

ARTIGOS

Universidade Federal de
Minas Gerais, Belo Horizonte,
Minas Gerais, Brasil.

Universidade de Brasília, Brasília,
Distrito Federal, Brasil.

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ
RENATA OTTO DINIZ

COSMOCINEPOLÍTICA TIKM'N-MAXAKALI: ENSAIO SOBRE A INVENÇÃO DE UMA CULTURA E DE UM CINEMA INDÍGENA DOSSIÊ OLHARES CRUZADOS

RESUMO

Neste trabalho refletimos acerca dos Tikm'n (também chamado de Maxakali) e suas maneiras de fazer cinema e ritual. Defendemos a ideia de que não se pode compreender a maneira de filmar e fazer cinema maxakali se não compreendemos a lógica e a estratégia em ação para fazer os rituais que, em geral, guiam a produção dos filmes. Por outro lado, ao fazer registros sobre esses rituais, estes multiplicam-se ao mesmo tempo que recuperam-se, em conjunto com a cultura de um povo. Mais do que isso, sugerimos que para melhor compreender esse cinema é necessário colocá-lo lado a lado aos conceitos que informam a cosmologia maxakali, sem esquecer que a história é narrada (para os filmes e além deles) do ponto de vista dos Maxakali sobre a pacificação ou a boa convivência que buscam com os “espíritos” e com o mundo dos brancos. Trata-se de uma cinecosmopolítica, ou, dito de outra forma, de um tipo de filme-ritual.

palavras-chave

cinema indígena; cosmopolítica;
ritual; cosmologia; documentário.

INTRODUÇÃO

Num artigo anterior, apresentamos a ideia de que o cinema indígena dedica tanto engajamento no ato de pré-produção do filme quanto no ato de sua realização propriamente dita, incluindo nesta última fase a filmagem, edição e veiculação. É como se cada uma dessas fases fosse mais alongada ou extensa do que o modo de fazer cinema na sociedade ocidental ou do espetáculo. Cunhamos, provisoriamente, a noção de filme-ritual para dar conta do modo de fazer cinema indígena (Caixeta de Queiroz 2008). Isso quer dizer, mais ou menos, o seguinte: 1) o que está fora ou anterior propriamente ao filme (ou suas condições de fabricação) deve ser levado muito a sério, seja o ritual ou a vida cotidiana que serve de base ou guia para o filme, seja a opinião de quem serve de mediador para a existência do filme (os velhos, nos casos dos filmes-xavante de Divino Tserewahú; os xamãs, no caso dos *filmes-tikm'n'* de Isael); 2) o que se passa durante o filme é uma extensão ou uma composição com o que se passa na vida cotidiana ou ritual; 3) o que se passa após o filme (quem vê o filme, os velhos ou as crianças indígenas ou o público não indígena?) ou onde se passa o filme (numa sala de cinema ou na aldeia?) é um horizonte crucial na pragmática do cinema indígena².

Dito de uma outra forma, mais próxima do universo conceitual do audiovisual, parece haver no cinema indígena uma imbricação ou uma dependência muito forte entre o campo e o extracampo, ou, para citar as recentes proposições teóricas de André Brasil (2013), entre o campo e o antecampo. Levamos em conta o fato de que os índios fazem cinema para eles e para nós, a partir de um repertório tecnológico e de linguagem que lhes é exterior, sujeito, portanto, à transformação quando é traduzido-transportado para o interior de uma comunidade baseada na tradição da oralidade. Ou seja, estamos aqui falando de uma tecnologia e de um tipo de conhecimento (chamemos isso tudo, tanto os instrumentos quanto os conhecidos que lhes são associados, de máquina – uma máquina cinematográfica por semelhança a uma máquina xamânica) que é exterior ao povo que ora o

1. Sempre que usarmos uma palavra de língua estrangeira, empregaremos o itálico, exceto quando se tratar de um substantivo relativo ao povo – neste caso, a primeira letra da palavra segue em maiúscula. Por exemplo, vamos usar *tikm'n* como adjetivo, e “Tikm'n” como substantivo relativo ao povo *tikm'n*. Ainda, usaremos de forma indistinta os termos Maxakali e Tikm'n para nos referirmos ao mesmo povo.

2. Usamos aqui o termo *cinema indígena* tão somente para designar os filmes (produtos audiovisuais) feitos pelos índios. Estamos cientes de que esse uso é passível de crítica (sobre a qual não pretendemos adentrar e nem responder), para desconstruir um ou outro termo da expressão: ou seja, não pretendemos responder nem o que é cinema e nem o que é indígena, mas sim indagar sobre um tipo de cinema que é feito por um tipo de indígena ou de povo indígena.

manuseia e, por isso, o incorpora transformando-o. Falamos de invenção ou reinvenção da cultura maxakali no sentido que é dado aos termos por Roy Wagner (2010) e, por extensão, falamos de uma invenção e reinvenção do cinema maxakali. Conforme demonstrado a seguir, acreditamos que inventar um cinema indígena é contrainventar uma cultura; no caso específico, inventar um cinema maxakali é contrainventar (ou reinventar) um ritual, e vice-versa, da mesma forma que a cosmologia é reinventada quando atualizada na prática ritual³.

Neste trabalho promovemos uma reflexão que pode parecer um tanto quanto pretenciosa, que é uma tentativa de compreender o cinema indígena – mais especificamente o cinema maxakali – a partir de três dimensões da sua existência, que contamos como seu extracampo: história, cosmologia e ritual. De forma inversa, pretendemos compreender o ritual maxakali por meio do seu cinema. E, no final das contas, como um se transforma no outro ou um transforma o outro. Sabemos que há uma longa literatura na direção da possibilidade de compreender o cinema apenas como “linguagem” que se sustenta e se reproduz a partir de sua estrutura interna. No entanto, queremos crer que para melhor compreender o tipo de cinema indígena que se faz hoje é preciso, pelo menos, atravessar a história e a cosmologia do povo ao qual se refere. Mais do que isso, é preciso compreender o tipo de formação a que foram submetidas as pessoas concretas que fazem esse cinema. Se é preciso duvidar de uma cultura indígena de forma geral (da mesma forma que precisamos falar em “cinemas” e não em “cinema”) ou mesmo particular, do tipo a cultura maxakali, é preciso também reconhecer que no interior de cada uma dessas culturas há trajetórias particulares de pessoas que devem ser consideradas para melhor compreender o tipo de cinema que elas fazem. Ou seja, esse tema necessariamente resvala no problema da autoria, mas que, colocado no âmbito das sociedades indígenas (ou não ocidentais), adquire outra relevância, já que ali a relação entre coletivo e individual (ou a dimensão da autoria coletiva) se apresenta de forma diversa ao apresentado em nossa sociedade. Ou seja, no caso do cinema maxakali aqui analisado, da mesma forma que não podemos separar a dimensão do ritual (e da cosmologia) do filme, não podemos separar a

3. Nessa discussão, aceitamos a proposta de Roy Wagner segundo a qual a ideia de *invenção* não deve ser vista como oposta a uma dada *realidade* (ou ao inato, ou a uma *cultura original*), mas como um processo dialético intrínseco ao funcionamento de qualquer *cultura* (nesse sentido, não há cultura emergente ou espúria) no qual se combinam invenção e convenção. Nas palavras do autor (2010: 96; 98 e 100, grifos do autor): “A *necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção*. [...] A invenção muda as coisas, e a convenção decompõe essas mudanças num mundo reconhecível. [...] A invenção é sempre um processo de ‘aprendizado’, e o aprendizado é invariavelmente um ato de invenção, ou reinvenção.”

direção do ritual e do filme dos xamãs e dos cineastas particulares. Esperamos demonstrar melhor essa hipótese ao longo do texto e, assim, justificar a razão pela qual não podemos ou não nos propomos a realizar uma análise fílmica amparada numa crítica cinematográfica ou numa literatura antropológica de análise fílmica e, menos ainda, não nos propomos a discutir produtos e processos de projetos culturais.

Nesse sentido, sentimos a necessidade de apresentar, antes de analisar propriamente os filmes, uma breve história do povo maxakali e da “formação” (como cineastas e líderes indígenas) do casal Isael e Sueli Maxakali. Nos termos de Isabelle Stengers (2007), “cosmopolítica” é uma proposta (menos um conceito) que serve para tratar das relações que os homens constituem não só com outros homens, mas também a relação que homens e mulheres estabelecem com outros homens e mulheres e outros não humanos⁴. Daí, julgamos que esses cineastas indígenas não fazem apenas cinema, mas ritual e política através de seus filmes, ou seja, uma espécie de cinecosmopolítica.

Depois disso, ainda apresentaremos alguns conceitos básicos da cosmologia maxakali com a pretensão de que eles nos informem melhor sobre a matéria e o sentido dos filmes maxakali. São feitos de imagens e sons, claro, mas imagens e sons não significam para eles as mesmas coisas que para nós. Sem entender o que está em jogo fora e antes do quadro (o extracampo e o antecampo, o invisível), fica menos evidente perceber ou ser afetado por aquilo que está sublinhado propriamente no campo (cinematográfico). E, nesse caso, o que está fora é tudo, é todo um mundo, é tudo um outro mundo.

Depois de analisar alguns filmes maxakali na sua dimensão tecnoprática e na sua “estrutura simbólica”, terminaremos esse trabalho comentando nas considerações finais, de forma nada conclusiva, as implicações conceituais (política e estética das imagens) para a nossa “própria

⁴ Reafirmamos: trata-se não de um conceito, mas de uma proposta na qual o termo política é atravessado pelo cosmos. Seguindo Isabelle Stengers (2007: 49; tradução nossa), “o cosmos tal qual figura nesse termo, cosmopolítica, designa o desconhecido que é constituído por esses múltiplos e divergentes mundos, e pela articulação daquilo que eles são eventualmente capazes”. Se bem compreendemos a autora, há uma crítica à ideia de representação e de consenso no funcionamento da política dominante (aquela herdeira da tradição grega – pólis –, que exclui a presença dos não humanos), ao mesmo tempo que radicaliza o sentido de cosmos, ou seja, trata-se de acolher a presença na política não só dos humanos mas de todos os não humanos: seres animados e inanimados, objetos técnicos e espíritos, dentre outros. Neste artigo, ao incluir o cinema no termo cosmopolítica, esperamos demonstrar como o cosmos maxakali atravessa e preenche de sentido o seu cinema e a sua política.

economia das imagens” e do mundo possível que pode surgir das imagens feitas por outras e outros e sobre outrocidades.

OS MAXAKALI

A literatura etnográfica contemporânea descreve os índios Maxakali atuais como remanescentes de vários grupos indígenas que, outrora, habitavam uma vasta porção de Mata Atlântica próxima às costas litorâneas do Brasil, nas fronteiras dos atuais estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo⁵. No passado, os Maxakali provavelmente se distribuíam em pequenas aldeias e, para fugir da perseguição da colonização ou das guerras com os chamados botocudos (dos quais são remanescentes os atuais Krenak), se dispersavam na região de floresta da região. A perseguição e o cerco dos colonizadores aos Maxakali fizeram a população diminuir em proporções dramáticas. Os dados levantados pelo etnólogo Marcos Rubinger (apud Berbert 2017, 27) apontavam, em 1949, para uma população total de apenas 59 pessoas.

No entanto, depois dessa época, o povo maxakali recuperou sua força e sua gente: hoje são cerca de duas mil pessoas, de acordo com dados de 2014 da Secretaria Especial da Saúde Indígena (Berbert 2017, 27), “com uma grande predominância de crianças com idade abaixo de 6 anos” (Tugny 2014, 157). Até o início do século XXI, habitavam todos dentro da Terra Indígena Maxakali que, desde 1993, reunia as antigas glebas da Água Boa (situada no município de Santa Helena de Minas Gerais – MG) e do Pradinho (situada no município de Bertópolis – MG)⁶.

5. Além da extensa pesquisa de Rosângela Tugny em curso sobre os Maxakali, a partir da qual já foram produzidos vários e importantes trabalhos, dentre eles Tugny (2011; 2014) e Tugny et al. (2009a; 2009b), também foi produzida uma dezena de dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre esse povo indígena, dentre elas os trabalhos pioneiros de Álvares (1992) e de Paraíso (1998), e os mais recentes: Berbert (2017), Teodolino de Andrade (2017), Costa (2015), Vasconcelos (2015), Romero (2015), Rosse (2013), Jamal Junior (2012), Campelo (2009), Ribeiro (2008), Alvarenga (2007), Vieira (2006).

6. No período anterior, essas duas glebas ocupadas pelos indígenas eram repartidas no meio por um corredor de fazendas. Apenas em 1993, a Terra Indígena (TI) Maxakali foi demarcada, unificando as duas antigas áreas indígenas de Água Boa e Pradinho. A TI Maxakali foi homologada em 1996, com superfície de 5.305,67 hectares. Em julho de 1999, os fazendeiros que se instalaram no trecho que dividia as áreas antigas foram retirados por decisão judicial. Assim que os fazendeiros se retiraram, os grupos do Pradinho ocuparam a maior parte da área. Os grupos de Água Boa fizeram contraposta de limitar as áreas dos grupos conforme a divisa municipal: os de Pradinho ficariam com as áreas incidentes no município de Bertópolis; os grupos de Água Boa com as áreas incidentes em Santa Helena de Minas.

Os Maxakali se autodenominam Tikm'n⁷. Esta autodenominação até há bem pouco tempo era usada apenas internamente, mas hoje vem se expandido como categoria corrente na relação com os brancos e, sobretudo, com os antropólogos, tomando-a como substituta ao Maxakali: fala-se hoje no “povo Tikm'n” ou no “cinema *tikm'n*”, e menos no povo ou no cinema maxakali. Quase toda população fala a língua materna, que é classificada pelos linguistas como pertencente ao tronco macro-jê. Poucos usam com fluência o português, o que é um fato notável, pois há mais de três séculos eles estão rodeados de fazendeiros e colonos, e, hoje, frequentam as cidades próximas e até mesmo a capital Belo Horizonte⁸. A partir do início do século XXI, aumentou muito a presença de estudiosos (sobretudo, antropólogos e etnomusicólogos) no meio dos Tikm'n, bem como estes passaram a estar presentes com mais visibilidade no meio universitário, sobretudo na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por meio da realização de cursos como Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI), em que os índios se empenharam no processo de narrar suas histórias e mitos, de desenhar para ilustração de livros, de manusear câmeras de foto e vídeo e de pesquisar outras áreas do conhecimento voltadas a traduzir a tradição científica para o mais próximo de sua própria tradição.

Ao mesmo tempo em que os Tikm'n aumentavam sua presença no meio dos brancos por intermédio da universidade, no interior da terra indígena, em 2004, surgiu um conflito de grandes proporções que acarretou a repartição entre os *grupos locais*. Decorrente disso, dois grupos distintos deixaram suas aldeias em Água Boa e Pradinho e partiram em direção a novos territórios. Dona Isabel (mãe de Noêmia e avó de Sueli Maxakali) acalentava, há muito tempo, o sonho de regressar à terra onde crescera, na divisa da atual Terra Indígena Maxakali, onde passa o Córrego do Norte (Romero 2015, 112). Então, os dois grupos se deslocaram e reocuparam a terra dos antepassados, mas, após um conflito com os fazendeiros locais (conferir adiante), foram obrigados a deixar o local. A partir de 2007, duas novas aldeias se constituíram, em duas outras terras indígenas separadas: Aldeia Verde (próxima à cidade de Ladainha – MG),

7. Segundo Berbert (2017: 27), citando um informante maxakali e a dissertação de Costa (2015), o termo *tikm'n* é uma expressão formada pela contração das palavras *tihik* (pessoa, gente, humano), *gmg* (nós exclusivo) e *hn* (mulher).

8. Nesse sentido apostamos que, se os Maxakali sofreram de forma aguda e violenta a invasão colonial, nunca foram totalmente dominados e sempre resistiram a partir dos pressupostos de sua cultura. Não se trata, pois, de um povo emergente. Isso não significa que a transformação estivesse ausente de sua própria história, aliás, é nesse sentido que usamos o conceito wagneriano de *invenção* para tratar desses processos de mudança e dos modos pelos quais os grupos locais se dividem e se unificam, como veremos a seguir, tendo sempre em mente e em ação uma dada convenção.

formada por meio da liderança de Noêmia e Sueli Maxakali; e Mundo Verde Cachoeirinha (próxima a Topázio, distrito de Teófilo Otoni), formada por meio da liderança de Rafael Maxakali. Aquelas duas mil pessoas Maxakali, portanto, hoje se distribuem entre as quatro principais áreas de ocupação: Água Boa, Pradinho, Aldeia Verde e Cachoeirinha.

Neste trabalho, focaremos nos exemplos a partir da Aldeia Verde e da constituição, ali, de uma inédita experiência de cinema indígena, articulada pela figura do casal Sueli e Isael Maxakali.

A (RE)INVENÇÃO DE UMA CULTURA E DE UM CINEMA INDÍGENA

O aparecimento de uma produção cinematográfica maxakali está imbricado com a participação de sua gente no contexto de várias atividades e articulações com o mundo dos brancos, notadamente através da Universidade Federal de Minas Gerais. Por mais difícil que seja situar no tempo o início dessa “história”, podemos citar um evento marcante, que foi o Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas no Brasil, realizado em outubro de 2000, na cidade de Belo Horizonte. A intenção primeira desse encontro consistia em recusar a ausência das vozes indígenas e africanas que, embora cantando muito, quase não se faziam (e não se fazem) repercutir ao ouvido nacional. Sob a coordenação da professora Rosângela de Tugny, vários pesquisadores da música ou da antropologia participaram desse evento (como José Jorge de Carvalho⁹, Samuel Araújo, Angela Lühning, Glaura Lucas, Rafael de Menezes Bastos) com uma preocupação básica: nas vésperas da comemoração dos 500 anos de invasão (e não descoberta) europeia do Brasil, como reinventar uma universidade (uma cidade, uma sociedade), até então autorrepresentada majoritariamente branca, a partir de uma perspectiva não diatônica, mas cromática (tanto em áudio quanto em visual, tanto de direito quanto de fato), mais plural e aberta¹⁰? Nessa ocasião, os Maxakali vieram para a universidade se apresentar, junto com muitos outros protagonistas da música étnica de raízes indígenas e africanas. Esse encontro reverberou e expandiu numa aliança muito forte entre os Maxakali-Tikm'n e a professora Rosângela de Tugny, que, desde então, passou a gravar com seus alunos e parceiros, em áudio, mas também em audiovisual, os cantos *tikm'n*¹¹.

9. Nesta ocasião, as cotas raciais na universidade brasileira ainda eram apenas uma reivindicação política e social. Coube a José Jorge de Carvalho, da Universidade de Brasília, elaborar uma das primeiras propostas de cotas, apresentada em 1999, mas aprovada só no ano de 2003, naquela universidade.

10. O resultado do evento – um compêndio de textos e reflexões sobre o assunto, acompanhado de um rico acervo sonoro (músicas e discursos) – foi publicado por Rosângela Tugny e Ruben Caixeta de Queiroz (2006).

11. Não só da música, muitos estudantes de mestrado em antropologia da UFMG se deslocaram para a área maxakali, juntos ou não com a equipe coordenada por Tugny, com objetivo

A partir daí, dentre muitas formas, esses encontros-registro foram atualizados no *Projeto Imagem-corpo-verdade: trânsito de saberes Maxakali*, coordenado também por Rosângela Tugny. Mais do que um projeto acadêmico, o *Imagem-corpo-verdade* se tratava, antes de tudo, de uma “ação cultural”, que foi submetida como projeto para financiamento em nome da Associação Filmes de Quintal e aprovado pelo Ministério da Cultura. Essa ação propôs gravar, transcrever e ilustrar os *corpus* de cantos *tikm’n*, finalizando na elaboração de livros acompanhados de CD; propôs também realizar oficinas de audiovisual, em parceria com a organização não governamental Vídeo nas Aldeias, que pudessem iniciar ou aprimorar os Tikm’n na tecnologia da filmagem e finalizar dois filmes; e, finalmente, propôs a realização de oficinas de fotografia, que resultassem na edição de um catálogo de fotos. Iniciado em 2005, o projeto foi finalizado em 2009, culminando na edição de um livro de fotos e dois livros de cantos: Cantos do *Xnm* (Morcego) e Cantos do *Mõgmõka* (Gavião)¹².

Além disso, por meio das oficinas de vídeo, foram finalizados dois filmes: *Acordar o Dia – ãyõk Mõka òk Hãmtup* (aldeia Vila Nova do Pradinho, direção coletiva, 2009) e *Caçando Capivara – Kuxakuk Xak* (aldeia Vila Nova do Pradinho, direção coletiva, 2009)¹³. Esses dois filmes abordam uma temática muito cara ao espírito de uma fase do projeto Vídeo nas Aldeias, qual seja, a intenção declarada em “filmar o nada” como mecanismo contra certa ideia de cultura reificada representada frequentemente por “filmes de ritual”, que são os mais presentes no cinema indígena¹⁴. No *Acordar o dia*, mostra-se a manhã na aldeia (com a fumaça dos fogos caseiros e o

de trabalhar com e conhecer melhor aquele povo (ver nota 5).

12. A oficina de fotos e a editoração das fotos estiveram sob coordenação da pesquisadora Ana Alvarenga; os livros foram lançados numa primeira edição pela Azougue Editorial.

13. As oficinas que deram origem à realização e edição desses dois filmes foram coordenadas por Mari Corrêa, ligada, no início desse projeto, ao *Vídeo nas Aldeias* e, ao final, ao *Instituto Catitu – Aldeia em Cena*.

14. Numa interessante reflexão sobre o tema, Mari Corrêa diz: “O tema recorrente [de muitas oficinas] era o de ‘filmar a cultura’: filmar a cultura para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais. Nesta conversa, e em muitas outras antes e depois desta, cultura é muitas vezes identificada exclusivamente como ritual, é festa tradicional e ponto. Começamos a questioná-los [os índios] sobre esta ideia: então um povo que não faz mais sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores... foram aparecendo como elementos e manifestações de cultura. A certa altura, um dos participantes, um índio Terena, visivelmente aliviado, disse: ‘Na minha aldeia não se faz mais festa tradicional e só os velhos falam a nossa língua. Estava achando que não ia ter o que filmar, que não tinha filme para fazer lá’”. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>. Acessado em 4 de outubro de 2017.

café coado), num ritmo bem devagar e controlado pelas pessoas *tikm'n*, tudo em contraponto ao caminhão, que parte para a cidade e a feira, para onde vão os indígenas para “fora do seu mundo”. Já no *Caçando Capivara* o que se pretende contar é o desafio da caça nos arredores do território ocupado pelos Maxakali, já devastado pela colonização, e o que está em jogo – para além da busca de um alimento – é uma relação (presentificada pelos cantos) entre os humanos e aqueles ex-humanos que se transformaram em outros seres (os animais, ex-humanos).

Entretanto, muito antes da realização desses dois filmes, Isael Maxakali, que já tinha participado de uma oficina de vídeo em 2004 (ver adiante), realizava as gravações *por conta própria* em sua nova aldeia (Aldeia Verde), em 2007, sobre um ritual de iniciação dos meninos, denominado *Tatakok* (espírito-lagarta). Neste “filme-ritual” dá-se a ver ou exprimir o espírito das crianças mortas, as mães chorando a dor do apartamento de seus filhos. Como dissemos em outro texto (Caixeta de Queiroz 2008: 121), são os filhos que morreram e tornaram espíritos e aqueles que ficarão momentaneamente reclusos na *kuxex* (casa de religião) para receber instruções sobre as maneiras de *se tornar homem* no mundo *tikm'n*¹⁵.

Isael comenta ao mesmo tempo que filma o ritual (um procedimento inédito na história do documentário¹⁶), reforçando a dimensão do visível e os elementos da cultura – *tikm'n* por trás das imagens. Voltaremos a comentar esse filme, lembremos dele aqui, por ora, somente para destacar um ponto importante no nosso argumento: no mesmo ano em que se fundava (criava) a Aldeia Verde, em 2007, depois de um grande conflito que desencadeou a dispersão de “grupos locais” (ver adiante), Isael Maxakali filmava para rearranjar o seu grupo na nova aldeia, reinventar o seu povo ao mesmo tempo que inventava o seu cinema – um tipo de cinema maxakali¹⁷.

Veremos, ainda, logo depois da exibição de *Tataxox* na comunidade de Aldeia Verde e, fora dali, os moradores da Aldeia Pradinho, sob a liderança de Guigui

15. Pela primeira vez, *Tatakox* foi exibido para um público não indígena durante do *Forum-doc.bh.2007*, na cidade de Belo Horizonte. O filme causou um grande impacto no público, a ponto de o Júri da Mostra Competitiva Internacional (composto por três mulheres: Roberta Veiga, Stella Senra e Paula Gaitán) ter inventado e concedido um prêmio (denominado Glauber Rocha) ao filme de Isael, devido a sua intensidade e força narrativa!

16. Na verdade, conforme veremos adiante, Isael Maxakali vinha se apropriando desde de o início de 2000 de um conjunto de técnicas e linguagens audiovisuais e, por meio de uma bricolagem, criando a sua própria técnica e estilo de escrita *tikm'n*.

17. Ressaltamos mais uma vez que empregamos aqui a noção de inventar ou reinventar no sentido dado por Roy Wagner (conferir nota 3), e não de uma invenção a partir do nada (como se fosse algo artificial) e nem de uma reinvenção absolutamente nova ou original.

Maxakali, fizeram outro ritual e outro filme sobre o mesmo tema, numa forma de incremento do cinema-ritual por meio da adição e da diferenciação.

A DUPLA DE CINEASTAS MAXAKALI: ISAEI-SUELI

Quando eclodiu um conflito interno aos Maxakali, em 2004, as famílias de Sueli e Isael estavam totalmente envolvidas na sua agência. Em de agosto de 2005, dois subgrupos formados por cerca de 150 indígenas liderados por Noêmia (mãe e sogra) ocuparam uma área da Fazenda Monte das Oliveiras ou Córrego do Norte, na fronteira da TI Maxakali. Os fazendeiros se organizaram e ameaçaram de morte os índios, deixando a ocupação praticamente insustentável. Dessa forma, Romero (2015, 112-113) apresenta o relato que lhe fora feito dez anos depois do acontecimento por Noêmia Maxakali:

Apesar da perseguição dos fazendeiros e das repetidas ameaças de morte, as lideranças mantiveram a ocupação. Foi assim que numa tarde do mesmo ano [2005] os índios ouviram o ranger do motor de uma caminhonete se aproximar. Eram dois pistoleiros armados com revólveres calibre 22 e 38. Chegaram atirando. Mulheres e crianças se esconderam e começaram a lançar pedras contra o veículo. Conseguiram estilhaçar o vidro e amassar a lataria. No meio do confronto, chegaram [os espíritos] *Kotkuphi* e *Putuxop*. *Kotkuphi* gritava aaaax e *Putuxop* acompanhava: yap yap yap yap yap yap yap yap yap yap! ti ti ti ti ti ti ti ti! Armado de uma pequena espingarda de chumbo, *Kotkuphi* conseguiu surpreender um dos invasores, ferindo-o nas costas e na barriga. Feridos, os dois homens apressaram-se a entrar na caminhonete e partir. Segundo dizem, desistiram do “serviço”.

O “acampamento” durou apenas três meses. Depois disso, os dois subgrupos se deambularam por diferentes “abrigos” e moradias provisórias (nas cidades da região ou até mesmo no território dos índios krenak), quando, enfim, em 2007, a Funai adquiriu terras na região e levou um subgrupo para a atual Aldeia Mundo Novo Cachoeirinha, e o outro subgrupo para a Aldeia Verde. Sueli Maxakali nos disse a razão de ter aceito o novo local de moradia, nesta segunda aldeia: “estávamos cansados de briga, queríamos um local para viver em paz, para viver e reorganizar a cultura maxakali”. No princípio, reclamavam muito do local e do território novo: distante de outros parentes, sem mato para caçar, sem rio para nadar e pescar! Mas logo a vegetação nativa começou a tomar o lugar das pastagens, as árvores e os animais (que nunca deixaram de ocupar um lugar virtual no pensamento *tikm'n*), pouco a pouco passaram a fazer parte da paisagem da Aldeia Verde. Ali foram construídos o posto de saúde e a escola, além,

claro, da *Kuxex* (a “casa” ou a “cabana” de religião). O pátio da aldeia voltou a ser ocupado de forma frequente pelos “espíritos” (*yãmiyxop*). Tudo isso foi impulsionado pelas palavras e cantos *tikm’n*, mediado pelos xamãs ou pajés (*payexop*), finalmente – veremos a seguir – manuseado/inspirado pela câmera de Isael Maxakali. Um coletivo indígena e um tipo de cinema começaram a se inventar e reinventar, um povo a se fortalecer pela *mise-en-scène* cinematográfica¹⁸.

Na verdade, teríamos que recuar num passado mais remoto para melhor dar conta do ressurgimento (por meio de adição e multiplicação, e não por fusão ou síntese) de um povo e de um “modo de vida resistente” mediado pela tradição xamânica e pelo cinema. Sueli é uma liderança política da Aldeia Verde que se formou em sintonia com a causa de sua mãe (Noêmia) no tratamento das questões relativas à terra e aos conflitos internos, na tentativa de traduzir para os brancos a intenção dos mais velhos. Lembremos, ainda, que Sueli é filha de um homem Guarani-Kaiowá, que fora levado até a aldeia Água Boa como um detento da casa de “reabilitação” Krenak no período militar¹⁹. Assim sua trajetó-

18. Falamos anteriormente da invenção ou reinvenção de uma cultura no sentido dado por Roy Wagner. Podemos, com justeza, estender essa noção para o campo do cinema documental, para nos acercarmos de uma proposta de reinvenção de um povo por meio do cinema, tal qual nos ensinou tão bem Pierre Perrault. Comentado a obra desse cineasta canadense, o filósofo e crítico francês Michel Marie (2012: 18) disse que Perrault “sempre lutou pela sobrevivência de uma comunidade, de uma língua e de uma cultura. Sua obra é atravessada pela síndrome da fortaleza sitiada”. Já outro filósofo francês, Jean-Louis Comolli (2008: 28-29), ao se inspirar em Pierre Perrault (particularmente no seu filme *Pour la suite du monde*, 1963) e escrever o prefácio da edição brasileira de *Ver e poder*, denominado “Pela continuação do mundo (com o cinema)”, comentou que “as relações de força no mundo evidentemente transformaram o cinema [...]. Ao mesmo tempo, o cinema transformou o mundo – e a câmera transformou a figura humana. A máquina-cinema inclui o mundo como o mundo inclui a máquina. O cinema documental é a mesa de gravação dessa reciprocidade. Tal como ele a produz, a relação cinematográfica anula ou suspende qualquer distinção estável entre ‘dentro’ e ‘fora’, ‘verdadeiro’ e ‘falso’, ‘documentário’ e ‘ficção’, ‘objetivo’ e ‘subjetivo’”.

19. Esse fato é importante. Como se verá a seguir, no ano de 1966, foi nomeado o Capitão Manoel Pinheiro para a administração do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em Minas Gerais. O Capitão, ligado ao Serviço Nacional de Informações (SNI) e ao Serviço Reservado da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, criou na área maxakali a Guarda Rural Indígena (Grin), que passou a se responsabilizar por manter a ordem interna nas aldeias, coibir os deslocamentos dos índios, impor trabalhos e denunciar os infratores ao Destacamento da Polícia Militar ali instalado. As infrações leves eram punidas com prisão na própria área, e as consideradas graves com exílio no Reformatório Agrícola Indígena, também conhecido por Centro de Reeducação Indígena Krenak, localizado na área demarcada para os índios Krenak, no vale do rio Doce, em Minas Gerais. Essa instituição corretiva foi criada por Pinheiro para acolher os indígenas que opunham resistência aos ditames dos administradores de

ria está marcada pela presença abusiva dos colonizadores, invasores de suas terras, desde o nascimento. Ao amadurecer, tomou para si a posição de agente política na pacificação reversa dos brancos.

Isael, marido de Sueli, viveu de perto a história contada pela sogra e mãe da sogra (Noêmia e Isabel, respectivamente). Quando um conflito de maiores proporções surgiu no meio de seu povo, Isael já estava imbuído do espírito de se articular com o mundo dos brancos, sobretudo por meio da sua participação nas oficinas do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (Forumdoc), realizadas pela primeira vez em 2004²⁰; da matrícula no curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (Fiei) e nas suas oficinas de pintura e de vídeo, durante o período de 2006 a 2011, quando se destacou na produção de desenhos para a ilustração do livro *Hitupmã`ax: Curar*, publicado em 2008²¹; da inscrição no Festival de Inverno da UFMG, realizado entre 22 e 26 de julho de 2013, na cidade de Diamantina, quando participou de uma oficina de vídeo coordenada por Divino Tserewahú. Antes disso, Isael, em 2008, junto com um amigo não indígena e com o qual tinha trabalhado nas oficinas do Fiei, Charles Bicalho, fundou uma organização não governamental para produzir e editar vídeos, a Pajé Filmes, responsável pela montagem bem como pela divulgação de um importante material fílmico captado e dirigido pelos próprios Maxakali. Essa parceria com Charles Bicalho impulsionou ainda mais a produção incessante e a multiplicação do cinema *tikm'n*.

Portanto, quase sempre acompanhado de sua companheira, Sueli, e de pajés maxakali (como Mamey e Totó), Isael participou de vários eventos de formação “artística” junto aos brancos aliados de forma a levar para sua aldeia essas ideias e conhecimentos, transformando-os a favor da invenção de sua própria “cultura”. Isael e Sueli Maxakali fizeram (e fazem ainda hoje) isso tudo de forma conjunta e paralela a duas outras atividades “profissionais”, respectivamente, professor e agente de saúde indígena na Aldeia Verde. No ano de 2016, além de tudo, Isael foi eleito para ocupar o cargo de vereador da cidade de Ladainha (MG). Ou seja, é preciso sublinhar: Isael e Sueli são personagens que cumprem vários papéis no interior da sociedade maxakali e na relação desta com o seu exterior.

suas aldeias ou que fossem considerados como “desajustados socialmente”. Veremos, a seguir, que o filme *Grin* foi baseado nesse período vivido pelo povo maxakali, que ainda está presente na memória dos mais velhos.

20. Essa oficina foi coordenada por Pedro Portella e ministrada por realizadores indígenas do projeto Vídeo nas Aldeias (Natuyu Ikpeng, Kumané Ikpeng, Karané Ikpeng e Divino Tserewahú) para um grupo de jovens maxakali, entre eles, Isael Maxakali.

21. Esse livro é uma publicação coletiva sobre os aspectos da cosmologia e das práticas relativas à saúde e à doença, que contou com ilustrações de Rafael Maxakali, Pinheiro Maxacali, Isael Maxacali, Sueli Maxakali, Mamey Maxakali e Totó Maxakali.

figura 1
Isael e Sueli
Maxakali, na
sua casa com
a filha, durante
as oficinas que
deram origem
ao filme *Quando
os Yãmĩy vêm
dançar conosco*,
2012. Foto:
Milene Migliano.



Vale a pena concluir, nesse breve retrato de nossos personagens, como eles próprios se apresentam nos encontros e festivais do mundo dos brancos²²:

Dou aulas de língua e cultura maxakali na escola da aldeia. Vivi na aldeia de Água Boa até 2006. Eu, minha família e alguns parentes, passamos um ano num acampamento provisório chamado Duas Lagoas, próximo a Campanário em Minas Gerais, por conta de um conflito em Água Boa, que nos levou a buscar outra terra. Em 2007 fomos transferidos para uma nova reserva no município de Ladainha, também em Minas, onde estamos até hoje.

Sou presidente da Associação Maxakali de Aldeia Verde. Sou fotógrafa. Faço fotografia *still* e assistência de direção nos filmes de Isael.

Em entrevista concedida à pesquisadora Andriza M. Teodolino de Andrade (2017, 41), Isael Maxakali nos revela como aprendeu a fazer filme vendo outros filmes feitos por indígenas de outras etnias, de uma maneira curiosa e amadora, guiado pela vontade de fazer filmes sobre sua comunidade e para mostrar sua “cultura”:

É porque eu vi muito vídeo de nosso parente, de outra etnia. Quando eu chegava em Belo Horizonte, eu ia ver filme de nosso parente guarani, xavante... Na casa de Rosângela

22. Ver, por exemplo, <http://caravanamekukradja.blogspot.com.br/2012/02/cineastas-maxakali-visao-indigena-do.html>. 21. Acessado em 14 de março de 2018.

(Tugny), eu pedia para passar o vídeo de nosso parente. Aí pensei: nossa, queria fazer isso também, mostrar nossa cultura. Eu tenho vontade de mostrar a minha comunidade também, não é? Eu tenho interesse mesmo, mostrar assim, nós, eu não estou ganhando [dinheiro] mas gosto de mostrar o meu trabalho para a comunidade²³.

ALGUNS CONCEITOS DA ONTOLOGIA MAXAKALI

Antes de passarmos a analisar propriamente as obras audiovisuais produzidas pelos Maxakali, é importante tecer breves considerações sobre sua ontologia, ou sobre alguns de seus conceitos fundamentais, necessários para entender o quê e porquê filmam ou dão a ver nos seus filmes²⁴. São eles: *Āyuhuk*, *Īnmōxa*, *Koxuk*, *Kuxex*, *Mīmānām*, *Tihik*, *Tikm'n*, *Yāmīyoxop*, *Yāmīyhex*, *Yāmīy*.

É preciso levar em conta que uma definição ou tradução desses conceitos para o português sempre é provisória (ou equivocada) e só pode ser melhor reconhecida e diferenciada na relação entre os termos, que, por sua vez, são compostos ou recompostos no ato da fala ou da pragmática ritual. Já falamos que *tikm'n* quer dizer algo como índios “maxakali”, “nós gente”, e esse conceito se refere a um povo que fala uma mesma língua e compartilha relações territoriais ou de casamento, que se opõe a outros povos indígenas mais próximos ou distantes, como, respectivamente, os “Pataxó” (que podem ser “ex-maxakali”) ou Krenak (com os quais, no passado, os Maxakali faziam guerra), os índios xinguanos. Já o conceito *tihik* se refere ora aos humanos, da forma mais abrangente possível, ora aos “parentes”, por oposição aos não indígenas²⁵.

Exatamente por oposição aos *tihik* são conceituados os *āyuhuk*, que são os estrangeiros, os visitantes, os inimigos, mas também os não índios ou “brancos”, ou seja, são esses seres dotados de poderes tecnológicos formidáveis, que incluem a capacidade de destruir outros seres (os próprios *tihik*, mas também outros não humanos que chamamos de fauna e flora ou “meio ambiente”).

23. Modificamos aqui ligeiramente a grafia do texto original citado, que, ao nosso ver de forma equivocada, mantém na escrita uma suposta correspondência ao modo de falar de uma língua estrangeira (o português) do entrevistado.

24. Tomamos basicamente esses conceitos dos trabalhos de Tugny (2011; 2014) e Tugny et al. (2009a; 2009b).

25. Devemos nuançar essa tradução, pois *tihik* é uma espécie de humano maxakali primordial, aquele que existia antes da diferenciação entre os sujeitos ou entes, inclusive a terra e o céu. Nesse sentido, *tihik* é “uma unidade molecular de fundo” que atravessa os sujeitos humanos, reconhecidos assim pelos Tikm'n. Ou seja, são os Tikm'n primordiais.

Tanto as pessoas “não humanas” (animais e outros seres “da natureza”) quanto as “humanas” (os *tihik*) possuem espírito ou o que chamamos “alma”. Mas esse espírito corresponde, melhor, a uma ideia amplamente difundida na paisagem ameríndia conhecida pelo termo “duplo”, e que define um desdobramento da pessoa. Portanto, a ideia de espírito, diferentemente da nossa acepção, refere-se mais propriamente à capacidade de agência, distintiva da condição de pessoa, que reside no “corpo”. E, assim, quando os Tikm'n dizem a palavra que costumamos traduzir por “espírito”, *yãmĩy* ou *yãmĩyɔp*, estão se referindo, ao mesmo tempo, ao corpo e ao espírito. Dessa forma, há, por exemplo, os *tatakox* (que são tanto as lagartas quanto “espíritos-lagartas”), ou os *yãmĩyhex* (os espíritos-mulher), ou os *yãmĩyɔp* (os povos-espíritos ou os “povos-animais-humanos”). Contudo, os conceitos de *yãmĩy* e de *yãmĩyɔp* pertencem a um campo semântico mais vasto do que esse puro contraste com os humanos. Segundo Tugny (2014, 160-161):

o conceito de *yãmĩyɔp* pode ser percebido como um complexo, formado pela noção de: espíritos, cantos, e os eventos em que se dão a ver. [...] Alguns [desses “povos-espíritos”] ajudam os homens a confeccionar flechas, outros são auxiliares na caça, outros ordenam as casas da aldeia etc. Todos eles são ao mesmo tempo dispositivos virtuais de viagens xamânicas para o resgate do espírito de algum doente da aldeia e possibilidades de reacender laços de parentesco com as pessoas, sempre saudosas dos seus parentes mortos, transformados em cantos-imagens²⁶.

figura 2
Isael filma os *yãmĩy* no pátio da Aldeia Verde, trocando comida com as mulheres, 2011. Foto: Renata Otto.



26. Deve-se ressaltar que os *yãmĩy* e os *yãmĩyɔp* são seres da natureza e da cultura ao mesmo tempo, sendo figuras da “sobrenatureza” que insistem ainda no mundo e no tempo atual, como representantes daqueles seres que pertenciam ao tempo primordial, quando o mundo era indiferenciado (quando não havia ainda acontecido a diferenciação entre as espécies). Os *yãmĩyɔp* foram criados a partir dos ancestrais, *mõnãyɔp*, e se manifestam na atualidade por meio de figuras da natureza (animais), ao mesmo tempo, como figuras da “sobrenatureza” (espírito) e da cultura ou atributos da humanidade (canto e ritual).

Quando os *yãmîyxop* vêm à aldeia, eles cantam, dançam, trocam comida. Ali, eles são guiados pelos homens e pelos xamãs, assim, os espíritos acatam as solicitações humanas por meio dos homens. Já com as mulheres, eles “dançam, brincam, lutam, namoram, e delas recebem alimentos e outros bens” (Tugny 2014, 161)²⁷. Quando os *yãmîyxop* chegam à aldeia, eles permanecem na “casa da religião” (denominada *kuxex*): uma casa feita de estrutura simples, coberta de palha, fincada durante o ritual na periferia da aldeia, com uma “parede” totalmente fechada para o interior ou o pátio da aldeia, e uma abertura que dá para o “exterior da aldeia” em conexão com o “mato” ou o mundo dos “espíritos” e dos “outros”. As mulheres não podem “ver” os espíritos quando estes permanecem no interior da *kuxex*, por isso mesmo a entrada delas ali é vedada e, nos filmes maxakali, nunca se mostra o universo do interior desta casa, pois as mulheres (espectadoras potenciais) não podem ver o que ali se passa.

Ïmõxa é uma espécie de “espírito maléfico”, um corpo morto (mulher ou homem) que não seguiu para o patamar celeste e perambula na superfície do patamar terrestre quando emerge de sua morada nas camadas inferiores da terra (um signo do podre), um monstro canibal (devorador) capaz e disposto a comer e a predar os atuais “humanos”. Numa posição oposta a *Ïmõxa*, encontra-se a figura do *mõnãyxop*: um ancestral e aliado dos atuais humanos.

Geralmente, quando os *yãmîyxop* chegam à aldeia, estão de olhos vedados, parecem abduzidos pelos xamãs ou pelos *mãmãnãm*, um mastro pintado e brilhante (que é traduzido como “pau de religião”), tido como atributo de alguns desses *yãmîyxop*.

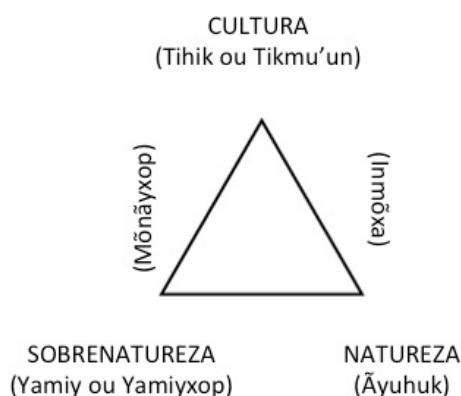
O termo para xamã em Maxakali contemporâneo é *payexop*, ou seja, uma derivação da palavra tupi-guarani *payé* ou “pajé”. Os pajés podem ser também simplesmente chamados pelo termo *yãyãxop*, pelo qual se designa os velhos da aldeia (Romero 2015). Os pajés ocupam um lugar importante em todos os rituais e nos filmes maxakali. Nem os rituais, nem os filmes (sobretudo os filmes sobre rituais ou os filmes-rituais) são feitos sem que os pajés sejam ouvidos sobre o que pode ser “encenado” ou mostrado, o que deve ser “cortado” (ou não mostrado) e o que deve ser explicitado na relação entre humanos e espíritos, entre homens e mulheres e, se fôssemos falar numa linguagem cinematográfica, ele seria o principal responsável por definir a composição entre campo e extracampo. Ou seja, o xamã exerce uma função de “direção” dentro do ritual e dentro do filme. Melhor dizendo, o xamã é uma espécie de diplomata cosmológico (que convida, conversa e instrui os movimentos dos espíritos no ritual) ao mesmo tempo que é um codiretor cinematográfico que

27. De acordo com Tugny et al. (2009a, 400), atualmente, os Tikm'n enumeram vários grandes grupos de *yãmîyxop* possuidores de repertórios de cantos, “que por sua vez se multiplicam em inumeráveis sub-classes”.

auxilia o diretor ou câmera na *mise-en-scène* (ou na modulação) do visível e do invisível, do controle do que mostrar e sublinhar e do que não mostrar (ofuscar) ou esfumçar, numa pragmática subjetiva²⁸.

Nesse sentido que neste ensaio falamos não propriamente de um filme, mas de um filme-ritual maxakali, no qual o papel do xamã é de extrema importância, pois ele traduz, para o dispositivo fílmico, aquilo que se passa na cena. Ou seja, é o xamã que dá a “ver” – aquilo que sendo da ordem do visível ou do invisível, abarcado no campo ou contido no extracampo –, compõe as imagens *tikm’n* propriamente. Esquematizamos uma figura da relação fundamental (e instável) entre os agentes cosmológicos *tikm’n*, para justamente tentar cercar e demonstrar que a “armadura” dos relacionamentos cosmológicos, por menos que esteja explícita nas narrativas fílmicas *tikm’n*, certamente lhes serve de guia²⁹:

figura 3
Relação
fundamental (e
instável) entre
os agentes
cosmológicos
tikm’n.



28. Vale a pena aqui citar o contraste (a imagem) entre dois “modos de conhecimentos” proposto de forma visionária por Viveiros de Castro (2002a, 358): “O Xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetada no objeto. [...] A forma do Outro é a coisa. [...] O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa”.

29. Estamos nos inspirando aqui diretamente na síntese proposta por Eduardo Viveiros de Castro (1986, 204 passim e 612) para a estrutura da cosmologia Tupi-Guarani, que opera em três termos e domínios: “a) Deuses, almas divinizadas, Céu; b) Humanos (vivos), Terra/aldeia; c) Espectro dos mortos, Animais, Mata/mundo subterrâneo. Esse sistema corresponde a domínios metafísicos que poderíamos definir, provisoriamente, como ‘Sobrenatureza’, ‘Sociedade’ [ou Cultura] e ‘Natureza’, ou ainda, respectivamente, como pós- ou meta-cultural, cultural, e infra- ou retro-cultural”. O autor ainda adverte (que é bem esse o caso que discutimos para os Maxakali): “Essa estrutura é instável, temporal e logicamente”.

Como vimos, os termos “casa de religião” ou “pau de religião” são usados pelos próprios Maxakali para traduzir os seus respectivos termos nativos *kuxex* e *mĩmãñãm*. Tal tradução é feita na relação com o branco (sobretudo o antropólogo) ou na tentativa de traduzir elementos de seu ritual (e da sua “cultura”) para a cultura do branco. Quando se trata de realizar não apenas um ritual, mas também um filme, o xamã e o cineasta maxakali têm que se haver, justamente, com um conceito crucial na ontologia ocidental, especificamente na cinematográfica, que é o conceito de imagem. Para nós, o conceito de “imagem” remete quase sempre à ideia de “representação” ou de “rastros do real” (numa ontologia da imagem baziniana). No seu texto, Tugny (2014, 166) diz que os Maxakali traduzem a palavra *koxuk* como significando a palavra “imagem” em português, mas também “sombra” e “alma”, e conclui que, para esse povo, “imagem não é em definitivo algo que se encontra no domínio da aparência, da imaterialidade, do invólucro visível ou da representação, supondo que algo mais verdadeiro repouse na invisibilidade”³⁰. Ou seja, a autora defende a ideia de que não podemos encontrar ali (ou no cinema *tikm’n*) o (nosso) problema da verdade ou da realidade e, por conseguinte, da representação. Dizendo de outro modo, o campo da cinematografia (e da imagem) e da “realidade” *tikm’n* é muito mais indiscernível ou esmaçado do que o é pra “nós”. Porém, os Maxakali (pelo menos os xamãs e o casal de cineastas Isael-Sueli) parecem ter encontrado no cinema uma forma de “dar a ver” ou se relacionar com os espíritos de forma mais potente e intensa, ao mesmo tempo em que as imagens não podem ser feitas e divulgadas de qualquer forma (elas são “reais” e provocam/agem sobre os humanos de forma agressiva ou colaborativa), algumas podem e devem ser mostradas e outras devem ser suprimidas ou não-mostradas, isso tudo tendo em vista que a relação dos Maxakali com os seus outros (incluindo os “brancos”), da mesma forma que a relação dos humanos (incluindo homens e mulheres) e dos xamãs com os espíritos, deve ser baseada numa espécie de dialogia ou diplomacia.

Podemos ilustrar o que acabamos de dizer a partir de um comentário de Sueli Maxakali, quando, na nossa casa, durante a visualização em conjunto de um filme feito por ela e Isael, denominado *Espírito* (2008), disse sobre a imagem: “Eles [os *yãmĩy*] são muito impetuosos, eles empurram as mulheres, batem nas mulheres, eu não gosto de enfrentá-los, eu fujo deles, já minha irmã (Elisângela), não deixa de barato, se atraca com eles” Depois, sobre uma imagem na qual os *yãmĩy* invadem suas casas,

30. Dessa forma, *koxuk* (imagem), no universo maxakali, figura no mesmo campo semântico de *yãmĩyxop* (povo-espírito), de forma semelhante a de outros povos indígenas, como já afirmara Viveiros de Castro (apud Tugny et al. 2009a, 400): “Um espírito, na Amazônia indígena, é assim menos uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente”.

Sueli disse, rindo e ralhando ao mesmo tempo: “eles vão levar o nosso franguinho, olha lá, tão levando, sem dó”. O que queremos dizer é que, por meio do filme (ou das imagens), Sueli estava vendo não só as (nossas) imagens do que seriam os espíritos, mas seus próprios corpos, sujeitos às mesmas afecções que os humanos, numa espécie de visão cinema-ontológica do que são os *yãmĩy* maxakali – e o desejo de que, por meio dos filmes, os brancos também o saibam.

Claro que, nessa relação-tradução, há sempre uma perda ou uma expansão semântica dada no contexto de referência, assim como, do mesmo jeito, está havendo uma transformação do próprio ritual (quando *realizado-atualizado* de forma anterior ou exterior ao filme) e do filme sobre o ritual. De um para outro, há uma transformação, mas que retorna sobre o ponto de partida (o ritual quando re-realizado) de forma multiplicada. Voltaremos a esse ponto nas considerações finais. Agora, passemos submeter essa reflexão ao material concreto: à análise particular de alguns filmes *tikm’n*.

QUANDO OS YÂMĨY VÊM DANÇAR CONOSCO³¹

Concorremos, no ano de 2009, com o projeto na quarta edição do edital Filme em Minas, e recebemos o prêmio para realização de um filme na categoria documentário. Sublinhamos que esse prêmio é iniciativa do Governo do Estado de Minas Gerais, com financiamento da Cemig, mas passando pelo Ministério da Cultura – na forma da Lei de Incentivo ao Audiovisual e da Lei Rouanet. Isso significa que o prêmio não apenas foi aprovado pelo edital do Governo do Estado de Minas Gerais, como também pelo Ministério da Cultura. Remarcamos esse fato para que não percamos de vista os trâmites burocráticos, quase infinitos, capazes de desnortear até os produtores tarimbados, da realização de um projeto aparentemente simples. E retirar, por um lado, a ideia da realização de um filme (ou projeto) “indígena” como uma coisa “pura”, alheia a um “modo de produção” e, por outro, simultaneamente, atentar às fugas ou até fissuras que esses mesmos projetos (e filmes) possam implicar no modo de produção de projetos culturais e no cinema “não indígena”.

Tirante isso, o filme *Quando os Yãmĩy vêm dançar conosco* começa, por um lado, como uma resposta às reivindicações de que as atividades de formação e melhores condições de gravação e finalizações de filmes fossem também

31. Esse filme de 52 minutos, finalizado em 2012, é uma autoria coletiva de Isael e Sueli Maxakali e Renata Otto. A montagem é de Carolina Canguçu. Produção de Milene Migliano. De todos os filmes analisados no âmbito deste trabalho, este é o que mais tem força como exemplo, pois participamos diretamente da sua produção. Portanto, estamos mais aptos a falar de seu processo (campo, extracampo ou antecampo), fato fundamental para saber como se faz qualquer filme, muito mais ainda um filme maxakali, e quais agências o constituem.

levadas até Aldeia Verde, como tinha acontecido na aldeia Vila Nova do Pradinho (no contexto do Projeto Imagem-Corpo-Verdade) em 2008. Ou seja, o projeto do filme começa a propósito de uma dívida que nós havíamos contraído para com Isael, Sueli, Noêmia e Aldeia Verde de forma mais geral³².

Por outro lado, o projeto do filme inscrevia-se como um acordo feito pelo pessoal de Aldeia Verde com os espíritos *yãmîy*. O filme viabilizaria a realização do ritual do gavião (*mõgmõka*), já que este *yãmîyxop* tinha sido convidado para descer, vir à aldeia, cantar e trocar com os homens e mulheres de lá. De acordo com Tugny et al. (2009a, 34), *yãmîyxop* do gavião-espírito (*mõgmõka*) estaria eminentemente associado ao sentimento da saudade. A história de *mõgmõka* narra que ele surgiu do corpo morto de um ancestral-espírito. Esse *mõnãyxop* era um provedor de caça para seus parentes, ele sabia fazer armadilha. Ele a armava e se punha a esperar no alto da árvore onde os animais vinham alimentar-se dos frutos, até que a sua armadilha aprisionasse a caça: tatu, anta... Numa dessas esperas, ele pode ver, do alto, que sua esposa se deixou seduzir por um parente. Então, pela tristeza que sentiu pelo fato de ter sido traído, este *mõnãyxop* tornou-se um gavião-espírito, um *mõgmõka*. A história conta ainda que este *mõnãyxop*, transformado em gavião, favoreceu um “cunhado” (filho da irmã do pai), deixando-se aprisionar por ele. Aprisionado e conduzido até os demais parentes, ele foi depenado e morto. Do seu corpo, surgiram então todas as qualidades de gaviões atuais, bem como o *yãmîyxop* *mõgmõka*. O ritual do *mõgmõka* estaria associado à celebração da prodigalidade (da capacidade provedora de caça) do animal-espírito, ao mesmo tempo em que liga-se à constatação da avareza (avidez sexual e alimentar) dos parentes *tihik*. Trata-se de uma ilustração da etiqueta dos relacionamentos sociais: os cunhados devem ser pródigos, mas não ávidos. Todavia, apensar dos comportamentos desmesurados dos parentes, na qualidade de ex-humanos (*mõnãyxop*), *mõgmõká* sente saudades dos ex-parentes da aldeia. Dizem que as mulheres também sentem falta dele e reclamam sua visita (Ibid. 36). Pois bem, na ocasião da escritura do projeto, apenas levamos em conta que o pajé teria acertado a vinda de *mõgmõka* à sua aldeia em função de um sonho que alguém teria tido. O projeto, então, propôs focalizar a realização desse

32. Além disso, o Projeto Imagem-Corpo-Verdade previu a aquisição de equipamentos de vídeo para três aldeias, inclusive Aldeia Verde, prevendo no futuro outras oficinas e/ou apenas produção de seus próprios filmes. Mas ocorreu um trágico acontecimento: os equipamentos que deveriam ser entregues por nós, uma câmera e um microfone, guardados no porta malas de nosso carro, na véspera de nossa viagem à Aldeia Verde, foram roubados. Nossa dívida aumentava exponencialmente com Aldeia Verde! Primeiro porque não houve oficina do Vídeo nas Aldeias lá e, depois, porque os equipamentos que deveriam ter sido entregues não foram. Assim, propor o projeto de continuação das oficinas de vídeo e realização de filmes, com aquisição de equipamentos que já havíamos esboçado, se tornou ainda mais necessário.

único ritual. Contudo, não levávamos em conta (ou devidamente a sério), no momento da proposta, o que viria a ser, de fato, o ritual, a saber, que *mõgmõka* era um “comandante” de vários outros *yãmîyxop*, tal como veio, depois, esclarecer, no próprio filme, a fala do pajé Mamey: “O Gavião é o comandante. O Gavião manda o Tangarazinho caçar. Manda o Tangarazinho cantar, dançar. O Gavião é o responsável por todos. Ele é grande e poderoso, assim como o governo. O Gavião é o governo”.

Assim, o ritual – e o filme – planejado para recebê-lo e gravá-lo, deram lugar à passagem dos *yãmîyxop* que constituem um “grupo” ritual com *mõgmõká* e são por ele “comandados”, quais sejam, “tangarazinho” (*kepmiy*) e “pica-pau” (*Mãnmãñ*). Mas, também, o ritual abarcou a chegada de vários outros grupos *yãmîyxop* na aldeia. Vieram os *yãmîyxop de tatakox*, de *kumayxop* e de *Yãmîhex*³³. Desconhecíamos ainda, naquela ocasião de início do projeto, que um *yãmîyxop* jamais anda só: “Os *yãmîyxop* não são jamais uma singularidade, mas sempre bandos” (Tugny et al. 2009a, 400); e nunca se acabam, como os cantos que atualizam: “os cantos não se acabam, nunca poderemos escrevê-los todos, eu dormiria sobre os livros que escreveríamos e ainda assim o trabalho não estaria concluído” (Ibid. 2009a, 13).

Naquele período, no início do ano de 2011, o ritual que acompanhamos para gravar o filme *Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*, durante cerca de 15 dias, desde cedo até o anoitecer e pela madrugada, os diversos *yãmîyxop* passaram a habitar a *kuxex* (casa de ritual ou de religião). Chegavam uns, cantavam, brincavam, se despediam e partiam. Depois chegavam outros e outros, e assim por diante. Como comenta no filme o pajé Mamey: “Não esquecemos nosso *yãmîyxop*, aqui tem sempre ritual e todos ficam felizes com *yãmîyxop*, homens, mulheres e crianças. Todos se alegram”.

No momento das tomadas, as câmeras eram três. Tínhamos tentando estabelecer uma estrutura mínima ainda no projeto inicial: uma câmera ficaria com uma das mulheres *tikm’n*– este ponto de vista garantiria a tomada da posição das mulheres em circunstâncias rituais, pois as mulheres são

33. Ribeiro (2011), semelhante a Tugny, afirma o seguinte acerca da diferenciação entre os grupos de *yãmîyxop*: “Segundo os dados que obtive em minha tese de doutorado (Ribeiro, 2008), os *Tikm’n* reúnem os *yãmîyxop* em 10 grandes grupos, cada qual formado por uma miríade de seres que narram suas histórias através dos cantos. Os nomes de tais grupos são retirados do ente reputado de ser o mais ‘forte’ de cada um deles, sendo que seis deles são encabeçados por espíritos animais: *putuxox* (espírito do papagaio), *mõgmõka* (espírito do gavião), *xũñm* (espírito do morcego), *ãmãxux* (espírito da anta), *tatakox* (espírito de uma lagarta que vive na taquara), *po’op* (espírito do macaco); os outros quatro são ligados a outros tipos de seres: *koatkuphi* (o fio não comestível da mandioca), *yãmîy* (espíritos ancestrais humanos masculinos), *yãmîyhex* (espíritos ancestrais humanos femininos) e *kõmãyxop* (ritual ligado à amizade formal, ou seja, às pessoas que se tratam reciprocamente pelo termo *komãy*)”.

aquelas a quem os *yãmũyxop* visitam e com quem trocam cantos e comida –, todavia, a elas, diferentemente dos homens, é vedada a transposição da parede da *kuxex*. Elas não podem ver o que se passa lá dentro. Além disso, elas não devem mirar qualquer *yãmũyxop*³⁴. Os próprios *yãmũyxop* também não podem mirar os *tihik* ou *tikm'n*, eles são “cegados”, seus rostos são tapados. Diz-se que a visão deles é não empírica e não intencional, uma visão guiada por outros tipos de imagens, aquelas que se alcançam por meio da contiguidade (Tugny et al. 2009a, 23). Assim, se os *yãmũyxop* não devem trocar mirada com os *Tikm'n*, mulheres ou homens (crianças ou adultos), às mulheres estão mais interditas ao seu convívio, embora elas troquem com eles cantos, brincadeiras e comida e, por assim dizer, são o alvo da visita dos *yãmũyxop* na aldeia. Mas, se fizerem mais que isso, se trocarem mirada, se colocarem a uma proximidade tal (de contiguidade) com os *yãmũyxop*, como fazem os homens, arriscariam-se a serem confundidas com o que já foram no tempo mítico, “coesposas”. As *yãmhex* (conjunto de mulheres) são, mesmo na terra, nesse tempo atual (*yãmhex* vistas como mulheres *tikm'n*, ou seja, *uhex*), coesposas potenciais dos homens *tikm'n* e dos *yãmũyxop*. De acordo com Tugny et al. (Id., 27), “os *Tikm'n* têm os *yãmũyxop* como estes duplos sociais, estes antiafins e referem-se a eles também como *kokux mutix*, imagens-junto”. Geralmente, quando se vão das aldeias, os *yãmũyxop* se despedem das esposas que lhes foram cedidas”.

A segunda câmera ficaria com um dos homens *tikm'n*, para que ele se colocasse do lado dos homens, sobretudo colado ao pajé, que instrui sobre todos os acontecimentos rituais. Esse homem-câmera também não poderia atravessar a *kuxex* porque não deveria gravar as cenas proibidas à visão das mulheres. Mas poderia tomar as cenas de preparação reservadas aos homens, bem como poderia situar-se com maior proximidade aos *yãmũyxop*.

A terceira câmera ficaria com alguém de nossa equipe de brancos (Carolina Canguçu e Renata Otto – estávamos como monitoras da oficina), na posição que caberia aos estrangeiros, *ãyuhux*. Porém, no momento das gravações, essa previsão não funcionou, se deformou. Nenhuma mulher pôde acompanhar toda a oficina. Sueli não se sentia capaz de organizar a recepção da oficina (dos estrangeiros) na aldeia e, ainda, participar das atividades que lhe demandariam quase tempo integral. E nem nós pudemos acompanhar todas as cenas rituais, como estrangeiros, éramos completamente desavisados sobre a estrutura ritual. Assim, as câmeras foram todas para as mãos dos homens *tikm'n*. Uma ficava com Isael, outra com Gilmar e outra com Alesandro. Filmaram incessantemente acompanhando os rituais que, também, como já dissemos, não cessavam.

34. A restrição da vida cerimonial sagrada às mulheres é um fato bastante geral na paisagem ameríndia, um exemplo célebre é a interdição das mulheres à visão das flautas do Jurupari, que tem lugar na vida ritual entre várias etnias (falantes de línguas das famílias Aruak e Tukano), no Alto Rio Negro.

figura 4
Isael (à direita),
Gilmar (à
esquerda) e
Alessandro (no
centro), durante
as filmagens
de *Quando
os Yãmĩy vêm
dançar conosco*.
Foto de Milene
Migliano (2011).



Foi apenas quando passamos a tratar as imagens para a edição que nos demos conta de que o filme não poderia ser só sobre o ritual do *mõg-mõká*. Como narrou Isael, no próprio filme, os rituais não acabam (é constante a realização dos rituais atravessando a vida coletiva da aldeia), não são feitos apenas para a câmera nem a propósito da presença dos brancos. Assim esclareceu Isael numa tomada: “A fala do pajé está boa. Aqui na Aldeia Verde está tudo muito bem. Aqui na nossa aldeia sempre tem *yãmĩyoxop*. Não é porque os brancos chegaram que aconteceu *yãmĩyoxop*. Aqui acontece sempre”.

Assim, o projeto se transformou radicalmente. O filme passou a ser sobre a sequência ritual daquela ocasião, embora *mõgmõká* ainda relevasse sua posição de destaque, de “governo”.

No momento da montagem também nos demos conta de que, consequentemente, o filme não comportaria, no tempo que se dispunha (cerca de 50 minutos, de acordo com a destinação do filme para exibição em TV pública), todos os *yãmĩyoxop* que por ali passaram. Permaneceram “fora” da montagem de *Quando os Yãmĩy vêm dançar conosco* o ciclo do *kõmãyxop* (o ritual dos compadres e comadres) e do *tatakox* (lagarta-espírito). Aquele porque era demasiado extenso e daria um filme separado, o último porque já havia duas versões realizadas pelos próprios Tikm’n e, hoje sabemos, há uma terceira (outras virão?) como filmes também separados.

Na montagem também decidimos desfazer, em alguns momentos, ou blocos narrativos, a sequência cronológica ou “real” da visitação do grupo de *yãmĩyoxop* à aldeia. Pois a sequência ritual começou, naquela ocasião,

pela chegada do grupo *yãmîyxop mōgmōká* (gavião): tangarazinho (*kepmiy*) e pica-pau (*mãnmãñ*). Depois, *mōgmōká* foi embora e se passou à recepção dos demais *yãmîyxop* que vieram à aldeia. A cena ritual se abriu então para o grupo *yãmîyxop yãmîyhex*, que são: *yãmîy*, também chamado *kup xahi* (principal) e o *yãmîyxop* chamado *xekax xekanix* (cabclo d'água), e ainda aquele *yãmîyxop* chamado *armon* (aranha). Esse grupo engloba ainda o próprio *yãmîyxop yãmîyhex*, que se demora por várias noites e, naquele caso, culminou com uma *yãmîyhex* específica, chamada *xokanintang*. Depois destes vieram, então, os *yãmîyxop* do grupo de *koimayxop* e do grupo de *tatakox* (que não estão no filme).

No entanto, no filme, a primeira sequência ritual que se dá a ver é aquela da chegada dos *yãmîyxop* do grupo de *yãmîyhex*: os *yãmîy kup xahi* (descendo as colinas, chegando à casa de religião e seguindo ao pátio da aldeia para trocar comida com as mulheres). O filme continua com a apresentação dos outros *yãmîyxop* do grupo de *yãmîyhex*: *xekax xekanix*, *armon* e as próprias *yãmîyhex*, dançando coletivamente no pátio em redor da *kuxex*. Essa parte do filme culmina numa narrativa do pajé, Mamey, sobre a imagem do *kuxex* em cena noturna, explicando que o ritual não termina. Ele dizia a respeito do ritual, de modo geral – explicava que a aldeia ficava alegre e forte com os *yãmîyxop*, que o ritual acontecia sempre na aldeia, não apenas quando acontecia o filme ou quando os brancos estavam lá, mas também dizia a respeito do fato de que aquele ritual de *yãmîyhex* não tinha acabado, os *yãmîyxop* de *yãmîyhex* não tinham ido embora da aldeia ainda, por isso haveria muito canto de *yãmîyhex*. Terminada essa cena, o filme passa à sua segunda parte narrativa, aquela que dá a ver a sequência ritual do grupo de *yãmîyxop mōgmōka*. Essa parte parece um recomeço, pois inicia-se com uma segunda panorâmica da aldeia – como se repetisse aquela panorâmica que abre o filme – que suporta o áudio com a narrativa *off* do pajé contando a história de *mōgmōka*. A segunda parte do filme (que é a primeira parte do ritual) termina com uma cena do *yãmîyxop* do grupo de *yãmîyhex*, mais especificamente, com a voz *off* de *yãmîyhex xokanintang*, que canta de dentro da *kuxex*, reclamando por comida. Ou seja, o filme inverteu a ordem de passagem dos grupos rituais de *mōgmōka* e de *yãmîyhex*, isolou e deslocou uma parte do grupo de *yãmîyhex* para fechar sua narrativa. Além disso, deixou de fora os outros grupos rituais que ainda estiveram presentes na aldeia naquela ocasião. Assim, o filme alterou radicalmente a cena ritual.

Mas é preciso destacar que essa opção, de restringir e cortar um conjunto dos *yãmîyxop* e inverter algumas sequências das passagens deles pela aldeia, por mais que tenha sido submetida à aprovação do pajé e do casal de cineastas, assim como da assembleia na aldeia, foi uma possibilidade que partiu do ponto de vista “cinematográfico” (estético, lógico) dos estrangeiros, no caso, nosso próprio ponto de vista. Não está claro que

essa montagem pudesse vir a ser imaginada por um Tikm'n³⁵. Todavia, parece que a aceitação da proposta da montagem, tal como se dá a ver no filme, releva de uma outra condição dos próprios rituais, à sua natureza avessa à síntese e insubmissa ao consenso, diríamos seu regimento pela variação ou transformação entre versões. Como bem enfatiza Tugny et al. (2009a, 25-26):

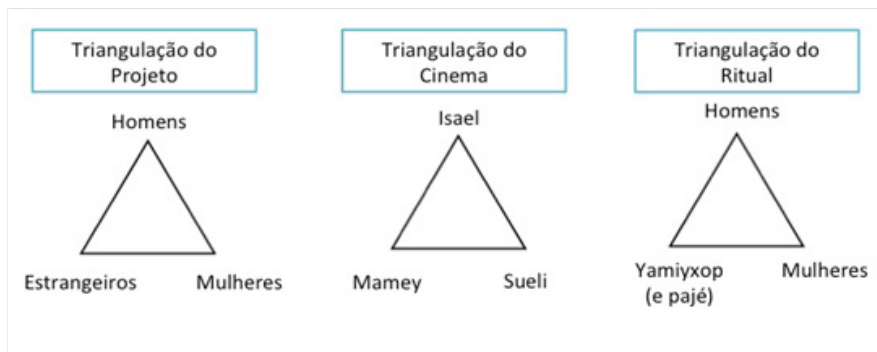
Entendi por meio do trabalho com os cantos o quanto esses povos recusam sistematicamente as estruturas consensuais controladas pelo Estado e o quanto o regime dos cantos é ele mesmo função e motor de uma outra lógica contra a síntese, pela multiplicação, pela disjunção ontológica, pela diferença. [...] Quase sempre constatava que era impossível chegar a uma versão única e satisfatória que pairasse sobre todos os grupos.

Portanto, assim como o ritual desfez o programa da filmagem, também o filme desfez o programa ritual de modo a converter ritual num filme. Mas, talvez, esse não possa ser reconhecido evidentemente como um filme maxakali, justamente porque insistimos em marcar assim sua correalização. Talvez...

De qualquer forma, em todas as tomadas gravadas, montadas ou não no filme, resistiu uma estrutura: uma triangulação evidente, análoga à que havíamos proposto, ainda no projeto, para a distribuição das câmeras e posições de gravação, ou seja, uma triangulação entre um homem *tikm'n*, uma mulher *tikm'n* e um *ãyuhuk* (um estrangeiro, um de nós, não indígenas). Dizemos análoga porque ela não se realizou evidentemente, mas resistiu no sentido em que o filme está baseado na distribuição das posições de um casal *tikm'n* (um homem e uma mulher) e o pajé (além da nossa própria posição a assombrar e desdobrar esse triângulo inicial). Assim, a triangulação fundamental (efetuada) desse filme se dispõe da seguinte forma: num vértice, o comando das filmagens (das imagens) e a explicitação das cenas ficavam a cargo de Isael; noutro vértice, o comando da realização ritual e do trânsito dos *yãm̃ỹxop* com os demais presentes, assim como a indicação do que gravar ou não, ficavam com o pajé; noutro vértice, o comando de uma organização “doméstica”, “cotidiana” necessária à realização do ritual e do filme, ficava com Sueli. Podemos dizer, portanto, que o cinema de Isael e Sueli é de no mínimo três: Mamey, Isael, Sueli. E dizemos “no mínimo” porque um dos vértices se desdobra em outras aberturas do terceiro, como a nossa própria participação como estrangeiros.

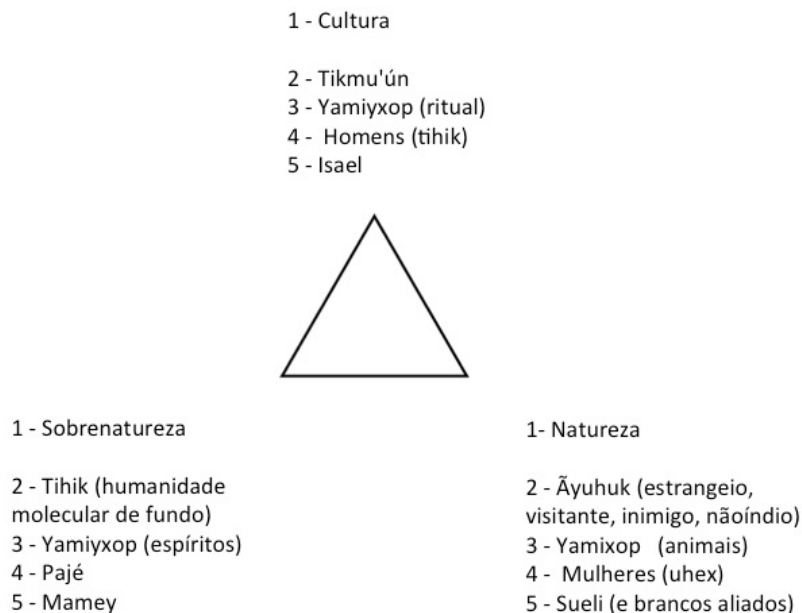
35. De acordo com outros exemplos, a escolha mais frequente dos pajés diante da montagem da gravação de suas tradições é pela continuidade, tanto na duração interna das tomadas quanto na ordem temporal cronológica dos acontecimentos. Tugny et al. (idem, 24) anota que as lideranças *tikm'n* “pediam que fosse gravada toda a sequência de um *yãm̃ỹxop* e que não fossem misturados cantos de diferentes repertórios. Desejavam também que a sequência em que eram cantados fosse mantida”.

figura 5
Relação ternária
constitutiva
do projeto,
do cinema e
do ritual.



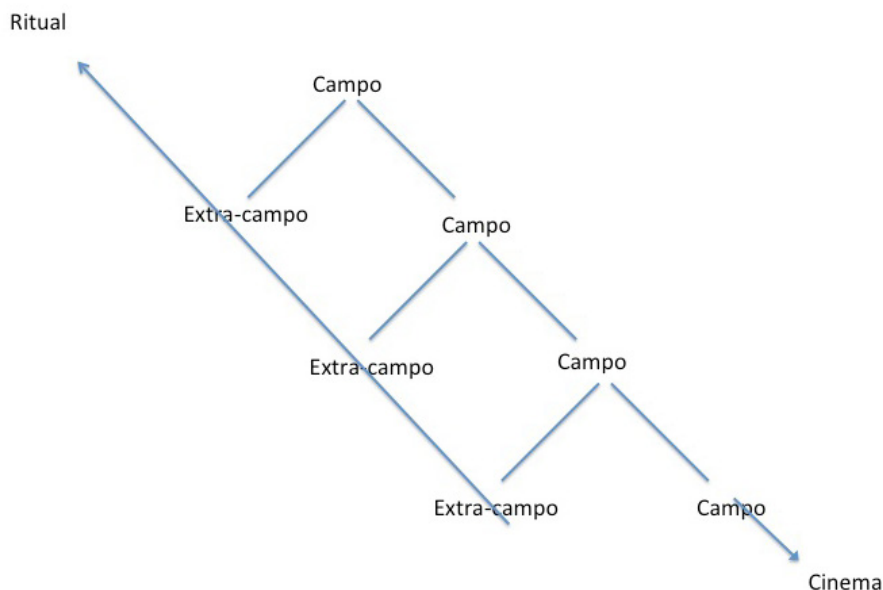
Essa triangulação pode ser esquematizada por transformação com aquelas triangulações cosmológicas mais abrangentes supondo a conversibilidade entre aquelas e estas relações do cinema e do ritual:

figura 6
Triangulações do
projeto e do cinema
em transformações
com triangulações
do ritual e da
cosmologia *tikm'n*.



Não nos esqueçamos de que a proposta de experimentar a relação entre relações que se passam nessas transformações triangulares deve considerar acima de tudo que as posições (em vértices) são nada mais do que isto: posições (de oposição relativa), lógica e cronologicamente, instáveis ou mutáveis. Nesse sentido, e nessa condição, acreditamos que tais esquemas podem ser também considerados em relação com a versão daquela transformação proposta por Viveiros de Castro (2002b) sobre a teoria da atualização e contraefetuação do virtual na estrutura social e na cosmologia ameríndias. Argumentamos, enfim, que essa forma ou “armadura” de relações (posições de oposição relativa e triangular) compõem o cinema *tikm'n* como uma transformação da relação entre aquilo que chamamos “campo” e “extra-campo”:

figura 7
Atualização
do cinema e
contra-efetuação
do ritual.



A TRILOGIA TATAKOX

Como já dissemos, o primeiro filme *Tatokox* foi realizado por Isael Maxakali na Aldeia Verde, em 2007. Logo que os moradores da Aldeia Vila Nova (Pradinho) souberam que seus “parentes” haviam feito o ritual e o filme *Tatokox* na Aldeia Verde, quiseram refazê-los na sua aldeia com a pretensão de corrigir erros ou defeitos. Se a direção do primeiro é assinada por Isael Maxakali, que filma e comenta no momento da filmagem o que vê e filma, o segundo é assinado por uma direção coletiva, muito embora sejam marcantes as presenças de quem filma (uma câmera indígena) e de quem comenta no momento mesmo da filmagem – no caso, o líder político Guigui Maxakali³⁶. Um terceiro episódio, desta feita a partir de um ritual bem mais extenso e demorado na sua realização, foi feito por Isael Maxakali na Aldeia Verde: trata-se de *Kakxop pit hãmkoxuk xop te y m gãhã – Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*, realizado em 2015.

Se o primeiro episódio desta série foi feito quase de improviso (quando Isael estava se lançando na experiência de fazer “cinema indígena”), os dois

36. Muito interessante e importante assinalar que “o comentário sobre as imagens no momento em que elas são filmadas” por Isael Maxakali é uma invenção bastante original do cineasta indígena. De longe, podemos estabelecer uma alusão ao “comentário sobre a imagem” tal qual Jean Rouch inventou para os seus filmes, com uma diferença crucial: Jean Rouch sempre defendeu o uso do comentário de improviso (sem ser escrito previamente), mas o realizava (desde que o inventou para *Moi, un noir*) sobre as imagens já realizadas e quando projetadas para esse fim específico. Já Isael comenta quando ele mesmo filma. Guigui Maxakali comenta (e orienta, dirige o ritual) quando um outro membro do seu próprio grupo filma.

outros episódios foram realizados com o intuito de fazer melhor, corrigir imprecisões e – muito importante ressaltar – imprecisões não só na forma e na técnica de filmar e montar, mas de ajustar melhor o filme ao ritual. Questão interessante, pois para melhor filmar é necessário melhor encenar ou mesmo refazer o ritual mais de acordo ou próximo à cultura tradicional, isto é, da forma que os personagens (do ritual e do filme) acreditem estar mais de acordo com a tradição. Dessa forma, se há, por um lado, a busca de um aprimoramento e um fazer coincidir ao máximo o filme ao ritual, por outro, há quase sempre um descompasso entre o que é imaginado como tradicional, o que é encenado (como performance) e o que é filmado. Movimento simultâneo de invenção (e atualização) do ritual e do filme. Voltaremos a esse ponto no final do trabalho. Por ora, cabe descrever com mais detalhes os filmes da trilogia, sabendo que eles já foram submetidos a uma análise muito rica (na qual nos apoiamos) por parte de autores como Rosângela Tugny (2014), Brasil (2017), Brasil e Belisário (2016).

O que é propriamente o *Tatakox*? Já dissemos que se trata de um ritual de iniciação masculino. É bem mais que isso, vejamos de acordo com Tugny (Idem, 164):

É quando os jovens meninos são escolhidos pelos espíritos *Tatakox* para serem adotados pelos diferentes *yãmîyyoxop*. Os *Tatakox* são ao mesmo tempo uma lagarta e um povo-espírito-lagarta. A palavra se forma de duas raízes: *tata*, uma derivação de *tataha*, tem o sentido de “carregar”, e *kox* é glossado como “buraco”. São os *Tatakox* que organizam as passagens: carregam, nos segundos funerais, as crianças mortas que retiram das terras para que as mães vejam e chorem sua falta, e tomam as crianças dos cuidados das mães para levá-las ao mundo adulto. Esta iniciação dos jovens adultos é marcada por um duplo movimento: a exposição que torna visíveis às mães suas crianças já mortas e enterradas e o doloroso gesto em que as mães entregam seus filhos vivos aos seus novos pais adotivos, os *yãmîyyoxop*, para serem iniciados à vida adulta. Os *Tatakox* carregam as crianças mortas da cova em seus braços e entregam-nas às mães, que fazem o gesto de tomá-las em seus braços, como recém-nascidos. Por alguns segundos, as mães readotam os filhos antes mortos, que lhes são trazidos pelos *Tatakox*. Nestes gestos, choram pela saudade que sentem de seus filhos mortos, agora visíveis, próximos de seus braços. Quando os *Tatakox* levam das mães suas crianças vivas para o ciclo de iniciação, carregam-nas sobre seus ombros. Os *Tatakox* adotam estes jovens adultos e as mães choram dramaticamente por abandoná-los. Todas essas passagens se fazem no mesmo dia e

as mães choram então duas vezes: recebendo e readotando as suas crianças mortas e despedindo-se dos seus meninos vivos que serão introduzidos ao universo adulto.

Como é filmada a série *Tatakox*? Em geral, são longos planos-sequência, nos quais os câmeras estão muito próximos da ação filmada, os corpos de quem filma e de quem é filmado quase se encontram e disputam um espaço para “ver” melhor, ver de “dentro”, ver o “invisível” ou tornar por meio do filme o aparentemente “invisível” (os espíritos), pelo menos para o público não indígena, em algo “visível”³⁷. Muitos já assinalaram o quanto, no cinema indígena (mas também no cinema documentário de uma forma geral), a pragmática do corpo a corpo do cineasta, intermediado pela câmera, é quase sempre um elemento constitutivo da cena filmada. Lembremos *en passant* que o mestre Jean Rouch era um caloroso defensor de que o cineasta fosse o próprio câmera de seus filmes, com uma câmera na mão, de forma a estar mais próximo possível das pessoas e no interior da cena, como se estivesse tocando o mundo do qual fazia parte ao ser filmado. Rouch era um eterno admirador da câmera-cine-olho-orelha vertoviana³⁸.

O que se filma na série *Tatakox*? Bem, é um exercício, antes de tudo, de filmar um ritual. Mas um ritual que tem suas partes alargadas ou encurtadas para que seja filmado e para que caiba num filme (montado). O efeito não deixa de ser o de criação de uma espécie de um filme-ritual. Porém, no próprio ritual, observamos efeitos ou atravessamentos que são da ordem da cosmologia ou da mitologia. E aí, a questão que foi colocada se modifica ligeiramente: não se trata de como filmar propriamente o ritual, mas o espírito e o invisível, ou de como filmar espírito?

Para nós, ocidentais, só podemos filmar corpos, matéria. No máximo podemos exprimir ou evocar o espírito, um todo que é inalcançável tanto pelo olho humano quanto pelo olho da câmera. Mas, e se a câmera indígena fosse outra coisa, uma câmera-espírito, câmera-olho, câmera-lagarta, o que

37. Afinal de contas, poderíamos simplificar, o objetivo último dos filmes maxakali é dar visibilidade ao que permanece na invisibilidade para a sociedade não indígena, isto é, a própria cultura ou ontologia ou história maxakali.

38. Essa dimensão fenomenológica (aquilo que se inscreve concretamente na imagem, em sua gênese “indicial”) específica do cinema indígena é destacada no notável artigo de Brasil e Belisário (2016, 604): “Trata-se de um corpo que, ao filmar, marca sua presença em cena, deixando-se, por sua vez, afetar por aquilo que filma. A imagem é o índice de uma relação mediada pela câmara. Em maior ou menor grau, essa câmera-artefato-corporal – câmera-máscara, câmera-pele-de-animal, câmera-flecha, câmera-canoa, câmera-armadilha, câmera-flauta, câmera-bicho-preguiça (Brasil, 2013) – é incorporada às práticas ritualísticas e cotidianas nas aldeias”.

aconteceria se a tomássemos emprestada para ver o que os *tikm'n* estão vendo? Possivelmente estão vendo *kokux* (imagens) que são os próprios espíritos ou os próprios corpos dos espíritos. Por isso mesmo, como dissemos a partir do comentário de Sueli Maxakali sobre as imagens (dos *yãmĩy* ou espíritos) que “pilham a aldeia e os humanos”, ela não vê corpos (humanos) que representam os espíritos (não humanos) no cinema de Isael (ou na série *Tataxok*), mas toca-se e é afetada pela própria agência dos espíritos (primeiramente no ritual) e depois no filme, ou quando vê o que o filme (a imagem-espírito) enquadra e toma pelo olho da câmera. No visível, portanto, está presente ou incide a dimensão do invisível (para nós, registre-se, mas não para o próprio indígena, que não separa a dimensão do visível e do invisível dessa forma³⁹), isso que podemos dizer quando o campo é atravessado pelo fora-de-campo, quando a cosmologia invade o ritual ou revitaliza o ritual.

Essa dimensão cosmológica, se primeiramente atravessa o ritual, também perpassa o filme e deixa nele sua indelével marca (ainda que não visivelmente percebida): nesse sentido que podemos dizer que o campo se compõe com o fora de campo ou com o invisível⁴⁰. Ou, como disseram Brasil e Belisário (2016, 607, grifos nossos),

O plano centrífugo, aberto ao que vem de fora – do fora-de-campo, justamente – produz uma relação indicial por meio da qual o visível é atravessado pelo invisível, sendo por ele afetado e alterado. [...] O invisível atravessa os corpos, como o vento atravessa a vela de um barco, tornando-se concreto em sua invisibilidade e *conferindo à vela e ao barco algo de sua agência*.

39. Não deixa de ser interessante lembrar o fato narrado por Tugny (2014, 166) a propósito do segundo filme da série (*Tatakox – Aldeia Vila Nova*, 2009): Esse filme “suscitou do público de festivais e encontros perguntas relacionadas às crianças retiradas do buraco: quanto tempo passaram lá dentro?; eram crianças vivas ou mortas? Em uma destas ocasiões, um dos pajés que estava presente, tanto dentro do filme, quanto no debate, respondeu que eles não sabiam e que ‘os *yãmĩyxop* criaram bichinhos lá onde viviam, eles eram seus filhotes’. Disseram terem ficado felizes em constatar que estes filhotes mexiam as suas mãozinhas e portanto viviam”.

40. A dimensão cosmológica do filme é, nos assinalam Brasil e Belisário (2016, 604), “constituída por processos muitas vezes invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. Assim como em situações de xamanismo e ritual o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. O corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra: e o que se inscreve na imagem constitui, assim, relações”.

Por que fazer e continuar o *Tatakox*? O terceiro episódio da série é o filme *Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*, realizado por Isael Maxakali na Aldeia Verde, em 2015. Este nos parece ainda mais significativo do que os dois anteriores pelo fato de ser considerado por Isael e Sueli Maxakali como uma espécie de multiplicação e ao mesmo tempo “volta às origens” do ritual *Tatakox*. Como já dissemos, quando fundaram a Aldeia Verde, a família de Isael Maxakali queria não só um lugar de paz (para fugir das guerras e conflitos), mas também no qual pudessem reconstruir ou viver novamente a cultura maxakali. Isso significava voltar a realizar os rituais de reclusão dos jovens adolescentes como se fazia antigamente. Só que não bastava mais fazer apenas o ritual, era preciso filmá-lo. Daí nasce o filme *Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*.

Nesse filme, os meninos *tikm'n* da Aldeia Verde são reclusos na *kuxex* por cerca de três meses (embora o filme não mostre esse tempo no interior da casa, pois isso não pode ser mostrado para os brancos), quando são iniciados pelos espíritos da terra. A partir de então os meninos poderão frequentar sem perigo a *kuxex*, conviver, alimentar e aprender com os *yãmityxop* – que com frequência retornam para a aldeia e ali se hospedam temporariamente. Mas é de se admirar que o ritual e o filme tenham renovado práticas que haviam desaparecido, nunca tinham sido vistas ou experimentadas por aqueles que estavam oficiando sua realização. Esse ritual teria sido feito para o cinema? Ou o cinema é que é função ritual? Não é possível uma resposta categórica: apenas uma constatação parcial: ritual e filme estão a serviço da invenção da cultura, recuperando ou produzindo a tradição de um povo⁴¹.

Num filme anterior, *Yiax Kaax – fim do resguardo* (2010), Isael Maxakali já havia filmado outro ritual na Aldeia Verde com o objetivo de resgatar aspectos da cultura maxakali tidos como amortecidos e que, por isso, deveriam ser revividos. Nesse tipo de filme de “resgate”, os pais de Juan Maxakali (um menino que nasceu na Aldeia Verde em outubro de 2009) ficam de resguardo por trinta dias após o parto, período no qual sofrem uma série de restrições, como não comer carne vermelha. O filme foca o ritual que marca o final do resguardo: a comunidade vai à cachoeira; o pajé Mamey vai à mata colher jaborandi e encontrar uma pedra para cortar o bambu que será usado para soprar a água em direção ao nascente e ao poente, (quase) exatamente como faziam os antigos.

41. Mais uma vez, nos inspiramos aqui na ideia de “pela continuação do mundo (com o cinema) de Comolli (2008, 26), que, em si, é uma homenagem ao cinema documentário e à obra de Pierre Perrault.

GRIN

A sinopse do filme *Grin* (2016), de Roney Freitas e Isael Maxakali, é curta: “Um cineasta maxakali resgata memórias sobre a formação da Guarda Rural Indígena durante a Ditadura Militar, com relatos das violências sofridas pelos seus parentes”. Na verdade, parece anunciar o ponto de vista dos diretores acerca da violência cometida pelo regime ditatorial no país (1964-1985) contra os povos indígenas pela Guarda Rural Indígena (ver nota 19). Como os diretores são um indígena e um branco, pergunta-se – com muita frequência em relação ao cinema indígena de uma forma geral – quem teve de fato a ideia de realizar o filme (quem planejou, filmou, editou)? E o ponto de vista final é o do índio ou do branco? Porém, creio que não faz muito sentido esse tipo de preocupação (o cinema indígena sempre é realizado na perspectiva colaborativa), mas vale a pena saber se a história e o pensamento maxakali atravessam o filme. De fato, parece que o *Grin* quer reverberar a indignação em relação à violência cometida pelos brancos contra os índios e, mais do que isso, que essa violência é ainda presente, pois “para nós nunca acabou a ditadura”, como disse Sueli Maxakali⁴².

Na história do filme *Grin* tudo começa com a descoberta, por Marcelo Zelic (ativista do Grupo Tortura Nunca Mais/SP), de um velho rolo de filme depositado no Museu do Índio⁴³. Esse rolo, filmado por Jesco von Puttkamer, continha cenas do desfile de oitenta indígenas formados pela GRIN na cidade de Belo Horizonte, no dia 5 de fevereiro de 1970, nas quais demonstravam a prática de um tipo de tortura denominado pau de arara: o prisioneiro tinha mãos e pés amarrados num pau e era dependurado de cabeça para baixo. O jovem cineasta, Roney Freitas, foi motivado a encontrar-se com os Tikm'n e a desvelar/contar (e denunciar) aquele acontecimento por meio de um filme.

Dessa forma, *Grin* toma como ponto de partida essa história antiga e constrói sua narrativa a partir desse material de arquivo fílmico, acrescido de entrevistas feitas junto a velhos Maxakali que participaram do período da GRIN e do Coronel Pinheiro (alguns de seus ex-guardas), conduzidas na língua pelo cineasta Isael Maxakali, e, por fim, de uma cena da história contemporânea de Daldina: uma mulher indígena que tinha sido atropelada e morta na cidade (Ladainha) vizinha à Aldeia Verde.

Em sua instigante análise da história e do filme, Romero (2016, 240-241) diz que, do ponto de vista indígena, os Tikm'n se referem a esse período

42. Essa fala foi anotada por Berbert (2017, 18) durante a pesquisa de campo para a sua dissertação de mestrado, a partir de uma fala de Sueli Maxakali no contexto do seminário “História do ponto de vista indígena: violação de direitos indígenas e a Comissão Nacional da Verdade”, realizado em 2015 na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

43. Baseamo-nos aqui no relato feito por Romero (2016).

como o “Tempo de Pinheiro”, quando eles “viraram soldados”. Para melhor compreender o que isso quer dizer, esclarece o autor:

Em Maxakali, o verbo *yã y hã* diz respeito a transformações ou metamorfoses como aquelas dos personagens dos mitos que, antigamente, “viraram cobra”, “viraram capivara”, “viraram gavião”... Assim, quando os Tikm’n nos dizem que “viraram soldados” é preciso remeter tal afirmação não apenas à transformação histórica que atravessaram, como também ao seu histórico de transformações ou à sua história vivida enquanto transformações.

E conclui acertadamente ao fazer referência à “doutrina das roupas animais” proposta por Viveiros de Castro (apud Romero 2016, 241) para os multiversos perspectivistas ameríndios: “a diferença entre os diversos pontos de vista que constituem o mundo se inscreve nos corpos, ou melhor, na diferença entre eles, e não na ‘alma’, na ‘mente’ ou na ‘cultura’, como parecem supor certas cosmologias – a ‘nossa’, por exemplo”.

Quando, então, Isael Maxakali conduz as entrevistas, os velhos que viveram aquele tempo recordam de como eram seus corpos: vestiam “roupas verdes”, usavam botas pretas, revólveres, cassetetes, ou seja, experimentavam um jeito de ser soldado. Muitos dos antigos que foram entrevistados parecem ter gerado certo constrangimento tanto no entrevistador-cineasta indígena (talvez também no cineasta branco) quanto no público que assiste ao filme, ao responderem que, talvez o “Tempo do Pinheiro” tenha tido o seu “lado bom e o seu lado ruim”, que até gostavam “de ser policial, pois recebiam roupas e todos os materiais”⁴⁴.

O filme *Grin* não se limita a mostrar/falar do passado: ali se desenrola a cena de uma manifestação contra o fato de uma mulher indígena (Daldina) ter sido, recentemente, vítima fatal de um atropelamento por uma moto na cidade de Ladainha (MG), quando voltava para sua aldeia carregando um saco de batata. O acidente foi visto como assassinato pelos índios, mas, “por falta de provas”, o culpado não foi apontado pelas “autoridades” policiais ou do judiciário. O ritual dos Maxakali (os índios voltam ao local onde Daldina teria sido morta e de onde teria sido ouvido um canto dela depois da morte) é montado e articulado com a visita de Isael e Sueli Maxakali ao túmulo de Osmino Maxakali (esposo de Daldina, assassinado por um fazendeiro e abandonado na estrada de Água Boa, em 1984). A montagem articulada dessas cenas tem por objetivo mostrar para o mundo dos brancos o quanto os Maxakali

44. Claro, logo os indígenas da GRIN perceberam que o “ser” policial não combinava com o espírito livre indígena, que era uma má ideia “perseguir parente”, prender, obedecer. O corpo de soldado (e de branco), uma vez experimentado, devia ser abandonado. A GRIN durou pouco tempo! Não sem deixar seus rastros.

sofrem de uma violência sistêmica por parte do mesmo mundo dos brancos ou, como já dissemos, como “a Ditadura nunca acabou” para esse povo.

O filme é claramente um dispositivo para ser veiculado entre os espectadores não indígenas, pois, na aldeia, quando foi mostrado pela primeira vez para os Maxakali, houve uma tristeza profunda seguida de um choro agudo do público, semelhante ao que acontece quando “os Tikm’n velam seus mortos”, nos diz Romero (2016, 245). O impacto desse evento ritual-cinematográfico foi tão grande que, numa exibição prevista para o segundo dia, foi proposto um corte daquelas imagens do ritual na qual se chorava a morte de Daldina, pois, como nos lembra o antropólogo, “o perigo em assisti-las, ali na aldeia, estava justamente em relembrar a parente morta, sentir saudades dela, entristecer, sonhar, adoecer... Entre os Tikm’n, as imagens, com efeito, podem matar” (Ibid. 2016, 245).

Se demoramos aqui na descrição da realização e da expectativa da projeção do filme *Grin* numa aldeia maxakali, foi para enfatizar quatro tipos de consideração⁴⁵: 1) os Maxakali estão fazendo filmes não só sobre rituais, mas também sobre os acontecimentos propriamente históricos e políticos que atravessam suas vidas; 2) esses filmes políticos parecem ter o efeito não só de rever sua história ou contar sua história, mas contar uma história do presente para os brancos (para eles, como para tantos outros povos indígenas, a “história dos antepassados ou dos mortos” é mesmo para ser esquecida) para lhes revelar as marcas (da violência) do passado que os brancos lhes impuseram; 3) que a cultura dos Maxakali não está congelada no passado (a qual deveria ser resgatada ou preservada por meio da história ou do cinema), ao contrário, se insere numa dimensão transformacional na qual o experimentar ou virar “branco” (como virar qualquer outra coisa) é um dos modos de existir ou resistir; e, finalmente, 4) que os filmes jamais deixam de ser também filmes-rituais no sentido em que necessariamente lidam com a passagem das “imagens” (*kokux*), ou seja, do relacionamento de seres/agências frequentemente invisíveis, que são interpelados (no caso do filme, encenados e montados) de acordo com os termos da sua cosmologia.

Sobre os dois últimos pontos, lembremos que, não é de hoje, os Maxakali de Pradinho se esforçam para experimentar e controlar no seu mundo modos de vida que lhes são externos. Não estamos falando de um dado óbvio

45. Para efeito de análise neste trabalho, elegemos apenas alguns de uma enorme quantidade de filmes maxakali. A maioria deles é sobre rituais, mas há uma outra parte sobre história e sobre “cantos” e, mais recentemente, uma animação sobre a mitologia. *Konã-gxeka: o dilúvio maxakali* (2016) é um filme que tem ganhado grande reconhecimento por parte do público nos festivais no Brasil e no exterior. *Konãgxeka*, na língua indígena maxakali, quer dizer “água grande”: trata-se de um mito sobre o egoísmo e a ganância dos homens e, para puni-los, os *yãm’ny* enviam um castigo (a “grande água”).

nesse sentido, que são as escolas indígenas e os jogos esportivos, mas de experiências mais ousadas, como a tentativa de montar nos tempos de hoje uma “polícia genuinamente indígena” ou os “desfiles de carnaval”. Claro, isso tudo não deixa de ser visto como certo exotismo ou fora de contexto por parte de alguns dos próprios indígenas. Nesse sentido, talvez seja útil relatar um fato: no esforço de visionar filmes em conjunto com Sueli Maxakali para elaborar esse artigo, ouvimos dela um comentário sobre um filme-ritual que os próprios Maxakali tinham feito: “esse aí eu não ajudei a fazer e nem quero ver”. Tratava-se justamente de um filme sobre um evento (aparentemente de autoria coletiva e sem maiores cuidados com edição) no qual os seus parentes tinham feito um ritual no dia do índio e no qual encenavam a chegada dos primeiros brancos entre eles, dentre os quais os próprios padres missionários e os funcionários do antigo Serviço de Proteção aos Índios. Pelo menos para Sueli, essa não é sua história e não lhe interessa performá-la num ritual e muito menos filmá-la. Ainda que a história e a cultura maxakali, de ontem e de hoje, estejam repletas daquilo que as constitui a partir do exterior – inclusive do mundo dos brancos –, parece haver uma persistência (resistência) de um campo sociocosmológico (particular), pelo menos é essa a conclusão a que chegam Tugny et al. (2009a, 11) a propósito de seu universo musical (que não pode ser dissociado do ritual):

Podemos imaginar o quanto os Tikm'n vêm escutando ao longo de tantos séculos de encontros e convivência de toda ordem com os brancos, músicas de todos os estilos: músicas dos capuchinhos, dos desbravadores, dos militares que os mantinham em quartéis, dos regionais que estiveram com eles, dos escravos, dos antropólogos, dos fazendeiros, dos evangélicos. Nunca deixaram de demonstrar, desde que os conheço, grande curiosidade e talento para apreendê-las, todas. Excelentes cantores e dançarinos de forró, arrocha, pisadinha, intérpretes dos cantos românticos de Amado Batista e dos cantos evangélicos, apreciadores de gêneros brega ou bandas como Calipso e Calcinha Preta, adeptos de festas juninas e mais recentemente do carnaval, não faltam aptidões musicais aos Tikm'n para adotarem as músicas dos brancos. [...] Mas o que parece certo e que nos interessa aqui é que estas músicas dos brancos fazem parte de um conjunto de práticas de outra natureza entre os Tikm'n, que em nada comunicam sua eficácia e seu modo de operar aos cantos que lhes trazem ainda hoje seus *yãmnyxop*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho tentamos compreender a experiência do filme indígena, especialmente daquele produzido pelos Maxakali e pela dupla

Isael-Sueli. Esta reflexão nos conduziu a várias perguntas (compartilhadas por muitos colegas e estudiosos do assunto), dentre elas: o que é o cinema indígena; se ele existe, de quê e como é feito; se o cinema maxakali guarda uma semelhança com outros filmes indígenas; e qual seria sua especificidade. Dentre aqueles que se dedicaram a pensar e escrever sobre o tema, destacamos os trabalhos de Tugny (2011 e 2014), que, ao longo de já quase duas décadas, tem se voltado a um estudo aprofundado da sociedade maxakali (incluindo, sobretudo, seus cantos e sua cosmologia), além do trabalho de Brasil (2017), um estudioso da área da comunicação que tem produzido uma reflexão arguta e bastante fecunda sobre o cinema indígena.

Nos trabalhos desses autores, nos quais nos apoiamos (além de nosso próprio trabalho de campo, inclusive engajado na realização de filmes junto aos Maxakali), há uma inquietação semelhante àquelas mesmas questões que colocamos anteriormente: qual o conceito de “espírito” e “imagem” *tikm’n*? Qual é a dimensão cosmológica dessa sociedade que se resvala na dimensão cinematográfica de seus filmes? Quando a máquina do cinema se encontra com a máquina xamânica, o que acontece? Como se cruzam as dimensões fenomenológica e cosmológica do cinema *tikm’n*? Existe uma estética *tikm’n* “visível” nos seus cantos, filmes e rituais?

Em primeiro lugar, se falamos ao longo deste texto de um “cinema indígena”, ou na sua variação, de um “cinema *tikm’n*”, foi pra dizer que o que se faz ali não se confunde com o cinema que nós fazemos cá, ou seja, foi para fazer dizer que sua prática audiovisual é atravessada por outras intensidades e linhas de fuga que escapam à nossa prática cinematográfica⁴⁶. Essa foi a razão por termos nos dedicado a descrever em detalhes os processos de realização de alguns dos seus filmes, versões quase sempre híbridas entre uma técnica-linguagem que nós (os não indígenas) levamos para a aldeia e o que os índios fazem com tudo isso. E fazem com o que têm à mão, numa espécie de bricolagem (Caixeta de Queiroz 2008), sem um modelo, por via de um efeito de multiplicação e adição a partir do material (câmeras, ferramentas de captação de som e edição) que lhes é possível e acessível. Nas “oficinas de vídeo”, Isael Maxakali aprende com o cinema dos brancos e dos outros indígenas para fazer um cinema *tikm’n* à la Isael. As associações que ele faz com a gente não indígena para editar e divulgar seus filmes não impedem que sua marca se cole na versão final, e nem que a montagem (na versão para os brancos) seja totalmente lavada da “alma e do corpo” *tikm’n* – o que permite que esses dois mundos se comuniquem, ainda que de forma quase sempre equivocada. “Imagem” ou “cinema” ou “espírito” para os Tikm’n não significam a mesma coisa que para um não indígena.

46. Sabemos também no quanto é pouco apropriado falar de um cinema ocidental ou nacional, tamanha são suas variações do ponto de vista de seu dispositivo técnico, linguagem, formas de usufruição e divulgação!

O cinema *tikm'n* ou de Isael Maxakali é muito semelhante, ou guarda preocupações similares àquelas de outros coletivos indígenas, das quais podemos resumir: a) como fazer uma versão longa, sem cortes, e fazê-la circular nas aldeias para os próprios parentes; b) como não fazer um filme que seja o ponto de vista apenas do autor-diretor, mas do seu povo como um todo, que acolha a opinião dos velhos e dos xamãs ou pajés; c) como fazer um cinema ou uma “versão” para fora da aldeia de forma a se comunicar com o mundo dos brancos; d) como fazer que o cinema seja uma ferramenta para “guardar” a cultura – e sabendo que neste processo “guardar” é “inventar”?

Os Tikm'n não deixam de fazer filmes junto com os brancos (ou com o seu auxílio), não deixam de fazer filmes para “guardar” sua cultura, ao mesmo tempo que não deixam de fazer filmes para conhecer melhor sua própria história, para mostrar sua “cultura” para os brancos e, por isso tudo, não param de fazer um cinema *tikm'n* múltiplo no qual se inventam simultaneamente um cinema e uma cultura.

Arriscamos a dizer que o cinema *tikm'n* é um compósito de formas e de conteúdo. Difícil encontrar nele uma essência estética ou uma comprovação (ou ilustração) de sua sociocosmologia. Em primeiro lugar, o próprio cinema *tikm'n* é uma maneira de “conversa” com os espíritos, de torná-los mais presentes e visíveis através dos corpos filmados. Ou seja, a câmera, para os Tikm'n, cumpre uma espécie de função xamânica na qual a mediação com os espíritos (tidos por pessoas) é essencial para que haja cura de doenças e para garantir o bem-viver ou a vida alegre e saudável na aldeia. Mediado pelo próprio xamã, que coordena a realização dos filmes e dos rituais, o cinema *tikm'n* multiplica e amplia a função do seu próprio cinema: que é colocar em relação humanos e não humanos – isso que sugerimos com a noção de cinecosmopolítica *tikm'n*, numa analogia com a noção de cosmopolítica de Stengers.

Isso não é tudo, pois o cinema cosmopolítico *tikm'n* é uma forma de dialogar com sua própria história ou sua própria forma de história, na qual mudar ou transformar é uma maneira de experimentar outros pontos de vistas e outros corpos, de fazer-se corpo. Nesse sentido, o filme-ritual *tikm'n* é uma espécie de resistência contra o desaparecimento do povo e do mundo maxakali. Resistência que passa pela transformação, por meio de um processo que, inspirado no “Corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari (2008, 22-24), significa desfazer um organismo, abrir o corpo a conexões “que supõe[m] todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações”. Ou, ainda, vivenciar linhas de fuga possíveis, “assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pedaço de uma nova terra”. Por meio de seus rituais e de seus filmes-rituais, por meio do

cinema e do contato com o mundo dos brancos, numa espécie de relação mais ou menos controlada (ou descontrolada), os Tikm'n se transformam e reexistem, como bem constatou Romero (2015, 114), de uma forma que, “em vez de operar por fusão, síntese ou assimilação opera por adição, multiplicação e suplementação”. Não nos enganemos, os Tikm'n “estão continuamente empenhados em ‘tornar-se *tikm'n*’ (através justamente da partilha de cantos, comida, residência, casamentos e dos *Yãmũyoxop*)”, por meio de seus rituais, cantos e do cinema que inventam para se mostrarem e se verem como eles mesmos se veem ou deixaram de se ver, por meio da imagem e da sua cosmologia: trata-se de um sistema aberto, que se retroalimenta, claro, não sem uma dose de entropia ou transformação.

Lévi-Strauss (1956/2008, 249-250) disse em “Estrutura e dialética” que já era o tempo de abandonar a ideia de um mito como projeção ideológica de um rito ou de um rito como uma espécie de ilustração do mito, para concluir que: “dever-se-á abandonar a busca pela relação entre mito e ritual numa espécie de casualidade mecânica, e passar a conceber sua relação no plano de uma dialética”. Pois bem, inspirado nessa passagem, queremos dizer que o filme *tikm'n* não é propriamente um ritual. O ritual não é filme. Por isso falamos de um filme-ritual, no qual o rito (e a cosmologia) atravessam o cinema, o cinema é atravessado pelo rito (e pela cosmologia).

Mostramos como a dupla Isael-Sueli faz (com a ajuda dos xamãs e dos brancos) filmes e rituais, ou melhor, faz filmes-rituais. Os dois são uma espécie de vagalume do cinema maxakali. Nós, os brancos (e sua ontologia naturalista) já quase acabamos não só com os Maxakali (fisicamente), mas também com os seus mitos e cantos, com os seus espíritos que povoam o mundo, com os animais e rios (como o rio Doce). Quase milagrosamente, todas essas entidades, de forma resistente (não residual), ainda povoam a cosmologia maxakali. Por isso, ainda há uma “porta estreita” (ou um feixe de luz) por meio da qual atravessam o cinema e o canto maxakali, como diria Didi-Huberman (2014, 86), inspirado no messianismo benjaminiano. Essa “porta estreita” mal se abre, um segundo: “Mais ou menos o tempo que é preciso a um vagalume para iluminar – para chamar – seus congêneres, pouco antes de a escuridão retomar seus direitos. A imagem [mais ainda, o outro da imagem] se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes”.

Podemos deduzir diante disso tudo que, se há todo um mundo [indígena] em curso de desaparecimento, volta e meia ele reaparece e reacende mais múltiplo e diverso, talvez, continuará piscando insistentemente, até que a porta estreita seja fechada de forma definitiva por esse mundo capitalista produtor de bens de consumo (inclusive pela indústria da “imaginação”) e de semelhanças (por meio da devastação de outras formas de vida, inclusive

não humanas) no lugar das sutis e imprescindíveis diferenças de mundo e no mundo. É isso que os Tikm'n querem que nós vejamos nos seus filmes, numa ação pela “continuidade desse mundo” antes que ele acabe, ou para evitar que ele acabe. Por isso eles cantam e fazem cinema, outro cinema.

Os Tikm'n esperam que seus filmes saiam e alcancem os não indígenas desde o começo, mesmo que não sejam exclusivamente endereçados a eles. Nem pra fora nem pra dentro: o cinema maxakali deve ser visto dentro, mas deve ser remetido para as outras aldeias (como é o caso da série *Tatakox*), e até para o “presidente do Brasil” (como exclamou Totó, um pajé de Aldeia Verde sobre o filme *Tatakox*, 2007), para todos verem como é que se passa quando as pessoas da comunidade (da terra) recebem as pessoas visitantes (de outros níveis cósmicos), os *Yãmĩy*.

Nesse sentido, o pajé Mamey, em sua entrevista para um dos filmes maxakali, também aponta a relevância dos documentários produzidos na Aldeia Verde para a busca da visibilidade do modo de vida dos Tikm'n. “É bom. Não é só para os Maxakali que fizeram os filmes, os documentos, é para todo mundo: para os não índios, galinha e também para os nossos parentes. É um documento para não apagar, não desaparecer”.

figura 8

O antropólogo Roberto Romero é conduzido pela sua “mãe” maxakali no ritual de iniciação. Foto: Sueli Maxakali.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarenga, Ana Cristina Santos. 2007. *Música na cosmologia maxakali: um olhar sobre o ritual do Xũñm – uma partitura sonoro-mítico-visual*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Álvares, Myriam. 1992. *Yãmĩy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Andrade, Andriza Maria Teodolino de. 2017. *Narrativas audiovisuais: cinema, memórias ancestrais e rituais entre os Tikm'n-Maxakali*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.
- Berbert, Paula. 2017. *"Para nós nunca existiu a Ditadura": instantâneos etnográficos sobre a guerra do Estado brasileiro contra os Tikm'n-Maxakali*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Brasil, André. 2013. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, vol. 20, no. 3: 578-602.
- Brasil, André. 2017. *Tikm'n caterpillar-cinema: off-screen space and cosmopolitics in Amerindian film*. In *Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema*, ed. Antônio Márcio da Silva, Mariana Cunha, 23-40. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Brasil, André e Bernard Belisário. 2016. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista de Sociologia e Antropologia*, vol. 6, no. 3: 601-634.
- Campelo, Douglas Ferreira Gadelha. 2009. *Ritual e cosmologia maxakali: uma etnografia sobre as relações entre os espíritos gaviões e os humanos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. 2008. Cineastas indígenas e pensamento Selvagem. *Devires – Cinema e Humanidades*, vol. 5, no. 2: 98-125.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Costa, Ana Carolina. 2015. *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2008. Como criar para si um corpo sem órgãos. In *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34.

- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Jamal Júnior, Ricardo. 2012. *Sensibilidade e agência: reverberações entre corpos sonoros no mundo tikm'n/maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Lévi-Strauss, Claude. 2008. Estrutura e dialética. In *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- Marie, Michel. 2012. A obra de Pierre Perrault na história do cinema: singularidade e herança. In *Pierre Perrault: o real e a palavra*, ed. Juliana Araujo, Marie Michel. Belo Horizonte: Balafon.
- Paraíso, Maria Hilda Barqueiro. 1998. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Ribeiro, Rodrigo Barbosa. 2008. *Guerra e paz entre os Maxakali: devir histórico e violência como substrato da pertença*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Ribeiro, Rodrigo Barbosa. 2011. O *yãmĩyxop* como forma de conhecimento: formas do imaginário maxakali. *Avá, Revista de Antropologia*, no. 19: 107-133.
- Romero, Roberto. 2015. *A Errática tikm'n_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- Romero, Roberto. 2016. Quando os *tikm'n* viraram soldados. In *Catálogo do Forumdoc. bh.2016*, 239-245. Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- Rosse, Eduardo Pires. 2013. *Kômãyxop: étude d'une fête en Amazonie (mashakali/tikm'n, MG – Brésil)*. Tese de doutorado, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris-Nanterre.
- Stengers Isabelle. 2007. La proposition cosmopolitique. In *L'Émergence des cosmopolitiques*, Jacques Lolive, ed. Olivier Soubeyran, 45-68. Paris: La Découverte "Recherches".
- Tugny, Rosângela. 2011. *Escuta e poder na estética tikm'n_maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – Funai.
- Tugny, Rosângela. 2014. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os *tikm'n*. *Devires – Cinema e Humanidades*, vol. 11, no. 2: 154-179.

- Tugny, Rosângela de, Toninho Maxakali, Manuel Damásio Maxakali, Zé Antoninho Maxakali, Marquinhos Maxakali, Rafael Maxakali, Zelito Maxakali e Gilberto Maxakali. (2009a). *Mõgmõka yõg kutex/Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Tugny, Rosângela de, Toninho Maxakali, Manuel Damásio Maxakali, Zé Antoninho Maxakali, Marquinhos Maxakali, Rafael Maxakali, Zelito Maxakali e Gilberto Maxakali. (2009b). *Xũnĩm xi Hemex yõg kutex/Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Tugny, Rosângela de e Ruben Caixeta de Queiroz, eds. 2006. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Vasconcelos, Bruno Augusto Alves. 2015. *Cosmopista Putuxop: cinema tikm'n-Maxakali em um percurso pelas terras dos Povos-Papagaio*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Vieira, Marina Guimarães. 2006. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 1986. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Anpocs.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002a. Perspectivismo e multinaturalismo na Amazônia indígena. In *A inconstância da alma selvagem*, 345-399. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002b. Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco. In *A inconstância da alma selvagem*, 401-455. São Paulo: Cosac Naify.
- Wagner, Roy. 2010. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Casimiro, Vinícius e Roney Freitas. 2016. *Grin*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, HD, cores, 40', DVD.
- Maxakali, Bernardo, Derly Maxakali, Fernando Maxakali, Janaína Maxakali, Joanina Maxakali, João Duro Maxakali, Juninha Maxakali, Marilton Maxakali e Zé Carlos Maxakali. 2009. *Kuxakuk Xak – caçando capivara*. Associação Filmes de Quintal, Minas Gerais, Brasil, cores, 57', 1 DVD.
- Maxakali, Bernardo, Derly Maxakali, Fernando Maxakali, Janaína Maxakali, Joanina Maxakali, João Duro Maxakali, Juninha Maxakali, Marilton Maxakali, Zé Carlos Maxakali. 2009. *Ayõk Mõka'Ok Hãmtup – Acordar do dia*. Aldeia em Cena/Vídeo nas Aldeias, São Paulo, Brasil, HD, cores, 32', DVD.
- Maxakali, Isael. 2007. *Tatakox*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, Digital, cores, 23', DVD.

- Maxakali, Guigui. 2009. *Tatakox Vila Nova*. Aldeia Vila Nova do Pradinho, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 21', DVD.
- Maxakali, Isael. 2010. *Dia do índio na Aldeia Verde*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, HD, cores, 27', DVD, Idioma: Maxakali (sem legenda).
- Maxakali, Isael. 2010. *Yíax Kaax: fim do resguardo*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 24'37", DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Xupapoyñãg*. Comunidade Maxakali de Aldeia Verde/Pajé Filmes, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 15', DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Kotkuphi*. Comunidade Maxakali de Aldeia Verde/Pajé Filmes, Minas Gerais, Brasil, 4x3, cores, 29'53", 1 DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Mímãñãm: mōgmōka xi xúnin*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 17'40", DVD.
- Maxakali, Isael. 2011. *Yãmîy*. Comunidade Maxakali de Aldeia Verde/Pajé Filmes, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 15', DVD.
- Maxakali, Isael, Suely Maxakali e Renata Otto. 2012. *Quando os Yãmîy vêm dançar conosco*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 50', DVD.
- Maxakali, Isael. 2015. *Kakxop pit hãmkoxuk xop te y m gãhã: iniciação dos filhos espíritos da terra*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 48', DVD.
- Maxakali, Isael e Charles Bicalho. 2016. *Konãgxeka: o dilúvio Maxakali*. Produção independente, Minas Gerais, Brasil, NTSC, cores, 13', DVD.

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ

Professor do Departamento de Antropologia e Arqueologia da FAFICH-U-FMG. Pesquisador do CNPq. Editor da revista *Devires - Cinema e Humanidades*. Co-organizador (junto com Rosângela Tugny) do livro "*Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*" (2008). Faz pesquisa junto às sociedades indígenas da Amazônia (região das Guianas) desde 1994.

recebido
25.10.2017
aprovado
09.01.2018

RENATA OTTO DINIZ

Mestre em Antropologia Social pela UFRJ no Museu Nacional (2006) e doutoranda em Antropologia Social na Universidade de Brasília. Faz pesquisa junto aos índios Awá-Guajá do Maranhão.

