Ciências Sociais Aplicadas



Andriza Maria Teodolino de Andrade

NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Cinema, Memórias Ancestrais e Rituais entre os Tikmũ'ũn_Maxakali



NARRATIVAS AUDIOVISUAIS:

Cinema, Memórias Ancestrais e Rituais entre os Tikmű'űn_Maxakali



Reitora

Cláudia Aparecida Marliére de Lima

Vice-Reitor

Hermínio Arias Nalini Jr.



Diretor Executivo

Prof. Frederico de Mello Brandão Tavares

Coordenador Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Assessor da Editora

Alvimar Ambrósio

Diretoria

Francisco José Daher Júnior (Coord. de Comunicação Institucional)

Marcos Eduardo Carvalho Gonçalves Knupp (PROEX)

Paulo de Tarso Amorim Castro (Presidente do Conselho Editorial)

Sérgio Francisco de Aquino (PROPP)

Tânia Rossi Garbin (PROGRAD)

Conselho Editorial

Profa. Dra. Débora Cristina Lopez Profa. Dra. Elisângela Martins Leal Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Jr. Prof. Dr. José Rubens Lima Jardilino Profa. Dra. Lisandra Brandino de Oliveira Prof. Dr. Paulo de Tarso Amorim Castro

Andriza Maria Teodolino de Andrade

NARRATIVAS AUDIOVISUAIS:

Cinema, Memórias Ancestrais e Rituais entre os Tikmű'űn_Maxakali

Ouro Preto 2019



© EDUFOP

Coordenação Editorial Daniel Ribeiro Pires

Capa

Daniel Ribeiro Pires

Diagramação Pollyanna Assis

Revisão

Lívia Moreira

Ficha Catalográfica

(Elaborado por: Elton Ferreira de Mattos - CRB6-2824, SISBIN/UFOP)

A553n Andrade, Andriza Maria Teodolino de.

Narrativas audiovisuais : cinema, memórias ancestrais e rituais entre os Tikmű'űn_Maxakali/ Andriza Maria Teodolino de Andrade. – Ouro Preto: Editora UFOP, 2019.

184 p.: il.: color.

- 1. Narrativas (Retórica). 2. Cinema Índios da América do Sul.
- 3. Comunicação. I. Titulo.

CDU: 82.0

ISBN 978-85-288-0370-9

Todos os direitos reservados à Editora UFOP. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida por qualquer meio ou forma sem prévia permissão por escrito da Editora. A originalidade dos conteúdos e o uso de imagens são de responsabilidade da autora da obra.

EDITORA UFOP

Campus Morro do Cruzeiro Centro de Comunicação Institucional, 2º andar Ouro Preto / MG, 35400-000 www.editora.ufop.br / editora@ufop.edu.br (31) 3559-1463

Aos Tikmữ'ữn, em especial a Sueli Maxakali, exemplo de resistência e coragem. Aos meus pais, por todo amor e incentivo. Ao meu companheiro, Fabrício, por me acompanhar em toda essa caminhada com tanto amor e afeto!

AGRADECIMENTOS

Este livro só se torna possível pelo carinho, incentivo, apoio e dedicação que recebi dos meus pais, João Câncio e Maria das Graças, ao longo da minha vida. Agradeço também aos meus irmãos, Gustavo, Sueni, Juliana e Nicole, por trazerem o verdadeiro sentido da irmandade à minha vida. Aos meus avós paternos, Marita e Antônio. Aos meus avós maternos, Leontina e Silvino, que, mesmo não estando mais presentes fisicamente, ainda vivem em mim. Às tias Lourdes e Maria, que são como minhas mães, sempre presentes em minha vida.

Ao meu companheiro de vida, Fabrício, por me ensinar o que é amar além da matéria e pelos ensinamentos diários de como amar e cuidar de todos os seres da natureza.

Agradeço a todos os Tikmũ'ũn, que me receberam com tanto carinho e cuidado em suas vidas e na aldeia. A Sueli e Isael, por serem tão generosos, fazendo-me sentir parte de sua família. Aos filhos, netos e genro de Sueli e Isael, por compartilharem comigo seus espaços e suas vidas e pelo carinho que sempre tiveram comigo: Cassiano, Jupira, Katinha, Cessiano, Zezão, Isaiana, Pahep e Ruan. À irmã de Sueli, Maísa, que igualmente me acolheu em sua vida e em sua casa. Aos Tikmũ'ũn da Aldeia Verde, em especial os que participaram mais diretamente da construção desta obra: Noêmia, os pajés Totó, meu Kômãy Mamey e Voninho. Aos amigos Kômãy Rogério e Pinheiro, que me acompanharam nas entrevistas, pelo cuidado nas traduções. A dona Delcida, por me ensinar porque os Maxakali são o povo do canto.

A trajetória do mestrado trouxe grandes pesquisadores que me inspiraram e me fizeram ver outros caminhos dentro da academia. Agradeço imensamente à minha orientadora, Marta Maia, pelo zelo e respeito ao longo dessa trajetória, por escrever o prefácio e pela amizade que extrapolou a academia e segue em minha vida. Ao professor André Brasil, por trazer para dentro da academia, com tanta sensibilidade, os trabalhos dos cineastas indígenas e pelas significativas contribuições nas bancas de qualifica-

ção e defesa. Ao corpo docente e discente do PPGCom/UFOP, em especial agradeço às queridas Dayana Barbosa, Aline Monteiro e Ana Paula Rodarte. À UFOP, por fornecer toda a estrutura necessária e pelo financiamento da pesquisa.

À amiga Talita Aquino, pela leitura dedicada em todas as etapas desta obra, desde quando ainda era só um sonho. Aos amigos da comunicação da UFV, que junto comigo compartilham a vontade de construir uma comunicação democrática, lutando ao lado dos oprimidos e marginalizados: Raul Gondim, Kelen Barros, Paula Machado, Aramis Assis, Geanini Hackbart e Thiago Padovan. Aos amigos Roberto Romero, Mário Coelho e Cláudia Magnani, com quem compartilhei um pouco da vida na Aldeia Verde. À amiga Ana Paula Martins, pelas revisões atenciosas. Ao meu sobrinho Miguel, minha sobrinha Beatriz e minha afilhada Mel, que diariamente renovam minha esperança de ver um mundo melhor. Às mulheres maravilhosas que tenho ao meu lado, que seguem na resistência, me inspiram e me fortalecem: Deise Eclache, Fernanda Andrade, Estela Vale, Luna Alvisi, Nathália Pimenta, Poliana Rozado, Luciana Gomide, Mariana Vilhena, Aline Delesposte, Vanessa Andrade, Nina Pinheiro, Regina Vale, Rosa Maria, Thalita Rody, Chris Grupioni, Carol Araújo, Kênia Vicoso, Patrícia Ferreira e Vivi Moura.

Aos cineastas indígenas, por realizarem seus trabalhos audiovisuais e, com isso, me trazerem a grande motivação para construir esta obra.

Aos yāmiyxop que nos abençoam. Como diz Sueli, "só eles para nos proteger de tantos males existentes".

Saga da Amazônia

Vital Farias

"Só é cantador quem traz no peito o cheiro e a cor de sua terra A marca de sangue dos seus mortos e a certeza de luta de seus vivos"

> Era uma vez na Amazônia a mais bonita floresta Mata verde, céu azul, a mais imensa floresta No fundo d'água as Iaras, caboclo, lendas e mágoas E os rios puxando as águas Papagaios, periquitos, cuidavam de suas cores Os peixes singrando os rios, curumins cheios de amores Sorria o jurupari, uirapuru, seu porvir Era flora, fauna, frutos e flores Toda mata tem caipora para a mata vigiar Veio caipora de fora para a mata definhar E trouxe dragão-de-ferro, pra comer muita madeira E trouxe em estilo gigante, pra acabar com a capoeira Fizeram logo um projeto sem ninguém testemunhar Pra o dragão cortar madeira e toda mata derrubar Se a floresta, meu amigo, tivesse pé prá andar Eu garanto, meu amigo, com o perigo num tinha ficado lá O que se corta em segundos gasta tempo prá vingar E o fruto que dá no cacho prá gente se alimentar? Depois tem o passarinho, tem o ninho, tem o ar Igarapé, rio abaixo, tem riacho e esse rio que é um mar Mas o dragão continua na floresta a devorar E quem habita essa mata, pra onde vai se mudar? Corre índio, seringueiro, preguiça, tamanduá Tartaruga, pé ligeiro, corre-corre tribo dos Kamaiurá No lugar que havia mata, hoje há perseguição Grileiro mata posseiro só pra lhe roubar seu chão

Castanheiro, seringueiro já viraram até peão Afora os que já morreram como ave-de-arribação Zé de Nana tá de prova, naquele lugar tem cova Gente enterrada no chão

Pois mataram índio que matou grileiro que matou posseiro

Disse um castanheiro para um seringueiro que um estrangeiro roubou

seu lugar

Foi então que um violeiro chegando na região
Ficou tão penalizado que escreveu essa canção
E talvez, desesperado com tanta devastação
Pegou a primeira estrada, sem rumo, sem direção
Com os olhos cheios de água, sumiu levando essa mágoa dentro do seu coração

Aqui termina essa história para gente de valor Pra gente que tem memória, muita crença, muito amor Pra defender o que ainda resta, sem rodeio, sem aresta Era uma vez uma floresta na Linha do Equador...

Esta obra foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, a partir do Edital nº 002/2018 da Editora UFOP, para editoração eletrônica de trabalhos originados de teses e dissertações.

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Pró-Reitor Prof. Dr. Sérgio Francisco Aquino

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Coordenador Prof. Dr. Frederico Brandão de Mello Tavares

Orientadora Profa. Dra. Marta Regina Maia

Comissão Editorial

Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração (UFOP/MG)

Profa. Dra. Priscila Monteiro Borges (UnB/DF)

Profa. Dra. Vera França (UFMG/MG)

SUMÁRIO

17	PREFÁCIO
19	APRESENTAÇÃO
21 25 34 36	Conhecendo os Maxakali O cinema maxakali Temas e organização textual Perspectivas metodológicas
45	CAPÍTULO 1 MEMÓRIAS ANCESTRAIS: CINEMA E RITUAIS ENTRE OS MAXAKALI
51 62	1.1 Dever de memória x Dever de registro1.2 Koxuk – imagem, alma, sombra
66	1.3 Cinema e rituais
73	1.4 As narrativas fílmicas que asseguram as memórias Tikmű'űr
89	CAPÍTULO 2 "Os Maxakali fazendo filme é bom demais!"
93 97	2.1 O filme-dispositivo dos Maxakali e seus agenciamentos 2.2 Filmando o real?
106	2.3 Campo e antecampo ou entre o visível e o invisível
116	2.4 A inserção de novos métodos narrativos
	CAPÍTULO 3
123	
127	3.1 Filmar é um ato político
132	3.2 O audiovisual e a dimensão sensível: outras possibilidades de ver o outro
138	3.3 A estética Tikmű'űn
143	CONSIDERAÇÕES FINAIS

153	REFERÊNCIAS Referências bibliográficas
159 161	Referências das entrevistas Referências fílmicas
169	POSFÁCIO

183 SOBRE A AUTORA

LISTA DE FIGURAS

26	FIGURA 1 – Yãmiy kup xahi sai da casa de religião
29	FIGURA 2 – Xapak Xekanix dança enquanto as mulheres levam
	alimento
30	FIGURA 3 – <i>Yãmiyhex</i> chega à Aldeia Verde
31	FIGURA 4 – Kermy salga a carne antes de vir para a aldeia
32	FIGURA 5 – <i>Pica-pau</i> dança com as mulheres
33	FIGURA 6 – Pajé recolhe roupas para <i>Xokanitnãg</i>
41	FIGURA 7 – Assistindo a <i>Kotkuphi</i> com os cineastas
42	FIGURA 8 – Assistindo a filmes com a comunidade da Aldeia Verde
52	FIGURA 9 – Kuxex, a casa de religião
60	FIGURA 10 – Tatakox na porta da casa de Detinha tocando sua
CI	flauta
61 cc	FIGURA 11 – Benção a Detinha após o ritual
66	FIGURA 12 – Yāmiy retorna à sua casa, a kuxex, e agora é imagem
70	FIGURA 13 – Cena do filme <i>Xupapoynãg</i> (2011)
74 74	FIGURA 14 – A história do <i>Mõgmõka</i> narrada pelo pajé Mamey
74	FIGURA 15 – Pajé Totó Maxakali também explica os rituais nos filmes
75	FIGURA 16 – Participação do pajé Voninho no filme Kotkuphi
76	FIGURA 17 – Abertura do filme <i>Xupapoynãg</i> (2011)
77	FIGURA 18 – Cenas de <i>Quando os Yãmiy vêm Dançar Conosco</i>
	(2012) com o pajé Mamey
77	FIGURA 19 — Cena com explicação sobre mudanças no ritual
78	FIGURA 20 – Cenas com o pajé Mamey
79	FIGURA 21 – Comentários do cineasta Isael no filme
80	FIGURA 22 – Mulheres preparam a mandioca na cachoeira próxima à Aldeia Verde
81	FIGURA 23 – Filme mostra adaptação dos Maxakali aos rituais
105	FIGURA 24 – Apontamentos dos pajés durante o filme
108	FIGURA 25 – Exemplo da exposição do antecampo no filme
111	FIGURA 26 – Mulheres entram em cena
113	FIGURA 27 – Cena com as mulheres da Aldeia Verde
114	FIGURA 28 – Imagem mostra os <i>Armom</i> saindo de dentro da <i>Kuxex</i>

- 115 FIGURA 29 Cena das mulheres sendo levadas pelos *Armom* até a *Kuxex*
- 115 FIGURA 30 Mulheres alimentam *Xokanitnãg* por um buraco na *Kuxex*
- 119 FIGURA 31 O mito do dilúvio narrado em animação
- 137 FIGURA 32 Mulheres em noite de ritual
- 142 FIGURA 33 Pahep, neta de Sueli, com os *yãmiyxop* ao fundo
- 152 FIGURA 34 Mulheres dançam com o *Pica-pau*, do grupo ritualístico de *Mõgmõka*, povos-espíritos-gavião

PREFÁCIO

"No coração da mata gente quer/Prosseguir/Quer durar, quer crescer/Gente quer luzir". Como Andriza Andrade. Ela que, de maneira intrépida, seguiu em frente, procurando conhecer a comunidade indígena Maxacali. Que não teve receio do novo e se jogou nas estradas mineiras atrás de histórias de quem merece ser ouvido. E, mais que ouvir, conseguiu traduzir para nós as narrativas audiovisuais que os índios produziram ao longo das últimas décadas. Memórias de rituais e de trajetos, mas, sobretudo, narrativas de vivências e de reconhecimento da própria existência no mundo.

E Andriza escreveu de maneira autoral, assumindo os riscos e as benesses de quem indica de que lado está. Suas palavras afetam, suas palavras carregam sentidos de quem foi e é afetado pelas histórias dos Maxacali. Posso atestar, como orientadora de Mestrado que a acompanhou durante mais de dois anos, que essa pesquisa, transformada agora em livro, revela a história e a luta de um povo que ousou experimentar novas formas de ressignificar suas memórias. Assim, percebo, neste trabalho, uma voz autoral acrescida de persistência, tenacidade e, mais que tudo, de generosidade para com os povos indígenas. Especialmente os Tikmũ'ũn-Maxacali. Se o trabalho etnográfico exige paciência, tempo e dedicação, eis aqui uma plena demonstração dessa afirmação.

A cada retorno das viagens à Aldeia Verde, muitas histórias, muitas dúvidas e muitos projetos. As palavras indicando caminhos, possibilidades e costuras. No cerzir do tempo e do espaço, entrelaçamentos de imagens, sons e almas. Nas entrevistas com as lideranças e produtores audiovisuais Maxacalis (em especial Sueli e Isael), com os pajés, com os mais velhos e, ainda, com os pequenos, uma interação repleta de significados.

Pela pesquisa realizada, podemos compreender o papel político do audiovisual para a comunidade. Compreendemos ainda a importância da memória e dos rituais para a existência dos indígenas. Podemos observar, nas palavras do líder Isael, a relevância das produções fílmicas:

"Por isso que nós tão fazendo documentário [...] de cada etnia, né? [...] Por isso é muito importante pra nós, né? [...] câmera igual arma". Potência em forma de sons, imagens e símbolos.

O que o leitor e a leitora conseguirão ler nas páginas que seguem é a mais pura conexão entre mitos, narrativas, natureza e compartilhamento. Ao ler as histórias contadas por Andriza, a partir de seus inúmeros encontros com a comunidade, compreenderão a cosmovisão dos Maxacali e escutarão suas vozes; aquelas que entoam cantos de alma, cantos de vidas guardiães da terra mãe.

Marta Maia (setembro de 2019, domingo à tarde)

APRESENTAÇÃO

Acredito que esta obra se iniciou quando, em minhas inquietações sociais relativas à questão indígena, descobri o projeto *Vídeo nas Aldeias*. A iniciativa – que tem por objetivo formar cineastas indígenas para desenvolverem seus trabalhos de realização audiovisual de forma autônoma - vinha ao encontro dos meus ideais como profissional do campo da comunicação e dos trabalhos que faço desde a graduação, quando comecei a me envolver mais diretamente com os movimentos sociais, de luta pela terra e da agroecologia. Além de materializar a questão da democratização dos meios de comunicação – causa em que acredito, que defendo e pela qual milito como mais um caminho para termos uma sociedade menos desigual -, os índios produzirem e realizarem seus próprios filmes é uma grande oportunidade para as pessoas não indígenas ressignificarem seus olhares em relação aos povos originários. Trabalhar com a temática do cinema indígena vinha para unir, portanto, duas causas que me são muito caras: a social e a ambiental. Os índios se encontram marginalizados na sociedade contemporânea, mas são eles que trazem à atualidade as memórias da terra. São guardiões das sabedorias ignoradas pela sociedade capitalista e protetores da nossa fauna, flora, rios e meio ambiente.

Quando vi o filme *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* (2012), dirigido por Sueli e Isael Maxakali e Renata Otto, contactei Sueli por telefone e expliquei que queria realizar uma pesquisa com ela e Isael sobre os filmes. Ela me convidou para visitar a aldeia e, assim, marcamos minha primeira ida à Aldeia Verde para o final de outubro de 2015. Cheguei a Teófilo Otoni no início da manhã, havíamos combinado que Sueli me buscaria na rodoviária. Fiquei aguardando e, no final da manhã, ela chegou para me pegar com o motorista da Secretaria Especial de Saúde Indígena (Sesai). Logo que entrei no carro, Sueli pediu meu telefone para ligar para a aldeia e conversou na língua maxakali por um longo tempo. Fiquei fascinada com a língua e a forma como era utilizada. No banco de trás do carro, observei cada palavra.

Foi meu primeiro contato com a resistência cultural dos Maxakali. Internamente, perguntava-me como eles conseguiram resistir a tantas violências e como aquela língua continuava forte, presente, viva. Foi, ainda, meu primeiro convite a me colocar no lugar do outro, pois, além de não compreender o idioma maxakali, seria necessário muita sensibilidade e respeito a esse povo para realizar um trabalho dentro do seu território. Essa experiência foi, também, meu primeiro encontro com a alteridade e a primeira vez na qual senti de forma tão forte a violência que os povos originários sofreram com a colonização e a sobreposição de outra cultura à deles.

Estar na Aldeia Verde me fez sentir totalmente estrangeira, em terra estrangeira e, ao mesmo tempo, fez-me enxergar como deveria me deixar afetar por suas estéticas, suas falas, aos seus olhares, suas relações com a sociedade dos *ãnyhuk* (forma com os Tikmű'űn se referem aos povos não indígenas) e como todos esses elementos possuem relação direta com o fazer cinematográfico. Em realidade, como veremos adiante, imagem, alma, canto fazem parte de um universo único na cosmovisão maxakali. Aliás, a etnia apresenta uma posição muito avançada quando comparada ao modo de ver a arte difundido no mundo ocidental, em que raramente há uma visão mais ampliada, sempre separando em caixinhas, isso é artes visuais ou plásticas, isso é teatro, música, etc., não concebendo um como pertencente ao outro.

Ainda na primeira ida à aldeia, no momento de conhecer esse povo e de eles me conhecerem, vivi de forma muito forte o que é ser estrangeira em seu sentido mais amplo. E foi justamente a língua maxakali que me trouxe o reconhecimento desse *outro* mundo, que, a partir dali, faria parte de mim. Sentei com Sueli em sua casa enquanto ela fazia artesanato e logo chegaram outras mulheres. Elas conversavam, riam, e eu não entendia nada. O fato de não compreender a língua maxakali me fez pensar quantas vezes os Tikmũ'ũn foram ridicularizados e expostos a essas situações de falta de entendimento.

Naquele mesmo dia, depois do jantar, sentei com Sueli para explicar o que me motivara a estar ali. Ela ficou calada me ouvindo, quando terminei, me perguntou: "o que você sentiu vendo os filmes?" Respondi que senti uma forte relação deles com as memórias dos seus ancestrais Maxakali, senti que essa ancestralidade se materializava na aldeia em cada prática ritualística, em cada fala e canto. Sueli ficou me olhando e disse: "então você sentiu certinho, é isso mesmo!" Esse foi o início da nossa relação de amizade.

Conhecendo os Maxakali

Os Maxakali se autodenominam Tikmũ'ũn, que eles traduzem como "homens e mulheres unidos/juntos". Na língua maxakali, *tihik* é o homem Maxakali, *mũ* equivale à palavra *com*, no sentido de companhia, e *ũhũn* são as mulheres Maxakali. Porém, a pesquisadora Ana Carolina Estrela da Costa escreve em sua dissertação que Isael explicou o termo como "[...] uma contração de tihik ['pessoa', 'gente', 'humano'], ũgmũg ['nós' exclusivo] e ũhũn [mulher] –, traduzido pela célebre ideia de 'nós (exclusivo), humanos', ou 'gente de verdade'" (COSTA, 2015, p. 27-28). O linguista Mário Coelho da Silva, que desenvolve pesquisas sobre a língua maxakali desde sua graduação, me deu a seguinte informação sobre a definição do termo, mais próxima da primeira:

[...] o elemento mũ aparece não somente em ũgmũg (nós exclusivo, ou seja, "eu e ele(s)", excluindo o ouvinte), mas também em yũmũg (nós inclusivo, ou seja, "eu e você(s)", e, dependendo do contexto, "ele(s)") e em műtix (partícula que indica companhia, pode traduzir como "com"). Eu nunca vi esse $m\tilde{u}$ isolado, mas, nos três casos, dão uma noção de companhia ou de presença de mais de uma pessoa. Então, uma tradução possível de Tikmũũn é "homens e mulheres unidos" ou "homens com mulheres". Agora, claro, você pode expandir essa significação como "seres humanos", já que somente homens e mulheres (e crianças) são seres humanos. Também pode ser expandido para a última acepção que você me deu, já que não raramente as diversas etnias do mundo se veem como seres humanos, e aqueles que não pertencem a determinada etnia são outros, não humanos, bárbaros, etc. (informação verbal)¹.

A etnia fala a língua maxakali, pertencente ao tronco linguístico macro-gê, e habita ancestralmente o território do Vale do Mucuri, em Minas Gerais. Seus antepassados, como eles gostam de se referir aos seus an-

¹ Informação obtida durante conversa pessoal, em janeiro de 2017, com o linguista Mário Coelho da Silva. Ele também auxiliou durante a pesquisa com as traduções. O pesquisador trabalha com os Maxakali desde sua graduação, na pesquisa da língua maxakali, e atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado na Faculdade de Letras da UFMG.

cestrais, eram seminômades e viviam por toda a extensão do rio Mucuri, caminhando até a região sul do estado da Bahia. Hoje, os Maxakali estão divididos em quatro aldeias: a Aldeia Verde, localizada no município de Ladainha; a aldeia de Água Boa, no município de Santa Helena de Minas; a aldeia de Pradinho, no município de Bertópolis; e a aldeia de Cachoeirinha, localizada em Topázio, distrito de Teófilo Otoni. A população maxakali conta com cerca de duas mil pessoas divididas nesses quatro territórios, número que expressa sua luta pela sobrevivência e sua quase extinção devido às doenças e às diversas violências sofridas.

Hoje os povos tikmū'ūn vivem confinados nas menores porções de terras indígenas do Brasil, devastadas pelas frentes extrativistas e pelos fazendeiros, estando entre os povos indígenas que mais se expuseram ao longo dos séculos à violência cotidiana do mundo capitalista. Violência que se baseou na ignorância deliberada de sua língua, do seu pensamento sobre o mundo, de seus conhecimentos sobre a região, das suas formas de circular e de se relacionar com as espécies da fauna e da flora, e até do seu direito à vida. Embora tenham sido vistos pelos órgãos governamentais como resquícios de civilizações indígenas destinados a se adaptar aos mecanismos de integração que atenuariam a perda do seu território e da sua autonomia, esse povo tem feito com que os antropólogos sejam arrebatados pela sua resistência a esses mecanismos de integração; pela vitalidade e potência de suas estruturas sociais e simbólicas; pela sua colossal arte da memória (TUGNY, 2011, p. XII-XIII).

O povo Maxakali perdeu parte de seus costumes e, talvez, esse seja um dos motivos pelos quais hoje tentam resguardar suas memórias. Desse modo, o audiovisual se tornou um importante aliado. Os filmes são mais uma forma de registro de seus costumes e suas tradições, também de compartilhamento de suas vivências e experiências com o mundo não indígena. São, ainda, mais uma maneira de se fazerem ouvir pela sociedade contemporânea, já que suas narrativas sempre foram ignoradas ou pouco reconhecidas e valorizadas.

Na primeira vez que estive na Aldeia Verde, passei quatro dias que me trouxeram um maior entendimento sobre a cultura Maxakali. No segundo dia, fui convidada pela pesquisadora Cláudia Magnani a acompanhá-la em uma entrevista que faria com Delcida Maxakali, mãe de Isael. Acordamos bem cedo, nos dirigimos à casa da entrevistada e Cláudia pediu a ela que contasse a história sobre o surgimento do espírito da mulher, ou espírito-mulher, ou povos-espíritos-feminino, que, na língua maxakali, eles chamam de *Yāmiyhex*. Delcida começou a narrar a história na língua e, enquanto falava, em diversos momentos, inseria alguns cantos. Apesar de não entender o que ela falava, percebi que a história apenas existia se acompanhada pelos cantos, sendo eles parte fundamental para sua compreensão. Esse contato foi muito importante para que eu entendesse o motivo pelo qual os Tikmũ'ũn são também conhecidos como "o povo do canto" e como é fundamental ouvir suas histórias e seus cantos ignorados pela sociedade capitalista. Para a pesquisadora Rosângela Tugny (2011), categorizar os Maxakali como seres cantores tem, no entanto, o intuito de depreciar e silenciar suas vozes:

Em todas as suas falas aos brancos e aos representantes da sociedade nacional, as vozes dos Tikmũ'ũn chegam inaudíveis. E, no entanto, ganharam mais que uma vez o epíteto de "o povo do canto". Curiosa e drasticamente, o fato de cantarem tanto os tem feito permanecer em algum lugar construído secularmente em sua relação com os brancos, onde nada que enunciam possa de fato ter valor. Ouvi, em sete anos de contato com os Tikmũ'ũn, as vozes desses cantores serem sistematicamente desqualificadas, apagadas, silenciadas quando tentam dizer algo endereçado aos brancos. Enquanto cantam cumprem pacificamente sua função de "povo" e, ao mesmo tempo, de "povo tradicional". Enquanto cantam prosseguem como um povo incapaz de enunciações racionais, válidas, já que não é pelo canto que se veicula o conhecimento sobre o mundo entre as populações urbanas. Por serem tradicionais, "puros", como dizem a maior parte de indigenistas, regionais e funcionários do governo, eles não estão aptos a dizer outra coisa com sua voz, a deliberar autonomamente sobre suas vidas. Embora não escute propriamente os seus cantos, o único destino de enunciação que lhes é reservado pela sociedade nacional é o de cantar (p. XXIII, grifo da autora).

Certa vez, Noêmia me contou que, em uma de suas visitas ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro, passaram a ela uma gravação de cantos realizada em umas das aldeias Maxakali muitos anos atrás. Ela afirmou que, em uma parte da gravação, ouvia uma voz dizer: "Canta, índio, canta!" Essa história relatada por Noêmia me fez ver ainda mais sentido nas palavras da etnomusicóloga Rosângela de Tugny, pois demonstra o quanto os Maxakali deveriam "apenas" manter seu papel de índio ao cantar.

A relação dos Maxakali com o canto é também uma forma de transmissão de memórias, pois ele carrega suas histórias. Cada Maxakali possui seu próprio canto, que se constitui como herança, ou seja, cada ancião passa seus cantos para filhos, filhas, sobrinhas e sobrinhos, netos e netas para que não sejam esquecidos. É função de quem recebe o canto continuar seu ritual, pois os rituais não existem sem os cantos. Nesse sentido, Tugny ainda afirma que "todo homem e mulher tikmű'ûn deve possuir cantos adquiridos de outrem, pois possuir cantos é a marca desta suplementação da pessoa por meio da experiência com o inimigo ou qualquer forma de alteridade" (2011, p. 45).

Durante as viagens que realizei à Aldeia Verde, fui percebendo cada vez mais fortemente a relação dos Maxakali com seus cantos. Em cada prática ritualística que presenciei lá dentro, notei como os cantos comandam os rituais e fazem parte do cotidiano Maxakali: enquanto cozinham, quando contam uma história, um mito, durante a pesca ou enquanto fazem artesanato. Certa vez, presenciei um encontro de mulheres com o pajé Mamey para que ele as ensinasse alguns cantos. Com essas experiências, fui observando como os cantos contam a história Tikmű'űn e trazem muito das sabedorias ancestrais desse povo. Cantar é, também, uma forma de manter vivo o que não existe mais dentro do território devastado dessa etnia: muitos dos animais, das plantas, das árvores e dos alimentos não estão mais presentes no território da aldeia, e as novas gerações somente têm conhecimento deles por meio dos cantos. Nesse sentido, cantar é lembrar, relembrar e, consequentemente, memória.

O cinema maxakali

Esta obra se propõe, por meio dos filmes do casal de cineastas Maxakali Sueli e Isael, pensar suas narrativas, como as memórias ancestrais, os rituais são atualizados pelo cinema. Para além da análise fílmica, foi realizada uma intensa vivência junto a eles na aldeia onde os filmes são realizados. Foi na Aldeia Verde que consegui compreender parte da cosmovisão dos Tikmũ'ũn, seus processos criativos e sua relação com suas memórias, tão relevantes para um povo que tem sua cultura desvalorizada e menosprezada. Para entender o cinema realizado pelo casal, seria necessário ver além das produções cinematográficas, seria fundamental escutá-los, viver suas experiências xamânicas.

Nesse sentido, o filme que conduz a discussão é *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012), dirigido pelo casal e por Renata Otto. Outras produções como *Kotkuphi* (2011), *Xupapoynãg* (2011), *Mîmānām – Mōgmōka Xi Xûnîn* (2011) aparecem como pano de fundo da análise por trazerem significativos elementos para a compreensão do trabalho artístico dos cineastas e também pelo fato de que todo o processo de realização fílmica é concebido em conjunto, mesmo em outras obras. A cineasta Sueli Maxakali possui também um profundo trabalho como fotógrafa², que pude apreciar na Aldeia Verde e que trago ao longo deste estudo.

É importante ressaltar, ainda, que o que chamo de cinema Maxakali aqui são os filmes realizados pelos cineastas Sueli e Isael na Aldeia Verde. Em outras aldeias, por exemplo no Pradinho, há outros cineastas, como o pajé Guigui Maxakali e Marilton Maxakali, que também possuem uma importante produção fílmica³, mas que não são objeto desta análise. Considero relevante dizer isso porque há diferenças substanciais entre os filmes realizados pelo casal e por outros Tikmū'ūn e, também, pelo fato do meu conhecimento sobre o trabalho de realização audiovisual desses outros cineastas ser limitado.

² ALVARENGA, Ana; Fotógrafas Tikmű'űn da Aldeia Verde (Orgs.). Koxuk Xop - Imagem. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009.

³ Ver referências fílmicas.

O filme *Quando os Yāmiy vêm dancar conosco* (2012) traz uma sequên cia de rituais realizados na Aldeia Verde. O trabalho é fruto de uma oficina de vídeo oferecida pela Associação Filmes de Ouintal⁴. A película comeca com uma panorâmica da Aldeia Verde e Isael, em voz over, explicando que havia acabado de amanhecer. A cena é cortada para a imagem dos pés do pajé Mamey fazendo café na porta de sua casa. Os dois conversam sobre as mudancas nos hábitos alimentares dos Maxakali. Em seguida, aparece a Kuxex (a casa de religião) em que ouvimos o canto de ãmkak (arara), e Isael mostra a chegada dos yãmiy kup xahi (traduzido por Isael e o pajé Mamey como yamiy principal) vindo da mata. Esse é o primeiro ritual mostrado no filme. O canto que se ouve nesse início é dos yamiy que estavam dentro da casa de religião chamando os que estavam na mata, que respondem enquanto descem a montanha. Começam, então, as saídas da *Kuxex* para pegar os alimentos com as mulheres, e os yãmiy kup xahi que chegaram primeiro aparecem pintados de vermelho (FIGURA 1). São eles que trazem o mîmãnãm (pau de religião) que será pintado no dia seguinte; os que chegaram posteriormente têm seus corpos pintados de preto.



Figura 1 – Yāmiy kup xahi sai da casa de religião

Legenda: Cena mostra mulheres oferecendo comida aos Yāmiy kup xahi. Fonte: Fotograma do filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012).

⁴ A Associação Filmes de Quintal organiza o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (ForumDoc), além de ser parceira dos cineastas Sueli e Isael, auxiliando-os no processo de realização audiovisual. Mais informações podem ser encontradas em: http://www.filmesdequintal.org.bt/.

O dia amanhece, e acompanhamos um plano bem próximo dos *yāmiy* principal que pintam o *mîmānām* com as crianças por perto. Isael, Sueli e Mamey me contaram, nas ocasiões em que assistimos ao filme juntos⁵, que os meninos que estavam na casa de religião seriam iniciados na vida ritualística da etnia, quando permanecem por trinta dias na *Kuxex* para aprender os cantos e os segredos dos rituais – ritual que é restrito ao sexo masculino. Esse ritual que acontece pelos Tatakox⁶ (espíritos-lagarta ou povos-espíritos-lagarta) já foi tema de dois filmes de Isael: *Tatakox* (2007) e *Iniciação dos filhos espíritos da terra* (2015)⁷. É importante dizer que os Tatakox já estavam na aldeia e o ritual de iniciação das crianças já havia começado antes da gravação do filme.

O que me chamou a atenção nessa cena é que o pau de religião do *Yāmiy kup xahi* é muito parecido, até mesmo em tamanho, com o de *Yāmiyhex* (espírito-feminino ou povos-espíritos-feminino). Transcrevo abaixo o trecho de quando assisti ao filme com o pajé Mamey e o pesquisador Roberto Romero, que me ajudou na tradução simultânea. Também foi realizada uma tradução posterior, feita por Rogério Maxakali, das partes que Roberto não falou no momento da gravação. No trecho, Mamey explica a semelhança entre os *mîmãnãm* e o motivo pelo qual *Yāmiyhex* também visitaria a aldeia.

Andriza: Anham. Ah esse é o mîmãnãm do... esse pequenininho não é o yāmiyhex não?

Robertinho: É porque o yāmiy kup xahi vem quando yāmiyhex vem. Hā?

Mamey: unhum.

Robertinho em maxakali: Yāmiyhex vem quando yāmiy kup xahi vier? Ou não?

Mamey: Yāmiy vem e junto vêm as meninas dele, e a noite eles cantam.

⁵ Assisti ao filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) em duas ocasiões com Sueli e Isael, durante a segunda e quarta viagens à aldeia, ocorridas em março e outubro/novembro de 2016. Também assisti ao filme com o pajé Mamey durante a quarta viagem.

⁶ Algumas palavras da língua maxakali não estão em itálico porque também podem ser o nome de algum filme, como no caso do *Tatakox*. Com isso, pretendo não confundir o leitor se estou me referindo ao filme, ao espírito em questão ou à realização do ritual.

⁷ Ver referências fílmicas.

Robertinho em português: É porque assim, vem o yāmiy e aí vêm junto as yāmiyhex.

Andriza: Ah.

Robertinho: Só que esse é do yāmiy kup xahi, os da yāmiyhex ficam do lado assim, ó...

Mamey: Mas é à noite que yamiyhex vem.

Robertinho: À noite elas vão chegar.

Andriza: Ah sim.

(MAXAKALI, Mamey, 2016b).

Porém, antes das *Yāmiyhex* chegarem à noite, o *Xapak Xekanix* (traduzido no filme como caboclo-d'água) viria à tarde. Após colocar o *mîmānām*, Mamey começa a passar nas casas das mulheres para pegar cobertores para *Xapak Xekanix*, e Isael corre para acompanhar o pajé nessa caminhada, quando também aparecem as mulheres já preparando os alimentos para serem oferecidos aos dois *yāmiy*. Abaixo transcrevo o trecho em que Isael explica o fato de o caboclo-d'água usar cobertor.

Andriza: Anham. E por que que o yāmiy enrola no cobertor?

Isael: É assim mesmo né, é porque o yãmiy tem roupa, né? Andriza: Anham.

Isael: Com casca de madeira. Aí, aí num tem casca né, num fez porque aqui tem, mas num fez ainda, né. Aí o yãmiy tá usando coberta, né? Porque yãmiy tem roupa feita com casca de madeira grande, né?

Andriza: Anham.

Isael: Aí vem com roupa, aí por isso que tá fazendo com coberta, né, pra representar como é a roupa de yãmiy.

Andriza: Anham.

(MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016d).

As mulheres aguardam no pátio em frente à *Kuxex* com os alimentos na mão, logo os *Xapak Xekanix* saem da casa de religião e cantam entorno do *mîmānām*, enquanto as mulheres oferecem as comidas, colocando-as próximas ao pau de religião (FIGURA 2). Esse é o segundo ritual exibido no filme. Em plano sequência, Isael filma enquanto narra que os *yāmiy* retornam à casa de religião e os pajés Mamey e Gustavo vêm buscar os alimentos. Em seguida, os pajés retornam da *Kuxex* e iniciam uma

cantoria que segue até cair a noite. Mamey explica que os pajés cantam todos os dias para que as *Yāmiyhex* venham à noite.



Figura 2 – Xapak Xekanix dança enquanto as mulheres levam alimento

Legenda: No centro da imagem, é possível ver Renata Maxakali colocando alimentos no *mîmānām* (pau de religião).

Fonte: Fotograma do filme Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012).

Começa, então, o terceiro ritual do filme: o de *Yāmiyhex*. Os espíritos dançam e cantam em frente à *Kuxex*, em volta do pau de religião (FIGURA 3). Mamey sai do centro, onde canta com outros homens, e fala para as mulheres alimentarem os espíritos que estão com crianças no colo. Percebe-se, nessa cena, como os pajés possuem um papel central para a realização das produções cinematográficas, conduzindo não apenas algumas cenas, quando dizem falas para o filme, mas também instruindo as mulheres sobre o que devem fazer. A visão xamânica que os pajés possuem é um elemento fundamental na realização desses filmes-rituais, o que será mostrado com mais profundidade adiante. As mulheres passam a alimentar as *Yāmiyhex*, que fazem diferentes danças. Quando assisti ao filme com Mamey, ele disse: "Elas estão dançando bem. Antigamente era assim." As *Yāmiyhex* retornam à casa de religião.

Figura 3 – Yāmiyhex chega à Aldeia Verde



Legenda: Yāmiyhex danca em torno do mîmānām.

Fonte: Fotograma do filme Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012).

A próxima cena é uma panorâmica da aldeia, com *voz over* do pajé Mamey contando parte da história do *Mõgmõka* (gavião-espírito ou povos-espíritos-gavião). A cena é muito semelhante ao início do filme, quando Isael faz a panorâmica da aldeia. Vendo os filmes com Mamey, Isael e Sueli, descobri que, na verdade, essa cena marca a transição para a chegada de outro grupo de rituais. Adiante comento sobre os grupos ritualísticos; por ora, apresento as explicações dadas acerca das sequências em que os rituais acontecem no filme: os primeiros (*Yāmiy kup xahi, Xapak Xekanix e Yāmiyhex*) fazem parte do mesmo grupo ritualístico e, portanto, andam sempre juntos; agora, com a chegada de *Mõgmõka*, vêm os espíritos que fazem parte do seu grupo, como Tangarazinho, Pica-pau, entre outros, mas o grande "comandante" desse conjunto é o Gavião. Abaixo, a transcrição do trecho da fala do pajé no filme:

Antigamente, havia muito mato grande. Havia um gavião grande no mato e um antepassado o convidou para vir viver aqui na casa de religião. Então, o Gavião veio morar aqui. Ele chegou na aldeia e cantou durante vários dias seguidos. Desde então, ele sai para caçar no mato, matar anta e salgar a carne no mato. Ele traz a carne seca pra aldeia e distribui para as mães. Quando ele vai embora, ele sai

pra procurar mais caça. Ele mata, salga a carne e traz pra aldeia, pra casa de religião. Quando chega à tarde, o Pica-pau sai. Quando termina o Pica-pau, o pássaro Papa-mel sai. Quando termina o Papa-mel, o pássaro Alma-de-gato sai. Aí, à noite, vêm outros bichos. Tatu, Macaco, Bicho-preguiça... No dia seguinte, o Gavião sai ao amanhecer. 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 governo. O Gavião é o governo (Mamey Maxakali em *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco*).

Da cena panorâmica, flagramos o *Kermy* (traduzido no filme como Tangarazinho) no mato salgando a carne que será distribuída às mulheres na aldeia (FIGURA 4). O espírito é o primeiro do grupo de *Mõgmõka* a chegar. Isael explica que eles estão indo para a casa de religião. A próxima cena já mostra os Pica-paus saindo da *Kuxex* com chocalhos, onde ficam cantando entorno do *mîmãnãm*. O espírito também pertence ao grupo de *Mõgmõka*.



Figura 4 – Kermy salga a carne antes de vir para a aldeia

Legenda: Isael, em *voz over*, explica que eles praticam o ritual como seus antepassados e completa: "Não vamos esquecer."

Fonte: Fotograma do filme Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012).

As mulheres, então, vêm dançar e cantar com os *yãmiy*; ora elas dançam em volta deles, ora fazem um movimento para frente e para trás (FIGURA 5). Em um momento, enquanto dançam, os *yãmiy* fazem movimento como se fossem correr atrás delas para assustá-las, e várias saem correndo em direções diferentes. Logo vemos os espíritos correndo para a mata novamente.



Figura 5 – Pica-pau dança com as mulheres

Legenda: Os espíritos dançam, brincam, assustam as mulheres e retornam à mata. Fonte: Fotograma do filme *Quando os Yāmiy vêm dancar conosco* (2012).

Dessa cena, corta-se para uma imagem da fogueira, e Isael explica que é onde as mulheres preparam a comida para o ritual. O espírito do Papa-mel chega, canta um pouco e retorna à casa de religião. Na próxima cena, já é dia e o pajé Mamey passa na casa das mulheres recolhendo vestidos para *Xokanitnãg* (FIGURA 6). A legenda não explica bem, o que sugere que ela é do grupo das *Yāmiyhex* que estão na aldeia, mas Mamey me disse que se trata da esposa de *Mōgmōka*, que o acompanha toda vez que ele visita a aldeia. Mamey ainda falou que ela é *Yāmiyhex de Mōgmōka* e que somente ele a traz para aldeia, ela não anda com as *Yāmiyhex*.

Figura 6 – Pajé recolhe roupas para Xokanitnãg



Legenda: Mamey passa recolhendo vestidos com as mulheres e vai à casa de Maíza, que fala que *Xokanitnāg* é um ritual que ela herdou de sua avó e completa: "Não acaba, está continuando. *Xokanitnāg* da minha vó, passando de geração pra geração".

Fonte: Fotograma do filme Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012).

Xokanitnãg faz parte do ritual do espírito, que foi traduzido no filme como Barbeiro, mas que Sueli me traduziu como Aranha. O movimento que os espíritos realizam na cena seguinte, na qual duas Xokanitnãg estão presas no meio deles, é como se elas estivessem presas numa teia de aranha. As mulheres tentam soltá-las, mas acabam presas, o que se torna uma grande brincadeira entre espíritos e mulheres. Jupira entra no meio, solta Xokanitnãg e bate na câmera, mas logo os espíritos colocam outras mulheres no lugar. Os espíritos e Xokanitnãg voltam para a casa de religião e Mamey vem falar com Maíza para preparar comida para ela, pois elas vão comer e ir embora. Corta para a Kuxex, onde *Xokanitnãg* pede comida às suas sobrinhas, com uma voz fina (imitando o tom feminino), a ouvimos falar: "Eu estou com fome! Aquelas aranhas não deixaram nenhum pedaço de fígado de vaca pra mim! Sobrinha, estou com fome!" As mulheres, então, começam a alimentar Xokanitnãg por um buraco na Kuxex. O espírito começa a se despedir da aldeia dizendo: "Eu vou embora, mas meu fedor vai ficar aqui. Eu vou embora, mas sempre vou voltar." Mais uma vez vem uma cena panorâmica da

aldeia. Isael fala que *Mõgmõka* foi embora, mas que é um risco sempre eminente dos *yãmiyxop* (traduzido pelos Maxakali como povos-espíritos, mas também como ritual) chegarem.

Os outros filmes, Kotkuphi (2011), Xupapoynãg (2011), Mîmãnãm – Mõgmõka Xi Xûnîn (2011), também integram a análise por possuírem elementos significativos em relação às memórias Tikmũ'ũn, por também se constituírem como filmes-rituais e por serem obras do casal de cineastas. Kotkuphi (2011) traz ao espectador o ritual realizado para o espírito-mandioca, que Isael e Sueli também traduziram como "mandioca dentro d'água". O filme apresenta diversas explicações do cineasta Isael e vários elementos das memórias ancestrais Maxakali. Xupapoynãg (2011) mostra o ritual do espírito da lontra ou povos-espíritos-lontra, enquanto Mîmãnãm – Mõgmõka Xi Xûnîn (2011) é um ritual realizado anualmente quando acontecem as trocas do pau de religião que fica em frente à Kuxex. Assim, alguns elementos desses outros filmes são importantes, porque também encontramos pontos de semelhança com a obra Quando os Yãmiy vêm dançar conosco (2012), a serem apresentados ao longo deste texto.

Temas e organização textual

As vivências que tive dentro da Aldeia Verde e as percepções dos filmes foram fundamentais para a delimitação dos temas aqui tratados. Durante a primeira viagem à aldeia, Sueli relatou que ela e Isael começaram a fazer filmes porque os Maxakali não se identificavam com os registros feitos por pessoas que visitavam a aldeia. Decidiram, então, produzir seus próprios filmes, ou seja, temos aqui uma perspectiva relacional da importância do lugar de fala dos sujeitos que filmam. Os cineastas realizam obras que partem de suas vivências retratadas por seus próprios olhares sobre a realidade Maxakali.

No primeiro capítulo, trabalho a forte relação dos Tikmũ'ũn com suas memórias ancestrais que se materializam na realização dos rituais. Sob essa perspectiva, são apresentados os elementos narrativos dos filmes que trazem a ligação dos Maxakali com suas memórias: o dever de memória, o registro da memória e suas relações com suas memórias ances-

trais. Trago, assim, as relações entre cinema, ritual e memória e como a cosmovisão é relevante na construção narrativa, concebendo obras cujas narrativas são compartilhadas entre cineastas, pajés, membros da comunidade e seus *yāmiyxop*. Busco, então, refletir sobre como as narrativas asseguram o registro da memória Tikmű'űn.

O segundo capítulo traz uma discussão em torno da importância das obras feitas pelos realizadores indígenas e, assim, da autorrepresentação. Para pensar sobre a questão de como a realização audiovisual tem um poder de agenciamento dos membros da comunidade da Aldeia Verde, em que todos estão envolvidos na construção das obras. Ao mesmo tempo em que há um envolvimento coletivo para a realização das obras, existe também restrição no tocante à participação das mulheres nos rituais e, portanto, esses filmes-rituais não mostram determinadas partes dos rituais que se constituem como sigilosos. Esses segredos também devem ser mantidos para as pessoas não-indígenas. Os filmes, portanto, estabelecem relação entre campo e antecampo. A câmera exerce a função de receber, de despedir-se dos yamiy e, também, de fazer a conexão entre o que se pode ver e o que deve permanecer oculto. Apresento, ainda, a importância dos sujeitos que filmam e como essas produções atuam como suporte da memória, tornando-a viva para os jovens e as crianças, além da utilização do registro audiovisual como mais um modo de narrar e contar histórias.

O terceiro e último capítulo aborda questões relativas ao cinema documentário como um instrumento político, de luta e empoderamento; o emprego do audiovisual como mais uma forma de resistência cultural; a maneira como as narrativas Maxakali representam outros modos de ver o *outro*. Nesse sentido, são tratados a dimensão do sensível e como o cinema indígena pode nos proporcionar um encontro com a alteridade. Na construção das obras cinematográficas, os Tikmű'űn trazem diversas linguagens artísticas como seus cantos, pinturas, danças, desenhos que fazem parte dos rituais. Nessa perspectiva, a estética Tikmű'űn é algo compartilhado com a comunidade e seus *yāmiyxop*, sendo fundamentais para exporem seus modos de vida. Buscam, assim, mostrar à sociedade a força e a importância da cultura Maxakali, a forma como vivem hoje e sua resistência.

Perspectivas metodológicas

A presente obra consiste na análise das narrativas audiovisuais apresentadas, em especial, no filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) e como elas se manifestam na forma de vida Maxakali. Para isso, foi de extrema importância viver e conviver com os cineastas, pajés, *yāmiy* e a comunidade da Aldeia Verde. O objetivo foi pensar como as narrativas se constituem, como os Tikmũ'ũn narram essas histórias, a forma que os elementos discursivos são expostos e suas relações com as memórias e os hábitos tradicionais ancestrais. Sob esse olhar, verificar como os indígenas encontraram no audiovisual uma nova forma de ressignificar a tradição oral, inserindo em sua cultura o registro fílmico.

Apoiando-me em Paul Ricoeur (2010), é possível dizer que as narrativas contemporâneas mantêm uma estreita relação com a questão temporal: "o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal" (p. 93). Podemos pensar as narrativas audiovisuais dos Maxakali com base nessa perspectiva, em que o processo fílmico extrapola a película posta em imagens para uma configuração relacional entre o que está pré-configurado (mímesis 1), aquilo que será configurado pelas próprias narrativas contadas e ritualizadas (mímesis 2) e o encontro dos vídeos com os espectadores (mímesis 3)8. Desse processo, percebemos o caráter produtivo das narrativas, que são contadas e recontadas, tendo em vista o processo de recepção da comunidade e dos próprios realizadores.

Para tentar compreender os processos narrativos dos cineastas, a coleta de dados foi realizada por meio de algumas técnicas da etnografia, como caderno de campo, entrevistas e observação direta. Tais técnicas foram utilizadas em conjunto com as narrativas fílmicas para a realização da análise.

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é

⁸ Paul Ricouer, com base na Poética de Aristóteles, amplia a arte da representação para além dos desdobramentos internos de um texto, trabalhando com a tripla dimensão mimética.

justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. Segundo a opinião dos livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa [...] (GEERTZ, 1989, p. 15).

Como pesquisadora do campo da comunicação que, junto a uma comunidade tradicional, foi buscar estudar o cinema realizado por indígenas, foi fundamental o aprofundamento em conceitos da antropologia aliados aos do campo da comunicação, mais especificamente à área do cinema. Para isso, foi importante "adotar alguns procedimentos técnicos próprios da pesquisa etnográfica como a observação e as entrevistas, vinculadas agora a outros campos teóricos de interpretação da realidade social que não a teoria antropológica" (ECKERT; ROCHA, 2008, p.1-2).

Durante as viagens à Aldeia Verde, realizei diversas entrevistas com seus membros. Foram feitas duas entrevistas em profundidade com os cineastas Sueli e Isael. Para descobrir a importância desempenhada pelos pajés na realização fílmica, na condução do ritual e, consequentemente, na realização dos filmes-rituais, realizei duas entrevistas com o pajé Mamey e uma entrevista com os pajés Totó e Voninho. Para tanto, foi necessária a ajuda dos tradutores bilíngues, membros da aldeia, Rogério e Pinheiro Maxakali. Pensando na importância do envolvimento da comunidade para a construção das obras cinematográficas, também entrevistei Maíza e Noêmia, irmã e mãe de Sueli⁹, respectivamente.

É importante dizer que Noêmia e Totó são alguns dos membros mais velhos da aldeia, e as entrevistas feitas com eles também caminhou no sentido de compreender a importância que essas pessoas dão aos registros das memórias, na condução dos rituais e na transmissão

⁹ Conferir a lista completa das entrevistas e suas respectivas datas após as referências bibliográficas na página 116.

do conhecimento ancestral da etnia. "A entrevista como coleta de dados sobre um determinado tema científico é a técnica mais utilizada no processo de trabalho de campo. Através dela os pesquisadores buscam obter informações, ou seja, coletar dados objetivos e subjetivos." (BONI; QUARESMA, 2005, p.72).

A observação direta foi realizada não apenas nos momentos em que as entrevistas foram feitas, mas também quando assisti aos filmes com os membros da aldeia. Esse contato foi um importante momento de observação, de escutar e olhá-los (percebendo os olhares, os gestos e as falas) quando eles viam as obras cinematográficas. Vi o filme *Quando os Yāmiy* vêm dancar conosco (2012) duas vezes com Sueli e Isael e uma vez com o pajé Mamey¹⁰. Assisti também às obras Kotkuphi (2011), Xupapoynãg (2011), Mîmãnãm – Mõgmõka Xi Xûnîn (2011) uma vez com os cineastas¹¹. Nessas ocasiões, não levei perguntas pré-formuladas, deixando-os livres para que levantassem as questões relevantes. Esse exercício foi fundamental, porque percebi como os filmes têm uma importante relação com as memórias Tikmũ'ũn. Tanto os cineastas como o pajé Mamey, por diversos momentos, teceram comentários sobre o tamanho da aldeia, dizendo que, na época da gravação do filme, havia poucas casas e pessoas, citando indígenas que já faleceram e apareciam nas imagens, como a preservação da natureza é importante para eles, entre outros. Esse processo foi essencial também para complementar algumas informações da obra cinematográfica, eles me explicaram melhor a relação entre os grupos ritualísticos, algumas traduções que não foram feitas nas películas e apresentaram outras questões relevantes.

Outra forma de observação, que aconteceu naturalmente em duas ocasiões no campo, foi a exibição dos filmes do casal para toda a aldeia. Consegui assistir a três produções em companhia de grande parte dos membros da comunidade da Aldeia Verde, o que foi mais uma experiência enriquecedora¹². Tive essas experiências também quando assisti aos

 $^{^{10}}$ Assisti ao filme com o casal pela primeira vez em 24/03/2016 e a segunda no dia 12/11/2016. Assisti à obra com o pajé Mamey no dia 29/10/2016.

¹¹ Assisti ao filme *Kotkuphi* (2011) com Sueli e Isael no dia 13/03/2016, ao filme *Xupapoynāg* (2011), no dia 20/03/2016 e *Mīmānām* – *Mōgmōka Xi Xūnīn* (2011), no dia 22/03/2016.

¹² Os filmes *Iniciação dos filhos espíritos da terra* (2015), *Konāgxeka* (2016) e *Grin* (2016) foram exibidos na cabana da aldeia em 27/06/2016.

filmes com os cineastas e, na maioria das vezes, as pessoas que passavam e viam que estávamos assistindo aos filmes feitos na Aldeia Verde paravam para assistir também.

Estar na Aldeia Verde também me possibilitou vivenciar com os membros da comunidade alguns de seus rituais para compreender melhor as questões que tangenciam as temáticas desta obra. Nesse sentido, "a observação direta é sem dúvida a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana. É se engajar em uma experiência de percepção de contrastes sociais, culturais, e históricos" (ECKERT; ROCHA, 2008, p. 2).

Papel fundamental exerceu também o caderno de campo, que

pode ser pensado também como um dos instrumentos de pesquisa. Ao registrar, na linha dos relatos de viagem, o particular contexto em que os dados foram obtidos, permite captar uma informação que os documentos, as entrevistas, os dados censitários, a descrição de rituais, - obtidos por meio do gravador, da máquina fotográfica, da filmadora, das transcrições - não transmitem (MAGNANI, 1997, p. 3).

A vivência dentro da aldeia também se apresentou como uma possibilidade de, com este trabalho, realizar um rito de passagem. Para o antropólogo Roberto da Matta, "antropólogos e iniciandos atualizam um padrão clássico de «morte», «liminaridade» e «ressurreição» social num novo papel, tudo de acordo com a fórmula clássica dos ritos de transição e passagem." (MATTA, 1981, p. 151). Portanto, "o trabalho de campo, como os ritos de passagem, implica pois na possibilidade de redescobrir novas formas de relacionamento social" (Ibid, p.152). Para o autor, essa vivência em campo pode suscitar "novos aprendizados que precedem à mudança de *status*" (, p.151, grifo do autor). Mais do que um rito de passagem, é vivenciar e reconhecer a importância das práticas ritualísticas para os Tikmũ'ũn e trazer essa perspectiva para dentro desta obra.

A questão narrativa possibilitou realizar esse exercício do deslocamento do lugar de fala que a etnografia exige. Quando realizei as primei-

ras entrevistas com a ajuda dos tradutores, percebi, no momento em que íamos fazer as traduções posteriores, que eles não haviam perguntado como eu tinha falado. A princípio, vi isso com um problema e achei que deveria refazer as entrevistas, mas depois percebi que essa era uma forma de trazer mais do pensamento Maxakali para dentro da pesquisa. Afinal, mais interessante do que uma pergunta formulada por mim, seria trazer para esta pesquisa a concepção que eles mesmos têm sobre as obras audiovisuais. A seguir, um trecho da entrevista realizada com o pajé Voninho, para exemplificar:

Andriza: Qual a importância que ele vê de registrar a cultura Maxakali?

Rogério: Qual yāmiy que você acha melhor para ser registrado? Os yāmiy que são bons demais.

Voninho: Ritual?

Rogério: Qual yāmiy que é melhor registrar para o mundo inteiro...

Voninho: Para pintar yāmiy?

Rogério: Não, não é pintura não. O ritual para ficar para o mundo...

Voninho: Ah sim.

Rogério: Qual é melhor?

Voninho: Eu tô pensando aqui... tem que ser o espírito da mandioca que é muito melhor, o movimento dele é muito bom, ele faz arco de flecha, que é bom para todos. Quando ele for embora, vai pegar toda a mandioca e vai ficar bom demais. Quando ele for embora, vai matar vaca e vai ter muita gente. Aí kotkuphi fica bom demais.

Andriza: Qual a importância que ele vê de registrar as memórias dos Tikmű'űn?

Rogério: Qual o ritual que é mais importante deixar na memória da comunidade?

Voninho: Eu tô pensando, eu acho que... colocar o nome no yâmiy?

Rogério: Você tem que deixar uma fala, por exemplo, quando você quer ir pra cidade e fala: não vai sair, aí as crianças não vão sair, se as crianças saírem, eu falo: eu já deixei uma fala pra vocês.

Voninho: É só uma fala, tem que deixar a câmera para pessoa que entende, quando a comunidade precisa que filme.

Aí quando eles vão sair, deixa a esposa responsável pela câmera. Aí vai mandar a esposa dele para quem tem sabedoria, aí você entrega a câmera para ele, que ele sabe trabalhar. Se ele não falar pra esposa dele quando ele sair, aí a esposa vai errar e ele vai ficar bravo com ela. (MAXAKALI, Voninho, 2016).

Como as obras audiovisuais são constituídas por uma narrativa compartilhada entre os cineastas, os pajés, a comunidade e os *yāmiyxop*, sendo uma narrativa que está em processo e nunca acabada, quis trazer essa dimensão para dentro do texto. Assim, escolhi colocar, ao longo do texto, alguns trechos das entrevistas, para trazer a voz deles junto às ideias de teóricos e à minha percepção. Por isso este trabalho contém muitos desses trechos das entrevistas e dos comentários que os cineastas e o pajé Mamey fizeram quando assistimos aos filmes, a fim de construir, também, uma narrativa compartilhada e de que o leitor tenha acesso ao material coletado na Aldeia Verde. Sob pena de reduzir a fluidez textual, mas garantir as vozes da comunidade no trabalho, optei por disponibilizar um número elevado de citações ao longo da obra.



Figura 7 – Assistindo a Kotkuphi com os cineastas

Foto: Mário Coelho da Silva (Aldeia Verde, marco de 2016).

Figura 8 – Assistindo a filmes com a comunidade da Aldeia Verde



Foto: Andriza Andrade (Aldeia Verde, junho de 2016).



MEMÓRIAS ANCESTRAIS: CINEMA E RITUAIS ENTRE OS MAXAKALI

Com a colonização portuguesa, os povos originários que habitavam o Brasil sofreram diversas violências e muitos foram dominados, escravizados e mortos. O campo cultural foi um dos mais atingidos, com os índios perdendo parte de seus hábitos, de seus costumes e de suas tradições sob a imposição de outro estilo de vida.

O cinema indígena se insere num contexto em que grupos antes excluídos dos grandes veículos de comunicação têm encontrado espaços para criar e produzir seus filmes, além de novos lugares para a circulação desses produtos. A apropriação do audiovisual pelos indígenas se torna uma importante aliada no registro de suas culturas e seus ritos, na transmissão dos conhecimentos ancestrais e de saberes das etnias e na manutenção de parte dessas memórias. Dessa forma, novas formas de produção da narrativa se inserem no mundo indígena: antes, as memórias eram transmitidas apenas pela tradição oral; hoje, também há o registro audiovisual.

Uma das características marcantes da sociedade contemporânea é a forte ligação com as imagens. Elas estão presentes em nosso cotidiano, de forma que "não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de 'filmagem', e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens [...], das fotografias, da imprensa, dos filmes, da televisão... Não, não há mais" (COMOLLI, 2008, p. 52-53). Desse modo, um cinema feito pelos próprios indígenas tem lugar fundamental nas novas configurações sociais da imagem, já que eles organizam suas produções e escolhem o que colocar em cena, o que tornar público, tudo isso da maneira que se sintam representados.

De um modo geral, os filmes indígenas possuem uma forte ligação com o passado¹³, na tentativa de reviver e relembrar antigos hábitos das etnias, por meio da abordagem de temas como festas, rituais e costumes tradicionais. O audiovisual se torna instrumento de registro dos hábitos, da memória e do cotidiano da aldeia, auxiliando que suas culturas permaneçam no imaginário coletivo. Nas palavras de Halbwachs (1990, p. 26), "nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros".

Nota-se, com isso, a primeira ressignificação realizada pelos indígenas, que mostra como a tradição oral ainda é muito presente dentro dessas comunidades na transmissão da tradição e do conhecimento e como passou a contar também com o suporte tecnológico.

As imagens também revelam aspectos da transmissão do conhecimento, processos de escuta, escrita e memória. Mais que um suporte para guardar um patrimônio imaterial, vemos que a produção audiovisual entre os Maxakali mobiliza e afeta práticas de negociação e criação, submetendo-se e ao mesmo tempo produzindo as relações cosmopolíticas neste contexto: rituais são feitos e refeitos e histórias são relembradas durante filmagens e edições nas aldeias. Nesse processo de pesquisa, os pajés, lideranças, anciãos e mulheres das aldeias determinam os rumos e os focos dos trabalhos, uma vez que são eles os legítimos detentores dos saberes e técnicas de criação e celebração de encontros e alianças através do olhar e da escuta (COSTA, 2015, p. 15).

As narrativas que aparecem nos filmes contam as memórias desse povo, suas memórias ancestrais e suas relações com o presente da aldeia. O audiovisual é, assim, uma forma de resistência cultural utilizada como mediadora da atualização de suas memórias, permitindo aos indígenas reviverem, no presente, seus passados.

¹³ Informação adquirida por meio dos filmes indígenas de diversas etnias. A título de exemplo, podemos citar: AMTÔ: A Festa do Rato (2011), realizado pela etnia dos Kĩsêdjê; Xinā Bena: Novos Tempos (2006), produzido pelos Huni Kui; Bicicletas de Nhanderú (2011), dos Mbya-Guarani; Marangmotxíngmo Mirang: Das crianças Ikpeng para o mundo (2001), dos Ikpeng.

A memória povoa o imaginário coletivo da humanidade e serve de inspiração para a produção simbólica de vários povos, em várias épocas. Ainda hoje veem-se ecos de características da memória – como sua relação com o esquecimento, sua fragmentação, sua relação com o indivíduo ou com o grupo social – ou ela própria sendo tematizada em produtos culturais, como filmes e livros, o que pode desencadear uma série de questionamentos sobre seu papel na vida cotidiana (AMORMINO, 2013, p. 111).

É por meio da narrativa que os índios atualizam suas memórias. Nessa perspectiva, Luciana Amormino afirma que, "no ato de narrar, os tempos se imbricariam e seria o narrador o elo entre o passado vivido e sua presentificação – ou atualização – por meio da narrativa" (Ibid, p. 114). Nesse sentido, a memória "fundada na experiência se realizaria na narração. É no momento em que há a relação narrador/ouvinte que a memória parece adquirir forma e se atualizar" (Ibid, p. 114). Por isso, os mais velhos exercem uma função primordial nesse processo de atualização das narrativas, sendo eles os representantes do elo com o passado.

A relação dos filmes Maxakali que se colocam contra o esquecimento tem origem na história desse povo. Os Tikmű'űn resistiram ao quase desaparecimento de sua etnia, portanto, os que sobreviveram, mais do que contar aos seus descendentes a história dos Maxakali, conseguiram transmitir seus conhecimentos, mitos, ritos e hábitos. Essas memórias passaram a fazer parte das memórias coletivas dos Maxakali, em que seus ancestrais ainda se fazem presentes.

Conceder-nos-ão, talvez, que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens; conceder-nos-ão mesmo que, quando esses homens não estão materialmente presentes, se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo (HALBWACHS, 1990, p. 36).

A memória revisitada pelo audiovisual permite aos Maxakali uma maior compreensão de sua cultura. Sueli e Isael, os professores-cineastas, enfatizaram diversas vezes o caráter educativo que o cinema exerce na comunidade. Transcrevo abaixo alguns trechos das entrevistas do casal em que eles ressaltam a importância das crianças e dos jovens aprenderem sobre a cultura Tikmű'űn.

Aí, eu tenho a máquina nikon, eu sempre coloco, coloco as menina, porque eles vão aprendendo, sabe, com a gente também, né? Eu acho que é muito importante, porque nós também somos professores também, né? E a gente gosta, né, de ensinar, é... as criança puder aprender, né, também (MAXAKALI, Sueli, 2016b).

Porque eu querendo mostrar na escola, né, aí eu vou explicando, né? Esse aqui eu vou passar na escola, esse aqui filme que foi primeiro, né, esse aqui filme foi terceiro, segundo e eu vou... entendeu? (MAXAKALI, Isael, 2016b)

Os mais velhos e os pajés possuem função fundamental para a realização dos ritos e para contar suas tradições aos mais jovens. Na aldeia, percebi essa relação de respeito aos mais velhos, que possuem conhecimento e experiência de vida que os mais jovens ainda não têm. Os anciãos representam a sabedoria. Os ritos presentes nos filmes ainda existem porque essas pessoas viveram essas experiências com seus ancestrais e, hoje, transmitem os conhecimentos para as novas gerações.

Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, fala da importância dos velhos dentro da nossa sociedade para nossas lembranças individuais e coletivas:

Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas, elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do

que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que uma pessoa de idade (1994, p. 60).

Podemos ver a memória como ligação com o passado, por meio da qual os jovens podem dar continuidade às tradições. Em entrevista, o pajé Voninho falou sobre a importância das crianças nesse processo de evitar o esquecimento: "É melhor fazer o filme e vai mostrando, também as crianças vão assistir, entender e aprender. E tem também a história do espírito, aí as crianças vão ouvir, e vai continuando a cultura" (MAXAKALI, Voninho, 2016). O audiovisual se apresenta, assim, como mais um suporte para guardarem suas memórias e como um instrumento para que esses registros permaneçam para as futuras gerações. A relação dos Maxakali com seus ancestrais se materializa nos filmes por meio das práticas dos seus rituais, fundamentais na preservação de suas tradições e seus conhecimentos.

A memória aparece como resistência e como a grande potência dos filmes. Por meio das produções audiovisuais, os membros da aldeia tentam não esquecer suas histórias, fundamentais para não perderem o conhecimento ancestral da etnia e para trazerem esse saber para a atualidade. Segundo Aleida Assmann, "a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade" (2011, p. 53). A autora explica o que seria essa memória como "potência":

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma revaloração e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra "potência" indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como recipiente protetor, mas como

uma força imanente, como uma energia de leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. O ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento [...] (Ibid, p. 33-34).

Os pajés possuem um papel fundamental na transmissão de conhecimentos e ajudam na construção das narrativas fílmicas que asseguram as memórias Tikmű'űn. São eles que determinam aos cineastas o que pode ser mostrado e o que deve permanecer oculto e quem tem os conhecimentos dos cantos, dos rituais e da visão xamânica. Essa visão xamânica dentro do cinema Maxakali estabelece relação entre o que é mostrado, revelado ou ocultado, pois tudo isso possui uma importante relação com a cosmovisão Tikmű'űn.

A pesquisadora Ana Carolina Estrela da Costa também reforça esse pensamento:

Em muitos vídeos indígenas, os pajés mais velhos contam seus saberes para a câmera – e, como vim a perceber mais tarde, dirigem o modo como esses saberes devem se produzir com linguagens cinematográficas –, e chegam a dizer que este é o único jeito de evitarem que seus conhecimentos se percam depois que morrerem [...] (COSTA, 2015, p. 110).

Os pajés e os mais velhos são, então, os responsáveis pela transmissão dos conhecimentos para que estes se perpetuem na tradição Maxakali. Os ritos são as práticas ancestrais que mais fortemente a representam. Esses costumes são fundamentais para a preservação de sua cultura, pois, como afirma Matta, "sociedades sem tradição são sistemas coletivos sem cultura" (1981, p. 50). O autor ainda reforça a importância de uma tradição para determinada comunidade: "sem uma tradição, uma coletividade pode viver ordenadamente, mas não tem consciência do seu estilo de vida." (Ibid, p. 48).

O pensamento Maxakali e sua forma de fazer cinema se relacionam imtimamente com as memórias que esse povo carrega. Nesse sentido, para pensar a memória Tikmű'űn, deve-se necessariamente refletir sobre suas formas de se conectarem com seus yãmiyxop, com os conhecimentos dos antepassados e sobre como os pajés possuem a visão xamânica que sela todos esses vínculos.

1.1 Dever de memória X Dever de registro

Durante a primeira viagem à Aldeia Verde, Sueli me perguntou se eu conhecia o livro da pesquisadora Rosângela Pereira de Tugny, muito usado pelos professores Tikmũ'ũn em suas aulas, como uma importante referência. Neguei, pois ainda não havia iniciado a pesquisa teórica sobre estudos desenvolvidos por pesquisadores que trabalham e trabalharam com os Maxakali. Nessa primeira visita, preferi ir sem pesquisar muito sobre a etnia e sem ideias pré-concebidas por outras pessoas.

Sueli me deu a obra de Tugny, intitulada *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn_Maxakali*, para conhecer. A autora escreve, na apresentação denominada "Inteligências Surdas", que, ao iniciar seu trabalho sobre os cantos Maxakali, interessava-a "criar instâncias de enunciação entre as várias gerações de cantores tikmũ'ũn, assistir às suas rememorações, às sessões de tradução das falas dos diferentes espíritos que os mais velhos ofereciam aos mais jovens" (2011, p. 26). A autora ainda afirma que, sem saber, propôs aos Tikmũ'ũn "um projeto de trabalho que correspondia ao que mais valorizavam entre eles: sua memória" (Ibid, p. 26). Ler esse trecho da pesquisadora foi uma grande alegria, pois, sem perceber, também propus aos Tikmũ'ũn outro trabalho ligado às suas memórias, com o intuito de entender como os filmes se constituem como registro da memória, de lembrar e rememorar.

Outra questão surgiu de forma muito forte quando, durante a segunda viagem à aldeia, presenciei a realização de diversos rituais junto aos Maxakali e vi como são secretos para as mulheres. Nós, mulheres, não podemos entrar na *Kuxex* (FIGURA 9), traduzida pelos Tikmũ'ũn como casa de religião, barraca de ritual e também como casa dos cantos, como explica a pesquisadora Rosângela de Tugny (2011):

O *kuxex*, geralmente traduzido por eles como "casa de religão", é a casa que se encontra na parte extrema de um círculo ideal, ocupando solitário uma de suas metades, sendo que as casas da aldeia ficam na outra metade. Fechado para o pátio e aberto para o exterior – uma floresta virtual de onde chegam os espíritos – ele apenas é frequentado pelos homens e espíritos. É por onde passam todos os povos-espíritos quando chegam às aldeias (p. XVIII, grifo da autora).



Figura 9 – Kuxex, a casa de religião

Legenda: Seu fundo é aberto para a mata de onde chegam os yāmiyxop. Á frente, vemos os mîmānām, pau de religião. Aldeia Verde, março de 2016. Foto: Andriza Andrade.

Da mesma forma, não é permitida a aproximação com os *yãmiy*, os espíritos, e o que acontece dentro da *Kuxex* é extremamente secreto para nós. A autora ainda discorre acerca dessa restrição ao olhar feminino,

mas mostra, ao mesmo tempo, que o poder xamânico das mulheres se dá por outras vias. É interessante notar que essa característica não é exclusiva dos Tikmũ'ũn, estando presente também em outras culturas ameríndias.

As mulheres, por sua vez, são instruídas a não fitar, não dirigir seus olhos aos espíritos, à casa dos cantos, aos estrangeiros de forma geral. Presenciei vários momentos em que ostentam seu cuidado em não olhar, refugiando-se nas casas quando ouvem assovios, gritos, cantos que indicam vir de espíritos que não devem ser vistos quando estão chegando à aldeia. A proibição do olhar feminino, como disse acima, é muitas vezes um eixo importante de muitas sociedades indígenas que possuem casa de flautas ou casa dos homens, ou ainda o que se denomina como "o complexo das flautas sagradas". Alguns autores que se debruçaram sobre as proibições femininas encontraram aí um contrapeso masculino ao poder fecundante das mulheres. Os homens fazem a iniciação, criam homens sociais por meio das flautas, enquanto as mulheres criam homens por meio do canal vaginal. Acho que essa proibição das mulheres está bem relacionada à contiguidade em que são colocadas em relação aos espíritos, pelo menos no que diz respeito aos Tikmũ'ũn. Fitá-los seria perder esta relação que mantêm com eles, e que não é da mesma ordem que a dos homens. Primeiramente pelo poder xamânico relacionado à menstruação, e em seguida porque elas são as destinatárias de todos os atos do espíritos, quando eles vêm às aldeias: recebem comida das mulheres, dancam com as mulheres, jogam e brigam com as mulheres e, segundo me disse uma jovem tikmũ'ũn, antigamente tinham com elas relações sexuais (TUGNY, 2011, p. 96).

As mulheres, nesse sentido, possuem uma visão xamânica e um poder central para o acontecimento dos rituais. Um dos questionamentos que tive era como uma mulher cineasta e fotógrafa desenvolvia suas atividades de realização audiovisual e fotografia tendo, a meu ver até aquele momento, seu olhar limitado ao que acontece na aldeia em relação aos *yāmiyxop*. Em entrevista feita em março de 2016 com Sueli, ela discorreu

sobre a união do que é secreto para as mulheres, o dever de registro e o respeito a às tradições na realização do seu trabalho como cineasta.

Só que, assim, eu acho que é uma coisa muito importante, né, a gente saber que também a gente gosta de filme, né, registrar, né. Nosso filme também, ele é uma coisa segredo também, né, que a gente tem que ter muito entendimento, né, falar assim, pedir permissão os pajés, né, e assim, né... porque eu acho que tem que ter o respeito, né, com os pajés. Aí a gente pede, né, pajé. Aí depois a gente tira foto. A noite mesmo tem que pedir pajé, pra pajé ficar sabendo, porque às vezes ele não tá preparado pra receber foto à noite, né. [...] Aí, depois, pela experiência minha mesmo, a gente teve respeito. Quando eu vou tirar foto, né, que nem eu vejo muita gente tirando foto, mas eu assim eu falo pra eles, né: "eu acho que vocês têm que perguntar, né" e ter também treinamento pra aprender como tira, né, foto. Às vezes você tira, né, o ritual sem... Às vezes o jeito que o pajé não vai gostar, sabe. A gente tem que ter respeito. Eu tenho respeito, muito respeito pelos meus rituais sabe. Eu tenho confiança, o pessoal tem confiança de mim também, sabe. Eu acho que é importante você ser isso, né. [...] Fora também de não ter problema sabe, porque tem muito segredo nosso também que não pode tirar foto. Não pode filmar também, fora do limite também, tem limite também e se cê for gravar com celular, né, dentro da barraca também tem que ter experiência, sabe (MAXAKALI, Sueli, 2016a).

A relação de respeito de Sueli com os espíritos sagrados que visitam a aldeia demonstra o quanto o saber ancestral é importante e – ao contrário do que podemos imaginar sobre a restrição do acesso das mulheres ao ritual como uma atitude machista – atesta que o olhar feminino possui um poder central na realização ritualística. Afinal, por que os *yāmiy* têm medo de serem vistos pelas mulheres? Seria o medo de serem encantados pelo olhar feminino? Tais questionamentos revelam o quanto o olhar feminino tem alguma forma de poder.

Quando os *Tikmũ'ũn* falam de suas relações com múltiplos povos-espíritos sempre enfatizam o quanto estes espíritos se dão a ver ao olhar feminino. Sua razão de frequentar

as aldeias Tikmũ'ũn é dançar, brincar, brigar, alimentar e serem alimentados pelas mulheres. O alvo do seu xamanismo é ocupado pelas mulheres (ALVARENGA; TUGNY, 2009, p. 3, grifo das autoras).

Esse trecho foi extraído da apresentação do livro *Koxuk Xop - Imagem*, escrita por Rosângela de Tugny e Ana Alvarenga (2009). A importância de manter o segredo é fortemente respeitada pelas mulheres. As pesquisadoras também explicam como os Maxakali enfatizam a restrição da presença feminina nos espaços de realização dos rituais. Tanto na *Kuxex* "quanto nos lugares de caça são interditos à frequentação e ao olhar feminino. [...] Os segredos ali revelados e trocados entre homens e espíritos não devem chegar às mulheres" (Ibid, p. 3). Ao mesmo tempo em que se preocupa com o registro de sua cultura e suas memórias, Sueli marca a relevância de esse trabalho ser realizado com respeito às suas tradições. O dever de memória se mistura ao dever de registro, além de reconhecimento de que seu trabalho deve ser feito sem desrespeitar o conhecimento de seus antepassados.

Transcrevo abaixo a fala dos cineastas sobre a importância do trabalho de realização audiovisual.

Assim, eu acho que a importância, né, porque a gente vai registrando, sabe, vão supor, registrar essa criança aqui [Pahep estava dormindo no colo de Sueli no momento em que gravamos a entrevista], daqui uns tempos, né, ela já tá grande, tá moça e ela vai ver a filmagem dela, sabe, ela já vai ver a filmagem dela, sabe. Aí, muito importante, né, pra nós, né, que eu acho que também, né, é uma cultura, sabe, que por causa dos canto, né, também tem que registrar, porque hoje, né, muda um pouquinho, né, muitas coisa muda, né. Chega alguma tecnologia, sabe, e aí vai mudando um pouquinho, pouquinho o jeito dos povos Maxakali. Aí vai construindo a casa, né, também de alvenaria, aí vai mudando um pouquinho, aí vai chegar um tempo, né, que muda, mas aí já tem casa boa mais, mas a cultura, né, ela... da antigamente vai ficar no filme, sabe (MAXAKALI, Sueli, 2016a).

Acerca do mesmo tópico, Isael afirma que:

É porque eu vi o muito vídeo de nosso parente, né, de outra etnia. Quando eu chega em BH, né, aí eu vou ver filme de nosso parente, né: Guarani, Xavante, né? Xavante, né, outra etnia... Aí eu vou pede Rosângela passar pra mim, né, eu vou ver o vídeo de nosso parente, né, muito boa, né. Aí eu pensei: nossa, eu queria fazer também, né, querendo mostrar o meu, o nosso cultura também, né. Eu tenho vontade mostrar o meu comunidade também, né, entendeu? Aí tem que interessar mesmo, né, mesmo assim nós, eu não tá ganhando mais eu gosta mostrar o meu trabalho, né, pra comunidade, né (MAXAKALI, Isael, 2016a).

Para Sueli, a realização audiovisual aparece como um trabalho sagrado realizado com muito respeito aos seus *yãmiy* e pajés pelo fato de ser mulher e não ter acesso a determinados espaços. Isael, por sua vez, demonstra a importância de registrar a cultura Maxakali como seus "parentes". No entanto, ambos trazem, em suas falas, a importância de realizarem os registros de suas culturas para que outras pessoas conheçam a etnia, mas também para que eles fiquem para a comunidade. Nesse sentido, o audiovisual atua também na identidade indígena.

O cinema se torna um importante aliado dos registros das memórias, traz seus conhecimentos ancestrais, mas também oferece visibilidade às suas culturas e empoderamento ao suscitar a consciência da importância do reconhecimento e da valorização de seus costumes. Porém, como foi dito anteriormente, essa preocupação dos cineastas em registrar suas culturas está para além do registro. Se a vontade fosse apenas de registrar, não faria sentido o fato de Isael ter feito dois filmes sobre o ritual do *Tatakox*, além do *Tatakox Vila Nova*, realizado pela aldeia do Pradinho.

Em 2007, durante o Festival Internacional do Filme Documentário e Etnográfico (forumdoc.bh), fomos surpreendidos por um filme tão contundente quanto enigmático: realizado por Isael Maxakali junto à comunidade Tikmű'űn da Aldeia Verde, o filme *Tatakox* acompanha o ritual de iniciação das crianças por meio de longos planos comenta-

dos pontualmente pelo cineasta. Dois anos mais tarde, nos deparamos com outro filme em torno do mesmo ritual, tão ou mais desconcertante que o primeiro, agora produzido pela comunidade Vila Nova do Pradinho. O lançamento por Isael Maxakali, em 2015, de um terceiro filme sobre o mesmo evento, nos leva a cogitar uma "série", na qual um filme repercute no outro, abrigando reiterações, variações e refrações (BRASIL, no prelo, grifo do autor).

Apesar de os filmes serem produzidos por aldeias diferentes, esses rituais pertencem ao mesmo povo e, por mais que haja consideráveis diferenças entre cada obra, isso sugere que as obras estão além do dever de apenas registrar. Se a preocupação fosse apenas com o registro, na primeira versão, isso já teria se concretizado, o que indica que os filmes possuem um forte poder de agenciamento. Como André Brasil destaca, uma obra repercute na outra, trazendo também reiterações. Esse pensamento também é compartilhado por Ana Carolina Estrela da Costa, que narra, em sua dissertação, como surgiu a obra *Tatakox Vila Nova*:

Após a projeção do trabalho de Isael em Belo Horizonte, e, principalmente, após a projeção da Aldeia Verde como sendo uma referência para a criatividade cinematográfica Maxakali, o cacique da aldeia Vila Nova, Guigui Maxakali, sentiu a necessidade de fazer seu próprio Tatakox, sob o pretexto de que o da aldeia "adversária" estaria incompleto. Mas o que estaria faltando mostrar? A resposta é surpreendente, e, para os que acreditam na possibilidade de uma realidade ser mais manipulada que outra, chega a ser chocante: o momento em que os espíritos das crianças são retirados de dentro do buraco pelos Tatakox, e que é cena mais longa e a mais enfatizada do filme, não foi filmado no primeiro Tatakox. E, segundo Guigui Maxakali, se tal cena não apareceu no filme de Isael, não foi por incluir-se dentre aquelas que não devem ser vistas por mulheres ou não iniciados. É uma cena que ninguém nunca havia visto, nem mulheres nem homens, e nem no cinema nem no que chamamos de vida real, talvez porque tal parte não seja performada nos rituais. É o que sugere a fala do Cacique, que também é o narrador e diretor do ritual no filme, nos explica que antigamente ninguém sabia como Tatakox pegava as crianças, e que agora, com seu filme, todos iriam saber. Em "Tatakox Vila Nova" (2009), a câmera resguarda o interdito, o secreto, no ritual, mas permite que se revele ao olhar de todos o momento e o lugar de onde os Tatakox as retiram da terra. Assim como a câmera tem esse poder de mostrar e esconder, quando os Tatakox vêm à aldeia é assim que operam: dando a ver aqueles que já partiram do mundo dos vivos e inserindo meninos no mundo espiritual, o povo-espírito-lagarta promove transportes entre o visível e o invisível (COSTA, 2015, p. 216, grifos da autora).

Falarei mais adiante sobre essa relação entre o visível e o invisível, também abordada pelo pesquisador André Brasil no tocante à relação entre campo e antecampo. Por ora, transcrevo o trecho da entrevista com o cineasta Isael Maxakali sobre a escolha de fazer mais de um filme sobre o mesmo ritual.

Andriza: Isael, quando... existem três filmes sobre o *Tatakox*, né? Cê fez o *Tatakox*, primeiro *Tatakox* em 2007, depois teve o... foi feito o *Tatakox* Vila Nova e ano passado cê lançou o *Iniciação dos filhos espíritos da terra*. Por que realizar mais de um filme sobre o mesmo ritual assim? Isael: Porque é... é de outra aldeia, né? Pradinho, né? Lá na Aldeia de Guigui, né? É mesmo ritual, né, mas é o diferente, é diferente pouquinho, né, também, né? Porque... mas, mesmo ritual, né, é nosso mesmo, num é diferente, né? Mas, o filme que lá ni Pradinho, né, foi muito bay e o meu também, né, aqui né, que eu filmou aqui, foi primeiro, né? Andriza: Anham.

Isael: Eu escolhi, né... porque é, eu tô querendo mostrar o nosso... o *Tatakox*, né, porque é muito importante, levar é... criança, né, os menino, pega os menino de 6 ano, né, e traz espírito, né, kutok que morre, né? Aí as mãe vai pedir o pajé, né, para trazer de volta. Aí vai ficar sempre dentro do barraca de ritual, né? Esse que filme que eu fez, porque nós nunca mostrou, né, esse filme, né? Aí eu falei: "faltou esse pra mostrar pra escola, né, e pra é... escola não-índio também, né?" Aí eu fez o... assim, eu fez o roteiro, né, conversei com pajé também, né, mas num é só por causa eu vou chamar *Tatakox* pra filmar não, porque tem época, né, pra acontecer e também é... esse que é verdadeiro também,

né, nós num... nós num fez o ritual pra filmar, nós é... porque o ritual sempre acontece, né, num acontece direto não. Esse que *Tatakox* é só pra pegar os menino e traz o espírito, né, pra as mãe, né? E tem outro *Tatakox* também só, só para curar pessoa doença, né, é diferente, né?

Andriza: Anham. Existem dois, dois...

Isael: Dois *Tatakox*. Andriza: Entendi.

Isael: Entendeu? Tem outro *Tatakox*, só vem para curar pessoa doença, se o pessoa num melhorar, né, aí tem que chamar o *Tatakox*, outro, né, pra tirar espírito ruim, né? E também, num é fácil filmar o ritual, né, porque é muito, tem que ter muito respeito também, né, perguntar pajé primeiro pajé se pode filmar, né, se num pode, né, aí cê num pode filmar, né? Aí esse que... o filme todo mundo viu o meu filme, né, e gostou, né? Passando muito lugar, né, também, na cidade, né? Esse que filme que tá carregando, né, eu e Sueli também, né, nós viaja muito, né, por causa do filme, né, nesse *Tatakox*, filme *Tatakox* (MAXAKALI, Isael, 2016b).

Até o momento, eu não sabia que os povos-espíritos-lagarta vinham à aldeia também para cura, e meu conhecimento sobre o ritual se limitava ao que tinha visto nos filmes. Gravei essa entrevista com Isael pela manhã. À tarde, estava na casa de Maíza e resolvi voltar à casa de Sueli. Quando saí pela porta, avistei um grupo de Tatakox chegando à aldeia. Minha primeira reação foi ver se havia outras mulheres vendo a chegada dos espíritos e se deveria entrar novamente. Percebi que várias mulheres começaram a sair de casa para acompanhar o trajeto dos Tatakox e que não precisava me preocupar. Fiquei, por alguns instantes, paralisada, tomada pela energia contagiante dos Tatakox, que chegam tocando suas flautas, dançando, pulando. Corri até a casa de Sueli para pegar minha câmera, e ela falou que gostaria que eu gravasse todo o ritual. O espírito havia vindo para curar a cunhada de Sueli, Detinha, que estava com as pernas e os braços imobilizados e já havia feito diversos exames que não acusavam nada. Eles entraram na casa de Detinha e saíam, dando voltas entorno do local (FIGURA 10).

Figura 10 – Tatakox na porta da casa de Detinha tocando sua flauta



Legenda: Ao fundo, vemos outros Tatakox dentro da casa. Foto: Sueli Maxakali (Aldeia Verde, novembro de 2016).

Os Tatakox foram, então, para a casa de Noêmia, onde a enferma estava. Passaram ramos de folhas em seu corpo, e os pajés deram suas bênçãos. A casa de Noêmia estava tão cheia que não consegui me aproximar muito. Sueli estava bem próxima à cama onde Detinha estava e me gritou para que passasse a ela minha câmera no modo de gravação e ficasse com a dela tirando as fotos. Quando terminou o ritual, Sueli me falou que pediu que eu gravasse e quis fazer as imagens de perto porque ela pretende fazer um filme sobre o Tatakox, mostrando que ele não vem apenas para iniciar as crianças, mas também para a cura. O desejo da cineasta sinaliza como uma obra se reflete na outra. Já que existem os filmes mostrando a iniciação das crianças, ela sente que deve mostrar e registrar também as vindas dos Tatakox para a cura, a fim de espantar todos os males e as energias ruins que possam afetar os Tikmũ'ũn. Quando estava acompanhando e gravando o ritual, Isael se aproximou de mim e

disse: "Parece que os Tatakox ouviram nossa conversa hoje. Falei deles pra você e eles vieram."

De fato, para pensar o cinema do casal da Aldeia Verde, é preciso entender suas relações com esses diversos povos-espíritos, seus *yāmiyxop*, para além do mero registro. Segundo André Brasil, "mais do que registrar práticas culturais e ritualísticas, os filmes parecem integrar, ainda que lateralmente, o sistema xamânico tikmũ'ũn, participando de seus protocolos, de suas relações e de suas virtualidades" (BRASIL, 2016a, p. 141). É preciso, mesmo que de forma bem limitada, tentar se dotar dessa visão xamânica para pensar suas produções imagéticas.



Figura 11 – Benção a Detinha após o ritual

Legenda: Após a saída dos Tatakox, o pajé Totó Maxakali abençoa Detinha. Foto: Sueli Maxakali (Aldeia Verde, novembro de 2016).

1.2 Koxuk – imagem, alma, sombra

Koxuk na língua maxakali é traduzida pelos Tikmű'űn como imagem, alma, sombra. É muito interessante que o termo tenha o mesmo significado para palavras que, aos falantes da língua portuguesa, possuem sentidos tão diferentes. As definições de koxuk me chamaram muito a atenção, já que estava ali para pensar exatamente sobre suas imagens e, também, sobre suas concepções de imagem. Comecei, então, a pensar qual imagem da alma os Tikmű'űn concebem e por que a imagem está ligada à alma. Trancrevo abaixo a explicação dos cineastas sobre o termo koxuk.

É... porque o nosso imagem, né, é... nós chama koxuk, koxuk porque é imagem, né, foto, né, aí nós chama koxuk, porque esse aqui é imagem, né, tipo de sombra do sol e combinando com o nosso, o espiritual, né, o nosso yãmiyxop, e esse aqui, por isso, que nós chama koxuk, porque num é imagem, né, assim num é imagem, como que eu vou explicar, né? É... foto é imagem, num é? Sombra é imagem, né? O nosso parente que vai morrer é imagem também, num dá pra ver, mas nós vê o imagem da sombra, né, e nós vê foto também, entendeu? (...) Aqui, foto, né, num é... num tá vivo, né, num vai mexer, né, a sombra mexe pouquinho quando o sol bate, né, e vai virando, né, pouquinho, né, só vai mudando, vai mudando e também é... o nosso, nosso espírito, né, é imagem também, né, mas num dá pra nós enxergar, né, mas eles tão enxergando. Aqui, nós tão aqui gravando, né, tem espiritual, né, koxuk tá aqui, mas nós num enxerga, mas ele enxerga nós. Esse aqui todo, qualquer imagem, né, parece que tá morto, mas num tá morto, né, tá vivo, né? (MAXAKALI, Isael, 2016b)

Alma e imagem... é assim, porque kox, né, é... kox é... imagem né, kox imagem, mas quando fala também kox é a mesma coisa da imagem, por que? Porque a imagem, né, ele, você num vê pessoalmente, né? Você num vê ele pessoalmente, você tá ali olhando, né, pelo só uma imagem ali, né, só uma imagem ali na foto, sabe? E pra nós também, o espírito pra nós, né, que nosso rituais, né, com uma imagem, parece uma imagem, porque eles saem ali,

né, mas é bem rápido, sabe? Aí, é... aí depois entra dentro da barraca e cabou, né? Por isso, que eles são uma imagem pra nós também. E também, assim, que nós considera como assim, é... porque quando a gente perde uma criança, a gente considera que essas criança, né, ele não morreu, ele morreu, mas o espírito continua com a gente, tipo assim né, assim que nem uma foto pra nós, a gente não esqueceu deles (MAXAKALI, Sueli, 2016c).

A concepção de imagem para os cineastas aparece intimamente ligada às imagens dos seus rituais e dos seus *yāmiyxop*. Porém, para Sueli, o que fica após a realização do ritual é somente a imagem, "depois que [*yāmiy*] entra dentro da barraca e cabou". A imagem também está ligada ao que os homens podem ver e ao que as mulheres não podem ver. No entanto, o lado espiritual da imagem está presente na fala tanto de Isael como de Sueli, o que me permite reafirmar que o trabalho de realização audiovisual e a concepção imagética dos Tikmű'ũn estão intimamente ligados à visão xamânica.

A pesquisadora Rosângela de Tugny também se debruçou sobre essa questão e afirma que "*Koxuk*, imagem, não é em definitivo algo que se encontra para nós no domínio da aparência, da imaterialidade, do invólucro visível ou da representação, supondo que algo mais verdadeiro repouse na invisibilidade" (TUGNY, 2011, p. 88, grifo da autora). Nas relações com seus *yāmiyxop*, algo para além do visível acontece, e essa imagem é, portanto, real, mesmo que eles não possam ver.

Nessas relações entre os Maxakali e seus povos-espíritos podemos notar, então, que "*Koxuk* é o corpo verdadeiro que se dá a ver em toda sua plenitude" (Ibid, p. 88, grifo da autora). A pesquisadora verificou, em sua etnografia, que os Tikmű'űn chamam seus *yāmiyxop* de *koxuk* ou *koxukxop*, o que traz mais sentido à fala de Isael quando ele fala sobre o que não pode ver, mas sabe que existe.

No entanto, os Tikmū'ūn mostram-me sempre os *yāmiyxop*, os povos-espíritos, com seus corpos pintados chegando à aldeia, dizendo-me que "são *koxuk*", ou *koxukxop*. Pensava tratar-se então de representações dos *yāmiyxop*, de meni-

nos que teriam se vestido e se pintado – como *yāmiyxop* – para virem à aldeia, supondo serem os *yāmiyxop* uma outra instância, mais acabada e transcendente. Mas sempre me corrigiram categoricamente: "não, isto aí é verdade mesmo". Difícil entender isso que parece uma hesitação entre os Tikmũ'ũn para avaliar os corpos visíveis e cantores que tanto prezam receber em suas aldeias. Ora nos glosam como *koxuk*, ora como *yāmiyxop*. O que se passa é que não existe o problema da verdade, da realidade e consequentemente o da representação entre os Tikmũ'ũn em relação às coisas visíveis como geralmente postulamos. Não encontro em suas narrativas e suas exegeses uma distinção entre dimensões separadas e excludentes para as coisas materiais e as imateriais, as verdadeiras e as falsas, as essências e as aparências (TUGNY, 2011, p. 88-89, grifos da autora).

Rosângela, ao trazer a conexão Maxakali entre *koxuk* e *yāmiyxop*, apresenta outra concepção dos Maxakali na qual *koxuk* é também espírito ou representa os povos-espíritos. O pajé Mamey também sugere imagem como algo ligado aos espíritos, nessa relação entre o que se vê e o que não se pode ver.

Para não ver, kox (alma), é igual de tirar foto e filmar, mas a foto pode ver e pode ver a gravação. Se não gravar, não dá pra ver, mas quando gravar com filmadora pode ver no disco a imagem. Quando sair no terreiro e volta para o *kuxex*, aí não vai ver mais, aí é kox (espírito), ele vai sumir e não ver mais, é imagem. Quando ele entrar na casa de religião, ele some, por isso chama kox (MAXAKALI, Mamey, 2016c).

O pajé Voninho também aborda essa relação do termo com os espíritos, em que *koxuk* "É espírito que parece Deus que cura a gente. Deus é espírito, e o *yāmiy* também é espírito, porque os espíritos estão rodando sem a gente vê e cura a gente, porque os espíritos são como Deus e cura a gente" (MAXAKALI, Voninho, 2016). O pajé traz, em sua concepção de imagem, seus *yāmiyxop* que possuem o poder de cura e que, geralmente, não podem ser vistos, mas que estão agindo ali. Ou seja, também são reais, há uma materialidade na imaterialidade.

As imagens têm muito dessa conexão com os espíritos. Por diversas vezes em que estive na Aldeia Verde, sabia que os espíritos estavam presentes lá, mas, muitas vezes, não os via, pois eles estavam na casa de religião e nem sempre saíam ao pátio, embora ouvisse seus cantos. Assim, sua presença é real, mesmo que eu e outras mulheres não pudéssemos vê-los. Eles estavam ali agindo, promovendo a cura, suas caças, apesar de não serem vistos por nossos olhares Sua presença se dava de forma mais espiritual. Para Tugny,

Este evento de aparição, *koxuk*, nos leva a pensar a visão então como uma relação. Não um ato que consiste em projetar sobre outro corpo uma mirada empírica, o olhar, mas uma experiência relacional, os corpos se deram a ver e as visões foram afetadas mutuamente. Quando os Tikmũ'ũn mostram-me os *koxuk* referem-se a algo que está se passando, que os afeta, a um evento no qual eles e os *yāmiyxop* estão realizando mutuamente essa "troca de lugar" (TUG-NY, 2011, p. 89, grifos da autora).

Os *yāmiyxop*, ou *koxupxop*, estão além da mera representação, tal como definimos imagem. A perspectiva de visão Tikmű'űn alcança imagens, entre vivos, mortos, seus espíritos, o visível e o invisível, buscando sempre essa "troca de lugar", como nos sinaliza Tugny (2011). Ver ultrapassa a materialidade; por isso, *koxuk* é imagem, mas também é alma e sombra, trazendo para suas concepções de imagem a perspectiva também dos espíritos.

Figura 12 – Yãmiy retorna à sua casa, a kuxex, e agora é imagem

Foto: Andriza Andrade (Aldeia Verde, marco de 2016).

1.3 Cinema e rituais

Quando iniciei a pesquisa, percebi o quanto os rituais são constituídos de segredos, que em muitos momentos não podem ser revelados, e
questionei por que eles traziam tais ritos ao conhecimento público. Ao
entrevistar Maíza, perguntei o que achava dos filmes abordarem os rituais, e ela respondeu que era "porque mostrar os rituais é bom demais,
porque é da nossa cultura né, dos antigos, dos mais velhos pra nunca
acabar, né" (MAXAKALI, Maíza, 2016). Pela fala de Maíza e também
pelas experiências que vivi na aldeia, senti que a escolha de exibi-los se
dá porque fazem parte da cultura Maxakali, que está ligada às memórias
dos antigos, dos antepassados, dos seus ancestrais, ressaltando, ainda, a
importância da perpetuação dessas práticas. A cada realização ritualística é como se o conhecimento e a sabedoria dos antigos se atualizassem
na tradição Maxakali. Mais do que isso, trazer seus rituais ao conheci-

mento da sociedade contemporânea é a oportunidade de os Tikmũ'ũn mostrarem sua resistência cultural e, quem sabe, com isso, terem sua cultura valorizada e reconhecida.

A realização ritualística também é a situação que mais envolve todos os membros da comunidade, sendo um importante momento no qual os mais velhos e os pajés ensinam aos mais jovens essas práticas e transmitem os conhecimentos ancestrais. Em entrevista com o pajé Totó Maxakali, perguntei sobre a relevância dos filmes como forma de registro da memória, e ele respondeu que é de "sempre repassar para as futuras gerações o que nós falamos no ritual de papagaio, gavião, morcego, macaco. Os primeiros já morreram, e os mais novos vão transmitindo para os mais jovens" (MAXAKALI, Totó, 2016). A fala de Totó também destaca aspectos significativos para o seu povo: os grupos dos *yāmiyxop* e os espíritos que acompanham os outros.

Tugny (2011, p. 82) apresenta alguns desses grupos e a forma como os Tikmũ'ũn os traduzem. Os principais povos-espíritos que realizam os rituais são: putuxop (povos-papagaio); mõgmõka (povos-gavião); yãmiyhex (povos-espíritos-feminino); xûnim (povos-morcego); yãmiy (espíritos das crianças mortas); tatakox (povos-lagarta); kõmãyxop (que a autora explica como um ritual de comadre e compadre, em que se fortalecem relações de amizade); āmāxux (povos-espíritos-antas), po'oh (povos-espíritos-macaco) e kotkuphi (espírito da mandioca). Dentro deles, existem subgrupos, que seriam os animais que vêm juntos quando alguns desses rituais acontecem. Identificar grupos e subgrupos é uma tarefa que exigiria mais tempo de convivência com os Tikmũ'ũn, devido à multiplicidade de yāmiyxop que frequentemente vêm às aldeias. Porém, em outro trecho da sua entrevista, o pajé Totó discorre um pouco sobre alguns yãmiy que sempre vêm juntos à aldeia.

É assim: papagaio e gavião não separam, sempre junto. Um canta e outro canta também, cada um tem um canto. Não fica só, ficam todos juntos. Só o morcego separa, fica sozinho só com o grupo dele. E o macaco também. Mas o papagaio e o gavião sempre cantam juntos e que

vão cantar na outra aldeia também. Um vai cantar em outra aldeia e o outro canta aqui na aldeia. E tem o dono do papagaio grande e o papagaio pequeno também tem o dono. O dono do papagaio grande tem vários donos dentro da família do dono e o papagaio pequeno também (MAXAKALI, Totó, 2016).

Apesar de sucinta, a fala do pajé explica um pouco sobre a relação entre os rituais e seus donos, que é passada entre as gerações. Traz, ainda, uma pequena explicação acerca dos espíritos que "sempre andam juntos". Quando presenciei o ritual do Xupapoynãg, por exemplo, Isael esclareceu que o espírito da andorinha sempre vem junto, mas que, na realização do filme, ele e Sueli optaram por mostrar apenas o da lontra. Em outubro de 2016, quando cheguei à aldeia, fui informada de que Kotkuphi, mandioca-espírito, estava na aldeia. Nos dias posteriores, vi os Kotkuphi saírem por diversas vezes, indo às casas buscar comida e cantando dentro da Kuxex. Questionei Sueli e Isael o fato de o jeito que estava vendo os espíritos ser diferente do mostrado no filme Kotkuphi (2011), e eles disseram que o ritual mostrado no filme é o final do Kotkuphi, quando ele vai embora. Quis trazer essas informações para mostrar que as imagens presentes nos filmes nem sempre representam o ritual completo, e a justificativa para isso é que as obras têm um tempo limitado e que os *ãnyhuk* (não indígenas) não têm paciência para cenas e produções longas. Os cineastas usaram essa mesma justificativa para explicar por que já foi realizado mais de um filme sobre o mesmo ritual e que às vezes falta alguma parte que eles gostariam de complementar. Os rituais que presenciei na Aldeia Verde geralmente duram dias, semanas, alguns levam meses, como Mogmoka e Kotkuphi.

Pensar o cinema Maxakali para além do que aparece nos filmes somente foi possível pelas vivências na Aldeia Verde, que também me trouxeram a possibilidade de verificar, algumas vezes, como o ritual é restrito às mulheres. Rosângela de Tugny e Ana Alvarenga encontraram, em suas pesquisas entre os Maxakali, uma história que retrata como o desrespeito a essa restrição pode ter uma grave punição.

[...] um menino de dois anos foi morto após entrar no *kuxex* sem autorização, ouvir o que ali era dito e contar para sua mãe. Os homens então decidem matá-lo por isto, e o pai decide morrer com o filho. Mas por causa do segredo revelado à mãe, os homens matam todas as mulheres da aldeia, deixando vivas apenas as meninas ainda pequenas (ALVARENGA; TUGNY, 2009, p. 3, grifo das autoras).

A história demonstra o quão grave pode ser o descumprimento dessas regras. Na aldeia, percebi que as mulheres e até mesmo as crianças respeitam muito essa proibição de não entrar na Kuxex e também de não encarar os yamiy. Certa vez, presenciei o ritual para yamiy, que é um yãmiy-rápido, pois ele sai da casa de religião, vem ao centro da aldeia correndo, pega os alimentos com as mulheres e volta correndo para a Kuxex. O rito aconteceu durante a tarde e no início da noite, estava na porta da casa de Sueli e Isael, quando escutamos que os yamiy haviam saído da casa de religião e cantavam pela aldeia. Sueli logo veio me avisar que eu não poderia sair da porta de sua casa e, caso os espíritos se aproximassem, eu deveria evitar olhá-los e entrar na casa imediatamente. Continuei à porta, escutando o canto estava cada vez mais próximo, quando, de repente, Ruan, neto de Sueli, veio correndo empurrando sua irmã Pahep e também a mim para dentro de casa. Ruan falava em maxakali que eu não poderia ver os yamiy e que deveria entrar imediatamente. Essa experiência me mostrou o quanto uma criança já tinha a consciência de que eu e sua irmã não poderíamos ver os espíritos.

Outra experiência marcante nesse sentido foi quando presenciei a realização do ritual do Xupapoynãg, os povos-espíritos-lontra, um animal sagrado para os Tikmũ'ũn, que, quando vem à aldeia, é para vingar a morte de seus parentes. Segundo a tradição, os espíritos partem do pressuposto de que as mulheres os mataram para se alimentarem e venderem seu couro. Em uma manhã, estava na casa de Sueli e Isael, quando, de repente, o local foi se enchendo de mulheres e crianças. Sueli e sua irmã, Maíza, fecharam toda a casa e disseram para que todos permanecêssemos em silêncio para que Xupapoynãg não nos escutasse. A aldeia ficou vazia e apenas as mulheres mais corajosas estavam próximas a *Kuxex*.

Eu fiquei muito curiosa para ver o ritual e falei com Sueli que iria para ao pátio central da aldeia, onde fica localizada a casa de religião, para ver de perto e filmar. Sueli pediu que eu não fosse, porque era perigoso e porque eles poderiam quebrar minha câmera e me machucar. Percebendo minha inquietação, Sueli pediu a Jupira, sua filha, que me acompanhasse até a sede da aldeia, que fica numa parte mais alta, onde, geralmente, os Xupapoynãg não vão. Saí de casa com Jupira e nos dirigimos à sede. Ficamos observando a movimentação dos espíritos, quando, de repente, apareceu um deles bem próximos a nós. Quando olhei para Jupira, ela estava assustada e gritava meu nome: "Andriza? Andriza? Andriza, corre, corre!" Saímos as duas correndo em direção à casa de Sueli e Isael. Além de presenciar, nessas ocasiões, o respeito das mulheres aos espíritos e rituais, vi de perto como elas seguem as restrições que lhes são legadas. Num trecho do filme Xupapoynãg (2011), Sueli grita para as mulheres lutando como os espíritos da lontra que não se pode tirar as máscaras dos yamiy, fala que marca o respeito que deve ocorrer na realização dos rituais.



Figura 13 – Cena do filme *Xupapoynãg* (2011)

Legenda: Pessoas assistem ao ritual em frente à sede. Fonte: Fotograma de *Xupapoynāg* (2011)

Essas experiências me levaram a questionar a razão pela qual o casal, em suas realizações cinematográficas, decide trazer ao conhecimento público elementos que são secretos. Quando perguntei a Isael a respeito, ele respondeu:

É que eu tô mostrando nosso ritual, né, porque o ritual é muito importante pra nós, né, porque é antepassado, né, o nosso é... pessoa mais velho, gostamos muito, né, canto, pintura, é... dança com ritual, as mulher vai dançar com ritual. O ritual imita bicho também, por isso que nós tão continuando, né, pra num, assim, perder, né, mas num dá pra perder, né, mas eu tô preocupado, né, com as coisa que num nós, que num pertence, que num entra dentro da aldeia tá entrando muito, né, o tecnologia, é muito difícil, né, pra proibir, né, num dá pra proibir entrar as coisa que num é nossa, que num é nós que tão usando (MAXAKALI, Isael. 2016a).

Sobre a mesma questão, Sueli diz:

É porque, porque o que mais forte sabe. O ritual eles tem cura, ás vezes tem um pessoa que tá com depressão, às vezes tem uma pessoa doente, sabe? Mas esse ritual ele aí acontece ele faz cura também. Ás vezes o ritual ela não acontece só pelo, pelo de acontecer, ele tá acontecendo naquele momento pra ele poder fazer uma cura e nesse tempo a gente já tira filmagem, foto, sabe? Pra poder mostrar, né, como são importante nossas filmagem, né, a importância que, que ele faz, né. Eu acho que é isso (MAXAKALI, Sueli, 2016a).

Na fala de Isael, percebe-se o quanto o ritual é visto numa importante relação com os ancestrais, as memórias que permanecem com a sua realização e o temor de que essas tradições se percam. Por isso o registro é tão importante. A fala de Sueli nos traz uma perspectiva mais xamânica relacionada aos rituais, acerca da sua importância para a conexão espiritual e, ao mesmo tempo, sobre o quanto é relevante registrar tais ritos. É interessante observar como Sueli apresenta uma visão mais espiritualista

sobre os rituais, apesar de não poder participar mais de perto, atribuindo-lhes o poder da cura. Aqui, mais uma vez, Sueli mostra sua relação de respeito com os rituais, com os xamãs que aparecem na figura dos pajés e com o papel deles na cura do doente. Os Tikmũ'ũn, como diversas outras etnias indígenas, também atribuem algumas doenças às feitiçarias executadas por outras pessoas para causar a enfermidade.

A crença coletiva tem papel fundamental no processo da doença e da cura. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, "o xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecimento, ou, antes, um certo ideal de conhecimento" (2013, p. 358). Para o xamanismo ameríndio, "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 outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa" (Ibid, p. 358). Lévi-Strauss (1975), em seu artigo A Eficácia Simbólica, discorre sobre a importância da crença na feitiçaria em determinadas sociedades e a relação dos cantos no processo de cura. Nas experiências que tive com os Maxakali, percebi melhor a conexão dos Tikmũ'ũn com o canto, vi que, quando um ritual é realizado para curar alguém, é o canto dessa pessoa que deve comandar o processo ritualístico.

Nesses filmes-rituais que trazem tão bem representados os rituais Tikmũ'ũn, podemos ver como os ritos não acontecem sem os cantos, motivo pelo qual André Brasil os chama de "cantos-filmes". Em artigo sobre o filme *Caçando Capivara* (2009), o pesquisador afirma que "a dinâmica dos cantos parece afetar também o plano cinematográfico [...]" (BRASIL, 2016a, p. 149). Apesar de a análise ser de uma produção realizada em outro local, a aldeia Vila Nova do Pradinho, os Maxakali possuem igualmente uma forte relação com os cantos e, em diversas obras, podemos pensar esses filmes como cantos-filmes. Ainda segundo o outor, "assim como nos cantos, observa-se um desenho reiterativo e paralelístico: um fundo constante vai-se modulando pelos eventos sonoros, em uma série de diferenças intensivas, muitas vezes, de escala ínfima." (BRASIL, no prelo). Podemos, assim, considerar os filmes-rituais

também como cantos-filmes, já que, na visão Maxakali, sem os cantos não há rituais e, portanto, não haveria os filmes. Aqui, mais uma vez, nos deparamos com a cosmovisão Maxakali em que cantos, imagens, rituais e os *yāmiyxop* são parte de uma mesma relação.

1.4 As narrativas fílmicas que asseguram as memórias Tikmũ'ũn

Uma das características marcantes dos filmes do casal de cineastas Maxakali Sueli e Isael é que todo o processo ritualístico é bem explicado. Em *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* (2012), *Kotkuphi* (2011) e *Mîmānām — Mōgmōka Xi Xûnîn* (2011), é possível notar como Isael, responsável pelas imagens, se preocupa em relatar tudo o que está acontecendo para que o público entenda o ritual. Esse cuidado demonstra, também, como o cineasta tem zelo com os registros, não apenas por conta dos não indígenas que não possuem familiaridade com aqueles ritos, como por sua comunidade, atento em registrar os cantos e a sequência de acontecimentos.

A voz over do cineasta compõe todas as obras, sempre descrevendo o que está em cena, exceto em *Xupapoynãg* (2011). Em *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco*, Isael divide a locução com o pajé Mamey, que também explica algumas partes do ritual, o que está acontecendo e o que vai acontecer (FIGURA 14). Em *Mîmānām – Mōgmōka Xi Xûnîn*, é o pajé Totó que é convocado no início do filme a dizer como ocorrem as trocas dos paus de religião, que eles aprenderam com seus antepassados (FIGURA 15). E em *Kotkuphi*, o pajé Voninho se dirige ao espectador esclarecendo algumas partes do ritual (FIGURA 16).

Como dito anteriormente, quando *Mōgmōka* e seu grupo são aguardados na aldeia, em uma cena panorâmica desse espaço, é o pajé Mamey que conta, em *voz over*, a história do *yāmiy*. Quando assisti ao filme com Mamey, ele falou que a vontade era de mostrar "para os Tikmū'ūn en-

tender, Tikmũ'ũn de Água Boa e Pradinho, e vai falar assim: bom, muito bom, entendeu? Aí os Tikmũ'ũn vão falar: não esquecem os nossos movimentos e os nossos rituais, entendeu?" (MAXAKALI, Mamey, 2016b)



Figura 14 – A história do *Mõgmõka* narrada pelo pajé Mamey

Legenda: O pajé explica que o espírito é forte e o "responsável por todos". Fonte: Fotograma de *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012).



Figura 15 – Pajé Totó Maxakali também explica os rituais nos filmes

Legenda: Cena do pajé Totó Maxakali falando sobre as trocas do *mîmānām*. Fonte: Fotograma de *Mîmānām* – *Mōgmōka Xi Xûnîn* (2011).

Figura 16 – Participação do pajé Voninho no filme Kotkuphi (2011)



Legenda: Isael pergunta por que o pajé Voninho está furando o buraco, e ele explica que é para colocar o pau onde a galinha será flechada. Fonte: Fotograma de *Kotkuphi* (2011).

Podemos verificar como frequentemente os pajés também dividem a narrativa com o cineasta. Os pajés exercem o poder de comandar os rituais e, consequentemente, os filmes-rituais. Notamos que as explicações não são apenas para os Maxakali que estão em outra aldeia, que obviamente conhecem os rituais. As cenas trazem explicações também para as pessoas que desconhecem tais tradições; do contrário, não faria sentido o cineasta citar essas informações. Outro indício de que as falas são destinadas também ao público não indígena é a abertura do filme *Xupapoynãg*, que se inicia com letreiros explicativos em português sobre o motivo pelo qual o ritual é realizado, sendo que nenhuma narrativa na língua maxakali acompanha o letreiro (FIGURA 17). O recurso também é utilizado adiante, quando explica a luta que vai se iniciar entre espíritos e mulheres, dizendo que elas são responsáveis por expulsar os Xupapoynãg da aldeia. Esse filme é, portanto, o único em que não há a locução direta de Isael, sendo uma exceção nos trabalhos dos cineastas.

Todas as narrativas ficam por conta dos letreiros, dos *yãmiy* e das mulheres que, com sua força, expulsam os espíritos.

Figura 17 – Abertura do filme *Xupapoynãg* (2011)

Mas os yāmîys veem tudo, sabem de tudo. E não gostam quando seus parentes são caçados e devorados pelos humanos.

Legenda: Letreiros explicam o motivo de o espírito-lontra vir à aldeia. Também explicita a relação de onipresença dos $y\bar{a}miy$.

Fonte: Fotograma de Xupapoynãg (2011).

Outra característica marcante na forma de registrar as memórias dos Tikmũ'ũn é a apresentação das mudanças que o contato com os não indígenas trouxe ao cotidiano dos Maxakali e a forma de realização do ritual, entre outras transformações. Em *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* (2012), as memórias dos antepassados aparecem quando Isael narra algumas alterações na forma como são executados os rituais. Na sequência inicial do filme, o cineasta conversa com o pajé Mamey, o qual afirma que hoje a comida do café da manhã é diferente da consumida pelos seus antepassados, conforme a Figura 18, a seguir.

Figura 18 – Cenas de Quando os Yãmiy vêm Dançar Conosco (2012) com o pajé Mamey







Legenda: Isael conversa com o pajé Mamey sobre mudanças nos hábitos alimentares dos Maxakali devido a invasão de culturas não indígenas.

Fonte: Fotograma de Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco (2012).

Em outra cena, Isael conversa com Elizângela, irmã de Sueli, que está preparando o alimento para o *yāmiy*, e pergunta a ela o que está fazendo e o motivo pelo qual está cozinhando o frango. Ela responde que é para alimentar os *Xapak Xekanix* que chegarão durante a tarde e também as *Yāmiyhex* que virá à noite. O cineasta, então, afirma que, antigamente, as mulheres ofereciam peixe, mas, hoje, preparam frango. Nota-se sua preocupação em explicar como o ritual era praticado por seus ancestrais e como os Maxakali o fazem atualmente (FIGURA 19).



Figura 19 – Cena com explicação sobre mudanças no ritual

Legenda: Isael conversa com Elizângela Maxakali.

Fonte: Fotograma de Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco (2012).

Todo o filme *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* (2012) traz as explicações intercaladas entre o pajé Mamey e Isael. Quando o cineasta aguarda a chegada dos *Yāmiy Kup Xahi*, por exemplo, durante o percurso, vai explicando que os espíritos estão indo para sua casa, a *Kuxex*. Em outra cena (FIGURA 20), o pajé relata ao espectador a importância dos Maxakali continuarem praticando seus rituais e a alegria de quando os *yāmiyxop* visitam a aldeia.

Nós não esquecemos do nosso Yāmiyxop.

Aqui sempre tem ritual e todos ficam felizes com Yāmiyxop.

Todos os homens estão alegres, as criancas, as mulheres e as menina:

Todos estamos bem.
Nossos Yāmiyxop nos ajudam muito

todos estão alegres.

Legenda: Mamey fala sobre a importância dos yāmiyxop, os rituais.
Fonte: Fotograma de *Quando os Yāmiy vêm Dancar Conosco* (2012).

As falas do pajé, expostas na Figura 20, explicitam o que ele afirmou em entrevista sobre como gostaria que os parentes que estão em outras aldeias vissem que os Tikmũ'ũn da Aldeia Verde continuam a praticar seus rituais. Ao final da cena acima, o pajé retorna à casa de religião e Isael tece o comentário mostrado na Figura 21. Os apontamentos feitos pelo pajé e por Isael provocam certo distanciamento quando eles se deslocam da cena para trazerem essas explicações. Aqui, mais uma vez, os comentários do cineasta fornecem informações que provavelmente os Maxakali já sabem, mas que eles consideram relevantes serem explicitadas.

Figura 21 – Comentários do cineasta Isael no filme



Legenda: Falas do diretor, Isael Maxakali, enquanto grava. Fonte: Fotograma de *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* (2012).

Quando os Yāmiy vêm dançar conosco é o filme que traz mais forte essa preocupação em explicar o que está acontecendo: quando os Yāmiy Kup Xahi pintam o mîmānām com a presença das crianças; quando os Xapak Xekanix voltam para a casa de religião e Isael se aproxima com a câmera dos alimentos ofertados pelas mulheres e vai citando o nome da comida; quando os Tangarazinhos chegam e preparam a carne no mato, enquanto Isael explica que era assim que seus antepassados faziam e eles continuam fazendo; quando os Tangarazinhos param para beber água da lagoa e o cineasta explica que a água está suja, mas que não fará mal aos espíritos. As falas do cineasta mostram como há uma forte preocupação de que tudo seja explicado, registrado e, ainda, como é forte a relação com as memórias ancestrais da etnia, sempre citando seus antepassados.

Nem sempre, no entanto, essas mudanças são narradas, algumas aparecem de modo menos explícito, mas estão sempre presentes. Por exemplo, a Figura 22, a seguir, do filme *Kotkuphi*, mostra as mulheres na cachoeira próxima à aldeia para deixar a mandioca na água, porque os Maxakali da Aldeia Verde não possuem água limpa em seu território para colocar o alimento. Isso não é narrado no filme, mas Isael relatou o fato quando assistimos à obra juntos.

Fra brane obtain.

Figura 22 – Mulheres preparam a mandioca na cachoeira próxima à Aldeia Verde

Legenda: Isael explica que a mandioca é do Kotkuphi que "Ficou na água de ontem pra hoje. Hoje vai ser levada pra aldeia, para fazer ritual".

Fonte: Fotograma de Kotkuphi (2011)

Trata-se de uma forma de mostrar, também, algumas dificuldades em realizar os rituais como seus ancestrais. Outra cena muito marcante em *Kotkuphi* é quando homens e mulheres estão separados por uma divisória feita de palha e cobertores. De um lado, as mulheres levantam seus colares pelas flechas; de outro, os homens levantam animais de pelúcia. Isael e Sueli me explicaram que, antigamente, os homens exibiam sua caça, e as mulheres seus artesanatos, cada grupo mostrando seu trabalho. Como os Maxakali vivem, atualmente, em uma terra com poucos animais e os homens não caçam mais, eles colocam as animais de pelúcia simbolizando sua caça, como mostra a Figura 23.

Figura 23 – Filme mostra adaptação dos Maxakali aos rituais



Legenda: Mulheres exibem seus artesanatos e os homens, sua caça simbolizada pelos animais de pelúcia.

Fonte: Fotograma de Kotkuphi (2011).

Durante as entrevistas realizadas com os cineastas, eles ressaltaram a relevância de possuírem um território mais preservado para a continuidade das tradições Maxakali. Por isso expõem, em seus trabalhos, algumas dessas mudanças, tanto para registrarem para as futuras gerações seus modos de vida como para denunciarem a situação em que se encontram hoje: em terras reduzidas, ambientalmente devastada, que não permitem o cultivo de seus alimentos tradicionais.

É porque nós tão querendo mostrar pra, é... não índio, né, porque, porque que nós não tem batata, caldo de batata e batata assado, porque num tem espaço pra nós, terra plano, né. Aí por isso que eu já fiz o roteiro um pouquinho, né, eu falei pra Mamey: "Mamey, nós vão fazer assim, né". Ensinando ele primeiro, né, aí ele falou, começou, falou assim: "Antigamente né, nós toma caldo de batata, batata doce e batata assada também, mas hoje nós tão tomando café no lugar, né, porque num tem mais, né, alimento de

Maxakali, porque terra pequeno, né, num dá pra plantar, né, aí hoje só come pãmpãm, é batata." Pãmpãm é pão (MAXAKALI, Isael, 2016a).

Aí eu acho que assim, ele... é uma coisa que a gente queremos, sabe, fazer isso, mas nós precisamos ter mais terra pra nós puder cultivar, pra nós não perder nossa cultura nós tem que ter o nosso alimento, sabe, próprio pra nós não perder nossa cultura. E o que Isael pensou disso, né, de Isael fazer esse filmagem pra puder guardar essa filmagem e mostrar... e assim, mostrar pras nossa criança pra não perder essa cultura, é... ela ser gravado na cabeça né, ela ser gravado nas escola também, ser gravado na escola, porque ela assim, ela assim tem que ser gravado na escola, porque as criança aprender pra puder não perder essa história que hoje, né [...] Aí é assim, né, que eu acho que por isso que Isael nem imaginava que isso ia acontecer sabe. Passar no festival, ele só fez aquele pra ficar gravado, porque hoje é cesta que vem, hoje nós precisa de cesta, nós precisa de leite em pó, nós precisa de cesta básica, a Funai tem que dar cesta, porque se o Governo não tá devolvendo nossa terra, que são terra origem pro povo Maxakali, nós não tem mais nossa onde que nós vão tirar nossa sobrevivência da nossa cultura, da nossa tradição vai ficar um pouquinho gravado só nas memória sabe, por isso que eu acho que é importante a gente tá filmando pra isso passar pras criança puder ver nas escola né, aqui no posto né. O pessoal já tá fazendo uma sala pra tá passando pras criança as filmagem, né, porque isso é importante pra nós. Os canto também, né, os canto só tá sendo gravado pra nós só na nossa memória, sabe, dos cantos é, do... da paca, da onça, do... todos coisa só tá gravado na nossa cabeça, nas memória e nas história, porque hoje, né, elas se perderam quase tudo sabe? (MA-XAKALI, Sueli, 2016a).

A questão territorial é importante para a relação dos Maxakali com a natureza e para a realização dos seus rituais. Nas ocasiões em que assistimos aos filmes juntos, em diversos momentos Sueli e Isael afirmaram que muitas das roupas que os espíritos usam hoje são diferentes das dos seus antepassados. Por exemplo, o *Xapak Xekanix*, que Isael chamou de "yāmiy que usa cobertor": a roupa original do yāmiy era toda feita de

madeira, cobrindo da cabeça até o pé; porém, hoje, na terra em que os Maxakali da Aldeia Verde habitam, não há o material para confeccionarem a vestimenta. O registro toma forma de memória, mas também de protesto, busca visibilidade e reconhecimento de seus direitos.

Os filmes-rituais explicitam a forte ligação dos Maxakali com a natureza, e isso aparece também na fala supracitada de Sueli. Os cantos narram as histórias dos antepassados com os animais, que, atualmente, não existem mais em seu território e, portanto, permanecem apenas nos cantos. Por isso é tão importante realizar os registros dos cantos, conforme destaca Maíza Maxakali:

Porque todo canto tem do canto do bicho, né. E agora não tem mais bicho mais, só tem o canto, né, que a gente nunca vão esquecer por causa dos cantos dos bichos, dos animais... Tem muitas coisas assim que rituais canta do, dos bichos, já não existe mais, né. Acabou. E nunca a gente não vão, os.... nós e os que vai, vai, é... crescer, né, e vão... eles só vão ouvir pelo canto, né, porque não tem mais (MAXAKALI, Maíza, 2016).

A forma como os Tikmũ'ũn traduzem os nomes dos espíritos que participam dos rituais também evidencia essa relação: os animais e o próprio alimento possuem espírito, alma como os humanos. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, "as narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual" (2013, p. 354). O autor ainda explica que, para o perspectivismo ameríndio,

os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma "roupa") a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materia-

lizável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável (Ibid, p. 351).

Ao contar sobre o mito de formação da etnia Maxakali, Sueli narrou uma longa história de uma aldeia que não tinha mulheres. Em um trecho, ela diz: "tudo nome deles são bicho, mas eu acho que era gente né, pela minha impressão" (MAXAKALI, Sueli, 2016a). Rosângela Tugny também relata em seu trabalho como os Maxakali realizam assimilações entre os diversos espíritos da natureza:

Além de sua moral ecológica ao demonstrar que as atitudes guerreiras dos Tikmű'űn e seus espíritos-aliados não se interessam pelo extermínio de nenhuma espécie e sim pela assimilação de suas subjetividades, as comparações e contrastes que fizemos entre todos esses mitos nos levam a afirmar duas coisas sobre suas músicas: elas são o produto da circulação de corpos no espaço e da circulação de corpos entre corpos. Elas são exatamente o que circula e se aloja no instante que separa dois estados em transformação, são puro devir (TUGNY, 2011, p. 78).

A autora ainda afirma que tanto os espíritos como os cantos

marcam sua presença em sua suprema corporalidade, [o que] consiste na possibilidade de tratar esta operação de distinção, em que os corpos se tornam ao mesmo tempo díspares, habitando regiões díspares, pertencendo a mundos díspares, sendo, ainda assim, extremamente vizinhos (Ibid, p. 51).

Noêmia, mãe de Sueli, falou-me que, antigamente, os Maxakali recebiam nomes de animais, o que demonstra essa assimilação de diferentes mundos e como eles se veem como parte desse todo cósmico. Pelos can-

tos, os Tikmũ'ũn sabem o que vai acontecer, a sequência ritualística. Os rituais ocorrem por meio dos cantos, e ambos trazem as memórias desse povo: sua origem, como começaram suas práticas, por que alguns animais são sagrados. Isso ressalta como os cantos são uma forma de trazer ao conhecimento das novas gerações o que já não existe em seus territórios e é registrado não somente pelo canto, mas também pelo cinema.

Porque, assim, pra nossa relação ela não vem esquecendo, é por causa dos cantos e o ritual. Por quê? Porque hoje, né, o bicho ela tá sendo, ela tá sendo registrada pelos nossos rituais. Os mito, né, os canto, né, as dança, né, cê vê eles dançando, às vezes a pessoa pensa que eles só tão dançando, mas eles tão imitando a caça, né, aquele bicho, né, só ficou na memória, né, ele cabaram, né, mas ele ficou na memória. Aquele todo ritual que saiu é imitando, é, é... imitando, imitando toda caça, onça, é... onça, é... veado. Toda caça ali que saiu, né, que o pajé vai assobia, aí ele sai, mas é imitando, imitando toda a caça (MAXAKALI, Sueli, 2016a).

A fala da cineasta nos revela a profunda relação da etnia com os animais, muitos já inexistem em seus territórios, mas nem por isso esquecidos ou menos importantes. Os Maxakali reafirmam o tempo todo a importância de todos os seres vivos, mostrando o quanto não perderam essa conexão com a natureza, como se vêem na mesma perspectiva dos animais, o que Eduardo Viveiros de Castro interpreta da seguinte maneira: "se há uma noção virtualmente universal no pensamento ameríndio, é aquela de um estado originário de indiferenciação entre humanos e os animais [...]" (2013, p. 354).

Os filmes materializam essa relação de comunhão com a natureza, em que cantos, imagens, animais, seres humanos e espíritos integram a cosmovisão Maxakali. Os Tikmű'űn são parte da natureza, vivem em harmonia com ela, e isso aparece nos cantos, nos rituais e, agora, na produção desses filmes-rituais.



"OS MAXAKALI FAZENDO FILME É BOM DEMAIS!"

A frase que dá nome a este capítulo foi dita por Maíza Maxakali em entrevista durante a segunda viagem realizada à Aldeia Verde, em março de 2016. Depois, ela explicou: "Porque eles fazendo filme também eles já conhecem o jeito de filmar, né, também quando tiver ritual, eles saber, né, do jeito deles de filmar." Essa fala nos coloca em contato com a importância dos sujeitos que filmam, dessa proximidade dos cineastas com as pessoas e os espíritos que aparecem nos filmes.

Hoje, as tecnologias da imagem e do som estão cada vez mais presentes no nosso cotidiano e nas nossas vidas. Um cinema feito pelos próprios indígenas tem um lugar fundamental nas novas configurações sociais da imagem, uma vez em que eles organizam suas produções da forma como se sentem melhor representados. Jean-Louis Comolli (2008) fala sobre essa importância do sujeito que filma e de seguirmos esses personagens, ao invés de guiá-los:

Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguíssemos a lógica dos personagens: não se trata mais de "guiar", mas de seguir (p. 54).

Daí a importância de os cineastas serem os próprios indígenas, que possuem propriedade para falar sobre determinados temas e são próximos daqueles que são filmados. Os índios resistiram à imposição do colonizador, do modo como acharam possível, é claro; caso contrário, não teríamos essas formas tradicionais de vida ainda na atualidade. E conseguiram, à maneira deles, ressignificar alguns aspectos da nossa cultura,

como o uso de tecnologias, câmeras, telefones, computadores, etc. O cinema indígena é a confirmação disso e ressignifica não apenas o cinema e a forma de fazer cinema, mas também nossos olhares, pois, "relatando do ponto de vista dos índios, o documentário inverte os papéis e faz de nós, 'brancos civilizados', o 'outro'" (LINS; MESQUITA; 2008, p. 42).

André Brasil (2012) também aborda essa troca de papéis dos filmes indígenas:

Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Como se a câmera fosse uma "dobradiça", que fizesse retornar o olhar àquele que se acostumara a ser o sujeito do ponto de vista (e raramente seu objeto): o efeito é que, provocado pelo filme, o branco se vê – a si próprio – a enunciar sua visão limitada (tantas vezes, preconceituosa) sobre os índios (p. 103).

O cinema indígena vem, então, ressignificar nossos olhares sobre a cultura indígena e até seus próprios olhares sobre suas culturas, pois "[...] filmar o outro é, de uma forma ou de outra, filmar a si mesmo [...]. No ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista" (BRASIL, 2013b, p. 250, grifo do autor). O cinema é capaz de causar essa reflexividade ao compartilhar as *mise-en-scènes* daqueles que filmam e daqueles que são filmados, fazendo existir, assim, uma relação de compartilhamento e troca.

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a mise-en-scène deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também. (COMOLLI, 2008, p. 60, grifos do autor).

A forma de identificação cultural dos índios destaca a importância

das narrativas de suas histórias para a comunidade e como o audiovisual ganhou grande importância ao contar essas histórias para além da aldeia.

Uma narrativa, dessa forma, não é uma simples modalidade textual. É um modo de apreender o mundo, de dar sentido à vida. Eventos, pessoas, sentimentos que se encontram dispersos espacial e temporalmente, que têm estatutos distintos (pois pertencem aos mundos dos sonhos, dos desejos, do passado, das expectativas de futuro etc.) podem ser reunidos, conectados, em diferentes relações causais e, assim, apreciados, organizados, experimentados, comunicados. Dessa maneira, sabemos e experimentamos narrativamente o que diz de nós e do que nos cerca [...] (LEAL, 2013, p. 29).

Os Maxakali, ao fazerem seus filmes, apresentam suas narrativas, suas formas de narrar histórias, hábitos e costumes. É um novo modo de narrar, que não parte de outrem, mas dos seus desejos de narrar essas tradições sob seus próprios olhares. Nesse sentido, tais relatos narrativos possuem grande valor cultural, pois "narrar, contar uma história, é pôr em ordem, ordenar, articular os eventos e os sujeitos do mundo. Esse ordenamento é ele mesmo um esforço de apreensão e se dá no diálogo produtivo com a cultura na qual aqueles que narram se encontram" (LEAL, 2013, p. 35). Esse ordenamento ao narrar expõe o que Jacques Rancière (2012) chama de emancipação, em sua obra O Espectador Emancipado, na qual o espectador também reage/age ao que assiste. O autor explica que "a emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição" (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Para o autor, essa emancipação "começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições" (Ibid, p.17).

A emancipação e a ação dos índios ao realizarem seus filmes constituem uma ação cultural que muda suas realidades, uma vez que eles trazem aos seus produtos suas visões de mundo, numa perspectiva de

transformação social e cultural. Podemos pensar essas práticas também no âmbito da educação. Ao aprenderem o processo de produção audiovisual, os índios trazem tais conhecimentos para dentro de suas culturas, em um movimento no qual "é necessário que coloque ao alcance desses indivíduos o material que os permita exercer sua criatividade de uma maneira revolucionária" (LARAIA, 1989, p. 47-48). Esse processo pode ser visto como uma grande transformação cultural nas formas tradicionais de vida. Os índios vêm se apropriando do cinema, unindo suas tradições e mudando também sua cultura, de certa forma, ao aliar o cinema às suas culturas tradicionais, exercendo e criando suas próprias narrativas.

É por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões da tradição e das formas tradicionais de vida – e o motivo por que seu "tradicionalismo" tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico. Luta e resistência – mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. Na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. A "transformação cultural" é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas (HALL, 2009, p. 232).

O cinema indígena se apresenta também como um espaço de resistência e autonomia em relação à cultura dominante do colonizador, trazendo sua marca e o reconhecimento para a arte cinematográfica. Stuart Hall afirma, nessa perspectiva, "que não existe uma 'cultura popular' íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de forças das relações de poder e de dominação culturais" (2009, p. 238). O autor completa que, "na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação" (Ibid, p. 239).

Nessa transformação/revolução cultural que os índios imprimem em seus processos criativos, é importante ressaltar que novas formas narrativas se inserem em seus cotidianos. Para Martín-Barbero (2006), a

revolução tecnológica proporcionou um "novo modo de produzir, confusamente associado a um novo modo de comunicar, [que] transforma o conhecimento numa força produtiva direta" (p. 54). Esses movimentos ressignificam não apenas as produções culturais indígenas, como também suas narrativas e a maneira como esses povos viviam suas tradições e seus conhecimentos, atualizando as memórias ancestrais e tornando -as vivas dentro de suas comunidades.

2.1 O filme-dispositivo dos Maxakali e seus agenciamentos

A discussão sobre o cinema Maxakali suscita a importância de pensarmos a câmera como um dispositivo relacional, que destaca a importância dos sujeitos que filmam. A câmera é o dispositivo que faz a interlocução entre o mundo indígena e o mundo existente fora da etnia. É, ainda, o dispositivo que envolve e agencia os membros da comunidade, expondo sua visão xamânica tão interrelacionada nas suas relações com seus espíritos, os seres da natureza, seus cantos, etc. Nesse sentido, para Cezar Migliorin (2005), podemos pensar "a noção de dispositivo como uma estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo" (MIGLIORIN, 2005, s/n). O autor ainda enfatiza que o dispositivo é capaz de produzir acontecimentos que fogem ao domínio do diretor, tornando-o "uma experiência não roteirizável" (Ibid, s/n).

O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio – do dispositivo – e uma larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos (Ibid, s/n).

Os filmes Maxakali exibem os rituais como os grandes aconteci-

mentos da Aldeia Verde. Sem eles, não existiria essas produções audiovisuais. No ato de fazer esses filmes-rituais, no entanto, os cineastas não controlam esses eventos, eles ocorrem de acordo com os *yāmiy*, os personagens que aparecem, os pajés e são controlados por suas *mise-en-s-cènes*. Podemos conferir isso na cena de *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* em que Isael está posicionado em frente à *Kuxex* com sua câmera e o pajé faz uma fala diretamente para a lente. Como é um plano-sequência, sabemos que o diretor não realizou nenhuma pergunta. Ao final, Isael se distancia do seu universo e diz: "A fala do pajé está boa. Aqui na Aldeia Verde está tudo muito bem. Aqui na nossa aldeia sempre tem yāmiyxop. Não é porque os brancos chegaram que aconteceu yāmiyxop. Aqui acontece sempre."

Para André Brasil (2013b), o cineasta

é assim uma espécie de mediador entre mundos, assumindo corpos diferentes quando passa de um a outro: faz a passagem entre passado e presente, entre o cotidiano da aldeia e a cena fílmica; entre índios e não índios. Participante da cena, a câmera é dispositivo operador dessas passagens, impedindo também que elas sejam totalmente fluentes, provocando desconcertos e cisões (p. 259).

Pode-se afirmar que, no caso de *Quando os Yāmiy vêm Dançar Co-nosco*, não somente o cineasta é esse passageiro entre diferentes mundos, mas também o pajé Mamey, que, em diversos momentos, interfere na cena trazendo seus conhecimentos sobre os rituais. Conforme dito anteriormente, os pajés Totó e Voninho também exercem esse papel em outros filmes. Quando entrevistei o pajé Mamey, ele revelou que muitas das falas de *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* foram realizadas de forma espontânea, ou seja, nem mesmo os cineastas esperavam que elas fossem acontecer. A câmera posicionada para gravar os rituais acaba por apreender algo mais e, por isso, as obras podem ser vistas como filmedispositivo. Para Cezar Migliorin (2005), "o que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não na

necessidade" (s/n). O foco está no acontecimento provocado pelo filme. O autor ainda completa que "o surgimento de acontecimentos, a partir de um dispositivo, pressupõe um desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassam suas próprias medidas; ultrapassam qualquer medida previamente pensável" (Ibid, s/n).

Um desses acontecimentos é o fato de uma comunidade que quase não tinha contato com o universo audiovisual hoje ver a importância dessas produções. Nota-se como os pajés e a comunidade da Aldeia Verde foram agenciados pelos filmes, percebendo a importância de realizarem (eles mesmos) suas produções audiovisuais. Todos os filmes lançados até o momento são assinados pela Produtora Pajé Filmes¹⁴ e pela Comunidade Aldeia Verde, o que demonstra o caráter coletivo das obras. Esse envolvimento da comunidade é de extrema importância para que as obras sejam produzidas, como Sueli explica:

É... é porque eu acho que, assim, pelo que eu entendo, né, que nós Maxakali, né, a gente num faz nada sozinho, né, a gente sempre faz junto com as liderança, né, a comunidade, o ritual, né, todo mundo envolvida, e a gente nunca deixa, né, de colocar a comunidade, porque eu acho que o filme, né, ele faz parte da comunidade, não só pra mim, né, e nem pra Isael, ele faz parte da comunidade (MAXAKALI, Sueli, 2016c).

Por diversas vezes, consegui ver em campo como a comunidade toda se mobiliza para a realização dos rituais, não sendo, portanto, acontecimentos que passam apenas pelos pajés. A mobilização que ocorre para os rituais se estende aos filmes-rituais. Ana Carolina Estrela da Costa (2015) também nota esse envolvimento na experiência compartilhada por meio do audiovisual.

[...] o pensamento indígena parece fundir a imagem à vida, o acontecimento real à projeção imagética. Era preciso entender que, diferentemente de um uso da escrita e de

¹⁴ A produtora Pajé Filmes é uma importante parceira dos cineastas Sueli e Isael Maxakali. Disponível em: http://paje-filmes.blogspot.com.br/. Acesso em: 15 jun. 2016.

um uso da imagem eminentemente representativos, num modelo que separa conhecimento e experiências sensoriais – ou forma e conteúdo –, a produção de imagem entre os indígenas comunica a partir de uma experiência sensível, compartilhada (p. 125).

Outra marca do envolvimento da comunidade é quando há exibição dos filmes na aldeia. Nas ocasiões em que presenciei essas mostras, observei o quanto eles gostam de se ver nos filmes e das suas produções. Durante a transmissão, apontavam para a tela da televisão, riam, conversavam entre si, lembravam o dia e as pessoas que apareciam na gravação e que já não estavam presentes entre eles. Para André Brasil (2016b), a exibição nessas comunidades, que ele chama de "comunidades de cinema", também ganha o estatuto de dispositivo:

nota-se como, para além de um procedimento ou de um método, projetar filmes para uma comunidade singular ganha o estatuto de dispositivo. Ele guarda uma dimensão cinematográfica, na medida em que dobra o cinema sobre si mesmo, permitindo a construção de intrincados *mise-en-abymes*; guarda também uma dimensão antropológica – cosmopolítica –, na medida em que reúne a comunidade diante de seu aparecer ou reaparecer: frente às imagens, a comunidade assume certa distância e, ao mesmo tempo, se implica com aquilo que lhe aparece no presente de sua experiência (p. 79-80, grifo do autor).

Nas vezes em que vi os filmes com Sueli e Isael, as pessoas que passavam por perto despretensiosamente paravam e ficavam assistindo conosco. O dispositivo cinematográfico tem trazido novas formas de os Maxakali interagirem entre si e, consequentemente, com seus *yāmiyxop*, havendo "uma constante troca de perpectivas para a qual tanto os cantos quanto as imagens funcionam como espécies de dispositivos. Trata-se, assim, de um território multiperspectivado, no qual diferentes enunciadores assumem o ponto de vista" (BRASIL, 2016a, p. 149-150). Ao trazerem seus conhecimentos ao público não indígena, abrem uma possibilidade de vermos a cultura indígena de outra forma, criando relações

que não poderiam existir sem o cinema e promovendo essa "indiscernibilidade entre as esferas mítica e cotidiana" (Ibid, p. 150).

É diante deste estado da imagem contemporânea que afirmamos a possibilidade das produções, via dispositivo, serem produtoras de efeitos singulares no mundo. A utilização de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre corpos e objetos, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação. É dessa criação de efeitos imponderáveis, de verdadeiros acontecimentos, que surge a invenção de mundos possíveis com esta prática audiovisual (MIGLIORIN, 2005, s/n).

Mais uma vez, enfatizo a perspectiva relacional: tudo isso não seria possível se as obras não fossem realizadas pelos próprios indígenas. Quando assistimos aos trabalhos de diversos realizadores indígenas, percebemos que essas narrativas não poderiam ser feitas por outras pessoas. Afinal, quem melhor do que eles para nos contarem sobre suas vidas? Esses eventos que se desdobram em outros acontecimentos possibilitam o encontro entre diferentes culturas e podem causar alterações tanto no universo cultural de quem produz como no de quem assiste.

2.2 Filmando o real?

O projeto *Vídeo nas Aldeias*, idealizado pelo indigenista Vincent Carelli, é um marco no cinema indígena brasileiro. A iniciativa promoveu oficinas de formação em aldeias Maxakali, porém, quando foram realizadas, Isael e Sueli já desenvolviam suas produções audiovisuais. Mesmo assim, o projeto proporcionou a Isael seu primeiro contato com outros realizadores indígenas, quando Divino Tserewahú, da etnia Xavante e cineasta ligado ao *Vídeo nas Aldeias*, ministrou uma oficina de vídeo na cidade de Diamantina. Sueli também fez oficina de fotografia com Mari Corrêa, ex-coordenadora do projeto. Isael relatou que o seu desejo de

filmar e se tornar um realizador audiovisual aconteceu depois que ele viu os filmes dos seus parentes (forma como os indígenas se referem às pessoas de outras etnias).

O projeto oferece aos povos originários o direito de produzirem suas próprias imagens e mostrarem um pouco de suas realidades para além das aldeias. Ao formar cineastas, estes passam também a compartilhar e levar esses conhecimentos para fora dos territórios indígenas.

Quero referir-me a uma reivindicação que é praticada com insistência: o direito à imagem (ou sobre a imagem). Sabemos que esse "direito" não só é reconhecido pelos tribunais, mas se opõe cada vez mais ao gesto do fotógrafo como do cineasta documentarista. De que direito se trata? Sem dúvida, do de controlar a produção e difusão de sua própria imagem - como se fôssemos, em primeiro lugar, os proprietários da "nossa" imagem, os titulares de direitos de propriedade sobre essa ou essas imagens de nós mesmos e, então, poderíamos ser o autor, criador, eu não sei, empresário, instrutor, produtor... delas. Toda pretensão sem sentido é assustadora... Nossa imagem não tem nada a ver com a gente, mesmo que essa realidade nos incomode. Nossa imagem não é e nunca será a gente. É um desvio, ou melhor ainda uma redução, assumem, assim como a economia de mercado, que somos idênticos a ela. Eu penso e acredito que há em cada um de nós uma verdadeira complexidade que não pode ser reduzida; mas também acredito que em cada imagem de cada um de nós há uma outra complexidade que não pode ser reduzida ao que acreditamos sobre nós mesmos (COMOLLI, 2002, p. 203. Tradução nossa). 15

Tornar-se produtor e realizador de imagens e não se deixar reduzir a

¹⁵ No original: Quiero referirme a una reivindicación que se practica con insistencia: la del derecho a la imagen (o sobre la imagen). Sabemos que ese "derecho" no es solamente reconocido por los tribunales, sino opuesto cada vez más al gesto tanto del fotógrafo cuanto del cineasta documentalista. ¿De que "derecho" se trata? Sin duda del de controlar la produción y la difusión de su propia imagen – como si fuéramos, primero, propietarios de "nuestra" imagen, detentores de derechos de propiedad sobre esta o estas imágenes de nosotros mismos y después, pudiéramos ser el autor, el creador, no sé, el empresario, el domador, el productor... de ellas. Toda pretensión sin sentido es temible... Nuestra imagen no tiene nada que ver con nosotros, inclusive si esa realidade nos molesta. Nuestra imagen no es y nunca será nosotros. Es un desvío, o mejor aún una redución, suponer, como lo hace la economía mercantil, que somos idénticos a ella. Creo y quiero creer que hay en cada uno de nosotros una real complejidad que no se deja reducir; pero creo también que en cada imagen de cada uno de nosotros hay otra complejidad que tampoco se deja reducir a lo que nosotros creemos de nosotros mismos.

essas imagens é um grande desafio. Como afirma Mari Corrêa, em artigo sobre o projeto *Vídeo nas Aldeias*, "filmar o real não é filmar a realidade" (2004, p. 37). Daí a importância de os cineastas serem os próprios indígenas, que documentam suas realidades e, mais importante, são próximos desses corpos que se deixam filmar. Os cineastas indígenas escolhem o "recorte" dessas realidades. Para a autora, "ao ver estes filmes, não estamos portanto diante da 'verdadeira realidade' dos índios, mas de uma interpretação constituída de pelo menos dois olhares: o da pessoa que filma e da que consente em ser filmada" (Ibid, p. 37).

Ao assistir a *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) com o casal de realizadores Tikmũ'ũn, diante da cena de uma panorâmica da aldeia, Isael comentou que gostaria de mostrar somente as "coisas naturais". Sua fala ilustra um pouco do seu pensamento e dos seus processos criativos ao filmar e documentar sua realidade.

Isael: Quando eu filmar, eu quero mostrar só coisa natural da casa, né, o que me atrapalha é a casa, né, com telha amianto e alguma... é o banheiro, né, caixa d'água, né, mas num tem como tirar

Andriza: Anham.

Isael: Entendeu? Aí querendo só filmar as coisas naturais.

Andriza: Anham.

Isael: Mas num tem como tirar, né? Aí eu só mostra cortando aqui, né, porque tem a casa com telha amianto pra lá, né, aí eu vou mostrar isso aqui, mas tem caixa d'água ali.

Andriza: Risos. E tem banheiro... Risos.

Isael: Tem banheiro. Risos.

Sueli: Risos.

Isael: Num tem como, num tem como correr, né? Risos.

Tem como tirar, né?

Andriza: Risos.

Isael: Aí eu vou, ó, então eu vou mostrar, porque tem caixa d'água, né, e banheiro, eu vou mostrar tudo. (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016d.).

Este trecho expõe a vontade do cineasta de mostrar uma realidade mais natural do seu povo ou mais próxima do que era a vida dos Ti-kmũ'ũn, em um tempo no qual existia, na aldeia, apenas as casas tradi-

cionais feitas de madeira e folhas de coqueiro, um tempo em que ainda não usavam banheiro, nem caixa d'água ou telhas de amianto. Na impossibilidade de excluir isso, o jeito é mostrar "tudo". A fala de Isael demonstra as mudanças da realidade do seu povo. Como também ocorre quando Sueli e Isael comentam que a alimentação consumida hoje não é a culinária Maxakali. Em um trecho da entrevista do pajé Mamey, ele fala sobre a cena inicial de *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco*, em que está fazendo café, e afirma: "aquele que eu fiz café não é verdade, imito os não índios, café é comida dos não índios, é isso mesmo" (MAXAKALI, Mamey, 2016c)¹⁶.

Percebe-se que, no processo de produção audiovisual, esses conflitos ainda estão presentes na forma como os cineastas gostariam de expor suas realidades. Esse desejo revela uma forte característica do cinema documentário: trazer o que Cezar Migliorin (2013) chama de "deslocamentos" dessas realidades.

Antes de tudo, é preciso que nos atentemos para um princípio do cinema documentário: trata-se de um deslocamento. Um som, uma pessoa, uma história, uma imagem, um gesto sai de um lugar e é levado para outro. Nesse deslocar, algo acontece, algo se dá. Antes de olharmos para esse filme especificamente, podemos dizer que esses deslocamentos promovem duas operações contíguas e complementares. Um deslocamento é pleno de perdas: perde-se o entorno, perde-se a contiguidade entre contexto e eventos, entre o presente e o objeto. [...] O deslocamento do documentário e, provavelmente, de qualquer imagem que não se reduza ao clichê, opera nesse duplo trabalho, de redução e ampliação do que é visto e experimentado por realizado-res e espectadores (MIGLIORIN, 2013, p. 277-278).

Isael parece querer que sua cultura seja ampliada e não reduzida à ideia de que hoje não há índios "de verdade" porque usam roupa, têm celular, casa de alvenaria. Mostrar isso poderia contribuir ainda mais

¹⁶ A entrevista realizada com o pajé Mamey foi feita com a tradução de Rogério Maxakali, em uma dinâmica na qual eu fazia as perguntas e Rogério traduzia na língua maxakali para o pajé. Depois, foi feita uma tradução da forma como Rogério perguntou e as respostas do pajé, realizada por Pinheiro Maxakali.

para a consolidação desse pensamento preconceituoso, que demonstra pouco conhecimento da causa indígena. O cinema vem, assim, apresentar a resistência da etnia, ao falar sobre a importância dos rituais, das tradições, dos conhecimentos, da língua e de diversos outros aspectos da sua cultura que resistiram a tanta imposição cultural. A fala de Isael também destaca o caráter performativo do cinema, pois, pelas entrevistas com os cineastas, notei como o que deve permanecer oculto passa pelos pajés, que dão as instruções sobre o que pode ser mostrado e o que deve permanecer para a comunidade.

Andriza: Cêis falaram que quando começa a pensar no filme, cêis conversam com o pajé, aí depois quando faz o filme conversa com o pajé, quando o filme tá pronto mostra pro pajé.

Sueli: Pro pajé. Tudo é mostrado pra ele, porque, ás vezes, você filma uma filmagem que as mulheres não pode ver, que aí você passa ali, né, aí com pouco que o filme já tá pronto, aí o pajé vai e fala assim: "ah, esse filme não tá bay, sabe? Mostrou errado, sabe?"

Andriza: Anham.

Sueli: Aí a gente esbarra por aí, né, e... aí, por isso, pra num dá errado, né, cê tem que assistir mais o pajé (MAXAKALI, Sueli, 2016c).

Em entrevista, o pajé Mamey revela que, no processo fílmico, alguns elementos devem permanecer secretos, afirmando que ele não vai "contar a verdade, o segredo dos rituais. Se eu fizer rápido, eu faço errado. É assim, tem que esperar. Nós todos, os pajés, vamos conversar para fazer o ritual. Aí vamos fazer assim para a câmera filmar" (MAXAKALI, Mamey, 2016a). Sua fala explicita, ainda, o caráter performativo presente no cinema documentário. As cenas são pensadas de forma a não revelar os segredos dos rituais. Como explica o pesquisador André Brasil (2010):

Não estamos, então, no domínio da pura *representação*, mas da representação tornada *performance*, da performance tornada *jogo* e, por fim, do jogo generalizado como *estratégia de gestão*. Hoje – eis uma consideração importante

– a imagem como performance é o lugar onde se gere a autonomia, onde o indivíduo autônomo administra estrategicamente o seu devir (como se devir e indivíduo fossem exteriores um ao outro) (p. 192, grifos do autor).

Tais performances dão ao pajé a autonomia de revelar somente o que ele quer que apareça. "Faz-se da imagem o lugar de uma *experiência* aparentemente real e não mediada" (Ibid, p. 192, grifo do autor). Podese falar em performance pelo fato de o filme ser uma experiência mediada pela câmera, em que seus personagens atuam para a cena. Quando entrevistei os pajés Mamey, Totó e Voninho, todos enfatizaram a importância de o processo de filmagem passar pelos pajés, de a comunidade consultá-los e o cuidado necessário quando alguém fotografa ou filma.

Não é melhor, porque tem que ter as pessoas que sabem filmar. Melhor diretamente com os pajés, aí os pajés vão saber dentro da casa de religião e vai colocar pessoa que sabe filmar. Hoje, a comunidade não sabe filmar e também as mulheres não podem filmar, aí tem que proibir as mulheres e os homens também, porque os homens não pensam direito. Pra mim, é bom todos os pajés resolverem isso, porque eles são chefe e eles mesmos vão escolher a pessoa para filmar e vai filmar os yãmiy bem e entender bem, aí vai ficar bom. (MAXAKALI, Voninho, 2016).

É bom, é bom que fique uma pessoa só para filmar, filma de longe ou perto. É ruim que cada um filma. Quando as mulheres filmam, eu fico preocupado, mas aquela pessoa que fica só para filmar, eu não fico preocupado. É ruim pessoa que filma escondido, tem que perguntar os pajés para depois filmar, depois você vai mostrar as imagens pros pajés para eles saberem quais são boas. As mulheres estão com os celulares, e quando tem ritual, ela esconde e fica filmando, eu fico preocupado com isso. Chega (MAXAKA-LI, Mamey, 2016c).

É bom! O ritual que nós fizemos e já fizemos antes pode filmar, antes só os homens podem assistir e ver as imagens. Os pajés que vão ver se ficar bom, aí pode fazer filme pra todo mundo assistir. É assim: filmar o ritual. Os homens

vão ver imagem e se tem alguma imagem ruim pode tirar, só deixa imagem boa. Eu falo: não pode tirar retrato sem perguntar, tem que perguntar "eu posso tirar?" Se o pajé falar que pode tirar, pode tirar e filmar. Se ficar bom, todo mundo vai assistir. Outro ritual que os homens imitaram [o pajé se refere a um ritual que já foi feito] e faz canto, qualquer pessoa pode tirar. Quando tem o ritual você tem que perguntar se deixar pode tirar, mas não pode mostrar pra todo mundo, os pajés devem ver antes. Chega! (MAXAKALI, Totó, 2016)

Os filmes são, portanto, atravessados pelas experiências dos pajés e por suas memórias que compõem as narrativas filmicas. Todos os rituais e os cantos passam pelos pajés, assim como, consequentemente, toda a produção dos filmes-rituais. Podemos pensar o lado performativo dos filmes também pelas entrevistas. Podemos ver, em alguns filmes, o diretor Isael fazendo perguntas aos pajés, solicitando informações que, certamente, ele conhece. Isso demonstra como essas narrativas são partilhadas entre os cineastas e os pajés.

No caso de Quando os Yamiy vêm dançar conosco (2012), o pajé Mamey divide essas entrevistas com Isael. Logo no início, isso já acontece quando Isael e Mamey conversam enquanto o pajé faz café. Quando os Yãmiy Kup Xahi chegam à aldeia - no primeiro ritual apresentado no filme - e saem da casa de religião para buscar os alimentos com as mulheres, Mamey se dirige à câmera dizendo: "Os Yāmiy trabalham muito, né? Eles não descansam." Isael, então, responde: "Se você piscar o olho, ele volta sem pegar a comida." Ao que o pajé fala: "É, volta sem nada." O pajé, então, logo se vira, demonstrando que vai para a casa de religião, mas Isael ainda insiste no diálogo: "Mas aí quando ele sai de novo, elas pagam pra ele." E o pajé concorda: "Quando ele volta sem nada e sai outra vez, elas compensam." O pajé fica, ao final do diálogo, sem saber se Isael falará mais, olha para a câmera, olha os yāmiy entrando na Kuxex, mas como o cineasta não fala mais nada, ele retorna junto aos *yãmiyxop*. O pajé segue ao pátio da casa de religião e lança perguntas às mulheres para saber quem ainda não deu comida aos yāmiy. Ao final da cena, Isael fala: "O pajé está perguntando para todo mundo, está perguntando para as mulheres, se a comida de Yāmiy já acabou, nenhuma pode faltar. Se ainda tiver alguma comida, Yāmiy vai lá buscar. Já anoiteceu." Mamey retorna da casa de religião, dirige-se diretamente à câmera e diz que é o final do ritual e que, nessa noite, o *yāmiy* cantaria dentro da *Kuxex*.

Em outro momento, o pajé Mamey passa nas casas para pegar cobertores para Xapak Xekanix, e Isael o acompanha perguntando: "Iá tem muitos, né?" E o pajé responde: "Tem um cobertor grande, aí parecem muitos". Na continuação de um plano sequência, o pajé sai, Isael permanece na casa e pergunta a Elizângela: "Pra que você está cortando esse frango?" E ela responde: "Vou cozinhar e dar pra Yamiyhex [espírito-mulher]". O cineasta, então, a interpela: "E hoje à tarde, o que vai dar pro Yāmiy que usa cobertor?" Elizângela responde: "É pra ele também, Xapak [caboclo-d'água]." Depois que os Xapak Xekanix retornam à casa de religião, os pajés Mamey e Gustavo cantam próximos ao mîmãnãm. Quando terminam, Gustavo olha para a câmera e afirma: "Acabou." Mamey sorri, abaixa a cabeça demonstrando certa timidez, e Isael continua com sua câmera filmando a espera de uma fala (FIGURA 24). Mamey, então, diz: "É, terminou. Só tem mais canto à noite. Mas o ritual não vai terminar por agora. Ainda vai demorar um tempo. Todos os dias à tarde os pajés vão cantar para Espírito-Mulher sair várias noites." A cena, mais uma vez, explicita o caráter performativo, a forma como os pajés também se envolvem na produção filmica, o que demonstra a importância que atribuem aos registros audiovisuais.

Figura 24 – Apontamentos dos pajés durante o filme



Legenda: O pajé Mamey demonstra certa timidez ao falar. Fonte: Fotograma de *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012).

As Yāmiyhex chegam e, enquanto elas dançam, os pajés Voninho, Mamey e Gustavo, que conduzem o ritual, falam: "Agora está bonito". Quando os povos-espíritos-feminino retornam à Kuxex e os pajés as acompanham, Gustavo comenta: "Muito bom". Essas partes demonstram, claramente, o distanciamento que há em alguns momentos e a preocupação na construção de uma bela cena que, certamente, passa pela beleza do ritual. Xokanitnãg, a esposa do Gavião, vai chegar, e Mamey percorre as casas das mulheres recolhendo vestidos para ela. O pajé passa na casa de Jupira e pede a ela o vestido, que já estava pronto para ser entregue. Ele indaga: "Será que só um?" As mulheres falam que a dona da Yamiyhex mora na casa de Maíza, e ele diz: "Então, vou lá pegar outro." Mais adiante, pergunta a Maiza sobre o ritual que foi designado a ela por sua avó: "Ela deixou pra vocês e foi embora, né?" Ele sai da casa de Maíza e se dirige à câmera novamente: "Estou levando vestido para Xokanitnãg. As mulheres vão tentar soltá-la e vão ser presas." Quando as mulheres tentam soltar *Xokanitnãg* que está presa entre as Aranhas, são os yamiy que interferem na narrativa e no que vai acontecer, dizendo: "Cadê você para me salvar?" E as mulheres respondem: "Cadê as mães dela para salvá-la?" "Pega ela!" "Abre a roda e tira ela!" Xokanitnãg se

prepara para ir embora, o pajé vai à casa de Maíza perguntando se ela pode fazer comida para alimentar *yāmiyhex*, e ela diz que o alimento já está pronto. Então, o pajé fala: "E a outra comida, será que está pronta?" Maíza afirma que sim. Percebe-se, nessas passagens, como ocorre uma troca de papéis entre o pajé e o cineasta, quando Mamey passa a ser também o entrevistador e conduzir a narrativa fílmica.

As narrativas são constantemente divididas entre os cineastas, os pajés, os *yãmiyxop* e os membros da comunidade. Esse lado performativo compartilhado entre cineastas, pajés e pessoas da comunidade evidencia a existência de uma negociação para que tudo seja mostrado da forma "correta", conforme citam os pajés, mas, ao mesmo tempo, pode nos trazer muito mais da realidade Maxakali do que imaginamos. No momento da sua gravação, imprevistos podem surgir e frases que talvez nem mesmo os pajés tinham imaginado dizer aparecem.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecidível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (COMOLLI, 2008, p. 176).

O cinema documentário pode, assim, "ocupar-se" do que Comolli chama de "fissuras do real". Na interação entre quem filma e o sujeito filmado, surgem essas fissuras, que são reais, porém, são um fragmento dessa realidade ou uma realidade performática, encenada, que depende das escolhas de seu idealizador, mas também dos sujeitos que estão em cena.

2.3 Campo e antecampo ou entre o visível e o invisível

Uma característica marcante em diversos filmes de diferentes etnias indígenas é a exposição do que o pesquisador André Brasil chama de "antecampo". Trata-se de expor as negociações que acontecem para a realização dos filmes, a exibição das imagens filmadas para a comunidade para

que todos opinem, os índios operando as câmeras ou em ilhas de edição. Ou seja, a exposição do que deveria permanecer no antecampo (na forma de construção do documentário clássico) e que aparece no campo.

> Trata-se do espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos). Em certos filmes, eles passam para a frente da câmera, implicando-se e posicionando-se internamente à cena: atentamonos assim, mais propriamente, à exposição do antecampo, na hipótese de que esse seja um traco não apenas recorrente mas também definidor do cinema indígena: não são raros os exemplos em que o processo de produção do filme se explicita, em estratégia que, a princípio, guarda semelhanças com a tradição do documentário moderno, de viés anti-ilusionista. Mas aqui, o escopo dessa estratégia – a exposição do antecampo – é abrangente: ela permite ao diretor implicar-se na cena, simultaneamente, como diretor do filme e como membro da aldeia; como membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela (BRA-SIL, 2013b, p. 249-250, grifo do autor).

No caso do cinema Maxakali, a exposição do antecampo não é feita de forma explícita ao mostrar alguma negociação entre os sujeitos filmados ou seus equipamentos. Em *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012), encontramos elementos significativos que expõem o antecampo. No cinema Maxakali, o antecampo (ou extracampo) aparece mais em relação com seus *yāmiyxop*, o que guardaria o "espaço cosmológico, ou mesmo cosmopolítico, no qual se estabelecem relações interespecíficas nem sempre visíveis (ou apenas entrevistas) em cena (relações entre humanos, animais, espíritos)" (BRASIL, no prelo). Logo no início da obra, quando Isael está filmando os *Yāmiy Kup Xahi*, o yāmiy-principal, é possível ver a sombra do cineasta posicionado para filmar a chegada dos espíritos da mata (FIGURA 25).

Figura 25 – Exemplo de exposição do antecampo no filme



Legenda: Aparece na cena a sombra de Isael aguardando com sua câmera a aproximação dos *Yāmiy Kup Xahi*.

Fonte: Fotograma de Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012).

A câmera, dentro do cinema Maxakali, tem a função de sempre recepcionar e se despedir de seus *yãmiyxop* na aldeia. Nesse sentido, o equipamento possui, também, uma visão xamânica ou, assim como os Tikmũ'ũn, o poder de olhar para além do que está visível, trazendo sempre a visão dos seus múltiplos espíritos, mesmo que estes não apareçam fisicamente. André Brasil (2016a), em artigo intitulado *Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn*, traz um importante conceito de cinema-morcego, que aciona outra modalidade de visão com a ajuda do *Xûnîn*, os povos-espíritos-morcego, um dos principais grupos ritualísticos praticados pela etnia.

Recusando-se a se submeter ao enquadramento e aos limites do plano, as imagens menos perspectivam o mundo do que se deixam afetar e alterar por ele. Nesse sentido, são imagens cegas, a guiar-se pelos cantos, pelos sons e suas mínimas variações, pelos eventos, muitos deles, nas bordas do não-ver. Imagens-escuta que acionam outro tipo de visão (BRASIL, 2016a, p. 150).

O conceito do autor vai ao encontro da perspectiva de Rosângela

de Tugny (2011), que abrange a mirada do Morcego para explicar o papel do animal como o grande mestre que ensina a visão xamânica aos Tikmũ'ũn.

Imagens-eventos. É porque a imagem é acima de tudo uma zona de intensidade, uma qualidade afetante, que o morcego nos aparece como o protótipo do visionário entre os Tikmũ'ũn. Estes espíritos – *koxuk*, *yāmiyxop* – que vêm às aldeias cantar são imagens e trazem a eles novas imagens pelos cantos. Cantar é abrir a visão. E, no entanto, trazem todos eles seus olhos vedados. O que veem e como veem essas imagens? O aprendizado da visão xamânica, do sonho e a vigilância da atividade onírica são temas recorrentes nas etnografias que se consagram a estudar o xamanismo ameríndio (TUGNY, 2011, p. 94, grifos da autora).

A modalidade de visão maxakali também abrange o que não se vê, ou quase se vê, ou apenas o que se ouve (e não se vê): "quase-ver, ver-ouvir, auscultar o próprio corpo-receptáculo-acústico, auscultar os outros corpos, ver menos, ver o que é quase imperceptível, essa é a modalidade de visão apreendida pelos futuros xamãs tikmű'ũn, a visão do morcego" (Ibid, p. 98-99). Podemos observar isso nas relações estabelecidas pelos Tikmű'ũn entre imagem, alma, espíritos, *koxuk*, em que, por muitas vezes, não vemos os *yãmiyxop*, mas sentimos sua presença e ouvimos seus cantos.

Parte fundamental dos rituais, os cantos funcionam como uma espécie de roteiro. Em entrevista, Isael relatou que muitos dos filmes são realizados sem roteiro e que ele se guia pelos cantos, quando um canto muda, ele sabe o que vai acontecer e já se posiciona para gravar a próxima cena. Isso mostra que os *yāmiyxop*, com seus cantos, acabam guiando esses filmes-rituais realizados pelos cineastas Sueli e Isael. Suscita, ainda, a perspectiva desse extracampo, que está sempre presente pelos cantos, mesmo que não apareça em cena quem está cantando.

As entrevistas realizadas por Isael e o pajé Mamey durante o filme também trazem a exposição do antecampo, que explicita as formas de agenciar os membros da aldeia, e também os que estão fora dela, para podermos entender melhor os rituais, com as explicações narradas. Para André Brasil, "trata-se de uma forte 'guinada' reflexiva, que não abandona a crença na entrevista como procedimento catalisador, mas que lança em *mise-en-abyme*, com a consequente hesitação do espectador" (2013a, p. 584, grifo do autor). Assim, a *voz over* de Isael, sempre explicando o que vai acontecer, também é uma exposição do antecampo, em que o cineasta se desloca da cena e se aproxima do espectador. O antecampo aparece permeado pelas vozes dos pajés, cineastas, membros da comunidade, espíritos e seus cantos.

Nesse sentido, parece promissor mantermo-nos atentos às escrituras polifônicas, em suas várias possibilidades de atualização. Há o filme, o trabalho de construção cinematográfica, mas nele a voz do diretor não é absolutamente soberana: ela é atravessada e afetada por outras vozes, a ficção fissurada pela interpelação do outro. O antecampo expõe, nesse caso, uma voz entre outras vozes, sem negligenciar assimetrias e embates (Ibid, p. 599).

Logo nas primeiras cenas de *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012), após Isael gravar a cena com o pajé Mamey fazendo café, há um corte para a imagem da casa de religião. A princípio, trata-se apenas de imagem sem falas e, de repente, começamos a escutar de dentro da *Kuxex*: "Quieto, escuta!" A próxima cena apresenta Isael esperando a chegada dos *yāmiy*-principal (FIGURA 25), que estão descendo para encontrar os outros na casa de religião. Os *Yāmiy Kup Xahi* que não apareceram no início chamam os outros que estão na mata, agora capturados pela câmera. Os espíritos que descem gritam em resposta aos que estão dentro da *kuxex*, que também respondem com gritos.

Essa cena é uma grande demonstração de como o campo interfere no antecampo. Nela, os espíritos que já estão na aldeia chamam aqueles fora de campo, no entanto, os que chegaram primeiro não têm seus corpos mostrados na cena. Já os que chegam da mata e são capturados pela câmera do cineasta estão presentes porque foram chamados, convocados a virem para o ritual pelos que estão presentes pelos cantos realizados

na casa de religião. Isael, acompanhando a descida dos espíritos, fala: "Todo mundo está esperando por eles. Todos estão perto da porta de casa olhando." O cineasta explicita como o que está fora de campo, mesmo que ainda não seja visto por todos da aldeia, é aguardado e se tornará visível. A chegada também é prevista pelas mulheres que já devem estar com os alimentos preparados para quando os *yāmiy* chegarem.

Em seguida, quando os *Yāmiy kup Xaki* já colocaram seu pau de religião, eles retornam à *Kuxex* e gritam "Venham!", convocando as mulheres que estão na aldeia, mas, até então, não apareciam na cena. Isael diz: "As mulheres estão voltando para casa. Agora elas podem vir." Aos poucos, as mulheres vão enchendo o espaço próximo à casa de religião, convocadas pelos *yāmiy*, trazendo seus alimentos em mãos para serem ofertados.



Figura 26 – Mulheres entram em cena

Legenda: Mulheres, convocadas pelos $y\bar{a}miy$, aproximam-se com seus alimentos, enchendo o campo que antes estava vazio.

Fonte: Fotograma de Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012).

Quando as *Yāmiyhex*, povos-espíritos-feminino, chegam e dançam próximas ao *mîmānām*, a cena não mostra as mulheres que estão no entorno. Sabemos que elas estão ali, pois o pajé Mamey as convoca: "Dêem

comida primeiro para Espírito-Mulher que estiver com criança no colo e pros pequenos." A câmera, que continua no mesmo lugar filmando as *Yāmiyhex* dançando, captura, agora, as imagens das mulheres que entram no campo com as comidas para alimentarem seus espíritos.

Com a eminência da chegada do *Mõgmõka*, é o pajé Mamey que traz sua *voz over* à obra. Quando chega *Kermy*, traduzido como Tangarazinho, Isael mostra sua presença em *voz over*, explicando todo o trajeto do *yãmiy* até chegar à aldeia. É interessante notar como o cineasta habita, assim, o limiar do antecampo, como nos mostra André Brasil:

O realizador indígena está em cena e fora de cena, em um duplo movimento: ele compartilha o mundo que se configura e que, afinal, é o dele; responde com cumplicidade ao olhar que lhe é endereçado, compartilha uma presença lastreada por um modo de vida. Deve, em contrapartida, manter-se filmando, fora da cena. Trata-se, assim, de habitar as bordas, o limiar do antecampo. (2013b, p. 252).

Essa passagem traz, portanto, algo ainda não comentado. Quando os *Kermy* deixam a carne assando no mato para ser distribuída às mulheres durante a noite, Isael captura o momento em que os *yãmiy* deixam a mata e retornam à aldeia. Há um corte, e a próxima cena já mostra os espíritos na estrada. A câmera os acompanha até uma parte, e, então, há outro corte. Na cena seguinte, os Tangarazinhos estão bebendo água. Outro corte, e o cinegrafista já está posicionado próximo à casa de religião, onde captura os espíritos entrando na *Kuxex*. Todo o trajeto é comentado pelo cineasta, trazendo todos os passos dos espíritos. A câmera realiza, assim, a passagem entre o que está no campo e aquilo que está fora dele, acompanhando e recepcionando os espíritos. Ainda próxima à casa de religião, a câmera passa a filmar o Pica-pau, que não teve sua chegada exibida. O espírito, após dançar com as mulheres, dirige-se à mata. Acompanhado pela câmera e pelas mulheres, retorna ao extracampo.

Quando vi o filme com o pajé Mamey, perguntei se eles estavam indo embora. Ele respondeu que sim, mas que voltariam mais tarde para distribuir a carne entre as mulheres. A cena da distribuição da carne

não é transmitida no filme, mas, mesmo sem mostrar, sabemos que ele entrará no campo da aldeia novamente, não do filme. O que nos sugere, mais uma vez, como tudo está em relação entre o visível e o invisível.



Figura 27 - Cena com as mulheres da Aldeia Verde

Legenda: Mulheres assistem à partida dos *yāmiy* para o extracampo. Ao fundo, vemos os espíritos. Fonte: Fotograma de *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012).

Há um corte, e já é noite. A cena agora é de uma fogueira, onde, segundo Isael, as mulheres vão preparar os alimentos para os yāmiy. Mais uma vez, não vemos as mulheres cozinhando, mas podemos supor que a cena se concretizará, afinal, são elas que devem alimentar os espíritos. Quando Xokanitnãg chega e o Armom vai prender as mulheres enquanto elas tentam soltar a esposa do Gavião, temos o maior exemplo de exposição do antecampo. A cena registra o espírito ainda dentro da Kuxex, o que nunca aconteceu em nenhum outro filme dos cineastas Maxakali. A casa de religião não pode ser filmada por dentro, representando, nas produções cinematógraficas, essa relação entre campo e antecampo, entre visível e invisível. Sempre acompanhamos os Yāmiy no pátio da Kuxex, mas nunca quando eles adentram o espaço. Em Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012), Isael captura os Armom ainda dentro da casa de religião, acompanhando seu movimento até o pátio.

Figura 28 - Imagem mostra os Armom dentro da Kuxex



Legenda: A casa de religião, que se constitui como um espaço restrito aos homens, é exposta no filme.

Fonte: Fotograma de Quando os Yãmiy vêm dançar conosco (2012).

Essa cena me chamou muito a atenção quando a vi pela primeira vez, pelo fato de saber que o ocorrido dentro da casa de religião é extremamente secreto. Ao assistir ao filme com Sueli e Isael, ele revelou que gostaria de filmar dentro da casa de religião e os pajés permitiram. Realmente, no canto da cena, conseguimos ver os pajés Mamey e Gustavo acompanhando a saída dos espíritos. Durante a sessão com o pajé Mamey, perguntei por que os pajés haviam consentido filmar dentro da kuxex, e ele disse que, quando os espíritos já estão prontos para saírem, ornamentados, eles já estão preparados para serem filmados e fotografados, por isso, não havia problemas. O pajé também explicou que, em alguns rituais, como Xupapoynãg (no qual as mulheres devem expulsar os espíritos da aldeia) e no Armom (quando elas devem libertar *Xokanitnãg*), essa aproximação da *Kuxex* acontece naturalmente durante o embate. Nesse momento, o espaço já está preparado para receber esses olhares. As mulheres são, então, convocadas pelos espíritos - "Cadê as mães delas para salvá-la?" - e rapidamente aparecem para libertar Xokanitnãg, mas também para serem presas pelos yamiy, que as levam para casa de religião (FIGURA 29).

Figura 29 – Cena das mulheres sendo levadas pelos Armom até a Kuxex



Legenda: As mulheres, que geralmente não podem entrar na casa de religião, são levadas para dentro em alguns rituais.

Fonte: Fotograma de Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012).

As mulheres se afastam, saem do campo, mas logo são convocadas novamente. Xokanitnãg vai embora, mas, antes, deve ser alimentada por elas. A imagem (FIGURA 30) captura a casa de religião, onde está o yãmiy, que de dentro dela grita: "Estou com fome." As mulheres então vêm com seus alimentos, que são entregues por um buraco feito na Kuxex.

Figura 30 – Mulheres alimentam Xokanitnãg por um buraco na Kuxex

Legenda: Após serem alimentados, os espíritos vão embora. Fonte: Fotograma de Quando os Yāmiy vêm dançar conosco (2012). Esse é o último ritual do filme. Na cena final, Isael alerta que os *yāmiy* estão indo embora, mas podem voltar a qualquer momento, deixando o espectador atento ao que agora é invisível, mas pode se tornar visível novamente. Os Tikmű'űn estão sempre à espera dos seus espíritos para, assim, ampliarem suas visões xamânicas.

[...] o que acontece quando a máquina fenomenológica do cinema encontra-se com a máquina xamânica dos povos ameríndios? —, a resposta nos exigiria atenção não apenas ao que se enquadra e se inscreve, tornando-se assim visível, mas principalmente àquilo que guarda relações com o fora, invisível mas constituinte da imagem. Isso significa que, sem desconsiderar a dimensão fenomenológica definidora do cinema, devemos arriscar a hipótese de que ele seja também uma máquina cosmológica, cuja matéria é, em grande medida, invisível (mapas cognitivos, gradientes míticos; relações de socialidade entre homens, animais e espíritos; atravessamentos da experiência histórica etc.) (BRASIL, no prelo).

2.4 A inserção de novos métodos narrativos

O cinema oferece ao povo Maxakali novas maneiras de experimentar suas narrativas. Com isso, a tradição oral de transmissão de conhecimentos, compartilhamento de experiências e histórias ganha uma nova forma de registro e documentação. "Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a sua língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. Tomada de imagens, sim, que é vivida como uma tomada de linguagem" (COMOLLI, 2008, p. 55). A relação dos Maxakali com sua língua ainda é muito forte. Os Tikmũ'ũn a mantêm viva, fluente, presente em seu cotidiano.

A esse respeito, Sueli comentou, enquanto assistíamos *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012): "que nem você vê aqui né, a maioria também do povo ainda mantém sua costume, sua tradição, ainda eles

não sabe falar português, né?" (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016d). Quando entrevistei Maíza e falamos sobre o assunto, ela afirmou que "é muito difícil a gente esquecer a língua, porque sempre a gente tá tudo junto ali conversando em idioma. A gente não tem vergonha do nosso idioma não. [Risos]" (MAXAKALI, Maíza, 2016).

É na própria língua que os Tikmũ'ũn compartilham suas experiências e suas memórias entre as diferentes gerações; hoje, o audiovisual se tornou mais um aliado para realizar esses registros. O desejo de reviver suas memórias ancestrais e de retomar seus modos de vida em comunhão com a natureza é mostrado de forma muito delicada nos filmes. E o mais interessante é ver isso tudo falado integralmente na língua maxakali, com o audiovisual como instrumento para esses povos preservarem suas tradições de contar histórias e espalhar seus conhecimentos. A pesquisadora Ivana Bentes (2004), em artigo sobre a iniciativa *Vídeo nas Aldeias*, salienta que "a experiência do projeto com o audiovisual mostra ainda a possibilidade de se passar da cultura oral ao audiovisual, sem a necessidade de um domínio da cultura letrada, campo por excelência do saber ocidental, das ciências sociais e da própria antropologia" (p. 51).

O cinema indígena também ressignifica o universo simbólico desses povos, ao trazer a vivência do audiovisual para dentro das aldeias. Ora, "a experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo" (LOPES, 2007, p. 26). O cinema indígena, nesse sentido, possui uma importância ainda maior no Brasil, que não tem uma identidade nacional ligada à cultura dos povos originários e ainda reproduz, em programas televisivos e inclusive no cinema, imagens estereotipadas do índio, como um ser exótico, selvagem, que não se comunica corretamente e é alheio à vida contemporânea.

Comparado a outras ex-colônias do continente americano, o Brasil é relativamente pouco marcado pela presença indígena. A sociedade brasileira contemporânea não recupera senão episodicamente um passado indígena, ao contrário de países como México, Peru ou o Paraguai, que constituíram sua identidade nacional por inclusão desse passado, por sua reatualização pós-colonial. Há razões histórico-

culturais que podem explicar essa diferença, mas não nos cabe discuti-las aqui. O importante é marcar a exclusão das culturas indígenas em nossa ideia dominante do que é a cultura nacional. O mundo indígena aparece, no mais das vezes, como mero resíduo (FAUSTO, 2006)¹⁷.

A experiência audiovisual do casal de cineastas Maxakali extrapola a lógica da documentação e do registro. Eles experimentam outras formas de narrativas e de estética fílmica. Em 2016, foi lançado o primeiro filme de animação dirigido por Isael e Charles Bicalho, com Sueli e Elizângela como assistentes de direção. *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali* (2016) conta o mito do dilúvio presente em diversas mitologias¹⁸. A palavra *konãgxeka*, em uma tradução literal, significa água grande.

A obra narra, em formato de animação, o mito do dilúvio em que somente um índio Maxakali sobreviveu e reiniciou a etnia, cruzando com uma corça (FIGURA 31). A história traz, novamente, a importância da lontra, um animal sagrado para os Maxakali, como também é apresentado no filme *Xupapoynãg* (2011). No mito, a lontra mostrava aos índios onde havia peixes para pescar, mas, ao final da pesca, deveriam ser oferecidos a ela os maiores peixes. Um dia, um índio a levou para pescar, mas lhe deu os bichos menores, e a lontra sumiu. Por isso, como forma de castigo, foi enviada a água grande em forma de dilúvio.

Texto completo disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=17.
Acesso em: 15 jan. 2017.

 $^{^{18}}$ O mito do dilúvio está presente em diversas crenças religiosas e também na cosmologia de diferentes etnias indígenas.

Figura 31 – O mito do dilúvio narrado em animação



Fonte: Fotogramas de Konāgxeka: O Dilúvio Maxakali (2016).

O filme é fruto de uma oficina de ilustração realizada na Aldeia Verde sob a coordenação de Jackson Abacatu. As ilustrações são de Cassiano Maxakali, Elizângela Maxakali, Gilberto Maxakali, Isael Maxakali, Maíza Maxakali, Paulinho Maxakali e Sueli Maxakali. A forma de experimentar diferentes narrativas vem ao encontro de uma tendência do cinema indígena brasileiro em que algumas etnias produzem também filmes de ficção¹⁹. Com isso, podemos notar como, a partir da produção de filmes documentários, os realizadores indígenas vão se interessando por outros formatos e modos de vivenciar diferentes narrativas.

Tive a oportunidade de assistir ao filme com a comunidade da Aldeia Verde e percebi o quanto as crianças gostaram de ver a animação, talvez por se constituir em desenhos e ser mais próximo do universo infantil. A exibição na aldeia também configura novas experiências para os Maxakali e novas formas narrativas, que representam novos modos de contar e compartilhar histórias. Essas maneiras de experimentar suas narrativas aparecem em diferentes estilos nas obras do casal Maxakali. Quando assisti aos filmes realizados por Sueli e Isael, o fato de eles traduzirem alguns cantos e falas e não traduzirem outros me chamou a atenção. Durante as entrevistas, perguntei se isso era uma escolha, pois

¹⁹ Como exemplo, podemos citar as obras *Txējkhō Khām Mby: Mulheres Guerreiras* (2011) e *Khátpy Ro Sujareni: A História do Monstro Khátpy* (2008), realizados por cineastas indígenas da etnia Kĩsêdjē.

os espectadores não indígenas podem ficar curiosos para saber o que eles estão falando. Isael explicou que gosta de diferenciar seus filmes e que algumas produções foram feitas para a comunidade Maxakali. Caso alguém se interesse em saber mais, pode convidá-los para exibir o filme e, aí, eles explicam o conteúdo. Segundo Sueli, não traduzir algumas falas é uma escolha deles, pois há coisas que eles não querem revelar. É uma forma de manter seus segredos.

Essas atitudes demonstram como os cineastas, a cada produção, trabalham suas narrativas de diferentes formas, fazendo de cada filme uma obra única. A própria escolha de traduzir ou não algumas falas e cantos evidencia como as narrativas fílmicas não se esgotam, guardando momentos que descobrimos apenas ao conversar com aqueles que realizaram o filme. Nesse sentido, uma narrativa pode ser complementada, e isso também acontece no processo de montagem do filme. Os cineastas explicaram que, na etapa de montagem, em que eles cortam partes que consideram importantes, sempre fica faltando algo para mostrar. A vontade de fazer outros filmes também passa pela complementação da narrativa dos seus y*ãmiyxop*.

O cinema de animação pode ajudar a contar histórias dos ancestrais Maxakali, aproveitando uma grande capacidade de desenhar de alguns membros da aldeia. Desenhar seus rituais e seus *yāmiy* é uma atividade muito desenvolvida por crianças e adultos da Aldeia Verde, fato que também podemos observar na obra da Rosângela de Tugny (2011), Escuta e poder na estética Tikmű'űn_maxakali, que possui vários desenhos de autoria dos Maxakali. O cinema de animação pode ser, portanto, mais uma oportunidade de agenciar ainda mais as crianças e envolvê-las na criação cinematográfica.



3 "CÂMERA IGUAL ARMA"

A frase que dá nome a este capítulo foi dita por Isael enquanto assistíamos ao filme *Kotkuphi* (2011) na Aldeia Verde. Sua fala demonstra a importância do trabalho dos cineastas indígenas, de diferentes etnias, registrando suas culturas em busca de visibilidade e reconhecimento.

Por isso que nós tão fazendo documentário né, todo cineasta né faz seu vídeo diferente né, de cada etnia né? [...] Por isso é muito importante pra nós né, é... câmera igual arma, fazer documentário, registrar tudo né? E também a gente tá preocupado com nosso cultura também né, por isso que nós tão registrando tudo né, faz documentário né pra deixar né, pra até dois mil e quando né, vai ser diferente né? Porque cada ano muda diferente né, a aldeia né, rápido, mais rápido. Eu tô preocupado com nossa língua, num vai acabar né? Mas tem outra coisa né, a comida né e a casa natural, tá mudando né? (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016a)

O cineasta, ao comentar sobre seu trabalho e de outros cineastas indígenas, ressalta a importância de os realizadores indígenas documentarem suas realidades. Apresenta, também, a dimensão política da questão e evidencia o quanto o audiovisual pode contribuir com o processo de empoderamento e reconhecimento, "pois para que a pluralidade das culturas do mundo seja politicamente levada em conta, é indispensável que a diversidade de identidades nos possa ser contada" (MARTÍN-BAR-BERO, 2006, p. 63).

A produção indígena traça um novo paradigma estético, pautado no reconhecimento de suas culturas, pois "a estética é um meio de experimentar, de sentir em comum e é, também, um meio de reconhecer-se" (MAFFESOLI, 1998, p. 108). Ao se identificarem, os indígenas mostram suas forças e a importância de suas culturas também para o âmbito político. Ruben Caixeta de Queiroz, em artigo sobre o nascimento do

projeto *Vídeo nas Aldeias*, conta que o trabalho possui, também, uma finalidade política e de criação de uma rede de compartilhamento de experiências entre as diferentes etnias, em que "estas se inseriam particularmente no campo da política, ou seja, no processo de organização e luta dos índios em busca de seus direitos territoriais, em busca de seu reconhecimento étnico face à sociedade hegemônica e aos interesses colonizadores" (2004, p. 40).

Em entrevista, Isael também explicita a importância do seu trabalho de realizador indígena para "clarear" seu povo.

É porque eu pensei muito também assim, porque sempre que tá, nós tá, nós ficou no escuro, né, tá escondido, né, ninguém num quer saber de nada de Maxakali, né, por isso que eu falei, é... querendo né clarear o nosso povo Maxakali né. Eu tô querendo representar o meu comunidade, tô querendo é, é tirar o coberto, né, pra Maxakali ficar no claro, né, porque tá no escuro, né, aí eu vou tirar escuro, né, aí Maxakali fica mais claro, né, pra pessoa enxergar, Funai enxergar bem, né, Governo enxergar, escola, na faculdade vai enxergar, né, porque nós tá escondido, né, nós tamo na escuro, por isso que hoje, né, tá melhorando, né, cada vez, né, as coisa que nós tão precisando, conseguiram alguma coisa, mas não é conseguiram muito, né. Assim que funciona, né, nós tão mostrando nossa cultura, o nosso ritual, a nossa língua tá viva ainda, né, nós tão preservado. Yũmmũg (MAXAKALI, Isael, 2016a).

Isael ainda destaca a importância da representatividade ao citar que ele quer representar sua comunidade, ou seja, o cineasta demonstra uma consciência política e social dentro dos trabalhos de realização audiovisual. Para além do registro cultural, ele pretende "clarear" a realidade do seu povo, para ajudar a romper preconceitos e a visão estereotipada sobre o índio, ainda tão presente na sociedade contemporânea.

A narrativa audiovisual oferece um amplo campo de possibilidades ao apresentar um universo semântico de experiências que acionam o passado a partir do presente, o que de imediato nos convoca a pensar sobre a falibilidade

dessas histórias, mas, ao mesmo tempo, nos permite afirmar que essa memória é socialmente construída pelos envolvidos e tem um caráter de potência na medida em que suscita novas ações por parte das comunidades (MAIA; ANDRADE, 2016, p. 15).

Em uma das entrevistas que realizei com o pajé Mamey, quando o perguntei qual a importância dos filmes para a etnia, ele fez uma fala que nos esclarece muito sobre a relação entre cinema e a cosmovisão Maxakali: "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" (MAXAKALI, Mamey, 2016a). Essa declaração é fundamental para entendermos essa não diferenciação entre seres humanos e animais, o que acaba se revelando também como um posicionamento cosmopolítico que afirma a importância de todos os seres. Em outro trecho, o pajé comenta sobre a relevância dos registros para a tradição Maxakali e para que o governo conheça suas realidades e os ajude.

Nós fizemos os DVDs porque as crianças que vão nascer irão assistir. Eu vi os meus avôs, eles não fizeram assim e não veio pessoa de fora pra filmar. Não gravaram os cantos. Não pode chegar perto e as pessoas que vêm de fora respeitam. Hoje o governo conheceu as aldeias e tem os professores. Hoje os pajés estão juntos, mas os antepassados não deixavam que viesse uma pessoa pra filmar. Um pajé ficou bravo e correu atrás de um homem para pegar a máquina fotográfica dele e quebrar. Ele falou que não ia deixar tirar foto. Hoje pode filmar e tirar foto do canto e do ritual. Pode gravar o canto e a história do ritual. Eu mesmo penso que o governo não ajudou a comunidade com o ritual. Deveriam mandar uma pessoa pra ajudar a comunidade com o ritual e fazer assim: perguntar o que nós precisamos. Chega! (MAXAKALI, Mamey, 2016a)

A utilização das tecnologias da imagem como ação política por grupos excluídos dos grandes veículos de comunicação é uma tendência da sociedade contemporânea. Como Comolli afirma, essa busca por reconhecimentos desses *outros corpos* também possui um caráter político:

Esse resto – cinematográfico e político – é o que me permite, como espectador, escapar ao domínio dos modelos, e primeiro que isso – hipervisível e subestimada –, dos modelos de figuras e de corpos: a alteridade modelada, que fabrica cada vez com mais cinismo o império de Hollywood (2002, p. 223. Tradução nossa).²⁰

Esses encontros com a diferença são também um encontro com a alteridade, pois nos reconhecemos e nos reafirmamos como seres políticos no reconhecimento da diversidade. É nesse sentido que Jean-Claude Bernardet afirma "que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra 'outro' aceita ser ele mesmo um 'outro' se o centro se deslocar, aceita ser um 'outro' para o 'outro'" (2004, p. 10).

Essa força política e social se apresenta aos nossos olhos de forma sensível quando, por exemplo, Isael e Sueli trazem, em seus filmes, as diversas mudanças culturais acarretadas pela imposição de outras culturas. Isso também ocorre quando eles mostram a forma como vivem hoje por terem seus territórios reduzidos; ou, ainda, ao exporem a realidade do povo indígena dentro da sociedade capitalista. A alteridade, que nos faz ver esse *outro* e conceber essa *outra* realidade, ao ser apresentada nos filmes, nos coloca frente às matrizes religiosas indígenas, nos fazendo quebrar paradigmas ao conceber os seres humanos como tão importantes quanto os animais, as plantas e seus seres cósmicos. A alteridade dos índios também se mostra na língua da etnia, que faz de nós esse *outro* quando não apresenta tradução de certas falas e cantos, colocando sua língua como tão importante quanto as outras. O cinema indígena é mais uma forma de reconhecer outras realidades.

²⁰ No original: Ese resto – cinematográfico y político – es precisamente lo que me permite, espectador, escapar a la dominación de los modelos, y en primer lugar a aquella – hipervisible y subestimada – de los modelos de figuras y de cuerpos: a la alteridade modelizada, en suma, que fabrica cada vez con más cinismo el imperio de Hollywood.

3.1 Filmar é um ato político

Quando escolhemos o que filmar, quando escolhemos explicitar determinada situação, mostramos o nosso posicionamento político. Ao ver a obra de tantos realizadores indígenas, percebemos o quanto o audiovisual é utilizado como um importante instrumento para denunciar a imposição cultural que eles sofreram, como eles vêm, dessa forma, buscando mostrar à população não indígena as diversas violências sofridas ao logo dos séculos e sua resistência frente a essa situação. Para Ruben Caixeta de Queiroz, o surgimento do projeto *Video nas Aldeias* nasce como um "projeto militante, necessário, que se insere de forma clara dentro de um movimento do cinema militante largamente presente na história do documentário" (2004, p. 44). Isaac Pinhanta, da etnia Ashaninka, também explicita em artigo para o catálogo do projeto *Vídeo nas Aldeias* a sua busca para combater o preconceito às populações indígenas por meio de seus filmes:

E os instrumentos que a gente tem de fora, para poder nos defender e para segurar a nossa cultura são a escrita - ter algumas pessoas que aprendam a dialogar, falar e escrever o português – e a câmera, porque você transmite a sua imagem sem precisar sair todo mundo de lá, sai uma pessoa e transmite o que está acontecendo, para as pessoas te ajudarem, te respeitarem. É daí é que vão sair os nossos aliados não indígenas, as pessoas que vão começar a combater esse preconceito. Então nós estamos usando o instrumento com outro sentido, assim da nossa maneira mesmo. E também para ajudar a sociedade a nos conhecer melhor, mas da maneira que a gente pensa, nós aqui e vocês aí. Nós somos desse jeito, nós temos o domínio do nosso conhecimento e seria bom que todas as pessoas daqui para frente comecem a ver isso. É bom a gente ter esse diálogo. Tem gente que diz: "Ah! vocês querem ser branco, né?" Todo o povo hoje domina a tecnologia do japonês, mas o japonês não é brasileiro, nem brasileiro é japonês. É a mesma coisa, eu não sou Xavante, eu sou Ashaninka, ele é Xavante. Mas a gente pode se organizar com o mesmo instrumento que

o branco usa, mas com visual diferente, você vai usar ele de acordo com a sua necessidade, com a sua maneira de pensar (2004, p. 16-17).

A população indígena, assim como outros grupos considerados "minorias", vem percebendo como podem utilizar os meios de comunicação para realizar denúncias e buscar a visibilidade da causa indígena. A ativista indígena Sonia Bone²¹, da etnia Guajajara, participou, no dia 6 de fevereiro de 2017, de um encontro em Nova York para "discutir estratégias de comunicação global que dêm conta de fazer uma narrativa que traduza as realidades locais, regionais e nacional." Ela fala da importância de dar "visibilidade para os riscos eminentes de retrocessos e perdas de Direitos e com isso ganhar adesão internacional para fortalecer a pauta indígena no campo da denúncia das violações de direitos, criminalização e violência [...]"²².

O uso do audiovisual como uma maneira de denunciar o modo como vivem atualmente é recorrente nos filmes. Quando assisti *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) com o casal de cineastas, Isael disse que quis fazer a cena em que o pajé Mamey prepara café para denunciar como a etnia passou a consumir alimentos que não faziam parte da sua cultura por não terem como cultivar os alimentos que seus antepassados consumiam. "É porque nós tão querendo mostrar é, mostrar pra pessoa lembrar, né, do... a comida de Maxakali, né, num é isso, né, num é café" (MAXAKALI, Isael, 2016a). O casal também apontou que, com as mudanças nos hábitos alimentares, diversas doenças passaram a acometer os Maxakali, como pressão alta e diabetes. Nesse sentido, os filmes são uma ferramenta para registrar essas transformações.

A questão territorial é importante para os Maxakali, não apenas para cultivarem seus alimentos, como também para

²¹ Informação obtida no perfil da rede social digital *Facebook* da ativista Sonia Bone Guajajara. Disponível em: https://www.facebook.com/soniaguajajara. Acesso em: 5 fev. 2017.

²² Apesar de a fala da indígena não estar inserida em pesquisas científicas, achei relevante trazer a opinião de outra pessoa indígena que vê a importância dos meios de comunicação para a visibilidade à causa.

a realização dos seus rituais. Os yāmiyxop caçam e trazem a caça à aldeia, precisam de roupas que são feitas com o material encontrado na mata e, mais que isso, necessitam da mata para viverem quando não estão na aldeia. Preservar a mata e a natureza é uma forma de os Tikmũ'ũn preservarem as alianças com seus espíritos. No filme, também notamos isso quando Isael fala que antigamente as mulheres ofereciam peixe aos yāmiy, mas hoje dão frango. Na Aldeia Verde, não há um lugar para pescar, e as pescas, atualmente, são realizadas nos rios perto da aldeia, ocasionando alguns conflitos com os fazendeiros (MAIA; ANDRADE, 2018, p. 99-100).

Quando assiti a *Kotkuphi* (2011) com os cineastas, eles explicaram que, hoje, a mandioca que é preparada para o ritual é levada para o rio fora da aldeia, porque na aldeia não há um rio com água limpa para deixarem o alimento. Há, portanto, em diferentes filmes, a denúncia de viverem em uma terra devastada e com poucos recursos naturais, o que atingiu, também, a maneira como realizam seus rituais. Ainda assim, há um esforço conjunto em continuarem fazendo a comida dos "antigos", atentos para que as futuras gerações aprendam os rituais com os mais velhos.

Sueli, ao comentar a cena do pajé fazendo café em *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco*, falou sobre a função política de realizar esses registros.

E... aí é assim, né, que eu acho que por isso que Isael nem imaginava que isso ia acontecer, sabe. Passar no festival, ele só fez aquele pra ficar gravado, porque hoje é cesta que vem, hoje nós precisa de cesta, nós precisa de leite em pó, nós precisa de cesta básica, a FUNAI tem que dar cesta, porque se o Governo não tá devolvendo nossa terra, que são terra origem pro povo Maxakali, nós não tem mais nossa onde que nós vão tirar nossa sobrevivência da nossa cultura, da nossa tradição vai ficar um pouquinho gravado só nas memória, sabe, por isso que eu acho que é importante a gente tá filmando pra isso passar pras criança puder ver nas escola, né, aqui no posto, né. O pessoal já tá fazendo uma sala pra tá passando pras criança as filmage, né, porque isso é importante pra nós. Os canto também, né, os

canto só tá sendo gravado pra nós só na nossa memória, sabe, dos cantos é, do... da paca, da onça, do... todos coisa só tá gravado na nossa cabeça, nas memória e nas história, porque hoje, né, elas se perderam quase tudo, sabe? (MAXAKALI, Sueli, 2016a)

Os filmes possuem um caráter didático por serem exibidos para as crianças nas escolas da aldeia, mas também em escolas não indígenas. Durante a entrevista, o casal ressaltou a importância de essas obras circularem também em faculdades, onde se formam os profissionais que podem trabalhar nas aldeias. Sueli acrescentou ser importante ensinar as crianças e os jovens a filmarem, para que o trabalho audiovisual continue a ser realizado, mas também por segurança, pois elas podem gravar um momento de violência para buscarem por seus direitos.

Que daqui um tempo, né, ele também vai ser uma pessoa, né, um cineasta, né, também, melhor que a gente, sabe? Eles podem ser, né. Aí, eu acho que é isso que é importância, né, pra nós, num é também porque... e também, é importante pra nós, porque eles vai, pesca, ás vezes, acontece ali, em qualquer momento acontece uma violência e, ás vezes, alguém tem algum celular, algum... alguma coisa que eles poderia filmar, né, pra depois a gente puder, é... procurar o nosso direito, sabe? (MAXAKALI, Sueli, 2016c)

Quando assisti aos filmes com Isael e Sueli, por diversos momentos, os cineastas teceram comentários a respeito do lugar onde vivem e da importância de um território com a natureza mais preservada. Falaram sobre a ausência da mata quando se mudaram para o território da Aldeia Verde, e que, quando moravam na aldeia de Água Boa, não havia madeira grande para fazer o pau de religião. Todas essas narrativas e as negociações que envolvem o fazer cinematográfico adquirem um caráter político para a etnia.

Porque, enfim, se alguns ali desejam fazer filmes, eles estão diante não só de dilemas e negociações próprias de suas práticas cosmopolíticas, internas às aldeias e concernentes

a suas alianças entre si, entre seus *outros* – outros cineastas, outras liderancas, de outras aldeias, outros povos indígenas, não indígenas, yãmĩyxop –, mas também se submetem a todo um círculo institucional, também político, que envolve o acesso aos recursos necessários para a produção e a distribuição desses filmes, uma vez que, ainda que decidissem renunciar à possibilidade de mostrarem seus trabalhos – os cinematográficos e aqueles que seu cinema traz – aos indígenas de outras etnias e aos não indígenas, ou seja, ainda que não mais lhes interessassem os festivais, os prêmios, a inclusão de sua produção nas escolas, mas apenas uma produção e uma circulação interna às aldeias – exercícios do olhar e da escuta, mas também uma produção para instrução das crianças, comunicação através de vídeo-cartas, produção de memórias, diversão [...] (COSTA, 2015, p. 221-222, grifos da autora).

Quando entrevistei os pajés Totó, Mamey e Voninho, todos falaram da importância dos filmes para que o governo e a sociedade os conheçam. Mamey ainda afirmou que, por meio da captação de recursos via projetos, a comunidade conseguiu comprar equipamentos, máquinas fotográficas e filmadora para realizar seus registros. Esse engajamento é também político, o que os faz ver a necessidade de políticas culturais que os beneficie para que possam fazer filmes. Em entrevista, Sueli relatou que as produções também auxiliam a diminuir o preconceito em relação aos povos indígenas, o que reafirma, mais uma vez, o caráter político desses trabalhos.

Eu acho, assim, que importante, né, pra nós, porque além que ele vai ser registro, é passado também pras criança também, nas escolas, sabe? E vai diminuindo mais o preconceito também, porque não passa só aqui, mas passa em vários lugares, né, também (MAXAKALI, Sueli, 2016c).

O pajé Mamey, em *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco*, afirma em *voz over* que "o Gavião é o responsável por todos. Ele é grande e poderoso, assim como o governo. O Gavião é o governo." O pajé faz uma importante analogia entre o Gavião e o governo: assim como os povos

-espíritos-gavião têm poder sobre diversos outros *yãmiy* que compõem seu grupo ritualístico, igualmente estamos submetidos às ordens governamentais e leis que regem nosso país.

A questão de os filmes serem integralmente falados em maxakali também revela o quanto é importante os Tikmű'űn trazerem suas narrativas na própria língua para que suas culturas sejam reconhecidas. Trata-se também de uma forma de autoafirmarem as suas crenças e religiosidade.

O fato de as obras dos cineastas serem sobre suas práticas ritualísticas também traduz a relevância do reconhecimento de suas crenças e da diversidade religiosa presente em nossa sociedade. É mais uma forma de realizar uma "troca de lugar" entre indígenas e não indígenas, buscando que eles tenham seus direitos reconhecidos, por meio da identificação da sua cultura, das suas individualidades, das suas crenças religiosas (MAIA; ANDRADE, 2018, p. 102-103).

Os filmes se constituem como uma forma de documentar as mudanças culturais, territoriais e sociais, o que aparece na fala supracitada de Sueli. Mas é também uma forma de nos colocar em contato com uma enorme diversidade cultural que existe na nossa sociedade e que, muitas vezes, não temos oportunidade de conhecer. Nesse sentido, o cinema indígena funciona como um potente instrumento político que nos possibilita esse reconhecimento.

3.2 O audiovisual e a dimensão sensível: outras possibilidades de ver o outro

O cinema documentário indígena revela sua sensibilidade ao dividir com diferentes povos as suas vivências e experiências, compartilhando suas tradições e culturas com os povos não indígenas, mas também com outros povos indígenas que podem encontrar ali algo em comum. Com as obras cinematográficas, temos a oportunidade de conhecer essas outras realidades, outras formas de vida.

A partilha do sensível elaborada por Jacques Rancière (2005) ajuda a entender como se dão essas relações dentro do campo da arte:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15, grifos do autor).

A sensibilidade do trabalho do casal de cineastas é realçada na forma como falam dos seus segredos ritualísticos e no respeito necessário para filmar e registrar. Essa relação traz outra questão fundamental para pensar o cinema Maxakali: o que não se pode ver, aquilo que nunca será mostrado. Em Tatakox (2007) e Iniciação dos filhos espíritos da terra (2015), filmes dirigidos por Isael e que apresentam o ritual de iniciação das crianças nas práticas ritualísticas da etnia, podemos notar isso claramente. O diretor filma apenas o que todos podem ver, o ocorrido fora da casa de religião. Aquilo que acontece no período de trinta dias no qual as crianças ficam dentro da kuxex não é revelado na obra, que expõe somente o começo do ritual de iniciação (quando as crianças vão para a Kuxex) e o final (quando elas saem e retornam às suas casas). Esse sigilo também acontece em outros filmes como Kotkuphi (2011), Xupapoynãg (2011) e Mîmãnãm: mõgmõka xi xûnîn (2011), em que o casal grava apenas o que os espíritos fazem fora da casa de religião, respeitando os limites do que pode ser visto.

Há uma exceção em *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012), na qual Isael pediu aos pajés para filmar dentro da *Kuxex*. Mesmo assim, Isael contou que gravou de longe, tomando cuidado para não pegar imagens aproximadas. Essas precauções ressaltam a capacidade criativa desses artistas. A dimensão sensível do cinema Maxakali nos ajuda a en-

tender o motivo pelo qual os filmes somente poderiam ser realizados por eles. Para Jacques Rancière (2005, p. 47), "que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes." O autor explica que "o regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação" (Ibid, p. 47). Os cineastas indígenas, ao realizarem suas obras audiovisuais, fazem um trabalho único, consolidando outro paradigma estético, pautado em seus modos de representação.

Por serem realizadas pelos próprios membros da aldeia, as obras destacam, ainda, a importância da autorrepresentação. Apenas pessoas pertencentes àquela realidade compreendem o que ali acontece, principalmente no tocante às práticas ritualísticas. Conferimos isso em diversos momentos: quando Isael revela que sabe o que vai acontecer no ritual por conhecer as sequências dos cantos; quando o cineasta prevê quais os caminhos serão percorridos pelos *yāmiy* para chegar à aldeia e já fica posicionado na estrada para fazer esses registros; quando eles se preocupam em mostrar as diferenças em como o ritual era praticado e a forma como são feitos hoje; quando trazem uma narrativa compartilhada entre a comunidade e seus *yāmiyxop*; pela forma como querem construir, eles mesmos, suas narrativas.

Para Ana Carolina Estrela da Costa,

não há como pensar um cinema Maxakali sem também pensar em noções como de xamanismo, ritual, modos de olhar e de escuta. A interação entre corpos filmados e corpos que filmam sugere uma partilha de experiências sensíveis, de posições entre sujeitos e objetos, de dimensões estética, política e xamânica [...] (COSTA, 2015, p. 163).

É por meio dos rituais que os Maxakali mantêm e atualizam suas relações com seus *yāmiyxop*, desse modo, a realização dos filmes-rituais surge como mais um instrumento político de reinvenção, reexistência e resistência. Essa perspectiva política possui uma relação intrínseca com os rituais e a cosmologia Tikmũ'ũn, que se fortalecem pelas alianças com seus povos-espíritos.

Os cineastas inserem nos seus filmes várias linguagens artísticas que guiam seus trabalhos. Mais que isso, ao reunirem diversas linguagens dentro de uma obra, partilhando suas pinturas, desenhos, cantos, corpos, falas e rituais, oferecem infinitas possibilidades sensíveis para os espectadores. Para Cezar Migliorin (2008, p. 3-4), "em uma partilha é possível apontar os que têm direito à fala e quais as possibilidades do sensível dentro dessa partilha." Nesse sentido, o cinema Maxakali vem não apenas reivindicar o direito à voz, mas também o direito de compartilhar seus universos artísticos.

Costa (2015) discorre sobre como o cinema se tornou mais uma forma de partilha entre os Maxakali:

O vídeo começou, então, a parecer um modo mais potente de produção antropológica, ritual e cultural, por ser mais próximo dos modos Maxakali de produção de *encontros com outros* através do uso da imagem como suporte não só da visão, mas também da escuta, da partilha e da presença (p. 125, grifo da autora).

A pesquisa dentro da aldeia foi o que me proporcionou esses *encontros com outros*. Ao conhecer melhor o modo de vida Tikmũ'ũn, tive a oportunidade de escutá-los e, com isso, perceber o quanto esses momentos de partilha são fundamentais dentro da cultura Maxakali. Foi por meio do exercício de alteridade que comecei a pensar o trabalho cinematográfico Maxakali, no qual se deixar afetar passa também pelo exercício de olhar e escutar. É nesse caminho que esta pesquisa seguiu: analisando o cinema do casal Maxakali como um encontro com a alteridade. E, ao fazê-lo, não pude deixar de observar o quanto há de objetivo político, que também carrega sua dimensão xamânica, em profunda relação com seus rituais e o papel desempenhado pelos pajés nesse trabalho.

A figura da alteridade está cristalizada na face do estrangeiro, do marginal, do desviante, do desconhecido. Ela é, contudo, necessária para que se possa dizer *eu sou*. Dizer que sou este e não aquele me permite traçar uma linha fronteiriça entre *eu* e o *outro*, na configuração de um processo

relacional de demarcação e constituição de identidades e outridades. É, então, através de um processo de diferenciação que a unidade parece se constituir. O par identidade/ diferença se revela indissociável, na medida em que o *outro*, ainda que calado, à sombra, ou em seu reverso, habita a figura do *um* (DIONÍZIO, 2013, p. 26, grifos da autora).

Na Aldeia Verde, o meu primeiro encontro com a alteridade se deu pela língua maxakali, como contei na Apresentação. Depois, pelos rituais, que me fizeram desenvolver uma profunda relação de respeito com seus *yāmiyxop*. Presenciar, na aldeia, o que havia visto nos filmes – as múltiplas conexões entre cantos, espíritos, memórias, partilhas de conhecimentos – despertou em mim a sensibilidade Tikmű'űn, na forma como são afetados e afetam os outros ou, ainda, como querem ser vistos e ouvidos pela sociedade.

A convivência com os Maxakali me trouxe também a oportunidade de ouvi-los e ouvir seus *yāmiyxop*. O exercício de escuta foi um grande momento de partilha com os membros da aldeia: do mesmo modo como eu desejava muito ouvi-los, eles também queriam me conhecer, saber de onde eu vinha, o que me levava a eles. Para os Tikmũ'ũn, "ouvir é comensalidade, partilha de substância, comer-junto" (TUGNY, 2011, p. XXIV). Ouvir é comensalidade não somente nas relações que mantêm com a sociedade, mas, principalmente, é uma partilha com seus espíritos que os abençoam.

Quando assisti a *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* pela primeira vez com Isael e Sueli, em um trecho, eles comentaram a importância de se alimentarem com o ritual.

Isael: Isso, alimentar também né, porque o nós Maxakali num alimenta só com família dentro da casa não, alimenta com ritual...

Sueli: Espírito também.

Isael: ...espírito tem que dar comida pra yāmiy também.

Sueli: Pra não ficar doente, expulsar doença...

Isael: É.

Sueli: ...dentro de casa.

Isael: E yāmiy alimenta com pessoa também, yāmiy mata caça, vai mandar caça pra as mulheres também. (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016d).

A fala do casal explicita a importância da alimentação espiritual compartilhada entre seus *yãmiy* para os Tikmű'űn. Quando os espíritos trazem a caça para alimentar a comunidade, por meio do ritual, o canto é parte substancial desse momento de partilha. Eles se alimentam e cantam juntos. Pude ver, em diversas noites na aldeia, que, enquanto os espíritos passam a noite cantando, as mulheres os acompanham do lado de fora da casa de religião por longas horas. Nesses momentos, elas preparam alimentos para os yãmiy e, ao mesmo tempo, alimentam seu lado espiritual.



Figura 32 – Mulheres em noite de ritual

Legenda: Mulheres preparam alimentos para o ritual durante toda a noite. Ao lado, crianças e mulheres dormem e passam a noite acampadas para acompanhar seus *yāmiyxop*. Foto: Andriza Andrade (Aldeia Verde, março de 2016).

As mulheres estão sempre prontas para cantar, dançar, cozinhar com os seus *yãmiy*, sempre atendendo às suas solicitações quando eles

as chamam. Em *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) e *Xupa-poynāg* (2011), percebemos que elas não estão próximas dos rituais, mas se aproximam se necessário. A forma como se preparam para os rituais, trazendo seus cantos, os corpos ornamentados, as pinturas, as danças em que se aproximam e se afastam dos espíritos, toda a interação que acontece nessas narrativas compartilhadas e como querem que a sociedade as veja revelam a sensibilidade na construção dessas obras cinematográficas.

3.3 A estética Tikmũ'ũn

A alteridade, para os Tikmũ'ũn, tem relação com sua estética e com a sensibilidade, pela forma em que são afetados e afetam os outros. Para Rosângela de Tugny (2011, p. 211), a estética Maxakali "é da mesma natureza que a estética com a qual os povos tikmũ'ũn escutam, veem, agem, são afetados e buscam afetar a nós da sociedade nacional e aos outros povos com os quais mantêm vínculos." A estética Tikmũ'ũn aparece como algo além do que a filosofia ocidental concebe. Para além da beleza e do fazer artístico, é algo que envolve todos os cantos dos seus *yāmiyxop* e suas múltiplas relações, suas narrativas míticas e ritualísticas e como tudo isso é uma forma de pensar e produzir imagens. Os cantos são também uma maneira de realizar imagens, como mostra a mesma autora:

Assim que iniciamos nosso trabalho, os pajés sempre trataram de trazer um desenhista para desenhar os cantos. Inicialmente, os desenhos pareciam servir para facilitar a compreensão e tradução das cenas cantadas. Pouco a pouco, comecei a perceber a disposição sobreposta, empilhada, simultânea das imagens sobre a folha. As folhas continham eventos inteiros: o xũnĩm na sua forma morcego e na sua forma de duplos humanos vendo, ou interpelando as imagens-yāmiyxop que encontra. Esses desenhos sempre agradaram muito mais aos Tikmũ'ũn do que as versões em escrita alfabética que produziram. Quando as versões preliminares eram levadas às aldeias, eram os desenhos que

suscitavam comentários e os levavam a cantar imediatamente (Ibid, p. 147, grifos da autora).

Rosângela de Tugny também afirma que

Os desenhos materializavam o que se produz nas cordas vocais do *xũnĩm*. Essa singular produção pictural na qual os espíritos cantores fazem sair imagens de suas bocas não deixa de apresentar grande semelhança com um conhecido corpus de escritas pictográficas encontradas entre os povos mesoamericanos no momento de contato com os espanhóis (Ibid, p. 147, grifos da autora).

Quando realizei as primeiras entrevistas com Sueli e Isael, estava sempre acompanhada do caderno de campo, onde, diversas vezes, eles desenhavam ou onde eu copiava os desenhos que eles produziam nas mãos, na colcha da cama (ver Figura 7, na qual Sueli está com o caderno no colo, na ocasião em que assisti ao filme Kotkuphi com o casal). Os desenhos se referiam a alguma história que eles estavam contando, às pinturas dos rituais ou a algum aspecto dos seus yamiyxop. Assim como, inicialmente, fui percebendo que as histórias são sempre acompanhadas dos cantos, os desenhos também eram fundamentais para complementar as informações que eles gostariam de me dar. Eram uma forma de complementar os filmes e as histórias. Isael disse, em entrevista, que "hoje, tem muita câmera, né, tá registrando, mas, antigamente não tem câmera pra guardar imagem, né? Por isso, que só tem muita história, né, muita história, né?" (MAXAKALI, Isael, 2016b). Quando assisti ao filme Konãgxeka na aldeia, ele me falou que o desenho foi o modo encontrado para contar uma importante história dos Tikmű'űn, o mito do dilúvio. O filme feito em animação também mostra a importante relação com os desenhos, usados para contar histórias.

É notório como dança, canto, pintura, imagem estão ligados à estética Tikmű'űn, à maneira como querem se mostrar. Isael explicou um pouco sobre essa relação de todos esses aspectos com os rituais dos seus *yāmiyxop*, que agora também são mostrados pelos filmes:

É que eu tô mostrando nosso ritual, né, porque o ritual é muito importante pra nós, né, porque é antepassado, né, o nosso, é... pessoa mais velho, gostamo muito, né, canto, pintura, é... dança com ritual, as mulher vai dançar com ritual. O ritual imita bicho também, por isso que nós tão continuando, né, pra num assim perder, né? (MAXAKALI, Isael, 2016a)

Rosângela de Tugny (2011), ao desenvolver seu trabalho com os cantos da etnia, também aponta como tudo está em profunda e íntima relação.

Tenho até aqui levantando algumas reflexões, que reconhecem nos tikmũ'ũn funções e estatutos ainda pouco explorados nos estudos musicológicos: os cantos na continuidade com o inimigo morto, os cantos como produtores de imagens, os cantos como função-memória dos guerreiros, os cantos como forma de diluir a humanidade e buscar a animalidade, os cantos na continuidade com a escrita (como "arquiescritura"), os cantos como fórum de uma "ecolália enunciativa", os cantos como forma de auscultação de outros corpos. Venho ao mesmo tempo chamando atenção para alguns traços estéticos que envolvem as relações que se constituem entre os Tikmű'űn e os yamiyxop, esses espíritos aliados que interessam tanto a eles. Falei da educação do olhar que consiste em ver menos, em 'quase ver', mencionei a precariedade dos gestos, dos traçados tremulantes do desenho, dos sons sussurrados capazes de abrir mundos ou de chegar até os yamiyxop que se encontram na invisibilidade. Esses traços estéticos podem nos dar alguns caminhos [...] (p. 153-154, grifos da autora).

Os aspectos estéticos detectados por Tugny (2011) por meio da música sinalizam importantes elementos e aspectos que podem ser vistos também no cinema. Isso porque os cantos e, consequentemente, os rituais constituem os filmes-cantos ou filmes-rituais realizados na aldeia. As obras revelam, igualmente, essa relação da visão Tikmũ'ũn entre ver e não ver, mostrar e resguardar, traços estéticos marcantes do cinema Maxakali.

É porque se num tiver o animal e mato, água também, qualquer coisa também, num vai, num vai ter canto, né, do

ritual, porque o nosso ritual canto através das coisas, né, da comida, né, caça, rio, água, mato, casa, né, é muita coisa, né, que o ritual canta pelo, por objeto e caça também, entendeu? (MAXAKALI, Isael, 2016a)

Os filmes exibem todos esses aspectos característicos da estética Tikmű'űn. A preocupação em construir uma narrativa compartilhada seria mais uma forma de mostrarem que esses elementos estéticos estão ligados profundamente a sua cultura e que, portanto, não há como fazer filmes e se mostrar para a sociedade sem trazer essas múltiplas vozes.

Quando conversei com Isael sobre os planos de imagens – já que, em alguns momentos, vemos imagens extremamente amplas e panorâmicas e, em outros, planos muito fechados, bem próximos aos *yāmiy* –, ele disse que gosta muito de planos panorâmicos e abertos para capturar muitos elementos dos rituais e o entorno. Ao mesmo tempo, o cineasta traz imagens bem próximas, a fim de apresentar as pinturas dos membros da aldeia e dos espíritos, os desenhos do *mîmānām*, os corpos. Podemos perceber, com isso, que é importante mostrar o ritual, porém, do mesmo modo, é relevante abarcar os aspectos que os caracterizam, por exemplo, a pintura ou o pau de religião que fica em frente à *Kuxex*. Por meio desses diversos elementos estéticos, os Tikmũ'ũn dizem muito mais do seu pensamento e se comunicam também por outras linguagens.

Tais obras cinematográficas sugerem que a estética manifesta a subjetividade das escolhas dos cineastas, que carregam o significado da cultura Tikmű'űn e o sentido que eles dão à própria cultura. Com isso, exaltam suas belezas subjetivas, trazendo os elementos que possam alcançar o sentido desejado por eles.

Por meio dos filmes, podemos pensar que existe uma estética também dos rituais, que acaba compondo esses filmes-rituais. Todavia, neles há cortes, determinados elementos não podem ser exibidos, as relações que acontecem dentro da *Kuxex* são secretas. Mas podemos pensar o vínculo das mulheres com seus *yãmiyxop* como uma ligação que também passa por edições, como nos filmes, em que os *yãmiy* se mostram quando saem da casa de religião, porém, em alguns momentos, elas não

sabem o que se passa e apenas os escutam, ou, às vezes, nem os escutam, mas sabem que eles estão presentes na aldeia. Percebemos, então, que não apenas nos filmes, como também nas relações dentro da aldeia, sempre há algo que não pode ser visto, e, logo, não será mostrado. Isso também faz parte da estética Tikmũ'ũn.

Essa estética aparece, assim, como uma forma de experimentar, de tornar comum. A relação entre o que podemos ver e o invisível, o fato de não mostrarem tudo, pode ser configurada como uma questão política. A câmera, que também é uma arma para reivindicar o lugar de fala dos membros da comunidade Aldeia Verde, vem trazendo as vozes de seus *yāmiyxop*.



Figura 33 – Pahep, neta de Sueli, com os yãmiyxop ao fundo

Legenda: No dia que Sueli fez esta foto, ela me pediu para descarregar o cartão de memória da sua máquina e, quando vi a imagem, comentei da beleza. Sueli então me disse que, na hora em que os *yāmiy* saíram da casa de religião, ela viu Pahep com os *yāmiy* ao fundo e quis desfocar o fundo para mostrar Pahep como gente de "verdade" e os *yāmiy* borrados, conferindo a eles a dimensão espiritual, etérea.

Foto: Sueli Maxakali (Aldeia Verde, novembro de 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas fílmicas apresentadas nos filmes Maxakali expõem outro lado da tradição indígena. Por meio do audiovisual, as obras engendram novas formas de narrar, contar histórias e atualizar memórias ancestrais. Com os filmes, deparamo-nos com uma ressignificação do uso do audiovisual e com a resistência indígena, uma vez que esses povos trazem suas próprias marcas nessas produções, expressando suas subjetividades, suas estéticas e suas narrativas, que aparecem como mais um tipo de experimentação. Podemos conferir isso nas diversas obras dos cineastas Isael e Sueli, mas é em *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) que observamos mais claramente como essas produções são trabalhos construídos em conjunto entre os cineastas, os pajés da Aldeia Verde e seus *yāmiyxop* e como o envolvimento de toda a comunidade é essencial para sua materialização.

Nessa construção colaborativa, coletiva – como revelou Sueli, "Maxakali não faz nada sozinho" –, os Tikmű'űn nos mostram sua sobrevivência, como sua cultura continua forte, pulsante e como suas relações espirituais são fundamentais para continuarem suas tradições, o que dá força a eles para suas lutas diárias (ainda atuais) e para permanecerem resistindo. O audiovisual se apresenta, assim, como mais um caminho para alcançarem o reconhecimento de suas culturas, suas tradições e seus direitos.

Pelas vivências em campo e pelas obras cinematográficas realizadas por Sueli e Isael, percebi que os filmes, mais do que registrarem a cultura Maxakali, possuem um poder de agenciamento de toda a comunidade da Aldeia Verde e dos pajés. Uma obra torna-se capaz de se desdobrar em várias, como no caso do filme *Tatakox*, que teve sua primeira versão em 2007, depois serviu de inspiração para *Tatakox Vila Nova* da Aldeia de Pradinho, em 2009, e, em 2015, para *Iniciação dos filhos espíritos da terra*, lançado por Isael. Quando assisti ao filme *Kotkuphi* (2011) com Sueli

e Isael, o cineasta me disse que, pouco antes da minha chegada à aldeia (em março de 2016), havia sido realizado o ritual do Kotkuphi e que, dessa vez, os *yāmiy* haviam flechado a galinha três vezes. Como já havia sido feito outro filme sobre Kotkuphi, ele tem vontade de realizar outra versão mostrando como os rituais podem ocorrer de formas diferentes.

É porque é diferente, né, porque aquele dia que eu filmei, né, aí só um flecha que flechou nesse filme, mas hoje, fevereiro, três flechas que flechou galinha, né? Aí foi muito bay demais, né. Aí eu falei: "nó, eu perdi, né, num fez segundo filme do kotkuphi, né?" (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli 2016a).

Percebi que uma obra pode se estender em outras também quando Isael ressaltou a sua vontade de transformar alguns de seus filmes, fazendo um compilado de várias imagens de diferentes rituais. Sueli também manifestou isso quando falou do seu desejo de fazer outra produção sobre o ritual do *Tatakox* para mostrar que o *yãmiy* vem não somente para iniciar as crianças na vida ritualística da etnia, mas também para realizar a cura das pessoas doentes.

Nesse sentido, a vivência na Aldeia Verde foi fundamental para conceber as outras relações que o cinema desenvolve dentro daquele local. Lá percebi que existe uma forte ligação com as memórias Tikmũ'ũn, com a necessidade de registrar, o medo de que alguns elementos culturais desapareçam, a vontade de fazer as memórias ancestrais serem atualizadas diariamente na realização dos rituais. No relacionamento dos Maxakali com seus *yāmiyxop*, pude vivenciar como esses registros não poderiam ser realizados por outras pessoas, porque somente eles entendem todo o respeito com o qual esses trabalhos devem ser feitos, sendo, no sentido ritualístico, um trabalho sagrado. Os cineastas, assim como os pajés, devem se dotar de um olhar xamânico para realizar esses filmes-rituais.

Estar na aldeia, portanto, materializou, para mim, toda a conexão existente entre os *yāmiy*, seus cantos, suas danças, suas pinturas, seus desenhos, além da relevância da autorrepresentação. Por diversas vezes,

escutei os Tikmũ'ũn falarem da importância de realizarem seus filmes, de escreverem os livros sobre os cantos, os mitos e os ritos. Ao mesmo tempo, também ouvi, por diversas vezes, o valor de se contar as histórias para as crianças para que elas aprendam sobre a cultura e sejam as futuras transmissoras desses conhecimentos. Durante as entrevistas com os cineastas-professores, ouvi deles que os filmes são fundamentais para ensinar as crianças na escola, assim como é importante a presença delas na realização dos rituais para que os compreendam. Nesse processo, os mais velhos e os pajés possuem um papel fundamental na transmissão de conhecimentos aos mais jovens.

Sueli: Nos filmes, é, e também não só nos filmes, mas também... porque eles fala assim, o pajé fala assim: "o seu, seu HD poderia estragar, mas o meu num estraga não"

Andriza: [Risos]

Sueli: [Risos]. Porque você coloca no seu HD, às vezes, vai e estraga, sabe, mas o meu num estraga, não, porque fica dentro da minha memória, sabe? (MAXAKALI, Sueli, 2016c).

A fala de Sueli também indica como os Tikmũ'ũn ressignificam suas analogias conforme a relação que estabelecem com povos não indígenas. Quando assisti a *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco* (2012) com o pajé Mamey, ele falou que, na ocasião da oficina para a realização do filme, coincidiu de virem diversos rituais. Ele comentou que a *Kuxex* funciona como um hospital, aonde, às vezes, vêm muitos espíritos, sem que haja vaga para todos. Quando isso acontece, os pajés falam como os médicos quando não há espaço no hospital e pedem a eles para esperar até outros saírem, a fim de poder receber os demais *yãmiy*. Um dia, estava na casa dos cineastas e Isael comentou que Roberto Romero e Cláudia Magnani, outros pesquisadores que trabalham na aldeia, são como Kotkuphi e *Yãmiyhex*: quando um chega, o outro vai embora.

Rosângela de Tugny (2011) conta que certa vez um pesquisador estava com fone de ouvido e os Maxakali o compararam aos botocudos, que eles chamam de *Yĩmkoxxeka*, que significa "orelha grande". A autora

conta que, com essa experiência, percebeu que essa forma de assimilação "são pontos de conexão, proximidades, [...] que servem como motivo e motor de deslocamento. [...] Existe sempre um ponto de proximidade, uma vicinalidade que tem o potencial de dar origem a uma nova direção: um ponto entre linhas" (p. 198).

Com a vivência e a experiência do campo, constatei que o modo de vida e pensamento dos Tikmũ'ũn se forma conforme as múltiplas relações estabelecidas com seus yāmiyxop, a natureza, os animais, as plantas, não havendo distinção entre os seres humanos e os seres espíritos da natureza. Com base na formação da cosmovisão segundo a qual tudo faz parte de uma conexão cósmica, a escrita deste livro também caminhou pela vontade de compartilhar a narrativa com os membros da aldeia, os cineastas, os pajés e seus yamiyxop. Como os filmes, a vida e o pensamento Tikmũ'ũn são extremamente conectados e compartilhados com seus yamiy. Trazendo para as obras cinematográficas toda essa multiplicidade de vozes e construindo uma narrativa compartilhada, senti que também deveria seguir essa trajetória. Por isso, ao longo do texto, trouxe suas vozes ao utilizar trechos das entrevistas, a perspectiva conceitual de autores que também estão conectados a esses pensamentos, a percepção e a experiência fílmica dos cineastas. Ao mesmo tempo, quis descrever algumas das experiências vividas na Aldeia Verde. A escolha dos trechos das entrevistas foi um trabalho difícil, como também a seleção de fotos. Durante o período passado na aldeia, produzi um vasto material audiovisual e fotográfico, muitas vezes produzidos a pedido dos próprios membros da comunidade e dos cineastas. Porém, senti que, por trazer ao longo de todo este texto a importância do cinema indígena, da autorrepresentação e da produção artística dos indígenas, seria fundamental apresentar o trabalho artístico deles com os fotogramas dos filmes e as fotos de Sueli.

Na mesma linha do pensamento Maxakali, em que os *yāmiy* são sagrados, os filmes-rituais também são. Por diversas vezes, escutei Sueli e Isael ressaltarem a importância de seus trabalhos de realização audiovisual, dos próprios índios produzirem suas obras e de levar a verdade

e a realidade do seu povo, numa relação diferente daquela criada pela grande mídia com os povos indígenas brasileiros, produzindo e consolidando, por tantas vezes, um pensamento preconceituoso, alastrando visões estereotipadas sobre a realidade indígena. Para Sueli, os filmes não são como "a mídia, né, que mostra só aquela coisa que não é verdade, né, mas nós é... o próprio índio, né, ele filmando ele mostra a verdade, né, como que tá ali dia a dia, né" (MAXAKALI, Sueli, 2016a).

A partir das entrevistas, vendo os filmes junto dos cineastas, pajés e membros da aldeia e com a vivência em campo, ficou evidente o papel da câmera como dispositivo relacional que envolve e agencia a comunidade e, especialmente, a função desempenhada pelos pajés e a comunidade para a realização fílmica dos cineastas da Aldeia Verde. Eles exercem a missão de organizar os rituais e também a função de roteiristas, pois são eles que definem o que pode ser mostrado nos filmes. Nessa perspectiva, os pajés exercem a dupla função de roteirista, porque comandam a sequência dos cantos, que também funciona como roteiro para Isael saber que o ritual vai mudar quando o canto é substituído e se preparar para realizar o registro.

O filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) é a obra dos cineastas que traz elementos significativos na relação entre campo e antecampo, que aparecem de forma menos explícita em comparação às produções audiovisuais de outros cineastas indígenas. Na obra, percebemos que o forte vínculo com seus segredos faz parte da conexão entre o visível e o invisível. Tal associação está fortemente ligada à figura feminina, uma vez que a relação entre campo e antecampo se dá pelo que não pode ser revelado às mulheres e, consequentemente, às pessoas que não pertecem à etnia, que não podem conhecer seus segredos. Até o próprio preenchimento e esvaziamento do campo passa pelas mulheres. Algumas cenas mostram a aldeia vazia, a entrada dos *yāmiy* e, aos poucos, o espaço vai se enchendo com a presença das mulheres que chegam, muitas vezes, convocadas pelos *yāmiy*, para alimentarem, dançarem, brincarem e brigarem com seus espíritos.

Na concepção de registro das memórias ancestrais, um forte elo

entre velhos e crianças é explicitado. As crianças são importantes para aprenderem, e são os mais velhos que possuem esse conhecimento. É fundamental que as crianças estejam envolvidas na realização do ritual e também das obras audiovisuais, porque, assim, elas formam a sua identidade dentro da sua cultura. As crianças Maxakali, futuramente, vão assegurar a construção e a transmissão dos seus conhecimentos e de sua cultura. Com base no processo de experimentação das narrativas fílmicas, elas formam novas configurações identitárias, dentro e fora da aldeia.

O audiovisual vem estabelecendo uma dupla relação: dentro da aldeia, no registro das memórias, atuando na transmissão e no compartilhamento da cultura, e fora da aldeia, buscando estimular outra concepção da cultura indígena com o reconhecimento da cultura Maxakali. Nessa relação dentro da aldeia há, ainda, a forma como o audiovisual estimulou a produção também entre os Tikmũ'ũn que estão nas outras aldeias. Ao ser gravado um ritual, membros da etnia que estão em territórios diferentes também quiseram mostrar como o praticam ou o mesmo ritual visto de outra forma. Isso fica muito evidente na fala do pajé Mamey sobre a importância das filmagens para que os outros Tikmũ'ũn os vejam e, também, quando vemos que o ritual *Tatakox* foi gravado três vezes, duas na Aldeia Verde e uma na Aldeia do Pradinho. A relação fora da aldeia tem uma finalidade política, constituindo, assim, a alteridade Maxakali. A dimensão política também aparece quando denunciam como vivem hoje em territórios devastados, com poucos recursos naturais, sendo que é necessária a presença da natureza para se relacionarem com seus yamiyxop, o que é evidenciado por Isael e Sueli, respectivamente, nos seguintes trechos:

Mas nós tá sofrendo sem rio, né? Porque que nós são dono de terra, antepassado e hoje tá sofrendo, né, hoje nós são pobre, porque antigamente, né, o nosso terra é grande, mas num tem limite pra nós, né? Hoje tem muito limite, né. Hoje num pode pescar, hoje num pode caçar, né. Seu eu for ali onde que tem divide da nossa terra, né, aí vou ver só placa, né: proibido pescar. Aí eu vou ali. Ah, então vou

procurar ali, eu vou ali: proibido caçar. Vou ali, proibido também. Então aonde que eu vou buscar alimento, né, pra sustentar família? (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016a)

E, hoje, nós queremos preservar, por isso, que eu acho que nós tem que mostrar nossa filmagem, porque nós, ali dentro que tá a verdade, ali dentro que tá a visão do povo, né, como o povo indígena ainda tem sua cultura, tem a sua tradição, porque, ás vezes, a visão deles, eles pensa assim: "o indígena era o passado, antigamente né, hoje num tem mais povos indígenas", porque eles colocaram a roupa no povo, né, às vezes eu tô usando uma roupa aqui, eles falam assim: "ele num tem mais ritual". Mas o ritual num tá na minha roupa, o ritual ele num tá no meu vestido, o ritual tá dentro do meu coração, meu ritual e os cantos tá dentro de mim [...] Porque, é... a nossa visão, né, nós tem que ter o espaço nosso pra nós puder divulgar isso também, nós tem que ter uma janela também pra nós, pra nós puder se mostrar a nossa filmagem, né, é isso que é importante pra nós, né, porque nós também são povo, né, que tem conhecimento (MAXAKALI, Sueli, 2016c).

Ao mesmo tempo, acompanhamos nos filmes como o ritual também estabelece um posto de autoridade com as mulheres. Sueli afirma que, para os Maxakali, "o ritual é uma autoridade nosso, né, que a gente em nenhum momento a gente poderia desrespeitar" (MAXAKALI, Sueli, 2016c). Na busca por mostrar seus modos de vida, trazem o relacionamento com seus *yāmiyxop*, que é mais forte dentro da cultura Maxakali, como Isael, Sueli e Maíza me afirmaram em entrevista. Por meio das relações ritualísticas, os Maxakali estabelecem suas conexões entre passado, presente e futuro. Como afirma Sueli: "o ritual nosso tá vivo ainda, nós não resgata" (MAXAKALI, Sueli, 2016c).

Logo, os rituais exercem a função de mostrar à sociedade como a cultura Tikmũ'ũn continua forte e viva. Os filmes apresentam as fortes relações dos Maxakali com seus espíritos, construindo uma narrativa compartilhada entre os *yãmiyxop*, os pajés, os cineastas e os membros da comunidade e expondo os elementos que compõem essa união: seus

cantos, seus gestos, suas danças, suas pinturas, seus desenhos, entre outros. Essa é a forma como os Tikmũ'ũn querem ser vistos, afetar e ser afetados pela sociedade contemporânea, mostrando que tudo isso é parte substancial da vida e do pensamento Maxakali. Não é por coincidência que a última cena do filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* é a panorâmica da aldeia, exibindo que o campo agora está vazio, mas que a qualquer momento pode ser ocupado novamente pelos *yāmiy*, como Isael evidencia: "É no final, né, é... o ritual vai embora, né, mas sempre tem que voltar, né, aí vai voltar, né? Cê viu a legenda, né, do... que saiu no final, né? Fala assim: 'eu tô indo embora, mas volta, né, sempre, né?'" (MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli, 2016d).

Na aldeia, também presenciei a preocupação dos cineastas e da comunidade em registrar os acontecimentos. Sempre que havia algum ritual, eu era convidada a filmar e fotografar. Nessas ocasiões, Sueli também estava com sua câmera fotográfica e Isael com sua filmadora. Quando realizei as entrevistas com eles e nos momentos em que assistimos aos filmes juntos, por diversas vezes Isael me perguntava: "Gravou ou tá gravando?" O cineasta também ressaltou a importância de registrar as mudanças ocorridas na realidade do seu povo. Nesse sentido, foi pela convivência com os Tikmũ'ũn que pude delimitar os aspectos que abordaria nesta obra: por perceber a forte relação com as memórias e, consequentemente, com suas memórias ancestrais que se materializam nos rituais e pela vontade do casal de buscar visibilidade para a causa indígena, utilizando o audiovisual como um instrumento político. Durante as entrevistas, eles salientaram a importância dos pajés no processo de realização audiovisual. Foi quando compeendi que a produção dos filmes deveriam necessariamente passar pelos pajés. Na realização ritualística, os Maxakali alimentam não apenas seus yamiy, como também seu lado espiritual.

Percebendo todas essas relações que os Maxakali possuem, concluí que a forma mais abrangente de trazer essas múltiplas vozes para o trabalho seria analisando as narrativas fílmicas de *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012) e também de outras obras do casal de cineastas

que apresentam essa profunda conexão com suas memórias ancestrais, que se materializam por meio dos rituais, pela forma como os pajés e a comunidade estão envolvidos e foram agenciados nessa construção coletiva e, ainda, pela forma como esses trabalhos possuem uma finalidade política. Não é por acaso que todos os filmes trazem na sua apresentação "Pajé Filmes e Comunidade Aldeia Verde apresentam", o que explicita ainda mais essa relação de produção coletiva.

Nesse sentido, resolvi caminhar pelo exercício da alteridade: deixando-me afetar por essas narrativas por meio do exercício de olhar e escutar não apenas os membros da Aldeia Verde, mas também seus *yãmiyxop*, a fim de entender melhor todas essas relações e trazer essa dimensão. Me propus, nesse sentido, entrar em outra relação com o tempo: o tempo da comunidade, dos yamiyxop, das crianças, dos idosos. Aprendi que ajudar o ritual é dançar com os espíritos, alimentá-los e ser alimentada por eles. Descobri que as mulheres e os espíritos são muito fortes, já que permanecem noites e dias entre danças, cantos e caças. Aprendi a importância de nos alimentarmos também espiritualmente. Vivendo com o povo Tikmũ'ũn vi o quanto a nossa sociedade capitalista, completamente ligada aos valores materiais, cuida mal de nossas crianças e dos anciãos, por serem a parte "improdutiva" da população. Essas pessoas desprezadas pela nossa sociedade são exatamente os membros que mais recebem atenção e cuidado desse povo, pois as crianças representam o futuro da etnia e os mais velhos a sabedoria. São esses conhecimentos e percepções dos Tikmũ'ũn que levarei por toda minha vida. Satisfação que somente poderia ser definida pela expressão usada pelos Maxakali quando estão felizes: "Hitup Tãm Nãg!"

Figura 34 – Mulheres dançam com o Pica-pau, do grupo ritualístico de *Mõgmõka*, povos-espíritos-gavião



Foto: Andriza Andrade (Aldeia Verde, novembro de 2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Ana; Fotógrafas Tikmű'űn da Aldeia Verde (Orgs.). *Ko-xuk Xop - Imagem*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009.

ALVARENGA, Ana; TUGNY, Rosângela de. Apresentação. In: ALVARENGA, Ana; Fotógrafas Tikmű'űn da Aldeia Verde (Orgs.). *Koxuk Xop - Imagem*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009. p. 3-5.

AMORMINO, Luciana. A construção narrativa do passado em Narradores de Javé. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto de. (Orgs.). *Narrativas poéticas midiáticas:* estudos e perspectivas. São Paulo: Intermeios, 2013. v.1, p. 111-127.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.

BENTES, Ivana. Câmera muy very good pra mim trabalhar. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias*: Um Olhar Indígena, abr. 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias*: Um Olhar Indígena, abr.2004.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, v. 2, n. 1 (3), p. 68-80, jan./jul. 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Famecos*, v. 17, n. 3, p. 190-198, set./dez. 2010.

BRASIL, André. *Bicicletas de Nhanderu*: lascas do extracampo. Devires, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2012.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Famecos*, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./ dez. 2013a.

BRASIL, André. *Mise-en-abyme da cultura*: a exposição do "antecampo" em Pi'ônhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Significação, v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013b.

BRASIL, André. *Caçando capivara*: com o cinema-morcego dos Ti-kmũ'ũn. *Eco-pós*, v. 19, n. 2, p. 140-153, 2016a.

BRASIL, André. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. *Galáxia*, n. 33, p. 77-93, set./dez. 2016b.

BRASIL, André. O cinema-lagarta dos Tikmű'űn: extracampo e cosmopolítica em filmes ameríndios. No prelo.

COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver*: escritos de teoría y crítica de cine. Tradução de Victor Soumeou; Gustavo Zappa. Buenos Aires: Ediciones Simurg/ Cátedra de La Ferla, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubem (Orgs.). Tradução deAugustin de Tugny; Oswaldo Teixeira;Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRÊA, Mari. Vídeo nas Aldeias. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias*: Um Olhar Indígena, abr. 2004.

COSTA, Ana Carolina. *Cosmopolíticas, olhar e escuta*: experiências cine -xamânicas entre os Maxakali. 2015. 240f.. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

DIONÍZIO, Priscila Martins. *Entre mundos*: um encontro com o *outro* na tessitura da narrativa jornalística. São Paulo: Entremeios, 2013.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcelos. *Ciências Humanas*: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

FAUSTO, Carlos. Cultura por adição: uma indigenização da cultura? *Vídeo nas Aldeias*, abr. 2006. Disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=17>. Acesso em: 15 jul. 2016.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. In: SO-VIK, Liv (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

LEAL, Bruno Souza. Jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto de. (Orgs.). *Narrativas poéticas midiáticas*: estudos e perspectivas. São Paulo: Intermeios, 2013. v.1, p. 25-48.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A eficácia simbólica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LOPES, Denilson. *A Delicadeza:* estética, experiência e paisagens. Brasília: UNB; Finatec, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O (velho e bom) caderno de campo. *Sexta-feira*, São Paulo, maio 1997, n. 1.

MAIA, Marta Regina; ANDRADE, Andriza Teodolino de. A memória coletiva ressignificada por meio das narrativas audiovisuais. *Extraprensa*, v. 9, n. 2, p. 4-17, 2016.

MAIA, Marta Regina; ANDRADE, Andriza Teodolino de. O CINEMA MAXAKALI: a narrativa audiovisual como ação política. *Mídia e Cotidia-no*, v. 12, n. 1, p. 93-108, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Sociedade midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 51-79.

MATTA, Roberto da. *Relativizando*: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1981.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Revista Digitagrama*, ano 3, n. 3, primeiro semestre de 2005. Disponível em: http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp. Acesso em: 13 out. 2016.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. *Revista Cinética* – Cultura e Pensamento, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Território e Virtualidade: quando a "cultura" retorna ao cinema. *Famecos*, v. 20, n. 2, p. 275-295, maio/ago. 2013.

PINHANTA, Isaac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias*: Um Olhar Indígena, abr. 2004.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias*: Um Olhar Indígena, abr. 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora EXO Experimental Org., 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*: A intriga e a narrativa histórica. v. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Escuta e poder na estética tikmũ'ũn maxakali. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem.* 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

REFERÊNCIAS DAS ENTREVISTAS

MAXAKALI, Isael. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 16 mar. 2016a.

MAXAKALI, Isael. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 8 nov. 2016b.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade durante a exibição do filme *Kotkuphi* (2011). Aldeia Verde (Ladainha), 13 mar. 2016a.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade durante a exibição do filme *Xupapoynãg* (2011). Aldeia Verde (Ladainha), 20 mar. 2016b.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade durante a exibição do filme *Mîmãnām: mõgmõka xi xûnîn* (2011). Aldeia Verde (Ladainha), 22 mar. 2016c.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade durante a primeira exibição em conjunto do filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012). Aldeia Verde (Ladainha), 24 mar. 2016d.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade durante a segunda exibição em conjunto do filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012). Aldeia Verde (Ladainha), 12 nov. 2016e.

MAXAKALI, Maíza. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 13 mar. 2016.

MAXAKALI, Mamey. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 14 mar. 2016a. [Tradução de Pinheiro Maxakali em 21 mar. 2016 e 22 mar. 2016].

MAXAKALI, Mamey. Entrevista concedida a Andriza Andrade durante exibição do filme *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012). Aldeia Verde (Ladainha), 29 out. 2016b. [Tradução simultânea de Roberto Romero. Tradução posterior de Rogério Maxakali em 7 nov. 2016 e 9 nov. 2016].

MAXAKALI, Mamey. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 29 out. 2016c. [Tradução simultânea de Rogério Maxakali. Tradução posterior de Pinheiro Maxakali em 10 nov. 2016 e 11 nov. 2016].

MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 9/11 mar. 2016a.

MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 27 out. 2016b.

MAXAKALI, Sueli. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 8 nov. 2016c.

MAXAKALI, Totó. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 13 mar. 2016. [Tradução de Pinheiro Maxakali em 19 mar. 2016].

MAXAKALI, Voninho. Entrevista concedida a Andriza Andrade. Aldeia Verde (Ladainha), 9 nov. 2016. [Tradução de Rogério Maxakali em 9 nov. 2016 e 10 nov. 2016].

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A Arca dos Zo'é

1993, 21'. Direção: Vincent Carelli e Dominique Gallois. Fotografia: Vincent Carelli. Som e tradução: Dominique Gallois. Edição: Tutu Nunes. Imagens em VHS: Kasiripinã Waiãpi. Caracteres: Cleiton Capellossi.

As Hipermulheres

2011, 80°. Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Fotografia e som-direto: Takumã Kuikuro, Mahajugi Kuikuro e Munai Kuikuro. Edição: Leonardo Sette. Produção executiva: Carlos Fausto e Vincent Carelli. Cantores: Kanu Kuikuro, Ajahi Kuikuro, Amanhatsi Kuikuro, Aulá Kuikuro, Kamankgagü Kuikuro, Kehesu Kuikuro e Tapualu Kalapalo. Outros personagens: Kamaluhé Matipu, Kamihu Kuikuro e Tugupé Kuikuro. Povos convidados: Mahinaku, Wauja e Yawalapiti. [...] Assistentes de produção: Elena Welper, Fábio Menezes, Júlia Tandeta, Juliana Lapa, Luana Almeida, Milene Migliano, Olívia Sabino, Renata Ribeiro. Coordenação Aikax: Afukaká Kuikuro, Mutua Mehinaku e Sepe Ragati Kuikuro. Coordenação Coletivo Kuikuro de Cinema: Takumã Kuikuro. Coordenação DKK – Museu Nacional: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. Coordenação Vídeo nas Aldeias: Vincent Carelli. Edição de som e mixagem: Carlos Montenegro e Leonardo Sette. Colorista: Daniel Leite.

AMTÔ: A Festa do Rato

2011, 34'. Direção e fotografia: Yaiku Suya, Kambrinti Suya, Kamikia P. T. kisedje, Kokoyamāratxi Suya, Winti Suya. Edição: Kamikia P.T. Kisedje e Leonardo Sette. Locução: Kamikia P. T. kisedje. Pesquisa: Kawiri Suya e Jamtô Suya. Imagens de arquivo: Anthony Seeger. Assessoria antropológica: Marcela Coelho de Souza. Produção: Olívia Sabino, Fábio

Menezes, Renata Ribeiro, Milene Migliano. Finalização: Fábio Menezes, Carlos Montenegro, Pablo Nóbrega. Tradução: Yaiku Suya, Kambrinti Suya, Kamikia P. T. kisedje, Kokoyamāratxi Suya, Winti Suyá.

Ayõk Mõka'Ok Hãmtup – Acordar do dia

2009, 32'. Realização, imagem e som: Bernardo Maxakali, Derly Maxakali, Fernando Maxakali, Janaína Maxakali, Joanina Maxakali, João Duro Maxakali, Juninha Maxakali, Marilton Maxakali, Zé Carlos Maxakali. Edição: Mari Corrêa. Narração: Marilton Maxakali. Tradução: Eduardo Rossi, Marilton Maxakali, Rosângela Pereira de Tugny. Projeto Imagem, Corpo, Verdade — Trânsito de Saberes Maxakali. Realização: Associação Filmes de Quintal. Coordenação do projeto: Rosângela Pereira de Tugny. Coordenação oficinas de formação Maxakali: Mari Corrêa. Participação: Instituto Catitu — Aldeia em cena e Vídeo nas Aldeias. Coordenação de produção: Rafael Barros, Renata Otto. Colaboração: Júnia Torres. Monitores da oficina de formação: Carolina Canguçu, Rafael Barros. Assistente de edição: Eduardo Rossi. Finalização: Mari Corrêa, Instituto Catitu — Aldeia em cena.

Bicicletas de Nhanderú

2011, 46'. Direção geral: Ariel Ortega. Realização e imagens do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Benites, Jorge Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega. Imagens adicionais: Tiago Campos Tôrres, Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli. Edição: Tiago Campos Tôrres. Finalização: Tatiana Almeida e Vincent Carelli. Participação na finalização: Ana Carvalho. Som e mixagem: Carlos Montenegro – Estúdio Carranca. Correção de cor: Tiago Campos Tôrres. Tradução: Ariel e Léo Ortega, Alexandre Verá, Patrícia e Aldo Ferreira. Músicos: Cristiano Franco, Nicanor Oliveira e Alfonso Benites. Produção: Ernesto Ignácio de Carvalho, Patrícia Ferreira e Olívia Sabino. Coordenação do Vídeo nas Aldeias: Vincent Carelli.

Dia do índio na Aldeia Verde em 2010

2011, 27'. Direção e câmera: Isael Maxakali. Assistente de direção: Suely Maxakali. Edição: Charles Bicalho. Idioma: Maxakali (sem legenda).

Grin

2016, 40'. Depoimentos: Totó Maxakali, Noêmia Maxakali, Gustavo Maxakali, Hélio Koktix Maxakali, Manoel Kelé Maxakali, Carmindo Maxakali, Marinho Maxakali, Rondon Maxakali. Produção executiva: Alexandre Taíra, Fabiana Úbida, Luara Oliveira. Direção de produção: Vinícius Casimiro. Assistência de produção: Cecília Engels. Direção de fotografia: André Luiz de Luiz. Roteiro e montagem: Alexandre Taíra. Supervisão de som, edição de som e mixagem: Eric Ribeiro Christani. Som direto: Cecília Engels. Argumento e direção: Roney Freitas. Textos e co-direção: Isael Maxakali. Colaboração à pesquisa: André Campos, Antonio Aragão Silva (Ararybhy), Charles Bicalho, Douglas Campelo, Geralda Chaves Soares, Marcelo Zelic, Pinheiro Maxakali, Rosi Araujo. Tradução (de Maxakali para o português): Cassiano Maxakali, Douglas Campelo, Isael Maxakali, Maísa Maxakali, Sueli Maxakali. Legendas: Priscila Lima. Pós-produção de som e imagem: Cinemática Audiovisual. Supervisor de pós-produção: José Augusto de Blasiis. Assistentes de finalização: Luã Alencar, Lucas Alves. Colorista: Luan Monteiro.

Iniciação do Jovem Xavante

1999, 52'. Roteiro e Direção: Divino Tserewahú. Imagens: Jorge Protodi, Winthi Suyá, Caimi Waiassé e Divino Tserewahú. Edição: Estevão Nunes Tutu, Marcelo Pedroso e Divino Tserewahú. Produção na aldeia: Bartolomeu Patira. [...] Correção de cor: Tiago Campos Tôrres. Mixagem: Gera Vieira.

Iniciação dos filhos espíritos da terra

2015, 48'. Direção e imagens: Isael Maxakali. Montagem: Isael Maxakali, Carolina Canguçu e Sueli Maxakali.

Khátpy Ro Sujareni: A história do monstro khátpy

2008, 5'. Direção: Kamikia P. T. Kisedje, Kokoyamaratxi Suya, Whinti Suyá, Kambrinti Suya, Yaiku Suya. Com a participação de: Mbotká, Angrôkántô e elenco Kîsêdjê. Roteiro: Kokoyamaratxi Suya. Fotografia: Kokoyamaratxi Suya. Som direto: Kamikia P. T. Kisedje. Edição: Amandine Goisbault, Tiago Campos Torres, Kamikia P. T. Kisedje e Whinti Suyá. Produção: Yaiku, Olívia Sabino e Mariana Lilian. Realização: Associação Indígena Kîsêdjê e Vídeo nas Aldeias.

Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali

2016, 13'. Direção: Isael Maxakali e Charles Bicalho. Assistentes de direção: Elizângela Maxakali e Sueli Maxakali. Produção: Charles Bicalho e Marcos Henrique Coelho. Assistente de produção: Cláudia Alves. Direcão de animação: Iackson Abacatu. Roteiro: Charles Bicalho e Isael Maxakali, Edição: Charles Bicalho, Isael Maxakali, Jackson Abacatu e Marcos Henrique Coelho. Direcão de Arte: Charles Bicalho e Jackson Abacatu. Coordenação da oficina de ilustração na Aldeia Verde Maxakali: Jackson Abacatu. Ilustradores: Cassiano Maxakali, Elizângela Maxakali, Gilberto Maxakali, Isael Maxakali, Maíza Maxakali, Paulinho Maxakali e Sueli Maxakali. Gravação de áudio: Charles Bicalho e Marcos Henrique Coelho. Vozes nos diálogos: Cassiano Maxakali – sobrevivente; Elizângela Maxakali – corsa; Gilberto Maxakali – sobrevivente; Isael Maxakali – pajé; Paulinho Maxakali – jovem; Sueli Maxakali – esposa do pajé. Vozes nos cantos: Cassiano Maxakali, Delcida Maxakali, Elizângela Maxakali, Isael Maxakali, Maíza Maxakali, Noêmia Maxakali, Paulinho Maxakali, Sueli Maxakali, Voninho Maxakali e Zezão Maxakali. Cantos yāmiy: koktix (mico), Mõgmõka (gavião), Po'oh (macaco), Texxop (chuva), Xanamok (besouro), Xapup (porco) e Xûnîn (morcego). Versão gravada, transcrita e traduzida de Konãgxeka - Narradores Maxakali: Delcida Maxakali, Elizângela Maxakali, Isael Maxakali, Pajé Totó Maxakali e Sueli Maxakali. Transcrição em Maxakali: Elizângela Maxakali, Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Tradução para o português: Charles Bicalho, Elizângela Maxakali, Isael Maxakali e Sueli Maxakali.

Edição de som: Jackson Abacatu. Tratamento de som: Frederico Mucci. Finalização e arte gráfica: Jackson Abacatu.

Kotkuphi

2011, 30'. Direção: Isael Maxakali. Assistente de direção: Suely Maxakali. Câmera e direção de fotografia: Isael Maxakali. Edição: Charles Bicalho. Fotografia still: Suely Maxakali. Produção executiva: Isael Maxakali e Suely Maxakali. Produção de finalização: Charles Bicalho e Cláudia Alves. Coordenação de finalização: Charles Bicalho. Finalização de imagem: Jackson Abacatu. Criação de abertura: Jackson Abacatu. Finalização de áudio: Barulhista. Autoração de DVD: Jackson Abacatu. Realização: Comunidade Maxakali de Aldeia Verde e Pajé Filmes.

Kuxakuk Xak – Caçando Capivara

2009, 57'. Realização, imagem e som: Bernardo Maxakali, Derly Maxakali, Fernando Maxakali, Janaína Maxakali, Joanina Maxakali, João Duro Maxakali, Juninha Maxakali, Marilton Maxakali, Zé Carlos Maxakali. Edição: Mari Corrêa. Narração: Derli Maxakali, Marilton Maxakali. Tradução: Damasinho Maxakali, Marilton Maxakali, Vitorino Maxakali, Zé Antoninho Maxakali. Projeto Imagem, Corpo, Verdade – Trânsito de Saberes Maxakali. Realização: Associação Filmes de Quintal. Coordenação do projeto: Rosângela Pereira de Tugny. Coordenação oficinas de formação Maxakali: Mari Corrêa. Participação: Instituto Catitu – Aldeia em cena e Vídeo nas Aldeias. Coordenação de produção: Rafael Barros, Renata Otto. Colaboração: Júnia Torres. Monitores da oficina de formação: Carolina Canguçu, Rafael Barros. Assistente de edição: Eduardo Rossi. Finalização: Aritanã Dantas, Instituto Catitu – Aldeia em cena.

Marangmotxíngmo Mirang: Das crianças Ikpeng para o mundo 2001, 35'. Direção e Fotografia: Karané Txicão, Kumaré Txicão e Natuyu Yuwipo Txicão. Edição: Mari Corrêa. Tradução: Korotowi Txicão, Kumaré Txicão e Maiua Txicão. Produção: Vídeo nas Aldeias. Mîmãnãm: mõgmõka xi xûnîn

2011, 17'. Direção e câmera: Isael Maxakali. Assistente de direção: Suely Maxakali. Edição e finalização: Charles Bicalho. Arte gráfica: Alexandre Coelho. Realização: Comunidade Maxakali de Aldeia Verde e Pajé Filmes. Idioma: Maxakali. Legenda: Português.

O Espírito da TV

1990, 18'. Direção e fotografia: Vincent Carelli. Consultoria antropológica: Dominique Gallois. Edição: Tutu Nunes. Som e finalização: Cleiton Capellossi. Vídeos apresentados aos Waiãpi: imagens do Vídeo nas Aldeias/CTI, Xingú/Intervídeo e Manchete, Globo Repórter sobre os Índios Poturu, imagens Waiãpi produzidas por Geoffrey O'Connor.

Quando os Yamiy vêm dançar conosco

2012, 50'. Direção: Isael Maxakali, Suely Maxakali e Renata Otto. Imagens: Isael Maxakali. Montagem: Carolina Canguçu. Produção executiva: Milene Migliano. Tradução: Isael Maxakali, Gilmar Maxakali e Suely Maxakali. Yãyãxop (pajés): Mamey Maxakali, Gustavo Maxakali, Totó Maxakali e Badu Maxakali. Oficina de vídeo em Aldeia Verde: Carolina Canguçu e Renata Otto. Participantes: Alessandro Maxakali, Isael Maxakali, Gilmar Maxakali e Shauara Maxakali. Direção de produção: Suely Maxakali e Milene Migliano. Assistentes de produção: Izaque Txekewe, Gercino Alves e Roberto Romero. Motorista: Leandro Diniz. Finalização de som: Bruno Vasconcelos. Finalização de imagem: Bernard Belisário. Arte gráfica: Flora Lopes e Luísa Rabello. Fotografia still: Gercino Alves Batista, Milene Migliano e Renata Otto.

Tatakox

2007, 23'. Direção: Isael Maxakali. Câmera: Isael Maxakali. Montagem: Renata Otto, Douglas Campelo. Coordenação: Rosangela Pereira de Tugny.

Tatakox Vila Nova

2009, 21'. Realização e produção: Aldeia Vila Nova do Pradinho. Direção: Guigui Maxakali. Câmera: João Duro Maxakali. Edição: Guigui Maxakali, João Duro Maxakali, Mari Corrêa. Legendagem e finalização: Mari Corrêa. Tradução: Douglas Campelo, Rosângela Pereira de Tugny, Zé Antoninho Maxakali.

Txêjkhô Khãm Mby: Mulheres Guerreiras

2011, 12'. Direção: Whinti Suyá, Kambrinti Suya, Yaiku Suya, Kamikia P. T. Kisedje e Kokoyamaratxi Suya. Imagens adicionais: Leonardo Sette e Juliana Lapa. Edição: Leonardo Sette e Juliana Lapa. Pesquisa: Kawiri. Produção: Olívia Sabino, Fábio Menezes, Renata Mor e Milene Migliano. Realização: Associação Indígena Kĩsêdjê e Vídeo nas Aldeias.

Xinã Bena: Novos Tempos

2006, 52'. Direção: Zezinho Yube. Fotografia: Josias Maná Kaxinawa, Vanessa Ayani, Zé Mateus Itsairu, Tadeu Siã Kaxinawá, Zezinho Yube. Edição: Pedro Portella, Mari Corrêa e Vincent Carelli. Produção: Cultura Viva/Vídeo nas Aldeias. Assistente de Produção: Olívia Sabino. Finalização: Gera Vieira, Tiago Pelado. Tradução: Adalberto Domingos Maru e Zezinho Yube.

Xokxop pet

2009, 21'45". Direção: Isael Maxakali. Câmera: Charles Bicalho. Montagem: Charles Bicalho e Isael Maxakali. Produção: Charles Bicalho. Idioma: Maxakali (sem legenda). Realização: Pajé Filmes. Apoio: Danilo Palhares (CIMI). Arte Gráfica: Gis Rezende.

Xupapoynãg

2011, 15'. Direção: Isael Maxakali. Assistente de direção: Suely Maxakali. Câmera e direção de fotografia: Isael Maxakali. Edição: Charles Bicalho. Fotografia still: Suely Maxakali. Produção executiva: Isael Maxakali e Suely Maxakali. Produção de finalização: Charles Bicalho e

Cláudia Alves. Coordenação de finalização: Charles Bicalho. Assistente de finalização: Alexandre Coelho. Finalização de imagem: Jackson Abacatu. Criação de abertura: Charles Bicalho. Canto de abertura: Isael e Suely Maxakali. Finalização de áudio: Jackson Abacatu. Autoração de DVD: Jackson Abacatu. Realização: Comunidade Maxakali de Aldeia Verde e Pajé Filmes.

Yãmîy

2011,15'. Direção e câmera: Isael Maxakali. Fotografia still: Suely Maxakali. Edição e finalização: Charles Bicalho. Realização: Comunidade Maxakali de Aldeia Verde e Pajé Filmes. Idioma: Maxakali (legenda em português). Arte gráfica: Alexandre Coelho.

Yiax Kaax: fim do resguardo

2010, 24'37". Direção: Isael Maxakali. Câmera: Isael Maxakali e Marivaldo de Carvalho. Montagem: Charles Bicalho e Isael Maxakali. Fotografia Still: Suely Maxakali. Tradução e Legendagem: Charles Bicalho, Isael Maxakali e Suely Maxakali. Idioma: Maxakali (legenda em português). Arte Gráfica: Gis Rezende. Com: Isael Maxakali, Jupira Maxakali, Mamey Maxakali, Suely Maxakali e Zezão Maxakali.

POSFÁCIO

Apresentando os filmes pelos comentários dos cineastas

Neste tópico, apresento as obras pelos comentários que o casal de cineastas, Sueli e Isael, fez enquanto assistimos juntos aos filmes *Kotkuphi* (2011), *Xupapoynãg* (2011), *Mîmãnãm – Mõgmõka Xi Xûnîn* (2011) e *Quando os Yãmiy vêm Dançar Conosco* (2012). Este posfácio é motivado pelo sentimento de querer compartilhar com o leitor essa experiência de assistir aos filmes com os cineastas, o que rendeu diversos comentários e informações complementares sobre as produções que julgo ser de extrema relevância. Como colhi um grande volume de informações durante o tempo que passei na Aldeia Verde, tive que fazer um recorte ao longo do texto para que não ficasse muito extenso e cansativo para o leitor. Aproveito esta parte também para socializar algumas experiências fílmicas que vivi com a comunidade e que trago agora ao leitor que se interessar.

Kotkuphi (2011) traz ao conhecimento do público o ritual que, como afirma Tugny (2011), é traduzido pelos Maxakali como o espírito da mandioca. A autora apresenta a tradução literal da Kotkuphi, em que "koat = kohot = mandioca, kup = tronco, haste, e hi = a fibra não comestível que se encontra no interior da mandioca" (p. 82)²³. Isael, durante sua entrevista, chama o ritual também de "mandioca-dentro d'água", o que faz mais sentido se pensarmos no significado literal da palavra Kotkuphi, já que se deixa a mandioca na água para retirar o tronco, isto é, "a fibra não comestível que se encontra no interior da mandioca". Transcrevo abaixo uma parte da entrevista em que Isael e Sueli explicam por que se prepara a mandioca dentro d'água.

 $^{^{23}}$ A explicação sobre o termo também encontra-se na nota número 130, localizada na página 241 da mesma obra.

Andriza: E por que que deixa a mandioca na água?

Sueli: Porque ele precisa esfriar, porque ele precisa esfriar.

Andriza: A mandioca?

Sueli: Anham.

Isael: Fica bom, né, o sabor também.

Sueli: Fica bom o sabor.

Isael: Fica muito bay demais, comer com carne, né?

Sueli: Carne...

Isael: É alimento de nosso mesmo, é natural, né?

Andriza: Anham.

Isael: Aí as mulher... Gravou ou tá gravando?

Andriza: Tá, tá gravando.

Isael: Aí quando os homem vai rancar mandioca pra... tá ajudando, né, as mulher, né, aí depois só as mulher vai preparar e leva no rio, né. As criança também, né aprende com, como é que fala? É... aprende com os pai, as mãe também, né, num é, tá ensinando, num é, fala pra ela "é assim, assim" Não, né, vai é praticado, né, aprendendo com os pai, as mãe, com os jovem, né? (Trecho dos comentários de Isael e Sueli Maxakali assistindo a *Kotkuphi*, Aldeia Verde, março de 2016).

Esse trecho dos comentários do casal elucida como os Maxakali continuam praticando seus rituais para Kotkuphi e fazendo a comida dos "antigos", atentos para que as futuras gerações aprendam os rituais com os mais velhos. O registro da memória ancestral vem auxiliar os mais jovens a se interessarem e continuarem "pra nunca acabar". Isael também demonstra a importância que dá aos registros quando interrompeu sua fala para me perguntar "Gravou ou tá gravando?" Há aí a preocupação de que sua fala seja registrada e, mais que isso, de que alguém os escute, conheça suas realidades, os entenda e respeite. Essa preocupação do cineasta com o registro também aconteceu em outros momentos, como quando realizei a entrevista em profundidade com ele.

Quando assisti a *Kotkuphi* com Sueli e Isael, percebi o quanto as questões espacial e territorial lhes são importantes. Em diversos momentos, eles falam que não conseguem mais fazer o ritual como antigamente, porque não há água limpa em suas terras, o território é pequeno

para o plantio de mandioca, e o quanto é difícil viver em uma terra limitada, onde não podem caçar e pescar. Outro comentário recorrente é como a aldeia está mudando, que hoje tem mais casa de alvenaria e que quando eles se mudaram para a Aldeia Verde existia apenas "casa natural". Este termo se refere à casa tradicional dos Maxakali, feita de madeiras e folhas de coqueiro.

Em outros momentos, o casal comenta sobre as pessoas que aparecem no filme, o pajé Badu e a prima de Isael que faleceram, e Sueli mostra Kátia, filha adotiva do casal, que na época estava pequena. Nesse instante, ela pediu que eu parasse o filme para que Kátia se visse. Em outro momento, Isael falou que, quando gravou *Kotkuphi*, a população da aldeia era menor, e hoje aumentou muito. Em um trecho, Isael comentou: "porque 2020 mais ou menos, né, 2018, né, precisa ver aldeia, né, o netinho vai 'eu vou ver a Aldeia Verde por que que chama Aldeia Verde, vou perguntar meu yāyā, tio, por que que chama Aldeia Verde, vai ver o foto, mato verde, Aldeia Verde, por isso que chama Aldeia Verde. E lá ni Água boa também, né, mesma coisa, né" (Comentário de Isael Maxakali assistindo a *Kotkuphi*, Aldeia Verde, março de 2016).

O desejo do casal é que suas histórias e dos seus ancestrais sejam contadas e transmitidas entre as diferentes gerações. Em um momento, perguntei a eles o motivo de todo o ritual ser bem explicado e por que Isael, enquanto filma, vai contando tudo que está acontecendo. Questionei se essa atitude era para que os não indígenas que assistissem pudessem entender o que está acontecendo ou se era pra comunidade Maxakali. Isael respondeu:

Tô fazendo pra os dois, né? Pra indígena e não indígena também, né, porque a gente tão fazendo documentário, né, pra num, é assim... pra mostrar na escola, né, porque num tem, num faz mais direto, entendeu? Porque antepassado, né, é só mandioca dentro d'água, só mandioca dentro d'água, o nosso tipo de café, né, amanhã cedo, pega mandioca dentro d'água, amanhã cedo cê vai comer, né, com alguma caça. Hoje não tem mais, né, num faz mais porque o nossa terra é pequeno, num tem espaço, né, pra

nós plantar mandioca. Esse aqui, onde que rancou mandioca é ali onde que tem escola (Trecho dos comentários de Isael Maxakali assistindo a *Kotkuphi*, na Aldeia Verde, março de 2016).

Isael e Sueli são professores da Aldeia Verde e veem, conforme a fala do cineasta, que o audiovisual é também um instrumento didático, que pode ser utilizado para ensinar as crianças na escola. Enquanto assistíamos ao filme, Sueli pediu que eu afastasse o computador para os *kutok* (criança) verem. As crianças representam o elo entre as gerações: são elas que, no futuro, vão continuar a transmitir os conhecimentos do seu povo. Por isso é tão importante que participem dos rituais e aprendam as histórias.

Já Xupapoynãg (2011) é o filme sobre o ritual da lontra, um animal sagrado para os Maxakali. Isael e Sueli relataram, enquanto assistíamos ao filme, que é proibido caçar e matar a lontra, por isso, quando Xupapoynãg vem à aldeia, é para vingar as mortes de seus parentes. Uma das cenas mais fortes é a de como os espíritos e as mulheres se enfrentam. Perguntei ao casal se é proibido matar a lontra e o motivo pelo qual Xupapoynãg vem à aldeia vingar essas mortes. Segundo Sueli, é porque eles desconfiam que tem gente que mata o animal escondido. As cenas iniciais mostram a aldeia vazia, as mulheres escondidas, enquanto Xupapoynãg vai passando pelas casas, como presenciei na aldeia no dia que ocorreu o ritual. As mulheres aparecem no filme após um letreiro: "Cabe às mulheres repelir a invasão". Perguntei ao casal por que é função das mulheres expulsarem os Xupapoynãg e transcrevo abaixo o trecho com a resposta:

Isael: Porque tá mexendo as mulher, né, passar lama e as menina num tá gostando, tá machucando passando lama no rosto, né, aí elas querendo descontar também, né, apanhar...

Sueli: Bate neles também.

Isael: É, bate neles também.

Andriza: Entendi.

Isael: Porque o ritual num tá batendo as mulher, né, só

passa lama no rosto, né?

Andriza: Anham.

Isael: Mas as menina tá gostando também, porque tá machucando porque tem areia dentro do lama, aí machuca as menina num tá gostando, aí fica nervoso ainda, né?

Andriza: Mas faz parte do ritual as mulheres...

Isael: É.

Andriza: ... expulsar o espírito...

Isael: É.

Andriza: ... da lontra?

Isael: Isso. Aí já tem limite também: num pode bate forte, né, tem que saber batendo, né, aí num pode assim machucar de verdade, né, porque as menina já sabe brincar com ele, brincar, bater, né, porque num pode machucar ele, né, e o ritual também num pode machucar as menina também (Trecho dos comentários de Sueli e Isael assistindo a *Xupapoynãg*, na Aldeia Verde, março de 2016).

As mulheres que expulsam Xupapoynãg os enfrentam de forma verdadeira. Em diversos trechos, o filme mostra como o embate não acontece apenas corpo a corpo. As mulheres também provocam os *yāmiy*, como demonstra os fotogramas abaixo. É curioso quando as meninas ameaçam entrar na *kuxex*, numa forma bem provocativa, já que esse espaço é de acesso proibido às mulheres.







Legenda: Mulheres enfrentam Xupapoynāg, o espírito da lontra. Fonte: Fotograma de *Xupapoynāg* (2011).

O ritual começa quando o espírito da andorinha chega cedinho à aldeia, somente depois vem o espírito a lontra. O casal contou que, depois da visita de Xupapoynãg, vem o *Xûnînxop*, que seria o espírito do morcego, ou, numa tradução mais literal, o ritual do morcego. Perguntei a eles por que escolheram mostrar só Xupapoynãg, e Isael respondeu:

"Porque esse aqui... esse pássaro que é muito forte pra nós, né, mostrar na escola, né. Aí tem material, né, bruto, né, também, aí nós cortando, né, escolheu esse da lontra." (Trecho do comentário de Isael Maxakali assistindo a *Xupapoynãg*, Aldeia Verde, março de 2016). Outro trecho do filme que vi na aldeia é a parte na qual as pessoas correm e assistem ao ritual na sede da aldeia, como no dia em que presenciei a realização do ritual e fui com Jupira para observar.

Apesar do embate entre as mulheres e os espíritos, o filme se encerra com as mulheres rindo e comentando sobre a luta. Parece que, para elas, é uma espécie de brincadeira e uma forma de interação com os espíritos, como é possível notar em outros rituais. O modo como o ritual acontece pode assustar algumas pessoas, mas esse final demonstra o quanto, na concepção delas, também é uma maneira de brincar e provocar os espíritos.







Legenda: Meninas riem e contam como foi a luta com Xupapoynāg. Fonte: Fotograma de *Xupapoynāg* (2011).

Mîmānām — Mōgmōka Xi Xûnîn (2011) traz o ritual realizado pelos Tikmũ'ũn quando ocorre a troca do pau de religião. Mîmānām é traduzido pelos Maxakali como pau de religião, que seria um tronco que é pintado por eles e fica exposto em frente à casa de religião. Mōgmōka são os povos-gavião, mas é também traduzido como o espírito do gavião. Xûnîn são os povos-morcego e também é traduzido como o espírito do morcego. A tradução literal do nome do filme seria "Pau de religião dos povos-gavião e povos-morcego". A cena inicial da obra apresenta o pajé Totó Maxakali explicando o motivo de eles realizarem esse ritual, como mostram os fotogramas abaixo.



Legenda: Trechos da fala do pajé Totó Maxakali. Fonte: Fotograma de Mîmānām – Mōgmōka Xi Xûnîn (2011).

O primeiro *mîmãnām* que é trazido para a aldeia é do gavião e, depois, o do morcego. Isael e Sueli explicaram, enquanto assistíamos aos filmes, que, na verdade, o pau de religião do morcego veio cerca de uma semana após colocarem o do gavião. Os *yãmiy* que vêm trazer os *mîmãnām* se diferenciam pelo chapéu que usam e que servem também como máscara. De acordo com Isael, o do morcego é feito com folha de bananeira e o do gavião, com folha de coqueiro. Os espíritos também se diferenciam pela pintura corporal: o morcego se pinta de preto, com uma tinta feita de carvão; já a pintura do gavião é vermelha, feita de urucum. Um trecho muito interessante dos comentários do casal sobre o filme é quando eles explicam a colocação e como é realizada a pintura do pau de religião.

Andriza: Mas aquele que veio que apareceu na cena anterior foi colocado? Que tinha um homem fazendo buraco, aí colocou.

Isael: É.

Andriza: Aí esse é outro?

Isael: É, esse aqui é outro, é do morcego, né. Aí cada, cada

um pintura tem o dono, né, dividiu, né.

Andriza: Ah tá, cada um faz um?

Isael: É, onde que tem o risco, com carvão, né, aí no mes-

mo é um mîmãnãm, um só.

Isael: Aí tem o dono né?

Andriza: Entendi.

Andriza: Aí quem é dono do ritual, os donos do ritual?

Isael: É, o dono do ritual, é do Xûnîn.

Andriza: Mas é porque tem vários donos?

Isael: É porque tem vário o nome de, de Xûnîn diferente,

né.

Andriza: Como assim vários nomes de Xûnîn diferente?

Isael: É porque pode ser outro nome, é... jacaré e outro é...

como é que chama? Outro... borboleta, né?

Sueli: Anham.

Andriza: Mas xûnîn não é o morcego?

Isael: É o morcego, né.

Sueli: É o morcego, é morcego.

Isael: Mas é...

Sueli: Dentro do morcego tem vários nomes.

Isael: Tem vários o Xûnîn diferente, né?

Andriza: Ah tá, dentro do ritual do morcego tem outros...

Isael: É.

Andriza: ... animais que cantam com ele?

Isael: Isso. É porque é... morcego é o grupo, né, entendeu?

Andriza: Entendi.

Isael: Por isso que dividiu mîmãnãm. Aí quando vai levar

pra aldeia, o Xûnîn vai colocando aqui no rumo...

Andriza: Anham.

Isael: Porque onde que tem dividido, entendeu? Aí ele fica

no meio.

Andriza: Entendi.

Isael: E cada um vai pintar o seu, né?

Andriza: Entendi. Então quando tem o ritual de Xûnîn

vem os outros animais junto com ele? Isael: É, é, e do gavião num divide, não.

Andriza: Gavião é só gavião?

Isael: É só pequenininho.

Andriza: É só ele?

Isael: É só ele. (Trecho dos comentários de Sueli e Isael assistindo a Mîmānām – Mõgmõka Xi Xûnîn, Aldeia Verde,

marco de 2016).

O comentário do casal também elucida sobre os grupos e subgrupos dentro de cada ritual. A fala marca, ainda, a relação dos rituais com seus donos e a importância deles para que o ritual seja realizado e continue sendo transmitido entre as gerações.







Legenda: Na primeira imagem, os *yāmiy* carregam o *mîmānām* para a aldeia. Na segunda, os espíritos do morcego (pintura preta) dançam na aldeia para as mulheres. Na terceira, eles são alimentados pelas mulheres.

Fonte: Fotograma de Mîmānām – Mōgmōka Xi Xûnîn (2011).

O casal contou, ainda, que, quando o ritual chega à aldeia, eles cantam a noite toda dentro da casa de religião e saem para cantar do lado de fora também, mas, como isso ocorre durante a noite, a câmera não captura a imagem, já que não é permitido jogar luz sobre o ritual. Os cineastas, em diversos momentos, em seus comentários, apresentam suas relações sociais, espaciais e territoriais. Em um momento, Isael mostra sua mãe, Delcida; em outro, o casal comenta sobre o cabelo do pajé Totó, que na época estava pintado; em outro, eles apontam para o alto do morro que cerca a aldeia e falam da ausência do mato, que, na época da gravação, ainda era pasto queimado; falam da quantidade de casas que havia na aldeia, que a população da Aldeia Verde era menor. Quando acabamos de assistir ao filme, Isael explicou que o ritual praticado na Aldeia Verde está mais alegre por causa da mata e que, quando moravam na aldeia de Água Boa, não havia madeira grande para realizar o ritual. O desejo de fazer o filme era para mostrar aos parentes que agora eles possuem madeira grande para fazer o mîmãnam. Nas palavras de Isael: "O mîmãnãm é longo, né."

Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco (2012) é um filme que traz a realização de vários rituais que aconteceram em sequência e eles decidiram mostrar. Logo que começamos a ver o filme, em março de 2016, Isael pediu que eu pausasse na cena em que o pajé Mamey faz café em sua casa. O cineasta fala que pensou a cena "porque, é... o café da manhã, o nosso café da manhã é o caldo de batata doce, né, aí Mamey tá lembrando, né, porque o café, é... ocupou espaço de caldo de batata

doce, né?" Durante as entrevistas realizadas com Sueli e Isael, eles já haviam comentado sobre essa cena, mas quando assistimos ao filme, eles quiseram falar novamente. Isso me revelou o quanto aquele registro foi relevante dentro de seus universos culturais e o quanto seus filmes são importantes para registrar isso e suas consequentes transformações.

Assistindo a *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* com Sueli e Isael, perguntei se os rituais que aparecem no filme possuem ligação entre si, já que são mostrados em sequência. Sueli explicou que sim, pois

eles vêm no lugar do espírito dos morto, né, no local onde o espírito dos morto e eles faz acesso, né, tudo junto, né, tudo eles tem entra um pedacinho do canto deles dentro daquele ritual. Todo eles, de Xûnîn entra, é... Quando Yāmiy vem Dançar Conosco entra um pedacinho dentro de Mõmõka, do gavião... (Trecho dos comentários de Sueli Maxakali assistindo a *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco*, Aldeia Verde, março de 2016).

O primeiro ritual mostrado no filme, o Yāmiy kup Xaki, é muito parecido com o que ocorre em Mîmānām — Mōgmōka Xi Xûnîn (2011). Os espíritos vêm da mata, como em Mîmānām — Mōgmōka Xi Xûnîn, com os corpos pintados de carvāo e urucum e seus chapéus de bananeira e coqueiro, e dão gritos como o de Mōgmōka (gavião). Os que já estão na casa de religião esperando os outros foram os que retiraram o mîmānām e o trouxeram à aldeia, e, por isso, chegam primeiro. Transcrevo aqui o trecho dos comentários que o casal fez enquanto assistíamos a Quando os Yāmiy vêm dançar conosco, no qual explicam que, apesar da semelhança, não se trata do mesmo ritual.

Sueli: Madeira grande tem nada a ver com esse ritual, não. É outro ritual que num tem nada a ver.

E outro ritual que num tem na

Isael: É outro grupo, né.

Andriza: Entendi, eu só tô querendo entender, isso aí foi uns dias depois da cena anterior?

Isael: É, três dias. Aqui *Tatakox* veio e pegou criança um dia depois...

Sueli: Vem Yāmiy.

Isael: Vem Yāmiy depois tira mîmānām. Cê viu Yāmiy des-

cendo?

Andriza: Anham.

Isael: Aí vai pegar comida, no outro dia traz mîmãnãm.

Andriza: Entendi. Esse menor?

Isael: É.

Andriza: Num é o maior, não?

Isael: Não.

Sueli: Num tem nada a ver.

Andriza: Esse menor é de yāmiy?

Isael: Yãmiy, é. Andriza: Entendi.

Sueli: O outro é de morcego, já é de outro grupo sabe? Outro ritual que não tem nada a ver com isso. (Trecho dos comentários de Sueli e Isael assistindo a *Quando os Yãmiy*

vêm dançar conosco, Aldeia Verde, março de 2016).

Quando assistimos a *Quando os Yāmiy vêm dançar conosco* (2012), como nos outros filmes, o casal fez diversos comentários descrevendo as pessoas e o espaço que os cerca. Isael falou que, na época, a população era menor e, por isso, tinha mais espaço. Sueli indicou o morro que estava queimado e onde hoje há mato. Isael mostrou os banheiros instalados pela Funasa e disse que na época tinha pouca casa e já havia casas com telha de amianto, mas ainda não existiam moradias feitas de tijolo. Hoje, há várias casas de alvenaria na aldeia. Para os cineastas, as mudanças culturais, territoriais e sociais estão registradas e documentadas em seus filmes.

Experiências fílmicas entre os Tikmũ'ũn

Durante as viagens realizadas à Aldeia Verde, vivi algumas experiências fílmicas entre os Tikmű'űn que foram fundamentais para entender a importância que a etnia dá aos registros, como eles possuem uma forte ligação com as imagens e como gostam dos filmes realizados dentro da Aldeia Verde. A primeira aconteceu quando fiz minha segunda viagem

para a aldeia, em março de 2016. No quarto dia em que estava lá, começou um ritual durante a tarde, que durou o dia todo. Anoiteceu e os yāmiy ainda cantavam na casa de religião. Depois do jantar, Isael me falou que o ritual se estenderia até o dia seguinte e que, pela manhã, os yāmiy sairiam da Kuxex, e me pediu para filmar. Acordei às cinco da manhã, com Isael dizendo que o ritual estava saindo. Levantei, peguei a câmera e fui para o pátio central da aldeia. Quando cheguei, os yāmiy já estavam sendo alimentados pelas mulheres, em seguida, veio o lobo que anda pela aldeia com o pajé. Em um momento, as crianças jogaram flechas em direção aos espíritos. Esse ritual aparece no filme Yāmiy (2011), dirigido por Isael.

Passei a manhã filmando e fotografando o ritual. Quando retornei à casa de Sueli e Isael, ele perguntou se eu tinha filmado o ritual todo, falei que sim, e ele não disse mais nada. Alguns dias depois, comentei com Sueli que, no dia do ritual, enquanto filmava, percebi que as pessoas se afastavam, assustavam-se ou escondiam seus rostos quando eu me aproximava com a câmera. Ela falou que era diferente quando ela e Isael gravavam, e por isso ele havia pedido que eu filmasse o ritual, para que eu pudesse vivenciar essa diferença. Achei a atitude de Isael de uma sensibilidade única, demonstrando o quanto o casal se encontra empoderado e fortalecido dentro dos seus processos criativos. Ele quis que eu, como pesquisadora dos filmes realizados por eles, sentisse o quanto é fundamental que as produções sejam feitas por eles, vivenciando a importância desses sujeitos que filmam.

Na terceira viagem, em junho de 2016, fui novamente convidada por Isael a filmar na aldeia. Na ocasião, estavam acontecendo os IV Jogos Indígenas de Minas Gerais, e Isael pediu que eu realizasse alguns registros. No segundo dia dos jogos, teve um show da banda de forró dos meninos da Aldeia Verde, o *Forró Bay*, e Isael pediu que eu filmasse a apresentação. Nesse dia, o pedido veio com instruções: eu deveria filmar os músicos saindo de casa em direção ao palco, como vemos em DVDs de bandas famosas. Filmei uma boa parte do show. No dia seguinte, Isael perguntou se eu havia filmado, se a imagem tinha ficado "bay", além de

pedir que eu passasse as imagens para ele. Ainda durante os jogos, percebi o quanto Isael se preocupa em documentar o que acontece na aldeia. Ele e Sueli, como lideranças, estavam ocupados com a organização do evento, além de serem competidores das modalidades esportivas. Em um momento, estava filmando e, quando olhei para o morro localizado à minha frente, vi Isael lá de cima filmando.

Em novembro de 2016, num dia em que aconteceu um ritual do *Armom*, estava assistindo-o com as mulheres, quando vi que Isael havia subido na *kuxex* para fazer sua filmgem. Ainda nessa viagem, no dia que o *Tatakox* veio para fazer a cura de Detinha, Sueli me pediu para fazer as filmagens enquanto ela fazia as fotos. No meio do ritual, Sueli me chamou para que eu passasse minha câmera para ela, pois ela estava perto de onde os *yāmiy* estavam. Depois, ela me revelou que me pediu para gravar, porque quer fazer um filme sobre a vinda do Tatakox para fazer a cura.

Além dessas experiências nas quais filmei em meio aos Maxakali, outras me mostraram como esse povo é ligado às suas imagens. Em algumas vezes em que assisti aos filmes com Sueli e Isael, as pessoas que passavam e notavam que estávamos assistindo aos filmes gravados na Aldeia Verde paravam para vê-los conosco. Essas pessoas olhavam as imagens com muita atenção, sorriam em determinados momentos, apontavam para a tela quando determinadas pessoas apareciam e teciam comentários. Era comum também que os moradores da aldeia me pedissem para que tirasse fotos deles. Houve um ritual realizado pela manhã em que várias crianças pediram que eu as fotografasse. Em outro ritual, ocorrido à noite, quando as mulheres ficavam à espera para dançar com os yãmiy, eu estava fotografando e diversas delas foram se aproximando para que eu as fotografasse enquanto esperavam. Além de fotografá-los, eu precisava mostrar todas as fotos que havia tirado. Essas experiências foram fundamentais para ver o quanto os registros e a documentação são importantes para eles.

SOBRE A AUTORA

Andriza Maria Teodolino de Andrade é Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCom/UFOP). Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa. Trabalha desde a graduação com Comunicação Comunitária e Popular, caminho que a levou ao cinema indígena. Atualmente, é Assessora de Imprensa, Produtora Cultural e Executiva na empresa Diza Comunicação e Cultura.



