

Estética da Repetição em *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011)

Sabrina Alvernaz

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
sabrinalvernaz@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-6244-1499>

RESUMO Este artigo se dedica a *Itão Kuegü: as hiper mulheres* (2011, 80 min), longa-metragem de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Reflexões antropológicas sobre aprendizagem, memorização e transmissão dos cantos entre o povo kuikuro, bem como as formas de organização do ritual *Yamuricumã*, são consideradas para se compreender estratégias ficcionais e poéticas. Em relação às estratégias ficcionais, analisa-se um relato de enganação, lido em paralelo com o próprio filme que engana, por meio da montagem, o espectador que desconhece os cantos-poema. Mais especificamente, sobre o poético no cinema, este trabalho se detém nos cantos-poema kuikuro. O destaque recai sobre os paralelismos e as repetições, assim como sobre os efeitos da (não) tradução dos cantos no filme. À luz dos estudos de Bruna Franchetto a respeito da *estética da repetição*, este texto demonstra que é possível encontrar, no cinema kuikuro, paralelismos e repetições que não são estritamente marcados ou regulares, uma vez que há uma espécie de correspondência paralelística (ou variação na invariância) nas escolhas cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE Cinema indígena; kuikuro; poética.

Introdução

Respondendo à relação *cinema na antropologia, antropologia no cinema*, proposta pelo presente número da revista *Aniki*, este artigo se insere entre os trabalhos acadêmicos que buscam reflexões sobre os frutos que advêm desse encontro. Atento às reinvenções no campo da linguagem fílmica e aos desafios de quem considera o cinema dialogando com conceitos propostos pela antropologia, este trabalho convoca o filme *Itão Kuegü: as hiper mulheres* (2011, 80 min), que foi premiado em diferentes festivais e se tornou um marco na filmografia indígena feita

no Brasil (como se pretende demonstrar).¹ A relevância desse longa-metragem se constitui, dentre outros motivos, pela inovação na linguagem cinematográfica ao edificar uma linguagem híbrida entre o documentário e o ficcional, problematizando noções de registro e de criação imaginativa de forma bastante rebuscada, como outros filmes, *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, e *Terra deu, terra come* (2017), de Rodrigo Siqueira Arajeju, por exemplo.²

Itão Kuegü: as hiper mulheres é um longa-metragem cuja direção é compartilhada entre Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. O filme reflete uma feliz aliança entre um cineasta kuikuro e um antropólogo e um cineasta não indígenas, corroborando, dessa forma, a hipótese de que a estética propagada pelos kuikuro prevê diversidade e múltiplas vozes ou o que, em outras culturas, poderia ser tido como impuro. Assim como os rituais e os cantos-poema de outros povos são agregados e absorvidos no sistema ritualístico do Xingu, de modo geral, e entre os kuikuro, em específico, o fazer cinematográfico passa por esse processo.

Penoni, citando Fausto (2011), também discute a categoria *cinema indígena* a partir do que lhe é próprio, o caráter híbrido:

A questão da autoria compartilhada e da apropriação da tecnologia ocidental pelos realizadores indígenas é levantada sempre que se quer atribuir um aspecto de impureza e inautenticidade a esta produção cinematográfica. O hibridismo, traço em si tão celebrado no contexto das artes contemporâneas de uma forma geral, é visto neste caso como índice de dominação cultural. Fausto (2011) problematiza a crítica, dizendo que o que vemos como inautêntico nesse cinema talvez seja exatamente o que ele tem de mais autêntico. Isto se explica porque a apropriação tecnológica, estética e de linguagem que fazem os realizadores indígenas do cinema “ocidental” não expressa tanto a sua colonização pelo branco, mas precisamente o inverso. O processo de “virar branco” (Kelly 2005)

¹ O filme foi selecionado por variados festivais e recebeu distintos prêmios. Exemplifico: Prêmio Especial do Juri e Melhor Montagem no 39º Festival de Gramado em 2011; Best Documentary Film no 4º Hollywood Brazilian Film Festival em 2012; Al Jazeera Award for Best Documentary Film no Vancouver Latin American Film Fest no ano de 2011. Além de integrar festivais, o filme alcançou um público mais vasto, tendo em vista que foi exibido na plataforma de *streaming* Netflix.

² Neste trabalho, não serão tecidas discussões acerca do gênero cinematográfico, portanto, optou-se por denominar *Itão Kuegü: as hiper mulheres* como *filme*, sem adentrar no âmbito das classificações enquanto documentário, etnoficção, documentário autoetnográfico — cabendo a pesquisas futuras esclarecer tais desdobramentos.

implicado na prática dos Kuikuro com o cinema deve ser visto, segundo Fausto, como resultado de uma lógica indígena de “abertura ao outro” (Lévi-Strauss 1991) ou de apropriação do exterior. (Penoni 2018, 192)

É importante pontuar, ainda, que Carlos Fausto, conhecedor da língua e da cultura kuikuro, é antropólogo com consolidado trabalho entre este povo, e Leonardo Sette é cineasta e desenvolveu uma relevante parceria com a Vídeo nas Aldeias, organização que produz o filme e que guarda, por sua vez, uma relação sólida, no domínio da produção de audiovisual, com diferentes povos indígenas no Brasil. O que existe, portanto, é um contexto em que o *cinema indígena* abre possibilidades de parceria e de interlocução.³

Takumã é membro do povo kuikuro e vive na aldeia Iptase no Alto Xingu (Mato Grosso), é cineasta, coordenador do Coletivo Kuikuro de Cinema e presidente da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, além de realizar oficinas de produção audiovisual entre povos indígenas no Brasil. Assim, codirigiu o longa-metragem *Itã Kuegü: as hiper mulheres*, além de vários curtas e médias-metragens tais como: *Nguné elü: o dia em que a lua menstruou* (2004, 28 min) e *Imbé gikegü: cheiro de Pequi* (2006, 36 min) — produzidos pela Vídeo nas Aldeias e pelo Coletivo Kuikuro de Cinema. Dirigiu ainda *Karioka* (2014, 20 min), *ETE Londres — Londres como uma aldeia* (2016, 20 min) e, mais recentemente, *Xandoca* (2019, 12 min), *Agahü: o sal do Xingu* (2020, 1 min) e *Território Pequi* (2021, 22 min). Sua formação inicial ocorreu por meio de oficinas levadas a cabo por Vídeo nas Aldeias. Também é formado em edição pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Em 2017, recebeu o Prêmio Honorário Bolsista da Queen Mary University London.

Acrescenta-se que Vídeo nas Aldeias, que também produziu *Itã Kuegü: as hiper mulheres*, construiu um relevante e notório legado em relação à documentação dos modos de vida dos povos originários no Brasil e à formação audiovisual de diferentes cineastas indígenas desde a década de 80. Diferentes pesquisas se detêm na análise desse trabalho. Cito, a título de exemplo, *Cinema Indígena no Brasil* (2020) de Marcos Aurélio Felipe, que se dedica ao estudo sistemático da produção e da formação

³ Takumã Kuikuro integra a direção do filme e outros indígenas assinam fotografia e som direto, como seu irmão Jair Mahajugi Kuikuro e, ainda, Munai Kuikuro. O aprendizado trazido nas experiências anteriores com curtas e médias-metragens com produção de Vídeo nas Aldeias compõe a formação de Takumã neste período, época em que ainda não trabalhava com a edição dos filmes.

audiovisual da Vídeo nas Aldeias a partir de análise contextual das narrativas audiovisuais indígenas, percorrendo momentos-chave de sua história, no contexto colaborativo de fazer *com*, *a partir* e *junto* ao outro. O leitor que se interessar por tais assuntos encontrará uma vasta bibliografia que se dedica a refletir sobre o trabalho realizado por Vídeo nas Aldeias, como Ruben Caixeta de Queiroz (2008; 2013), Juliano José de Araújo (2012; 2014; 2020), Bernard Belisário (2014a; 2014b; 2016). André Brasil, outra importante referência nos estudos da filmografia indígena, desenvolve sua pesquisa a partir da análise do fora de campo nas produções cinematográficas no contexto de produção de Vídeo nas Aldeias e fora dele, e, ainda, nas implicações do xamanismo na linguagem audiovisual (Brasil 2013a; 2013b; 2016).

É necessário circunscrever que diferentes pesquisas vêm propondo análises de *Itão Kuegü: as hiper mulheres* com variados escopos. Cito outros exemplos: Bernard Belisário dedica-se a pensar como o filme articula, em sua *mise-en-scène* documentária, os recursos da ficção, bem como se interessa pela categoria do fora de campo e sua relação com os *itseke* nos discursos dos personagens e, ainda, a musicologia que integra canto, corpo e câmera (Belisário 2014a, 2014b). Sarah Shamash resgata as mitologias *kuikuro* representadas através do som e da imagem e as discute a partir da noção de canibalismo como um tropo subversivo que empodera as mulheres como agentes capazes de liderar o caminho em suas comunidades (Shamash 2017).

Não almejo aqui fazer uma exegese do filme em sua integralidade. Tenho como objetivo, em outro sentido, perscrutar as escolhas cinematográficas, bem como implicações da (não) tradução dos cantos-poema *kuikuro*. Para isso, este artigo parte do contexto de produção e de recepção do longa-metragem e se interessa pelo que pode se configurar como uma “estética da repetição” (nos termos de Franchetto 2003), em diálogo com teorias antropológicas e cinematográficas.

A ideia inicial que faz nascer *Itão Kuegü: as hiper mulheres* vem do interesse de Carlos Fausto e de Bruna Franchetto quanto à compreensão de como se dá a transmissão dos cantos-poema dentro da dinâmica social do povo *kuikuro*. Essa curiosidade motiva um projeto de pesquisa e a escrita de alguns trabalhos acadêmicos (ex. Fausto, Franchetto e Montagnani 2013). Atendendo ao escopo de um edital lançado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2009, para financiar projetos culturais, os antropólogos agregam seu

interesse aos objetivos de fomento do Ministério da Cultura. Lá estavam dois critérios: povos minoritários e temas que abordassem o feminino.

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

Com relação ao contexto de produção ou ao processo criativo, foi realizado um argumento que delimitava o princípio geral do longa-metragem: apresentar as preocupações quanto à manutenção da tradição e da memória por meio da transmissão de cantos-poema.

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

Itão Kuegü: as hiper mulheres é potente em sua linguagem e em sua capacidade de traduzir ao espectador um universo específico, justamente, porque efetiva a integração de Takumã Kuikuro à criação e, além disso, desenvolve um processo de produção híbrido que envolve

laços duradouros de amizade e de parentesco.⁴ É por meio dessa íntima relação que é possível apresentar aos espectadores quem eram aqueles personagens que cantavam o ritual feminino, bem como o que desejavam, do que tinham medo, do que sentiam pudor ou não. Nesse sentido, o filme representa uma inovação importante no campo de longas-metragens, diferenciando-se muito de outros feitos nas décadas de 60 e 70, a exemplo do filme *The Fate of the Amazon Women* [*O destino das mulheres Amazonas*] (1960, 24 min) de Jesco von Puttkamer.

Necessário é elucidar que o canto-poema é um elemento central na construção de *Itão Kuegü: as hiper mulheres*, na medida em que o filme gira em torno de sua aprendizagem por novas gerações e da organização do ritual *Yamuricumã*. Daí a importância de trazer à tona seu contexto e o complexo de crenças que o compõem, escopo a que aqui me dedico com o intuito de (re)conhecer a cosmologia *kuikuro*. Pelo contrário, se este trabalho não se dedicasse a considerar essa “memória de existência” (Krenak 2020) — esse modo de cantar/narrar — não seria possível discutir o giro epistêmico que se abre a partir do filme.

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

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

⁴ Pela necessidade de recorte deste artigo, não poderei detalhar aqui os desdobramentos dessa afirmação. Para situar, entretanto, o leitor, cito o trabalho anterior em que aproximo o cinema da tradução: “Partimos ainda da ideia de que quando um indígena, por meio da câmera, constrói uma narrativa cinematográfica, nasce um jogo que exige tradução entre cosmologias distintas: esse encontro comparece na própria feitura dos filmes que, de modo geral, requer um saber cruzado entre indígenas e não indígenas, bem como na recepção desses filmes que inclui espectadores tão dispares” (Cabral e Medeiros 2021, 329).

Na sociedade kuikuro, para que um músico domine um complexo musical e consiga entoá-lo durante um ritual, por exemplo, podem ser necessárias décadas de aprendizagem que, por sua vez, exigem um comprometimento social e financeiro extenso. Nas palavras dos autores acima mencionados: “os kuikuro têm um vasto repertório de narrativas, discursos cerimoniais, orações, cantos e música instrumental. As narrativas são aprendidas de maneira informal na família, enquanto os outros gêneros verbais e musicais são transmitidos de mestre para aprendiz contra pagamento em artigos de luxo” (Fausto, Franchetto e Montagnani 2013, 50). O filme faz alusão a essa dinâmica quando Kamankgagü, já idoso, afirma que ainda está aprendendo os cantos-poema. Eis o trecho de Kamankgagü no filme: “O chefe Tahukulá tá me ensinando. Falei pra ele: ‘Me ensina o canto de Auga Imitoho’. É esse que estou tentando lembrar. Só falta eu aprender esse. Por isso ando praticando.”

Os cantos xamânicos, rezas e discursos cerimoniais, entre os kuikuro, formam um acervo que supera em muito a capacidade individual da memória, de maneira que importa saber quem se recorda, o que é lembrado e como. A memória, neste caso, não é autobiográfica e nem ocorre fortuita ou acidentalmente, mas se dá de forma ordenada e fixa (Fausto, Franchetto e Montagnani 2013, 51). O filme exemplifica que existe uma dinâmica intra-aldeia na qual, por vezes, pode predominar um paradoxo entre reter e mostrar.

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

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

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

Os cantos-poema

A primeira vez que o canto-poema aparece no filme, ainda em murmúrio e quase imperceptível, é quando Aulá está colhendo o arroz logo nos primeiros minutos do longa-metragem. Depois, o espectador pode escutar Kamankgagü repetir cantos enquanto roça um caminho. Nesses dois momentos, como em outros reiterados casos, e também como acontece em *Nguné Eliü: o dia em que a lua menstruou*, os cantos-poema não recebem legenda; dessa forma, o espectador que não domine a língua não alcança as traduções.⁵

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

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

⁵ Outros momentos em que o filme se detém no canto sem traduções: quando Kanu é chamada para tirar dúvidas sobre como cantar corretamente, quando Jair treina com seu tio, que parece orgulhoso em repartir cumplicidade, e em todo o ritual de *Yamuricumã*. Novamente, espectador não indígena não tem acesso ao que é cantado.

enquadramento de câmera e pela *mise-en-scène* (Imagens 1 e 2) é possível perceber que o filme optou por marcar repetições quanto à sua linguagem cinematográfica. Sem se dirigirem para a câmera, Aulá e Kamankgagü ficam imersos em suas atividades (colher arroz e roçar, respectivamente), enquanto evocam os cantos-poema. A maneira de compor cinematograficamente essa prática, que passa pelo enquadramento e pela interpretação dos personagens, se repete nos dois casos.

Outra repetição se estabelece quando Aulá e Kamankgagü estão memorizando os cantos-poema enquanto caminham para o lago: ocorrem a mesma tomada com a câmera na mão e o mesmo enquadramento, com um único personagem ao centro que não dirige o olhar para a câmera (Imagens 3 e 4). Posto está que, juntamente com a repetição, se encontram variações, descontinuidades, na medida em que mudam os personagens e a iluminação da cena. Como nos paralelismos das artes verbais *kuikuro*, na linguagem fílmica convivem pequenas variações e uma estrutura que se repete.



Imagem 1 e 2: Fotograma de *Itão Kuegu: as hipermulheres*. | © Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.



Imagem 3 e 4: Fotograma de *Itão Kuegu: as hipermulheres*. | © Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.

Outro momento em que o filme se constitui também recorrendo à repetição é quando coloca em cena o aprendizado dos cantos. A postura de quem se senta para aprender com os mestres os cantos se dá repetidamente e retorna na última sequência fílmica, de modo a configurar repetição de *mise-en-scène* (Imagens 5 a 7). Se a repetição se dá em termos fílmicos, quanto à escolha de enquadramento e *mise-en-scène*, é também no discurso verbalizado que ela se coloca. O diálogo entre Kamankgagü e Aulá, aos 25 minutos do filme, é exemplo disso:

— É isso, filha.

— Acabou?

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

Um pouco mais adiante, aos 29 minutos, outra aprendizagem se dá. Taihu ensina a sua neta:

— Vamos só até aqui. Se formos até o final, você não consegue memorizar.

Tem que ser aos poucos. Com o tempo você pega. Só com o tempo mesmo.

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

Acrescente-se que há uma preocupação formal em demonstrar como o conhecimento é transmitido intergeracionalmente: em primeiro plano, Kamankgagü é visto; em segundo plano, Aulá, com voz nitidamente mais baixa, acompanha seu pai com o bebê no colo que olha para ela. Assim, se evocam, pelo enquadramento e profundidade de campo, as três gerações (Imagem 5). O enquadramento é feito de modo a mostrar a geração mais antiga em primeiro plano e, ao fundo, a próxima, sugerindo, dessa forma, prioridade ou hierarquia dos mais velhos, daqueles que possuem maior conhecimento e reconhecimento entre o povo Kuikuro.

A última cena do *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* reforça essa mesma ideia: Kanu e a filha entoam o canto *Yamuricumã*, remetendo o espectador ao contexto de aprendizado. A geração mais antiga está novamente em primeiro plano no quadro (Imagem 6). Posteriormente, a câmera se move até tirar Kanu do enquadramento e destacar apenas sua filha, de forma a sugerir que a tradição é absorvida pela nova geração (Imagens 6 e 7).



Imagem 5: Fotograma de *Itão Kuegu: as hipermulheres*. | © Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.



Imagem 6 e 7: Fotograma de *Itão Kuegu: as hipermulheres*. | © Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.

As repetições e as (não) traduções

Nas cenas em que os cantos são entoados em *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres*, predomina a ausência de tradução para o português. São apenas sete os momentos em que os cineastas optaram por traduzir os cantos e, ainda assim, são breves as traduções. Mais do que revelar os motivos que levaram à ausência de tradução, ocupo-me em entender como sua (não) presença funciona no filme e quais são seus desdobramentos.

Um dos primeiros efeitos de sentido que pontua é que o canto-poema é apresentado, na ausência de tradução, principalmente por sua sonoridade, seu ritmo, sua melodia e por seu movimento-dança.⁶ Pode-se concluir que sobressaem a música, o *fazer com*, o *fazer em ritual*, o *fazer-se cantor*, a repetição e a tradição, de tal modo que o significado da letra cantada precisa de estar ausente. Sem traduções, o espectador não se detém no significado daquilo que é cantado, mas no mistério, na sugestão de um outro modo de vida que se abre diante do desconhecido. O espectador não indígena fica sem um direcionamento muito claro; afinal, não sabe como funciona o ritual, para que são feitos determinados ritos e não reconhece o que está sendo cantado. Dessa forma, suspende-se, em alguma medida, o viés narrativo, tendo em vista que aquilo que é cantado não é descrito para o espectador. A ausência da tradução suspende a narrativa, porque pode ser reconhecida uma continuidade formal entre a narrativa mítica, o canto-poema e o filme.⁷

Em termos fílmicos, a ausência de tradução adia até ao clímax a temática que está sendo desenvolvida, levando, dessa maneira, o espectador a esperar, a imaginar, a arriscar interpretações e, ainda mais, a sentir que o ritmo, a melodia e o movimento da poesia podem ser mais importantes do que o significado das palavras. Pode-se considerar que certa revelação se dá quando Kanu e Kamankgagü narram para a câmera parte do mito

⁶ A respeito do corpo funcionar como um instrumento de percussão, ver Belisário: “Quando Aulá caminha enquanto canta, a melodia ganha um outro componente, o som de seus passos que acompanham seu contorno timbrístico e rítmico. É como se o canto (que está guardado no seu ventre) agenciasse não só sua voz, mas também seus pés, que tornam-se um instrumento percussivo. Devir-tambor dos pés. Não seria então somente a voz que é tomada por um vetor que a lança para fora do território da linguagem, os próprios pés (e pernas) vão perdendo sua função de caminhar ao se integrarem a esse sistema de pulsões rítmicas dos cantos” (2014a, 85).

⁷ Para o leitor que se interessar em outros desdobramentos, a pesquisadora Isabel Penoni, em sua dissertação (2010), ocupou-se, dentre outros objetivos, em descrever a continuidade formal entre a narrativa mítica, o repertório musical e a rotina coreográfica associados ao Hagaka.

que dá origem ao ritual, bem como quando o filme, paulatinamente, oferece parte das traduções dos cantos. Como acima descrito, são sete os momentos de tradução. O primeiro se dá num contexto de ensaio, a partir do qual as mulheres se preparam para o grande ritual — essa sequência é a que encerra o primeiro bloco fílmico. Eis o canto-poema:

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

Algumas das perguntas que circunscrevem a tradução são: como o espectador leigo poderia acionar inferências para compreender os nomes próprios entoados Jawahiká e Matulá? Quais poderiam ser as implicações e as consequências desse desconhecimento? Seria a dificuldade de compreender esse universo o motivo de deixar predominantemente ausentes as traduções no filme? Estas são perguntas que levam o leitor a pensar nas dificuldades de tradução quando múltiplas ontologias postas em alteridade são tão diversas (e também conflitantes).

Interessa a esta pesquisa defrontar-se com a repetição e com os paralelismos da arte verbal *kuikuro* de modo a resgatar o que Bruna Franchetto (2003) denominou de “estética da repetição”. É imprescindível pontuar que a repetição é compreendida como característica distintiva das narrativas e dos cantos *kuikuro* pela autora. Embora a repetição, por vezes, tenha sido eliminada em traduções da oralidade para a escrita e da língua indígena para o português,⁸

⁸ Um estudo a esse respeito pode ser encontrado no artigo de Bruna Franchetto, que discute a transcrição ‘livre’, manuscrita, de uma narrativa realizada pelo professor Amatiwana Matipu, em 1997, digitada, editada e publicada em um livro para uso escolar (*Tisügühütu, Kukügühütu. Livro de leitura e atividades de escrita na língua kalapalo/nahukwá/matipu*), uma vez que ocorrem “sucessivas operações de redução com eliminação de

justamente por não ser percebida como marca essencial e relevante, é ela que constitui, com suas modulações, continuidades e variações formais, a estética dos *kuikuro*. A arte oral do paralelismo se expressa entre os *kuikuro* de forma perceptível nos tipos de discurso formalmente estruturados como os cantos, a oratória e os discursos cerimoniais do *anetü itaginhu*, “discurso do chefe” (Franchetto 2003).

Quanto aos elementos constituintes da estética que passam pelo gesto da repetição, o leitor encontrará uma pesquisa longa e consistente feita por Franchetto, cujas considerações foram publicadas em 2003 e 2013, a partir da pesquisa em conjunto com Montagnani e Fausto. No primeiro trabalho, a linguista se aproxima do microparalelismo por meio da morfossintaxe e do léxico (no âmbito da linha), uma vez que, influenciada por Jakobson (2007), defende que o efeito poético deve ser discutido a partir de significados gramaticais e lexicais e, mais, que as formas gramaticais são colocadas a serviço do paralelismo. Ainda neste trabalho, a pesquisadora dedica-se ao macroparalelismo, cuja estrutura desdobra os temas fundamentais da história das *hiper mulheres*, elemento através do qual o antagonismo ou a complementaridade entre homens e mulheres estabelece uma ponte entre o mito e o rito, entre o feminino e a sexualidade.

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

O macroparalelismo ocorre no âmbito dos blocos, formando estrutura interna e unidades temáticas. Dessa forma, tem-se uma estrutura de repetição com poucas variações, encaixadas em diferentes níveis, versos ou parágrafos. O paralelismo é entendido como uma forma de repetição que gera os significados da história, que são indescritíveis se traduzidos

repetições, paralelismos e muitos outros elementos narrativos considerados ‘supérfluos’ ou redundantes” (Franchetto 2012, 45, grifos meus).

apenas os significados lexicais e gramaticais isolados (2003, 215). As análises linguísticas buscam entender o porquê de sua seleção e também seus efeitos.

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

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

Pedro Cesarino (2006), por sua vez, também se ocupou em compreender implicações conceituais no uso do paralelismo, da reiteração, da justaposição e da repetição envolvidas nas artes verbais ameríndias. O pesquisador realiza uma revisão bibliográfica do tema e relaciona o fenômeno da repetição verbal em cantos e narrativas com a etnologia americanista. Nesse trabalho, ficam claras as críticas ao preconceito diante das repetições verbais (associadas à monotonia e à tautologia contínua), como também a crítica a que a única valorização da repetição se dê pelo procedimento mnemotécnico. Segundo Cesarino, a repetição, embora entendida como um recurso textual e linguístico, não fica restrita a esses campos, na medida em que “os paralelismos e as montagens parecem de fato prestar-se à visualização dos eventos paralelos que a pessoa cindida do *xamã*/cantador experiencia” (2006, 107) e, ainda, demarcam “um regime especial de enunciação (a separação entre o discurso ordinário e ritual)” e, por fim, as repetições e as variações têm “um papel agêntivo, como no caso dos cantos de cura”. Em suas palavras:

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

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

Cuidado pra não levar as brasas em suas costas.

Cuidado pra não levar as brasas em suas costas.

Quanto ao sentido ou ao significado mais amplo dos versos, o espectador que não pertença à tradição *kuikuro* pouco terá acesso, apesar da tradução. Belisário explica que “segundo a exegese das mulheres com quem conversei na pesquisa de campo, este canto, *Asuti igisü* (canto do sapo *asuti*), narra uma cena em que o sapo (as mulheres, nesta performance), se cair da rede, o será com as costas nas brasas da fogueira, que geralmente se acende para se aquecer durante as noites mais frias. O movimento que fazem com os braços imita então o salto do sapo” (Belisário 2014a, 75); acrescenta-se ainda que para os homens *kuikuro* “a forma do sapo seria também uma referência à forma da vulva” (Belisário 2014a, 75).

No filme, pouco a pouco, um crescente de revelação desenvolve-se quando a terceira tradução acontece — cena em que Taihu descreve o canto-poema diretamente para a câmera, ao lado de seu marido, que acompanha a narrativa com risos:

Eu vou quebrá-lo

quando ele estiver saindo de dentro de mim

Eu vou quebrá-lo

Eu vou quebrá-lo

quando ele estiver vomitando dentro de mim

Eu não gosto do pequeno

É do grande que eu gosto.

É aqui que começam a ficar um pouco mais claros para o espectador não indígena os motivos que inspiram o ritual *Yamuricumã*, que está intrinsecamente ligado às mulheres virarem hiper-seres, o que implica agir como homens por meio da iniciativa sexual, de adornos e de luta corporal. A esse respeito, Franchetto esclarece:

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

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

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

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

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

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

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

Você vai virar comida de mulher menstruada, jacu.

Jacu, jacu,

Que mora nos ramos da árvore.

Jacu, jacu,

Que mora nos ramos da árvore.

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

O pinto dele já está murcho.

O Sol murchou o pinto.

Pinto, pinto, pinto.

O pinto dele já está murcho.

O pinto dele ficou igual a parafuso.

Virou parafuso

Pinto, pinto...

Este canto-poema integra um momento de brincadeira e chacota, como outros que são construídos ao longo do filme, o que compõe uma

atmosfera fílmica leve e pautada pelo humor. Observe-se aqui também a formação de paralelismo e repetição entre os versos.⁹

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

Eu sou uma hiper mulher

Eu sou Ijalu.

Há, ainda, outros momentos importantes em que a repetição se dá — expressa não mais pelos versos, mas, sim, pela insistência em demonstrar uma prática: a entrega de alimento (peixe e *beiju*) para os familiares e convidados para a festa de *Yamuricumã* (Imagens 8 a 11). Retomando a discussão sobre como a montagem, o enquadramento e a *mise-en-scène* podem ser lidos a partir de uma *estética da repetição*, considero que parece haver uma correspondência paralelística que se manifesta no cinema e não somente nas artes verbais kuikuro.

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

À citação acima, acrescenta-se, portanto, a linguagem fílmica a partir do que aqui se descreve, tendo como ponto de partida *Itã Kuegü: as hiper mulheres*. Que poética se efetiva quando algo repete? Quando o filme repete determinadas escolhas cinematográficas, que efeitos se dão?

As imagens, a seguir, podem exemplificar a escolha pela repetição com variação. A repetição se manifesta pela recorrência de planos que demonstram o gesto de entregar o alimento. Em todos os casos, seja em cena externa seja em interna, a captura das imagens se dá em meio à recepção dos familiares, o que deixa o plano mais saturado em relação

⁹ Pesquisas futuras podem analisar se aqui é um caso de *akinhá hesinhügu*, que são as narrativas que fazem rir, tematizam relações extraconjugais ou relações proibidas (Franchetto, 2003; Penoni, 2010).

àqueles em que as entrevistas ocorrem. A *mise-en-scène* vem acompanhada de um enunciado formal e tradicional: “Chefe, eis vossa comida.” Quanto à variação, além da mudança dos personagens, encontram-se diferentes enquadramentos e, com relação ao discurso, há variação diatópica, já que se verifica a informalidade em um dos casos: “Olha aqui um peixinho pra você” (Kuikuro, Fausto, Sette 2011). As imagens seguintes (8 a 11) são disso exemplo.



Imagem 8-11: Fotograma de *Itão Kuegu: as hipermulheres*. | © Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.

Por fim, desejo destacar outra repetição: quando Kanu está pronta para iniciar o ritual, ela sai de sua casa ornada e pintada, a câmera a acompanha até que ela se distancie e fique no descampado do centro da aldeia (Imagem 12). O filme enumera a finalização do ritual e a distribuição dos alimentos. Quando Kanu é capturada novamente, agora sem o cocar e os demais símbolos do ritual, o filme opta por criar um encerramento também marcado pela repetição da cena anterior. Dessa segunda vez, embora haja o mesmo enquadramento, a luz natural que compõe o plano é completamente diferente, por ser este filmado durante o pôr-do-sol. O efeito é de término, quer do dia, quer do ritual, quer do filme.

É importante trazer à tona que, segundo Franchetto (2003), o termo *akinhá* usado pelos kuikuro pode significar qualquer evento narrativo,

desde a descrição de uma notícia, ao relato de uma viagem ou a narrativas míticas. *Akinhá* surge em contextos muito informais e também em performances sofisticadas e complexas. Uma *akinhá* pode se dividir em as *akinhá ekugu*, as *akinhá*, simplesmente, e as *akinhá hesinhügu* (Franchetto 2003). As *akinhá* remetem a acontecimentos testemunhados pelo próprio narrador, cuja memória é mais recente, enquanto as *akinhá hesinhügu* são as narrativas que tematizam relações extraconjugais, relações proibidas ou de efeito cômico, quando, por exemplo, ocorre a ridicularização de parentes por afinidade (Franchetto 2003; Penoni 2010).

Nos *akinhá ekugu*, que são textos orais com estrutura tripartida, é possível reconhecer três tipos de unidades. Essas não são nomeadas pelos *kuikuro*, mas podem ser distinguidas por marcas explícitas, como pausas, variações entonacionais e enunciados que explicitam o início e o término de unidades internas. Por exemplo, a palavra *aiha* indica que uma cena terminou. O termo pode ser traduzido pela expressão *pronto, está concluído, acabado*. Existe também, em todo *akinhá ekugu*, a expressão *upügü higei* (*upügüha ige-i*), entendida como *é o último* (Franchetto 2003, 221).

Em alguma medida, a cena em que Kanu retira os elementos usados no ritual (Imagem 13) pode ser lida como uma espécie de *aiha* que sugere que algo *está acabado, concluído*, considerando que se encerrou um ciclo narrativo. No entanto, não corresponderá a *upügü higei*, pois, para fechar o filme, foi eleita uma última sequência em que Kanu ensina os cantos para sua filha no interior de sua casa (Imagens 6 e 7).



Imagem 12 e 13: Fotograma de *Itã Kuegu: as hipermulheres*. | © Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.

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

está também na linguagem audiovisual. Os paralelismos presentes nos cantos-poema, nas narrativas míticas e nos discursos de chefe, segundo Franchetto (2003), não são estritamente marcados, regulares e não há uma figura sonora dominante — o que ocorre é uma espécie de correspondência paralelística ou variação na invariância. O que esta pesquisa busca demonstrar é que é possível encontrar nas escolhas cinematográficas tais recorrências, de modo que uma *estética da repetição* pode ser reconhecida, nos termos de Franchetto. Portanto, o que já pôde ser lido como desnecessária redundância passa a ser entendido como linguagem, uma *estética das repetições*, que se manifesta também no audiovisual, no filme *Itão Kuegü: as hiper mulheres*.

Considerações finais

Este artigo, que não tem escopos específicos na área da antropologia, como anteriormente delimitado, buscou dialogar com os saberes desenvolvidos nesse campo para auxiliar a análise do filme *Itão Kuegü: as hiper mulheres*. Foram descritas, mais especificamente, como a aprendizagem, a memorização e a transmissão dos cantos-poema surgem no longa-metragem, bem como foi proposta uma reflexão acerca da (não) tradução dos cantos-poema.

Itão Kuegü: as hiper mulheres dá voz aos personagens, a seus nomes e a seus dilemas. Os protagonistas comunicam tanto por meio do discurso organizado para a câmera (no formato de entrevistas), como falam em situações cotidianas que incorporam o riso e a chacota. O filme de Takumã, Fausto e Sette é costurado a partir de uma perspectiva interna. A sua feitura passa por múltiplas mãos, indígenas e não indígenas. O processo cinematográfico é híbrido, mesclado, com contribuições e criações que não se limitam ao fazer unicamente kuikuro; contudo, a perspectiva segue sendo interna. Sobressaem o respeito pelo modo de viver do povo kuikuro e o conhecimento acerca dele, quer pela maneira como o ritual é amalgamado à vida diária, quer pela forma como a memorização e transmissão dos cantos-poema são incorporados no filme.

A linguagem audiovisual de *Itão Kuegü: as hiper mulheres* sofisticou-se a ponto de criar uma sobreposição: a forma reflete inerentemente (como o lado de duas moedas, que não é possível separar) o seu assunto. Aqui, retomo a *estética da repetição*, segundo Bruna Franchetto. Os paralelismos e as repetições, que compõem as narrativas míticas, os

cantos-poema e os discursos dos chefes, também podem ser encontrados na linguagem fílmica. *Itã Kuegü: as hiper mulheres* — por meio do enquadramento, da *mise-en-scène* e do discurso — fabrica variações e repetições que não são estritamente regulares ou marcadas, como se almejou descrever ao longo de todo o artigo.

Agradecimentos

Agradeço a Takumã Kuikuro e ao povo kuikuro, também a Byron Escallón, Pedro Cesarino e Bernard Belisário pela interlocução e a Viviane da Silva Vieira, Leonice Passarella dos Reis e Thelmo Cabral pelas contribuições.

Referências

- Araújo, Juliano José de. 2012. “A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias.” *Texto 26*: 151-169.
- _____. 2014. “Práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias.” *Revista Passagens 5*: 20-40.
- _____. 2020. “O documentário autoetnográfico do projeto Vídeo nas Aldeias.” *Teoria e Cultura 15*: 122-139.
- Belisário, Bernard. 2014a. *As Hiper Mulheres: Cinema e Ritual entre Mulheres, Homens e Espíritos*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais.
- _____. 2014b. “Os Itseke e o fora-de-campo no cinema Kuikuro.” *Devires 11(2)*: 98-121.
- _____. 2016. “Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*.” *Galaxia: 32*: 65-79.
- Brasil, André. 2013a. “Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo.” *Devires 9(1)*: 98-117.
- _____. 2013b. “Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo.” *Revista FAMECOS 20*: 578-602.
- _____. 2016. “Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica.” *Novos Estudos CEBRAP 3*: 125-146.

- Cabral, Sabrina Alvernaz e Medeiros, Sérgio Luiz Rodrigues. 2021. "Cinema ameríndio: silêncio e esquiva em tradução." *Cadernos de Tradução* 41(2): 328-361. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e72967>.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. 2008 "Cineastas indígenas e pensamento selvagem." *Devires* 5: 98-125.
- _____. 2013. "Política, estética y ética en el proyecto Vídeo nas Aldeias." *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12: 39-49.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2006. "De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios." *Mana* 12: 105-135.
- Fausto, Carlos. 2005. "Entre o passado e o presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu." *Revista de Estudos e Pesquisas* 2(2): 9-51.
- _____. 2011. "No Registro da Cultura." Em *Vídeo nas Aldeias 25 Anos*, organizado por Ana Carvalho Ziller Araújo, pp. 160-168. Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- Fausto, Carlos, Franchetto, Bruna e Montagnani, Tommaso. 2013. "Las Formas de la memoria: Arte verbal y música entre los kuikuros del Alto Xingú." *Cuadernos Intercambio* 10(12): 49-75.
- Felipe, Marcos Aurélio. 2020. *Ensaio sobre cinema indígena no Brasil e outros espelhos pós-coloniais*. Porto Alegre: Sulina.
- Franchetto, Bruna. 2003. "L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil)." *Amérindia* 28: 213-248.
- _____. 2012. "Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução." *Cadernos de Tradução* 30: 35-62.
- _____. 2018. "Traduzindo tolo: 'eu canto o que ela cantou que ele disse que...' ou 'quando cantamos somos todas hipermulheres'". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 53: 23-43. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018532>.
- Jakobson, Roman. 2007. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Krenak, Ailton. 2020. *A Vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Penoni, Isabel. 2010. *Hagaka: ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil)*. Tese de Doutorado em Antropologia Social – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. 2018. “Filmes feitos para ‘Guardar’ ou os dois ‘Caminhos’ do Cinema Kuikuro.” *Mana* 24(2): 174-198. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442018v24n2p174>.

Shamash, Sarah. 2017. “Utopic Cannibalism in Carlos Fausto, Leonardo Sette, and Takumã Kuikuro’s *As Hiper Mulheres*.” Em: *Performing Utopias in the Contemporary Americas*, edited by Kim Beachesne e Alessandra Santos, pp. 131-147. DOI 10.1057/978-1-137-56873-1_8.

Filmografia

Agahü: o sal do Xingu. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2020 (1 min).

ETE Londres – Londres como uma aldeia. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: People’s Palace Projects. Brasil, 2016 (20 min).

Karioka. Dir. Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2015 (20 min).

Imbé Gikegü: cheiro de Pequi. Dir. Coletivo Kuikuro de Cinema. Produção: Video nas Aldeias. Brasil, 2006. DVD (36 min).

Itão Kuegü: as hiper mulheres. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro. Produção: Video nas Aldeias. Brasil, 2011. DVD (80 min).

Nguné Eliü – o dia em que a lua menstruou. Direção. Coletivo Kuikuro de Cinema. Produção: Video nas Aldeias. Brasil, 2004. DVD (28 min).

The Fate of the Amazon Women [O destino das mulheres Amazonas]. Direção: Jesco von Puttkamer. Series edited by: Brian Branston. Brasil, Reino Unido. 1960 (24 min).

Território Pequi. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2021 (22 min).

Xandoca. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: Takumã Kuikuro. Brasil, 2019 (20 min).

Aesthetics of Repetition in *Itão Kuegü: As Hiper Mulheres* (2011)

ABSTRACT This article looks into the documentary *Itão Kuegü: as hiper mulheres* (2011, 80 min), by Takumã Kuikuro, Carlos Fausto and Leonardo Sette. Anthropological studies on learning, memorization, and transmission of songs among the kuikuro people, as well as the forms of organization of the *Yamuricumã* ritual, are taken into account to explain how fictional and poetic strategies shape the film. Specifically regarding fictional strategies, an account of deception is analysed and read in parallel with the documentary that deceives, through its editing, the spectator who is unaware of the song-poems. Regarding the poetics of cinema, this article focuses on how kuikuro verbal arts are present in the film. The focus falls on the parallelism and repetition as well as the effects of the (non) translation of the songs in the documentary. In the light of Bruna Franchetto's studies on the aesthetics of repetition, this article demonstrates that it is possible to find parallelism and repetitions that are neither strictly marked nor strictly regular, since there is a somewhat parallelistic correspondence (or variation in the invariance) in the film's artistic options.

KEYWORDS Indigenous cinema; kuikuro; poetics.

Recebido a 5-01-2022. Aceite para publicação a 09-05-2022.