



Os *Itseke* e o fora-de-campo no cinema Kuikuro

BERNARD BELISÁRIO

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG

Resumo: Neste artigo buscamos analisar algumas das maneiras como três filmes documentários realizados por Takumã e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema – no âmbito das oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias – inflexionam a noção cinematográfica de *fora-de-campo* ao abordarem a presença dos *itseke* na vida da aldeia. Para caracterizar os modos como os sujeitos em campo se relacionam com essas agências não humanas fora-de-campo, articulamos à análise fílmica descrições de alguns elementos da língua e da própria cosmologia Kuikuro.

Palavras-chave: Cinema indígena. Kuikuro (Alto Xingu). Fora-de-campo. Documentário.

Abstract: In this paper, we intent to analyze how three documentary films – made by Takumã and his colleagues of the Kuikuro Film Collective under the Vídeo in the Villages project's workshops – bend the cinematic notion of *off-screen* space when the presence of *itseke* takes place on the village life. To characterize the manners through which the subjects relate do these non-human agencies on the off-screen space, we articulate the filmic analysis with some linguistic elements descriptions and the Kuikuro cosmology itself.

Keywords: Indigenous cinema. Kuikuro (Upper Xingu). Off-screen space. Documentary.

Résumé: Dans cet article, nous envisageons d'analyser quelques unes des manières dont trois documentaires réalisés par Takumã et ses camarades du Collectif Kuikuro de Cinema – dans le cadre des officines mises en place par le projet Vidéo nas Aldeias – infléchissent la notion cinématographique de *hors-champ* lorsqu'ils traitent de la présence des *itseke* dans leur vie communautaire. Afin de cerner les différentes façons dont les sujets dans le champ entretiennent des relations avec ces agents non humains du hors-champ, nous intégrons à l'analyse fílmique des descriptions de certains éléments de la langue et de la cosmogonie des Kuikuro.

Mots-clés: Cinéma amérindien. Kuikuro (Haut Xingu). Hors-champ. Documentaire.

Desde 2004, quando foi lançado o filme *O dia em que a lua menstruou*, fruto do processo de formação e realização audiovisual compartilhada, desenvolvido pelo projeto Vídeo nas Aldeias junto ao povo Kuikuro, o espectador tem se deparado com um tipo de presença, nesses filmes “indígenas”, capaz de deslocar profundamente os pressupostos da oposição que fazemos entre homem e animal, entre cultura e natureza. Trata-se dos *itseke*, uma categoria de seres que costuma estabelecer relações um tanto quanto perigosas com os Kuikuro e que está intimamente relacionada com os rituais filmados por Takumã e o Coletivo Kuikuro de Cinema. Neste artigo, pretendemos analisar, em três filmes realizados pelos cineastas Kuikuro, como o cinema pode dar a ver (e ouvir) traços dessa complexa relação.¹

***Itseke*: os hiperpredadores monstruosos**

No início do filme *Cheiro de pequi* (2006), vemos o cacique e xamã Afukaká no centro da aldeia executando uma fala ritual que consiste em chamar pelo nome próprio, dentre outros seres, o Hiperjacaré. Essa fala cerimonial apresenta uma prosódia bastante semelhante aos chamados que Kanu e Taihu fazem às mulheres que ainda estão em suas casas, distantes do centro cerimonial da aldeia (de onde parte o chamado) no filme *As Hipermulheres* (2011). Um dos traços dessa prosódia é o alongamento das sílabas finais de cada frase, seguido de um decaimento tonal.



Figura 1: Afukaká em *Cheiro de pequi* (2006), Kanu e Taihu em *As Hipermulheres* (2011)

1. Este artigo retoma e desenvolve algumas das questões inicialmente publicadas nos anais do 17º Encontro de Estudos de Cinema e Audiovisual da Socine (Belisário, 2014a) e posteriormente reelaboradas em um dos capítulos analíticos de minha dissertação de mestrado (Belisário, 2014b). Além dos participantes do seminário temático *Cinema, estética e política* da Socine, agradeço também ao grupo de pesquisa *La humanidad compartida: procesos ontológicos en el México de ayer y de hoy* do Instituto de Investigaciones Antropológicas da UNAM (México), com quem pude discutir um pouco sobre “ressonâncias” entre cinema e antropologia. E, é claro, aos colegas e amigos do grupo de pesquisa *Poéticas da experiência* (PPGCOM/UFMG).

Se o chamado de Kanu e Taihu busca alcançar as mulheres no fora-de-campo da cena, a algumas dezenas de metros dali, qual seria então o alcance do chamado (exagerado em seu alongamento silábico) de Afukaká? A que distância está o Jacaré-*itseke*?

2. Estas e outras informações etnográficas resultam de uma breve incursão em campo, que realizei na aldeia Kuikuro de Ipatse, mas não só. São frutos dos inúmeros encontros e conversas que venho tendo com dois grandes amigos, o cineasta indígena Takumã Kuikuro e o antropólogo e linguista Mutua Mehinaku, a quem agradeço enormemente pela generosidade em seguir me ensinando um pouco sobre o *ügühütu* de certas palavras e de certas coisas.

3. Na fauna xinguana, as espécies excepcionais, incomuns, “difíceis de se ver por aí” também são seres *kuëgü*: a arara vermelha é *tahitse kuëgü* (“hiperarara”), o mutum de bico vermelho é *kusu kuëgü* (“hipermutum”), assim como o gaviãozinho de bico vermelho é *hisi kuëgü* (“hipergaviãozinho”).

Os *itseke* são seres monstruosos que podem habitar a profundidade das grandes lagoas, o esconso interior da floresta, ou os limites do céu.² Segundo o antropólogo e linguista Mutua Mehinaku, esses seres são perigosos predadores dos humanos. “*Itseke* é aquele que nos come, não é gente (*kugehüngü*), não se vê. Nós chamamos de *itseke* a Coisa (*ngiko*), o nosso comedor” (MEHINAKU *apud* FAUSTO, 2012: 68).

Um dos traços da monstruosidade desses seres está implicado no superlativo *kuëgü* com o qual são caracterizados. Na tradução que os Kuikuro fazem, nomeando em sua própria língua certas espécies de animais exóticas à fauna xinguana,³ é precisamente esse superlativo que melhor caracteriza sua diferença: o elefante é *ijali kuëgü* (“hiperanta”), a girafa é *asã kuëgü* (“hiperveado”), o crocodilo é *tahinga kuëgü* (“hiperjacaré”), o tubarão é *kanga kuëgü* (“hiperpeixe”). A articulação entre esta categoria de seres, os *itseke*, e o modificador *kuëgü* pode ser descrita também em sentido inverso, a partir do predicativo *itsekegü* (*itseke*-[sufixo relacional]/“de *itseke*”) com o qual os Kuikuro caracterizam, em seu cotidiano, coisas grandes ou exageradas: o facão, por exemplo, é uma “faca de *itseke*” (*taho itsekegü*).

O superlativo *kuëgü* é análogo ao *kumã* dos Yawalapiti. Conforme descrito por Eduardo Viveiros de Castro, o modificador *kumã*

articula vários atributos: ferocidade, tamanho, invisibilidade, monstruosidade, alteridade, espiritualidade, distância. O importante aqui é que eles se superpõem em larga medida. A noção mesma de “espírito” parece radicar-se no sentido deste modificador. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 31)

Os *itseke* são então predadores monstruosos que se mantêm escondidos no interior da floresta, no fundo das lagoas e nos limites do céu. A potência “superlativa” de seus corpos lhes permite atravessar essas distâncias sobre-humanas

para rondar perigosamente o mundo dos homens. Lembremos que a capacidade corporal dos bichos-espíritos xinguanos é frequentemente relacionada a certos artefatos dos brancos, tais como o avião, o helicóptero e o submarino.⁴

Voltando então à questão que propusemos acima, para chegar ao jacaré-*itseke*, o alongado chamado de Afukaká em *Cheiro de pequi* precisa atravessar a *distância sobre-humana* que separa o campo dos homens e o fora-de-campo dos *itseke*.

Ao caracterizar alguns modos do enquadramento no cinema, Gilles Deleuze (1983) identifica duas relações distintas entre o campo cinematográfico e seu fora. A primeira delas remete a uma contiguidade espacial entre o que está em campo e aquilo que o enquadramento faz prolongar pra fora dele. “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). Esse aspecto *relativo* do fora-de-campo é fortemente tributário da oposição ontológica que André Bazin (1975) percebe entre o quadro da pintura e o enquadramento cinematográfico:

Os limites da tela não são – como por vezes o vocabulário técnico daria a entender – a moldura [*cadre*] da imagem, mas um esconderijo [*cache*] que não faz mais que desvendar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para o interior, ao passo que tudo o que a tela nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. (BAZIN, 1975: 188, trad. nossa)⁵

O fora-de-campo relativo apontaria então para extensões ilimitadas do contínuo espacial, “o conjunto de todos esses conjuntos forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitada” (DELEUZE, 1983: 31). Sob essa perspectiva, o que estaria em jogo na performance de Afukaká é precisamente o alcance “exagerado” (para retomarmos o modificador *kuëgü*) de seu chamado. Ao menos é isso que sugere a montagem dos planos do pequizeiro na floresta ecoando o campo sonoro de Afukaká, ao final do prólogo de *Cheiro de Pequi*. O fora-de-campo para onde Afukaká direciona seu olhar e seus gestos é a própria floresta.

4. “Suas ‘roupas’ (...), frequentemente descritas como aviões supersônicos, helicópteros, submarinos e outros equipamentos do gênero, fazem parte de um imaginário de um superpoder xamânico. Contudo, do ponto de vista dos humanos, não é a tecnologia o princípio fundamental da diferença entre humanos e não-humanos, mas o corpo” (BARCELOS NETO, 2008: 62).

5. No original: “Les limites de l’écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l’image, mais un cache que ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l’espace vers le dedans, tout ce que l’écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l’univers”.

A ferocidade e a invisibilidade dos bichos-*itseke* no fora-de-campo seria da mesma natureza que a ferocidade e invisibilidade das grandes onças, das grandes sucuris ou dos grandes gaviões-reais, por exemplo. A ameaça que imprimem do fora-de-campo sobre o campo se aproxima, então, de uma certa noção (e experiência) da floresta. E, da mesma forma, a floresta que circunda a aldeia pode ser pensada como seu fora-de-campo – que não cessa de avançar sobre o “campo” dos homens e mulheres, como as onças que atacam os animais de estimação dos Kuikuro durante a madrugada, deixando somente as marcas de sua presença: suas garras e pegadas no solo próximo do lugar onde sua presa não mais está.⁶

6. Experiência que vivi durante o trabalho de campo.

Seria preciso então analisarmos algumas marcas dessa relação de predação no filme *O dia em que a lua menstruou*, filme esse que se impôs (aos cineastas e aos espectadores) antes mesmo do término de *Cheiro de pequi*, que vinha sendo concebido desde as primeiras oficinas de 2002 do projeto Vídeo nas Aldeias na aldeia Kuikuro de Ipatse.

O dia em que a lua menstruou (2004)

Em uma das noites em que os Kuikuro assistiam a projeções de filmes no pátio central da aldeia, ocorre um eclipse lunar – evento pontuado pelos sujeitos em cena como “*ngune amatsotilü*”, a menstruação da lua (ou “lua menstruada”). O fenômeno mobiliza uma série de precauções, tomadas por mulheres e homens, de modo a se manterem protegidos dos perigos que esse evento cósmico traz consigo.

O filme inicia-se com a reencenação das ações realizadas tanto no momento mesmo em que o eclipse ocorrera quanto no dia que se seguiu. Homens e meninos passam carvão em seus rostos, enquanto as mulheres e meninas passam polvilho. O jovem Amunegi explica que passara carvão para que o sangue menstrual da lua não ficasse em seu rosto e aponta para a lua no alto do céu.⁷

7. Carlos Fausto (2012: 77, nota 9) lembra que os Kuikuro referem-se às pintas na pele das pessoas como “ex-sangue de lua” (*ngune unguupe*) – marcas visíveis de um fenômeno invisível.

Na sequência do dia seguinte ao eclipse, mulheres despejam peixe assado e mingau no quintal atrás de suas casas. Tapualu explica, em cena, que está derramando o alimento porque a lua o havia encontrado. Há ainda uma terceira cena em que seu marido desperta os objetos de sua casa com as mãos dizendo *hakike* (“acorde”).



Figura 2: Encenação das ações mobilizadas pelo eclipse em *O dia em que a lua menstruou* (2004)

Conforme narra Tapualu no filme, algumas das precauções tomadas após o eclipse, como jogar fora toda a comida, são análogas àquelas que os Kuikuro tomam quando uma mulher menstruada manipula acidentalmente o alimento que está sendo preparado para sua família. O eclipse figuraria então como uma “hipermenstruação”. As demais ações, como pintar o rosto com carvão ou polvilho e “acordar” os objetos, indicam o caráter excepcional dessa outra menstruação, tal como a sufixação com o modificador *kuëgü* poderia sugerir: “todo modelo apresenta uma superabundância ontológica; toda superabundância é monstruosamente outra” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 31).

A experiência do eclipse entre os Kuikuro seria então uma experiência com essa alteridade radical e predatória dos *itseke* cujas manifestações sensíveis nos corpos das pessoas são o enfraquecimento e o adoecimento. O jovem lutador Mahajugi se escarifica para verter pela própria pele o acúmulo do sangue menstrual lunar em seu corpo, o que poderia enfraquecê-lo. Os xamãs retiram do corpo das pessoas as flechas-de-*itseke* (*itseke hügi*) que, quando visíveis, são objetos minúsculos que o xamã literalmente *dá a ver* ao doente (e também à câmera, como podemos ver na figura 3).



Figura 3: Cenas da terapêutica xamânica em *O dia em que a lua menstruou* (2004)

Conforme explicam Jauapá e Tapualu nas cenas de narração/entrevista em *O dia em que a lua menstruou*, o eclipse é o índice de uma certa *liminaridade cosmológica*, onde os seres tornam-se outros – o tatu torna-se arraia, as mandiocas dançam como gente – seres terrestres tornam-se seres aquáticos, seres estáticos tornam-se seres dançantes.

O termo que os Kuikuro geralmente utilizam para esse “tornar-se outro” é o verbo *etinki*. Mutua Mehinaku o traduz como “virar ao outro mundo”.⁸ A relação de oposição dos mundos em questão pode remeter a diferentes disjunções: por exemplo, entre homens e mulheres – como na frase *“itotope etinkilü leha itaõ”* (“o homem tornou-se mulher”, referindo-se às travestis) – ou entre indígenas e “brancos” – como na frase *“utinkilü leha kagaihai”* (“eu me tornei branco”). No caso do eclipse, a disjunção em jogo é ainda mais radical e perigosa, pois o que está em relação é o mundo das pessoas e aquele “outro” mundo – o mundo invisível dos predadores, dos seres *kuge-hüngü* (“não-gente”) (MEHINAKU *apud* FAUSTO, 2012: 68). O adoecimento, nesse contexto liminar, seria a expressão de um indesejado vetor de transformação em curso. A terapêutica xamânica que assistimos no filme (figura 3) consiste em retirar as substâncias e artefatos dos *itseke* do corpo das pessoas, interrompendo esse perigoso processo de “tornar-se outro”, causado pelo contato que se teve com o sangue da (hiper)menstruação lunar e cuja efetivação poderia resultar no falecimento do doente.

8. Na frase *“itaõko etinkilü”*, Mehinaku (comunicação pessoal) propõe como tradução: “as mulheres viraram ao outro mundo”. No caso, o mundo dos *itseke*.

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”. (BARCELOS NETO, 2008: 93)

A lida do xamã com esses seres patológicos se dá não só por meio da ação de seu corpo sobre o corpo doente. Por vezes, é preciso abandonar este corpo e atravessar as (hiper)distâncias que separam o mundo das pessoas e o mundo dos *itseke*. É precisamente sobre essa experiência que narra o xamã Tehuku: “Fumei no eclipse até entrar em transe. Aí escutei o morto. Ele então me carregou e me levou embora desmaiado. O eclipse estava começando. ‘Veja!’, o morto disse, ‘é a filha dele que está menstruando’. Todos os *itseke* estavam reunidos” (Tehuku em *O dia em que a lua menstruou*). De acordo com a narrativa do xamã, os *itseke* e os mortos habitam e convivem neste “outro” mundo, aonde “têm corpo, assim como nós, mas não é este corpo aqui não. *Teh!* O deles é muito bonito” (Tehuku em *O dia em que a lua menstruou*). Mutua Mehinaku (2010) enfatiza a capacidade comunicativa desses seres para o xamã, que os escuta em seu transe:

Quando o pajé, *hüati*, fuma seu charuto, ele entra em transe e nesse momento escuta os pássaros, os animais e outros não humanos falando nossa língua. Na vida real os não humanos têm *itsu*, mas o pajé diz: “*Utetaiha*”, *kuge kilü. Itseke kilü. Ekege kilü. Kui kilü* (“Eu já vou, gente falou. *Itseke* falou. Onça falou. Pássaro xexéu falou”) – todos *itseke* através do pajé. (MEHINAKU, 2010: 117)

O chamado de Afukaká, no início de *Cheiro de Pequi*, apontaria não só para uma distância sobre-humana no contíguo espacial fora-de-campo, como para um *outro* ponto de vista e de escuta, para o qual a voz humana é *itsu* – o som emitido pelos animais e pelos mortos. Ao chamar o *itseke* para participar do ritual, o cacique e xamã Afukaká está fazendo sua voz transpor a condição de *itsu* para a condição de palavra (*aki*). Isso porque há uma simetria entre este e o “outro lado”. Segundo Viveiros de Castro, “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, 2002: 443-444). Seria interessante observar então como o filme *Cheiro de pequi* dá a ver essa dimensão humana dos *itseke*, a partir da qual esses seres se escutam e se veem como gente.

***Cheiro de Pequi* (2006)**

O filme *Cheiro de pequi* começou a ser gravado e concebido ainda nas oficinas de 2002, conforme lembra Vincent 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* ARAUJO, 2011: 94).

O filme gira em torno, então, das preparações, narrações, encenações e performances do ritual do pequi *Hugagü*. Em um daqueles depoimentos filmados por Takumã (e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema), escutamos Tapualu contar como descobrira que fora o *itseke* Hiper-beija-flor (*Tukuti Kuëgü*) quem a havia adoecido. Ela sonhara que escutava e via pessoas cantando e dançando o *Hugagü* sob um pequizeiro. O xamã Matü explica que o Hiper-beija-flor é o dono do pequi (*imbe oto*), era precisamente desse *itseke* as flechas que ele retirara do corpo de Tapualu quando ela havia adoecido.

Se, no filme *O dia em que a lua menstruou*, a liminaridade estava relacionada à menstruação de um *itseke* específico – Aulukuma ou *ngune* (Lua) (ou talvez sua filha) –, em *Cheiro de pequi*, vários *itseke* estão relacionados com o ritual do pequi. O filme organiza, assim, uma estrutura narrativa que estabelece sentidos e relações entre elementos diversos, como o beija-flor-*itseke*, o pequi (e sua narrativa de origem) e o ritual *Hugagü*. Todos estes elementos são postos em relação no sonho “xamânico” de Tapualu, conforme ela mesma narra.

De noite, enquanto dormia, eu via pessoas dançando o *Hugagü* embaixo do pequizeiro. E eu estava no meio delas, junto aos pequis caídos no chão. Eu os via dançar em minha casa. Quando eu acordei, todo o meu corpo doía. O beija-flor-*itseke* tinha me flechado toda. (Tapualu em *Cheiro de pequi*)

Para os Kuikuro (assim como para boa parte dos povos ameríndios), o sonho é um passeio da alma-sombra (*akūnga*) da pessoa pelo mundo dos mortos e dos *itseke*. Ao acordar, a alma-sombra da pessoa voltaria integralmente, a não ser que algum *itseke* tenha resolvido raptá-la, como bem lembra Aristóteles Barcelos Neto em sua etnografia sobre os Wauja do Alto Xingu.

Para os Wauja, toda doença grave corresponde a múltiplos e seguidos raptos [...] de frações da alma do doente pelos *apapaatai* [os *itseke* dos Wauja]. Em sua companhia, a alma (ou frações desta) passará a se alimentar das comidas dos ‘bichos’ – carne crua ou podre, sangue, capim, folhas, fezes, larvas – as quais, obviamente, não fazem parte da dieta wauja. Essa radical mudança alimentar e o convívio com os *apapaatai* desencadeiam um processo de *animalização* do doente. (BARCELOS NETO, 2008: 90)

No filme *O dia em que a lua menstruou*, “acordar” os objetos depois do eclipse seria então um modo de trazer de volta as suas almas-sombras, que poderiam estar passeando por aquele outro mundo. Em sua etnografia *desta* experiência do eclipse entre os Kuikuro, Carlos Fausto (2012: 71) menciona a armação de varais onde são dependurados os objetos mais valiosos do parente falecido nos últimos anos, para que ele pudesse buscar as almas-sombras desses objetos e levá-las consigo para a sua aldeia no céu. É para esse mundo que Tapualu fora levada em seu sonho, e o xamã Tehuku, em seu transe xamânico – onde os *itseke*, os mortos e os animais fazem seus rituais, cantando e dançando como gente.

Essa condição humana dos animais e dos *itseke* aponta para um aspecto do fora-de-campo bastante distinto daquela concepção “relativa”, a partir da qual elementos em campo se comunicariam com esses seres da floresta à distância, no contíguo espacial que o enquadramento e a própria floresta escondem. A invisibilidade dos *itseke* não estaria relacionada somente à invisibilidade do predador (ao menos do ponto de vista da presa), mas também a um “outro lado do visível”. O que, deste lado, é carne crua ou podre, sangue, capim, folhas, fezes e larvas, do *ponto de vista no outro lado*, pode ser peixe assado, mingau de pequi, beiju de mandioca e pirão de peixe –

9. Entre os Ikpeng, povo que atualmente vive nos limites da Terra Indígena do Xingu, “o fluxo menstrual é definido com uma expulsão de sêmen podre, efetivamente um aborto, quando o sêmen não chegou a coagular para dar início à formação do feto” (RODGERS, 2002: 107).

um banquete delicioso. Assim como seu inverso, como sugere a performance dos personagens que despejam o alimento em *O dia em que a lua menstruou*. O que deste lado é peixe assado, mingau de pequi ou de mandioca brava, do outro lado é alimento apodrecido⁹ pelo sangue menstrual do *itseke*.

Um ponto de vista não é uma opinião subjetiva [...] o mundo real das diferentes espécies depende de seus pontos de vista, porque o “mundo” é composto das diferentes espécies, é o espaço abstrato de divergência entre elas enquanto pontos de vista: não há pontos de vista *sobre* as coisas; as coisas e os seres é que são os pontos de vista. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 384-385)

Seguindo o argumento do autor, não se trataria de um relativismo, o que suporia “uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação”, mas de um *multinaturalismo*, “uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 379).

O que existe na multinatureza não são entidades autoidênticas diferentemente percebidas, mas multiplicidades imediatamente relacionais do tipo sangue/cauim. Ou mesmo, não existe nada mais que o limite entre o sangue e o cauim, a borda pela qual duas substâncias “afins” se comunicam e divergem entre si. (VIVEIROS DE CASTRO, 2010: 56, trad. nossa)¹⁰

10. No original: “Lo que existe en la multinatureza no son entidades autoidênticas diferentemente percibidas, sino multiplicidades inmediatamente relacionales del tipo sangre/cerveza. Si se quiere, no existe más que el límite entre la sangre y la cerveza, el borde por el cual esas dos sustancias ‘afines’ se comunican y divergen entre ellas”.

A *liminaridade cosmológica* que as falas de Tapualu e Jauapá expressam ao descreverem os fenômenos que acontecem no momento do eclipse em *O dia em que a lua menstruou* é precisamente um perigoso transbordamento de limites entre seres (aquáticos e terrestres), entre comida e “comedor”, entre vivos e mortos, entre gente e *itseke*.

Nesse sentido, a distância que separa o chamado, em campo, de Afukaka e o ouvido do jacaré-*itseke*, no fora-de-campo, é também uma *disjunção ontológica* entre o audível e o inaudível,

entre o grunhido e a palavra, entre o visível e o invisível, entre a aldeia e a floresta. A floresta no fora-de-campo de Afukaka é um *outro* lugar. Um lugar onde 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 beiju, onde bebem o seu mingau, onde cantam e dançam seus rituais, onde se casam e fazem guerra.

Seria preciso analisar, então, como o chamado ritualístico de Afukaká, as performances coletivas do *Hugagü*, as pinturas, os cantos e danças de Kamankgagü e Tsana, em cena, se relacionam com essa outra dimensão do fora-de-campo. A mediação que esses elementos rituais exercem com esse outro fora-de-campo habitado pelos *itseke* é certamente da mesma natureza que aquela das performances ritualísticas das mulheres no filme *As Hipermulheres*. Passemos então à sua análise.

As Hipermulheres (2011)

O filme *As Hipermulheres* (2011) coloca em cena uma aldeia em meio aos preparativos para o grande ritual feminino do Alto Xingu, o *Jamugikumalu*. Nesse ritual, o mundo das mulheres é posto em relação com aquele outro mundo, longínquo e invisível, das mulheres-*itseke*. No filme há três cenas em que os *itseke* são diretamente mencionados.

Na primeira delas, 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 desconfia que algum *itseke* esteja “olhando” para ela, ou seja, que seu corpo está exprimindo uma *afinidade* com algum *itseke*. “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 parentes” (FAUSTO, 2012: 69). Eles pintam-nas com seu urucum, enfeitam-nas com seus adereços rituais, dançam, cantam e compartilham de sua comida – afecções bastante distintas daquelas manifestas no corpo convalescente de Kanu (figura 4).

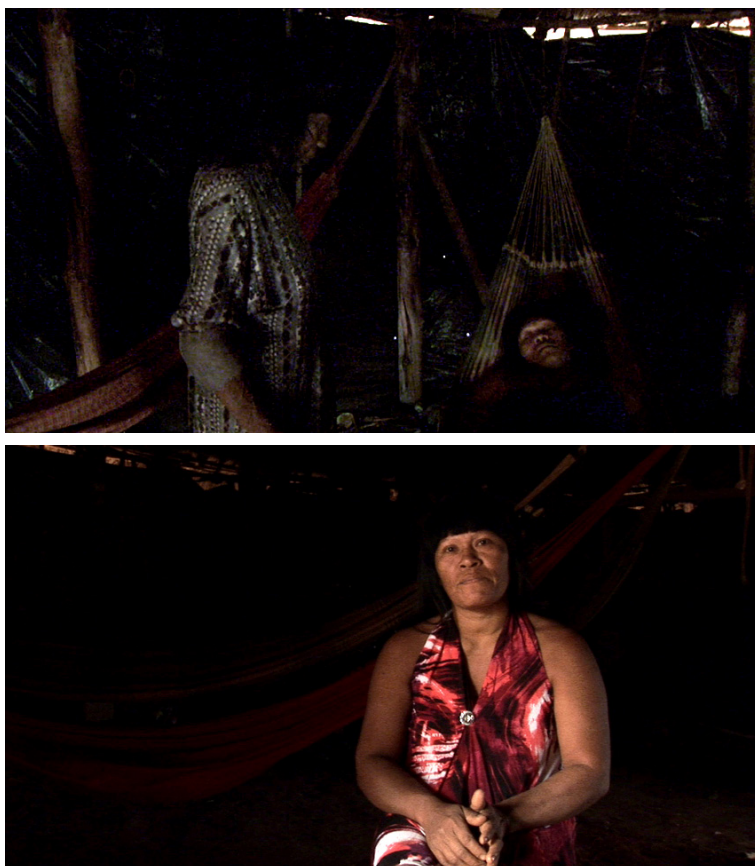


Figura 4: Dois momentos em que há referência aos *itseke* no filme *As Hipermulheres* (2011)

O segundo momento em que o filme *As Hipermulheres* faz referência aos *itseke* é na narrativa mítica que conta como as mulheres (e seus maridos) se tornaram esses hiperseres monstruosos. Assentados perto da porta, fonte de iluminação da cena, tendo o escuro de suas respectivas casas como cenário, Kanu (figura 4) e Kamankgagü narram o surgimento das *Jamugikumalu* (e de seu ritual), quando as mulheres de antigamente “viraram ao outro lado”.

No mito, as mulheres provocaram os homens com seus cantos, o que os deixara muito ofendidos. Eles então aproveitaram a pescaria ritual para se transformarem em predadores-*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 tornado porcos-*itseke*. As mulheres resolveram então tornar-se outra coisa também. Misturaram uma resina vegetal na sua pasta de urucum,

pintaram-se de uma maneira diferente – “pintura de Jamugikumalu, pintura de bicho (*ngene*)”, narra Kamankgagü – e passaram a dançar ininterruptamente os cantos que ouvimos no ritual, para assim se tornarem *Itaõ Kuëgü*, o *itseke* que dá nome ao filme.

Na versão estendida da narração do mito – Kamankgagü conta o mito das *Jamugikumalu* (2013)¹¹ – o velho Kuikuro explica: “Isso foi na época em que ainda éramos *itseke*, todos nós, homens e mulheres. Por isso elas se transformaram [*etinki*] facilmente”. Para a etnolinguista Bruna Franchetto, “o verbo *etinki* – é a forma intransitiva derivada de *inki*-, ‘metamorfosear’ mas também ‘inventar, criar’” (FRANCHETTO, 2003: 11). “Inventar-se a si mesmo” (*s’inventer, à soi-meme*) (FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2011: 98, nota 4), o que enfatiza a radical diferença entre tornar-se e “ser tornado” *itseke*. O passado mítico seria então esse tempo imemorial do tornar-se outro, do *deslimite* entre os seres e seus mundos, do *devoir*.

A dimensão mítica dos *itseke* atravessa de forma distinta o fora-de-campo dos animais monstruosos e aquele outro do qual os xamãs dão notícia, em que esses seres se veem (e interagem entre si) como belos humanos – com seus corpos pintados e enfeitados com os motivos e grafismos rituais, braçadeiras de pluma e cocares de penas, conforme vemos na encenação do mito de origem do pequizeiro em *Cheiro de pequi*.

No primeiro deles – o fora-de-campo das distâncias sobre-humanas –, a dimensão mítica dos *itseke* pressupõe uma distância de outra natureza, entre o presente da aldeia em cena e o evento diacrítico no passado, em que não mais puderam ser vistos como gente ao tomarem a forma e o corpo que têm hoje. Jean-Louis Comolli (2012) lembra que o fora-de-campo no cinema é uma abertura que aponta não só para o espaço que se prolonga das bordas do enquadramento como para um tempo 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. (COMOLLI, 2012: 536, trad. nossa)¹²

11. Essa narrativa, assim como Kanu conta o mito das *Jamugikumalu* (2013), faz parte dos extras do DVD de *As Hipermulheres* distribuído pelo Vídeo nas Aldeias.

12. No original: “La restriction du visible liee 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, le 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”.

Por outro lado, o fora-de-campo dos mortos-gente, dos animais-gente e dos *itseke*-gente, que as performances rituais acionam, é ele próprio uma atualização dessa dimensão mítica, da “humanidade molecular de fundo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006) escondida pela natureza diferenciante dos corpos. Nas cenas das grandes performances finais do filme *As Hipermulheres*, essa atualização da dimensão mítica do fora-de-campo se faz intensamente presente.

Adornadas com suas pinturas, colares, cintos, joelheiras, braçadeiras e cocares, percutindo seus pés e balançando seus braços, cantando e dançando os cantos que as mulheres míticas cantaram e dançaram para se transformarem em *itseke*, as mulheres xinguanas efetuam uma passagem entre esses domínios. A terceira referência direta aos *itseke*, no filme *As Hipermulheres*, está ligada precisamente a essas performances das mulheres pintadas com os motivos rituais.

No final do filme, depois da grande performance interétnica do *Jamugikumalu*, Kamankgagü, assentado à sombra da *Kuakutu*, comenta com um outro espectador do ritual ao seu lado: “*Itseke!* Do mesmo jeito que as Hipermulheres se pintaram. Olhe lá, *itseke*. É *itseke* de verdade!”.



Figura 5: Mulheres pintadas com os motivos do *itseke* Hipermulher

Ao se vestirem, dançarem e cantarem como se vestiram, dançaram e cantaram as *Jamugikumalu* míticas, as mulheres em cena “viram ao outro mundo” (*etinki*), tornam-se mulheres-*itseke*. Gente e *itseke* passam a coabitar um mesmo *campo de ressonâncias* maquinado pelo ritual.

Recentemente analisamos como os cantos, as danças e coreografias nesse filme constituem um grande sistema de ressonâncias no qual a própria câmera pode ser agenciada (BELISÁRIO, 2015). Nesse sistema, o visível está em ressonância com o invisível. Campo e fora-de-campo vibram uma mesma frequência. A modulação dos corpos (e da câmera) em cena é o traço visível e audível do campo de intensidades e afecções em jogo no ritual. O que era invisível e inescrutável aos seres humanos ordinários é dado a ver e ouvir nessas performances. O que não significa que o invisível se torne visível de um modo que passaríamos a ver as almas, os mortos, os espíritos e os animais. Mas que, por uma espécie de dobragem, o que vemos e ouvimos em campo é também o que acontece no fora-de-campo. O ponto de vista (e de escuta) dos homens e dos *itseke* convergiram então no centro cerimonial da aldeia. Lembremos que o conteúdo do chamado do cacique e xamã Afukaká, em *Cheiro de pequi*, é um convite ao jacaré-*itseke* para comer e dançar o ritual do pequi junto ao seu povo. Além do jacaré-*itseke*, dançam nesse ritual os pássaros-*itseke* – esculpidos em madeira e cera de abelha pelos homens – e os besouros-*itseke* na performance da dupla Kamankgagü e Tsana (figura 6).



Figura 6: Pássaros-*itseke* e besouros-*itseke* em *Cheiro de pequi* (2006)

* * *

Nesta análise buscamos identificar e caracterizar alguns dos modos como o cinema Kuikuro vem elaborando a relação entre o campo e o fora-de-campo a partir da interafecção que os sujeitos em cena estabelecem com os *itseke* – predadores ferozes e monstruosos da floresta que, no “outro” mundo (das almas-sombras), se veem e se escutam com seus corpos de tempos imemoriais: como humanos. Vimos assim que, por um lado, a dimensão *relativa* do fora-de-campo dos *itseke* aponta para uma continuidade espaço-temporal de extensões sobre ou hiper-humanas. O adoecimento, por exemplo, figuraria como uma predação vinda desse fora-de-campo da floresta. O que o xamã tira do corpo dos doentes, em cena, é precisamente a flecha do *itseke* predador.

Por outro lado, os *itseke* operam também uma *disjunção ontológica* entre campo e fora-de-campo, posto que, de um certo ponto de vista (fora-de-campo), o que vemos como doença é, na verdade, um invisível ato de estimação dos *itseke*. O ritual funcionaria então como um sistema de ressonâncias cósmico a colocar em relação os corpos visíveis (em campo) das mulheres no pátio cerimonial da aldeia de Ipatse com os corpos invisíveis e imemoriais dos *itseke* fora-de-campo. Ao traçar seu enquadramento (corte móvel no contínuo espacial) em ressonância com a coreografia das mulheres-*itseke* em cena, a câmera de Takumã e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema constitui, para o espectador, uma modulação da imagem afetada por esse campo de ressonâncias. Observe-se, por exemplo, o movimento da câmera na performance do Canto do Tatu (*Kagutaha Igisü*) em que as mulheres seguem em fila umas com as mãos sobre as cinturas das outras ao final de *As Hipermulheres* (figura 7).

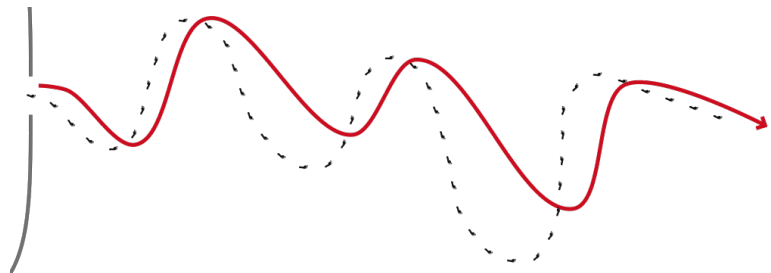


Figura 7: Diagrama do movimento das mulheres e da câmera no Canto do Tatu em *As Hipermulheres* (2011)

Ao investigarmos as relações entre o campo e o fora-de-campo nos filmes Kuikuro, quando os sujeitos do filme apontam (de dentro da cena) para uma certa “vizinhança” com os *itseke*, encontramos uma modulação bastante singular entre o visível e o invisível. Na tentativa de apreender algo dessa presença na vida dos Kuikuro, os filmes acabam por inflexionar de maneira singular a forma como o cinema estrutura as relações entre o campo e o seu fora, que não é outra coisa senão o próprio cosmos.

Para a caracterização desses modos e movimentos, lançamos mão de um procedimento que consiste em trazer o gesto etnográfico para dentro da descrição e da análise fílmica. Sob essa perspectiva, o trabalho do analista torna-se um “trabalho de campo” na própria imagem – na sua multiplicidade de elementos e aspectos, por vezes sobrepostos ou atados uns aos outros, mas também simultaneamente estranhos, irregulares, implícitos.

É necessário, sobre as imagens, *cerrar o ponto de vista*, nada omitir da substância imaginal, mesmo que seja para se interrogar sobre a função formal de uma zona em que “não se vê nada” [...] Simetricamente, é necessário *abrir o ponto de vista* até restituir às imagens o elemento *antropológico* que as põe em jogo. (DIDI-HUBERMAN, 2004: 61)

Ao adentrarmos o território do cinema indígena, é o próprio *ponto de vista* que parece estar em questão. Uma *antropologia da imagem*, nesse caso, não é possível sem que seja concebido também um ponto de vista na imagem, que nos olha de volta, colocando em perspectiva nosso próprio olhar. O esforço deste trabalho foi precisamente o de abrigar alguns dos traços dessa complicada troca de olhares, nem sempre muito confortável.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf, 1975.
- BELISÁRIO, Bernard. *Os lugares do bicho-espírito*. XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine: Anais de textos completos. São Paulo: Socine, 2014a.
- _____. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014b.
- _____. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. *Galáxia*, n. 31, São Paulo, 2016 [no prelo].
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983 [2004].
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1990].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2004 [2012].
- FAUSTO, Carlos. Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses. *Journal de la Société des Americanistes*, 98 (1), p. 63-80, 2012.
- FRANCHETTO, Bruna. L'autre du même: paralelisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). *Amerindia*, 28, p. 213-248, 2003.
- FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. Flutes des hommes chants des femmes. Image et relations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu. *Gradhiva*, 13, p. 95-111, 2011.
- MEHINAKU, Mutua. *Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Metafísicas canibales*: líneas de antropología postestructural. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2010.

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

FILMOGRAFIA

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.

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*: Olívia 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.

AS HIPERMULHERES. 2011, 80' (*Itã Kuëgü*). *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.

KAMANKGAGÜ conta o mito das Jamugikumalu. 2013, 20'.
[filmado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema]

Data do recebimento:
12 de maio de 2015

Data da aceitação:
21 de julho de 2015