

Território e virtualidade: quando a “cultura” retorna no cinema

Territory and virtuality: when “culture” returns in film

CEZAR MIGLIORIN

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF.
<migliorin@gmail.com>

RESUMO

O filme *As Hipermulheres*, de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette narra o cotidiano de uma aldeia Kuikuro durante a preparação e execução de uma tradicional festa que desde 1981 não acontecia na aldeia de forma completa. Este artigo visa interrogar os sentidos propostos e produzidos com o cinema no retorno da festa à comunidade. Pretendemos explorar as marcas políticas de uma tradição que com o documentário retorna como informação e experiência sensível. Refletimos sobre os gestos que constroem um território, necessário para a política, e as virtualidades da própria comunidade na relação com o cinema e com a “cultura” que retorna com ele.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro; Documentário; Kuikuros; Território; Cultura.

ABSTRACT

The film *As Hipermulheres*, by Carlos Fausto, Leonardo Sette and Takumã Kuikuro, narrates de daily life at a Kuikuro village during a party, and its preparation, that did not happen in a complete way since 1981. This article interrogates the meanings proposed and produced with film and the return of the party to the community. We intend to explore the political marks of a tradition that with the documentary returns as information and a common experience. We reflect on the gestures that build a proper space for politics and the virtualities of their own community in its relation with cinema and with the “culture” that returns with it.

KEYWORDS: Brazilian cinema; Documentary; Kuikuros; Territory; Culture.

A festa vai voltar, precisa voltar. Talvez, em algum tempo do qual não temos a medida, ela nunca tenha deixado de voltar. A festa percorre um círculo temporal em que o início nunca cruza com o final, formando, na verdade, uma espiral ou quase-círculos de tamanhos variados. Por vezes, o seu retorno demora enormemente, por vezes é rápido. O que talvez seja inalterável é a diferença entre as formas como ela volta.

Com *As Hipermulheres* estamos, uma vez mais, diante de uma forte manifestação da cultura Kuikuro. Entretanto, com o retorno da festa, não significa estar novamente com a mesma festa, mas estar com um evento que, por sua potência e força, arrasta muita coisa: os cantos, sons, danças, memórias, tradições e o próprio encantamento que um evento como este exerce dentro e fora do Xingu. Assim, junto à festa está o cinema, não porque ele vem depois da festa ou vem a segui-la, trata-se antes de uma festa que existe na comunidade e que, para voltar, para se fazer mais uma vez presente, precisa trazer a reboque o que inicialmente não era parte dela – o cinema, o antropólogo, a tecnologia branca. Para a festa acontecer, a comunidade precisa levantar meios, garantir excedentes alimentares e uma das formas possíveis é instrumentalizando a presença dos brancos na aldeia.

Esse artigo, concentrado no filme *As Hipermulheres*, de Takuma Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette se propõe a pensar o que se efetiva politicamente com o cinema quando há retorno da tradição de uma “cultura” e, no caso, quando uma festa retorna com o cinema. Faz-se fundamental para a discussão aqui proposta a noção de Manuela Carneiro da Cunha de “cultura” com aspas, como acabo de utilizar, para exprimir uma relação reflexiva que os povos indígenas fazem de suas próprias culturas. Cito seu artigo “*Cultura*” e *Cultura, conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*:

“

Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena? Como é que esses povos ajustam contas com os conceitos metropolitanos, e em particular com os preceitos metropolitanos de conhecimento e de cultura? Com isso, chamo a atenção tanto para os usos pragmáticos de ‘cultura’ e ‘conhecimento’ por povos indígenas como para a coerência lógica que é capaz de superar contradições entre as imaginações metropolitana e indígena. Como é que indígenas usam a performance cultural e a própria categoria de ‘cultura’?”

(Carneiro da Cunha, 2010, p. 355)

O cinema aparece no âmago de uma mistura entre uma cultura que transborda a comunidade e se materializa no filme e o que já é parte de seus usos pragmáticos. Instalemo-nos nesse nó.

As Hipermulheres – condições de possibilidade

O cinema documentário é feito de retornos. O cineasta e artista plástico Arthur Omar (s/d) certa vez disse: “não uso entrevistas porque o *cara* já falou uma vez – no momento da filmagem – por que fazê-lo falar no momento da edição e uma terceira vez no momento exibição?”¹. De forma irônica, Omar leva ao extremo seu desinteresse pela repetição, pelo retorno de alguma coisa no filme. Mas, como sabemos, sua opção radical não faz a maioria do cinema que nos interessa. No documentário, algo retorna, se quisermos, algo se desloca no tempo.

Antes de tudo, é preciso que nos atentemos para um princípio do cinema documentário: trata-se de um deslocamento. Um som, uma pessoa, uma história, uma

imagem, um gesto sai de um lugar e é levado para outro. Nesse deslocar, algo acontece, algo se dá. Antes de olharmos para esse filme especificamente, podemos dizer que esses deslocamentos promovem duas operações contíguas e complementares. Um deslocamento é pleno de perdas: perde-se o entorno, perde-se a contiguidade entre contexto e eventos, entre o presente e o objeto. Entretanto, um pássaro, por exemplo, retirado de seu habitat natural e levado ao museu ou ao laboratório permite, como nos mostra Bruno Latour, que o ornitólogo possa “comparar os traços característicos de milhares de aves tornadas comparáveis pela imobilidade, pela pose, pelo empalhamento” (2004, p. 44). O deslocamento do documentário e, provavelmente, de qualquer imagem que não se reduza ao clichê, opera nesse duplo trabalho, de redução e ampliação do que é visto e experimentado por realizadores e espectadores.

Os modos desse retorno aparecer se confundem com a própria história do cinema. No documentário, vemos com frequência: um diretor volta ao seu antigo filme, uma filha volta à história do pai e da família, uma neta volta às cartas da avó, um filme volta aos arquivos de um momento da história ou ao lugar em que algo importante aconteceu ou, ainda, uma comunidade faz um evento retornar – uma festa, um rito. Mas, que operação sensível e significante se efetiva quando algo retorna? Ou, quando um filme retorna a algo, o que, especificamente, retorna?

Poderíamos multiplicar as questões, entretanto, o que parece importante é que, ao estabelecer uma relação entre tempos – o presente em que algo do passado retorna –, uma variedade de possibilidades subsiste e essas possibilidades variam na mesma medida em que entendemos a relação que o presente pode engendrar com o passado. Não se trata aqui de refazermos um mapeamento sobre as formas de variação do passado no presente, isso estaria muito distante de nossas capacidades ou além do espaço desse artigo, como costuma se dizer, mas, nosso esforço é atentar para a especificidade de *As Hipermulheres*.

Realizado por um cineasta Kuikuro, Takuma Kuikuro, um antropólogo que fala a língua dos Kuikuros, Carlos Fausto, e Leonardo Sette, cineasta com um longo trabalho junto ao *Vídeo nas Aldeias*, projeto de Vincent Carelli que há mais de 25 anos produz vídeos com índios em diversas aldeias no território brasileiro, o filme se inscreve em um campo que já possui uma tradição, uma estrutura de produção e condições de possibilidade. O primeiro encontro entre os realizadores de *As Hipermulheres* aconteceu como parte de um projeto de oficinas e produção audiovisual, com os Kuikuros. Desde 2002, Takumã, Fausto e Sette estão, de alguma forma, trabalhando juntos em projetos ligados ao *Vídeo nas Aldeias* e ao Coletivo Kuikuro de Cinema onde filmes como *Imbé Gikegü*, (*Cheiro de pequi*), de 2006, e *Nguné Elü* (*O dia em que a lua menstruou*), de 2004, foram realizados.

Jamunkumalu, traduzido por Bruna Francheto como *Hipermulheres*, é, como diz Francheto, uma festa intertribal² que, como a maioria das festas entre os Kuikuro, é utilizada para “domesticar hiper-seres digamos sobrenaturais causadores de doenças mortas e destruição” (Francheto, 1996, p. 40). “*Jamunkumalu* é palavra em língua aruak (*famun-kuma-lu* mulher-hiper-feminino) em kuikuro língua karib” (Francheto, 1996, p. 46), Francheto propõe para a tradução de *Kuma*, a glosa *hiper*. Tal variador é detidamente trabalhado por Eduardo Viveiros de Castro em seu artigo *Esboço de Cosmologia Yawalapiti*, em que o antropólogo nos lembra de que o variador *Kumã* (*kumalu* no feminino) pode aparecer como sufixo ou prefixo e é um superlativo marcado por uma dimensão sobrenatural (Viveiros, 2002, p. 29), mas também por uma variação em relação ao modelo. “A sufixação de – *kumã* a um conceito-tipo marca uma alteridade do referente face à essência do tipo. Essa alteridade é exterioridade, mas também excesso” (Viveiros, 2002, p. 31). Ou, como escreveu Francheto: “os seres hiper pertencem ao domínio da fabulação coletiva que discorre sobre as origens são

cosmogônicos mas contemporâneos” (Francheto, 1996, p. 46). É nesse excesso e nesse tempo bifurcado que o cinema se insere.

Em conversa, Carlos Fausto nos conta que os Kuikuros viveram uma transformação muito intensa na comunidade nos últimos 15 anos. Quando ele ali esteve em 1998³, em sua primeira viagem, apenas um índio falava português e hoje todos falam (um pouco, diria Takumã Kuikuro). Uma mudança produzida, principalmente, pela intensificação das trocas entre brancos e índios com programas que levaram os Kuikuros para a cidade e, também, com aumento do número de aparelhos de TV no Xingu. O próprio Takuma é hoje um cineasta que passa longos períodos fora da aldeia, circula em festivais de cinema, ministra oficinas e organiza mostras. Entre os Kuikuros, o cinema é hoje conhecido de todos. Não é necessário explicar que não se olha para a câmera em um filme de ficção clássico, o que é um plano ou o que significa quando o diretor diz “corta”. Podemos dizer que há uma cultura cinematográfica presente entre os Kuikuros, e *As Hipermulheres* é a maior empreitada de uma relação com o mundo branco e com essa máquina-cinema, há muito presente.

As Hipermulheres – o filme

No primeiro momento, a montagem do filme nos 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, graças à continuidade e a unidade temporal e espacial. O cinema, além de uma mera filmagem, se faz presente desde o primeiro momento, há uma tradição cinematográfica que aparece com o filme, entretanto, não apenas do cinema clássico, mas de toda uma história moderna do documentário em que se apresenta a vida do outro sendo performada. No retorno da festa que acontecerá com o filme, não há nada natural, nenhuma inevitabilidade. Contudo, por ser uma festa mediada e inseparável do cinema, isso não faz dela

nada menos verdadeira. Eis a verdade inseparável de um engajamento no presente que mobiliza memória e transformação para fazer da festa o que foi e o que se cria, simultaneamente.

Na primeira sequência, Tugupé está no centro da aldeia e a câmera o acompanha. Corte para o interior de uma casa onde ele entra em quadro, sem jamais olhar para a câmera. Ali começa uma conversa em que sentimos um preparo, um texto, algo que não é improvisado. Ouvimos ainda uma fala de Tugupé em que ele diz o que vai fazer, como se narrasse a própria ação. Nessa primeira conversa, há ainda um corte com um pulo de eixo, algo que fugiria às regras mais duras de *mise-en-scène*, colocando-nos em uma posição entre o controle, a transparência da *mise-en-scène* e um certo estranhamento. Ainda na primeira sequência, Tugupé volta para casa e a câmera já está a sua espera, no interior. Ele chama a mulher e lhe diz: “vou dizer o que ele disse” – sobre a festa e os cantos. Como parecia estar combinado e ensaiado, a mulher deveria dizer: – “Como foi?” Como ela nada diz, ele fala: – “Pergunta como foi”. – “Como foi?”, diz ela. Ele narra. Uma criança entra no quadro, a mulher tenta tirar a criança, como se ela não fizesse parte da cena. A criança não sai. Plano e contraplano de um e de outro. – “Eu quero cantar”, diz ela. Créditos.

Nessa primeira sequência, aparecem algumas das marcas fundamentais de *As Hipermulheres*. Trata-se de um filme atravessado por uma intimidade de quem filma com quem é filmado, como vemos frequentemente em filmes amadores ou filmes de família. Mas, desde a primeira sequência, acompanhamos uma ficção que se instrumentaliza no cinema clássico, mas que se faz desorganizando-o, com os cortes fora do eixo, com a entrada do menino na cena, com a forma que Tugupé dirige a cena em seu interior. Narrador e narrado parecem ocupar o mesmo espaço, como se a direção do filme estivesse em cena e não fora dela, explicitando a forma mesmo de a aldeia estar presente. O cinema se ensaia e parece ainda não harmônico ou naturalizado, mas em

busca de um lugar na comunidade, disputando o espaço com uma grande faixa de plástico com publicidade de Nescau que vemos na primeira sequência, quando a Kanu é visitada. A multinacional suíça que, segundo seu presidente, entende que a água do mundo é, antes de tudo, algo privatizável⁴, está ali, não como patrocinadora, mas como parte do imbricado mundo dos índios no Brasil. Em um primeiro momento, o cinema ainda parece mais estranho aquele universo que a própria multinacional suíça.

Voltemos à narrativa do filme. Kanu está doente e é tratada por um médico branco, uma vez que o pajé não pode curá-la, pois ela está menstruada. Estamos no campo do documentário, esse é o pacto com o público. Kanu não faz o papel de uma índia doente, ela está efetivamente doente – sua doença não tem *retake*. Mas, operando no campo narrativo, a doença traz uma tensão para o filme, uma vez que a festa depende de Kanu.

Essas passagens, idas e vindas entre a vida inventada e a vida vivida, dão o tom do filme e serão decisivas para chegarmos à festa – paradigma dessa mistura entre performance e cotidiano, entre memória e fabulação, cosmologia a atualidade. A festa não é algo que existe e será documentada, mas algo que com o filme irá se produzir. Sucedem-se sequências em que os personagens ensaiam, lembram, se corrigem. Uma das belas sequências em que isso acontece nos mostra um pai falando para a filha que ela não está cantando bem e que não aguentou escutá-la. Ele inicia o canto e ela o segue, como que dublando o pai a sua frente. Naquele momento, na voz dobrada, presenciamos a forma da música passar de uma geração à outra, a maneira como a festa produz a própria comunidade.

A mesma voz dobrada acontece logo depois, com o gravador com que uma índia – a mãe de um dos diretores – aprende o canto da festa. Para rememorar, homens e máquinas se juntam, inventando a tradição. Estamos mais uma vez longe de qualquer

ideal do índio separado da tecnologia ou da cultura separada dos dispositivos técnicos do branco.

– “Eu estou tentando lembrar...”.

– “Eu estou aprendendo...”.

Estas são falas que aparecem no filme e que corroboram o primeiro pedido do Cacique Kuikuro quando Fausto chegou à aldeia no final dos anos 90. – “Grave todos os cantos e guarde. Um dia alguém irá recuperar, porque agora vai acabar”⁵. Essas falas vão também nos mostrando que há um conhecimento que se dá com o filme/festa, um conhecimento que se faz com essa dupla encenação. Somos colocados no lugar de quem descobre e de quem acompanha o conhecimento se inventado – a própria festa se performa entre o que é e o que se inventa. Um dos índios, por exemplo, é frequentemente visto ensaiando os cantos enquanto trabalha ou caminha no mato, como que tomado por uma festa.

“O cinema é pra visualizar – quando não filma, fica todo mundo falando como é, mas com o cinema a gente vai poder mostrar”⁶, nos fala Takumã Kuikuro em entrevista. Takumã narra ainda que enquanto a festa é preparada ela passa por intensas negociações com o *dono da festa*, aquele que deve arcar com os gastos, e que essa negociação é uma mistura da memória dos cantos e da tradição e das possibilidades do dono. Takumã explica: “O pessoal tá reunido pra fazer a festa e dono fala que vai ter uma quantidade de peixe pra alimentar todo mundo, ai o pessoal diz, mas com essa quantidade só podemos fazer dois cantos, é a tradição da aldeia”.

A partir da segunda metade de *As Hipermulheres*, a dança e a música invadem a aldeia. Os ensaios se tornam danças, a pintura toma os corpos e a festa não parece mais separada de todos os Kuikuros, o que ainda era um ensaio particular, isolado ou privado, vai se tornando a festa para os outros, aqueles que não são Kuikuros ou cineastas. Ao mesmo tempo em que a festa toma a comunidade, ela parece transbordar

e se tornar performance para ser exibida; orgulhosa e altivamente exposta. Em um plano paradigmático, a câmera acompanha uma índia frontalmente enquanto um índio mais velho, nu, passa ao seu lado com os braços estendidos, como se flutuasse. A aldeia se põe a dançar e o filme é levado junto. Certa rigidez na filmagem e na montagem que vimos no início desaparece em prol de uma câmera fluida, embalada pela dança e liberta da dureza do plano e do contra plano. Se no início o cinema deveria ser aprendido, domesticado para poder documentar, em um segundo momento, cinema e festa fazem parte de um mesmo movimento. A câmera parece não querer mais narrar algo, como se dominasse a narrativa, mas é, ela própria, levada pelos movimentos que o filme instaurou, com a festa.

Quando o filme entra na festa – nesse momento três câmeras estavam presentes – começamos a ver planos de grande intensidade e apuro técnico que terminam em planos muito gerais em que se vê toda a aldeia e se tem a noção da grandeza do evento que retorna e do envolvimento dos Kuikuros⁷.

As variações do retorno

Partamos de dois modos de esse retorno acontecer. Primeiramente o retorno pode ser entendido como uma atualização. No passado algo aconteceu, existiu e a sua existência permanece em latência através dos tempos, mobilizando memórias, narrativas, comunidades, mitos. A atualização é uma interrupção de um fluxo de variação. O evento do passado atravessa o tempo dialogando, tencionando imagens, instituições, memórias, processos subjetivos, ele existe no tempo e o cinema aparece para fazer desse fluxo, uma atualidade em imagem, um objeto que, por um lado, vem a se inserir como mais uma imagem a dialogar com o evento, por outro, se torna em si um evento. O cinema aparece como um nó entre linhas múltiplas. Por um lado ele

materializa várias intensidades, produzindo uma solidez. Por outro, ele inicia novos deslocamentos, novas formas do evento continuar a se inventar.

A festa que vemos ser preparada em *As Hipermulheres* não acontecia de forma completa com convidados e com tal fartura desde 1981, entretanto ela nunca deixou de ser real. Depois de estes mais de 30 anos, Carlos Fausto nos diz que apenas três pessoas conheciam a festa e seus cantos e que Kanu, personagem central do filme, apesar de conhecer os cantos, nunca havia feito a festa. O cinema e o retorno aparecem em uma dupla operação: por um lado o filme/retorno da festa é um obstáculo que interrompe a variação incessante na memória, nas conversas e em um imaginário coletivo que mantém a transformação, mesmo que a festa não aconteça. Por outro, ela é um gesto catalizador dessa memória e que possibilitará multiplicar suas intensidades. Essa dupla operação que as imagens fazem no presente de um filme documentário nos expõe uma potência do cinema que, ao fazer algo retornar, exprime nosso modo de ser e nossa capacidade de inventar. Exprime o que fazemos com o que sabemos e temos e nossa capacidade de incorporar o novo, o que muda, o que vem do estrangeiro.

Território

Fiquemos, em um primeiro momento, com a solidez que se efetiva com o filme. A atualização da festa refeita possui importância política enquanto constitutiva de um território e garantia de uma identidade. Assim, o primeiro efeito da atualização de um evento é a solidez, em oposição a uma fluidez da memória da festa que não acontecia; o retorno da festa traz a festa à terra. Solidifica o evento trazendo-o para mais perto de uma forma, de algo que pode ser chamado de “cultura”. Fazer a festa retornar significa criar um território, inventar solidez, delimitar sonoridades, movimento e cores. Enfim, constituir limites com os quais um índio pode dizer, pragmaticamente:

“isso somos nós”; ou um pesquisador pode dizer: “esse é o cinema que se faz com índios no território que chamamos Brasil”.

Uma imagem-sólida retorna fortemente ligada à imagem existente no imaginário que transcende a comunidade, se relaciona com os clichês e expectativas sobre a comunidade sem necessariamente se opor a eles. Há na solidez uma repetição decisiva para que identidade, povo e território se afirmem onde necessário for: nas disputas de terra, em projetos de governo ou no imaginário do senso comum. O retorno funcionalizável demanda limites claros e uma atualização que se inscreve imediatamente no corpo social. Imagem-sólida porque ela não representa uma solidez qualquer, mas porque é, ela mesma, a matéria criada que se relacionará com os múltiplos poderes e saberes que atravessam o ser índio hoje. Takumã me diz em entrevista: “Quando eu chego no posto de saúde, eles sabem que sou cineasta, isso é importante, ajuda. Quando eu saio da cidade com um mestre dos cantos, eu ‘sou maior que ele’, porque conheço, porque sei que não pode andar nu, sei as coisas que pode pegar e que as não pode”. O cinema o deixa “maior”, explica o cineasta.

A solidez e o território se concretizam no momento que a festa e seus cantos tomam conta de toda a aldeia e o espectador acompanha um evento que mobiliza a comunidade na experiência da festa, na singularidade de uma sonoridade e de uma estética que não pertence ao mundo branco ou ao mundo urbano. O território está no plano geral e no canto, na festa e no movimento da câmera que sai do plano fechado ao plano aberto da aldeia, tomada pela festa. A festa encontra ali sua solidez e pode afetar e narrar para aqueles que não a conhecem a intensidade do que existe ali. A intensidade ganha solidez e sua atualidade deve operar para além da aldeia, ser instrumento de luta com secretarias de Estado, agentes financiadores, fundações, em suma, onde aquela “cultura” puder operar para garantir reparos políticos, ela circulará.

Como descrevemos acima, Carlos Fausto (2011) conta que, em seus primeiros contatos com os xinguanos, o interesse deles era guardar os cantos que os jovens não queriam mais aprender; preservar um território estético e cultural em desaparecimento. Um território necessário para a existência física mesmo, poderíamos arriscar. Como sabemos, quando um território se constitui, devemos também mimá-lo, cuidar de um espaço em que algo possa efetivamente voltar, se atualizar no presente. Tal solidez separa o território do caos em que sempre há o risco de, dada sua força incomensurável, impossibilitar o território. O que está entre os territórios, entre as festas que se atualizaram, pode ser forte demais, disruptivo demais – o branco, por exemplo, e toda sua força com o dinheiro e a tecnologia – nesse momento, criar um território garante a possibilidade de manter o que não é o território como espaço de invenção, como potência de transformação, como veremos adiante.

Há, ainda, um segundo território a ser constituído com a presença do cinema. É Carlos Fausto que nos chama atenção para a forma como o cinema opera no interior da aldeia uma mudança nos modos de legitimação dos poderes. Se tradicionalmente o poder entre os Kuikuros está ligado à luta e ao canto, o cineasta indígena encontraria em sua prática um novo componente na dinâmica de prestígio interno. Tal dinâmica certamente é inseparável da visibilidade que as produções feitas por índios alcançam em festivais de cinema ou como forma de ocupar espaços culturais e políticos.

Entretanto, como sabemos, a política das identidades não bastam e, se a política se limitasse à constituição do território, perderíamos o lugar da criação com o que está entre os territórios, com o que faz passagem de um a outro, mas que não se encontra ainda em um ou outro.

Virtualidade

Logo depois do primeiro plano mais exuberante da dança, em que partimos do índio sozinho à comunidade em um só plano, a montagem também se libera. Em uma breve sequência, vemos a dança dentro de casa, e, com um corte, do lado de fora e, com cortes de ida e volta, o espaço é tomado por uma perturbação de sua organicidade. Se os planos gerais da festa recortam um território, demarcam a aldeia e garantem um limite para que a festa se confunda com a aldeia e possa circular como imagem que se confunde com os Kuikuros, nem tudo é território, nem toda festa existe para fora ou pode ser funcionalizada. A festa se desdobra além dela alterando a própria comunidade, trazendo para a aldeia um movimento que não poderia ser previsto no momento de sua construção.

A aldeia se põe a dançar, o desdobramento disso está presente na cena em que os homens parodiam a dança e são atacados pelas mulheres – a dança ganha ares orgiásticos que se espalham pela aldeia⁸. Tais gestos parecem surgidos de uma grande espontaneidade e não deixam de causar estranhamento com suas doses de violência e alegria. Nos planos médios, ágeis, que perseguem movimentos descontrolados, algo muito diferente da festa acontece; o filme nos traz um modo da festa/cinema se desdobrar para além do ritual, para além do que está sendo ensaiado e os cantos ali se manifestam nos corpos, fora do recorte da festa. Tal sequência se faz em uma livre ação e reação do que retorna na comunidade, nas coisas e no mundo, exprimindo o descontrole do retorno. Nesse segundo movimento, a festa vira efeito de transbordamento que toca a banalidade de uma noite na aldeia. O que retorna exprime a própria força da invenção, a virtualidade da festa quando ela habita a comunidade sem se efetivar ano a ano.

A atividade política ganha outra faceta, inseparável da própria força inventiva, fabulatória dos sujeitos com o mundo. Pensar e lembrar com o outro, com o

encontro dos corpos, das tecnologias, de brancos e índios, de conexões xamânicas, coloca o encontro como um ativador da realidade, alimentando-se dele e transformando-o. Resistir à realidade e à “perda da cultura” e garantir a continuidade de uma tradição não se configuram como uma negação do mundo branco, evidentemente impossível, mas uma bifurcação. Sejamos mais claros: se é possível falar em resistência política no cinema que, junto à uma comunidade, se faz presente no retorno de uma tradição, não se trata de dizer de algo – a realidade, a verdade – que resiste, que não se altera, mas, ao contrário, de engajamentos que resistem ao mesmo, que resistem à indiferença do que se cria junto; o risco é inevitável e não há ingenuidade em *As Hipermulheres*.

Se o cinema se faz político é por exprimir, em sua possibilidade enunciativa, a força de invenção da comunidade e da festa que se efetiva no modo como engajam a multiplicidade de conhecimentos e modos de ser, constituindo uma comunidade em invenção na ancestralidade que transborda dos corpos no presente. Nesse sentido, a operação do filme se dá por uma efetivação intrinsecamente cinematográfica, ou seja, a de uma enunciação que se constitui na fluidez entre múltiplos seres que enunciam – não nos esqueçamos que se trata de um filme que existe a partir de uma rede com brancos e índios, diretores inclusive – e que, em suas práticas mesmo, ao se afirmarem nessa fluidez de lugares de fala, exprimem a potência do que se passa na comunidade, em que o retorno da festa engaja memórias ancestrais, corpos no presente de suas capacidades, tecnologias e aliciações territoriais.

Na segunda parte do filme, quando a aldeia “entra em festa”, as danças, lutas e disputas se sucedem até a sequência final, um tanto explícita, em que, voltando a uma montagem mais clássica, vemos a jovem que aprende o canto, guardando para a comunidade os efeitos da festa. Sabemos que ali é o mesmo canto que é transmitido, mas não mais com o gravador apenas, como pedia o cacique Kuikuro em 2000, mas com uma voz que acaba de ser afetada e transformada por toda a festa.

Talvez essa última sequência, depois de toda produção simbólica e invenção de tradição que acompanhamos, materialize novamente o lugar do cinema nessa tradição, em que se coloca o desafio de pensar o mundo não a partir do que as imagens se referem, mas do que se produz na relação. E, quando aqui digo relação, não posso deixar de ter em mente um gesto perspectivista em que o encontro não se resume a uma relação um/outro, sujeito/objeto, filme/filmado, mas das múltiplas forças que são colocadas juntas para que uma imagem apareça, para que algo se atualize, para que o retorno da festa guarde suas temporalidades bifurcadas.

Quando o cinema estende o braço para a festa, para o mito, a existência da festa passa a fazer parte desse braço estendido, da máquina-cinema que é colocada para rodar. Como vimos na primeira parte do filme, é a própria máquina-cinema que vai sendo lubrificada, experimentada, para, no momento da festa, não haver mais diferença entre um cinema/festa e a festa que se faz com o filme. De que outra maneira entender a existência da festa separada do som e do movimento de câmera que duplica a velocidade e a sensação de circularidade do rito, como nos exuberantes planos da festa em ato? Se, na primeira parte do filme, podemos falar que *As Hipermulheres* ensaia filmar algo, na segunda o filme é algo, é a festa: território e invenção de comunidade em pleno descontrole.

Como já nos lembrava Deleuze e Guattari em *o Anti Édipo*, a partir das leituras de Levis-Strauss e Pierre Clastres,

“

É particularmente fraca e inadequada a ideia segundo a qual as sociedades primitivas são sociedades sem história, dominadas por arquétipos e sua repetição. Essa ideia não nasceu entre etnólogos, mas antes entre ideólogos presos a uma consciência trágica judaico-cristã a

que eles queriam creditar a 'invenção' da história. Se dermos o nome de história a uma realidade dinâmica e aberta das sociedades, em estado de desequilíbrio funcional ou de equilíbrio oscilante, instável e sempre compensado, comportando não só conflitos institucionalizados, mas também conflitos geradores de mudanças, revoltas, rupturas e cisões, então as sociedades primitivas estão plenamente na história, e muito afastadas da estabilidade ou mesmo da harmonia que se lhes quer atribuir em nome de uma primazia de um grupo unânime. A presença da história em toda máquina social aparece claramente nas discordâncias em que, como diz Lévi-Strauss, 'se descobre a marca, que é impossível desconhecer, do acontecimento'."

(Deleuze; Guattari, 2010, p. 201)

Assim, a virtualidade da festa não se exprime em um presente que contém o passado, mas em uma dupla produção de memória e futuro que se efetiva nas atualizações do presente, sem deixar de renovar aquilo que a festa continuará sendo. Estamos no caminho para superar uma dualidade que colocaria de um lado uma tradição, que deveria se repetir dentro do mundo exclusivamente indígena, e a tradição em ato, se fazendo com o cinema e que transborda a aldeia. A festa, com o cinema, se constitui como uma produção sensível e política que se descola do próprio índio e pode circular sem que seja apenas a festa e a tradição do outro, mas que perfaz algo que nos é comum.

Conclusão

Retomemos a questão colocada por Manuela Carneiro da Cunha no artigo supracitado: "Como é possível operar sob a égide da "cultura" e da cultura, e quais são as consequências dessa situação problemática?" (2010, p. 356). O que tentamos esboçar

nesse artigo foi a presença do documentário em um duplo engajamento ao participar do retorno de uma manifestação da cultura. Simultaneamente, o documentário é atravessado por uma reflexividade e uma territorialidade que se expressa e se constitui na imagem-sólida e, também, por uma virtualidade daquilo que retorna e faz variar, de forma não-roteirizável, a própria cultura. O que retorna, a festa, o rito, os cantos, os excessos, não podem ser isolados dos modos como entram em relação, estética e micropolítica, no interior da aldeia. Assim aparecem modos de ser que, com o cinema, produzem micro variações e intensidades – o homem que canta, a menina que aprende o canto, a catarse do pós-festa, a força das mulheres. Da mesma maneira, as marcas do ritual não podem ser isoladas das formas de continuidade que a festa estabelece com o fora – com os outros povos do Xingu, com o mundo branco –, fazendo dessas marcas que atravessam a comunidade uma propriedade, uma solidez.

Em outras palavras, com o cinema, a festa retorna como território sem se limitar a ele. *As Hipermulheres* materializa uma comunicação pelo cinema entre a “cultura”, noção assumida pelos índios e expressa de maneira performática, para o outro, para o mundo, fazendo território e uma “cultura em si”, por mais híbrida e mutável que seja, entendida como: “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais, ou seja, algo no gênero do que se costuma chamar de cultura” (Carneiro da Cunha, 2010, p. 313). No lugar que assume o cinema, no modo como nessa expressão a circulação da cultura se faz com o retorno da festa e no modo como essas duas políticas que narramos aparecem imbricadas, é a separação mesmo entre essas duas culturas que nos parece problemática. O cinema se expressa como um catalizador do que volta se inventando em sua virtualidade e o que volta para ser organizado pela comunidade como seu território.

Para que a imagem se concretize nessas duas formas da política aparecer, na efetivação do território e na virtualização, há um viver comum que atravessa o filme. O filme se faz na intensidade do compartilhamento do mundo dos índios e dos brancos, um compartilhamento que é também do tempo, de uma experiência que se renova há anos, com projetos e novos filmes, assim como com a imbricada relação que existe entre esses cineastas vindos de diferentes lugares, unidos no Xingu. Se existe a possibilidade de um viver junto, é porque é possível inventar uma imaginação comum.

No filme, o *performatado* está no mesmo registro daquilo que deve ser guardado e transmitido, aproximando-o de toda uma tradição do filme etnográfico posterior a Jean Rouch em que o imaginado e fabulado fazem parte de um modo de apresentação/representação do outro. No caso de *As Hipermulheres*, tais gestos são fundamentais, inclusive para uma política do território. Entretanto, me pergunto ainda se é apenas no registro documental, etnográfico que o filme deve ser visto. Ao final da entrevista com Takumã Kuikuro, realizador do filme, ao ser perguntado sobre seus projetos atuais, ele me fala que quer agora dirigir uma ficção com o Selton Mello. Não teria o próprio filme indígena entrado em um regime outro em que a “cultura” não é o fim? ●

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FAUSTO, Carlos. No registro da cultura: o cheiro dos brancos e o cinema dos índios. In: CARELLI, Vincent; IGNACIO DE CARVALHO, Ernesto; DE CARVALHO, Ana (Org.). *Video nas Aldeias: 25 anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. v. 1.

- FRANCHETO, Bruna. Mulheres entre os Kuikuro. In: *Estudos Feministas*, ano 04, semestre 01, 1996.
- GOLDMAN, Márcio. Os tambores do antropólogo: antropologia pós-social e etnografia. In: *PontoUrbe*, jul. 2008.
- GONÇALVES, Marco Antônio. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GUIMARÃES, César. Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no documentário. In: GOMES, Isabel; CORDEIRO, Renato (Org.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- _____. Se falássemos um pouco de política? In: *Política & Sociedade – Revista de Sociologia Política*, Florianópolis, n. 4, pp. 11-41, abr. 2004.
- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: DE FRANCE, Claudine (Ed.). [1973]. *Pour une Anthropologie visuelle*. La Haye: Mouton, 1979. pp. 53-71.
- VELLOSO, Silvia Pimenta. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2003.
- VIVEIROS E CASTRO, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*. Paris: PUF, 2009.
- _____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

NOTAS

- ¹ Colocação feita informalmente quando o autor trabalhava com Arthur Omar como montador de seus filmes no início dos anos 2000.
- ² Os Kuikuros convidaram para a festa do filme três outras tribos: Mehinaku, Wauja, Yawalapito.
- ³ Nesta conversa, Fausto destaca que sua relação com os Kuikuros começou quando era casado com Bruna Francheto que, desde os anos 80, pesquisa com os Kuikuros, sobretudo questões ligadas à língua.
- ⁴ <<http://www.youtube.com/watch?v=jYMQ1dgPXLE>>- O depoimento do presidente da *Nestlé* pode ser visto nesse fragmento do filme *We feed the world* (2005), de Erwin Wagenhofer.
- ⁵ Entrevista com Carlos Fausto – Rio de Janeiro – outubro de 2012.
- ⁶ Todas as citações de Takumã Kuikuro foram feitas em entrevista em Março de 2012.

- ⁷ Para uma revisão das etnografias sobre o Jamunkumalu e uma leitura sobre as questões de gênero na festa, ver o excelente artigo de Bruna Francheto (1996).
- ⁸ “O mito/rito das Jamunkumalu tematiza essencialmente o encontro/desencontro de homens e mulheres enquanto coletivos distintos e opostos e a possibilidade imaginada mas experienciada com intensidade na narrativa e na festa sobretudo pelas mulheres de uma ordem social exclusivamente feminina” (Francheto, 1996, p. 53).