène* da narração e o antecampo

Nesta primeira parte do filme, e mais ainda na segunda parte, há uma forma da *mise-en-scène* bastante distinta daquelas que vínhamos analisando até agora. Trata-se das cenas em que a equipe do filme "entrevista" algumas pessoas. Estas cenas são as únicas em que a câmera está realmente fixa, sustentada por um tripé.

A mais expressiva delas é a cena em que Kanu e Kamankgagü narram um trecho do mito que conta a origem do ritual *Jamugikumalu*. As duas narrações são montadas paralelamente, obedecendo a cronologia das ações na história, constituindo assim duas vozes de um mesmo relato. Diferentes são as cenas em que alguns dos personagens comentam as performances noturnas e seus desdobramentos. Nestas últimas, há sempre duas pessoas assentadas em frente à câmera contando o que viram ou mesmo cantando alguns dos cantos da performance onde as mulheres provocam os homens. A diferença crucial destas duas maneiras de filmar a narração nos parece ser o fato de que, na medida em que dois personagens estão juntos, no mesmo momento em que um deles narra o episódio para a câmera, é o próprio enunciado que ganha uma dimensão contextual forte, a presença de um reverbera no outro, gera reações (ainda que gestuais). O conteúdo da narração não aparece separado do próprio ato de narrar. É claro que não poderíamos afirmar que, no primeiro exemplo, o mito estaria descolado de seus narradores, mas a forma como os relatos são montados tenderia a constituir uma certa unidade do seu conteúdo. Mas não avancemos tão

rápido. Há uma particularidade em todas estas cenas que não parece permitir que a narração seja entendida somente como transmissão de um conteúdo ou de uma informação.

Como já dissemos, estas cenas se diferem bastante de todo o restante do filme, porque são parte de um outro modo de *mise-en-scène*: os personagens podem olhar livremente para a câmera, não há uma decupagem da cena (plano fixo no tripé) e, principalmente, a equipe do filme surge no *antecampo*[36]. É então a presença constante deste antecampo que vem, de alguma forma, localizar a narrativa em seu contexto.

Ao analisar as situações de narração entre os Kalapalo (povo do Alto Xingu falante da língua karib, assim como os Kuikuro), Ellen Basso identifica um papel crucial nesta relação, o *tüitsoho*, ou *what-sayer*.

> Uma narrativa Kalapalo não é plenamente construída pelo narrador sozinho; para que uma história seja contada, ela precisa ser recebida por um respondedor ou *'what-sayer*' (*tïitsofo*), que é um ator crucial nesta situação [...] Como recipiente da história, o *what-sayer* é responsável por responder ao que foi dito. Em cada pausa do narrador, ele deve responder para que venha a próxima sentença, usando expletivos como *eh* ('sim'), *iŋke* (literalmente significando 'Olhe!' mas implicitamente 'Como eu te falei'), *koh* ('Uau!'), *mm* (a resposta mais neutra e desafetada, que simplesmente permite à narrativa continuar), *kïtsï* (uma expressão de desgosto), ou repetindo uma frase ou oração em foco na sentença narrada (Basso, 1985: 15-16, tradução nossa[37]).

É do antecampo que escutamos a equipe do filme assumir o papel do *tüitsoho*, não só nas grandes narrativas míticas mas também nas pequenas histórias cotidianas como o caso dos homens que cantaram para os brancos cantos femininos que Jakalu conta enquanto tece um cesto. Neste último, por estar muito próximo do microfone, os expletivos e perguntas de um dos membros da equipe no antecampo soam com a mesma intensidade que a própria narração de Jakalu em campo.

Na rápida conversa com o xamã Asahü, ouvimos uma transição interessante. Esta cena, a única neste dispositivo em que a câmera não está no tripé, é primeiramente mediada por um dos membros da equipe à esquerda do quadro, que dá início (do antecampo) à

---

[36] "Esse outro fora-de-campo mais radical que deveria se chamar o antecampo: aquele onde está o câmera, e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo" (Aumont, 1989: 41).

[37] No original: "A Kalapalo narrative is not fully constructed by the narrator alone; in order for the story to be told at all, it must be received by a responder or 'what-sayer' (*tïitsofo*), who is a crucial actor in the situation [...] As recipient of the story, the what-sayer is responsible for responding to the speaker's utterances. At each pause of the speaker, this person must respond to the previous remark, using expletives such as *eh* ('yes'), *iŋke* (literally meaning 'Look!' but implying 'I told you so'), *koh* ('Wow!'), *mm* (the most neutral and affectless response, one that simply allows the narrative to continue), *kïtsï* (an expression of disgust), or repeating the focal phrase or clause of a sentence".

conversa com o xamã e segue no papel de *tüitsoho.* Entretanto, quando Takumã (também do antecampo) lhe interpela sobre uma possível visita que ele teria feito a Kanu, é o próprio Takumã que passa a seguir naquele papel.

> A pessoa que serve como *what-sayer* pode mudar durante o curso de uma narrativa, particularmente quando o *what-sayer* original precisa sair para resolver algo urgente, deixando o grupo de ouvintes que, interessados, demandam a continuação da história. O narrador seleciona então outro respondedor do grupo (Basso, 1985: 15, tradução nossa[38]).

Nas performances narrativas dos Kuikuro, o conteúdo do relato não parece poder ser concebido como coisa autônoma da própria ação de relatar. E quando o *tüitsoho*, este termo médio "para e com quem se conta" está no antecampo, alimentando a narrativa em campo com suas interjeições, expletivos e indagações, é o próprio fazer desta outra narrativa – do filme – que se torna aparente aos olhos do espectador. "A exposição do antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo" (Brasil, 2013: 72).

Há ainda uma outra cena que poderia ser analisada à luz deste interlocutor da narração em cena, que não concerne diretamente ao antecampo. Trata-se do prólogo em que Tugupé vai até a casa de seu sobrinho, o responsável pela realização do *Jamugikumalu*, para cobrar-lhe a realização do ritual. Ao final desta cena, Tugupé volta para sua casa para contar para sua mulher o que foi conversado. Neste momento, o velho Kuikuro chama Taihu para sentar-se num banco à sua frente e lhe diz: "Pergunta como foi". Ela pergunta e ele segue o relato sempre pontuado pelos expletivos de Taihu, que passa a lhe servir de *tüitsoho*. Como notou Basso na sua etnografia dos Kalapalo:

> O narrador pode também interromper a performance para dizer, 'Pergunte-me os seus nomes', ou 'Pergunte-me onde eles estavam', essa insistência permite um desvio da história para provê-la de detalhes aparentemente insignificantes, que, no entanto, enriquecem o seu entendimento e a apreciação (Basso, 1985: 16, tradução nossa[39]).

---

[38] No original: "The person serving as what-sayer can change during the course of a telling, particularly when the original what-sayer drops out to attend to something that cannot be left undone, leaving a group of interested listeners who demand that the story continue. The narrator then selects another responder from the group".

[39] No original: "The narrator may also break the performance to say, 'Ask me their names,' or 'Ask me where they were,' such urging allowing a deviation from the story to provide seemingly insignificant details that nonetheless enrich understanding and appreciation".

Se aos olhos ocidentais este traço *metanarrativo* poderia parecer uma falha na apresentação do texto da narrativa (do filme), e que Tugupé precisaria corrigir, remetendo assim a algo ensaiado (Migliorin, 2013: 281); aos olhos dos Kuikuro, este seria um traço da liberdade que tem o narrador para construir a sua narração. Como bem notou Franchetto (2003), cada tipo de narrativa pede uma "estilística" própria. Alguns dos recursos em jogo nestas performances são: repetições, diálogos, pontuação dos cantos, encadeamento das cenas, onomatopeias, interação com o "respondedor" e com os ouvintes da narrativa.

2.5 Resistências à ficção

Dentro de casa, Ajahi canta para sua filha, Kanu, toda pintada nos braços e pernas e enfeitada com os adereços do ritual, que lhe escuta atentamente. Em um certo momento, a velha percebe que se esqueceu, que não tem certeza do que canta. "Será que é assim mesmo?", pergunta a mestra para a aprendiz. Risadas mútuas. Um pouco desconcertada, Ajahi se vira para a câmera e se justifica, diz que já está se esquecendo, sinal de sua velhice. Em toda essa cena, a câmera as acompanha fixa, lateralmente e em plano conjunto. No plano seguinte, Kanu está no pátio da aldeia observando e rindo de Tugupé, que canta e imita a performance feminina com as flechas (um dos cantos de *Kamatahigagi*[40]), que ela fará em seguida, e lhe ensina as suas direções. Diferente do plano anterior, Kanu está sem o cinto de miçangas, sem as pinturas dos braços e com outro tipo de pintura nas pernas, além do cocar e da pintura de urucum na franja. Não há continuidade direta entre estas cenas, trata-se então de dois momentos (ou mesmo dias) distintos. Novamente a câmera os acompanha a partir de um ponto mais ou menos fixo e em plano conjunto. No plano seguinte, novamente na casa onde cantava e se esquecia, Ajahi segue em direção à porta e posteriormente ao pátio de onde dá algumas instruções para Kanu que segue para o centro da aldeia. A câmera acompanha seguindo-a até o pátio onde Kanu se prepara para iniciar o canto. Em plano conjunto, Ajahi explica todas as direções que sua filha deve seguir até que Kanu efetivamente começa a performance do canto de *Kamatahigagi*. A câmera, que filmava às suas costas, as circunda até alcançar a frontalidade, de onde filma todo a sua execução. Ao fim, Kanu passa pela câmera em direção aos lugares onde realizará os outros movimentos da performance.

[40] Faremos uma descrição mais detalhada deste canto e desta performance no cap. 3 *infra*.

Nesta curta sequência, podemos perceber uma série de diferenças com relação à maioria das cenas da primeira parte do filme, principalmente no que concerne aos modos como a câmera organiza os espaços e as ações dos personagens. A primeira delas remete àquele "padrão" de decupagem que consistia em nunca atravessar a porta das casas, marcando uma separação dos espaços da cena. Como vemos não só nesta cena, mas em duas outras, para acompanhar os personagens, a câmera não hesita em segui-los entre os espaços interiores e exteriores. Em todas elas, os personagens estão executando (ou prestes a executar, no caso de Kanu) as performances do ritual.



Na sua etnografia dos espaços da aldeia dos Mehinaku, Gregor nota uma característica semelhante (ao *Jamugikumalu*), em situações ritualizadas como as sessões de trocas, chamadas pelos Kuikuro de *uluki* (ou *moitará* na língua tupi dos Kamayurá)[41]: "As regras contra a intrusão não se aplicam durante os acontecimentos públicos formais, como as sessões de trocas, quando as pessoas de fora podem entrar nas casas livremente" (Gregor, 1977: 91).

Ao observarmos com um pouco mais de atenção os dois outros momentos em que a câmera cruza a porta para entrar na casa, é possível perceber que se trata da mesma casa. E ainda, se voltarmos à cena do prólogo em que Tugupé entra na casa de Kamaluhé, perceberemos que se trata, então, da casa do dono do *Jamugikumalu*[42].

Em diversos momentos do ritual, podemos ver Kamaluhé em pleno exercício de sua função: na chegada dos pescadores, na entrega ritual do alimento a Taihu e aos convidados, na abertura e no encerramento das lutas. Kamaluhé *expressa* seu papel, sua posição no ritual, através destas ações e discursos codificados, ao mesmo tempo em que produz e *inscreve* na cena este lugar no ritual. Da mesma forma parece acontecer com os espaços. Na cena que descrevemos acima, vemos uma intensa preocupação com relação à ordem das direções que a coreografia de Kanu deve obedecer, e uma delas é justamente a casa de Kamaluhé.

---

[41] Informações provenientes da pesquisa de campo.

[42] Pela presença da serpentina de geladeira que tapa o espaço esquerdo da porta sobre uma lona bege.

A casa do dono do ritual parece ser um ponto chave nas coreografias e cantos de diversos rituais dos Kuikuro.

> Estas [formações músico-coreográficas] opõem dois espaços principais ligados entre si por um espaço de passagem: em um dos polos, está o anel das casas, que pode ser percorrido em sentido horário ou anti-horário, com cada casa formando um ponto de uma rede circular; no outro polo, está o centro da aldeia, à frente da fachada da casa dos homens, lugar por excelência da ação ritual. Conforme o ritual, diferentes formações coreográficas podem se produzir nestes polos [...] O seu trajeto estabelece a ligação entre o 'dono da festa' e o 'centro cerimonial', porque a passagem do pátio às casas (e vive-versa) tem sempre como ponto de partida ou de chegada a casa do dono da festa (Fausto, Franchetto & Montagnani, 2011: 56-57, tradução nossa[43]).

Sempre que a fila de mulheres entra dançando e cantando na casa de Kamaluhé, acontecem os dois movimentos que descrevemos acima. A coreografia tanto expressa no espaço da aldeia, dentre todas as casas, aquela do dono do *Jamugikumalu*, quanto o produz pela inscrição dos cantos e das danças neste espaço. Dizendo de outra maneira, a transformação instantânea de Kamaluhé em dono do ritual, expressa na fala de Tugupé no início do filme, é também a transformação de sua casa em *casa do dono do ritual* – efeitos de um "agenciamento coletivo de enunciação", nos termos de Deleuze & Guattari (1980a)[44]. As danças e os cantos, entretanto, fazem parte de um outro sistema, independente da voz como veículo de enunciados, como os próprios autores já haviam notado nestas sociedades "selvagens": "uma dança sobre a terra, um desenho na parede, uma marca no corpo, são um sistema gráfico, um geografismo, uma geografia" (Deleuze & Guattari, 1972: 249). É então no ritual que o sistema de enunciação se articula a este outro sistema gráfico-musical, inscrevendo no próprio espaço (físico e sonoro) da aldeia estes *signos*.

A decupagem que vínhamos acompanhando na primeira parte do filme parte então de uma situação em que os espaços estão mais ou menos estabelecidos, o que possibilita uma certa liberdade da câmera em criar maneiras de indicá-lo narrativamente. Neste caso, o espaço da casa não pode ser dissociado do espaço que o ritual inscreve, porque não se trata mais de

---

[43] No original: "Celui-ci oppose deux espaces principaux liés entre eux par un espace de passage : à l'un des pôles se trouve l'anneau des maisons, qui peut être parcouru dans le sens des aiguilles d'une montre ou dans le sens inverse, chaque maison formant un point dans un réseau circulaire ; à l'autre pôle se trouve le centre du village, devant la façade de la maison des hommes, lieu par excellence de l'action rituelle. Selon le rituel, différentes formations chorégraphiques peuvent se produire dans ces pôles [...] Ce trajet établit le lien entre le 'maître de la fête' et le 'centre cérémoniel', car le passage de la place aux maisons (et vice-versa) a toujours comme point de départ ou d'arrivée la maison du maître de la fête".

[44] "As palavras de ordem ou os agenciamentos de enunciação em uma sociedade dada – em suma, o ilocutório – designam essa relação instantânea dos enunciados com as transformações incorpóreas ou atributos não-corpóreos que eles expressam" (Deleuze & Guattari, 1980a: 19).

um corpo que atravessa um espaço (ou que conecta dois espaços distintos), mas de um "corpo" que não se dissocia do espaço que, ao mesmo tempo, percorre e produz. E, como constataram os antropólogos anteriormente, a produção do espaço da casa do dono do ritual caracteriza-se precisamente por constituir-se como lugar da passagem entre o espaço exterior e público do pátio cerimonial e o espaço interior e, até então, privado das casas.

Uma outra diferença que a sequência que descrevemos anteriormente apresenta com relação aos modos como o filme constitui sua *mise-en-scène* naquela primeira parte remete a um outro aspecto da decupagem: a figura do *campo/contracampo*. Com exceção da cena em que Kanu, sua prima e sua mãe conversam dentro de casa, os diálogos e interações entre dois sujeitos são filmados integralmente em plano conjunto.



O conteúdo destes diálogos também é bem menos integrado à narrativa que aqueles da primeira parte. O canto que Ajahi ensina (e se esquece) para Kanu não tem nenhuma ligação aparente com a performance que fará em seguida (nem com nenhum outro canto do filme). A imitação e explicação de Tugupé, ainda que remeta à performance do *Kamatahigagi* pelo movimento com as flechas, não é exatamente o canto que Kanu executa em cena. E em ambas as explicações sobre a ordem e a direção da performance, a lógica e os lugares aos quais elas remetem permanecem fora-de-campo. O canto de que Kehesu pede para Kanu lhe ajudar a se lembrar não será executado no filme. O jogo que Kamankgagü e Jairão encenam enquanto se pintam não tem nenhuma ligação direta com o *Jamugikumalu*. Isso porque o que a montagem toma como "narrativo" nestas cenas é menos o conteúdo dos diálogos que a própria situação de preparação para o ritual que elas denotam e, claro, a presença daqueles que figuravam como personagens na primeira parte.

Há ainda um terceiro aspecto nestas cenas que parece impossibilitar aquele tipo de decupagem. Se, antes, a câmera podia se atrasar ou se adiantar ao percurso e ações dos personagens no espaço, nestes momentos, muito mais instáveis, o espaço e a duração dos encontros são registrados com uma certa integridade. Seria preciso retomar então um pensamento de Bazin em seu comentário a um filme de Orson Welles:

> Os planos-sequência de Welles em *Soberba* [1942] não são de modo algum 'o registro' passivo de uma ação fotografada num mesmo quadro, mas, ao contrário, [é evidente] que a recusa de cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma operação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido (Bazin, 1951: 22, tradução nossa[45]).

Este modo de *mise-en-scène* (considerando que a decupagem documentária é uma operação da *mise-en-scène*) priorizaria uma dimensão documentária dos encontros que, de fato, brilham como pequenos acontecimentos em cena. Não é só a figura clássica do campo/contracampo que deixará de operar nesta segunda parte do filme. A progressão de planos mais abertos – localização dos personagens no espaço – a planos mais fechados – ponto de interesse (narrativo) da cena – também não se verificará. Há assim um afrouxamento das localizações e das ligações entre os espaços das cenas.

Um quarto aspecto pode ser observado na sequência de Kanu, descrita anteriormente, que subverte a lógica narrativa que vinha se constituindo na sua primeira parte, e é recorrente nesta segunda parte do filme. Quando Ajahi se esquece do canto que ensinava para Kanu, ela fura o jogo de ficção e não só olha para a câmera como a convoca em cena, ao justificar seu esquecimento diretamente para ela.



Não se trata somente de breves olhadas para a câmera, como ocorre a todo momento nas performances rituais (ou sempre que há uma criança em cena), mas de uma convocação,

[45] No original: "Les plans-séquences de Welles dans *Magnificent Ambersons* ne sont nullement 'l'enregistrement' passif d'une action photographiée dans un même cadre, mais, au contraire, que le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique".

de fazer da câmera um ponto de apoio, de estabelecer com ela uma cumplicidade, como notou Comolli.

> A mulher ou o homem ordinário que filmo não dispõe da técnica, do talento, nem mesmo da preocupação ou do desejo de anular a operação cinematográfica. Muito pelo contrário, a máquina que o filma é seu ponto de apoio, para a qual ele se entrega e com a qual ele compõe sem ser capaz de negar ou de censurar esta cumplicidade (Comolli, 2008b: 419-420, tradução nossa[46])

Parece então que na segunda parte do filme a ficção ou o *modo ficcionalizante*[47] encontra uma certa resistência em operar da mesma maneira como fazia naquela primeira parte, em que o ritual ainda estava por acontecer. E com esta impossibilidade de operar da mesma maneira, o filme precisa encontrar novas formas de constituir sua narrativa. Uma delas, que também podemos perceber na cena que descrevemos anteriormente, remete a uma organização menos centrada na unidade espaço-temporal da cena e mais baseada na justaposição de fragmentos em sequências mais híbridas. As cenas das performances noturnas e os comentários que as intercalam compõem uma das sequências mais notáveis deste novo procedimento da montagem.

2.6 A decupagem no ritual

Logo no início da segunda parte, acompanhamos as mulheres dançarem num grande círculo no pátio. Pouco antes de terminar a performance, Kanu e uma das mulheres que lhe precedem na fila fazem gestos, ao que parece, indicando a direção correta da coreografia. Neste momento, os seus interlocutores permanecem no fora-de-campo. É então no plano seguinte que veremos o que seria o contracampo daquela interlocução – as jovens que, como saberemos nas grandes performances ao final do filme, encabeçavam a fila. Parece haver aqui uma espécie de decupagem em campo/contracampo num sentido estendido, considerando que estes dois polos de agenciamento que compõem a forma coreográfica – as cantoras e as

[46] No original: "La femme ou l'homme ordinaire que se filme ne dispose pas de la technique, du talent, ni même du souci ou du désir d'annuler l'opération cinématographique. Bien au contraire: la machine que le filme est son point d'appui, ce à quoi il se livre et avec quoi il compose sans être en mesure de dénier ou de censurer cette complicité".

[47] Noção abordada por Roger Odin que se refere às operações que tanto o documentário quanto a ficção podem partilhar, a saber: "a constituição de um mundo diegético (valendo-se, sobretudo da impressão de realidade típica do cinema); a 'rede conceitual da ação' que ampara a narrativa; o recurso à narração e à figura do narrador; a organização do filme como discurso; e a adoção de uma estrutura enunciativa" (Odin *apud* Guimarães, 2011: 70).

jovens – configuram lugares ou papéis coletivos relativamente autônomos postos em relação pela performance ritual.

Na sua análise dos discursos rituais do *Egitsü* (*Kuarup*) e das situações em que são acionados, Franchetto afirma que estes discursos operariam uma *mise-en-relation* entre os grupos. "A repetição de blocos de versos rimados veicula por imagens diversas uma ideia central, a da *mise en relation* de grupos sociais que se apresentam um diante do outro como unidades em contraste" (Franchetto, 1986: 377).

Se, como vimos anteriormente, quase não se verificará a figura de decupagem do campo/contracampo nos diálogos e interações entre os personagens nesta segunda parte do filme, a reencontraremos no ritual estruturando narrativamente outros tipos de interações.

A mais evidente delas parece ser a relação entre o corpo de espectadores e o corpo coreográfico. Nas sessões de lutas, podemos verificar, mais de uma vez, a intercalação entre o campo das lutadoras que se enfrentam no pátio, acompanhadas de perto pela câmera, e o contracampo dos espectadores que, ora assistem atentamente às lutas, ora vibram com a vitória das lutadoras que representam seu povo. Essa separação, entretanto, se complica quando as lutas se estendem também às espectadoras. Num mesmo plano, lutadoras se atracam e se separam, voltando ao círculo dos espectadores, assim como espectadoras tornam-se lutadoras ao adentrarem a área das lutas.

Na sequência da chegada e recepção dos pescadores, é interessante perceber como a decupagem ao se posicionar ora à frente, ora atrás da forma coreográfica, evidencia exatamente a relação entre duas figuras autônomas agenciadas pelo ritual: as mulheres e os pescadores.

Primeiramente, a montagem da sequência apresenta uma espécie de paralelismo entre duas cenas: a pescaria e preparação do peixe; e a preparação para a recepção dos pescadores (evocada no chamado de Kanu no centro da aldeia). No caminho de entrada na aldeia, a câmera acompanha os pescadores mais jovens, já enfeitados e pintados, erguerem os pesados cestos *asankgu*[48] com o peixe moqueado. Bem ao fundo, um grupo de mulheres canta e dança em sua direção. No plano seguinte, temos uma espécie de contracampo das mulheres, também enfeitadas com suas pinturas e adereços rituais, que cantam e dançam agora em direção contrária. Ao fundo, estão os jovens pescadores caminhando em fila com os *asankgu* apoiados na sua testa e costas. Em seguida, vemos novamente a coreografia a partir do campo dos pescadores, com o grupo de mulheres dançando à sua frente.

[48] Informações provenientes da pesquisa de campo.

Nesta decupagem, os pescadores e as mulheres aparecem como duas figuras distintas agenciadas na performance, dando continuidade à lógica paralelística que guiava a montagem das duas cenas na sequência. Entretanto, quando estas figuras do ritual são individualizadas, como no caso do dono do ritual e da *ihü* ("corpo" – a mulher que recebe o alimento e o discurso e que, na mediação entre o dono do ritual e o restante da comunidade para a realização dos trabalhos coletivos antes da festa, é chamada de *tajope*[49]), a câmera passa a filmar seu encontro em plano conjunto, tal como os encontros que descrevíamos anteriormente.

É então nas performances noturnas que este modo de decupagem ganha um rendimento narrativo extremamente forte, na medida em que ora os homens estão no contracampo das mulheres (em campo no ritual), ora são as mulheres que respondem do contracampo às provocações masculinas em campo, como descreveremos a seguir.

Em campo, as mulheres chegam à frente de uma casa e começam a cantar e dançar: "Cuidado para não levar as brasas em tuas costas"[50]. Dentro da casa, elas se prepararam e escolhem suas vítimas. Em seguida, vemos em vários planos em contracampo os homens em suas redes, sobre os quais elas se deitam convidando-os ao sexo. Um deles esconde o rosto, um outro sai correndo, perseguido por Aulá que sugere, com seus movimentos, o ato sexual.

Depois do *insert*[51], em que Aulá e Kehesu comentam aos risos aquelas performances, é Tugupé quem é atacado no contracampo das mulheres de apetite sexual insaciável. Novamente em campo, as mulheres cantam e dançam de mãos dadas: "Eu vou quebrá-lo quando ele estiver saindo de dentro de mim, quando ele estiver vomitando dentro de mim". Em um outro comentário em *insert*, Taihu canta e explica a letra do canto, que diz que as mulheres não gostam de homens com o pênis pequeno. Novamente nas cenas noturnas do ritual, as mulheres fazem chacota com o pênis de um dos homens que está no seu contracampo. É interessante perceber que não só a câmera, mas também a iluminação define o

---

[49] Informações provenientes da pesquisa de campo.

[50] 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. A forma do sapo seria também uma referência à forma da vulva, segundo os homens Kuikuro.

[51] "Introdução de um elemento em uma continuidade. A maior parte do tempo, no cinema, trata-se de um primeiro ou primeiríssimo plano, ou de um *plano de natureza diferente*" (Aumont & Marie, 2001: 168, grifo nosso).

campo e o contracampo, pois, nesse plano, apesar das mulheres, provavelmente, estarem em campo, o foco de luz unicamente no homem lhe confere a condição de contracampo.

Em uma outro cena, os homens é que estão em campo, reunidos no centro da aldeia, combinando a paródia que encenarão para provocar as mulheres. Em seguida, os acompanhamos cantar e dançar de forma zombeteira um dos cantos que as mulheres dançaram de dia, em que elas seguem numa fila sinuosa, umas com as mãos sobre a cintura das outras. Eles chegam a entrar em uma das casas, mas são escorraçados dali pelas mulheres. Um deles dá um tapa na câmera ao tentar se desvencilhar da mulher que lhe agarrava pela bermuda. Outro é agarrado e levado pelos cabelos para dentro de casa. É então que temos o contracampo das mulheres, que revidam a provocação jogando nos homens o que parece ser água e mingau. Nestes dois planos, é interessante notar que elas chegam de surpresa, "escondidas" pelas luzes do antecampo. Num outro plano, uma delas persegue e arremessa um quadro de bicicleta sobre um grupo de homens que gritam excitados na escuridão à sua frente.

Em mais uma cena, agora ao amanhecer, as mulheres seguem em campo numa trilha em direção à lagoa. À sua frente surge um homem, que elas decidem provocar com um dos canto de xingar o pênis (*hüge*). Trata-se de Tugupé, que voltava do banho matinal. Ele entra em campo e é cercado, enquanto o grupo de mulheres canta: "O pinto dele já está murcho, ficou igual parafuso". Se pudermos falar em contracampo nesta cena filmada em plano-sequência, este será posterior ao encontro, quando a câmera deixa as mulheres para filmar Tugupé em sua caminhada em direção à aldeia. Novamente em campo, as mulheres conversam e riem enquanto se banham na lagoa.

Nesta sequência, quando os homens se organizam em campo para, eles também, provocarem as mulheres com sua paródia, é como se houvesse uma disputa para figurar no campo. Essa disputa parece estar ligada a uma característica que Xavier identificou no sistema campo/contracampo que remete ao sistema *shot/reaction-shot*: "O *shot/reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (...) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem" (Xavier, 1977: 34). Nestas cenas noturnas, a disputa pelo campo é então uma disputa pela ação, ou melhor, pela *provocação*, enquanto que, no contracampo, estará sempre uma *reação*, ou seja, um efeito daquela. As figuras ou agenciamentos coletivos em relação (e disputa) nestas cenas noturnas remetem menos aos papeis específicos que homens e mulheres assumem no ritual, mas ao

próprio gênero: mulheres em oposição aos homens (e vice-versa). Oposição esta, como veremos na análise do mito narrado por Kanu e Kamankgagü[52], fundadora do *Jamugikumalu*.

Uma última questão relacionada à decupagem das performances do ritual em campo/contracampo se coloca. Se, como vimos nas performances, a câmera transita entre os gêneros, ora acompanhando as mulheres em suas provocações, ora os homens, por que não há, em nenhum momento, o contracampo filmado a partir do lugar dos convidados da festa, figura esta, como vemos no filme, de suma importância nas performances do ritual?

Para tentarmos responder a esta pergunta, seria preciso nos valermos de um outro filme, *Eu já virei espírito* (2013), também de Carlos Fausto e Takumã Kuikuro, que registra um pouco dos bastidores da realização de *As Hipermulheres*. Em um dado momento, vemos precisamente os cineastas Kuikuro filmando no acampamento dos convidados, entretanto, em pouco tempo eles são escorraçados dali pelas mulheres Mehinaku, com o aval daquele cacique. Ao que parece, as diferenças que os constituem como "unidades em contraste" colocadas em relação pelo ritual (Franchetto, 1986) são também um limite para o próprio filme. Um ponto de vista que estaria fora do alcance da câmera dos Kuikuro.



Nesta imagem de *As Hipermulheres*, um jovem Mehinaku filma o contracampo que não veremos no filme.

[52] Cf. cap. 4 *infra*.

*
* *

Buscamos caracterizar aqui as maneiras singulares como *As Hipermulheres* imbrica recursos narrativos, geralmente empregados pelo cinema de ficção, dentro mesmo da sua *mise-en-scène* documentária. Neste primeiro movimento de aproximação ao filme, identificamos quatro grandes procedimentos que nem sempre se fazem presentes de forma homogênea na sua *mise-en-scène*, dando a ver as distintas situações com as quais o filme se depara. São eles: a *decupagem documentária*; uma espécie de "jogo de ficção"; os traços de real que cindem os sujeitos filmados; a presença do "respondedor" nas cenas de narração ou de entrevista.

Como vimos, mesmo quando identificamos procedimentos do expediente do cinema clássico, as situações e as maneiras singulares como aparecem no filme dificilmente o vinculariam a este domínio. Pelo contrário, são procedimentos híbridos, que fazem "gaguejar" a linguagem clássica. Percebemos também que os procedimentos "ficcionalizantes" presentes, em sua maioria, na primeira parte do filme não se verificam com a mesma força em sua segunda parte. Isso porque as situações na vizinhança das performances rituais parecem bem menos estáveis que aquelas filmadas seis meses antes (na sua primeira parte). Não há então soberania daqueles procedimentos narrativos com relação à própria situação de filmagem, sua autonomia é somente relativa. Ao retomarmos a formulação de Carelli *et al.* (2011b), poderíamos concluir então que a ficção entre os Kuikuro é um procedimento, um método de realização *documentária*.

Capítulo 3

OS CANTOS EM CENA

É língua muito transitiva a dos pássaros.
Não carece de conjunções nem de abotoaduras.
Se comunica por encantamentos.
(Manoel de Barros – *Retrato do artista quando coisa*)

A uma certa distância, um senhor capina uma trilha quase tomada pelo mato. Mais de perto, o observamos e ouvimos trabalhar enquanto assobia fracamente uma música. O som da enxada e das folhas se mistura com seu assobio. Ele então passa a solfejar a música que antes quase não se ouvia. Não há palavras, apenas sílabas que dão corpo às alturas da canção que aparece entrecortada pela respiração ofegante regida pelo ritmo de seu trabalho.

Em uma grande clareira aberta na mata, vemos uma plantação onde trabalham algumas mulheres. Em primeiro plano, enquanto corta os ramos de arroz com seu facão, uma delas canta. Não vemos o seu rosto, embora escutemos claramente sua voz em meio aos sons agudos das folhas e das crianças que acompanham suas mães. Ela comenta que uma parte daquele arroz já está estragando, sem direcionar a ninguém sua fala.





Com estas duas cenas musicais, o filme apresenta Kamankgagü e Aulá, que, juntamente com Kanu, figuram como personagens principais em *As Hipermulheres*. Como vimos, é primeiramente pelo canto que os conhecemos. No caso de Aulá, sequer conseguimos ver seu rosto. É sua voz que nos chega primeiro, inicialmente num fraco cantarolar que vai ganhando alguma intensidade até que exclama: "Esse aqui não presta mais!", referindo-se a um dos ramos de arroz, numa prosódia que mais parece uma continuação do cantar. No caso de Kamankgagü, o canto aparece de forma ainda mais intensa. No início, surge quase

inaudível no assobio misturado com os sons do trabalho, que vai ganhando relevo. É quando Kamankgagü passa a solfejá-lo que o canto aparece com intensidade, e o personagem chega a interromper seu trabalho para cantar. Em toda a cena, o velho Kuikuro não diz uma palavra sequer. Em ambos os casos, é como se a música estivesse antes mesmo da linguagem. Como se, por uma inversão de perspectiva, o território primeiro da voz fosse a música, e não a linguagem[53].

Em todo o filme, a música, ou os *cantos*, aparecem como uma componente bastante forte da *mise-en-scène* dos sujeitos que se lançam ao filme num devir que é visual, mas sobretudo sonoro e musical. Neste capítulo, analisaremos algumas das sequências nas quais os cantos são convocados pelos personagens, observando como e quais elementos da cena aparecem mobilizados por eles.

*
* *

Dando sequência à cena na roça de arroz, uma caminhonete leva as mulheres de volta para a aldeia e Aulá encontra seu marido um pouco doente ao chegar em casa. Enquanto amamenta sua filha, conversa com ele sobre o seu plano de cantar mais tarde com as outras mulheres. Narrativamente, o desejo de cantar de Aulá soma-se ao desejo de Taihu – em nome de quem Tugupé cobrara do dono do ritual a realização do *Jamugikumalu* –, assim como se somará ao desejo da irmã e da mãe de Kanu que fazem votos de que ela melhore para assim cantarem juntas. Desenha-se então uma espécie de *desejo coletivo de cantar* entre as mulheres, o que parece motivar a partir de então uma série de ações, como a rememoração e a transmissão dos cantos. Como veremos ao longo do filme, "cantar" não é outra coisa senão *cantar conjuntamente no ritual*. O adoecimento de Kanu aparece então como um obstáculo à efetivação daquele desejo, mobilizando uma série de ações – como a visita dos enfermeiros, do xamã e das parentes de Kanu – que indiretamente também participam daquele desejo coletivo de cantar no ritual.

[53] Para Deleuze & Guattari, "a música é primeiro uma desterritorialização da voz, que se torna cada vez menos linguagem" (Deleuze & Guattari, 1980b: 103). Isso porque, como definem os autores, a linguagem seria "transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem [enunciado], e não comunicação de um signo como informação" (Deleuze & Guattari, 1980a: 14), o que, de saída, nos libera do embaraço que poderia se colocar por desconsiderarmos uma "linguagem musical".

3.1 Cantos entre corpos

O filme organiza então uma sequência com três cenas em que a transmissão dos cantos é o fio condutor. Numa delas, Ajahi ensina para sua neta, que a escuta atentamente e em silêncio. Vários trechos descontínuos dos cantos são intercalados na montagem em campo/contracampo, ressaltando o aspecto de defasagem inerente à *decupagem documentária*[54]. Ao final, a mãe de Kanu reclama, ao se levantar em direção à sua rede, que ninguém mais quer aprender os cantos do *Jamugikumalu*.

Em uma outra cena, Kamankgagü busca no fundo de casa um artefato onde estão indicados todos os cantos que ele sabe. Trata-se de um molho de cordinhas de buriti repletas de nós. Ele vai elencando em cada corda o nome da *gepa* (Fausto, Franchetto & Montagnani, 2011), ou conjunto de cantos a qual ela se refere, e quais delas ele tentava ensinar para sua filha Aulá, que o observa de sua rede. Assim como na cena anterior, a montagem intercala trechos de cantos diversos que Kamankgagü canta para Aulá, também deitado em sua rede. É então que o filme dá a ver um traço singular da transmissão dos cantos. Aulá passa a acompanhar o canto que seu pai entoa, sem entretanto cantar. Não há voz sequer. Ela o segue sibilando as frases do canto que articula como se fosse dublada por ele. Como se o canto chegasse como um "contorno" cuja ressonância estaria primeiramente na boca, e só depois é que ele efetivamente se alojaria mais profundamente no corpo[55].

Uma terceira cena desta sequência remete menos à transmissão dos cantos propriamente dita, que à maneira de "guardá-los". Também no fundo da casa, Tapualu vai buscar um saco plástico cheio de fitas *cassette*. Ela se assenta perto da porta, onde espalha as fitas e escolhe a esmo uma delas para então escutá-la num pequeno gravador portátil. Como não se lembra bem de como manejá-lo, pede ajuda para seu filho no antecampo, que passa ao campo para ajudá-la. Depois de fazê-lo tocar, Jairão ainda tenta explicar o funcionamento do gravador para sua mãe, que não lhe dá a devida atenção, absorta nos cantos de Mariazinha. Ao contrário da cena em que Kamankgagü canta para sua filha aprender, nesta cena, é como se os cantos guardados na fita *cassette*, ao serem reproduzidos, reverberassem nos cantos guardados *dentro* de Tapualu, que passa, ela também, a cantá-los. Este efeito de reverberação

---

[54] Cf. cap. 2 *supra*.

[55] Como diz Aulá em uma das cenas em sua casa, ela se esquece constantemente dos cantos porque eles ficam voltando para *dentro* de seu pai. Mas especificamente para o *ventre*, conforme o próprio Kamankgagü explica sobre os cantos que aprendera com o cacique Tahukula (Afukaka).

se torna ainda mais claro nas falhas do gravador, que constantemente interrompe a reprodução deixando Tapualu cantando-os sozinha.

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 Tapualu 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.

Diferentemente dos cantos do ritual *Jamugikumalu,* muitos não-lexicais ou em língua estrangeira (aruak), todos os cantos *Tolo* são cantados na língua dos Kuikuro (karib), ou seja, em todas as cenas em que são convocados, há uma dimensão enunciativa interior aos próprios cantos. A escolha de mantê-los não traduzidos (com exceção do canto com o qual as mulheres vão se banhar) priorizaria, por um lado, o aspecto puramente sonoro ou musical do canto e, por outro, escamotearia uma dimensão pertinente da *auto-mise-en-scène* daqueles sujeitos. Não nos parece irrelevante compreendermos, por exemplo, que os cantos que Aulá canta sozinha em cena narram, em primeira pessoa, o amor de uma mulher pelo seu amado, pelo seu *tolo*[56].

Se o *Jamugikumalu*, como ouvimos no mito narrado no filme, passa a existir com a revolta das mulheres míticas, o ritual *Tolo* é fruto de uma outra revolta, como explica Mehinaku:

> 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* [...] Apenas à noitinha, cantavam na frente das casas, um espaço considerado

[56] "O termo *tolo*, na língua caribe do Alto-Xingu, significa 'pássaro' e, em sua 'forma possuída', animal doméstico. No contexto de uma relação sentimental, os Kuikuro utilizam dois termos para designar muito afetuosamente as pessoas que lhes são caras: *uhisü* (meu irmão caçula, meu irmãozinho) e *utologu* (meu *tolo*). Estes dois termos são estritamente associados a sentimentos de proteção e de prazer inerentes a uma relação de dependência recíproca, fora das obrigações do casamento" (Franchetto & Montagnani, 2011: 96, tradução Rosângela de Tugny).

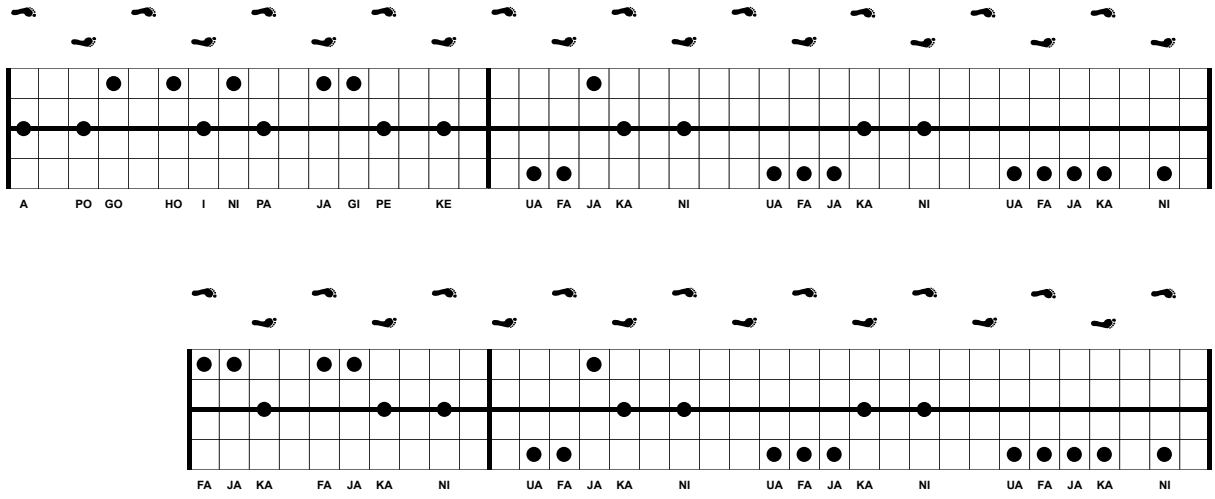
> *talokito*, 'sem valor', um espaço onde todos podem transitar diariamente. Nos anos 60, talvez, uma mestra kalapalo começou uma 'revolta', assumindo uma posição forte, encarando, assim, os mestres homens para poder cantar publicamente (Mehinaku, 2010: 102).

São precisamente os cantos da flauta *Kagutu* que Kamankgagü solfeja em cena enquanto capina a trilha na mata e caminha em direção à lagoa. E se, como afirma em cena, ele conhece praticamente todos os cantos do *Kagutu* (faltando-lhe somente aqueles que estava aprendendo com o cacique Tahukula), é de se compreender que saiba também sua "versão" feminina, os quais ele ensinava para sua filha Aulá.

3.2 O canto no corpo

Aulá caminha por uma trilha na mata enquanto canta. A câmera a acompanha de perto, frontalmente, movendo-se junto com a personagem. No canto que ouvíamos em meio ao roçado de arroz, o contorno melódico surgia indefinido, quase um balbucio, e constantemente interrompido pela respiração imposta pelo ritmo do trabalho. Nesta cena, ainda que o canto tenha a intensidade de um sussurro, é possível perceber também uma articulação fonética acompanhando o seu desenho melódico.

Na medida em que caminha, escutamos de perto a melodia sussurrada em meio ao som de seus passos na terra. E, neste percurso musical, vamos percebendo que não é só a voz de Aulá que está tomada pelo canto. O som de seus passos insiste em compor com a melodia algo mais que um fundo sonoro da cena. Aulá inscreve com seus passos um elemento percussivo à melodia, criando assim um novo elemento ao contorno rítmico do canto, como podemos ver representado no diagrama:



Neste canto, provavelmente iniciado antes do trecho que ouvimos em cena, percebemos uma série de repetições e variações constituindo várias camadas de *pulsões rítmicas*[57]. A primeira delas é resultante da repetição do pulso relativamente regular da percussão de seus pés no chão. Uma outra camada é resultante da repetição do signo fonético *uafajakani*, verificando-se também a repetição do mesmo motivo rítmico (**–•••••–•–**). Contudo, na melodia, percebe-se que, a cada repetição rítmico-fonética do *uafajakani*, há uma pequena variação melódica. Há ainda uma terceira camada que compõe este sistema de *pulsões rítmicas*, resultante da repetição de toda esta frase, como podemos perceber na primeira e na segunda linhas do diagrama.

Segundo Mehinaku (2010), a estrutura dos cantos Kuikuro – de acordo com a própria "teoria musical" nativa – constitui-se de *base* (*sinagü*[58]), *quebra* (*itsikungu*) e *final*[59] (*upügü*). Na sua análise dos cantos da flauta *Kagutu*, Fausto, Franchetto & Montagnani (2011) também assinalam que:

---

[57] A ideia aqui é a de que as diversas camadas de repetição produzem "pulsações" no interior do canto. Entretanto, para evitar a confusão que a noção de pulso e de pulsação musical podem trazer a essa interpretação, remetendo inclusive a um comportamento diametralmente oposto ao qual tentamos descrever, adotamos o termo *pulsão rítmica*. Essa noção, por sua vez, pode trazer uma outra confusão, especialmente no que concerne ao desenho rítmico dos motivos ou das frases dos cantos. Mantê-la-emos então em *itálico*, de forma a destacá-la e diferenciá-la da ideia do ritmo propriamente musical (ou musicológico) interior às frases ou aos motivos.

[58] O termo *sinagü* contém o mesmo radical de *iina* (que consta na citação adiante), contudo preferimos mantê-lo aqui na sua forma possuída – *(i)s-ina-gü* / "a base dele" – conforme a descrição do autor.

[59] No caso dos cantos femininos, não parece que esse elemento se confirme com uma constância. Acreditamos, contudo, que o autor se refira, no contexto dos cantos das flautas *kagutu*, ao que Piedade (2004) identificou como "toque final" na estrutura dos cantos da flauta *Kawoka*, o equivalente ao *Kagutu* do povo Wauja.

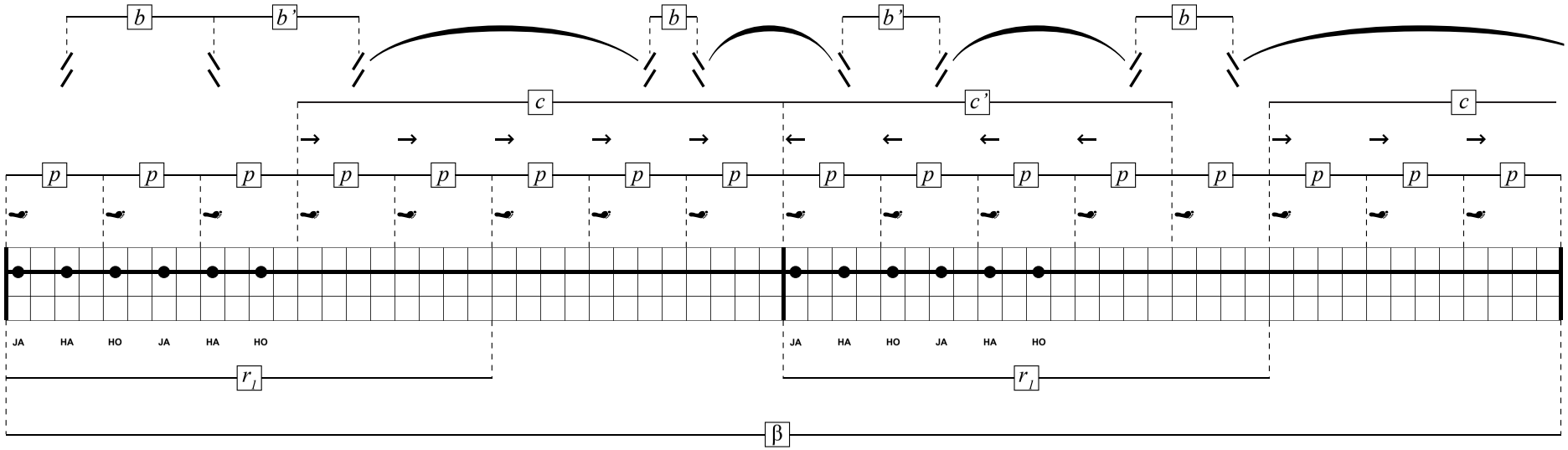
> Cada peça é composta de dois tipos de frases musicais: os *segmentos*, que constituem a base (*iina*), bastante curtos e ritmicamente bem marcados; e as *variações*, denominadas *itsikungu* ('ruptura'), frases mais longas cantadas em *rubato* ou com uma forte dilatação dos valores rítmicos e do tempo (Fausto, Franchetto & Montagnani, 2011: 62, tradução nossa[60])

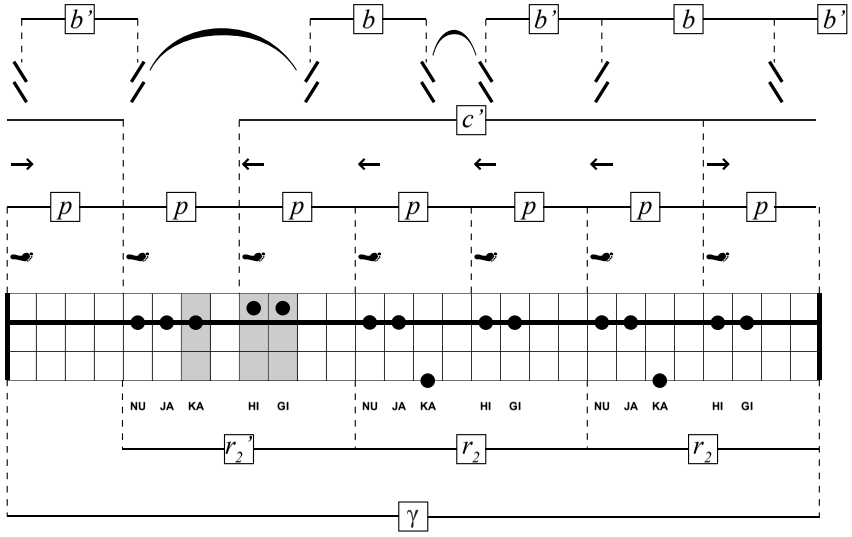
Ainda que não se verifique este grau de liberdade na dilatação do tempo e do ritmo na performance em cena (provavelmente por se tratarem de cantos para serem cantados em conjunto, ao contrário do canto das flautas *Kagutu*, executado por um solista), o sistema de repetições que analisávamos anteriormente descreve um fraseado musical que podemos chamar de "base" do canto.

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 integrarem a esse sistema de *pulsões rítmicas* dos cantos.

Um exemplo claro deste movimento está na performance do canto de *Kamatahigagi*, que Kanu executa na segunda parte do filme à frente de sua casa com duas flechas nas mãos. Aqui, os pés são evidentemente tornados instrumentos percussivos, recebendo inclusive um chocalho de guizos metálicos acoplado ao tornozelo. E, tomados neste agenciamento que o canto maquina, os pés não mais caminham. O movimento dos passos que avançam e retrocedem na performance de Kanu é ele próprio uma nova *pulsão rítmica* do canto. Assim como o movimento dos seus braços que formam um arco ao levantarem ora uma das flechas, ora outra. Se pudermos representar analiticamente os agenciamentos, repetições e variações deste canto, eles apareceriam assim:

[60] No original: "Chaque pièce est composée de deux types de phrases musicales : les *segments*, qui constituent la base (*iina*), trés courts et rythmiquement très marqués, et les *variations* appelées *itsikungu* ('rupture'), phrases plus longues chantées en *rubato* ou avec une forte dilatation des valeurs rythmiques et du tempo".





- flecha esquerda ao alto
- flecha direita ao alto
- “Ligadura” na posição da flecha
- → direção do passo: para frente
- ← direção do passo: para trás
- passo/percussão com o pé direito

(continua)

b'
b
c'
c
d
JA
HA
HO
NU
KA
NHE
GI
HI
r1'
r1
r2'
r2
r3
β'
γ

Neste diagrama, descrevemos abaixo da representação musical o sistema de repetições interiores ao canto. A frase que parece ser sua base (β) é composta pela repetição de um mesmo segmento rítmico-fonético-melódico (r_1), intercalada e precedida por um "solo" de três ataques percussivos (*p*). A frase que parece ser sua ruptura (γ) é composta pela repetição do segmento r_2 (com uma pequena variação melódica em r_2') antecedida pela marcação de um ataque com o pé direito. Há uma pequena variação melódica no início da base que se repete (β'), em r_1', como se a base se transformasse com a ruptura, que é repetida novamente depois de β', e é (novamente) precedida pelo motivo "transformado" da base (r_1'). O segmento r_3 parece ser um motivo de finalização.

Acima da representação musical, temos o sistema de repetições e variações dos agenciamentos corporais operados na performance. Como descrevíamos acima, a percussão do pé no chão, além de constituir uma importante componente timbrística do canto, marca um pulso rítmico (*p*) relativamente regular, assim como o movimento coreográfico define uma nova camada ao sistema de *pulsões rítmicas* com seus movimentos de avanço (*c*) e retrocesso (*c'*). Somado a estes, temos também o movimento arquejado dos braços que levantam as flechas, ora para a sua direita (*b*), ora para a sua esquerda (*b'*).

Um outro movimento acontece em cena na sequência em que Kamankgagü canta enquanto capina uma trilha na mata. Conforme descrevemos, o canto primeiro surge como um assobio e vai ganhando intensidade à medida que ganha corpo no solfejo do personagem. Na continuidade desta cena, o canto passa então para o primeiro plano na *mise-en-scène* do *eginhoto*[61], que interrompe seu trabalho e se põe exclusivamente a cantar.



[61] Como vimos na cena em que ensina sua filha (e como ele mesmo afirma na cena seguinte), Kamankgagü é conhecedor de praticamente todos os cantos do *Kagutu*. Esse conhecimento faz dele um *eginhoto*, um mestre, ou "dono" destes cantos, assim como Kanu é *eginhoto* do *Jamugikumalu*.

Diferentemente de Aulá e Kanu, o canto aqui não agencia seu corpo de modo a integrá-lo na sua produção rítmica. Ao cantar, Kamankgagü passa a improvisar, a dançar "com" o canto, sem fixá-lo como centro de seu movimento, como se o variasse continuamente, como se descrevesse com seu corpo uma "pulsão" autônoma. O canto toma não só sua voz e seus pés, mas todo o seu corpo e o lança num puro movimento.

Há então uma clara diferença entre a *mise-en-scène* de Kamankgagü e de Kanu, ao menos no que tange à liberdade com que ele se lança, com todo seu corpo, ao seu devir-personagem. Haveria na *mise-en-scène* de Kamankgagü uma dimensão forte do que Comolli chamou de *auto-mise-en-scène*.

> A *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a 'profilmia' de Souriau), se destina ao filme, conscientemente *e* inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena) (Comolli, 1994: 85).

O que nos leva a pensar que na *mise-en-scène* ritual de Kanu haveria uma forte dimensão de coerção, como afirma Albéra na sua análise das *mise-en-scènes* sociais.

> No seio destas *mise-en-scènes* sociais, [existem] casos forçosamente bastante coercitivos, quase impossíveis de reformular livremente, metaforicamente ou não: são aqueles dos rituais. Eles oferecem de fato uma *mise-en-scène* 'global' e não somente aquela de um gesto, de um comportamento (Albéra, 2000: 230, tradução nossa[62]).

Ambas as afirmações defendem certas condições nas quais os sujeitos filmados podem deixar no filme algum traço de singularidade, na medida em que eles podem reformular sua *mise-en-scène*, jogando com as diversas *mise-en-scènes* sociais nas quais estão inseridos, reformulando-as de dentro e lançando-se em seu devir singular de sujeitos do filme. Seria possível, entretanto, comparar a *mise-en-scène* de Kanu no ritual e de Kamankgagü fora dele?

Ao contrário do que Guattari (1992) chamou de *subjetividade modular capitalista*, cuja padronização buscaria eliminar a polissemia, a prosódia, o gestual, a mímica, a postura, "em proveito de uma língua rigorosamente assujeitada às máquinas escriturais e a seus

---

[62] No original: "Au sein de ces mises en scène sociales, sont des cas forcément très contraignants, quasi impossibles à reformuler librement, métaphoriquement ou pas: ce sont ceux des rituels. Ils offrent en effet une mise en scène 'globale' et non seulement celle d'un geste, d'un comportement".

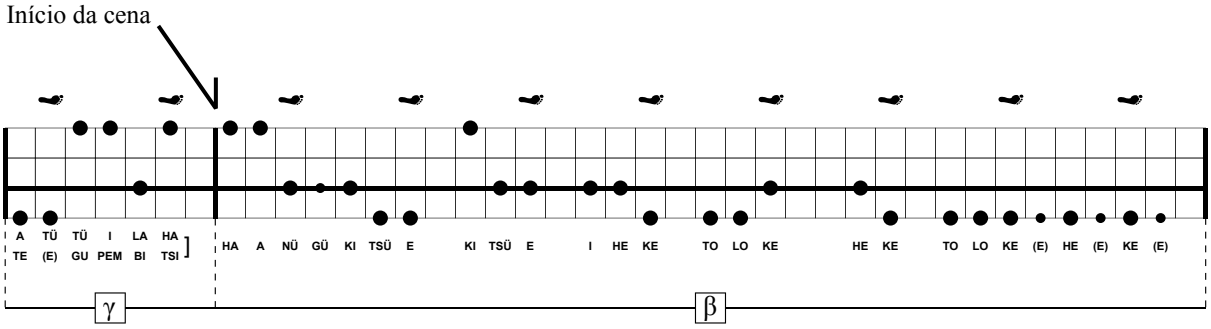
avatares mass-mediáticos" (Guattarri, 1992: 134), o que parece se operar no ritual é de outra ordem. Não haveria ali um "enunciador transcendente" que decreta suas leis, tabelas de códigos, ou regras, mas um sistema trans-semiótico no qual não só não se pretende expurgar a alteridade como se faz dela uma condição destas subjetivações parciais e transindividuais. Como dissemos, o cinema poderia então dar a ver, no contexto das subjetivações capitalistas, precisamente aqueles gestos, posturas, prosódias, traços que singularizam aqueles sujeitos dentro mesmo destas *mise-en-scènes* sociais. É claro que a *auto-mise-en-scène* de Kamankgagü dá a ver um traço de singularidade pela sua relação com a câmera, com os cantos, com o espaço, mas seria coerente buscar estes mesmos traços em uma situação onde os sujeitos estão envoltos por várias identidades transversais e coletivas? Provavelmente não. Acreditamos que tocamos aqui um limiar da teoria com a qual viemos analisando este filme.

3.3 Os cantos, os corpos e a câmera

Na sequência que encerra a primeira parte do filme, um grupo de mulheres se põe a dançar e cantar em conjunto os cantos femininos no centro da aldeia. E é Aulá quem nos conduz até ali. Pintada e adornada com seus colares, braçadeiras, joelheiras e cinto rituais, Aulá atravessa o pátio central entoando um trecho do canto que as mulheres cantam ao longe, para onde ela se dirige. Em frente à *Kuakutu*, a casa no centro da aldeia[63], as mulheres (adultas e crianças), pintadas e vestidas com seus adereços rituais, cantam e dançam em bloco combinando a percussão do pé direito e o balanço pendular dos braços unidos pelas mãos acima do umbigo – os Kuikuro chamam este movimento de percussão dos pés de *egitsainhe* e o movimento dos braços de *amangakenügü* (balançar o seio)[64]. Diferentemente da performance de Kanu, que analisamos anteriormente, o movimento pendular das mãos e braços das mulheres se integra (e reforça ritmicamente) ao movimento de percussão dos pés.

[63] Onde ficam escondidas as flautas *Kagutu*, cuja visão é interdita às mulheres. Não há tradução literal para o termo *Kuakutu*, de origem aruak (*kuwakuhǫ*) segundo Mehinaku (2010: 145), sendo traduzido livremente pelos Kuikuro como "casa dos homens" ou "casa das flautas sagradas", ou ainda "casa dos rituais".

[64] Informações provenientes da pesquisa de campo.

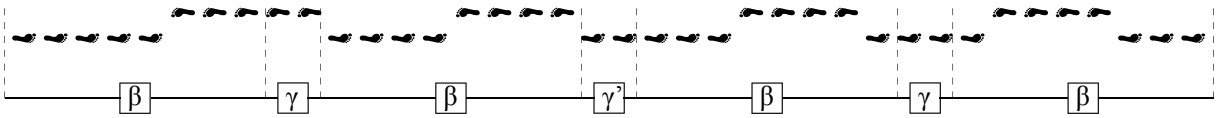


Neste canto, verifica-se um sistema de repetições semelhante aos que analisávamos anteriormente. O ataque do pé direito no chão estabelece um pulso rítmico relativamente regular. Há uma repetição de um segmento cujas variações melódicas (neste caso também fonéticas e até rítmicas) formam um fraseado, que chamaremos de base (β), que se repetirá ao longo de todo o canto, sempre intercalada por uma outra frase rítmico-melódica, que identificaremos como ruptura (γ)[65]. Há entretanto nesta ruptura uma espécie de "bifurcação" que encontraremos mais à frente nos cantos do *Jamugikumalu*, que consiste em, a cada repetição da sequência (neste caso, da sequência base-ruptura), uma pequena variação alternada em um dos segmentos. No caso desta *ruptura*, a alternância fonética entre os segmentos "*atütüilaha/tegupembitsi*".

Nesta cena, a câmera acompanha Aulá enquanto caminha pelo pátio da aldeia. Quando chega no centro onde dançam as mulheres, Aulá as observa cantar e dançar por alguns instantes antes de se juntar a elas. Enquanto Aulá está parada, a câmera se fixa atrás dela de modo que a vemos de costas e, à sua frente, o bloco de mulheres dançando – cuja amplitude do movimento coreográfico extrapola as bordas do quadro. Contudo, ainda no mesmo plano, quando Aulá se integra ao grupo, a câmera precisa buscar um novo lugar a partir do qual seja possível manter todo o grupo em quadro. Esse movimento de *mise-en-scène* produz um efeito que vem se integrar muito bem na narrativa do filme. O desejo de cantar, que era compartilhado por cada uma das mulheres, aparecia naquelas cenas como uma componente da sua *mise-en-scène*, como constituinte da *subjetivação* que se opera no fato de se tornarem sujeitos filmados. O grupo de mulheres que cantam e dançam no centro da aldeia aparece então como uma forma *intensiva* daquele desejo de cantar distribuído indistintamente entre as mulheres da aldeia, como uma integração narrativa de todas aquelas sequências que

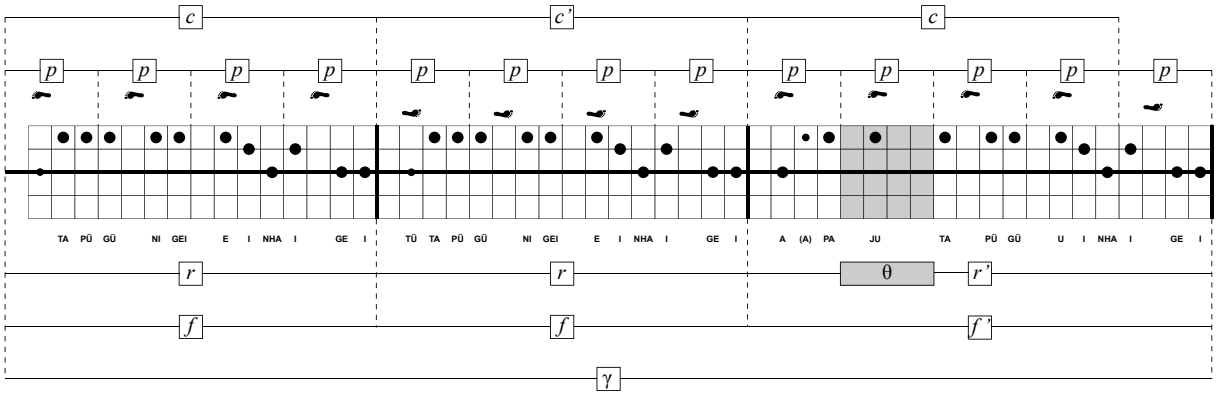
[65] Ainda que sigamos a divisão entre *base* e *ruptura*, conforme a descrição dos próprios Kuikuro, os limites que estabelecemos entre uma e outra são aproximados, posto que, tanto a ruptura quanto a base, conforme vimos anteriormente, podem se "transformar", ou seja, modificarem-se dependendo do lugar que ocupam no canto.

transcorriam paralelamente na primeira parte do filme, animadas pelo desejo de cantar de cada mulher. Ao alterar o campo em função da *mise-en-scène* do grupo e não mais da *mise-en-scène* de Aulá, um novo "corpo" parece ganhar forma no filme e, com ele, uma nova camada no sistema de *pulsões rítmicas* do canto. A coreografia do bloco das mulheres é o que produz essa nova camada de repetições, na medida em que reitera sucessivamente o movimento, ora em direção à *Kuakutu*, ora na direção oposta, como podemos observar na sua relação com a alternância entre base (β) e ruptura (γ):



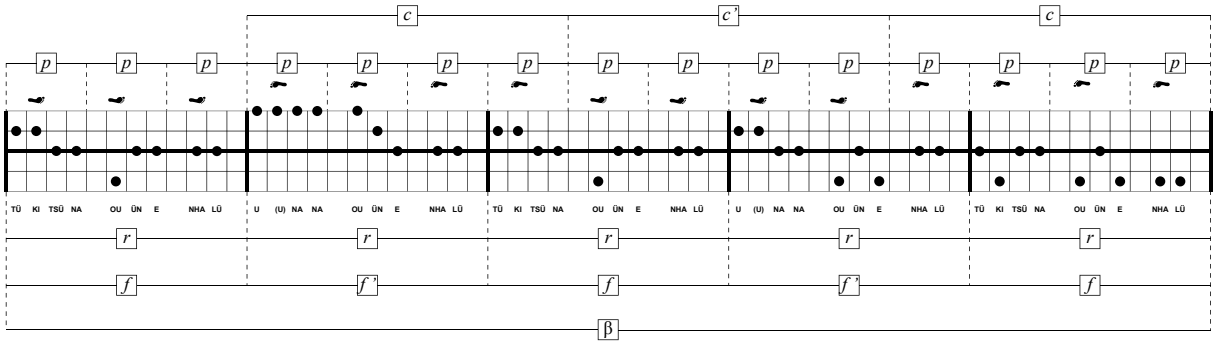
É interessante notar a maneira como Aulá se integra ao grupo. Depois de observar e escutar por alguns instantes o movimento e o canto das mulheres, ela caminha junto com o bloco de modo a acompanhar primeiramente seu movimento. É só depois de algumas voltas que ela passa a acompanhar o ritmo da percussão com o pé. A câmera, depois de encontrar um ponto de vista a partir do qual pudesse enquadrar o grupo (com exceção de duas meninas bem à borda do bloco) e seu movimento, não faz mais que um curto movimento panorâmico para acompanhar o deslocamento das mulheres no centro da aldeia.

No plano seguinte, já com outro canto, a câmera passa a movimentar-se junto ao bloco, ombro a ombro com as mulheres, de modo a enquadrar de perto Aulá, que ocupa um lugar central na forma coreográfica. Para isso, a câmera precisa incorporar ao seu movimento um aspecto daquele sistema que temos chamado de *pulsões rítmicas*. A câmera passa a se mover na mesma frequência que a coreografia. Assim como nos cantos anteriores, uma série de repetições e variações constituem este sistema descrito no seguinte diagrama analítico:



Ao decompormos o que parece ser a ruptura deste canto (γ), com a qual o plano se inicia, verifica-se nas suas duas primeiras frases (*r*) uma estabilidade no que concerne às repetições que produzem suas *pulsões rítmicas*: a repetição do movimento coreográfico, ora em direção à casa do centro da aldeia (*c*), ora em direção contrária (*c'*), formada por quatro ataques da percussão dos pés (*p*), coincide com a repetição do segmento rítmico-melódico (*r*) que, por sua vez, coincide também com a repetição da frase "*tütapügü nigei einha igei*" (*f*). Na frase seguinte, um novo pulso (θ), produzido pelo ataque relativamente regular do pé direito, aparece no interior da repetição do segmento rítmico-melódico anterior (*r*), desestabilizando completamente a sua sincronia com o movimento coreográfico e produzindo uma nova frase rítmico-melódica (*r'*) e fonética (*f'*).

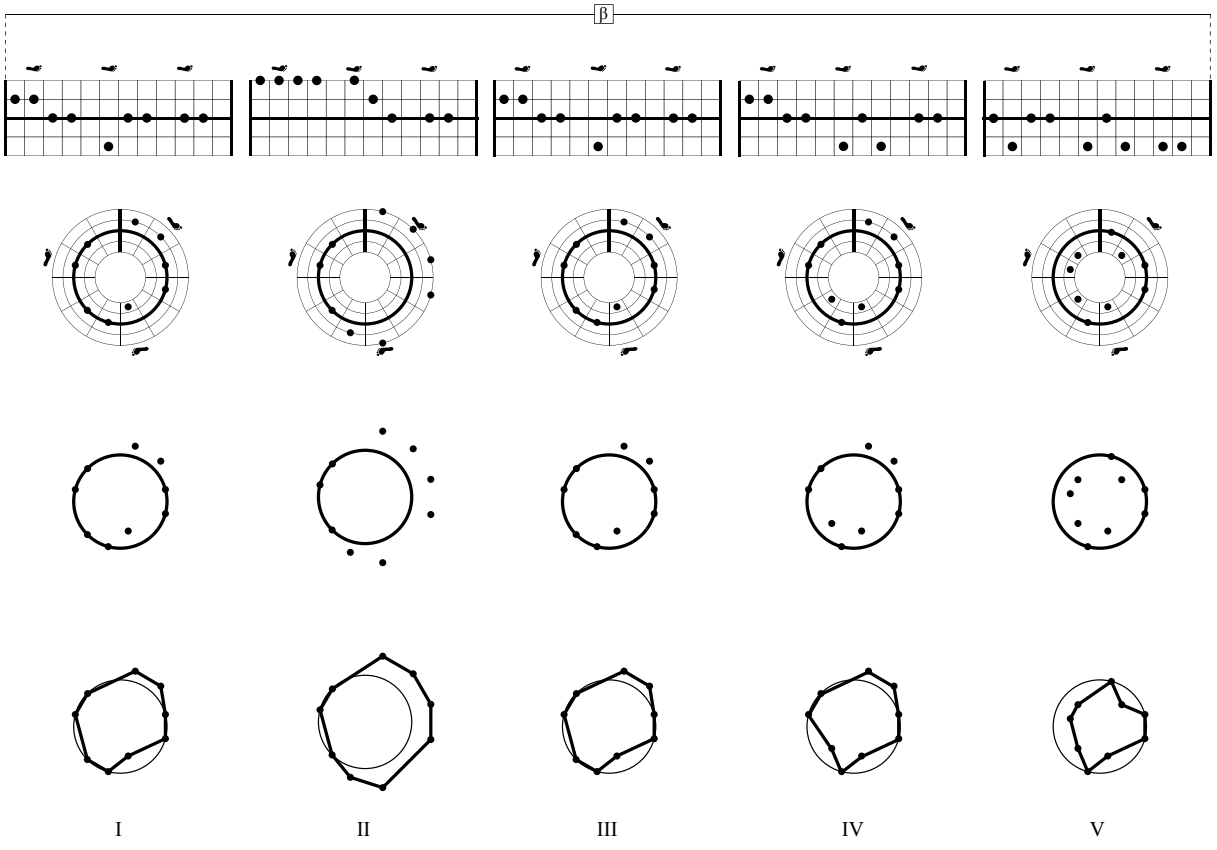
Observemos agora como se comporta o que parece ser a base deste canto:



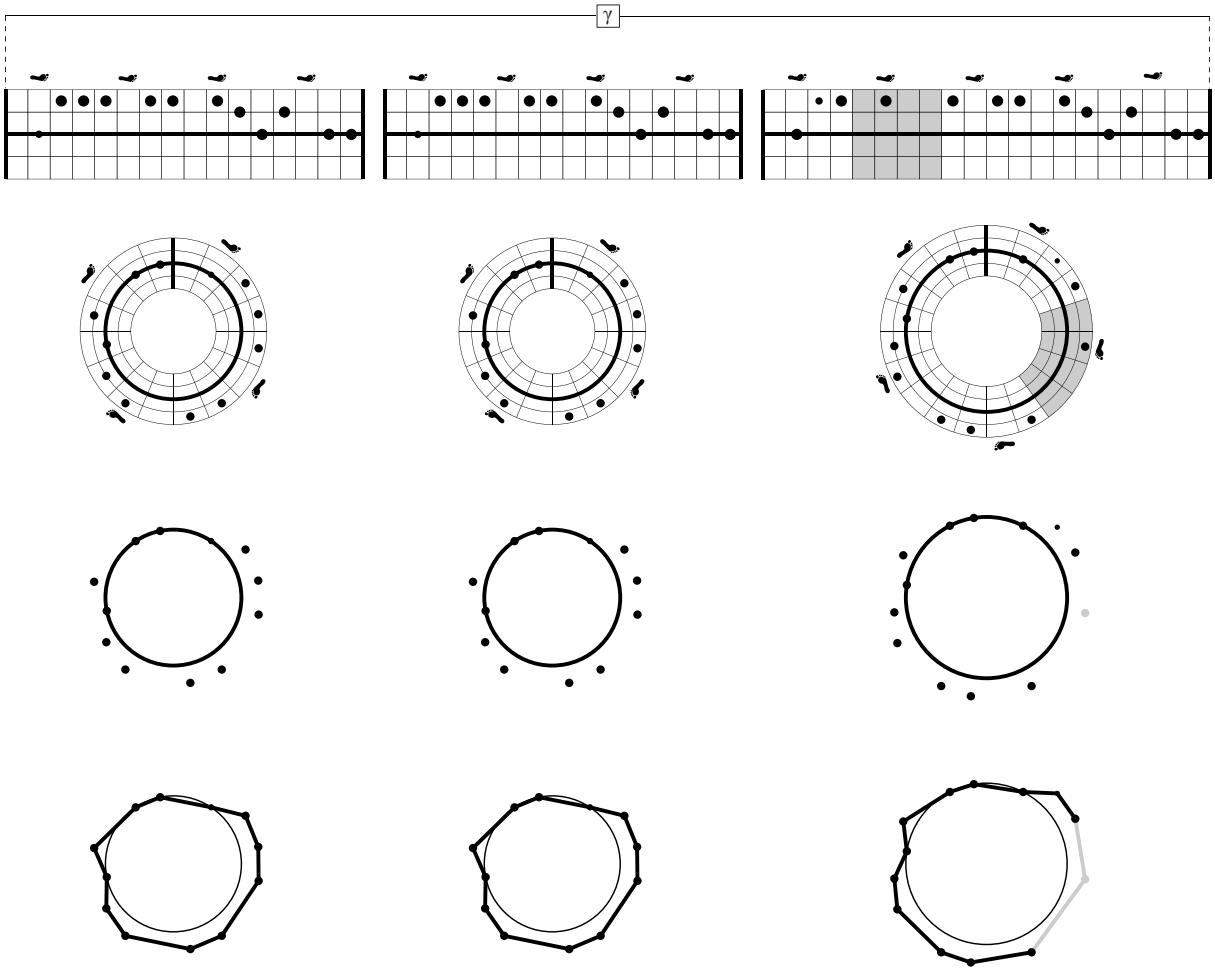
Nesta parte do canto, as diferentes camadas de *pulsão rítmica* já não parecem encontrar facilmente uma sincronia, pois os segmentos rítmicos (*r*) são compostos por três ataques da percussão dos pés (*p*), enquanto que a frequência do movimento coreográfico se mantém a mesma que observávamos na ruptura: quatro ataques (*p*) por cada evolução de ida (*c*) ou de volta (*c'*). A esse movimento de *fase* e *defasagem* que estas repetições não sincrônicas produzem, acrescenta-se a alternância entre a frase "*tükitsüna ouün enhalü*" (*f*) e

sua variação "*unana ouün enhalü*" (*f '*), cuja lógica de intercalação não se modifica mesmo quando a base é repetida ao final do canto (que não consta neste diagrama), o que causa uma inversão da sua ordem quando esta se repete, posto que a base tem um número ímpar de frases rítmico-fonéticas (*r*). Nesta repetição, a base se iniciará com *f '* (*unana etc*.) e não com *f* (*tükitsüna etc*.), como na sua primeira execução.

Nesta frase que estamos chamando de base, parece haver então três camadas de *pulsão rítmica* cujas lógicas de repetição, relativamente autônomas, conferem à performance o que chamamos acima de efeitos de *fase* e *defasagem*. Um aspecto entretanto não constou em nossa análise, trata-se do movimento de variação melódica, que preferimos representar de uma maneira diferente:



O movimento de repetição de um mesmo segmento rítmico (••••–•••–••–) confere, tanto à base (figura acima) quanto à ruptura (figura abaixo), um movimento circular, com um vetor de variação contínua em seu interior. Nestes diagramas, representamos então o movimento de variação melódica ao longo do canto. Perceba-se que, na base, há uma espécie de "expansão" ou elevação das alturas no segundo segmento (II) e posteriormente há um movimento contínuo de contração ou rebaixamento das alturas (segmentos III, IV e V).



VI VII VIII

Na ruptura, o segmento melódico que se repete nas duas primeiras figuras (VI e VII) se abre para receber um novo segmento rítmico (e melódico), ampliando o diâmetro de sua circunferência, que passa a ser composta por cinco ataques percussivos dos pés, ao invés de quatro (VIII).

Esse caráter fortemente circular que verificamos nos cantos analisados remete a um território musical bastante distinto da musicalidade ocidental do tempo linear, evolutivo, da "monumentalidade e progresso" (Menezes Bastos, 1990: 55). Neste outro território:

> As melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um 'tempo virtual', que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum [...] É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um *pulso* fortemente definido, e através da

> subordinação das notas da escala a uma *tônica fixa*, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias (Wisnik, 1989: 78).

Ainda que a categoria "modal" reafirme uma pretensa centralidade da música ocidental tanto pela associação a um passado medieval da musicalidade europeia, quanto pela abrangência de musicalidades às quais esta categoria pretende remeter – desde a música grega antiga, passando pelas músicas de tradição árabe, indiana, africana e, no nosso caso, ameríndia –, a intenção da descrição que o autor arrisca (relativizadas as ideias de "pulso" e mesmo de "tonalidade", tais como têm sido concebidas pela musicologia ocidental) nos parece coerente com o que pudemos observar nas análises dos cantos em cena: um sistema de repetições, de defasagens, contratempos e retornos, *ritornelos* cujas variações quantitativamente mínimas, conforme notou Rosse (2011) na música dos Tikmũ'ũn, operam transformações qualitativamente substanciais.

Ao expandirem a noção de ritornelo para além do território musical, Deleuze & Guattari encontram efeitos que poderiam apresentar reverberações interessantes nestas performances músico-rituais filmadas.

> O ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas (Deleuze & Guattari, 1980c: 167).

Ao se movimentar em cena com as mulheres dentro do bloco coreográfico, a câmera passa, ela mesma, a produzir uma nova camada ao sistema de *pulsões rítmicas* a partir do lugar que ocupa, que não é mais o dos eventuais espectadores ou observadores na aldeia, tampouco é o lugar das mulheres que dançam. "Pulsação" visual dos rostos em primeiro plano, que periodicamente se viram de costas e tornam a voltar-se de frente, do balanço dos corpos e dos colares, da instabilidade no movimento da câmera, ora avançando, ora recuando, das mudanças de lugar dentro da própria forma em torno do eixo que Aulá (e Tapulalu) estabelecem no centro do bloco. "Pulsação" timbrística que, por a câmera e seu microfone estarem tão próximos, faz ressoar (na sala de cinema) as notas graves que somente umas poucas mulheres cantam, e que intercala o brilho (e a intensidade) das vozes quando direcionadas ao aparato de registro cinematográfico, e seu abafamento quando se viram de costas. Curiosamente, é na tentativa de retomar a narrativa em sua linearidade – a busca pela personagem Aulá dentro da forma coreográfica – que o filme passa a interagir com esse

sistema de *pulsões rítmicas* músico-coreográfico criador de tempo[66], como veremos na análise seguinte.

3.4 O canto e a montagem

Em todas as sequências que analisamos anteriormente, os trechos das performances dos cantos em cena mantinham a integridade da duração do seu registro, ou seja, não há neles operação de montagem. Seria interessante, então, analisarmos em uma outra cena – a que encerra esta primeira parte do filme – não só como os cantos mobilizam as *mise-en-scènes* daqueles que filmam e daqueles que são filmados, mas também como a montagem opera os cortes nesse outro tempo, fabricado no interior da própria cena pelas *pulsões rítmicas* do canto e da dança.

Na luz do crepúsculo, o grupo das mulheres descansa e conversa ainda[67] no centro da aldeia. Uma delas passa a ensinar para Aulá um novo canto. A câmera se aproxima para captá-lo de perto. Enquanto canta, a mulher marca a frequência rítmica da música batendo o dedo na palma da mão. Pela primeira vez, o canto é traduzido na legenda do filme.

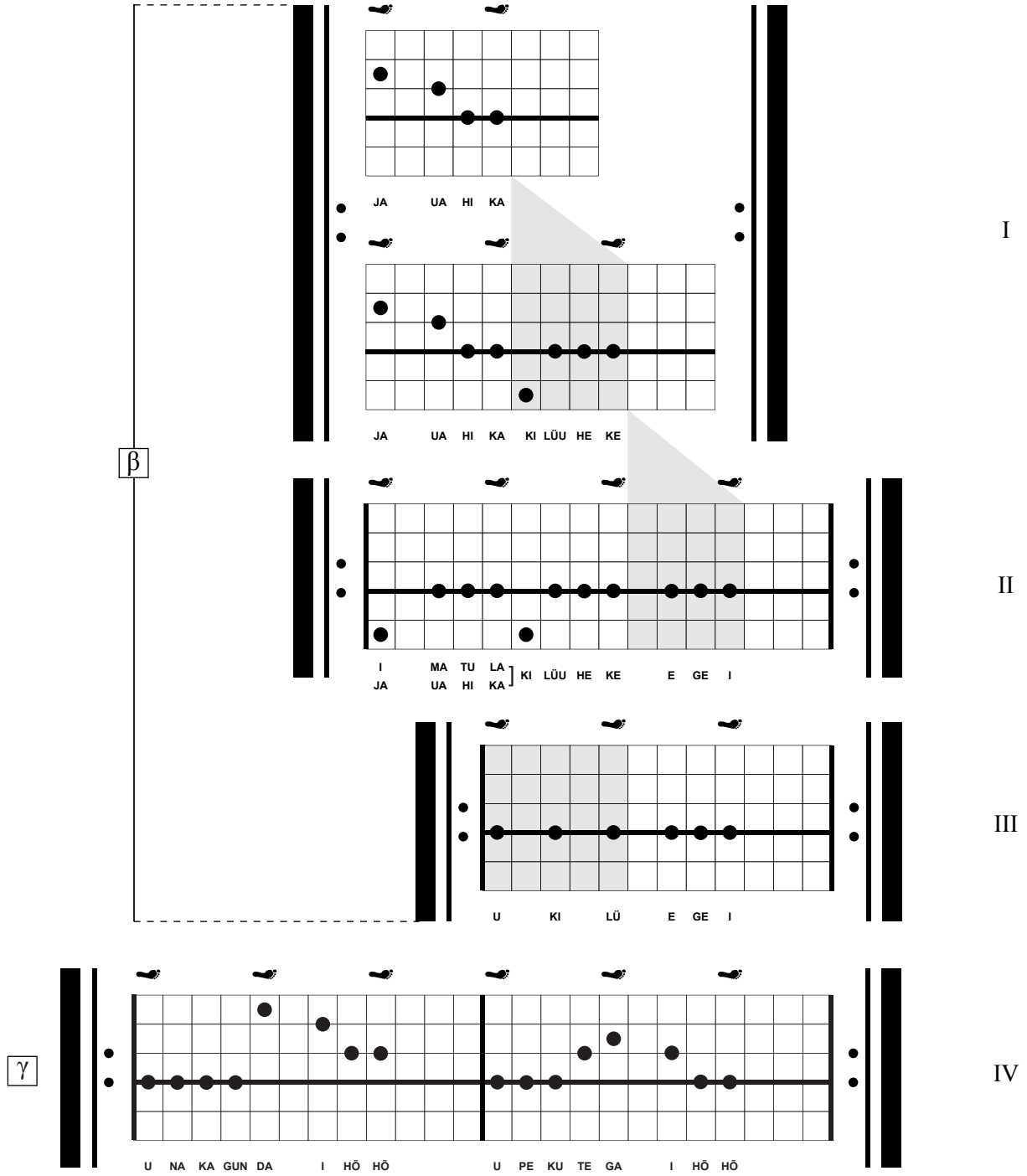
Jauahika kilü uheke	Jawahiká me disse
(i)Matula kilü uheke egei	Matulá me disse
Jauahika kilü uheke egei	Jawahiká me disse assim
ukilü egei	
unakangunda (i)hõhõ	vou tomar banho, eu vou
upekutega (i)hõhõ	vou me arrumar, eu vou

A estrutura de repetições e variações se verifica também neste canto:

---

[66] "Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez" (Deleuze & Guattari, 1980c: 168).

[67] Na verdade, pela posição do sol no céu, inversa à posição da sequência anterior, trata-se antes de um amanhecer do que de um entardecer. E pela diferença nas pinturas e nos adereços das mulheres, não se trata definitivamente do mesmo dia em que se realizou a performance anterior. Contudo, por reconhecermos quase todas as mulheres em ambas as cenas, principalmente a protagonista Aulá, e pela indefinição própria da luz crepuscular, seguimos a montagem na sugestão de continuidade entre as cenas no período do mesmo dia.



Como vimos no canto analisado anteriormente, aqui também se verifica a operação de "fissura" onde aparece um novo ataque percussivo do pé direito (na passagem do primeiro para o segundo segmentos do ritornelo I e na passagem para o ritornelo II), assim como, no ritornelo II, verifica-se tanto uma variação melódica no motivo rítmico (•–•••) (que se mantinha fixo no ritornelo I), quanto uma figura de variação alternada (bifurcação) fonética (ora "*i Matula*", ora "*Jauahika*"). Ao que tudo indica, os três primeiros ritornelos formam a base do canto (β), o último, sua ruptura (γ).

Enquanto as mulheres se preparam para formar novamente o bloco coreográfico, a câmera se posiciona à frente do grupo a uma curta distância. Aulá é quem toma a dianteira do canto para darem início a essa performance. A câmera permanece fixa, acompanhando o movimento do bloco com um giro, deixando-o se distanciar com seu canto e sua dança que conta agora com um guizo de metal dando um novo brilho ao som da percussão dos pés. Ao contrário das performances anteriores, o bloco segue sempre avançando – em direção à lagoa. No plano seguinte, a câmera já está à frente das mulheres, movimentando-se com elas. Na verdade, ao mesmo tempo em que avança com elas, faz um movimento semicircular, contornando-as até enquadrá-las novamente pelas costas. No terceiro plano, enquadra Aulá e Kehesu, que estão cantando à frente do bloco, bem de perto. Entre estes três planos, não há ruptura na música. A montagem busca manter uma certa integridade do sistema de repetições e variações que fora apresentada anteriormente em cena para Aulá.

No primeiro plano, é como se a câmera ainda se contivesse na continuidade linear do tempo narrativo, do avançar das ações – a câmera as observa "sair" da cena a partir de um ponto de vista fixo no pátio da aldeia. Contudo, capturada pelo canto, a câmera salta de um ponto a outro do espaço. Neste plano seguinte, a própria câmera passa a gravitar em torno da forma coreográfica das mulheres, conferindo uma componente propriamente visual ao sistema de *pulsões rítmicas* – passagem de uma imagem da "pulsação" (produzida pela dança e pela repetição dos componentes rímico-fonético-melódicos do canto) a uma *imagem pulsante*. A câmera passa a habitar então esse outro tempo fabricado pelo ritornelo, tornando-se parte dele. De dentro do *cristal de tempo* o espaço apareceria então como descontínuo, sendo possível saltar de um lugar para outro sem, assim, remeter a nenhum *efeito de ubiquidade*, para o qual tempo e espaço seriam contínuos *a priori*[68].

> O que caracteriza componentes de passagem, tais como a aparência e os *ritornelos*, é que eles trabalham ao mesmo tempo na norma e na desterritorialização, na forma, na substância e na matéria; é nisto que eles permitem passar de um agenciamento a outro. Não pertencem ao espaço e ao tempo 'em geral'; efetuam espaços e tempos particulares (Guattari, 1979: 134, grifo nosso).

É então de dentro da cena que o canto ganha uma nova variação. Ao invés de prosseguir alternando base e ruptura, Aulá, seguida pelas mulheres no bloco, dá início a uma repetição da base, ligando o terceiro ritornelo ao primeiro, e não ao quarto (sua ruptura). Essa

[68] Ao deslocar o ponto de vista para dentro do cristal, o filme encontra um efeito próximo daquilo que o escritor Jorge Luis Borges descreveu como *Aleph*: "Cada coisa (...) era infinitas coisas, porque eu claramente a via a partir de todos os pontos de vista do universo" (Borges, 1957: 210, tradução nossa).

variação vem se integrar ao sistema de *pulsões rítmicas* do canto sem, entretanto, romper sua estrutura[69], ao contrário, revelando uma nova dimensão deste sistema.

No plano seguinte, a montagem rompe a circularidade do canto, ligando o final do primeiro ritornelo da base, cantado no plano anterior, ao quarto ritornelo, a ruptura do canto, cantada neste plano. E, com essa ruptura, retorna ao tempo linear da narrativa. A câmera, já posicionada à beira da lagoa, aguarda a chegada das mulheres cantoras. Ao se aproximar dali, o bloco passa a dançar o mesmo movimento coreográfico que observávamos no pátio central, ora em direção à lagoa, ora na direção oposta. É interessante notar que a proximidade do movimento coreográfico faz com que a câmera, atraída por ele, chegue a integrar-se novamente por alguns instantes para então lançar-se para fora dele, observando-o à distância. As mulheres ainda demoram-se ali, cantando e dançando um canto que narra em primeira pessoa a intenção de se banhar e se arrumar, até que, finda a performance, despem-se de seus adereços e entram na lagoa. Há, entretanto, algo de inusitado nesta cena. Quando terminam o canto, ao invés da luz da tarde cair ainda mais, é o inverso que se percebe. Efeitos temporais do ritornelo?

3.5 *Jamugikumalu*

Como vimos até aqui, os cantos das mulheres Kuikuro são constituídos por um sistema de repetições – ritornelos musicais que instauram uma nova *pulsão rítmica* a cada volta – e variações, que ora modificam por dentro os próprios motivos em repetição, ora instauram rupturas, fissuras neste sistema, fazendo aparecer novas frases, novas relações. E, além da voz, o próprio corpo da cantora passa a fazer parte deste agenciamento, não só nos pés que percutem e braços que balançam – instaurando inclusive uma nova componente rítmica ao canto – mas também nas pinturas e adornos que o cobrem – na testa e maçã do rosto, nos motivos das pernas, nos colares que balançam ao ritmo do canto e do corpo. Mas não basta um único corpo para cantar. Os cantos agenciam também outros corpos, que passam a constituir uma espécie de "corpo coletivo"[70], instaurando uma outra componente àquele

[69] Assim como nos cantos da flauta *Kagutu*, trata-se de uma estrutura com abertura para a intervenção criativa do *performer*: "O músico pode, contudo, tomar a liberdade de repetir um *padrão* já exposto antes de passar ao seguinte, sob a condição de voltar sempre ao *padrão* principal" (Fausto, Franchetto & Montagnani, 2011: 65, tradução nossa).

[70] Ainda que não façamos aqui nenhuma referência ao conceito de Lygia Clark, a leitura de Rolnik (1998) sobre a obra *Baba Antropofágica* (1973) da artista pode trazer ressonâncias interessantes, especialmente a noção de "memória do corpo", que pretendemos desenvolver em um outro momento.

sistema de *pulsões rítmicas*, produzida pelo seu movimento no espaço da aldeia. A própria câmera passa a integrar esse agenciamento ao se acoplar ao movimento coreográfico; e, por uma inversão de perspectiva, até a montagem poderia ser "capturada" nos ritornelos do canto.

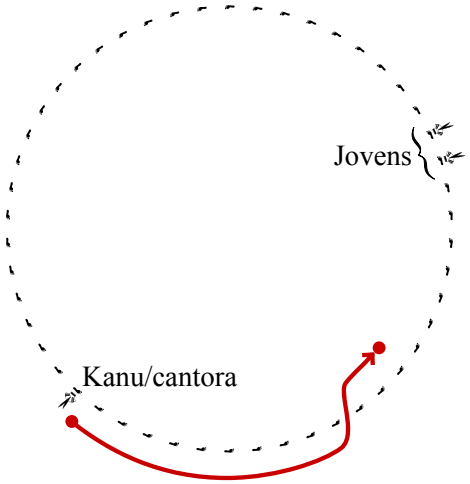
Esse caráter agenciador dos cantos ganha um rendimento narrativo impressionante. Como já havíamos mencionado, há primeiramente uma espécie de *desejo coletivo de cantar*, que mobiliza as ações de transmissão, de ensaio, de rememoração em cena (e a própria preocupação com o adoecimento da *eginhoto* Kanu). Quando o canto aparece, ainda na primeira parte do filme, mobilizando coletivamente as mulheres que figuravam como personagens da narrativa, há uma espécie de efetivação daquele desejo que motivava as ações destas mulheres. Mas as primeiras performances são incomparáveis, em intensidade, às performances coletivas na segunda parte do filme, especialmente com a chegada dos convidados de outros povos. 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, levando o espectador a acreditar que haveria continuidade do próprio ritual *Jamugikumalu* entre os cantos e as performances das duas partes, o que não acontece, como já discutimos anteriormente.

Seria importante então analisarmos algumas das performances do *Jamugikumalu* propriamente dito e, principalmente, como a câmera se integra ao sistema de *pulsões rítmicas* produzidas por estes outros ritornelos.

Em todas elas, as mulheres estão pintadas e adornadas com seus colares, cintos e joelheiras rituais.

3.5.1 *Sahugagülü*

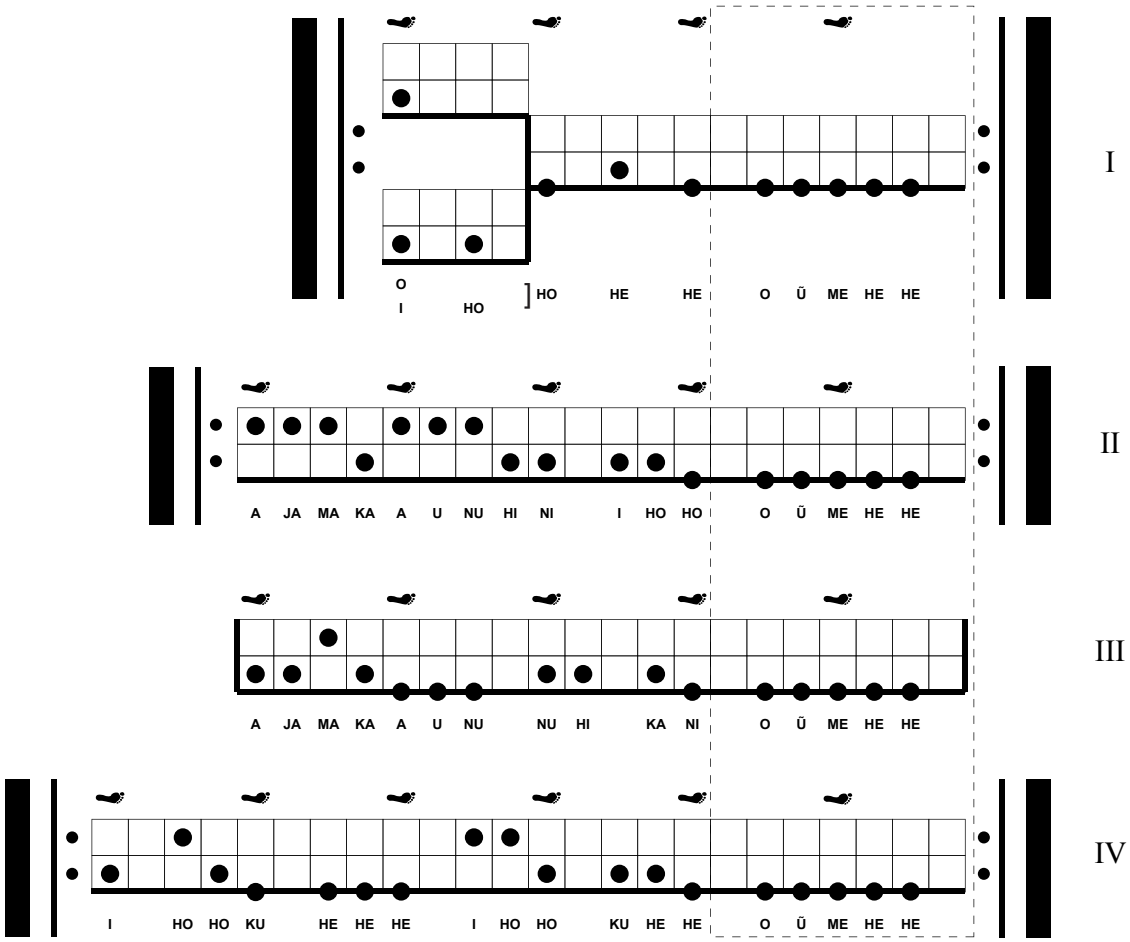
Há na segunda parte do filme duas performances em que as mulheres cantam o mesmo canto. A primeira delas, acontece logo no início, quando dançam no pátio central em fila, formando um círculo.



No início desta cena, a câmera se mantém fixa enquanto as mulheres passam por ela cantando e pulsando com os pés e com o movimento *amangakenügü* dos braços. Quando Kanu se aproxima, vestindo um cocar e braçadeiras de plumas, a câmera passa a acompanhá-la, desenhando uma seção circular com seu movimento acoplado ao movimento coreográfico. Até que o movimento para por um momento, Kanu dá algumas indicações sem parar de cantar, a câmera cruza a fila de modo a enquadrar a *eginhoto* de frente, mantendo suas interlocutoras no fora-de-campo. Conforme vimos anteriormente[71], é só ao final da performance que haverá seu contracampo, as jovens que encabeçavam a fila, também vestidas com seus cocares.

Nesta cena, ainda não se escuta o canto em sua totalidade. A representação analítica completa do canto seria a seguinte:

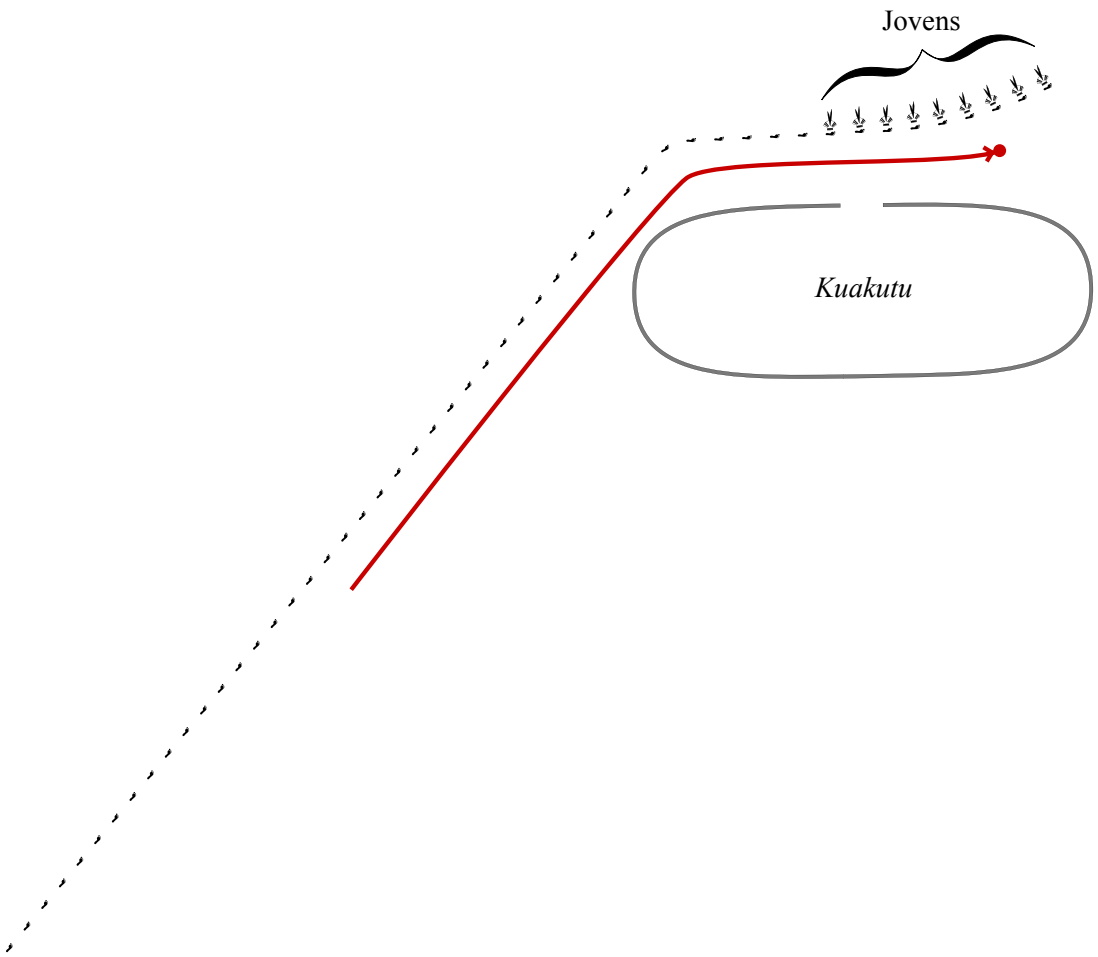
[71] Cf. cap. 2 *supra*.



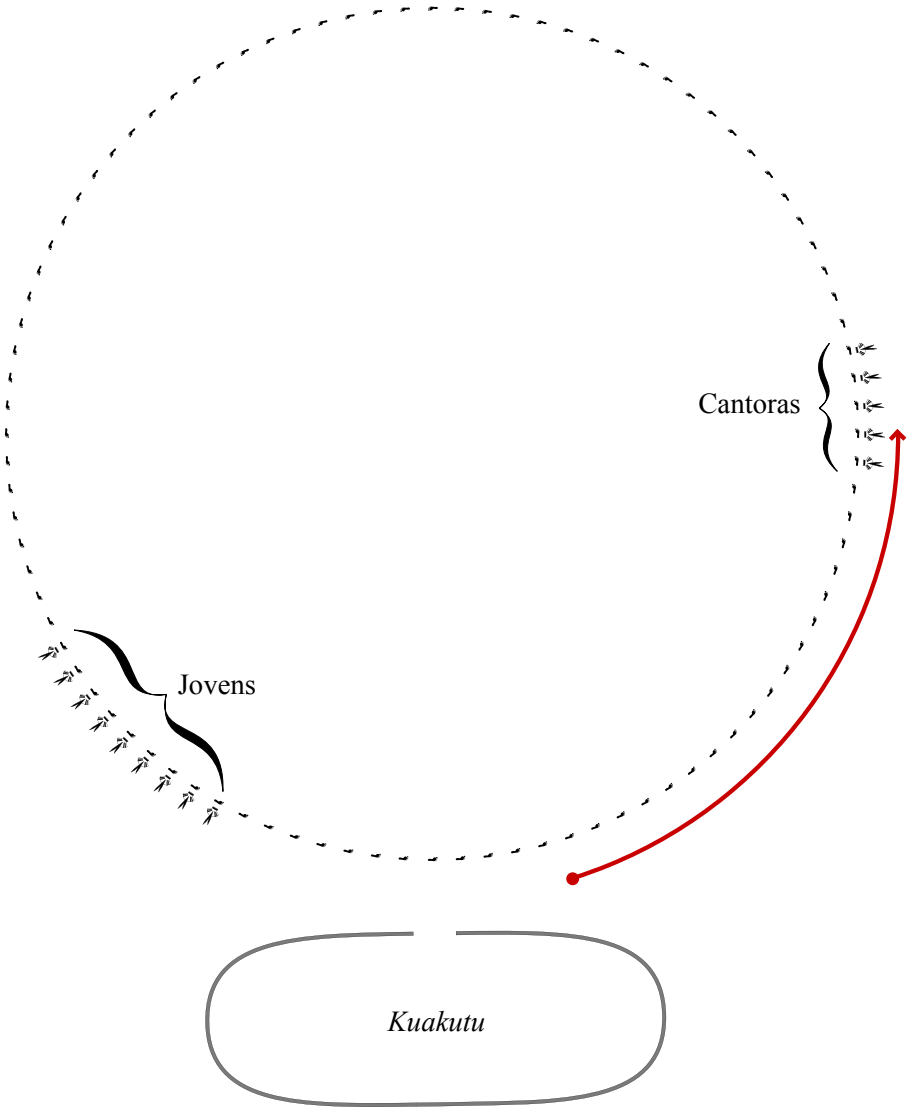
Neste canto, temos a figura de variação alternada (bifurcação) operando tanto no plano fonético, quanto no plano melódico (ritornelo I). Contudo, já nesta performance é possível notar um segmento que se repete ao final de todas as frases (*o ũ me he he*).

Na segunda vez em que este canto é executado, o número de mulheres que formam o círculo é quase o triplo da primeira. Isso porque, neste momento, o "corpo" das mulheres no pátio já conta com a presença das convidadas. Trata-se do maior plano-sequência do filme, que podemos decompor em três partes, de acordo com o modo como a câmera se acopla à forma coreográfica.

Primeiramente, a câmera acompanha o movimento retilíneo da fila, mantendo em quadro as belas jovens que encabeçam a fila ornadas com cocares e braçadeiras de plumas, até que gira com elas à esquerda (do quadro), passando em frente à *Kuakutu*, onde vários espectadores assistem à performance.



Neste momento, diferentemente de todas as performances em cena até aqui, não há nenhum canto. As jovens somente percutem os pés (com seus guizos acoplados) e balançam os braços e as mãos (*amangakenügü*). A câmera então se fixa ao lado dos espectadores, observando a fila de mulheres passar à sua direita e dando a escutar os comentários dos homens que criticam e comentam as supostas incorreções da performance. A câmera se mantém ali até que o grupo de cantoras surge no horizonte visual e sonoro. Na medida em que se aproximam, seu canto vai tomando o campo, sobrepondo-se a qualquer comentário. No grupo de cantoras, também adornadas com cocares e braçadeiras de plumas, aparece Kanu com uma pintura de urucum que a distingue de todas as outras mulheres, por lhe cobrir não só a testa, mas também a franja. A câmera volta a se movimentar com o corpo coreográfico ao acompanhar de perto a *eginhoto* Kuikuro.



Ao se acoplar novamente ao movimento coreográfico, a câmera descreve uma seção circular, assim como fizera naquela primeira performance deste canto. A "tonalidade" do canto nessa performance está aproximadamente meio tom acima da anterior.

No que concerne à constituição deste corpo coreográfico, em ambas as performances nota-se a instituição de dois polos – as jovens e as cantoras – devidamente *auto-sublinhados* (France, 1982) pelos cocares e braçadeiras. Entretanto, é só quando, na segunda performance, a câmera passa a acompanhar o grupo das jovens que encabeçam a fila que percebemos que não há uma distribuição homogênea dos cantos no corpo coreográfico, como acontecia nas pequenas performances dos cantos que finalizam a primeira parte do filme.

Poderíamos falar talvez de vetores distintos de subjetivação feminina. Na ponta da forma coreográfica, as jovens *agiketi* (franja cortada) e *masope* (que já teve menstruação) conduzem a direção da coreografia. Estas jovens são as "mulheres novas" que acabaram de

passar pelo processo de reclusão pubertária (ou que ainda estão nele, no caso das *masope*, cuja franja ainda não foi cortada). Permitimo-nos aqui uma longa citação que nos parece esclarecedora deste processo de transformação operado na reclusão e que se apresenta na extremidade do corpo coreográfico.

> A menina, ao menstruar pela primeira vez, é definida coletivamente e publicamente como *masope* (...), é retirada da visibilidade social durante um período que pode variar de alguns meses a dois anos, dependendo de expectativas e *status* de seu grupo familiar. Fisicamente invisível num canto protegido e cercado da casa, a reclusa vive uma metamorfose que a transformará de menina a mulher: seu corpo, como todo corpo do recluso púbere, homem ou mulher, se submete a uma fabricação somática, que redunda na fabricação da pessoa social sexuada adulta. O corpo é fabricado para a beleza, nos cânones culturais específicos [...] O ideal da beleza feminina é representado pelo corpo da reclusa que já manifesta as formas de um trabalho de escultura em carne viva. Os cabelos devem crescer pretos e brilhantes até esconder o rosto e as costas. A pele deve manter-se perfeitamente branca na escuridão da reclusão da qual só é permitido sair por poucos minutos no começo da noite ou quando a jovem se apresenta nas danças do apogeu dos rituais – exposições de seu corpo belo e que preanunciam gradativamente seu retorno à sociedade já como mulher literalmente feita (Franchetto, 1996: 38).

O lugar que ocupam na forma coreográfica seria então parte deste processo de fabricação da mulher. Com seus cocares e braçadeiras, aquelas nove jovens estão elas mesmas produzindo este lugar eminentemente visível.

Como havíamos analisado no capítulo anterior, as danças e cantos constituiriam um sistema gráfico-musical articulado a enunciações coletivas – aquelas que transformam Kamaluhé em "dono do ritual", Kanu e as cantoras em *igisü/eginhoto*, Ajahi em *ihü/tajope*, assim como estas jovens em "debutantes" (as novas mulheres disponíveis para o casamento) – , constituindo signos no ritual. Esta performance, entretanto, parece descrever um terceiro elemento deste sistema: o olho-espectador. Quando o olho-câmera se acopla, primeiramente ao grupo de jovens e posteriormente às cantoras, são precisamente os polos de maior visibilidade da forma coreográfica que ganham destaque na performance filmada.

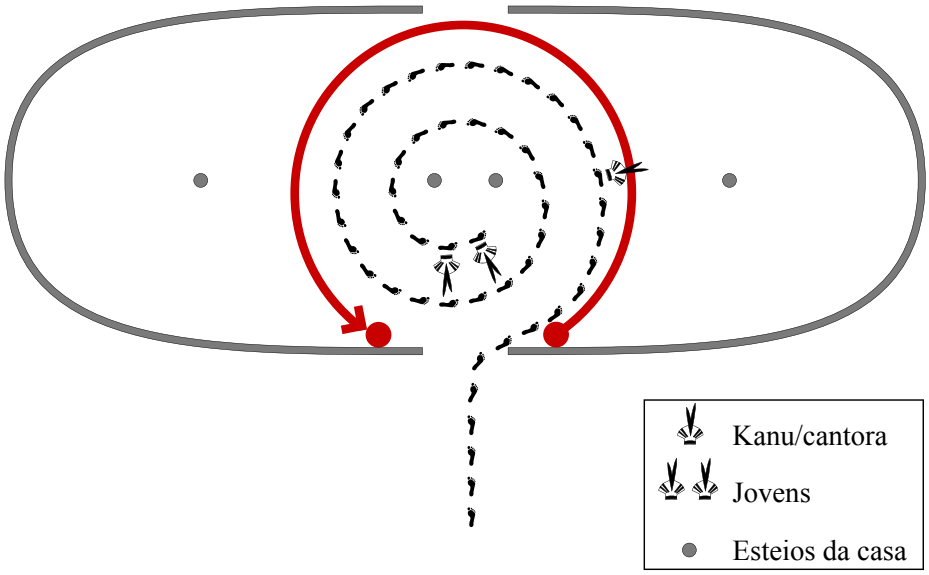
Passemos então a este outro polo: as cantoras (*igisü oto*) que, em oposição à geração das *agiketi*, são mulheres *hagü* (senhoras). Como vimos ao longo de toda a primeira parte do filme, para cantar no ritual, leva-se anos aprendendo (esquecendo, rememorando, errando, ensaiando) os cantos, processo este que, como vimos nas cenas em que a própria Kanu é aprendiz, não termina nunca. Este polo é como a máquina que impulsiona, alinha e corrige o corpo coreográfico. Não é à toa que os ritornelos dos cantos estejam precisamente ali: "Quanto mais são fechados, ritualizados nos campos pragmáticos das espécies, mais eles [os

componentes de ritornelo] agem sobre os núcleos maquínicos onde se jogam os fenômenos essenciais de mutação maquínica" (Guattari, 1979: 118).

E quando a câmera se acopla a ambos estes polos da forma coreográfica, movendo-se com eles em círculo ou em linha reta, não só o processo de subjetivação das jovens ou das cantoras no ritual compõe sua imagem ou subjetivação fílmica, mas também o próprio espaço cerimonial, ao mesmo tempo expresso e produzido pelo ritual, é constituído com o filme. Ao girar com a circunferência (ainda que não realize um círculo completo), a própria câmera passa a produzir um movimento e um espaço concêntrico. Ou, por uma inversão de perspectiva, é a própria câmera capturada por este "buraco negro": o centro do *socius*. Ou seja, mais uma vez, capturada pelo agenciamento operado pelo ritornelo – agora não só mais o ritornelo dos cantos, mas o ritual como um grande ritornelo –, a câmera passa a "pulsar" um outro tempo e um outro espaço, que são precisamente produção deste ritornelo.

3.5.2 *Heu igisü*

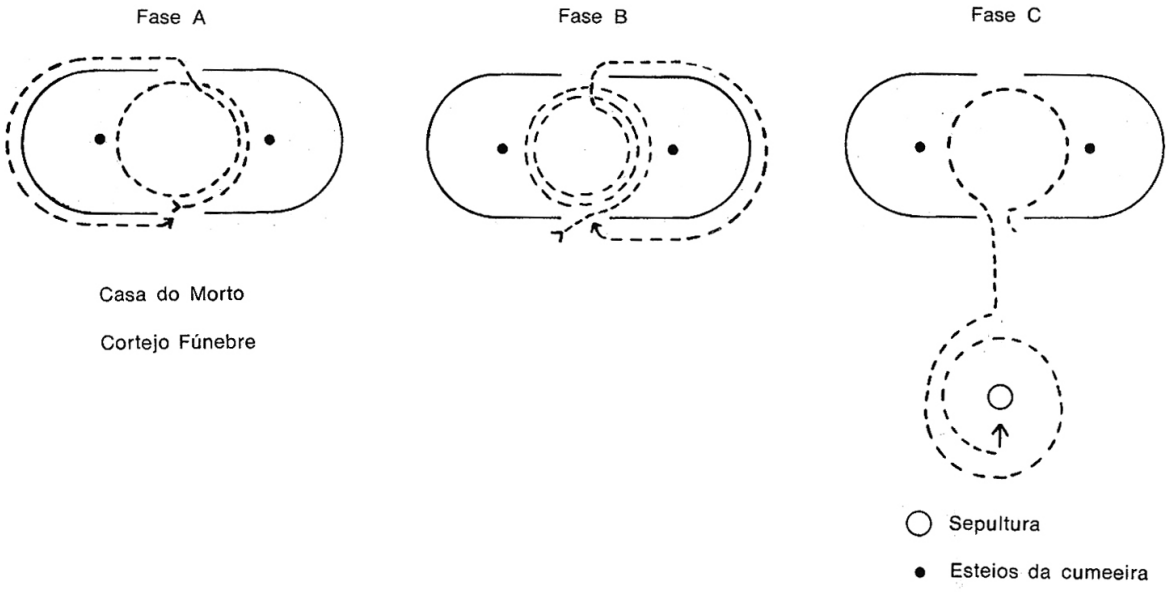
Como havíamos analisado anteriormente, um dos espaços que a coreografia expressa e inscreve graficamente é a casa do *dono do ritual*, lugar de passagem entre o espaço cerimonial em frente à *Kuakutu* e o espaço cotidianamente privado das casas, que formam uma circunferência em torno deste pátio central. E assim como na performance anterior, ao acoplar-se ao corpo coreográfico, a câmera passa a constituir ela também um espaço (fílmico) em ressonância com o espaço produzido pela coreografia.



Ao circundar com a forma que se espirala no centro daquela casa, a câmera tende a intensificar o seu efeito de captura[72]. O canto com o qual as mulheres circundam o interior da casa do dono do *Jamugikumalu*[73] (e que começa ainda no plano anterior no pátio da aldeia) é também um canto bastante distinto de todos os outros cantos do filme, conforme podemos ver na transcrição abaixo.

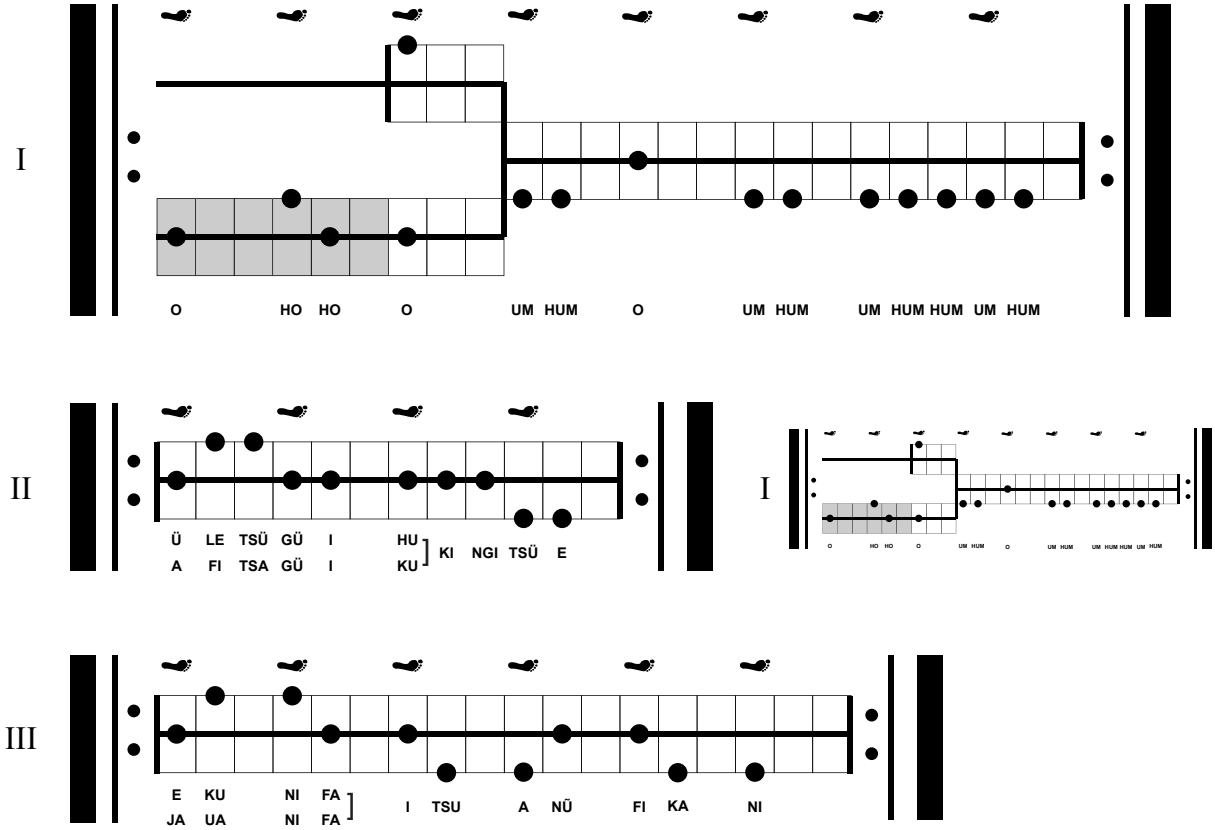
---

[72] A força de captura destas performances espiraladas e circulares nos rituais encontra uma ressonância interessante no seu ritual mortuário. Enquanto eu estava na aldeia de Ipatse, em abril de 2013, um acidente de trabalho em uma das empresas do agronegócio que circundam o parque do Xingu matou um índio Kalapalo, cuja família morava em uma das aldeias satélites Kuikuro. O seu enterro foi então em Ipatse. Não caberia aqui descrever o ritual, cujas ações, até o final do luto coletivo, duraram quase uma semana. Interessa-nos um momento preciso, quando o corpo do morto, devidamente pintado e paramentado, é levado pelo cortejo fúnebre da sua casa (ou da casa de seus parentes próximos onde fora pintado e "chorado") até a sua sepultura. O percurso foi bastante similar ao descrito e diagramado por Agostinho (1974) na sua etnografia dos ritos funerários entre os Kamayurá, que reproduzimos abaixo:



Perguntei então para Moisés, pai de um dos "enterradores" *tajope*, por que é que o cortejo fazia este percurso em espiral, tanto na casa do morto quanto na sepultura. Ele me explicou que esse percurso servia para mostrar para a alma do morto (*sakũngagüpe*) onde será sua nova casa. A força de captura destes círculos e espirais das performances parece fazer sentido também no pensamento xinguano.

[73] Na verdade, como já vimos anteriormente, a casa do dono do ritual é o espaço de passagem entre o espaço cerimonial no centro da aldeia e o anel das casas, ou seja, o movimento coreográfico se repetirá de casa em casa, sendo a casa do dono a primeira delas (e por isso o espaço de passagem). Nesta sequência, após entrar na casa do dono juntamente com a forma coreográfica, a montagem intercala a execução dessa mesma performance em uma outra casa. Então, embora se trate do mesmo movimento dentro das casas, quando a câmera se acopla ao corpo coreográfico, não é exatamente a casa do dono, o que não compromete em nada nossa análise.



Neste canto, o "período rítmico" constituído pela percussão do pé direito não é mais "quaternário", como em todos os cantos que analisamos anteriormente, mas "ternário". A essa nova estrutura rítmica da música, soma-se um novo movimento com os braços, que não mais balançam pendularmente (*amangakenügü*), mas são arremessados juntos à frente do corpo, coincidindo exatamente com o ataque percussivo do pé. No início do canto, temos aquela estrutura recorrente de "bifurcação": neste caso, ao voltar nesta figura de alternância, aparecem dois novos pulsos (mais ou menos regulares) produzidos pela percussão do pé direito e não somente uma variação melódica ou fonética, como normalmente acontecia.

Segundo a exegese nativa, foi com este canto – o único cujo "período rítmico" é "ternário" no filme –, o *Heu igisü* (Canto do porco-queixada), que as *Jamugikumalu* míticas abandonaram a aldeia em que viviam, dizendo: "Olhem para mim pela última vez!"[74].

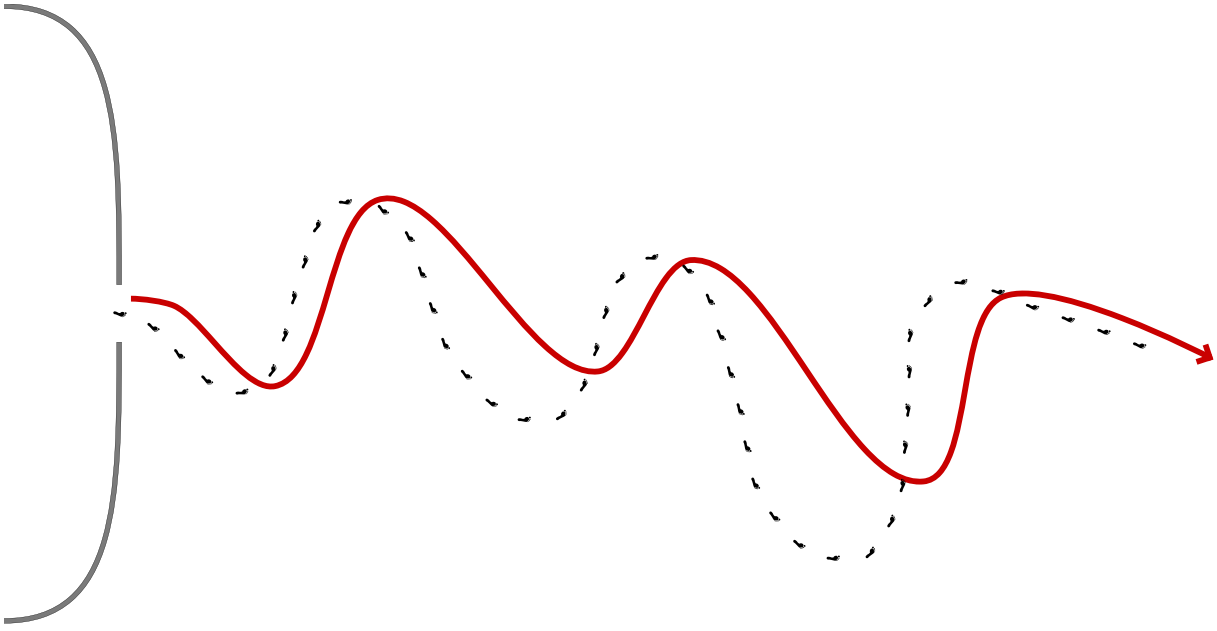
[74] Informações provenientes da pesquisa de campo.

3.5.3 *Kagutaha igisü*

Nas performances que analisamos acima, a forma e o movimento coreográfico expressavam e produziam "lugares" através das formas espiraladas ou circulares (a casa do dono e o pátio central). Poderíamos dizer então que estes movimentos trabalhariam no sentido de "estriar" o espaço, instituindo, por exemplo, os dois polos ou pontos que citamos acima, os quais seriam ligados por um movimento linear da coreografia.

Na primeira parte do plano-sequência que acompanha a formação do grande círculo das performances com as convidadas, a câmera descreve um movimento linear que se inicia precisamente na casa do dono do ritual (como podemos ver no plano anterior, filmado dentro daquela casa), assim como a performance do *Canto do porco-queixada*, que se inicia ainda fora da casa em uma grande fila retilínea no pátio.

Na performance do *Kagutaha igisü* (Canto do tatu), ainda que se verifique a formação de polos pelo movimento coreográfico em espiral, ora dentro da casa, ora no centro da aldeia (no final da performance), o movimento entre estes polos descreve um outro tipo de espaço.



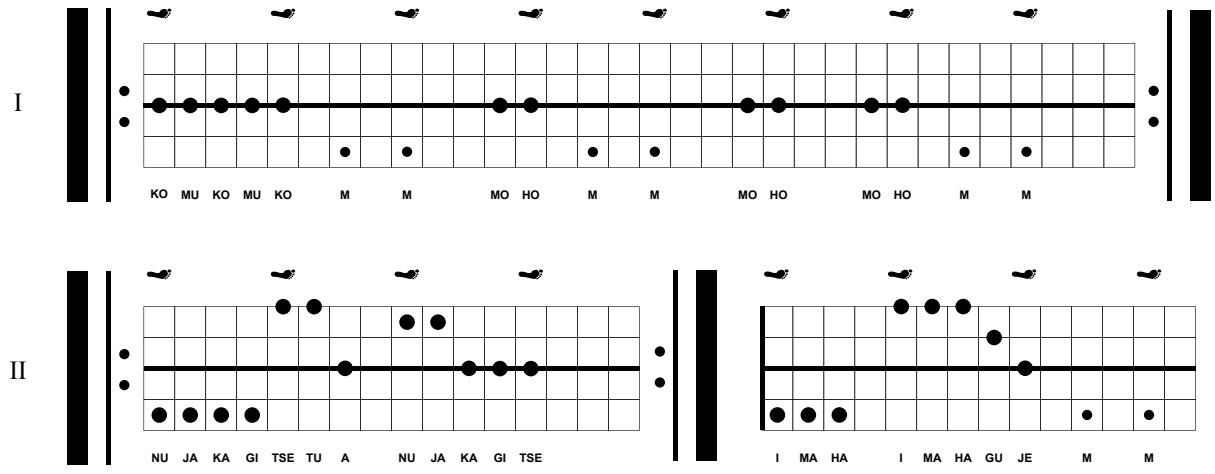
Ao se acoplar ao movimento coreográfico, assim como nas outras performances, a câmera passa a vibrar na mesma frequência que este "corpo", descrevendo junto com ele os espaços (e tempos) que produzem. Entretanto, diferentemente daquelas outras performances, não parece haver a instituição de um espaço interior e de outro espaço exterior – onde estaria a câmera, gravitando em torno da forma (e também do seu centro). Pelo contrário, a câmera

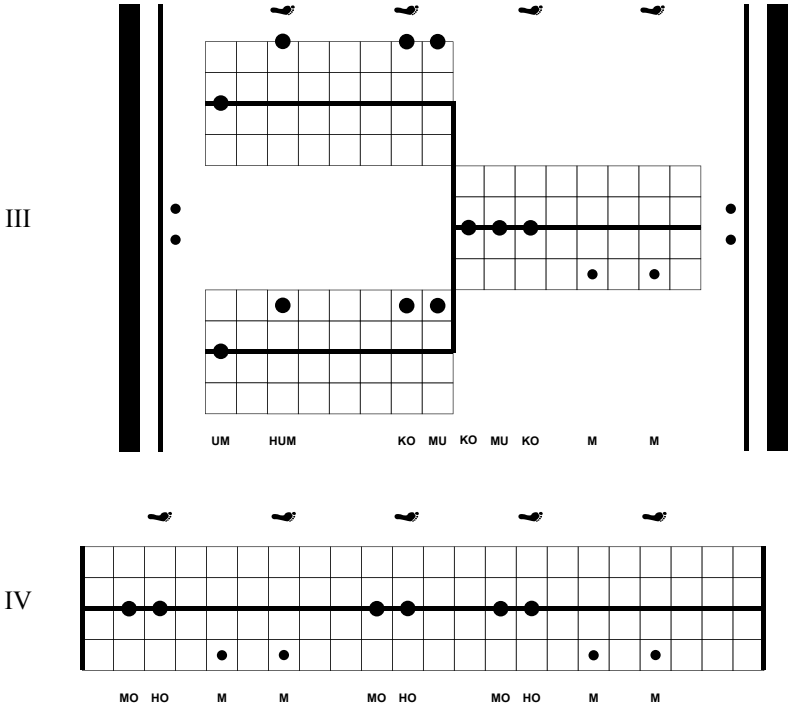
rompe com qualquer direção, cruzando constantemente o eixo da coreografia, passando de um lado ao outro. Em *ressonância* com o movimento coreográfico, a câmera passa a descrever com ele um outro tipo de espaço, um *espaço liso*.

> *Uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum*, que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não para de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso (Deleuze & Guattari, 1980d: 210).

Uma linha que, entretanto, nasce ligada a uma marca territorial muito concreta para as performances e movimentos coreográficos, a casa do dono do ritual. E, novamente, a casa de Kamaluhé aparece no filme como um lugar de passagem, desta vez entre o espaço "estriado" pelas performances dentro das casas e o espaço "liso" desta performance no pátio.

Um efeito análogo parece acontecer na configuração da forma coreográfica que não apresenta mais um polo constituído pelas cantoras. Nesta performance, todas as mulheres da fila, umas com as mãos sobre os quadris das outras, cantam, inclusive as crianças que acompanham o serpentar da fila como se fosse uma grande brincadeira.





Este canto apresenta uma estrutura análoga a vários outros: o ritornelo I parece ser sua base, os seguintes (II, III e IV), sua ruptura. Sendo que o ritornelo III tem algumas características tanto do que provavelmente é sua ruptura quanto da sua base. Assim como já vimos ao longo das análises musicais, ainda que chamemos de base e ruptura, na esteira da teoria dos próprios Kuikuro, não parece haver um motivo fixo que seria "desenvolvido" na música, mas uma série de movimentos e transformações que lhe dão um caráter fortemente dinâmico, de constante variação.

3.5.4 *Tuhuloloi*

Uma última análise das performances coletivas do *Jamugikumalu* focaliza menos a relação visual da câmera com a forma coreográfica do que uma dimensão sonora da cena, a maneira como a câmera e seu microfone constituem um espaço sonoro da performance em cena.

Quatorze jovens paramentadas com cocares e braçadeiras lideram o imenso bloco coreográfico (*talohuki*) das mulheres Kuikuro e Yawalapíti[75]. Dispostas em duas fileiras, as jovens percutem os pés (muitas delas com guizos metálicos nos tornozelos) e balançam os

[75] Informações provenientes da pesquisa de campo.

braços e mãos em pêndulo alternando a direção de seu movimento, ora pra frente, ora se viram de costas e dão alguns passos na direção contrária. Quando caminham na direção oposta, o bloco que segue atrás delas as acompanha caminhando para trás sem se virar. As jovens à frente do bloco, assim como as mulheres que estão diretamente atrás delas, percutem os pés e balançam seus braços (*amangakenügü*) sem entretanto cantar. O grupo das cantoras, dentre elas Kanu, encontra-se no meio do bloco, também com os cocares distintivos, e cantam de mãos dadas, assim como as mulheres que as precedem.

No bloco seguinte, das mulheres Mehinaku, seguem três mulheres Kuikuro à sua frente, dançando junto com este grupo[76]. Nele, há somente quatro jovens paramentadas com cocares e nenhuma cantora com estes adereços. A configuração do bloco é análoga à anterior. O último bloco, das mulheres Wauja, bem maior que o das Mehinaku, também fora antecedido por três mulheres Kuikuro dançando. À frente do último grupo, uma linha de oito jovens paramentadas com cocares, assim como duas cantoras no interior do bloco.

Toda esta cena é filmada em plano-sequência. Descreveremos então como a câmera desenha um espaço sonoro ao se movimentar entre os blocos.

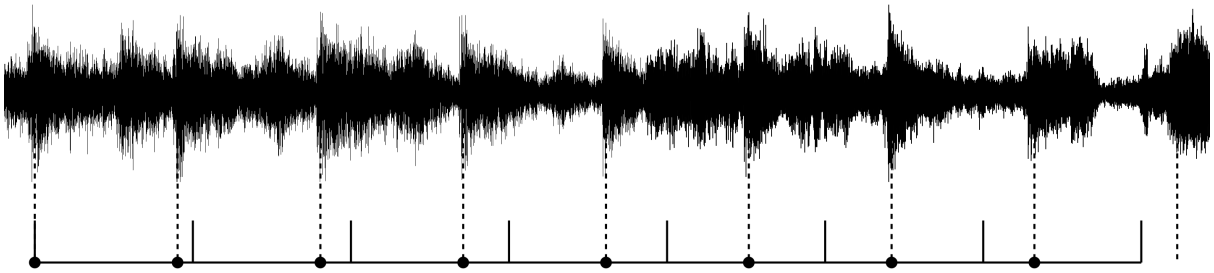
À frente do primeiro bloco (Kuikuro-Yawalapíti), ouvimos, além dos homens que insistem em "guiar" o grupo a partir do antecampo, a percussão dos pés (seguida pelo som do contrapé que se arrasta no contratempo do ataque percussivo do pé direito) e dos guizos estridentes. O silêncio das mulheres que seguem à frente torna o som dos pés ainda mais intenso. O canto está distante, quase como um fundo para a figura pulsante em destaque no plano sonoro. Na medida em que a câmera se movimenta para a borda do bloco, o canto vai ganhando intensidade. O canto chega junto com as linhas de cantoras, como uma onda; e a cada linha de mulheres que passa pela câmera, a onda se intensifica e enfraquece. Entre o primeiro e o segundo blocos, há um espaço sonoro bastante interessante. Trata-se de um espaço que mistura tanto o canto das mulheres Kuikuro e Yawalapíti, cuja nota do "acoplamento tonal"[77] estaria próxima da nota *sol*, quanto o canto das Mehinaku, que estaria próximo do *si bemol*. Se essa mistura de "tonalidades" (e línguas) já parece interessante nessa região de transição entre os blocos, percebe-se que eles sequer compartilham da mesma frequência rítmica produzida pelo ataque percussivo dos pés. Na medida em que o grupo das Mehinaku se aproxima (e que a câmera se desloca para a frente deste bloco), passamos a

[76] Estas são as *etinhü*, ou "convidadoras", que semanas antes viajaram até a aldeia Mehinaku para convidá-las para participar da festa final do *Jamugikumalu*.

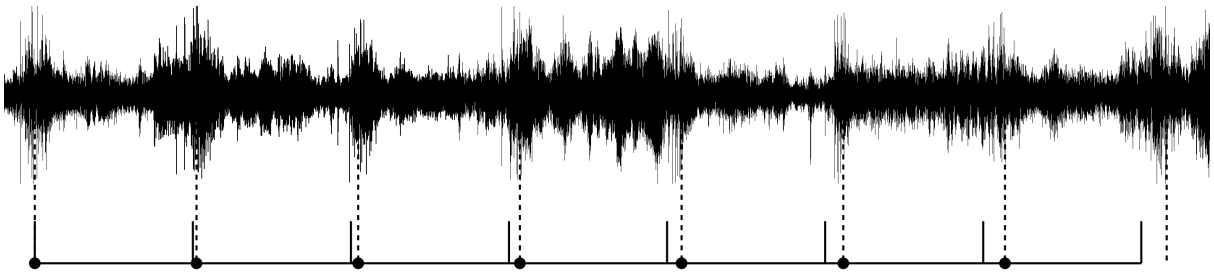
[77] Cf. cap. 1 *supra*.

ouvir a pulsação produzida pela percussão dos pés no chão, mais lenta que a anterior, e seu canto ao fundo, que chega também como uma onda de intensidade. Da mesma forma o grupo das mulheres Wauja. Seu canto, como o anterior, tem o "acoplamento tonal" próximo do *si bemol*, entretanto sua pulsação é um pouco mais rápida. E, assim como nos anteriores, o canto Wauja chega numa onda, juntamente com a linha das cantoras.

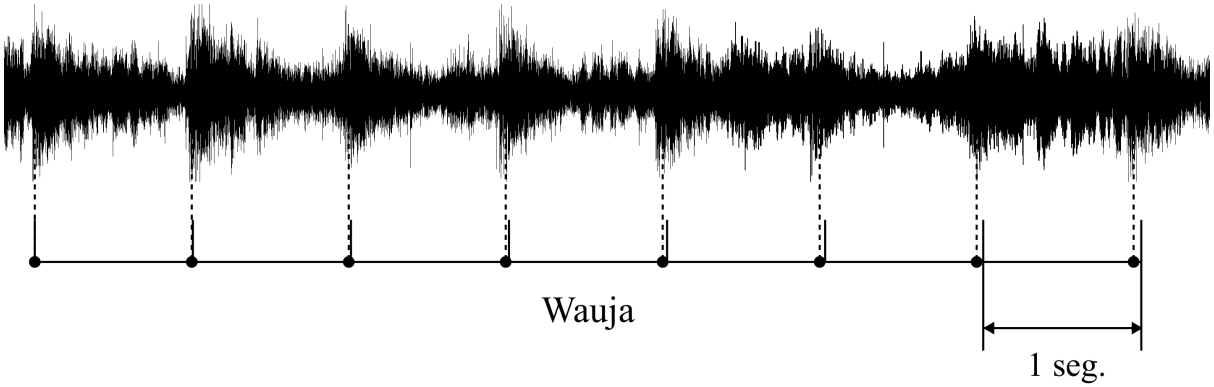
Ao analisarmos a fonografia do espectro sonoro de três trechos deste mesmo plano-sequência, em que cada canto aparece com intensidade, podemos verificar as seguintes relações entre a frequência rítmica produzida pelos ataques da percussão dos pés em cada grupo/bloco:



Kuikuro-Yawalapiti



Mehinaku



Wauja

Primeiramente, esta imagem pode demonstrar o porquê das nossas ressalvas ao aplicar o termo "pulsação" ao longo de toda esta análise. Fica bastante claro que a marcação homogênea que utilizamos para representar a pulsação da percussão dos pés na performance de cada grupo (linha tracejada) é uma aproximação, uma média (vide, por exemplo, o antepenúltimo ataque na fonografia do canto Wauja), assim como as figuras dos pés (e as respectivas divisões verticais) nos diagramas musicais, pois não há uma regularidade de pulso rítmico ao qual a música estaria submetida.

Dito isso, ao se observar a frequência aproximada da pulsação da percussão dos pés em cada grupo, é possível perceber que cada grupo pulsa em um tempo distinto. Se retomarmos a noção de ritornelo que havíamos empregado para caracterizar a música ameríndia, poderíamos concluir que cada povo *fabrica* um tempo distinto com seus cantos. E neste sentido, a aliança entre os Kuikuro e os Yawalapíti está precisamente em fabricar e co-habitar um mesmo tempo. Dimensão musical do *perspectivismo ameríndio*[78] (Viveiros de Castro, 1996, 2002b; Lima, 1996) – produzir um tempo *para* um ponto de vista, não havendo mais tempo *a priori*. É então um outro ritornelo, o do ritual, que pode colocar em relação (segura[79]) estes tempos e pontos de vista heterogêneos.

*
* *

Descrevemos até aqui um caráter fortemente agenciador dos cantos no que tange ao corpo da personagem que canta, mas também ao conjunto de corpos em performance. Percebemos que a própria câmera, ao se integrar a estes agenciamentos, passa a constituir com eles uma espécie de ressonância sonora e visual. O motivo parece concernir à natureza circular da musicalidade Kuikuro (incluindo-se aí as danças e coreografias), repleta de repetições e sutis variações. Há ainda um outro aspecto das performances no ritual que encontra no filme outro tipo de ressonância: a instituição de certos polos de grande visibilidade que exercem sobre a câmera de Takumã e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema uma intensa força de atração. Todas essas ressonâncias e acoplamentos constituem

[78] Na análise seguinte (cap. 4), abordaremos alguns aspectos da noção de "perspectivismo ameríndio".

[79] Aqui a referência é direta ao ritual como relação segura e controlada com os espíritos, em oposição à relação "insegura" e perigosa fora dele. Mas também ao discurso nativo de que o ritual substituiu as guerras, colocando em relação os xinguanos (*kuge*) e os *ngikogo*, os "outros" índios, que lhes roubavam mulheres e crianças, e que, atualmente, comem carne de caça.

figuras músico-fílmico-coreográficas extremamente complexas, conforme pudemos perceber nas descrições e análise deste capítulo.

Uma conclusão mais geral que podemos tirar desta análise é a de que uma pesquisa que se proponha a etnografar rituais xinguanos (e talvez ameríndios) não pode prescindir da atenção aos componentes musicais e coreográficos das performances, sob o risco de negligenciar questões centrais para os próprios índios. Estas análises nos levam a pensar também que, quando a câmera deixa o lugar dos espectadores do ritual e passa a constituir com ele estas figuras complexas, é o próprio espectador que ganha um novo lugar no filme. Essas outras formas sensíveis passam a habitar, com o cinema, o "nosso" mundo – questão nada irrelevante em um momento de acirramento das investidas do próprio Estado brasileiro (e seu projeto desenvolvimentista) contra essas outras formas de vida e de pensamento.

Capítulo 4

OS *ITSEKE* E O FORA-DE-CAMPO[80]

Olho bem, o monstro. O monstro para
cima de monstromim. Encontro-o.
(Paulo Leminski – *Catatau*)

Ao longo das análises que realizamos até aqui, fomos convocando, além dos aportes do campo do cinema (e especificamente do documentário), referências e discussões de outros campos. Esta articulação nos pareceu imprescindível para que pudéssemos embasar melhor nossas interpretações, dada a complexidade deste filme, constituído a partir de uma série de relações culturais, musicais e filosóficas bastantes distintas das nossas. Na medida em que a análise do filme se deparava com elementos do mundo dos Kuikuro que mereciam algum aprofundamento, mobilizamos informações e reflexões de etnografias alto-xinguanas, da etnomusicologia, da própria antropologia cultural americanista e, principalmente, da rápida pesquisa de campo que fizemos na aldeia onde o filme (e o ritual) foram realizados. De todo modo, foi partindo do próprio filme, dos elementos e relações em cena que estes desvios se fizeram pertinentes.

Propomos, entretanto, nesta última análise, um percurso um pouco diferente. Ao invés de mobilizar estes aportes para elucidar ou discutir alguma ação ou elemento da cena, partiremos de uma mesma noção evocada pelos personagens em três momentos do filme, mas cuja relação entre elas não é explorada ou explicada pela narrativa de *As Hipermulheres*. Trata-se da noção de *itseke*, traduzida pela legenda do filme como "espírito" e, como em toda tradução, carregada de *equívocos*[81].

---

[80] Uma primeira versão deste capítulo foi apresentada no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no Seminário Temático *Cinema, estética e política: engajamentos no presente*, no dia 10 de outubro de 2013 em Florianópolis-SC, e dever ser publicada nos Anais daquele encontro – Belisário (2014). Posteriormente, foi apresentada uma versão em espanhol no *Primer Congreso Internacional – Los pueblos indígenas de América Latina, siglos XIX-XXI*, no dia 29 de outubro de 2013 em Oaxaca (México). E ainda no seminário permanente de pesquisa *La humanidad compartida: procesos ontológicos en el México de ayer y de hoy* no Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidad Nacional Autónoma de México, no dia 8 de novembro de 2013.

[81] "Traduzir é situar-se no espaço do equívoco e deter-se ali. Não se trata de desfazer o equívoco (posto que isso seria supor que ele nunca tenha existido em primeiro lugar) mas precisamente o oposto. Traduzir é enfatizar ou potencializar o equívoco precisamente encoberto. O equívoco não é o que impede a relação, mas o que a funda e a impele: uma diferença em perspectiva. Traduzir é presumir que um equívoco sempre existe; ele é a

4.1 *Itseke heke eingitagü*



O primeiro momento em que o filme faz referência aos *itseke* é na cena em que Ajahi vai até a casa de sua filha, a doente Kanu, para visitá-la. No interior escuro da casa, Ajahi conversa com a filha, que permanece sempre deitada em sua rede. Preocupada com a causa do repentino adoecimento de Kanu, Ajahi lhe diz: *Itseke heke eingitagü* (*Itseke* está olhando você). Sem maiores desenvolvimentos, a velha Kuikuro muda de assunto e volta, como vimos anteriormente[82], a incorporar um argumento narrativo à cena, lastimando pela impossibilidade de cantar uma última vez com sua filha no ritual *Jamugikumalu*.

Antes de seguirmos, seria preciso compreendermos melhor esta categoria que a legenda do filme traduz como "espírito".

> 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 (Fausto, 2012: 68).

comunicação pela diferença, no lugar de silenciar o Outro pela presunção de uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro é Nós estamos falando" (Viveiros de Castro, 2004: 10, tradução nossa).

[82] Cap. 2 *supra*.

O que não significa que os *itseke*, os animais propriamente ditos, e as pessoas, vejam uns aos outros da mesma maneira.

> O modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos –, é profundamente diferente do modo como esses seres *os* vêem e *se* vêem [...] Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma 'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal (Viveiros de Casto, 1996: 117).

Neste contexto, o adoecimento pode ser então a expressão de uma transformação associada a uma perigosa e indesejada relação entre os humanos e estas entidades não-humanas normalmente invisíveis e inaudíveis. Da perspectiva dos humanos, ver e ouvir um *itseke como* pessoa, significa vê-los *como* eles (os *itseke*) mesmos se veem, ou seja, é passar a partilhar do seu "ponto de vista" cosmológico. Assim como o seria parecer uma pessoa e não um espectro[83] (por vezes repugnante) aos olhos de um *itseke*. Então, quando Ajahi especula que algum *itseke* poderia estar de olho em Kanu, ela está insinuando que seu adoecimento poderia estar expressando uma perigosa relação em curso. Os malefícios (às vezes mortais) que os *itseke* causam no corpo dos doentes, contudo, não denotam uma má intenção por parte destes agentes, como notou Barcelos Neto (2004) entre os Wauja.

> As substâncias corporais e as indumentárias desses seres possuem propriedades patogênicas *per se* [...] Eles não são [entretanto], como os feiticeiros humanos, fazedores de feitiços; suas flechinhas, vetores de sua agência patológica, são partes do seu próprio corpo/'roupa', são emanações deste [...] Os *apapaatai* [equivalentes aos *itseke* na língua Wauja] podem até atingir alguém com uma doença grave, mas essa ação não é vista, por eles próprios, como algo maléfico (Barcelos Neto, 2004: 93).

Na primeira viagem que fiz à aldeia Kuikuro de Ipatse, minha professora e amiga Akuku fora acometida por uma séria doença que os xamãs da aldeia não conseguiam curar. Quando voltei ali, mais de um ano depois, ela me explicou que o que a adoecera fora o urucum que o *itseke Tolo* passara nela enquanto ela estava na roça (coisa que ela só foi

[83] Segundo a narrativa do xamã Davi Kopenawa, os humanos teriam uma aparência fantasmal aos olhos dos *xapiri*, os "espíritos" dos Yanomami: "Existem realmente muitos deles [*xapiri*] na floresta porque eles nunca morrem. É por isso que eles nos chamam de 'pequenos fantasmas' – *pore t^{h}ë pë wei!* – e nos dizem: 'Vocês são fantasmas de fora [*ghost outsiders*] porque vocês são mortais!' Nos seus olhos, nós já somos fantasmas porque, diferentes deles, nós somos fracos e morremos facilmente" (Kopenawa & Albert, 2010: 55, tradução nossa).

descobrir em sonho). O trabalho de cura xamânica consistiu precisamente em extrair essa substância do corpo de Akuku. Ela então me explicou que este *itseke* a pintara com seu urucum porque ele gostava (*akiti*) dela e queria embelezá-la, era um "ato de estimação":

> Da perspectiva cotidiana dos humanos, os *itseke*, de fato, são assim mesmo, pois são elusivos e agressivos – sempre prontos a nos atacar. Mas para os pajés, que podem partilhar da perspectiva dos *itseke*, as coisas são um pouco diferentes. Os pajés sabem que a agressão dos *itseke* contra as pessoas é, na verdade, uma forma de familiarização: os *itseke* capturam a alma das pessoas, causando-lhes doença, porque desejam transformá-las em um parente: assim, o que nós vemos como doença é, da perspectiva do *itseke*, um 'ato de estimação' (Fausto, 2012: 69).

Para Ajahi, o padecimento de Kanu em campo no filme estaria então intimamente relacionado a este fora-de-campo habitado pelos *itseke*. Em diálogo com um artigo de André Brasil (2012), onde o autor analisa o documentário realizado pelos índios Mbya Guarani, *Bicicletas de Nhanderú* (2011), poderíamos fazer um interessante paralelo. Se no filme dos guarani a árvore atingida pelo raio é a superfície na qual os espíritos deixam sua marca no mundo visível, no filme dos Kuikuro é o próprio corpo adoecido de Kanu a superfície em que os *itseke* deixaram seus rastros.

Para compreendermos melhor a natureza deste fora-de-campo, tomemos um outro filme realizado por Takumã Kuikuro, *O dia em que a lua menstruou* (2004). Conforme já descrevemos, este documentário registra o acontecimento de um eclipse lunar na aldeia de Ipatse. Após o eclipse, uma série de ações rituais é realizada, muitas delas análogas às precauções acerca da menstruação feminina, como jogar fora a comida e a bebida que tiveram contato com a mulher nesta condição. E, posteriormente as exegeses explicam, o eclipse é o traço visível de um evento invisível, a menstruação da lua. O que vemos em campo no filme (reconstituído na pós-produção) como um escurecimento da lua, os *itseke* veem, do fora-de-campo, como uma menstruação.

Ao analisar a constituição do fora-de-campo no cinema clássico, Deleuze (1983) identifica ali dois aspectos inversamente proporcionais. O primeiro deles remete a uma dimensão *relativa* ao campo, ao que existe à sua volta ou ao seu lado, podendo portanto se atualizar no campo. "O quadro produz um esconderijo (*cache*) móvel segundo o qual qualquer conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual comunica" (Deleuze, 1983: 30), um espaço visual "que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem" (Deleuze, 1985: 279). Há também outro aspecto que o autor chamará de *absoluto*, "pelo qual o sistema fechado se abre a uma duração imanente ao todo do universo que já não é um conjunto e não é da ordem do visível" (Deleuze, 1983: 32).

> O conjunto de todos esses conjuntos [aspecto relativo do fora-de-campo] forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitada. Mas não é certamente um 'todo', ainda que esse plano ou esses conjuntos cada vez maiores tenham necessariamente uma relação indireta com o todo. Conhecemos as contradições em que podemos cair quando se trata do conjunto de todos os conjuntos como um todo. Não que a noção de todo seja sem sentido; mas ela não é um conjunto e não tem partes. Ela é de preferência o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si, e o que força a prolongar-se num conjunto maior. O todo é o fio que atravessa os conjuntos, e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, até ao infinito. O todo também é o Aberto, e aponta para o tempo ou mesmo para o espírito do que para a matéria e para o espaço (Deleuze, 1983: 31).

Este aspecto absoluto do fora-de-campo denotaria uma relação virtual com o Todo, um "todo mutável, atrás ou além da imagem visual" (Deleuze, 1985: 218), "que se expressa no conjunto das imagens associadas" (Deleuze, 1985: 216).

Jean-Louis Comolli (2010) também distingue essas duas tendências do fora-de-campo na sua relação com o quadro cinematográfico. Na primeira delas, o quadro teria o objetivo de restringir o campo visual (mais uma vez o *cache* baziniano), "enquadrando" também o desejo de ver do espectador. Na segunda, exatamente por determinar uma porção não visível do espaço, o fora-de-campo traz ao campo uma dimensão de incerteza, de abertura ao ilimitado.

> A restrição do visível ligada ao enquadramento é uma abertura, um chamado ao não-visível. Ao isolar uma amostra do campo visual ordinário, o quadro recorta uma porção do visível e o encerra, o cerca. Assim, o campo, que é parte do visível, determina uma parte não-visível, um resto, um fora que é, por definição, não-enquadrado, presumidamente sem limites de tempo e de espaço. Inseparável do campo, o fora-de-campo desdobra-o numa indecidível zona de sombras (Comolli, 2010: 536, tradução nossa[84]).

O fora-de-campo dos *itseke* parece colocar alguns problemas a essa dupla categorização. Como dizíamos acima, estas duas relações do fora-de-campo são inversamente proporcionais: quanto mais a relação atualizável com estes outros conjuntos diretamente ligados ao conjunto-campo se apresenta, menos a relação virtual com esta "zona de vazio, 'branco sobre branco impossível de filmar', propriamente invisível" (Deleuze, 1983: 33) pode se verificar. Entretanto, o que se percebe nos filmes em que os *itseke* (ou os *nhanderu*, no caso Guarani) se fazem próximos demais do campo, é a presença ainda mais forte de uma zona invisível de virtualidades que modifica e anima as ações e movimentos dos corpos em

[84] No original: "La restriction du visible liée au cadrage est une ouverture, un appel au non-visible. Opérant un prélèvement sur le champ visuel ordinaire, le cadre y découpe une portion de visible et l'enferme, la cerne. Ainsi, le champ, partie du visible, détermine une partie non-visible, un reste, un dehors qui, par définition non cadré, peut être supposé sans limites de temps ni d'espace. Inséparable du champ, le hors-champ le double donc d'une indécidable zone d'ombre".

campo. Isso porque sua invisibilidade não é uma operação do enquadramento, é uma ontologia. Este aspecto do fora-de-campo parece estar muito mais próximo da noção (e da experiência) da *floresta*. A floresta, que circunda a aldeia dos homens, pode ser pensada como o seu fora-de-campo, que não cessa de avançar sobre o "campo" dos homens – as onças que atacam os animais de estimação dos Kuikuro durante a madrugada, deixando somente as marcas de sua presença: o desaparecimento de suas presas, suas garras e pegadas no chão[85]. As onças e os *itseke* partilhariam desta mesma "ontologia", a invisibilidade dos predadores. Ainda que possamos pensar a floresta como um conjunto mais extenso, que englobaria o conjunto-aldeia numa continuidade espacial e material, é a sua dimensão de virtualidade que parece estar em questão quando a onça ou o *itseke* agem invisivelmente no território dos homens.

Na sua etnografia sobre os índios Tikmũ'ũn (Maxakali), Tugny (2011) descreve que sua "casa de religião" (*kuxex*) tem sua porta virada para fora da aldeia, ao contrário do semicírculo das casas que têm suas portas viradas para o pátio. É nela que os *yãmĩy* (os *itseke* dos Tikmũ'ũn) chegam, vindos da floresta, onde vivem. Acontece que, há décadas, os Tikmũ'ũn não têm mais matas em seu território, e ainda assim os *yãmĩy* continuam chegando deste "fora"[86]. A floresta é um *outro* lugar.

Uma das imagens que Viveiros de Castro (1996, 2002b, 2004) reiteradamente evoca para exemplificar sua teoria perspectivista é a do "barreiro lamacento", que aos olhos (e corpo) da anta não é outra coisa senão uma "casa cerimonial". Não se trataria de múltiplas "representações" sobre o mesmo mundo (ou as mesmas coisas), segundo o autor. "Basta considerar o que dizem as etnografias, para perceber que é o inverso que se passa: todos os seres veem ('representam') o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles veem" (Viveiros de Castro, 1996: 127).

É neste sentido que a floresta é um *outro* lugar, exatamente porque é nela (mas não só, como vimos no exemplo das onças na aldeia) que se expressa o mundo do qual os animais e os *itseke* são o "ponto de vista". É ali que estão suas aldeias, onde caçam, pescam e cozinham o seu alimento, onde bebem o seu mingau, onde cantam e dançam seus rituais, onde se casam e fazem guerra.

---

[85] Experiência (um tanto quanto corriqueira na aldeia) que vivi no trabalho de campo.

[86] Há um belo plano da chegada ritual destes seres na aldeia dos Tikmũ'ũ no filme *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco* (2012), de Isael Maxakali, Suely Maxakali e Renata Otto.

Este é o fora-de-campo de onde os *itseke* olham para Kanu. Não se trataria, então, nem somente de um espaço contíguo ao campo, atualizável na medida em que se torna visível e audível; tampouco seria (somente) a expressão de um Todo virtual que modificaria de dentro o campo – a "parte motora da imagem" (Deleuze, 1985: 217). Pelo contrário, o campo só pode comunicar com este outro fora-de-campo a partir da diferença que os constitui, da disjunção que estabelece entre eles uma espécie de *interstício ontológico*. O fora-de-campo é aqui o Outro do campo[87], é o questionamento radical da própria possibilidade do campo como "ponto de vista" soberano, como "representação" do mundo.

Este aspecto do fora-de-campo, entretanto, não se restringe à relação dos Kuikuro com os *itseke* ou com os animais (como no exemplo da onça) comumente invisíveis. Quando os enfermeiros surgem do fora-de-campo, é o mesmo interstício que parece se verificar em campo. O que os enfermeiros e médicos "veem" no corpo de Kanu seria o mesmo que sua mãe e o próprio xamã veem? Certamente não. Quando os enfermeiros entram em campo para medicar Kanu, todo um fora-de-campo se faz presente: a Funasa[88] (Fundação Nacional de Saúde) e sua política de saúde indígena, a própria medicina como campo de conhecimento ocidental (com seus mitos de origem e procedimentos), os laboratórios que detêm as patentes dos remédios que os enfermeiros aplicam em Kanu. O *interstício ontológico* desta relação se manifesta na própria diferença do que veem os enfermeiros e o que veem os xamãs (e os próprios Kuikuro). Para os enfermeiros (e seu fora-de-campo), tratar a doença de Kanu significa identificar o *que* lhe faz mal. Para os xamãs, curar Kanu implica identificar *quem* lhe faz mal. E os Kuikuro (não só seus xamãs) conhecem muito bem *quem* é que, há séculos, lhes adoece com a varíola, com a tuberculose, com a sífilis, com a malária, com a gripe (dentre outras "novas" doenças), bem como *quem* tem a tecnologia para curá-las. Os brancos, seus médicos e suas doenças fazem parte de um mesmo domínio terapêutico, assim como os feiticeiros, os xamãs e os *itseke* constituem outro. Estes domínios estão separados, entretanto, somente no que tange aos modos de tratamento, podendo coexistir como componentes de um

[87] Esboçamos um primeiro aspecto desta noção em uma análise do filme *Corumbiara* (2006) de Vincent Carelli. Ainda que não seja um filme feito por índios – mas que indubitavelmente está carregado das experiências do diretor neste contexto (Carelli, 2004) – o fora-de-campo (que é literalmente a floresta) já se constitui como um espaço povoado por "outros" pontos de vista (Alvarenga & Belisário, 2014).

[88] A partir de 2011, a política de saúde indígena passou a constituir uma secretaria específica no Ministério da Saúde – a Sesai (Secretaria Especial de Saúde Indígena).

mesmo adoecimento[89], acionando ambas as "entidades" no fora-de-campo. Voltemos então a estas últimas, das quais trata esta análise.

4.2 *Itsekei gele kukatamini*




O segundo momento em que o filme *As Hipermulheres* (2011) faz referência aos *itseke* é na narrativa mítica que conta como as mulheres (e seus maridos) se tornaram estes hiperseres monstruosos. Assentados perto da porta, fonte de iluminação da cena, tendo o escuro de suas respectivas casas como cenário, Kanu e Kamankgagü intercalam – trabalho feito pela montagem – a narração da transformação das mulheres de antigamente.

No mito narrado para a câmera e seu antecampo[90], as mulheres provocaram os homens com seus cantos, o que os deixou muito ofendidos. Eles então aproveitaram a pescaria ritual para se transformarem em *itseke* e devorarem suas esposas. Ao receberem a notícia de seu filho que fora atrás deles, posto que os homens não voltaram na data marcada, as mulheres descobriram que seus maridos haviam se transformado em bicho (*itseke*). As mulheres resolvem então se transformar também. Misturam uma resina (*inhadzi*) na sua pasta de urucum e se pintam de uma maneira diferente – "pintura de *Jamugikumalu*, pintura de bicho (*ngene*)", narra Kamankgagü – para se transformarem em *Itaõ Kuẽgü*, o *itseke* que dá nome ao filme. Ainda picam suas vaginas com uma formiga selvagem[91] (*sike*), que as fazem inchar e sair para fora de seus corpos. Passam a dançar ininterruptamente no pátio da aldeia até que resolvem ir para bem longe dali.

---

[89] Os *itseke*, inclusive, costumam matar uma pessoa doente por "pena". Informações provenientes da pesquisa de campo.

[90] Cf. cap. 2 *supra*.

[91] Trata-se da formiga tocandira (*Paraponerinae sp.*). Dados recolhidos na pesquisa de campo.

Na versão estendida da narração do mito – *Kamankgagü conta o mito das Jamugikumalu* (2013)[92] – Kamankgagü explica: "Isso foi na época em que ainda éramos *itseke*, todos nós, homens e mulheres. Por isso elas se transformaram facilmente"[93]. O mito evoca um tempo passado em que humanos, animais e *itseke* se viam e se falavam como gente. Um lugar e um tempo em que a diferença entre os pontos de vista ainda não existia tal como nos dias presentes.

> Pré-cosmo dotado de *transparência absoluta*, no qual as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente. Ali, muito longe de qualquer indiferenciação originária entre humanos e não-humanos – ou índios e brancos etc. –, o que se vê é uma *diferença infinita*, mas *interna* a cada personagem ou agente (ao contrário das diferenças *finitas* e *externas* que codificam o mundo atual) [...] A transparência absoluta se bifurca, a partir daí, em uma *invisibilidade* (a alma) e uma *opacidade* (o corpo) relativas – relativas porque reversíveis, já que o fundo virtual é indestrutível ou inesgotável (Viveiros de Castro, 2001: 419-420)

Vejamos primeiramente os efeitos narrativos que o mito convoca em campo. No início da segunda parte do filme, vemos várias performances do *Jamugikumalu – Heu igisü*, *Sahugagülü*, *Kamatahigagi*, *Kagutaha igisü*[94] –, em todas elas percebe-se grande preocupação com a precisão da sua execução: Kanu corrige o movimento das jovens, conduz a ordem correta dos cantos no pátio, Tugupé e Ajahi lhe ensinam as direções da coreografia do *Kamatahigagi*. Entretanto, quando passamos às performances noturnas, é como se o traço organizador dos cantos e dos movimentos das mulheres no ritual fosse se borrando. As mulheres "atacam" ritualmente os homens em suas redes; eles se escondem, tentam fugir. Em outro momento, elas cantam os "cantos de xingar o pênis" (*Hüge tolotegoho igisü*), e chegam a insultar literalmente o pênis de um dos homens. Os homens resolvem então parodiar uma das performances das mulheres, ao que parece, fugindo completamente do *script* do ritual. As mulheres respondem com violência, puxando-lhes pelo cabelo, jogando água, mingau, pedras e até um quadro de bicicleta. Descontrole generalizado.

---

[92] Esta narrativa, assim como *Kanu conta o mito de Jamugikumalu* (2013), faz parte dos *extras* do DVD de *As Hipermulheres* distribuído pelo Vídeo nas Aldeias. Apresentamos, ao final deste trabalho, a transcrição de ambas as narrativas (cf. Anexo *infra*).

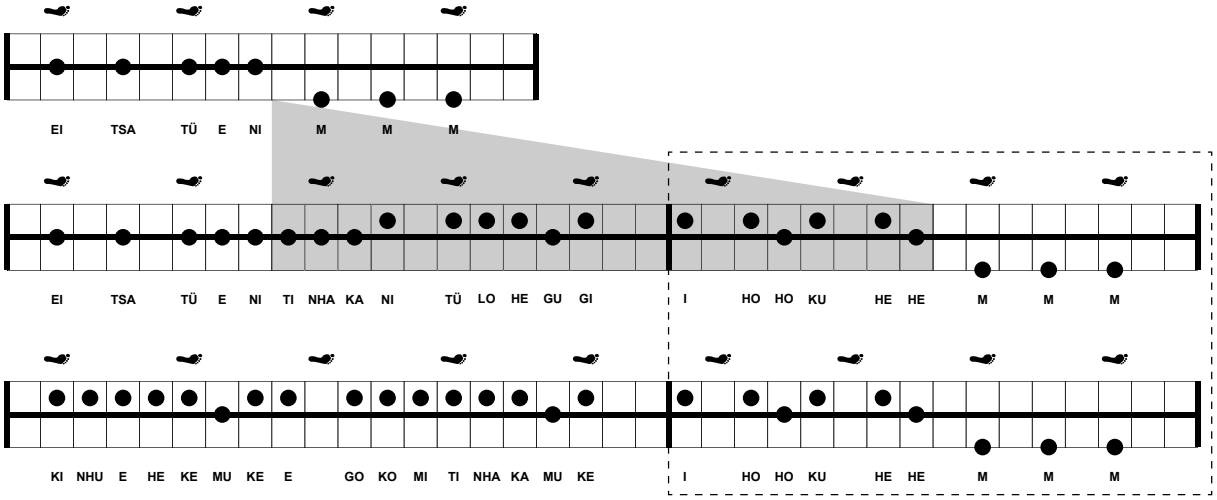
[93] As narrativas de Kanu e Kamankgagü evocam um tempo passado altamente transformacional, tempo este que os Kuikuro definem como "quando ainda éramos *itseke*" (*itsekei gele kukatamini*), que se opõe, por um lado, a "quando já éramos pessoas" (*kugei leha tisatai*) (Fausto, Franchetto & Heckenberger, 2008: 137, nota 7), e, por outro, ao tempo anterior ao da criação da humanidade, o tempo dos *kĩhugu* (Mehinaku, 2010: 80).

[94] Cf. cap. 3 *supra*.

Quando o filme apresenta a narrativa mítica do *Jamugikumalu*, ela vem justamente estabelecer um ponto de fuga para onde converge toda a desordem daquelas performances noturnas: a relação de oposição entre mulheres e homens.

> Ponto de fuga universal do perspectivismo cosmológico, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as afecções, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo – meio cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar (Viveiros de Castro, 1996: 135).

E é justamente um dos cantos de provocação aos homens, cantado pelas mulheres míticas, que desencadeia o seu ciúme "descontrolado".



A legenda do filme traduz este canto da seguinte maneira:

Eitsa tüeni	Fiquem aí abandonados,
tinhakani tülohegugi	largados na rede,
I ho ho ku he he	
kinhue heke muke	morrendo de ciúmes
egokomitinhaka muke	por terem sido abandonados

A cena da pescaria masculina, que sucede a narração do mito, e sua recepção pelas mulheres no ritual restabelecem narrativamente os laços entre mulheres e homens, irreversivelmente rompidos no mito.

Mas ainda não são estes efeitos narrativos (explicativos) que caracterizam o fora-de-campo que o mito evoca no filme, ou não apenas eles. É nas cenas das grandes performances finais que o *fora-de-campo mítico* se faz intensamente presente. Quando as mulheres dançam

nas diversas formações coreográficas, percutindo seus pés no chão e balançando seus braços, adornadas com seus colares, cintos, joelheiras, braçadeiras e cocares, enfeitadas com os diversos motivos das pinturas corporais, cantando os cantos que as mulheres míticas cantaram para se transformarem em *itseke*, é então que o fora-de-campo mítico se faz presente.

Embora haja relações entre aquele aspecto disjuntivo do fora-de-campo (que chamamos de "interstício ontológico") e este outro, a relação mais direta do fora-de-campo mítico em *As Hipermulheres* se dá antes com o próprio ritual e suas performances do que com aquela situação "cotidiana" de adoecimento. Poderíamos fazer a seguinte analogia: se a floresta (e seus seres) pode ser entendida como o fora-de-campo da aldeia, o mito que narra a transformação das *Jamugikumalu* seria o fora-de-campo deste ritual[95]. A relação de continuidade entre estes aspectos do fora-de-campo certamente não poderia ser estabelecida de forma "conceitual" ou puramente lógica (ou não somente), precisamente por não se tratar de um *quê*, mas de um *quem* o habita, sendo impossível então determiná-la sem sua forte componente pragmática. Não seria exatamente este o papel do xamã, interpretar e estabelecer estas relações a cada vez em que se manifestam?

4.3 *Ingike hõhõ itseke, itseke leha esei*



[95] Perceba-se que essa ideia "cinematográfica" do mito como um *fora-de-campo* do ritual é bastante distinta (e talvez oposta) àquela "teatral", que o concebe como *script* do ritual.

O terceiro momento em que há uma referência direta aos *itseke* – os bichos-espíritos onipresentes no tempo mítico que, invisíveis no tempo presente, podem adoecer as pessoas e até matá-las – é no final do filme *As Hipermulheres*, depois da grande performance com os convidados do *Jamugikumalu*. Kamankgagü, assentado em frente à *Kuakutu*, comenta com um outro espectador do ritual ao seu lado, enquanto assistem à performance das mulheres que passam à sua frente: *Itseke! Ekubele Itaõkuẽgü atangate*[*pügü*]. *Ingike hõhõ itseke. Itsekeba hesei, itseke leha esei!* (*Itseke*! Do mesmo jeito que as Hipermulheres se pintaram. Olhe lá, *itseke*. É *itseke* de verdade!).

Para tentar compreendermos esta "visão" de Kamankgagü, seria preciso entendermos melhor o que se opera nos rituais de espíritos (*tüitsekekinhü* ou *unduhe*)[96]:

> A maioria dos rituais Kuikuro está associada a uma doença causada por entidades não-humanas designadas *itseke*, entidades que têm o mal costume de roubar as almas dos humanos para [torná-las] seus próprios parentes. Ao se recuperar, o doente torna-se o dono do ritual associado ao agente patogênico, devendo, ao longo de anos, alimentá-lo através da realização de sua festa. O ritual xinguano é, assim, um dispositivo de transformação coletiva e transitória em *itseke* que contrarresta uma transformação individual e definitiva que adviria caso o paciente morresse (Fausto, 2011: 167).

Voltemos ao mito onde Kamankgagü e Kanu narraram a transformação das mulheres e dos homens em *itseke*. O termo que eles utilizam na narrativa para denotar ambas as transformações é *etinki*. Mutua Mehinaku glosou este termo, na frase *itaõko etinkilü*, como "as mulheres se transformaram, ou *viraram ao outro mundo*"[97], neste caso, o mundo dos *itseke*.

> O mundo das almas e outras atualizações invisíveis da transparência originária é frequentemente designado, nas cosmologias indígenas, por expressões que significam 'o outro lado'. Tal designação, à primeira vista análoga ao nosso 'o além', traz em si uma sorrateira simetria: o outro lado do outro lado é este lado, o que pode significar que o invisível do invisível é o visível, o não-humano do não-humano é o humano, e assim por diante (Viveiros de Castro, 2001: 443-444).

---

[96] "A maioria dos rituais é *unduhe* e estes são *tüitsekekinhü*, 'que têm relação com espíritos'. Todos foram descobertos e conquistados pelos *ngiholo*, 'os antigos'"(Mehinaku, 2010: 80).

[97] Segundo Mehinaku, este termo pode ser usado também em transformações menos "intensivas", ou cujos termos ("mundos") se opõem em outros campos, como em *utinkilü leha kagaihai* (eu me transformei em 'branco'), ou em *itotope etinkilü leha itaõ* (o homem se transformou em mulher [homossexual, travesti]) (Mutua Mehinaku em comunicação pessoal). Para Franchetto (2003), "O verbo *etinki-* é a forma intransitiva derivada de *inki-*, 'metamorfosear' mas também 'inventar, criar'" (Franchetto, 2003: 11), ou ainda "inventar-se a si mesmo" (*s'inventer, à soi-meme*) (Franchetto & Montagnani, 2011: 98, nota 4), o que enfatiza a radical diferença entre *ser transformado* e *transformar-se*, conforme vimos acima na análise de Fausto.

Se, como vimos, o adoecimento pode ser o efeito corporal de uma relação perigosa neste "outro lado", o fora-de-campo dos *itseke*, o ritual seria uma forma ativa (e segura) de estabelecer esta relação. O que vemos então em campo "neste lado" do ritual são os corpos das mulheres em uma condição de "transparência", que não mais ocultaria sua *alma-imagem* (*akũnga*)[98] humana aos olhos dos *itseke*, ou melhor, corpos transformados em *imagem*, passando a participar daquela transparência primeva do tempo mítico, onde humanos, *itseke* e animais viam-se uns aos outros como *gente-imagem*. "*Imagem* que é ao mesmo tempo não-icônica e não visível. O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo que são imagem sem, por isso, parecerem com aquilo que são a imagem: são índices, não ícones" (Viveiros de Castro, 2006: 325). *Povos* ou *corpos-imagens*, diria Tugny (2009; 2011: 88-92) sobre os *yãmĩyxop*, os espíritos que povoam a floresta dos Tikmũ'ũn (Maxakali).

Se nosso esforço de compreensão do ritual dos Kuikuro nos levou a uma generalização demasiada, é de um *itseke* específico que falam os espectadores, e mais especificamente da sua pintura – pintura de Hipermulher. Provavelmente eles estão comentando sobre a pintura nas coxas de uma das mulheres em cena, aquela vermelha em zigue-zague (*teminhe*), acompanhada por traços em forma de cunha (*aguga inhombigü* – "a unha do tatu-canastra"). Podemos ver abaixo um outro momento do filme em que as mulheres estão todas pintadas com os motivos das Hipermulheres míticas.

[98] O termo *akũnga*, que vem sendo glosado por "alma" ao longo deste capítulo, pode significar também "sombra". Diferentemente dos termos *koxuk* na língua Maxakali (Tugny, 2011: 88), *mekaron* na língua Kayapó (Madi Dias, 2011: 69), e *utupë* na língua Yanomami (Kopenawa & Albert, 2010: 60), o termo *akũnga* não é aplicado para denotar imagens que nós diríamos "icônicas", como o desenho, a escultura e até a fotografia (esta última, icônica somente em um certo sentido). Nestes outros casos, os Kuikuro usariam o termo *hutoho*, onde é possível reconhecer a raiz *hu*: "imitar, desenhar reproduzindo um modelo vivo, desenhar em estilo figurativo" (Franchetto & Montagnan, 2012: 347, tradução nossa). Inclusive, nos processos de cura, para se recapturar a alma do doente (o pedaço dela) levada pelos *itseke* para a floresta, os xamãs fazem um pequeno boneco com as folhas da árvore *kejite*, denominado *akũnga hutoho* (que representa a alma). Ao contrário, glosamos aqui o termo como *alma-imagem*, ressoando a noção de imagem que Kopenawa & Albert (2010) utilizam para este "campo anímico", que é o mesmo dos espíritos (*xapiri*). A noção de *akũnga* estaria então mais próxima daquela que o autor chamou de *o outro do corpo*: "Parece-me que a distinção básica a fazer é entre um conceito de alma como *representação do corpo* e um outro conceito de alma que não designa uma mera imagem do corpo, mas *o outro do corpo*. Ambas as ideias existem e co-existem nas cosmologias indígenas, mas é à última que me refiro quando digo que a alma é dada, alheia e afim" (Viveiros de Castro, 2001: 443, nota 36).



Essa pintura é feita com *ondo*, a pasta de urucum vermelho-ferrugem que só as mulheres usam. Nesta imagem, vemos ainda, combinados com os motivos citados, os pontos (*tsü-tsü*), que também podem ser pintados sozinhos – como é possível ver na pintura da mulher que encabeça a performance do *Kagutaha igisü* (em que as mulheres serpenteiam em fila pelo pátio)[99].

Estas pinturas corporais são equivalentes às máscaras dos rituais xinguanos, precisamente a "roupa" (*ĩngü*) com as quais os *itseke* se vestiam para se transformarem, no tempo mítico, em animais, plantas, artefatos domésticos, instrumentos musicais ou fenômenos naturais.

> Suas [dos *apapãiyei*, os *itseke* dos Mehinaku] peles são revestimentos (*nãi*) que podem abrir, como explicou um informante, 'como uma mala provida de zíper'. Atrás das máscaras amedrontadoras e abaixo das horríveis vestimentas, estão os espíritos reais, de aparência muito semelhante aos Mehinaku, mas sem idade e fisicamente perfeitos (Gregor, 1977: 312).

Certa vez, Viveiros de Castro propôs uma equivalência "geométrica" (preservando as relações e não os termos) ao afirmar que "o equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência [...] O chocalho do xamã é o acelerador de partículas de lá" (Viveiros de Castro, 1999:

[99] De acordo com os dados que recolhemos em campo, há ainda os motivos *ijali tapügü* (a pegada da anta), que são ovais, maiores que os *tsü-tsü*, e o *tahugi* (lambari), que são pequenos traços verticais, cuja largura é precisamente a da ponta de um dedo.

126). Certamente, esta analogia busca ressoar a noção de um passado cosmológico mítico com a do passado cosmológico estudado pela física, cujos processos de interação e energias "originárias" do *big bang* poderiam ser parcialmente reproduzidas em experimentos nestes imensos túneis circulares subterrâneos.

São então os próprios Wauja que parecem recolocar de forma "geométrica" o sentido das "roupas" dos seus espíritos. Segundo Barcelos Neto, as "roupas" dos *apapaatai* (os *itseke* dos Wauja) são "frequentemente descritas como aviões supersônicos, helicópteros, submarinos e outros equipamentos do gênero" (Barcelos Neto, 2004: 62).

Ao "vestirem-se" como se vestiram as *Jamugikumalu* míticas, com os motivos de suas pinturas transformacionais, as mulheres então "viram ao outro mundo", transformam-se a si mesmas em *mulheres-imagem*. Do ponto de vista fílmico, esta transformação opera uma espécie de curto-circuito entre campo e fora-de-campo. O interstício ontológico, que ao mesmo tempo os aproximava e os separava (síntese disjuntiva), é deslocado então para dentro do campo. O que antes era invisível e inescrutável aos nossos sentidos passa agora ao campo no ritual. Não queremos dizer com isso que o invisível se torne visível no sentido de que passaríamos a ver as almas, os mortos, os espíritos e os animais, mas que, por uma espécie de dobragem, o que vemos em campo é *também* o que acontece no fora-de-campo. É neste sentido que o ritual daria a ver o invisível. Transformadas ritualmente em imagem, as mulheres dançam e cantam com os *itseke* que vieram até ali para dançar, cantar e comer com elas[100]. O que o filme dá a ver então são estas *mulheres-imagem* que não "representam" os *itseke*, pelo contrário, estão em relação direta com eles. Não são imagens icônicas, são imagens-índices desta relação.

Conforme vimos ao longo desta pesquisa, estas imagens não se restringem somente ao campo visual. Os cantos constituem um sistema complexo de imagens sonoras musicais (rítmicas, melódicas, fonéticas), ora palavras, ora *máscaras acústicas*[101] (Gutierrez Choquevilka, 2011), cujo conteúdo só seria compreensível pelos *itseke*. O próprio corpo das

---

[100] Na visita à aldeia de Ipatse, os Kuikuro me explicavam que, quando as mulheres dançavam e cantavam no ritual, os *itseke* vinham de suas aldeias (do céu, da floresta, do fundo das lagoas) para dançar com elas. Ao lhes perguntar por onde chegavam os *itseke*, eles me responderam "pelo caminho principal, o mesmo onde chegam os convidados dos outros povos". É então neste sentido que entendemos que o que ocorreria no fora-de-campo dos *itseke* é análogo ao que ocorre no campo das *mulheres-imagem*: o ritual.

[101] "Na ausência de descrições visuais mais amplas, estas imagens sonoras desnudam a 'face acústica' dos espíritos, reunindo mais ou menos todas as características de uma 'máscara': o poder de mostrar e de esconder ao mesmo tempo, dotando quem a use de uma identidade instável, plural, incerta" (Gutierrez Choquevilca, 2011: 182, tradução nossa).

cantoras é agenciado nestes cantos, desterritorializando, além da sua voz, seus braços, pés, pernas e passos. Pintados com os motivos das *Jamugikumalu*, todos os corpos constituem um componente deste agenciamento-imagem. Estes corpos-imagens são também afecções-imagens que se atualizam no ritual: a voracidade sexual das mulheres míticas[102], o desprezo aos homens e a seus pênis, a sua exclusão das performances cerimoniais no centro da aldeia – todos estes "exageros monstruosos e arquetípicos", designados pelo termo *kuẽgü*[103], que definiriam o mundo hiperfeminino atualizado no ritual pelas Hipermulheres (*Itaõ Kuẽgü*). E quando o filme se põe a dançar, a ressoar, a se afetar e a pensar o mundo, a se fazer atravessado, intimamente constituído por estas imagens outras, é o próprio cinema que se indigeniza. Não porque registra ou representa o mundo dos índios, mas porque pensa o mundo *com* os índios – condição de existência para os *cinemas indígenas*.

*
* *

Partimos, aqui, de três situações no filme nas quais os personagens fazem menção à presença dos *itseke*, os bichos-espíritos que habitam o mundo xinguano: o adoecimento, a narrativa mítica e o ritual. Procuramos então caracterizar três modos como este fora-de-campo se manifesta no filme. Ao estabelecermos as relações entre eles, encontramos uma intrincada conexão entre essa figura do cinema e o pensamento Kuikuro. A partir destas relações, não seria exagerado concluir, parafraseando Sergei Eisenstein (1929)[104], que este princípio cinematográfico (o fora-de-campo) constitui o pensamento indígena antes mesmo do próprio cinema.

---

[102] Ellen Basso (1985: 211-239) registra um mito Kalapalo que descreve o comportamento sexual voraz e mortal das Hipermulheres.

[103] "A sufixação com -*kumã* [análogo Yawalapíti ao *kuẽgü* Kuikuro] a um conceito-tipo marca uma alteridade do referente face à essência do tipo. Essa alteridade é exterioridade, mas também excesso. Um excesso que, esquematizado pelas imagens da ferocidade e do tamanho (...) parece condensar os dois significados contraditórios do modificador: ele indica o *diferente*, mas também o *arquetípico*" (Viveiros de Castro, 2002a: 31).

[104] Referimo-nos aqui ao artigo *Fora de quadro*, republicado também sob os títulos *O princípio cinematográfico e a cultura japonesa* (1930) e *O princípio cinematográfico e o ideograma* (1949). Apesar do título sugerir alguma analogia com a nossa elaboração, este texto inaugural de Eisenstein trata das relações entre o ideograma e a montagem cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> **Entre** *as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma* **e** *outra, riacho sem início nem fim, que rói suas margens e adquire velocidade no meio.*
> (Deleuze & Guattari – *Mil Platôs*)

Em um artigo recente, Carlos Fausto relançou algumas das questões inicialmente colocadas por Eduardo Escorel (2006) acerca da possibilidade de uma linguagem cinematográfica "autenticamente" indígena.

> Os Kuikuro apropriaram-se do vídeo e alguns dos jovens [...] ganharam o status de 'cineastas'. 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? [...] 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: 168).

Esta pesquisa buscou constituir procedimentos de análise que avançassem sobre alguns aspectos implícitos nas questões acima. O mais importante deles talvez se refira aos impasses a que a noção de autenticidade pode levar – "*a 'autenticidade' é uma questão indecidível*", lembra Carneiro da Cunha (2008: 343)[105]. Neste sentido, assumimos de saída uma natureza necessariamente híbrida destes filmes, superando a questão talvez inócua da autoria e da autenticidade puramente indígenas[106]. Como demonstrou Carneiro da Cunha (2008) e tantos outros antropólogos, o pensamento indígena está em pleno funcionamento nestas sociedades, buscando novas soluções para novas questões, e o cinema não parece fugir destas dinâmicas. Partimos então da possibilidade (nada absurda) de que o cinema poderia

[105] O contexto desta afirmação foi um episódio ocorrido numa aldeia Krahô em 2003, em que um grupo de xamãs instituiu um colegiado para acordar sobre procedimentos concernentes à prática xamânica e para reivindicar ao Ministério da Saúde e à Escola Paulista de Medicina o reconhecimento e o financiamento estatal para seu ofício na aldeia, nos moldes do sistema público de saúde. A questão da autenticidade se colocou porque, até então, não havia nenhuma menção, na literatura etnográfica sobre os Krahô, de um "colegiado de xamãs". Este procedimento "inovador", entretanto, havia sido rigorosamente constituído por meio de dispositivos espaciais e linguísticos tradicionais entre os Krahô.

[106] É importante ressaltar aqui que o próprio Fausto identifica os valores de "novidade" e "autenticidade" como demandas antes "nossas", diante dos filmes dos Kuikuro, do que deles próprios.

guardar algum traço deste outro modo de pensar e perceber o mundo, tão diferente do modo como nós, os brancos, comumente experimentamos.

Na nossa primeira análise (capítulo 2), recusando também o pressuposto de que haveria somente "uma" e "nossa" linguagem do cinema[107], tentamos caracterizar os modos como o filme *As Hipermulheres* se utiliza de procedimentos e recursos narrativos "ficcionalizantes" dentro da sua *mise-en-scène* documentária. O primeiro deles concerne ao modo como a câmera decupa o espaço e as ações em cena, no momento mesmo em que se desenvolvem. Nessa *decupagem documentária*, posteriormente reiterada e potencializada na montagem, é possível identificar figuras clássicas de decupagem ficcional, como o campo/contracampo, a separação dos espaços interiores e exteriores da sequência, e até mesmo o *raccord*. Entretanto, por operar no momento em que os eventos se dão, tornam-se necessárias algumas estratégias de filmagem que implicam muitas vezes um adiantamento ou um atraso da câmera em relação às ações.

Um segundo procedimento refere-se a um "jogo de ficção" que os sujeitos filmados se dispõem a jogar em cena, incorporando-o à sua própria *mise-en-scène*. Este jogo consiste em nunca (ou quase) dirigir o olhar à câmera que os filma, remetendo a uma espécie de grau zero da cena ficcional, fazendo *como se* não houvesse uma câmera a lhes filmar. Por estar dentro de um outro jogo já em curso (o documentário), os modos como a câmera aparece como componente da *mise-en-scène* destes sujeitos se dão de formas inusitadas, como num diálogo direcionado ao aparato cinematográfico (e aos espectadores) sem que o personagem lhes dirija o olhar.

O terceiro procedimento está ligado aos momentos em que os personagens (ou o devir-personagem dos sujeitos filmados) se deparam com situações que lhes foge ao controle, onde um traço forte do "real" atravessa a cena. Nestas situações, os personagens aparecem como que cindidos, entre uma certa demanda narrativa da cena e a própria realidade do mundo com o qual o filme está se fazendo.

Um último procedimento diz menos de um recurso da ficção do que de uma certa resistência a ela, pela presença da equipe do filme em cena. Nas sequências de "entrevista", há uma presença constante de um "respondedor" no antecampo, o que alude não só aos modos

[107] É claro que sabemos que a forma do cinema não é exatamente uma forma fluida, ela é pesada, bastante codificada. O que está em jogo nessa discussão nos parece ser como o cinema – repleto de convenções, feito pela mediação de uma máquina – vai produzir a sua escritura.

como os Kuikuro constituem suas performances narrativas, mas à relação entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados como condição para que haja filme.

O movimento geral, assim como o movimento que observamos acima no antecampo, é uma espécie de *mise-en-relation* entre uma forma cinematográfica, um direcionamento narrativo que tenta se impor na escritura do filme e um movimento que se opõe a ele, que pode ser apanhado na sua *mise-en-scène*. Uma espécie de resistência que deixa suas marcas no filme ao impedir que aquela forma se projete por toda a escritura, que este projeto de cinema encerre o filme e seus personagens. Parece ser aí, na sua força documentária – no pressuposto de que uma forma fílmica deva se modificar no contato com o mundo que filma – que está a potência de *As Hipermulheres*, especialmente no momento do ritual em que há uma espécie de regime de intensidade que prolifera na *mise-en-scène*, tornando-a polifônica (e polissêmica). Assim como parece haver uma presença maior de certas coerções impostas pela própria situação do ritual, o que parece oferecer resistência aos procedimentos ficcionalizantes mais usuais, em geral destinados a produzir este *continuum* espaço-temporal. Neste jogo com a ficção no interior da *mise-en-scène* documentára, há uma espécie de afetação recíproca de lado a lado, nem sempre da mesma forma; tensionando constantemente um certo regime de harmonia e coerência entre uma coisa e outra.

Na nossa segunda análise (capítulo 3), optamos por um investimento diferente, concentrado na descrição e breve caracterização dos cantos e das performances em cena. Esse deslocamento do foco de análise se fez necessário ao percebermos que nestas cenas, além de não se verificarem os procedimentos descritos na análise anterior, vetores de outra natureza pareciam atuar tanto na *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, quanto na dos cineastas. Nesta nova investida, buscamos investigar como é que o evento incide no seu registro. Apontamos para uma conexão material entre a dança, a coreografia, o corpo, o canto e a forma da imagem. A questão que parece se colocar aqui é como é que alguma coisa da ordem da intensidade (a coreografia e os cantos no ritual) incide na forma da imagem? Com é que uma força muda uma forma? Talvez seja a própria noção de forma, tal como ela é pensada no domínio das artes, que esteja em questão. Nos cinemas indígenas, a imagem seria talvez o que estaria nos deslocando para uma outra maneira de apreender essa *incidência de intensidades*, de outras dimensões fenomênicas que afetam a forma da imagem.

Na nossa terceira e última análise (capítulo 4), ensaiamos um exercício analítico que coloca em questão os objetivos e funções da própria análise fílmica. Ao investigarmos as relações entre a categoria nativa dos *itseke* e a noção cinematográfica do fora-de-campo, propomos uma espécie de investigação sobre este tipo de tradução entre distintos campos de

sentido, partindo da formulação de Eduardo Viveiros de Castro (2004) acerca do equívoco (ou da tradução como potencialização do equívoco). Ao considerarmos o próprio filme como um tradutor da noção cosmológica de *itseke*, é o cinema que parece se transformar, que se indigeniza. Isso porque outras relações entre as noções cinematográficas de campo e fora-de-campo se deixam entrever quando estes agentes não-humanos são convocados pelos personagens em cena. E se a análise fílmica não deve almejar a dissolução dos equívocos presentes nestes interstícios, é o próprio papel do analista que nos parece estar em questão. Buscamos então trazer a descrição etnográfica precisamente para o interior da análise, de modo a nos colocar em condição de explorar essa coabitação de incomensuráveis. Um cinema indígena parece pedir um outro tipo de investimento tanto do analista quanto do espectador. Esta pesquisa é um ensaio nesta direção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Pedro

1974. *Kwarìp: mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp.

ALBÉRA, François

2000. Mise en scène et rituels sociaux. In: AUMONT, Jacques (org.). *La mise en scène*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, pp. 219-231.

ALVARENGA, Clarisse & BELISÁRIO, Bernard

2014. O cinema-processo de Vincent Carelli em *Corumbiara*. (no prelo)

AUMONT, Jacques

1989 [2004]. Lumière, 'o último pintor impressionista'. In: _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 25-46.

2006 [2008]. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel

2001 [2003]. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.

AVELAR, Gustavo Sapori

2010. *Valores Brutos: lutadores do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS – Museu Nacional/UFRJ.

BARCELOS NETO, Aristóteles

2004 [2008]. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp/Fapesp.

BASSO, Ellen Becker

1985. *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BAZIN, André

1951. Pour en finir avec la profondeur de champ. In: *Cahiers du cinéma, 1, pp*. 17-23.

1951/52/55 [1991]. A evolução da linguagem cinematográfica. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, pp. 66-81.

1953/56 [1991] Montagem Proibida. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, pp. 54-65.

BELISÁRIO, Bernard

2014. Os lugares do bicho-espírito. *XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine: Anais de textos completos*. São Paulo: Socine (no prelo)

BERNARDET, Jean-Claude

2004. Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Catálogo da mostra realizada entre 20 e 25 de abril de 2004 no CCBB – Rio de Janeiro, pp. 8-11.

BORDWELL, David

2005 [2008]. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus.

BORGES, Jorge Luis

1957 [2005]. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.

BRASIL, André

2012. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. In: *Devires, 9 (1)*, pp. 98-117.

2013. Entre cultura e 'cultura': a exposição do antecampo em *Pi'õnhitsi*. In. *8ª Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul*. Catálogo da mostra realizada pela Universidade Federal Fluminense em outubro de 2013.

BURTON, Julianne

2003. Repensando os anos 50. In: *Cinemais, 34*, pp. 201-212.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben

2008. Cineastas Indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires, 5 (2)*, pp. 98-125.

CAMARGO DE ARRUDA, Lucybeth

2013. Fotógrafos e fotografias na Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios (Brasil). In: *Memoria y sociedad, 17 (34)*, pp. 50-67.

CARELLI, Vincent

1993. Vídeo nas aldeias: um encontro dos índios com sua imagem. In: *Tempo e Presença, 270 (15)*, pp. 35-40.

1998. Crônica de uma oficina de vídeo. Disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24 . Acesso em 15 de abril de 2014.

2004. Moi, un indien. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Catálogo da mostra realizada entre 20 e 25 de abril de 2004 no CCBB – Rio de Janeiro, pp. 21-32.

2009. Entrevista com Vincent Carelli. In: *forumdoc.bh.2009*. Catálogo do festival realizado entre 19 e 29 de novembro de 2009 no Cine Humberto Mauro – Belo Horizonte, pp. 149-160. Entrevista concedida a Ruben Caixeta de Queiroz.

CARELLI, Vincent *et al.*

2011a. Xavante. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, pp. 52-69.

2011b. Kuikuro. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, pp. 92-109.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela

2008 [2009]. 'Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 311-373.

CESAROTTO, Oscar Angel

2005. O discurso lacaniano. In: *Viver Mente & Cérebro: coleção Memória da psicanálise, 4*, pp. 23-29.

COMOLLI, Jean-Louis

1988 [2008a]. Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária. In: _____. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 52-60.

1994 [2008a]. Carta de Marselha sobre a *auto-mise-en-scène*. In: _____. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 81-85.

1995 [2008a]. Estudos em Toulouse: representação, *mise-en-scène*, mediatização. In: _____. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 96-107.

1998a [2008a]. Retrospectiva do espectador. In: _____. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 135-142.

1998b [2008a]. Viagem documentária aos redutores de cabeça. In: _____. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 143-160.

2007b. Algumas notas em torno da montagem. In: *Devires, 4 (2),* pp. 12-40.

2008b [2012]. Passage à l'acteur. In: _____. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, pp. 419-429.

2010 [2012]. Cadres et corps. Notes sur trois films de Pedro Costa: *Ossos, Dans la chambre de Vanda, En avant, jeunesse!*. In: _____. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, pp. 535-547.

CORRÊA, Mari

2004. Vídeo das Aldeias. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Catálogo da mostra realizada entre 20 e 25 de abril de 2004 no CCBB – Rio de Janeiro, pp. 33-39.

DELEUZE, Gilles

1983 [2004]. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim.

1985 [1990]. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix

1980a [1997]. 20 de novembro de 1923: Postulados da linguística. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. São Paulo: Ed. 34, pp. 11-59.

1980b [1997]. 1730: Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo: Ed. 34, pp. 11-113.

1980c [1997]. 1837: Acerca do ritornelo. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo: Ed. 34, pp. 115-170.

1980d [1997]. 1440: O liso e o estriado. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. São Paulo: Ed. 34, pp. 179-214.

1991 [1992]. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

EISENSTEIN, Sergei

1929 [2002]. Fora de quadro. In: _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 35-48.

1944 [2002]. Dickens, Griffith e nós. In: _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 176-224.

ESCOREL, Eduardo

2006. Nós aqui e vocês aí. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Catálogo da mostra realizada entre 17 e 23 de abril de 2006 no Instituto Itaú Cultural – São Paulo, pp. 24-27.

FAUSTO, Carlos

2011. No registro da cultura. In: Araújo, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, pp. 160-168.

2012. Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses. In: *Journal de la Société des Americanistes, 98 (1)*, pp. 63-80.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna & HECKENBERGER, Michael

2008. Language, Ritual and Historical Reconstruction: towards a linguistic, ethnographical, and archaeological accout of Upper Xingu society. In: HARRISON, David; ROOD, David & DWYER, Arienne (orgs.). *Lessons from Documented Endangered Languages*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 129-157.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna & MONTAGNANI, Tommaso

2011. Les formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro do Haut-Xingu (Brésil). In: *L'Homme, 197*, pp. 41-70.

FARIA, Ernesto

1962. *Dicionário escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional de Educação.

FAVRET-SAADA, Jeanne

1990 [2005]. Ser afetado. In: *Cadernos de Campo, 13*, pp. 155-161.

FRANCE, Claudine de

1982 [1998]. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Ed. Unicamp.

FRANCHETTO, Bruna

1986. *Falar Kuikúru: estudo etnolingüístico de um grupo karib do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS - Museu Nacional.

1996. Mulheres entre os Kuikúro. In: *Estudos Feministas, 4 (1)*, pp. 35-54.

2003. L'autre du même: paralelisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). In: *Amerindia, 28,* pp. 213-248.

2010. Bridging linguistic research and linguistic documentation: the Kuikuro experience (Brazil). FARFÁN, José Antonio Flores & RAMALLO, Fernando (orgs.). *New perspectives on endangered languages: bridging gaps between sociolinguistics, documentation and language revitalization*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 49-54.

FRANCHETTO, Bruna & MONTAGNANI, Tommaso

2011. Flutes des hommes chants des femmes. Image et relations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu. In: *Gradhiva, 13*, pp. 95-111.

2012. "When women lost *kagutu* flutes, to sing *tolo* was all they had left!": gender relations among the Kuikuro of Central Brazil as revealed in ordeals of language and music. In: *Journal of Anthropological Research, 68,* pp. 339-355.

GALLOIS, Dominique Tilkin & CARELLI, Vincent

1992. Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi. In: *Cadernos de Campo, 2 (2)*, pp. 25-36.

1995a. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Horizontes Antropológicos, 2*, pp. 49-57.

1995b. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. In: *Revista de Antropologia (USP), 38 (1)*, pp. 205-259

GONÇALVES, Cláudia Pereira

2012. *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias Et alii: uma etnografia de encontros intersocietários*. Tese de doutorado. Florianópolis: PPGAS – UFSC.

GREGOR, Thomas

1977 [1982]. *Mehináku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu*. São Paulo: Editora Nacional/Instituto Nacional do Livro.

GUATTARI, Félix

1979 [1988]. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papirus.

1992. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janairo: Ed. 34.

GUIMARÃES, César

2007. O devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina, GUIMARÃES, César & OTTE, Georg (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 139-153.

2011. A cena e a inscrição do real. In: *Galáxia, 21*, pp. 68-79.

GUTIERREZ CHOQUEVILKA, Andréa-Luz

2011. *Sisyawaytii Tarawaytii*: sifflements serpentins et autres voix d'esprits dans le chamanisme quechua du Haut Pastaza (Amazonie péruvienne). In: *Journal de la Société des Américanistes, 97(1),* pp. 179-221.

HECKENBERGER, Michael

2001. Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na *longue durée*, 1000-2000 d.C. In: FRANCHETTO, Bruna & HECKENBERGER, Michael (orgs.). *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 21-62.

KAPP, Silke

2005. Por que uma teoria crítica da arquitetura?: uma explicação e uma aporia. In: MALARD, Maria Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 115-167.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce

2010 [2013]. *The falling sky: words of a Yanomami shaman*. Cambridge/Londres: Belknap-Harvard University Press.

LIMA, Tânia Stolze

1996. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. In: *Mana, 2 (2),* pp. 21-47.

MADI DIAS, Diego

2011. *Mekaron Ipêx: cultura, corpo, comunicação e alteridade – usos do vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó – PA*. Dissertação de mestrado: PPGSA/UFRJ.

MELLO, Maria Ignez Cruz

2005. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. Florianópolis: PPGAS – UFSC.

MEHINAKU, Mutua

2010. *Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS – Museu Nacional/UFRJ.

MENDES, Marcos de Souza

2006. Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949/1959. Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Artes – Unicamp.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

1990. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de Doutorado. São Paulo: PPGAS – USP.

MIGLIORIN, Cezar

2013. Território e virtualidade: quando a "cultura" retorna no cinema. In: *Famecos, 20 (2)*, pp. 275-295.

MONTE, Nietta Lindenberg

2004. A formação dos 'realizadores indígenas'. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Catálogo da mostra realizada entre 20 e 25 de abril de 2004 no CCBB – Rio de Janeiro, pp. 64-71.

PENONI, Isabel

2010. *Hagaka: ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu*. Dissertacão de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS – Museu Nacional/UFRJ.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo

2004. *O canto do Kawo̲ká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. Florianópolis: PPGAS – UFSC.

ROLNIK, Suely

1998. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In: *Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. Catálogo da 24ª Bienal de São Paulo, pp. 456-467.

ROSSE, Eduardo Pires

2011. E kõmãyxop vem visitar um livro. In: MAXAKALI, Toninho & ROSSE, Eduardo Pires (orgs). *Kõmãyxop: cantos xamânicos maxakali/tĩkmũ'ũn*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, pp. 23-50.

SANTORO, Luiz Fernando

1989. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Sumus.

TACCA, Fernando de

2002. *Rituaes e festas Bororo*: a construção da imagem do índio como 'selvagem' na Comissão Rondon. In: *Revista de Antropologia (USP), 45 (1)*, pp. 187-219.

2012. Luiz Thomaz Reis: das selvas à metrópole. In: *Jornal da Unicamp*, Campinas, p. 2 - 6 a 12 de agosto de 2012.

TUGNY, Rosângela Pereira de

2009. Apresentação. In: _____ *et al*. *Cantos e histórias do morcego-espírito e do Hemex*. Rio de Janeiro: Azougue.

2011. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn_Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: *Mana, 2 (2)*, pp. 115-144.

1999. Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. In: *Sexta Feira, 4*, pp. 112-129.

2001 [2002]. Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco. In: _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 403-455.

2002a. Esboço de cosmologia yawalapíti. In: _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 27-85.

2002b. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 347-399.

2004. Perspectival Anthropology and the method of controlled equivocation. In: *Tipití, 2 (1),* pp. 2-22.

2006. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In: *Cadernos de campo, 14/15*, pp. 319-338.

WISNIK, José Miguel

1989. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

WORTH, Sol & ADAIR, John

1972 [1997]. *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Albuquerque (EUA): The University of New Mexico Press.

XAVIER, Ismail

1977 [2005]. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A ARCA DOS ZO'É

1993, 21'. *Direção*: Vincent Carelli e Dominique Gallois. *Fotografia*: Vincent Carelli. *Som e tradução*: Dominique Gallois. *Edição*: Tutu Nunes. *Imagens em VHS*: Kasiripinã Waiãpi. *Caracteres*: Cleiton Capellossi.

A FESTA DA MOÇA

1987, 18'. *Direção e fotografia*: Vincent Carelli. *Roteiro*: Gilberto Azanha e Virgínia Valadão. *Edição*: Valdir Afonso, Antônio Jordão e Cleiton Capellossi. *Locução*: Luiz Eduardo Nascimento. *Tradução*: Donaldo Mãmãinde.

A FESTA DE YAMURIKUMALU KUIKURO

2010, 116'. *Direção*: Takumã Kuikuro. *Imagens*: Takumã Kuikuro, Jair Kuikuro, Munaí Kuikuro, Ahuke Kuikuro e Camilo Kuikuro. *Edição*: Takumã Kuikuro. *Coordenação geral*: Afukaká Kuikuro, Mutua Kuikuro, Takumã Kuikuro.

A GUERRA DO FOGO

1981, 100' (*La guerre du feu*). *Un film de*: Jean-Jacqes Annaud [...] *Montage*: Yves Langlois. *Photographie*: Claude Agostini. *Musique*: Philippe Sarde. *Langues originales*: Anthony Burgess. *Gestuelle*: Desmond Morris. *Copoducteurs*: Jacques Dorfmann e Vera Belmont. *Scénario*: Gérard Brach. *Inspiré du roman de*: J. H. Rosny Ainé. *Producteur exécutif*: Michael Gruskoff. *Produit par*: John Kemeny e Denis Heroux. *Réalisé par*: Jean-Jacques Annaud.

A GUERRA DE PACIFICAÇÃO NA AMAZÔNIA

1973, 80' (*La guerre de pacification en Amazonie*). *Réalisation*: Yves Billon. *Avec la collaboration de*: Jacques Baratier, Christian Malcros, Patrick Menget, Jean-François Schiano, Nana Vasconcelos e René Vautier.

A TRIBO QUE SE ESCONDE DO HOMEM*

1970, 60/66/72' (*The tribe that hides from man*). *Direção*: Adrian Cowell.

AHEHIJÜ: A MARCA DA LÍNGUA

2009, 16'. *Coordenação e produção*: Bruna Franchetto, Mara Santos, Takumã Kuikuro, Mahajugi Kuikuro, Aigi Nafukwa e Aline Varela. *Coletivo Kuikuro de Cinema*: Takumã Kuikuro, Munai Kuikuro e Mahajugi Kuikuro. *Cinegrafistas Matipu*: Jalui Matipu, Djanama Matipu, Autá Kumaré Matipu, Kani Matipu, Igahoka Matpu e Mayagu Mutuá Matipu. *Cinegrafistas Nafukwá*: Tamapü Nafukwá, Euka Nafukwá e Raguita Tamaisca Nafukwá. *Cinegrafistas Kalapalo*: Wanakagü Kalapalo, Kuany Kalapalo, Kohozinho Kalapalo e Tawanã Kalapalo. *Edição*: Takumã Kuikuro e Joana Collier. *Tradução*: Takumã Kuikuro, Mutua Mehinaku e Bruna Franchetto.

ANTROPOFAGIA VISUAL

1995, 17'. *Direção*: Vincent Carelli. *Roteiro e texto*: Mylton Severiano. *Fotografia*: Altair Paixão, Vincent Carelli e Virgínia Valadão. *Som e produção*: Fausto Campoli. *Os invasores*: Altair Paixão. *Desenhos*: Ciça Fittipaldi. *Edição e pós-produção*: Estevão Nunes Tutu. *Locução*: Virgínia Valadão.

AO REDOR DO BRASIL: ASPECTOS DO INTERIOR E DAS FRONTEIRAS BRASILEIRAS

1932, 100'. *Organi*[*z*]*ado e filmado*: Major Thomaz Reis.

APRENDIZ DE CURADOR

2003, 36' (*Darĩtidzé*). *Direção, imagens e edição*: Divino Tserewahú. *Imagens adicionais*: Márcio Buru'ré. *Oficina de edição*: Leonardo Sette. [...] *Assistente de produção*: Olívia Sabino. [...] *Coordenação*: Mari Corrêa e Vincent Carelli.

AS HIPERMULHERES

2011, 80' (*Itão Kuẽgü*). *Direção*: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. *Fotografia e som-direto*: Takumã Kuikuro, Mahajugi Kuikuro e Munai Kuikuro. *Edição*: Leonardo Sette. *Produção executiva*: Carlos Fausto e Vincent Carelli. *Cantores*: Kanu Kuikuro, Ajahi Kuikuro, Amanhatsi Kuikuro, Aulá Kuikuro, Kamankgagü Kuikuro, Kehesu Kuikuro e Tapualu Kalapalo. *Outros personagens*: Kamaluhé Matipu, Kamihu Kuikuro e Tugupé Kuikuro. *Povos convidados*: Mehinaku, Wauja e Yawalapiti. [...] *Assistentes de produção*: Elena Welper, Fábio Menezes, Julia Tandeta, Juliana Lapa, Luana Almeida, Milene Migliano, Olívia Sabino, Renata Ribeiro. *Coordenação Aikax*: Afukaká Kuikuro, Mutua Mehinaku e Sepe Ragati Kuikuro. *Coordenação Coletivo Kuikuro de Cinema*: Takumã Kuikuro. *Coordenação DKK – Museu Nacional*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. *Coordenação Vídeo nas Aldeias*: Vincent Carelli. *Edição de som e mixagem*: Carlos Montenegro e Leonardo Sette. *Colorista*: Daniel Leite.

ATAKA: LADRÕES DE ARMADILHA

2010, 10'. *Um filme do*: Coletivo Kuikuro de Cinema. *Produção executiva*: Carlos Fausto e Leonardo Sette. *Coordenação da oficina*: Takumã Kuikuro e Mahajugi Kuikuro. *Roteiro e imagens*: Ahuke Kuikuro, Camilo Kuikuro e Tauanã Kalapalo. *Edição*: Takumã Kuikuro. *Tradução*: Mutua Kuikuro. [...] *Atores*: Nakau David Kuikuro, Makapa Kuikuro e Makugitsa Kuikuro.

BICICLETAS DE NHANDERÚ

2011, 46'. *Direção geral*: Ariel Ortega. *Realização e imagens do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema*: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Benites, Jorge Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega. *Imagens adicionais*: Tiago Campos Tôrres, Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli. *Edição*: Tiago Campos Tôrres. *Finalização*: Tatiana Almeida e Vincent Carelli. *Participação na finalização*: Ana Carvalho. *Som e mixagem*: Carlos Montenegro – Estúdio Carranca. *Correção de cor*: Tiago Campos Tôrres. *Tradução*: Ariel e Leo Ortega, Alexandre Verá, Patrícia e Aldo Ferreira. *Músicos*: Cristino Franco, Nicanor Oliveira e Alfonso Benites. *Produção*: Ernesto Ignácio de Carvalho, Patrícia Ferreira e Olívia Sabino. *Coordenação do Vídeo nas Aldeias*: Vincent Carelli.

BOCA LIVRE NO SARARÉ

1992, 26'. *Direção*: Vincent Carelli. *Com*: Maurício Longobardi e Virgínia Valadão. *Fotografia*: Maurício Longobardi e Vincent Carelli. *Som*: Cleiton Capellossi e Fausto Campolli. *Roteiro*: Virgínia Valadão. *Edição*: tutu Nunes, Sandro Perosa e Mauro Ortman. *Produção executiva*: Pedro Correia e Silbene de Almeda.

BUBULA: O CARA VERMELHA

1999, 30'. *Argumento e roteiro*: Luiz Eduardo Jorge. *Direção de fotografia*: Jesco von Puttkamer. *Fotografia*: Jesco von Puttkamer, Eduardo Guimarães e Vicente Rios. *Som*: Jesco von Puttkamer e Sérgio Martinelli. *Montagem de negativo*: José Santana. *Produção executiva*: Sérgio Martinelli e Mário Assuda. *Direção*: Luiz Eduardo Jorge.

CAMINHO PARA EXTINÇÃO*

1961, 30' (*Path to extinction*). *Direção*: Adrian Cowell.

CHEIRO DE PEQUI

2006, 36' (*Imbé gikegü*): do Coletivo Kuikuro de Cinema. *Imagens*: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro, Maluhi Kuikuro e Ahukaká Kuikuro. *Narradores*: Tapualu Kalapalo, Jawapá Kuikuro e Kalusi Kuikuro. *Atores*: Mutua Mehinaku, Kanu Kuikuro, Sedê Kuikuro, Jahugi Kuikuro, Kajutahá Kuikuro, Samuagü Kuikuro e Sepê Ragati Kuikuro. *Coordenação [das] oficinas Kuikuro*: Vincent Carelli e Carlos Fausto. *Edição*: Leonardo Sette e Vincent Carelli. *Assistente de produção*: Olivia Sabino. *Tradução e legendas*: Jamalui Kuikuro Mehinaku e Mutua Kuikuro Mehinaku. *Edição de som e mixagem*: Aurélio Dias. *Consultoria de fotografia*: Flávio Ferreira. [...] *Coordenação Vídeo nas Aldeias*: Mari Corrêa e Vincent Carelli. *Coordenação DKK*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto.

CONTATO COM UMA TRIBO HOSTIL

1960, 27' (*Contact with a hostile tribe*). *Filmed by*: Jesco von Puttkamer. *Sound mixer*: Bob Saunders. *Film editor*: Keith Miller. *Written and presented by*: Harry Hastings. *Series edited by*: Brian Branston.

CORUMBIARA

2009, 120'. *Direção, fotografia e narração*: Vincent Carelli. *Consultoria antropológica*: Virginia Valadão. *Edição*: Mari Corrêa. *Finalização e correção de cor*: Tiago Campos Tôrres. *Imagens adicionais*: Altair Paixão. *Imagens entrevista com Marcelo Santos*: Tiago Campos Tôrres. *Som direto em 1987*: Beto Ricardo. *Imagem Vincent em 2006*: Carolina Aragon. *Equipe de indigenistas*: Marcelo Santos, Altair Algaier, Inês Hargreaves, Pedro Rodrigues, Paulo da Silva, Gigi Santos, Adonias, Cearibа. *Intérpretes*: Monuzinho Canoê, Passaká Mequém, Vicência Mequém, Pedro Mequém, Manoel Mequém. *Finalização*: Ernesto Ignácio de Carvalho. *Mixagem e finalização de som*: Gera Vieira, Estúdio Carranca. *Assistentes de produção*: Olívia Sabino, Mariana Lilian.

CRÔNICA DO TEMPO DAS SECAS*

1977, 70' (Chronique du temps sec). *Réalisateurs*: Yves Billon, Patrick Menget e Jean-François Schiano. *Producteur*: Yves Billon.

DANÇANDO COM CACHORRO

2001, 44'. *Direção e imagem*: Adalberto Kaxinawá, Isaac Pinhanta Ashenĩka e Jaime Llullu Manchineri. *Edição*: Mari Corrêa e Valdir Afonso. *Narração*: Valdete Pinhanta Ashenĩka.

DAS CRIANÇAS IKPENG PARA O MUNDO

2001, 45' (*Marangmotxíngmo mïrang*). *Direção e imagem*: Natuyu Yuwipo Txicão, Karaní Txicão e Kumaré Txicão. *Crianças*: Yuwipo, Yampï, Kamatxi e Eruwo. *Edição*: Mari Corrêa. *Tradução*: Korotowi Txicão, Maiua Txicão e Kumaré Txicão.

EU JÁ FUI SEU IRMÃO

1993, 32'. *Direção e fotografia*: Vincent Carelli. *Som e produção*: Cleiton Capellossi, Pedro Correia e Luis Topramti. *Edição*: Tutu Nunes. *Assessoria antropológica*: Gilberto Azanha.

EU JÁ VIREI ESPÍRITO

2013, 17' (*Itseke ugei leha*: bastidores das Hipermulheres). *Direção*: Carlos Fausto e Takumã Kuikuro. *Fotografia e som direto*: Mahajugi Kuikuro, Munai Kuikuro, Takumã Kuikuro e Vincent Carelli. *Personagens do filme*: Ajahi Kuikuro, Amanhatsi Kuikuro, Aulá Kuikuro, Kamaluhé Matipu, Kamankgagü Kuikuro, Kamuhi Kuikuro, Kanu Kuikuro, Kehesu Kuikuro, Tapualu Kalapalo e Tugupé Kuikuro. *Com a participação de*: Comunidade Kuikuro da aldeia Ipatse, povos Mehinaku, Wauja e Yawalapíti. *Produção*: Vincent Carelli. *Edição*: Tita. *Finalização*: Fábio Costa Menezes.

FLECHAS COM PENAS

1990, 50' (*Feathered arrows*). *Photography*: Wayne Derrick. *Sound*: Mark van der Willigen. *Dubbing mixer*: Mike Narduzzo. *Unit manager*: Barry Dixon. *Production assistant*: Sandi Scott. *Anthropologist & co-producer*: Tom Grgor. *Music*: Steve Marshall. *Associate producer*: Juneia Mallas. *Series co-ordinator*: Howard Reid. *Film editor*: Masahiro Hirakubo. *Director*: John-Paul Davidson.

INCIDENTE EM MATO GROSSO

1960, 30' (*Incident in the Mato Grosso: the record of a rescue attempt in the jungle*). *Filmed and narrated by*: Jesco von Puttkamer. *Film editor*: Robert Walter. *Presented by*: Harry Hastings. *Series presented by*: Brian Branston.

ÍNDIOS CURICUROS

1945, 28'. *Cinegrafia*: Nilo Oliveira Vellozo. *Narração*: Mario Augusto. *Sonori*[*z*]*ação*: Tommy Olenewa

INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE

1999, 52' (*Wapté Mnhõnõ*). *Roteiro e direção*: Divino Tserewahú. *Imagens*: Jorge Protodi, Winthi Suyá, Caimi Waiassé e Divino Tserewahú. *Edição*: Estevão Nunes Tutu, Marcelo Pedroso e Divino Tserewahú. *Produção na aldeia*: Bartolomeu Patira. [...] *Correção de cor*: Tiago Campos Tôrres. *Mixagem*: Gera Vieira.

KAMANKGAGÜ CONTA O MITO DAS *JAMUGIKUMALU*

2013, 20'. [filmado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema]

KANU CONTA O MITO DAS *JAMUGIKUMALU*

2013, 23'. [filmado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema]

KWARYP*

1956, 30'. *Roteiro, fotografia, montagem e adaptação sonora*: Heinz Forthmann. *Assessoria etnográfica e texto*: Darcy Ribeiro. *Produção*: James W Marshall.

MORAYNGAVA

1997, 17'. *Direção e roteiro*: Regina Müller e Virgínia Valadão. *Tradução*: Regina Müller e Takiri Asurini. *Imagens*: Vigínia Valadão. *Edição*: Tutu [Nunes]. *Super 8 e fotos*: Renato Delarole. *Imagens adicionais*: André Luís Cunha, Vincent Carelli e Estevão Nunes.

MOYNGO: O SONHO DE MARAGAREUM

2003, 46'. *Direção e imagens*: Kumaré Txicão, Natuyu Txicão e Karané Txicão. *Atores*: Melobo, Oiope e Yawalu. *Depoimentos*: Melobo, Kapot, Iawulu e Pïkeni. *Figurantes*: Penewo Ikpeng, Furila Ikpeng, Porompi Ikpeng, Arawe Txicão, Kuane Txicão, Tawarerõ Ikpeng, Aringka Ikpeng, Maktanpo Ikpeng, Pakpako Ikpeng, Yakawi Ikpeng, Managu Txicão, Nugare Ikpeng, Takpuru Ikpeng, Kawyago Txicão, Oreme Ikpeng, Yukwari Ikpeng, Pikeni Ikpeng, Pitoga 2 Ikpeng, Atuke Ikpeng, Nogori Ikpeng, Tximagu Ikpeng, Panani Ikpeng, Tukto Ikpeng, Magaro Txicão, Kona Ikpeng, Tximairu Ikpeng, Enmangru Ikpeng, Pitoga 1 Ikpeng, Ariwo Ikpeng, Arí Txicão, Kalimama Ikpeng Wayge Ikpeng e Kapiuka Ikpeng. *Edição*: Leonardo Sette.

NANOOK: O ESQUIMÓ

1922, 78' (*Nanook of the north: a story of life and love in the arctic*). *Produced by*: Robert J. Flaherty.

NO PODER DOS XAMÃS

1960, 26' (*In the power of the witchdoctors*). *Filmed by*: Jesco von Puttkamer. *Sound mixer*: Alan Dykes. *Film editor*: Keith Miller. *Written and presented by*: Harry Hastings. *Series edited by*: Brian Branston.

NO TEMPO DAS CHUVAS

2000, 38'. *Participantes da oficina de vídeo*: Isaac Pianko Ashaninka, Valdete Pianko Ashaninka, Jaime Llullu Manchineri, Maru Kaxinawa, Tsiritsi Ashaninka, Nelson Kulina, Fernando Katukina e André Kanamari. *Professores*: Vincent Carelli e Mari Corrêa. *Tradução*: Isaac Pianko Ashaninka e Valdete Pianko Ashaninka. *Edição*: Isaac Pianko Ashaninka, Valdete Pianko Ashaninka, Jaime Llullu Manchineri, Maru Kaxinawa e Mari Corrêa. *Cor*: Tiago Campos Tôrres. *Mixagem*: Gera Vieira e Júnior Evangelista.

NOSSAS FESTAS

1995, 32' (*Jane moraita*): de Kasiripinã Waiãpi. *Colaboração*: Dominique Gallois, Tutu Nunes e Vincent Carelli.

O CORAÇÃO DA FLORESTA

1961, 30' (*The heart of the forest*). *Direção*: Adrian Cowell. *Câmera*: Louis Wolfers. *Filmagem adicional*: Jesco von Puttkamer. *Som*: Robert Saunders. *Edição*: Larry Toft. *Série*: Adventure. *Realização*: David Attenborough.

O CORPO E OS ESPÍRITOS

1996, 54'. *Direção*: Mari Corrêa. *Imagem*: Dado Aguiar. *Som*: Myaú Kayabi. *Edição*: Mari Corrêa. *Consultor artístico*: Yann Lardeau. *Consultor científico*: Patrick Menget. *Finalização*: Phillippe Chesneau. *Mixagem*: José Baptista. *Produção*: Yves Billon e Sabine Naccache.

O DESTINO DAS MULHERES AMAZONAS

1960, 26' (*The fate of the Amazon women*). *Filmed by*: Jesco von Puttkamer. *Maps and artwork by*: Pearce Studios. *Sound mixer*: Bob Saunders. *Film editor*: Keith Miller. *Written and presented by*: Harry Hastings. *Series edited by*: Brian Branston.

O DIA EM QUE A LUA MENSTRUOU

2004, 28' (*Nguné elü*): do Coletivo Kuikuro de Cinema. *Imagens*: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro, Maluhi Kuikuro e Ahukaká Kuikuro. *Depoimentos*: Tehuko Kuikuro, Tapualu Kalapalo e Jawapá Kuikuro. *Coordenação [das] oficinas Kuikuro*: Vincent Carelli e Carlos Fausto. *Edição*: Leonardo Sette. *Tradução e legendas*: Bruna Franchetto, Jamalui Kuikuro e Carlos Fausto. *Edição de som e mixagem*: Aurélio Dias. *Consultoria de fotografia*: Flávio Ferreira. [...] *Assistente de produção*: Olívia Sabino. *Efeito especial (eclipse)*: Cláudio Fernandes. *Coordenação DKK*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. Coordenação Vídeo nas Aldeias: Mari Corrêa e Vincent Carelli.

O ESPÍRITO DA TV

1990, 18'. *Direção e fotografia*: Vincent Carelli. *Consultoria antropológica para diálogos, tradução e roteiro*: Dominique Gallois. *Edição*: Tutu Nunes. *Som e finalização*: Cleiton Capellossi.

O LAGO FELIZ

1960, 31' (*The happy lake*). *Filmed by*: Jesco von Puttkamer. *Sound mixed by*: Bob Sauders. *Film editor*: Robert Walter. *Presentes by*: Harry Hastings. *Series edited by*: Brian Branston.

O MANEJO DA CÂMERA

2006, 17' (*Kahehijü ügühütu*). *Um vídeo do*: Coletivo Kuikuro de Cinema. *Imagens*: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro e Ahukaka Kuikuro. *Coordenação Oficinas Kuikuro*: Vincent Carelli e Carlos Fausto. *Edição*: Joana Collier, Takumã Kuikuro, Vincent Carelli e Tiago Pelado. *Assistente de produção*: Olívia Sabino. *Tradução*: Jamalui K[uikuro] Mehinaku e Mutua K[uikuro] Mehinaku. *Edição de som e mixagem*: Aurélio Dias/Artesanato Digital. *Consultoria de Fotografia*: Flávio Ferreira. [...] *Coordenação Documenta Kuikuro*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. Coordenação Vídeo nas Aldeias: Mari Corrêa e Vincent Carelli.

O PODER DO SONHO

2001, 48' (*Wai'á rini*). *Direção, fotografia e roteiro*: Divino Tserewahú. *Edição*: Valdir Afonso, Divino Tserewahú e Marcelo Pedroso. *Coordenação*: Vincent Carelli. *Imagens adicionais*: Takoda Kazutaka. *Assistente de câmera*: César Xavante. *Imagens Wai'a 1987*: Paulo César Soares. *Produção na aldeia*: Bartolomeu Patira. *Depoimentos*: Alexandre Tsereptsé, Bartolomeu Patira, Floriano Matsa, Genésio Oribiwe e Hipólito Tsahobo. [*Com.*:] Celestino Tsererób'õ, Cesário Pari'õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé, Patrício 'Rãirõri, Pierina Wa'utó, José Meirelles, Lucas 'Ruri'õ, Márcio Buru'ré, Mariano Tsimhoné, Raimindo Tsererudu e Tiago Tsererudu. *Tradução*: Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira. *Finalização/cor*: Tiago Campos Tôrres. Mixagem: *Gera Vieira*.

O POVO GENTIL

1960, 26' (*The gentle people*). *Filmed by*: Jesco von Puttkamer. *Film editor*: Robert Walter. *Presented by*: Harry Hastings. *Series edited by*: Brian Branston.

O REINADO NA FLORESTA

1970, 28'. *Narração*: Paulo Cesar Pereio. *Câmera*: Chris Menges, Jesco von Puttkamer, Charles Stewart e Ernest Vincze. *Som*: Gareth Haywood, Bruce White e Peter Rann. *Desenhos*: Poti. *Editor*: Keith Miller. *Diretor*: Adrian Cowell.

OBRIGADO IRMÃO*

1998, 17' (*Hepari indub'radá*). *Direção*: Divino Tserewahú. *Fotografia*: Divino Tserewahú. *Edição*: Tutu Nunes.

OS HOMENS SEM ARCO

1960, 30' (*The men without a bow*). *Filmed by*: Jesco von Puttkamer. *Sound mixer*: Bob Saunders. *Film editor*: Robert Walter. *Presented by*: Harry Hastings. *Series edited by*: Brian Branston.

OS KUIKURO SE APRESENTAM

2006, 7' (*Kuhi ikugu*). *Um vídeo do*: Coletivo Kuikuro de Cinema. *Imagens*: Takumã Kuikuro, Mariká Kuikuro, Amunegi Kuikuro, Jairão Kuikuro e Ahukaka Kuikuro. *Apresentação*: Mutua K[uikuro] Mehinaku. *Coordenação oficinas Kuikuro*: Vincent Carelli e Carlos Fausto. *Edição*: Takumã Kuikuro, Vincent Carelli e Tiago Pelado. *Assistente de produção*: Olívia Sabino. *Tradução*: Jamalui K[uikuro] Mehinaku e Mutua K[uikuro] Mehinaku. *Edição de som e mixagem*: Aurélio Dias/Artesanato Digital. *Consultoria de Fotografia*: Flávio Ferreira. [...] *Coordenação Documenta Kuikuro*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. Coordenação Vídeo nas Aldeias: Mari Corrêa e Vincent Carelli.

OU VAI OU RACHA! 20 ANOS DE LUTA*

1998, 31'. *Direção e fotografia*: Vincent Carelli. *Edição*: Mari Corrêa.

PEMP

1988, 27'. *Direção, roteiro e imagens*: Vincent Carelli. *Assessoria antropológica e roteiro*: Gilberto Azanha. *Edição*: Tutu Nunes. *Locução*: Virgínia Rosa. *Mapas*: Alícia Rola.

PÏRINOP: MEU PRIMEIRO CONTATO

2007, 82'. *Direção*: Mari Corrêa e Karané Ikpeng. *Com a participação de*: Kumaré Ikpeng e Natuyu Ikpeng. *Imagens*: Karané Ikpeng e Mari Corrêa. *Som direto*: Natuyu Ikpeng. *Câmera adicional*: Vincent Carelli, Kumaré Ikpeng e Natuyu Ikpeng. *Montagem*: Aurélie Ricard, Mari Corrêa e Karané Ikpeng. *Textos*: Karané Ikpeng e Mari Corrêa. *Citações*: Cláudio e Orlando Villas Boas. *Narração*: Karané Ikpeng e Pascoal da Conceição. *Tradução*: Korotowï Ikpeng, Maiua Ikpeng, Karané Ikpeng, Natuyu Ikpeng e Mumaré Ikpeng. *Assistentes de tradução*: Dora Nascimento e André Cristo. *Produção executiva*: Mari Correa. [...] *Assistentes de produção*: Olívia Sabino, Dora Nascimento, Daniel Castelo Branco de Sá, Paloma Granjeiro e Mariana Lilian S. Cruz. *Pós-produção*: Tiago Pelado, Olivier Borgo e Philippe Chesneau. *Consultor de fotografia*: Flávio Ferreira. *Colorista*: Tiago Pelado. *Still*: Vincent Carelli. *Mixagem*: André Oliveira e Jean-Christophe Caron. *Trilha sonora*: Yuri Queiroga.

PLACA NÃO FALA

1996, 27'. *Direção*: Dominique Gallois e Vincent Carelli. *Imagens*: Altair Paixão, Gianni Puzzo, Kasiripinã Waiãpi e Vincent Carelli. *Edição*: Tutu Nunes. *Mapas*: Catherine Gallois. *Equipe do CTI na demarcação*: Dominique Gallois, Giovani Musial, Marco Antônio Gonçalves e Pedro Corrêa.

PORCOS RAIVOSOS

2012, 10'. *Direção*: Isabel Penoni e Leonardo Sette. *Produção executiva*: Carlos Fausto e Takumã Kuikuro. *Dramatização e roteiro*: Isabel Penoni e elenco [...] *Fotografia, som, montagem*: Leonardo Sette. *Assistente de direção e fotografia*: Takumã Kuikuro. *Assistente de montagem*: Juliana Lapa. *Preparação e direção de elenco*: Isabel Penoni. *Cenografia*: Isabel Penoni, Leonardo Sette e elenco. *Elenco*: Aulá Kuikuro, Aunalu Kuikuro, Jauá Kuikuro, Kehesu Kuikuro, Messa Kuikuro, Milu Kuikuro, Tahumã Kuikuro, Tuhupé Kuikuro, Tanu Kuikuro. *Produção de finalização*: Juliana Lapa e Leonardo Sette.

QUANDO OS YÃMIY VÊM DANÇAR CONOSCO

2012, 50'. *Direção*: Isael Maxakali, Suely Maxakali e Renata Otto. *Imagens*: Isael Maxakali. *Montagem*: Carolina Canguçu. *Produção executiva*: Milene Migliano. *Tradução*: Isael Maxakali, Gilmar Maxakali e Suely Maxakali. *Yãyãxop (pajés)*: Mamey Maxakali, Gustavo Maxakali, Totó Maxakali e Badu Maxakali. *Oficina de vídeo em Aldeia Verde*: Carolina Canguçu e Renata Otto. *Participantes*: Alessandro Maxakali, Isael Maxakali, Gilmar Maxakali e Shauara Maxakali. *Direção de produção*: Suely Maxakali e Milene Migliano. *Assistentes de produção*: Izaque Txekewe, Gercino Alves e Roberto Romero. *Motorista*: Leandro Diniz. *Finalização de som*: Bruno Vasconcelos. *finalização de imagem*: Bernard Belisário. *Arte gráfica*: Flora Lopes e Luísa Rabello. *Fotografia still*: Gercino Alves Batista, Milene Migliano e Renata Otto.

SEGREDOS DA MATA

1998, 37'. *Direção e imagens*: Dominique Gallois e Vincent Carelli. *Direção de arte, narração e interpretação*: Matapi e Seremeté. *Kanhã Makuí*: Turukuã. *Caçador*: Arikima. *Akukusiã*: Aremã e Matapi. *Anhã Tapirãe*: Aremã e Matapi. *Mãe do Tapirãe*: Tapakura. *Anerau*: Kuruari e Matapi. *Som e produção*: Fausto Campoli. *Tradução e adaptação*: Dominique Gallois. *Figurino e interpretação*: Beto Lima. *Edição*: Tutu Nunes. *Trilha sonora*: Paulo Tatit, Sandra Peres e Akira Ueno.

SHOMÕTSI

2001, 42'. *Direção, imagens e locução*: Valdete Pinhanta Ashaninka. *Edição*: Mari Corrêa. *Cor*: Tiago Campos Tôrres. *Mixagem*: Gera Vieira.

SOBERBA

1942, 88' (*The magnificent Ambersons*). *Based on the novel written by*: Booth Tarkington. *Photographer*: Stanley Cortez. *Set designer*: Mark Lee Kirk. *Set "dresser"*: Al Fields. *Film editor*: Robert Wise. *Assitant director*: Freddie Fleck. *Ladies' wardrobe designer*: Edward Stevenson. *Special effects*: Vernon L. Walker. *Sound recording*: Bailey Fesler e James G. Stewart. *Script and direction*: Orson Welles.

TEM QUE SER CURIOSO*

1997, 16'. *Direção e fotografia*: Caimi Waiassé. *Roteiro e edição*: Caimi Waiassé e Tutu Nunes.

TXUKAHAMÃE*

1955, 30'. *Roteiro, fotografia, montagem e texto (em inglês)*: Heinz Forthmann. *Produção*: James W. Marshall.

UAKA

1988, 76'. *Roteiro e direção*: Paula Gaitán. *Assistente de direção*: Bruno Wainer. *Fotografia e câmera*: Johnny Howard. *Produtor executivo*: Tarcísio Vidigal. *Produtor executivo assistente*: Hilton Kauffmann. *Direção de produção*: Tito Almeijeiras e Paulo Callado. *Montagem*: Aida Marques. *Edição de som*: Carlos Alberto Camuyrano. *Som especial*: Geraldo José. *Assistentes de produção*: Cláudia Schuch e Mariza Levacov. *Assistentes de montagem*: Dudu Albuquerque, Paulo Pestana e Keila Grace Judith Vieira. *Assistente de câmera*: Mascos Avellar. *Som direto*: Mauro Duque Estrada. *Equipe Brasília – Fotografia e câmera*: Gilberto Otero. *Diretor de produção*: Nélvia Pinheiro. *Assistente de câmera*: Nélio Ferreira. *Assistente de produção*: Fátima Leite. *Som direto*: Armandão. *Abertura e letreiros*: Jair de Souza e Valéria Naslausky. *Trucagem*: Ronald Palatinik. *Texto*: José Joffily.

UM DIA NA ALDEIA

2003, 40' (*Kinja iakaha*). *Direção e imagens*: Araduwá Waimiri, Iawysu Waimiri, Kabaha Waimiri, Sanapyty Atroari, Sawá Waimiri e Wamé Atroari. *Edição*: Leonardo Sette, Kabaha, Sanapyty, Sawá e Wamé. *Tradução*: Sanapyty, Sawá e Kabaha.

WAI'Á: O SEGREDO DOS HOMENS

1988, 15'. *Direção e texto*: Virgínia Valadão. *Fotografia*: Paulo César Soares. *Edição*: Cleiton Capellossi e Estevão Nunes Tutu. *Assistente de fotografia*: Paula Stefani. *Locução*: Roberto Gambini. *Depoimentos*: Bartolomeu Xavante e Cornélio Xavante.

XINGU*

1956/57, 110'. *Direção e fotografia*: Heinz Forthmann. *Roteiro, montagem e adaptação sonora*: Nicholas Cominos.

XINGU: A TERRA MÁGICA

1985, 450'. *Direção, apresentação e roteiro*: Washington Novaes. *Direção de fotografia*: Lula Araújo. *Produção*: José Carmo. *Vt e som*: Antonio Gomes. *Direção de arte*: Siron Franco. *Edição e abertura*: João Paulo Carvalho. *Supervisão*: Fernando Barbosa Lima.

XINGU TERRA

1981, 74'. *Roteiro e direção*: Maureen Bisilliat. *Texto e narração*: Orlando Villas Boas. *Consultor antropológico*: Thomas Gregor. *Fotografia*: Lucio Kodato. *Som direto*: Sidnei Paiva Lopes. *Montagem*: Roberto Gervitz. *Assistente de montagem*: Mauro Tobaruela. *Supervisão da narração*: Hugo Gama. *Versão inglesa*: Ronald Turnbull.

YÃKWÁ: O BANQUETE DOS ESPÍRITOS

1995, 54'. *Direção e roteiro*: Virgínia Valadão. *Fotografia*: Altair Paixão e Vincent Carelli. *Produção, som e tradução*: Fausto Campoli. *Edição*: Estevão Nunes Tutu. *Colaboração*: Cleacir de Alencar Sá, Dorothéia de Paula, Inês Hargreaves, Pedro Dias Correa.

ANEXO

Kamankgagü conta o mito das *Jamugikumalu*

Foi isso que a sua sobrinha Kanu contou. No começo, talvez elas tenham feito isso mesmo. Naqueles dias, elas cantavam provocando seus maridos.

– Você viu o que elas cantaram sobre nós?

Elas falavam dos homens.

– *Eu vou me deitar com aquele ali... para provocar ciúmes na sua namorada*.

Elas estavam cantando assim sobre os maridos. Ficavam provocando, uma falando do marido da outra. Foi assim. Falavam deles e eles até aguentavam. Este canto fala para elas deixarem seus maridos. Você sabe que alguns de nós tem mulher tão bonita, que nunca a deixa sozinha. É a mesma coisa com mulher que tem marido bonito, ela nunca o deixa sozinho. Ela quer sempre ter o marido de seu lado. O nosso costume é assim, até hoje é assim [...]

– *Fiquem aí abandonados quando formos embora... Morram de ciúmes, quando formos embora*.

Isso magoou os homens, pois não gostam de deixar suas mulheres sozinhas. Os homens ainda não tinham ido pescar para tirar Kamatahigagi da reclusão, depois de sua festa de furação de orelha. Foi com isso que eles as enganaram. Foi assim que começou.

Eles começaram a debater.

– Não estou gostando nada do canto das mães de nossos filhos. Elas não podem dizer isso da gente. Vamos lá pescar para tirar nosso filho do resguardo. Vamos lá! – disseram aqueles que estavam magoados. E eles se foram.

– Façam comida pra gente ir pescar para Kamatahigagi.

Só os pais dele deveriam ter ido, mas todo mundo foi. Não poderia ter acontecido isso. Só os donos da festa de furação devem sair para pescar. Mas todos os homens foram [...]

Foi assim que se passou. Logo que eles partiram, começou uma festa na aldeia. De longe, eles ouviam os cantos delas.

– Fiquem aí suas sacanas – eles diziam. – Esta é a última vez que vocês vão falar da gente. Nós vamos devorá-las.

Eles começaram a comer fruta de *tihigu*. Foi essa a fruta que ficaram comendo. Eles pescavam, mas não comiam os peixes. O pai de Kamatahiagi saía direto para pescar, mas moqueava os peixes à toa. Enquanto isso o pessoal dele ficava dentro d'água comendo qualquer coisa, e se mexendo deste jeito. Eles estavam se transformando, para devorar suas esposas. Eles nem pensavam nos seus filhos. Pois é, nós ainda éramos *itseke*. Nessa época ninguém tinha pena das pessoas. O primeiro a se transformar, cresceu pelo nele, nasceu um dente grande e seu rosto ficou estranho. O dente saiu pra fora. Não queriam nem saber de comida e não deitavam mais na rede. Nem comiam o que as esposas tinham preparado. Passaram-se os dias, nem sei quantos dias foram, mas passaram do dia combinado para voltar. Os filhos estavam com saudades, você sabe como as crianças gostam de ficar com os pais.

– Vá lá vê-los!

E ele foi. Foi a mãe de Kamatahigagi que mandou ele ir. Ele pegou a flauta *kuluta* onde guardava seus brincos. A flauta era desse tamanho. E partiu. Ele ia ouvindo o barulho deles. Quando ele chegou na beira da lagoa, viu um deles deitado no chão.

– Quem é esse?

Eles tinham virado Hiperporcos-queixada. Viu muitos deitados no chão. Alguns ainda eram meio gente. O pai de Kamatahigagi ainda era um pouco gente.

– Pai, o que está acontecendo? Ficamos esperando por vocês!

– Filho, olha seus tios aqui, eles não estão bem.

– O que aconteceu com eles?

– Eles estão magoados com os cantos das esposas. Eles vão devorá-las.

Isso deixou ele furioso.

– Minha mãe e minhas tias estão aguardando vocês. Elas esperam por vocês.

Quando lembravam das esposas, eles brigavam muito, quase se comiam. Ficavam discutindo muito. Kamatahigagi achou ruim, quase chorou.

– Por que você veio até aqui? Nós viemos pescar pra tirar você do resguardo.

Sua fala estava muito estranha, a transformação tinha alterado sua voz. Muito feio.

– É o nosso último dia aqui. Depois vamos devorar as mulheres.

– É mesmo?

Tinha muito peixe matrinchã sobre o moquém. Era para oferecer na saída do resguardo de Kamatahigagi. Ele pegou um pouco e guardou dentro da sua flauta *kuluta*. Encheu a flauta de carne de peixe moqueado.

– Eu já vou indo!

E se mandou. Acho que ele saiu cedo, e de tarde, ele chegou em casa. Ele chegou, entrou pela porta de trás, a *kuluta* dele na mão.

– Minhas irmãs, enfeitem-se! – disse a mãe. – Estamos na véspera da chegada dos pescadores.

Elas não sabiam o que estava acontecendo.

– Mãe!

– Você encontrou o seu pai e seus tios?

Ele não respondeu, chorou.

– Filho, você encontrou com seu pai?

– Pai que nada! Eles estão fazendo coisas estranhas.

– Como assim?

– Meu pai e meus tios se transformaram em *itseke*. Lá mesmo eles se transformaram. Eu vi todos eles deitados no chão. Meus tios quase me devoraram. Só o meu pai era gente ainda.

– Mas o que aconteceu?

– Vocês resolveram provocá-los com seus cantos, e isso os magoou demais. "*Fiquem aí na rede abandonados... Fiquem aí. Quando formos embora vocês vão morrer de ciúme*". Eles estão magoados demais com esse canto. Não gostaram mesmo. Aqui está a carne de peixe que eu peguei deles. Cozinha logo pra elas.

– Está bem.

Ela tirou da flauta. Encheu a panela de barro. Colocou no fogo e cozinhou. Fez beiju também. De tarde, ela levou para as mulheres no centro da aldeia. Elas saíram de suas casas como se fosse festa. Kamatahigagi levou a panela de barro com pirão de peixe.

– Minhas irmãs mais novas, venham comer, venham comer o que nossos maridos pescaram, antes de nos esquecermos deles. Eles estão aprontando algo ruim contra nós.

Isso as assustou muito [...]

– Esperamos os pais de nossos filhos sem suspeitar de nada.

Aí elas se reuniram. Se juntaram muitas mesmo, até os filhos. Eles estavam mortos de fome. Tinham mulheres carregando criança, outras com bebê de colo. Será que os homens não sentiam saudades dos filhos? Os antigos tinham muito ciúmes. Isso não é bom. Então ela distribuiu para todos. Todos os filhos comeram peixe.

– Nossos maridos viraram *itseke*, estão todos jogados no chão. Estão todos deitados no chão.

– Só o meu pai não se transformou ainda. Eu vi outros que já tinham pelos, outro com dente de um lado, outro com o rosto estranho.

– Nossos maridos estão se transformando.

– Quando vocês cantam forte, eles dizem: "Esse é seu fim, nós vamos acabar com vocês!" É isso o que eles dizem quando escutam os cantos. Eles escutam bem os cantos.

Elas ficaram muito tristes. Ele veio contar tudo para elas.

– Assim ficou meu pai, assim ficou meu tio...

Elas ficaram mais tristes ainda. Foi então que elas começaram a pensar.

– Vamos pensar! Vamos fazer a mesma coisa. Vamos esquecer de nossos maridos.

Foi aí que começou.

– Eles se transformaram em bichos e vão devorar a gente. Todo mundo vai morrer [...]

Foi aí que começou. Elas foram buscar resina da árvore *inhadzi*, para misturar com o urucum delas. Se pintaram de maneira diferente, pintura de *Jamugikumalu*, pintura de bicho para se transformarem. Aí o negócio pegou. Elas resolveram pegar formigas e colocar na vagina para picá-la. Foi isso que as fez sair, as fez sair pra fora do corpo. A vagina delas começou a inchar. Inchou também suas bundas. Picaram até os olhos. Quando uma formiga nos pica fica inchado. Dói mesmo. As formigas picaram a vagina delas.

[– Isso as deixou doloridas?]

Sim, elas ficaram com dor. Elas ficaram dando risada, uma fazendo cócegas na outra, se empurrando, porque estavam se transformando. Pingavam resina de *inhadzi* nos olhos. A fruta do *kejite* também. Aí usaram aquele bem forte, aquele remédio 'conquistador'. Pingaram nos olhos, misturado ao urucum. Passaram também na vagina. Isso deixou elas muito doidas. Aí então, a mãe de Kamatahigagi correu. Deu um salto no ar. Elas começaram a voar. Os maridos iam pelo chão mesmo, cavando a terra, comendo coisas da terra. E as esposas voavam. Era a resina de *inhadzi* que fazia elas voarem, além do *kejite* e do remédio conquistador. Com isso elas trataram de voar. Foi assim que aconteceu.

Aí elas pensaram:

– Vamos levar os nossos filhos conosco, Kamatahigagi vai na frente, abrindo o caminho.

Foi a mãe dele quem teve a ideia. Ela pegou a sua esteira. O Kamatahigagi já tinha crescido. Ela pegou então a sua maior esteira de buriti, e enrolou nele. Ela enrolou mesmo. Então fez o focinho. Fez as unhas com pás de virar beiju. Com as pás de beiju fez unhas de tatu canastra. Pronto.

– Filho, vamos lá! Deixa o seu pai e seus tios pra lá.

– Está bem.

O Kamatahigagi confiou mais na mãe.

– Vamos lá.

Elas resolveram pintar o Kamatahigagi, com as suas pinturas. Para ele não sentir nada.

– Está bem.

A esteira virou a carapaça dele. Colocaram assim. Elas ficaram muito felizes.

No dia em que estavam para partir, elas ainda estavam cantando. Não sei quantos dias passaram, talvez cinco ou dez dias, até elas se transformarem. Mas nelas não cresceu pelo não! Só ficaram doidonas enquanto se transformavam.

– Vamos lá, minhas irmãs mais novas, vamos para longe, procurar o nosso lugar para viver.

– Está bem.

[– E os ex-maridos?]

Os ex-maridos delas estavam quase chegando. Estavam quase chegando para comê-las. Eles chegaram depois que elas partiram, cercaram a aldeia em vão. Eles ouviam suas esposas cantarem, um canto de se perder o fôlego, mas elas já estavam longe. Kamatahigai ia na frente.

[– Que festa elas estavam dançando?]

Jamugikumalu, claro! Elas dançavam *Jamugikumalu*. Ainda dançaram no centro da aldeia. Eram muitas! A valeta que fizeram dançando era larga assim. A gente foi num lugar chamado Ongupe, para pescar traíra, com aquele Wauja falecido. "Você esta vendo isto", ele disse. (Eu não vou dizer o nome dele, porque ele era meu cunhado). "Olha, isso aqui foi o caminho das Hiper Mulheres". Eu vi quando era criança. Ali passava saúva na época do pequi. A gente foi pescar no começo das chuvas. Lá eu vi valetas dessa largura por onde elas passaram. O rastro da dança delas era enorme. Elas saíram por este lado, vieram pra cá, e foram para lá. Lá em Ongupe, elas atravessaram um riacho. E de lá foram pro meio do mato, deixando o rastro na terra. Elas se foram para onde o sol se põe. Elas viraram por ali. Por isso, muitos antepassados dos povos xinguanos partiram com elas. Bem, só as mulheres foram. Ficaram fascinadas por elas, porque elas tinham o remédio 'conquistador' [...]

Então elas foram dançando. Deram ainda uma volta em torno da aldeia. E depois tomaram outro rumo.

– Este é o último dia de vocês, nós vamos devorá-las, vocês nunca mais vão cantar contra nós.

Eles pensavam que não tinha acontecido nada na aldeia. Isso foi na época em que ainda éramos *itseke*, todos nós, homens e mulheres. Por isso elas se transformaram facilmente. O canto que elas cantaram se tornou perigoso. É aquele: "Kamatahigagi, Kama..." Esse é perigoso. Elas iam levando as flechas assim. Em cima da casa *Kuakutu*, elas dançavam assim com suas irmãs mais velhas, enquanto ainda estavam se transformando, antes de partirem. Depois foram na direção da casa do chefe, lá em cima dançaram no telhado, pouco antes de partirem. Então desceram e se foram. O caminho principal da aldeia era por ali, mas elas foram pelo caminho em direção ao sol. Algumas mulheres levavam os seus bebês, mas acabaram deixando-os lá em Ongupe. Abandonaram as crianças lá. Por isso, ainda se escuta o choro de crianças por lá [...]

Então, elas foram para lá. Elas se foram por baixo da terra. Elas sabiam que os maridos viriam atrás delas. Por isso entraram debaixo da terra. Não sei onde elas acabaram saindo. Na entrada do túnel, elas colocaram o Hipermorcego, para arrancar a cabeça dos maridos que as perseguissem. Eles não podiam ir atrás delas, era muito perigoso. Não era bom irem atrás delas, pois perderiam a cabeça. Depois os ex-maridos voltaram para a aldeia. Eles vieram em fila pelo caminho principal. Não tinha sobrado ninguém, e eles comeram os bichos de estimação [...]

Elas tinham partido para longe. Bem que tentaram ir atrás delas. Tentaram entrar no buraco, mas o morcego arrancou a cabeça deles. Eu gostei muito disso. Eu estou do lado das mulheres, não dos maridos. Não sei por que eles fizeram aquilo.

[– Foram elas que venceram.]

Foram as mulheres que ganharam. Eles que se ferraram, com elas não aconteceu nada de ruim. Eles viraram outra coisa. As mulheres ficaram mais ou menos do jeito que eram. Às vezes as pessoas ainda as ouvem, lá onde elas moravam. Foi assim.

Kanu conta o mito das *Jamugikumalu*

[– Conta pra gente como foi que começou.]

O *Jamugikumalu* começou quando as mulheres cantaram criticando os seus maridos. Primeiro elas cantaram, provocando-os. Cantaram falando do ciúme deles. Elas batiam assim. Este é o começo de verdade.

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

Foi isso que elas cantaram. Foi assim que surgiram os cantos delas. Isso ofendeu muito os seus maridos. Magoou demais.

– O que as mulheres estão cantando sobre nós? Não estou gostando nada disso.

Eles estavam no centro da aldeia, depois de furarem a orelha de seus filhos.

– Vamos pescar!

E eles foram embora, porque o canto delas os tinha magoado. Vejam, quando nós mulheres cantamos, vocês homens ficam deitados na rede. Foi por isso que elas cantaram: "Fiquem aí deitados na rede de barriga pra cima aí dentro de casa". Esse canto é na nossa língua. "Fiquem aí deitados de barriga pra cima, morrendo de ciúmes da gente". É isso que elas cantam. Tudo por causa do ciúme deles. No canto, a palavra para ciúme é *kinhue*. Esse é o significado dessa palavra. "Para que vocês morram de ciúmes". Isso é o que elas dizem. Bem, foi então que o marido de Agijakumalu foi ao centro da aldeia.

– Meu povo, meu povo. Vamos pescar para tirar nossos filhos da reclusão – foi o que disse o pai de Kamatahigagi.

Então, as mulheres fizeram beiju bem gostoso para eles. Então, eles saíram para pescar, combinando o dia em que iam voltar. Enquanto isso, as mulheres ficaram na aldeia cantando e dançando sem parar. Os homens não voltaram no dia combinado. Elas estavam esperando, mas eles não voltaram na data marcada.

– O que será que aconteceu? Será que não pegaram peixe?

Elas ficaram preocupadas. Quando tem pescaria longa, nós também nos preocupamos.

– Filho – disse Agijakumalu, a mãe de Kamatahigagi. – Vai lá ver o que está acontecendo com o seu pai.

Foi o que ela disse.

– Filho, vai lá ver o seu pai. Vai ver o que está acontecendo.

Ele pegou sua flauta *kuluta*. E levou consigo. Ele chegou no local da pescaria. Tinha muito peixe sobre o moquém. Ali adiante eles andavam no meio das raízes. Ali à beira da água. Eles circulavam em meio às raízes, arranhadas, arranhadas, todas arranhadas por seus dentes. Lá iam eles comendo. Só um deles ainda não tinha se transformado.

– O que você faz aqui, meu filho?

– Eu vim ver vocês.

– Você não devia ter vindo. Olhe só para eles! Os seus tios estão se transformando, não sei o que aconteceu [...]

Depois ele voltou para sua mãe.

– Mãe, está acontecendo algo estranho com eles.

– Meu pai foi pescar para a minha saída da reclusão. Ele foi por isso e agora está estranho.

– Como eles estão, meu filho?

– Eles estão se transformando! Eles quase me devoraram. Eu os vi comendo raízes na beira d'água. Estava cheio de buraco.

Os olhos deles estavam nascendo aqui na cabeça. Os dentes saíam aqui de trás. Aqui assim estava nascendo pelo. Nascia aqui também, eles estavam virando bicho [...]

– Minhas irmãs, está acontecendo algo com nossos maridos. É o seguinte, – ela disse, a irmã mais velha disse – alguma coisa está acontecendo com nossos maridos.

– O que está acontecendo?

Elas ficaram espantadas, assustadas mesmo.

– Eles estão se transformando em Hiperporcos-queixada [...]

Foi aí que elas começaram a pensar.

– E agora, o que vamos fazer?

– Vamos fazer igual! Vamos fazer a mesma coisa. Nossos maridos não nos querem mais, e vão vir aqui para nos devorar. Vamos fazer igual!

Pronto. Aí elas foram comer *kejite*, foram comer *egeihe*, e *inhadzi* também. *Inhadzi* é tipo a resina de copaíba, bem cheirosa [...]

Elas se picaram com a formiga *sike*, se picaram com a formiga *tajoko*. Elas passaram remédio e se transformaram. Ficaram dançando sem parar. Pronto.

– O que vamos fazer agora?

– Vamos para muito longe.

Então Agijakumalu se enfeitou toda. Todas se enfeitaram, e ficaram cantando sem parar. Os maridos vaiavam, assobiavam e gritavam.

– *Tsutsi, tsutsi, tsutsi...* Podem esperar, nós vamos acabar com vocês!

Eles gritavam enquanto elas cantavam. Elas cantavam sempre no final da tarde. Nesta hora, "*tsutsi, tsutsi, tsutsi*", eles assobiavam.

– Fiquem aí cantando, que vamos acabar com vocês.

Enquanto isso as mulheres cantavam. Um deles não queria se transformar, com saudades da esposa.

– O que estamos fazendo? Vamos voltar!

Ele sentia falta da esposa ao ouvi-la cantar.

– Pode ir. A gente vai devorá-las – o pessoal respondia.

Pronto. Aí então, quando elas acabaram de se transformar, depois das picadas de formiga, elas se arrumaram, colocando os cocares de seus maridos.

– Vamos para longe, minhas irmãs. Nossos maridos não querem voltar pra gente.

Pronto. Aí então, ela entoou um canto falando de seu filho Kamatahigagi. Ela se arrumou, colocando todos os seus enfeites. Todas elas se arrumaram. Colocaram os enfeites dos maridos: cocar, braçadeira, brinco de pena de arara. Todas as Hipermulheres se enfeitaram.

[– Que cantos elas cantavam no final da tarde?]

No final da tarde? A suíte de cantos Auakanhiku, aqueles em que xingamos o pênis, quando falamos que ele fica pendurado de cabeça pra baixo. Quando elas estavam partindo, ainda cantaram para sacaneá-los.

Pronto. Bem, elas tinham terminado de se enfeitar. Começaram a ir ao centro da aldeia. Primeiro saiu a irmã mais velha [...]

Ela foi ao centro chamar sua irmãs. Ela fez assim.

Jahaho, jahaho. Nujaka higi, nujaka higi, nujaka higi. Jahaho, jahaho. Jahaho, jahaho. Nujaka higi, nujaka higi, nujaka higi. Jahaho, jahaho.

Ela cantou assim. Este é o primeiro canto! Depois ela cantou na direção da casa da irmã mais nova. Não assim na frente da porta, foi lá no centro da aldeia. De lá ela virou para a casa da irmã mais nova. Depois para aquela, depois para outra... Pronto. As irmãs foram saindo de suas casas, todas enfeitadas. Eram elas que estavam saindo. Pronto. Subiram em cima da casa *Kuakutu*. Subiram lá mesmo, bem no centro da aldeia. Naquela ponta ficou a mais velha, na outra sua irmã Uleijalu. Ela é mais nova.

Kamatahigagi, kamatahigi inukutege ihigi jaha. Kamatahigagi, kamatahigi inukutege ihigi jaha. Kamatahigagi, kamatahigi inukutege ihigi jaha. Kamatahigagi, kamatahigi inukutege ihigi jaha. Jaha ho jaha. Jaha ho jaha.

Ela cantou assim. Este é o canto da irmã mais velha. Depois a irmã mais nova respondeu do outro lado da casa. Foi Uleijalu quem respondeu.

Uleüi jauiga kamatahigi inukutege ihigi jaha. Uleüi jauiga kamatahigi inukutege ihigi jaha. Uleüi jauiga kamatahigi inukutege ihigi jaha. Uleüi jauiga kamatahigi inukutege ihigi jaha. Jaha ho jaha. Jaha ho jaha. Jaha ha ho.

Assim cantou a irmã mais nova.

[– Este canto só pode cantar quando tem a grande festa final?]

Claro! Elas estavam partindo. *Jaha* é como os Kamayurá dizem "vamos embora!" Por isso o canto é assim. Só quando tem a grande festa final, pode-se executar este canto, só

quando tem aldeias convidadas. Aí então se canta. Assim à toa, quando por exemplo trabalhamos para o dono da festa, não cantamos esses cantos. Eu cantei este ano porque era a festa grande. Nesse momento o dono tem que oferecer peixe. Depois canta-se outro canto.

Nuhikgaku guima, nuhikgaku guima, nuhikgaku jeje. Nuhikgaku guima, nuhikgaku guima, nuhikgaku jeje. Kuatihu nagikeju, kuatihu nagikeju nutukakalu, nutukakalu. Kuatihu nagikeju, kuatihu nagikeju nutukakalu, nutukakalu. Jaha ho jaha, jaha ho jaha, jaha ha ha ho.

Uma canta assim, a outra responde. Não é só uma mulher que canta. Então, responde-se:

Kuati kumagi jaha.

Este é o canto para pedir peixe. Quando se canta, o dono da festa tem que trazer o peixe.

Kuati kumagi jaha. Kuati kumagi jaha, jaha ho, jaha ho. Kuati kumagi jaha, jaha ho, jaha ho. Jaha ho, jaha ho. Jaha ha ho.

Neste momento, elas estavam pedindo peixe. As Hipermulheres pediram. Aí quando estavam em cima da casa *Kuakutu*.

Kuakutu na kuhaji jaha. Kuakutu na kuhaji jaha, jaha ho, jaha ho. Kuakutu na kuhaji jaha, jaha ho, jaha ho. Jaha ho, jaha ho. Jaha ha ho.

Foi o que ela cantou. Ela dizia assim: "Aqui estou em cima da casa *Kuakutu*". Por isso chamamos de "canto da *Kuakutu*". Enquanto a irmã mais velha cantava, as irmãs mais novas se juntaram. Vieram todas arrumadas. Elas cantavam os cantos de *Jamugikumalu*. Nessa hora, elas cantavam "Kujaga".

[– Como elas cantavam?]

Esse canto de Kujaga, elas cantaram pela manhã, logo antes de partirem.

Ihohoho, ihoho kuhehehe.

Este é o canto para entrar na casa.

Ihohoho, ihoho kuhehehe. Ihohoho, ihoho kuhehehe. Ihohoho, ihohoho, ihoho kuhehehe. Ihoho iho kuhehe. Ihoho kuhehe. Ihoho, ihohoho kuhehehe. Ijauahijagi Jamugikumagi ehe. Oumehehe.

Elas cantaram de manhã, antes de partirem. Depois cantaram outro.

Iho oumehe. Ihohoho kuhehehe. Ihoho, ihohohoho, ihoho umehehe. Oume, oumehe. Ihohoumehehe. Oumeho, oumeho. Ihohoho umehehe. Oumeho, umehehehehe. Unde tsümana, hete ngange Kujaga. Kujaga kujaga ga ga. Unde tsümana, hete ngange Kujaga. Kujaga kujaga, Jamugikuma. Ige himate, Kujaga. Kujaga kujaga, tuãkaga imagü.

Ela cantava dizendo que ia pelo caminho do banho. "Por qual caminho vai você, Kujaga? Vamos pelo caminho do banho", diz o canto. Aqui canta-se um pouco na nossa língua. No canto que vem em seguida:

Ekuge kege hitsü. Ekuge kuge hitsü. Jaua nifa hitsua. Eku ni fa, hitsua. Ihoho kuhehe. Ehehehe.

O canto Kujaga acaba assim. Não sei bem por que o canto fala da esposa de alguém, também não sei por que fala de esperma. Nem mesmo sei como elas compunham seus cantos.

[– Então, elas se foram.]

Sim, foram embora cantando, despedindo-se da aldeia. Aí disseram:

– Vamos chamar o meu filho para ser nosso guia. Então, elas o chamaram, e ele veio todo enfeitado. Kamatahigagi tinha posto seu enfeites: as braçadeiras e o cinto também.

– Filho, você pode ser o nosso guia?

– Está bem.

– Seus tios não têm saudades da gente.

Pronto.

– Vamos lá!

Com uma esteira de palha, envolveram Kamatahigagi para que virasse tatu canastra. Elas o cobriram e ele se transformou. Aí fizeram as unhas, colocando pás de virar beiju. Aí é que foi!

– Vamos lá filho!

Atrás dele iam sua mãe e tias, em fila indiana. Ainda dançaram em torno da aldeia.

Jete jete kujete, jamuge. Umo hehe, komukomuko ehe, umoho ehe, komukomuko. Umo ehe komukomuko. Oum ehehe, oum oum. Jete jete kujete, jamuge. Umo hehe, komukomuko ehe, umoho ehe, komukomuko. Umo ehe komukomuko. Oum ehehe, oum oum.

Assim elas cantaram. Este é o canto do tatu canastra. Foi o que elas cantaram após envolverem Kamatahigagi. Depois elas foram dançando em torno da aldeia. Por ali, por ali, por detrás das casas. Voltaram uma última vez à aldeia, e foram embora pelo caminho principal. Entraram debaixo da terra, pois ele cavou um buraco. Foi o filho delas quem cavou o buraco. Andaram lá embaixo e emergiram já bem longe. A dança delas deixou rastro por onde passaram. Depois de saírem da terra, elas encontraram alguns bichos.

Ao emergirem, encontraram a Anta.

– Vovó! – as Hipermulheres disseram – Vovó, cante para nós!

Isso foi quando elas já tinham saído da terra.

– Vovó, vem cantar para a gente.

– Está bem. Pois é minhas netas, eu tenho unzinho aqui que não é lá essas coisas.

– Vamos lá!

A Anta deu-lhes as mãos e:

Teme nigu, teme nigu. I jauahija teme nigu. Jamugikuma teme nigu. Teme teme teme, um um...

Ela dançava balançando a cabeça. Ela estava toda enfeitada. Na dança da Anta, bate-se o próprio pé na bunda.

I jauahija temenigu. Jamugikuma temenigu. Teme teme teme, um um. Teme teme teme, um um. Kuhuguku, ijali. Kaguhuso ukugu, ijali. Nepuga ukuku, ijali. Ikingi ukugu, ijali. Teme teme teme, um um. Teme teme teme, um um. Teme nigu, teme nigu. I jauahija.

Foi o que a Anta cantou.

– Pronto minhas netas, era isso que eu tinha pra vocês.