

**REPRESENTAÇÃO, MEDIAÇÃO E NEGOCIAÇÃO DE VOZES NO FILME *ITÃO KUEGÜ: AS HIPER MULHERES***

Fernanda Salvo<sup>1</sup>

**RESUMO**

Nesse artigo, nosso esforço será o de pensar o domínio da cultura com vistas ao mundo social, levando em conta a importância simbólica das mediações culturais. Nossa reflexão sobre a mediação se embasará, principalmente, nas contribuições teóricas de Jean Caune (1999), Louis Quèrè (1982) e Jean-Louis Comolli (2008) sobre os processos simbolizantes inerentes à vida social. Para iluminar tal perspectiva, comentaremos o documentário *Itão kuegü: as hiper mulheres* (Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro, 2011), destacando os procedimentos de abordagem e os recursos expressivos e narrativos adotados na representação. A finalidade é refletir sobre como a cena engendrada pelo filme se contrapõe àquelas do mundo social, convocando os espectadores a uma nova partilha.

**Palavras-chave:** Representação; mediação; alteridade

**REPRESENTATION, MEDIATION AND NEGOTATION OF VOICES IN THE  
FILM *ITÃO KUEGÜ: AS HIPER MULHERES***

**ABSTRACT**

This article aims to reflect on cultural domain with regards to the social world, taking into consideration the symbolic relevance of cultural mediations. This reflection on mediation is mainly grounded on the theoretical contributions of Jean Caune (1999), Louis Quèrè (1982) and Jean-Louis Comolli (2008) on the symbolic processes inherent to social life. In order to illuminate such perspective, commentary will be made on the documentary *Itão kuegü: as hiper mulheres* (Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro, 2011) as it highlights the procedures of the approach and the resources used to express and narrate in this representation. The objective of this article is to analyze the ways in which the scene enacted in the film stands in opposition to the ones in the social world, inviting spectators to a new distribution.

**Keywords:** Representation; mediation; alterity.

**INTRODUÇÃO**

Nesse artigo, nosso esforço será o de pensar o domínio da cultura com vistas ao mundo social, levando em conta a importância simbólica das mediações culturais. Partimos do pressuposto de que a mediação cultural é uma espécie de constante antropológica que perpassa os modos de vida de todas as sociedades, que necessitam de formas sociais e historicamente localizadas de mediação.

---

<sup>1</sup> Professora do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Acre (UFAC).

Nossa reflexão sobre a mediação se embasará, principalmente, nas contribuições teóricas de Jean Caune (1999), Louis Quèrè (1982) e Jean-Louis Comolli (2008) sobre os processos simbolizantes inerentes à vida social. O solo comum a reunir o pensamento dos três autores, no que diz respeito à mediação cultural, é sua perspectiva de que os processos de mediação podem operar o restabelecimento do liame social, criando sentimentos de pertencimento e comunidade.

Na primeira parte do artigo, apresentaremos o quadro teórico geral que explora o pensamento dos três autores sobre a mediação. Em seguida, utilizaremos as contribuições de Jean Caune para problematizar quais teriam sido os tensionadores a provocar os rasgos do tecido social ou a quebra do liame, ao mesmo tempo em que refletiremos sobre o papel da mediação simbólica nesse cenário. Logo após, apresentaremos as proposições de Jean-Louis Comolli (2008) sobre a representação como forma de mediação que coloca em confronto as várias cenas sociais, instalando-se como um *terceiro* a partir do qual a relação de *um* com o *outro* se estabelece. Finalmente, comentaremos como o filme *Itão kuegii: as hiper mulheres* (Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro, 2011) aciona procedimentos de abordagem e recursos expressivos para construir seu olhar sobre a diferença, operando como mediador que contrapõe a cena por ele engendrada àquelas do mundo social, convocando os espectadores a partilhar suas formas sensíveis.

## **OS RASGOS DO TECIDO SOCIAL E O PAPEL DA MEDIAÇÃO COMO RESTAURADORA DO LIAME**

Embora partindo de posições teóricas diversas, Jean Caune (1999), Louis Quèrè (1982) e Jean-Louis Comolli (2008) apresentam perspectivas comuns sobre a inserção da mediação simbólica na vida social. No horizonte desses autores prevalece a noção central de que a cultura e as práticas sociais não podem prescindir do recurso ao mundo simbólico, que sustenta os sistemas de valoração compartilhados entre os sujeitos, bem como as trocas efetivadas em sociedade. Tais autores partem do pressuposto de que as sociedades apresentam formas historicamente localizadas de mediação, fenômeno que pode ser compreendido como uma espécie de constante antropológica presente na vida social em diferentes espaços e contextos.

Em sua episteme da mediação, Jean Caune (1999) argumenta que a modernidade tornou-se um conjunto de forças de esgarçamento do tecido social, restando à mediação o papel de operar o restabelecimento do liame, no sentido de criar a unidade cultural. Se houve o rasgo

do tecido social, afirma Caune, é no terreno das mediações que os sujeitos encontrarão a possibilidade de se sentirem pertencendo, de assumirem novamente “o ato de fala”.

Para esclarecer seu argumento, o autor retoma as modificações testemunhadas pela cultura, a partir da modernidade, e que provocaram os rasgos do tecido social. Segundo ele, muitos fatores teriam precipitado tal cenário de ruptura, principalmente, a modificação nas paisagens culturais, que instalou novas formas de demarcação social: dentro e fora, centro e periferia, público e privado. Se no passado o sentimento de pertença ligava-se à crença na existência de uma coletividade nacional ou na filiação a uma classe social, diz Caune, com o passar das décadas esse sentimento esmaeceu-se ou naufragou.

Na modernidade, prossegue o autor, a impossibilidade de buscar no outro ou na comunidade um horizonte de transformação social está ligada, inextricavelmente, ao desfalecimento do projeto coletivo. Se nos anos 1950 do século XX prevaleceu a crença na determinação revolucionária, e se os 1960 viram despontar a ideia de que as instituições culturais promoveriam a partilha, o comunal; foi a década de 1970 a porta-voz de que as mudanças estruturais somente viriam a longo prazo. O fracasso de todos os discursos de emancipação, sugere Caune, denunciou a fragilidade encontrada pela cultura para fazer valer um sentimento de comunidade, dificultando que os indivíduos se posicionassem como “atores de um projeto”.

Concomitantemente, o desenvolvimento das sociedades industriais contribuiu para o deslocamento desse sentido de comunidade. Segundo Caune, foi a partir da instauração das modernas sociedades que os vínculos fracos sobrepujaram os vínculos fortes. Se as comunidades, como quer a Sociologia, são caracterizadas por pertencimentos irrevogáveis, instituídos pela lealdade de seus membros, as sociedades industriais deram vida aos laços fracos, ao isolamento dos indivíduos e às formas de contrato revogáveis. Foi também a modernidade que trouxe em seu bojo a crise dos grandes relatos explicativos, sem que tenha sido capaz de apresentar novos discursos que remetessem a uma narrativa coerente, portadora dos projetos relativos à coletividade.

Com efeito, a segunda metade do século XX testemunhou o fim das utopias e a perda da crença nos ideais de progresso da modernidade - sintomas que se fizeram acompanhar do esmaecimento dos valores que, no passado, foram responsáveis pela instauração do projeto humano.

Para Caune, essa derrocada dos ideais civilizatórios teria sido abordada por diferentes vertentes do pensamento crítico:

A alienação pelo trabalho que leva o homem a estranhar a si mesmo (Marx); a morte de Deus que o priva de toda escatologia (Nietzsche); a divisão do sujeito que já não é o mestre consciente em sua própria casa (Freud), a existência de uma cultura que coincide mais com a vida, e é feita para governar a vida (Artaud); a desumanização do mundo e o condicionamento de uma falsa consciência (Escola de Frankfurt) ... são os temas que refletem uma unidade cultural quebrada (CAUNE, 1999, p. 135. Tradução nossa).

A partir de tais proposições, Jean Caune identifica uma crise da cultura contemporânea, cujo maior sintoma pode ser observado nas relações sociais. Para o autor, a cultura nas modernas sociedades não mais propicia aos sujeitos sociais um sentimento de comunidade, porque as pessoas já não se reconhecem como integrantes de um patrimônio partilhado. O que se perdeu, argumenta ele, foi a possibilidade de conexão com o outro, e, conseqüentemente, a chance da criação de uma “fala comum”.

Se a unidade cultural se partiu, afirma Caune, restou ao discurso da mediação tomar o lugar das ideologias, substituindo o projeto social:

Uma das primeiras explicações relativas à emergência da noção sociológica e filosófica da mediação dentro do campo do discurso está ligada à perda de credibilidade do projeto coletivo. A representação do futuro, e, especialmente, a capacidade de dirigir uma vontade coletiva foi borrada (CAUNE, 1999, p. 168. Tradução nossa).

O autor argumenta que a mediação social cumpre o papel de restauração do contato: “A mediação se apresenta, no discurso, como a operação que faz aceder ao real o que está enterrado nas profundezas do social. A resposta funcional se constrói dentro da perspectiva de uma *psique social* que tenta transformar o contato em liame” (CAUNE, 1999, p. 137).

Para Caune, o lugar primordial da cultura são as interações individuais, e, no plano subjetivo, os universos de significação forjados socialmente. Não por acaso, em suas teorizações, Caune retoma o mundo social e o simbólico, conferindo importância fundamental ao segundo. No plano simbólico, explica, os sujeitos encontram os recursos para produzir sentido sobre sua condição humana, à medida que passam a compartilhar crenças, ritos, normas, valores e modelos de comportamento. É nesse terreno, diz Caune, que se inscreve o papel definitivo cumprido pela mediação. Se a cultura representa a mediação que permite a construção da narrativa social, é a partir da presença do outro, das convenções, dos modos conversacionais e de reciprocidade, ou seja, a partir dos modelos de comportamento compartilhados e considerados aceitos, que se concretizarão os sentimentos de pertença, bem como a construção da imagem pessoal e dos pilares de integração na comunidade.

Esses elementos se vinculam às narrativas criadas num solo comum da existência, em determinados contextos culturais, confirmando que a vida social não pode prescindir do mundo simbólico e das mediações para sua efetivação. Nas palavras de Caune:

É preciso salientar por que o papel desempenhado pelas mediações culturais é cada vez mais importante na estruturação das comunidades, em suas respectivas narrativas e nas suas ligações com a sociedade global. Os indivíduos, em sua grande maioria, não podem dar um significado a suas escolhas existenciais sem uma referência a um contexto cultural: a consciência de si, para o indivíduo, passa pela vitalidade de sua cultura (CAUNE, 1999, p. 125. Tradução nossa)

Ao considerar o quanto as relações no mundo social são tributárias do recurso à mediação, Jean Caune se aproxima das proposições de Louis Quèrè (1982). De acordo com Quèrè, há um mundo simbólico que regula a própria vida social – o “terceiro simbolizante” -, sendo por meio dele que os sujeitos acessam o real, constroem sua identidade e sua comunidade e se constituem como atores históricos.

Louis Quèrè chama a atenção, sobretudo, para a dimensão institucional existente no plano simbólico, pois sua conformação estabelece a lei que regula a vida dos participantes em sociedade. Trata-se de uma constante antropológica que institui a vida comum, articulando estruturas cognitivas, quadros normativos, valores, crenças, formas de proceder, esquemas de ação, práticas culturais e representações sociais. O autor considera que sociedade alguma poderia existir sem a presença de um “terceiro”, que se insere na ordem do simbólico, conferindo sentido à experiência coletiva: “A compreensão recíproca dos sujeitos requer a mediação simbólica” (QUÈRÉ, 1982, p. 83).

Quèrè escreve que existe uma *mise-en-scène* ou um sistema geral de representação inerente a qualquer sociedade. Esse sistema funciona como atividade comunicacional fundadora, fornecendo sentido ao mundo. Não por acaso, diz o autor, todo regime de representação possui um caráter cognitivo e outro normativo, a partir dos quais os sujeitos produzem inteligibilidade para partilhar um mundo comum. Com efeito, toda as sociedades possuem sistemas de representação, e, caso o regime representacional entre em crise, a sociedade também entrará em crise. Para Quèrè, os sistemas de representação são fenômenos sociais que podem ser compreendidos como formas de “objetivação da mediação simbólica”, que atua como lugar de elaboração de sentidos sobre o mundo, como vetor da criação dos laços sociais e da comunidade, bem como das relações de alteridade. Conforme pontua o autor:

O laço social e a identidade, quer dizer, o reconhecimento de uma composição a uma comunidade não são indissociáveis de um sistema geral de

representação, de uma imaginação criativa, de uma atividade comunicacional fundadora, que estabelece o mundo lhe dando sentido. A identidade e a integração social procedem de uma distinção, de uma *mise-en-scène*. Justamente através da qual uma sociedade se faz inteligível em si mesma, lê as razões e os fins de sua organização, desenha sua capacidade de ação sobre si, representa sua criatividade. Graças a essa explicação incessante, ela garante uma dimensão totalizante (unidade simbólica), se faz reconhecível como uma comunidade para os indivíduos que a compõem e garante que eles entrem na moldura de uma existência coletiva (QUÈRÈ, 1982, p. 85).

A perspectiva adotada por Louis Quèrè chama a atenção para o papel das representações produzidas pela sociedade como sistemas de mediação simbólica. Se, conforme propõe Jean Caune, a mediação cumpre o papel de restauração do contato de *um* com o *outro*, restabelecendo a ordem de uma unidade cultural partida, podemos aproximar seu pensamento ao de Louis Quèrè, para quem as representações criadas em sociedade tornam-se essenciais, pois fornecem sentido para os sujeitos, atuando como formas de integração social e esquemas de orientação narrativa.

Por outro lado, tanto Jean Caune quanto Louis Quèrè nos convocam a refletir sobre a representação numa outra dimensão não menos fundamental, quando a situam como elemento articulador das relações de alteridade na vida social. Nesse sentido, podemos retomar também a contribuição iluminadora de Jean-Louis Comolli (2008), para quem a representação é um campo de forças onde a alteridade não apenas figura, mas se faz constitutiva das relações. Não por acaso, afirma Comolli, a representação é o fato social central de uma sociedade, que jamais poderá abrir mão dos seus dispositivos de encenação - cenas onde apareça algo da vida social -, pois são eles que garantem aos sujeitos se assegurar da realidade.

Comolli pondera que os sistemas de representação estão diretamente ligados à constituição da consciência subjetiva e às articulações do poder político no conjunto social. São os sistemas de representação, afirma, que conferem visibilidade às diferentes narrativas sociais, evidenciando as múltiplas facetas existentes na vida em comunidade: “Realidade sindical, patronal, etc. Cada qual com sua realidade, cada qual com sua narrativa. Isso coincide ou não. Isso se confirma. Isso se disputa. Mas continuamos no domínio da narrativa, em representações” (COMOLLI, 2008, p. 100).

As considerações de Comolli são bastante apropriadas à reflexão sobre a arte cinematográfica, pois o cinema, desde sua origem, foi guiado por uma filosofia da alteridade. Os primeiros filmes já se propunham a mostrar a cultura de outros povos para observadores que também eram outros em relação aos sujeitos retratados.

**REPRESENTAÇÃO, CINEMA, ALTERIDADE**

Para Jean-Louis Comolli (2008), toda representação opera como terreno de tensionamento da alteridade, instalando-se como um *terceiro* a partir do qual a relação de *um* com o *outro* se estabelece. Nas palavras do autor:

O que eu não sou e que, no entanto, me constitui? Uma das primeiras questões do sujeito. Esse “não-eu” não é o outro, é aquilo pelo qual eu estabeleço um elo com o outro, é o entre-dois do outro e de mim. Necessidade de passar pelo outro. A representação (o espelho, o ator, a fábula, a narrativa, o espetáculo, a imagem) é o *terceiro* a partir do qual se constitui minha relação com o outro como sendo ao mesmo tempo parte de mim e diferente de mim (COMOLLI, 2008, p. 99).

Segundo Comolli, o mundo da representação é também o mundo da relação. Nesse solo se inscrevem as relações de assujeitamento, as relações de força, as relações de poder, as relações de identificação e de alteridade.

No caso do cinema, esse quadro se desdobra nas cenas que envolvem os sujeitos que filmam, os que são filmados e o espectador. Essa tríade configurada no plano das representações, além de colocar em confronto os mundos dos sujeitos que filmam e dos que são filmados, prevê também o lugar do espectador – sujeito inventado pelo cinema, atravessado pela experiência ofertada pelo filme: “Assim como a projeção de um filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador, o espectador que o cinema supõe não está (apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme” (COMOLLI, 2008, p. 97).

Para Comolli, a cena fílmica é o lugar de negociação das representações onde os sujeitos operam; em razão disso, a tomada é política: “Filmar um outro é confrontar minha *mise-en-scène* com aquela desse outro” (COMOLLI, 2008, p. 100). Àqueles que filmam e aos que são filmados cabe a invenção de mundos possíveis, a partir do confronto de *mise-en-scènes*, convocando os espectadores à partilha das imagens.

Como a representação suscita obrigatoriamente uma relação de alteridade, Comolli compreende os sistemas de representação como fundadores e essenciais numa sociedade, pois são eles que evidenciam as linhas de força do poder, tornando nítido o embate de mundos. Para o autor, as sociedades são constituídas por “*mise-en-scènes* cruzadas, empilhadas, distintas e confundidas, claras e obscuras, brutais e refinadas etc. Cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène* (COMOLLI, 2008, p.100).

Se há séculos as sociedades humanas abrigam lutas sociais e políticas e por meio das representações essas disputas se tornam visíveis, Comolli propõe que o cinema não é somente o lugar de mostraçãõ dos sistemas de representaçãõ nesse cenário: ele é o principal analisador desses sistemas.

Os sujeitos que filmam, os que são filmados e os espectadores são demandados, por meio das representações, a certificarem-se das relações conflitantes que denunciam as próprias disputas da sociedade:

O que se lê nas representações sociais? Que no seu interior elas estãõ a serviço das lógicas da escritura, ou seja, de escolha, sacrifício, de perda, de articulaçãõ. O cinema faz com que as representações sociais passem pelas grades da escritura. Na representaçãõ há, ao mesmo tempo: uma cena para uma sala; um ator para um espectador; personagens para os sujeitos; um corpo para o outro; uma imagem para outra coisa (...) (COMOLLI, 2008, p. 99).

Justamente porque há uma escritura do cinema – que supõe, entre outros procedimentos, operações de corte e de sutura – não seria possível analisar a representaçãõ somente a partir daquilo que está contido em seu interior, é preciso também perguntar por aquilo que escapa, que é deixado de fora. As operações de esquitejamento próprias à escritura fílmica convocam uma série de perguntas sobre aquilo que é da ordem do visível e do invisível na representaçãõ: “Quem olha quem. Quem mostra o que. O que é mostrado, o que é escondido? Onde estou no olhar do outro, na *mise-en-scène* do outro?” (COMOLLI, 2008, p. 100).

Entrar no corpo a corpo com o filme é, pois, ser tomado pela violência dessa escritura – *in e off*, imagem e som, campo e fora de campo. “A representaçãõ supõe um corte (cena/sala; ator/espectador; personagem/espectador), *mas esse corte ainda é uma relaçãõ*. Ele separa e, separando, permite a relaçãõ, a interaçãõ transformadora e não simuladora. Articulaçãõ” (COMOLLI, 2008, p. 106).

Esses entendimentos levam a compreender o quanto a representaçãõ criada pelo cinema opera uma mediaçãõ, restituindo laços e conformando alteridades; preservando, a partir das cenas que cria, “o velho mundo da relaçãõ”, que resiste à cultura da velocidade, retomando o terreno da experiênciã. “Convivência do político e do cinematográfico: o cinema não é o que mantém o elo até na descriçãõ do desaparecimento do liame? Ressoldar os fragmentos. Reconduzir o sentido. Reconstituir a ligaçãõ” (COMOLLI, 2008, p. 101).

O cerne da questãõ é como os filmes colocam em jogo as várias cenas que compõem a representaçãõ e os mundos em confronto, denunciando as relações de poder existentes na vida social, antes mesmo do momento da tomada. Se as cenas que o cinema cria são políticas, é, sobretudo, porque suas operações produzem encontros, aproximações, encontros: cena do

realizador, cena do sujeito filmado, cena do espectador, cada uma atravessada pelas forças heterogêneas da vida social.

Para refletir sobre tal perspectiva, considerando a representação como gesto mediador, comentaremos o documentário *Itão Kuegü: as hiper mulheres* (2011), de Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro. O filme, produzido pelo Projeto Vídeo nas Aldeias<sup>2</sup>, é, em sua gênese, conformado por diferentes *mise-en-scènes*, pois sua direção é dividida entre cineastas indígenas e não indígenas. Tal forma de realização encaminha à negociação de vozes, fruto da experiência partilhada.

### CONSTRUÇÃO DO OLHAR E NEGOCIAÇÃO DE VOZES EM *ITÃO KUEGÜ: AS HIPER MULHERES*

*Itão Kuegü: as hiper mulheres* (2011) resulta das escolhas expressivas dos seus três diretores: Leonardo Sette, cineasta não índio; Carlos Fausto, antropólogo; e Takumã Kuikuro, cineasta indígena integrante do Projeto Vídeo nas Aldeias. Esse dado é fundamental para a compreensão do gesto criativo do filme, que ativa, incessantemente, a negociação de olhares e vozes em sua construção narrativa. Pode-se afirmar que se *As hiper mulheres* é contagiado pela linguagem audiovisual e muito do olhar dos brancos, o filme não pode, e nem quer, se esquivar do pensamento indígena - o que relega a cena fílmica ao constante exercício de alteridade.

Talvez, por isso mesmo, *As hiper mulheres* seja um filme que desestabiliza, de saída, a ideia de um olhar criado sobre o “outro”. Trata-se, sem dúvida, de um documentário etnográfico, mas aqui concebido em co-produção com os indígenas e personagens integrantes das ações filmadas. Essa escolha define, de modo indiscutível, o ponto de vista criado na narrativa.

*As hiper mulheres* é um documentário que acontece porque seus realizadores decidem filmar o Jamurikumalu, o maior ritual feminino do Alto Xingu, no Mato Grosso. Na estória, um tio, integrante dos Kuikuro, pede ao sobrinho que realize a grande festa, pois teme a morte de sua esposa, Taihu, índia idosa e única conhecedora dos cantos sagrados do povo Kuikuro. Caso Taihu não ensine os cantos às mulheres, a tribo corre o risco de perder a memória das suas canções. O que complica a situação é que a única pessoa da comunidade

---

<sup>2</sup> O projeto Vídeo nas Aldeias surgiu em 1987, no contexto de uma organização não governamental, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI). Dentre os principais objetivos da iniciativa estavam a “articulação estreita entre indigenismo – isto é, uma ação prática e política de um grupo de pessoas da sociedade nacional a favor da causa indígena – e a produção e a circulação de material audiovisual nas aldeias” (CAIXETA, 2008, p. 106).

possuidora de conhecimento para realizar o ritual é Kanu (filha de Taihu), mas a jovem mulher cai gravemente doente durante as filmagens - o que coloca o documentário diante da quase impossibilidade de existir.

Isso porque *As hiper mulheres* é um documentário sobre a encenação, para a câmera, de um ritual dos Kuikuro - aquele em que a mulheres dançam e cantam as músicas sagradas de seu povo, sendo presenteadas, ao final da festa, com peixes pelos homens da aldeia. E essa é uma das forças produtivas de *As hiper mulheres*, pois sua realização propicia que o rito ancestral, ao ser encenado diante da câmera, recoloca questões importantes para aquela comunidade. Encenar o ritual frente à câmera significa reviver a tradição. Mas também reconstruí-la. Nesse sentido, o filme se torna menos uma abordagem estetizante do cotidiano indígena ou uma produção sobre a cultura Kuikuro, e mais um lugar de solidificação dos saberes e da memória dessa coletividade. E aqui se descortina uma relação de dupla afetação, de caráter essencial: tanto o Jamurikumalu precisa do filme para acontecer, quanto o filme precisa desse ritual encenado para existir.

Além disso, há uma outra camada negocial que se evidencia na construção do documentário: se os cineastas não índios possuem maior familiaridade com técnicas de captação de sons e imagens, e conhecem bem as fórmulas narrativas já consagradas - algumas acionadas no filme -; são os indígenas que constroem a narrativa “de dentro”, pois estão mais habituados aos ambientes, às pessoas filmadas, às tradições encenadas, ao domínio dos tempos e espaços locais; são eles que trazem à cena certos elementos que talvez não pudessem ser facilmente identificados pelos brancos. Observação nesse sentido foi feita pelo próprio Takumã Kuikuro, “cuja condição de homem casado com uma das mulheres participantes do ritual, e do filme, foi fundamental para que pudesse presenciar certos momentos e estar em certos lugares que, em outra circunstância, não lhe seria permitido” (MARTINS, 2014, p. 5).

Se *As hiper mulheres* carrega, pois, o ímpeto documental, apreendendo os modos de vida dos Kuikuro, seu gesto criativo privilegia uma estrutura que agencia os elementos típicos de uma história ficcional. A narrativa se desenrola em torno dos preparativos para a grande festa, enquanto os membros da aldeia performam os acontecimentos do cotidiano diante da câmera. Na cena, os Kuikuro interpretam a si mesmos, embora seus diálogos não sejam decorados. Tal procedimento torna porosas as fronteiras entre o cinema e a vida, permitindo que algo do mundo venha compor a encenação.

Ao criar uma cena que se abre aos desvios ficcionalizantes dos sujeitos filmados, *As hiper mulheres* autoriza que os atores-personagens inventem algo de si mesmos, desdobrando-se em outros, apresentando-se em permanente devir. Diante da câmera, e enquanto a duração do

filme os acolhe, os Kuikuro forjam uma maneira de existir. Tal gesto dialoga com os princípios do cinema verdade, de Jean Rouch, propiciando aos sujeitos filmados, exatamente porque estão diante da câmera, criar algo diferente. “Ao criá-lo, não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária” (DA-RIN, 2006, p. 157). Não por acaso, em seu cinema etnográfico, Rouch lançou mão, precisamente, da ficção como instrumento de compreensão da realidade. O cineasta afirmava que todas as ferramentas da sociologia somente podem permanecer exteriores, enquanto “a ficção mais extravagante e mais desgredada é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada” (ROUCH *apud* DA-RIN, 2006, p. 163).

Como se sabe, Jean Rouch inventou o conceito de cinema e antropologia compartilhados, que se traduz em fazer filmes junto com as pessoas filmadas. Noutras palavras, ele redimensionou a relação entre observadores e observados, passando a compartilhar a criação de seus filmes com aqueles que antes eram objetos de pesquisa. Os desdobramentos éticos dessa investida não foram poucos; as proposições de Rouch incidiram sobre muitas formas do cinema moderno e suas perspectivas éticas, e não param de se desdobrar, ainda, no melhor cinema contemporâneo.

E *As hiper mulheres*, um filme realizado a seis mãos (duas delas de origem indígena), retoma tais reflexões, colocando em ato, desde a concepção, os elementos que redimensionam a relação entre quem filma e quem é filmado, no sentido de desestabilizar hierarquias, no sentido de tensionar a relação entre sujeito e objeto e, principalmente, no sentido de inventar maneiras para que o documentário exista, mas a partir do pressuposto de que o outro seja retirado do mero lugar de objeto do discurso. Na escritura de *As hiper mulheres* tais investimentos são identificados nos recursos expressivos acionados e que permitem inscrever as falas, os gestos, os afetos, os modos de vida e o pensamento dos Kuikuro. Assim, o ponto de vista privilegiado é aquele dos indígenas. As cenas se detêm sobre sua cultura e atividades cotidianas, mas tudo apreendido sob uma forma acolhedora, articulada em planos duradouros que fornecem tempo para que os personagens realizem suas ações e possam gerir o conteúdo de suas intervenções. O modo de narrar agenciado pelo filme sugere o acolhimento da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados.

Segundo Comolli (2008), quando, no fazer de um filme, a *mise-en-scène* se torna uma forma de escuta – “que filma de perto, com a orelha” – o realizador, ao invés de buscar organizar tudo na cena, sustenta a duração das imagens para melhor acolher as aparições e intervenções dos sujeitos filmados, deixando aparecer a *mise-en-scène* deles. Quando isso ocorre, diz Comolli, o cineasta abdica de guiar os personagens para finalmente segui-los:

No plano-sequência de longa duração, como a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada, há necessariamente a erotização da relação de filmagem. Relação, sim, Eros está aqui. As relações são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma só vez, em brincar com ela, em presencia-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* 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 às dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também (COMOLLI, 2008, p. 60)

Outro fator relevante a pontuar a negociação de olhares e vozes na constituição de *As hiper mulheres* é que o filme parece gestado sob o “risco do real”, para utilizar a expressão de Comolli. Pensar nesses termos significa considerar que o filme documentário, embora tenha desde os primórdios adotado como meio de construção situações encenadas, dirigidas e atuadas, ele abriga, em seu gesto criativo, uma abertura significativa aos atravessamentos do real. Esses são fragmentos do mundo que interferem na cena, pertencendo à ordem dos imprevistos e das indeterminações, ultrapassando os cálculos e os planejamentos. É importante notar que o “risco do real” abriga uma forte dimensão política, como escreve Migliorin:

Esse risco permitia marcar a diferença e a contraposição entre cena e roteiro. Oposição construída por Comolli para que possamos pensar a partir da presença ou não de um operador externo. Ou seja, a cena é o lugar da negociação das representações em que os sujeitos operam, enquanto o roteiro aparece como uma operação exterior às tensões da cena, colocando o espectador não como um eventual personagem ativo da cena, mas como um consumidor do quadro acabado. No roteiro, o sujeito encontra seu papel já desenhado, sabe como deve atuar para que a ordem narrativa funcione, enquanto a cena é política. O sujeito na cena tem o seu papel a definir, ou seja, tem a definir sua função na *polis*, a forma como sua palavra vai operar e transformar (...). O filme aqui não é apenas uma sequência de imagens que tem uma determinada duração, isso aparece quando se faz um filme, mas para que haja filme é preciso que a cena se reconstitua, que o espectador seja transportado para a instabilidade do encontro entre sujeitos políticos, operando na *polis* e não apenas executando um roteiro que servirá para o consumo (MIGLIORIN, 2010, p. 14).

Essa perspectiva que privilegia os encontros e as relações de alteridade entre os cineastas e seus personagens, tem pautado muitos dos documentários pertencentes à uma recente safra do cinema político brasileiro. Evidentemente, tal procedimento também descortina

uma série de possibilidades para as produções de caráter etnográfico, que já vinham sofrendo modificações nas últimas décadas. Conforme acentua Alice Martins:

Stam e Shohat ressaltam as mudanças pelas quais passaram os filmes etnográficos desde os seus primórdios, até as últimas décadas, quando tem prevalecido, nos discursos fílmicos, a disposição para se despirem de atitudes residuais colonialistas, com abertura a formas dialógicas de produção. Em lugar de narrar o outro, forjando neutralidade na apresentação de realidades supostamente objetivas, esses filmes passaram a representar exercícios de alteridade (MARTINS, 2014, p. 3).

Além de abrigar essa característica dialógica de que falam os autores, *As hiper mulheres* propõe, ainda, uma espécie de tradução, por meio da linguagem audiovisual, da oralidade e da memória dos indígenas. Depois que Kanu se recupera de sua doença repentina, o filme se concentra nas preparações para a grande festa, acompanhando detidamente alguns personagens em seu exercício de aprendizado e rememoração das danças e cantos sagrados. Esses trechos compõem um registro da oralidade e dos gestos dos Kuikuro, pois, embora os personagens já conversassem no seu idioma desde as primeiras cenas do filme, é nessa etapa que eles repetem palavras e frases; aqui eles retomam o que foi dito e recomeçam. O esforço é para resgatar sonoridades, melodias e entonações há muito não praticadas, o que torna claro que, para esse povo, o aprendizado dos cantos se dá pela audição e repetição constantes. O importante é incorporar, como num transe, as palavras, melodias e ritmos. Essas asserções demonstram o quanto o corpo é convocado a testemunhar o ritual e a memória Kuikuro.

Em sua crítica sobre os filmes realizados pelo Vídeo nas Aldeias e dirigidos por cineastas indígenas, o antropólogo Ruben Caixeta destaca a importância dos corpos na filmografia dos índios. “O cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras, porque sua antologia deposita nos corpos uma lugar central para a constituição da sua sociabilidade” (CAIXETA, 2008, p. 118). De acordo com Caixeta, essa centralidade que o corpo adquire nas coletividades indígenas talvez explique, inclusive, a facilidade que seus realizadores apresentam, na grande maioria das vezes, para lidar com a câmera e com as imagens por ela produzidas.

No caso de *As hiper mulheres*, essa observação se aguça, porque os registros colocam em evidência os corpos, que adquirem uma dimensão expressiva central nas imagens; isso encaminha à compreensão do quanto o pensamento indígena vem conformar a representação, denunciando, ainda uma vez mais, a negociação de olhares entre os brancos e indígenas na cena fílmica. Além disso, os corpos da cena, sobretudo das mulheres, performam e protagonizam um processo de transfiguração que culmina no ritual. Como nota Martins, em *As hiper mulheres* os

corpos “gradualmente transformam-se, desde seus cotidianos, da dimensão ordinária dos dias, ganhando força e exuberância na medida em que se preparam para o ritual, chegando ao ápice da festa na plenitude de sua transformação” (MARTINS, 2014, p. 6).

As *hiper mulheres* cria, pois, uma escritura dos corpos. Não por acaso, as imagens se demoram em mostrar os corpos recostados nas redes, livres nas águas dos rios, concentrados na criação dos artefatos. Há também a preparação dos corpos para os ritos da dança, as sonoridades dos cantos extraídas da voz, além do embelezamento dos corpos em tintas, pinturas e adereços. Todas essas ações adquirem um tom crescente, que culmina na sequência final, quando a comunidade se reúne, em peso, para assistir ao Jamurikumalu. Aqui a escritura fílmica traduz a grandeza do rito, enquadrando os corpos das mulheres comuns, transfiguradas em hiper-mulheres.

Do ponto de vista do tempo narrativo, notam-se as marcas de teleologia, de onde emerge a transformação gradual dos eventos e dos personagens; as ações do presente encaminhando para uma espécie de fechamento ou situação futura. A temporalidade apresentada se dá sob as horas da rotina, no desdobrar da vida cotidiana. Conforme o tempo do filme é construído, temos a impressão de que acompanhamos algumas semanas na vida dos Kuikuro. Uma escolha dessa natureza traz consequências para o modo de narrar que o filme agencia. A esse respeito, Deleuze afirma: “A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar” (DELEUZE, 1992, p. 77).

Assim, a *mise-en-scène* de *As hiper mulheres* mostra pedaços da vida, situações episódicas, acontecimentos rotineiros. Mas tudo com uma duração permissiva, acolhedora da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados. Nada no filme é espetacular. O trabalho da câmera, utilizada predominantemente sem tripé, cria uma dinamização do ambiente, que se torna fluido e vivo. Essa câmera, utilizada no ombro ou na mão, valoriza a inscrição direta do mundo, como ensinou a tradição do cinema direto. Por isso mesmo, embora *As hiper mulheres* apresente um minucioso trabalho de encenação, é justamente nessa abertura para a vida cotidiana, para a prosa do mundo, que os atravessamentos da experiência desfazem o jogo de uma operação muito calculada, rigorosa.

Nos momentos finais da narrativa, Kanu cantarola para uma jovem Kuikuro um dos cantos sagrados, colocando em cena, de novo, as mulheres e a ideia da transmissão cultural entre velhos e moços. Compreendemos, uma vez mais, que o Jamurikumalu é um

acontecimento singular na vida da comunidade, demarcando as formas de resistência cultural no Alto Xingu.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A representação coloca em relação as várias cenas da sociedade, operando como mediação simbólica no conjunto social. Segundo Jean Caune e Louis Quèrè é a própria vida em sociedade que não pode prescindir do mundo simbólico e das mediações para sua efetivação. De modo análogo, Jean-Louis Comolli afirma que os sistemas de representação dão a ver as diferentes narrativas sociais, tornando-se mediações que convocam os sujeitos a certificarem-se das relações conflitantes na comunidade.

Todos esses entendimentos levam a compreender a importância da representação enquanto mediação simbólica que propõe esquemas de compreensão do mundo, a partir dos significados que compartilha.

Nesse sentido, se o documentário *As hiper mulheres* se torna uma importante mediação simbólica é, em primeiro lugar, porque no seu gesto mesmo de criação os realizadores buscam encontrar maneiras para que os sujeitos retratados – o povo Kuikuro – module o olhar endereçado às suas formas de vida.

Se, conforme propõe Comolli, a representação coloca em jogo formas de alteridade no momento mesmo da filmagem, evidenciando as relações de poder existentes no mundo social, a partir do encontro/embate entre os que filmam e os que são filmados, pode-se considerar que *As hiper mulheres* busca encontrar maneiras para enfrentar essa problemática. Longe de abolir as assimetrias entre aqueles que detêm a câmera e aqueles que se postam diante dela, o que o filme faz, enquanto representação, é acionar maneiras para que os realizadores e os sujeitos filmados negociem a voz que emoldura a narrativa, quando opta pelo compartilhamento do gesto criativo entre brancos e indígenas.

A partir daí, o documentário contrapõe a cena por ele engendrada àquelas da vida social, convocando os espectadores a experimentar novas formas de olhar para o mundo dos Kuikuro. E esse é o papel fundamental do filme enquanto mediação: fazer ver o que era visto de outro modo, interferindo na ordem das visibilidades.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CAIXETA, Ruben de Queiroz. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires - Revista de Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte, v.5, n.2, p. 98-125, jul/dez.2008.

CAUNE, Jean. **Pour une éthique de la médiation**. Grenoble: PUG, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

MARTINS, Alice F. As hiper mulheres Kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance. **Revista Sociedade e Estado**. v. 29, nº 3, p. 1-11 set./dez, 2014.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2010.

QUÈRÈ. Louis. **Des miroirs equivoques**. Paris: Aubier Montaigne, 1982.

**Recebido em 01 de novembro de 2019**

**Aprovado em 01 de dezembro de 2019**