

O cinema-lagarta dos Tikmũ'ün: teoria-prática das imagens xamânicas¹

André Brasil

Doutor; Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil
agbrasil@uol.com.br

Resumo

Neste texto, abordo os filmes *Tatakox* (2007); *Tatakox Vila Nova* (2009) e *Kakxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãhã* (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015), dirigidos por coletivos Tikmũ'ün, buscando apontar nessa série de trabalhos sobre o ritual de iniciação das crianças, traços precários de um "xamanismo múltiplo". Trata-se de pensar o encontro entre o cinema – tecnologia de *ĩnmõxa?* – e o povo-espírito da lagarta (*tatakox*), que, com seus aerofones, perfuram sua pele, nela abrindo passagens.

Palavras-chave

Tatakox. Tikmũ'ün. Xamanismo. Filme-ritual.

1 Introdução

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 Tikmũ'ün² da Aldeia Verde, o filme *Tatakox*

¹ Este texto é uma versão revista e atualizada do capítulo de livro: BRASIL, André. Tikmũ'ün's Caterpillar-Cinema: Off-Screen Space and Cosmopolitics in Amerindian Film. In: Silva, A. M. e Cunha, M. **Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018. Uma parte do artigo foi publicada em BRASIL, André. Imagens que visitam, imagens que acolhem: Pasolini entre os Tikmũ'ün's. In: **Aventura da precisão**: Caderno de Leituras em debate. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017. (Caderno de Leituras n. 67.)

Aproveito para agradecer aos colegas – alunos e professores – do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência que abriga minha pesquisa e com o qual mantenho constante e inquietante interlocução. Este texto faz parte de pesquisa desenvolvida com apoio do CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa e Edital Universal, MCTIC/CNPq Nº 28/2018). Agradeço também a Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Rosângela de Tugny, Bernard Belisário e Eduardo Rosse, pelas conversas em torno das imagens.

² Os Tikmũ'ün falam a língua Maxakali (tronco linguístico macro-jê). Segundo dados da Funai, em 2013, constituem uma população de quase 2000 pessoas, que vivem em terras indígenas do extremo nordeste de Minas Gerais. Os Tikmũ'ün vivem uma grave situação socioambiental, marcada por epidemias de diarreia, altos índices de desnutrição infantil, em terras devastadas, sem água potável (TUGNY, 2014).

(2007) acompanha o ritual de iniciação das crianças por meio de longos planos comentados pontualmente pelo cineasta. Dois anos mais tarde, deparamo-nos 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, leva-nos a cogitar uma “série”, na qual um filme repercute no outro, abrigando reiteraões, variaões e refraões. Entre os inúmeros aspectos intrigantes nesses filmes-rituais, um deles nos interessará mais de perto: trata-se da dinâmica de súbito povoamento e esvaziamento do espaço, este que adquire aqui um matiz relacional e transformacional e que encontra tradução fílmica na relação entre campo e extracampo. Trata-se afinal de mostrar, em diálogo com a etnologia, como essa dinâmica vincula-se a outras manifestações estéticas e cosmológicas dos Tikmũ'ün, configurando um pensamento fílmico estreitamente relacionado a um pensamento e a uma experiência xamânicos. Como nos sugere Rosângela de Tugny, entre os Tikmũ'ün,

“[...] tudo o que delimita um espaço – a pele, a casa, a casa dos cantos, a aldeia, o território, as águas, o céu – é sempre nada mais que um delicado traço. Algo que possa testemunhar do encontro o seu movimento: sua proximidade e sua distância. É sobretudo necessário que os limites sejam permeáveis. Sejam apenas contornos.” (TUGNY, 2013 p. 65).

2 A série Tatakox: de uma a outra opacidade

Participando lateralmente do conjunto de manifestações estéticas e práticas culturais dos Tikmũ'ün, a produção de filmes é profícuca. Com crescente ênfase, os filmes ligam-se à experiência de um xamanismo múltiplo (TUGNY, 2009), que integra seus protocolos e virtualidades: no cinema, os Tikmũ'ün encontram assim um importante espaço de sobrevivência, habitação e experiência.

Como outros filmes ameríndios, estes aos quais me dedico aqui – *Tatakox* (2007); *Tatakox Vila Nova* (2009) e *Kakxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãhã* (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015) – são dirigidos por indígenas moradores das aldeias, em parceria com pesquisadores e formadores não-indígenas, tratando-se sempre de um espaço de compartilhamento, negociação, aliança e embate. Os filmes tikmũ'ün são econômicos, concisos; opacos e cerrados: eles não permitem que o visível avance fluentemente sobre o

invisível. Ao mesmo tempo, sua precariedade e sua abertura levam-nos a uma inaudita região do sensível. Cada qual a sua maneira, os filmes retomam o ritual, não sem constituírem eles próprios a cena filmada. São formados por planos longos que acompanham os eventos em uma “visada interna” na qual o cineasta oscila entre participar da experiência, intervir em seu curso e dela se distanciar para apreendê-la com a câmera.

Logo na sequência inicial do primeiro *Tatakox* (2007), vemos um grupo de quatro crianças pintadas de vermelho, rostos cobertos por panos brancos e flocos de algodão, deitadas sobre uma cama de palha. Também pintados, cobertos de folhas e máscaras de pano, os *yãmĩyoxop* carregam, ao colo, as crianças em direção à aldeia. Os *yãmĩyoxop* são povos-espírito ou animais-humanos com os quais os Tikmũ'ün estabelecem relação de aliança e mútua adoção: sua presença nas aldeias “[...] tanto pode solicitar grandes prestações de cantoria, danças e banquetes, quanto pode passar despercebida ao olhar do etnógrafo, limitando-se à visita de algumas casas ou a pequenos gestos que precedem uma caça ou uma sessão de cura.” (TUGNY, 2014, p. 160). Atravessando desordenadamente o quadro e saltando diante da câmera, os *tatakox* – espíritos da lagarta que vivem na taquara – tocam seus aerofones: um som agudo e intermitente e outro grave, áspero e contínuo modulam todo o percurso. A câmera segue o grupo para depois filmá-lo frontalmente. O comentário de Isael Maxakali, em voz *over*, parece se elaborar no momento mesmo da tomada, em uma visada parcial e implicada. Ao iniciar sua narração, contudo, o diretor pára e assume leve distância em relação ao grupo, o coletivo de crianças e espíritos que adentra a Aldeia Verde (*Apné Iyxux*). (Figura 1).

Figura 1 – Chegada dos *tatakox* à aldeia



Fonte: *Tatakox* (2007).

Ao fundo do pátio, as mulheres esperam os meninos trazidos pelos *yãmĩxop*; ao tocá-los, elas chorarão. Outro grupo de crianças será então levado para o período de iniciação e aprendizado na *kuxex*, a casa ritual, casa dos cantos. Isael Maxakali comenta, referindo-se aos parentes: “Tatakox pegou meu sobrinho Xauã... pegou também Mariano... e pegou também Caíque, irmão de Mariano”. O grupo abriga-se na *kuxex*, mas as imagens não nos darão acesso ao que acontece ali dentro. A câmera filma agora a aldeia vazia, novamente mergulhada no silêncio (ouve-se baixinho, ao longe, o som das flautas). Uma panorâmica mostra que, pouco a pouco, as pessoas retomam suas atividades cotidianas. O plano retorna então à *kuxex* e dura um pouco mais a enquadrar a mata vazia ao fundo: ao longe, apenas entrevemos os *tatakox*, até finalmente perdê-los de vista.

Dois anos mais tarde, não totalmente satisfeitos com o filme-ritual produzido na Aldeia Verde, a comunidade Aldeia Nova do Pradinho decide fazer sua versão. Este é um filme ainda mais inquietante e enigmático que o anterior: diferentemente do primeiro *Tatakox* (2007), em que Isael conduzia os comentários enquanto filmava os eventos, agora, aqui e ali a enunciação será assumida por lideranças e pajés, internamente à cena: eles se dividem entre dirigir o ritual ou comentá-lo para o filme e junto à comunidade. Como explica Manuel Damasio em sequência do filme, poderemos ver então de onde os *tatakox* trazem as crianças; eles irão desenterrá-las de um buraco nos arredores da aldeia. A longa sequência, que dá a ver uma dimensão oculta na versão anterior, contribui paradoxalmente para tornar o filme ainda mais enigmático.

Em ambos os trabalhos, o enquadramento parece tomado pela intensidade do ritual: desestabilizado por uma força centrífuga, o quadro se mostra incapaz de conter, em seus limites, os sujeitos e eventos que filma. Na precisa caracterização de Bernard Belisário (2015), trata-se de um “devir-enxame dos espíritos *tatakox*”, tendo em vista tanto sua dimensão sonora, quando sua dimensão visual. O espaço fílmico é atravessado pelo ritual, tornando-se saturado e entrópico. Na segunda versão, o enquadramento parece ainda mais instável, quase insustentável pela profusão de corpos, movimentos e sons. O olhar da câmera é submetido a variações rápidas do plano aberto ao plano fechado, da tomada distante à extrema proximidade. (Figura 2) Constantemente atraído pela emergência do evento, por sua configuração ao mesmo tempo intensa e difusa, o ponto de vista desestabiliza-se e a enunciação perde, vez ou outra, seu ponto de ancoragem.

Figura 2 – Bruscas variações de escala do plano



Fonte: Tatakox Vila Nova (2009).

A terceira versão (*Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*, 2015), também de Isael Maxakali, é mais ampla, interessada em expor outros aspectos da experiência de iniciação às crianças. De início, o diretor interpela os meninos, pintados de vermelho, portando pequenos adereços, a aguardar, entre aflitos e curiosos, a chegada dos *yãmĩxop*. As imagens reiteram, não sem diferenças, as etapas do ritual mostradas na primeira versão. Mas essa sequência será condensada, já que ao filme interessa prosseguir expondo outras experiências, para além do momento de chegada e de partida dos *tatakox*: acompanhamos com as crianças o cioso trabalho de pintura do pau de religião; um longo plano se detém na *kuxex*, agora ampliada para receber mais meninos: ao fundo, ouvimos o canto dos espíritos³. Testemunhamos também a excursão noturna pela mata, e, por fim, uma nova visita dos *yãmĩxop*: escondidos na mata, eles trazem tanguinhas de palha a serem vestidas pelas crianças em seu retorno do período de reclusão. Por fim, as mulheres recebem as crianças e dão seu depoimento à câmera.

Iniciação dos filhos dos espíritos da terra (2015) preserva, ele também, certa opacidade: ainda que inicialmente movida por um intuito “didático”, a câmera se demora, aproxima-se, implica-se na experiência filmada e tantas vezes deixa-se enredar por ela. Exemplar, nesse sentido, a cena noturna, que se abre a partir do belo plano de uma perereca

³ Já observei, em outro texto, essa transversalidade do canto em cena: “É como se os cantos viessem de um espaço virtual, nem totalmente interior, nem totalmente exterior, mas transversal à cena. Cantado pelos *yãmĩxop*, eles se vinculam ao sistema mítico (ou cosmopolítico) tikmũ'ün do qual, afinal, o filme participa.” (BRASIL, 2016, p. 148).

(ao fundo, muito sutilmente, ouvimos o canto dos *yãmĩyxop*): o pequeno anfíbio será objeto do olhar demorado da câmera, que nos faz atentar para seu corpo, suas transparências e desenhos, sua quase imobilidade, seus movimentos mínimos; o nome, diz o narrador, deriva do som que emite; “[...] pelo visto vai chover. Por isso estão todas cantando [...]”. Um filhote salta sobre a câmera e se agarra à lente. O salto marca uma ruptura (que, de resto, já vinha se anunciando), como se desfazendo a distância e a assimetria entre a câmera e aquilo que filma. Uma perereca é capturada, observa-se seu coraçãozinho, vislumbram-se semelhanças (o som do gato, as mãozinhas parecidas com luvas de goleiro). Mas, a câmera, ela também será capturada pelo mundo noturno em que se vê imersa. Enquanto observamos o bichinho, nos percebemos em uma paisagem visual e sonora habitada por outros bichos, escondidos no breu, mas cuja presença faz-se notar. Novamente, ouve-se, discreto, o canto. Ele contribui então para mergulhar a cena – uma “aula” sobre os animais noturnos – em um espaço mítico, habitado por espíritos-animais ancestrais: a escuridão, o silêncio pontuado pelos sons dos animais, o olhar fixo e impassível do pequeno anfíbio, o canto, que emerge transversal à cena; o longo plano. A narração de Isael Maxakali parece vizinha, afim a este mundo: “Ela está solta agora. Ela vai encontrar os parentes e vai ter uma grande festa entre eles. Todos os parentes cantando muito, juntos.”. Em um corte seco, da noite para o dia, a imagem seguinte será novamente aquela da *kuxex*, a casa dos cantos. (Figuras 3 e 4) Passamos então de uma opacidade à outra: a imagem impassível do animal, a imagem cerrada da casa dos cantos, cujo fundo é, contudo, aberto à floresta.

Figura 3 – De uma...



Fonte: *Iniciação dos filhos dos espíritos da terra* (2015).

Figura 4 – ... a outra opacidade



Fonte: *Iniciação dos filhos dos espíritos da terra* (2015).

Na esteira de Tugny (2009) e Belisário (2014), guardemos assim a notável relação entre as manifestações estéticas dos Tikmũ'ün (os cantos, os grafismos, os filmes) e a arquitetura desta casa, onde se abrigam os espíritos: trata-se de uma construção de palha, precariamente erguida no centro de um semi-círculo, defronte às demais habitações; direcionada para o centro do pátio, sua fachada é fechada, e seu fundo, aberto, voltado à mata. No caso dos filmes tikmũ'ün, arriscaria a dizer que essa arquitetura repercute naquela do plano cinematográfico: como vimos, o plano é difuso, centrífugo, não se define claramente, constituindo-se por variações intensivas (sejam elas visuais ou sonoras); tal como a casa dos cantos, sua parte visível (sua “fachada”) é opaca, cerrada, sendo a parte invisível (o “fundo”, o extracampo) aberta, voltada para fora, exposta aos animais e espíritos que visitam a aldeia. A arquitetura da imagem dificulta o avanço do visível sobre o invisível e, ao mesmo tempo, torna-se vulnerável ao invisível, garantindo seu poder de afecção e agência.

3 Cantos e filmes, cantos-filmes

Em outro artigo, tentei demonstrar como os cantos xamânicos dos Tikmũ'ün emprestariam parcialmente sua estrutura e sua dinâmica ao filme *Caçando capivara* (2009),

também realizado na Aldeia Nova do Pradinho.⁴ No caso desta série *Tatakox*, a hipótese parece se confirmar em ao menos três aspectos. O primeiro diz respeito à própria constituição da série. 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. Na série, um mesmo ritual será retomado e a reiteração do “tema” ganha variações e diferenças a cada filme. Vale, também aqui, a observação de Eduardo Rosse (2015), em sua caracterização dos cantos tikmũ'ün: eles “[...] personificam uma busca incansável da repetição, ao mesmo tempo em que tomam delicadamente o cuidado de jamais alcançá-la.” (ROSSE, 2015, p. 94).

A dinâmica dos cantos reverbera ainda na espacialidade dos filmes, algo que nos interessa de perto. Como nos mostra Rosângela de Tugny (2009), os cantos são blocos sensíveis que se modulam por “coagulação, adensamento e diluição” (Figuras 5 e 6). Esse mesmo movimento percebe-se no espaço fílmico que passa por súbitos processos de povoamento e esvaziamento: repetidamente a cena abriga o encontro de corpos e sons, vive seu adensamento e posterior dispersão, até que o plano se esvazie.

Figura 5 – Movimentos no interior do plano: coagulação, adensamento, diluição



Fonte: *Tatakox Aldeia Verde* (2007).

Figura 6 – Novamente, coagulação, adensamento, diluição



Fonte: *Tatakox Vila Nova* (2009).

⁴ Para traduções dos cantos tikmũ'ün ver: MAXAKALI, Totó et al.; TUGNY, Rosângela de (org.). *Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex / Yãmīyoxp Xūnīm yōg Kutex xi Āgtux xi Hemex yōg Kutex*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009; MAXAKALI, Totó et al.; TUGNY, Rosângela de (org.). *Cantos e Histórias do Gavião-Espírito / Mōgmōka yōg Kutex xi Āgtux*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009; MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo Pires. *Kômāyoxp - cantos xamânicos maxakali/tikmũ'ün*. Rio de Janeiro: Funai/Museu do Índio, 2011.

Por fim, diria que tanto nos cantos quanto nos filmes, o percurso dos corpos pelo território é enfatizado. Como escreve Roberto Romero (2015), as histórias tikmũ'ün são como vestígios dos constantes deslocamentos desse povo: em uma espécie de “paisagem cantada”, de cada passagem, de cada percurso, de cada lugar, eles extraem um canto, uma descrição “[...] em plano detalhe dos eventos ou dos seus personagens, como imagens em movimento ou ações em si fazendo [...]” (ROMERO, 2015, p. 97). Constituídos de percursos-rituais de contornos difusos, movimentos que se adensam e se dispersam pelo território, estes são filmes em ato: eles se fazem na medida da emergência do evento de que são parte, acompanhando o percurso de chegada, aproximação; o encontro, a dispersão e o esvaziamento.

Estamos, nesse sentido, próximos a um *happening*: o evento emerge e sua emergência constitui (e é constituída) pelas formas estéticas (imagens e sons) ali engendradas. No caso dos filmes, eles não apenas registram a emergência do evento – seu percurso pelo espaço – como nele intervêm e tomam parte. Nos três filmes da série *Tatakox*, a câmera é participante, mas afirmá-lo me exigiria atentar um pouco mais para o caráter dessa participação. É o que pretendo fazer no próximo tópico do texto, valendo-me para isso de breves e pontuais comparações.

4 Espaços impossíveis⁵, povos por vir

A começar por *Tourou e Bitti, les tambours d'avant* (1971), belíssimo filme ritual de Jean Rouch. Em um plano-sequência, o cineasta sai dos arredores e se encaminha para o pátio central do vilarejo de Simiri, no Níger, onde irá filmar um rito de possessão já em curso. A câmera de Rouch adentra a cena do ritual; em determinado momento, os tambores são interrompidos. Perspicaz, o cinegrafista mantém-se filmando, o que encoraja os músicos a retomar sua performance, contribuindo assim para precipitar o transe. Como afirma Mateus Araújo (2009), Rouch cria uma espécie de *happening etnográfico* (Figura 7): se, por um lado, os elementos pró-fílmicos já surgem em sua configuração teatral (por exemplo, na separação entre os participantes do rito e a comunidade de espectadores), por outro, o

⁵ Como diria Gilles Deleuze (1991) em sua leitura crítica de Leibniz, são impossíveis as séries divergentes que pertencem a dois mundos possíveis. A impossibilidade, nos diz o autor, “[...] é uma correlação original distinta da impossibilidade ou da contradição.” (DELEUZE, 1991, p. 99). Se não se trata aí de um relativismo é porque, nesse caso, há relação e coabitação *equivoca* de sujeitos que se subjetivam em mundos ontologicamente distintos. Cf. VIVEIROS DE CASTRO (2004).

cineasta será aquele que, invadindo o interior da cena, transitará por ela de maneira mais ou menos consentida: “[...] um branco europeu munido com uma câmera passeando entre os negros possuídos, sob o olhar divertido ou incomodado dos outros nativos, divididos entre a atenção ao rito tradicional e a curiosidade diante da presença desse ‘corpo estranho’.” (ARAÚJO, 2009, p. 57).

Figura 7 – Happening etnográfico em Jean Rouch



Fonte: *Tourou e Bitti, les tambours d'avant* (1971).

Descontadas as diferenças de contexto, diria, a princípio, que à série dos *Tatakox* caberia a caracterização do filme-ritual tal como aventada acima. No caso dos rituais de iniciação entre os Tikmũ'ũn, a cena é difusa e o lugar dos atores (espectadores, participantes e integrantes da equipe de filmagem) é móvel e intercambiável: pajés e lideranças dirigem o ritual ao mesmo tempo em que orientam a câmera, indicando essa ou aquela tomada; os que seriam os espectadores, por sua vez, transitam entre os *yãmĩyoxop*.

Também será diferente o modo como o cineasta se imiscui à cena filmada: se em *Tourou et Bitti* (1971), Rouch era de certo modo (mas não totalmente) um estranho a portar a câmera na tentativa de entrar em fase com o transe, os cineastas tikmũ'ũn compartilham com os sujeitos filmados a cena ritualística, guardando com ela – e com a cosmologia da qual participam – uma relação de familiaridade. Ainda que por meio do filme, Rouch possa reviver esteticamente o transe (devir-outro, como se costuma dizer), ele não poderá desfazer-se totalmente da perspectiva exterior ao mundo que filma. O contrário pode ser

dito sobre os filmes tikmũ'ün: ainda que trabalhem por assumir certa distância em relação ao ritual, os cineastas não abandonarão a perspectiva interna de sua câmera que, além de registrar o ritual, dele participa fortemente, arrisco dizer, como uma de suas agências.

Não poderia parar o argumento nesse ponto, sob o risco de que a defesa de uma “perspectiva interna” soe contraditória com a demonstração desta cena difusa, aberta e relacional. Essa talvez não seja exatamente uma contradição para os Tikmũ'ün: afinal, entre eles, uma perspectiva interna se define e sobrevive (ou melhor, *devém*) por força de sua abertura ao exterior; das relações tão cuidadosas quanto incontáveis que mantêm com os povos-espíritos. Por isso, aquilo que nos parece opaco, fechado em sua forma visível (a imagem de uma perereca, a frente cerrada da casa dos cantos, o buraco escuro de onde se retiram as crianças...), sob os olhos dos Tikmũ'ün, abre-se como uma rede de socialidade muito concreta, espécie de povoamento do mundo visível por seres, eventos e agências vindos de outros mundos.

Se é de um *povoamento* que se trata, também aqui seu sentido merece ser pensado. A essa idéia demasiado ampla darei, novamente, a escala de uma breve comparação. Retomemos com Mateus Araújo (2012) a sequência de uma “viagem ao país do povo”⁶, tal como aparece em *Claro* (1975), de Glauber Rocha. Ao final do filme, Glauber e Juliet visitam uma favela romana, cujos moradores vinham sendo ameaçados de expulsão pela polícia: na tentativa de se solidarizar com eles, os personagens se lançam em uma situação de descontrole, de desdobramentos imprevisíveis. São recebidos com um misto de curiosidade, desconfiança e revolta, o que se revela pelo modo como se encara e se interpela a câmera.

Estamos, mais uma vez, diante de um *happening*, instaurado pela presença provocativa de Glauber: o resultado fílmico será uma cena transtornada (em transe), o que se acirra, mais adiante, com a sobreposição experimental dos planos. O transe glauberiano é assim filmicamente elaborado: sua visita ao pequeno povoado, a perturbação que produz, tudo isso passa por uma espécie de acirramento estético, que se vê, por exemplo, no modo como a trilha sonora é adicionada à sequência; ou na maneira como as imagens são sobrepostas, ambos os procedimentos a enfatizar o desconcerto da cena, seu caráter disruptivo, dissonante e perturbador. (Figuras 8 e 9)

⁶ Retomada por Mateus Araújo, a expressão dá título ao livro de Jacques Rancière. RANCIÈRE, Jacques. *Courts voyages au pays du peuple*. Paris: Seuil, 1990.

Figura 8 – *Happening* glauberiano



Fonte: *Claro* (1975).

Figura 9 – Transe filmicamente elaborado



Fonte: *Claro* (1975).

Em alguma medida, a cena-ritual dos tikmũ'ün assemelha-se, ela também, a um *happening*, dado seu caráter instável. Mas, talvez de modo mais marcado do que em *Claro* (1975), a formalização do filme é inseparável da configuração estética do próprio evento filmado: a música não será adicionada *a posteriori*, sendo a áspera modulação dos aerofones matéria estética definidora do ritual; e o enquadramento centrífugo, atraído pelas bordas,

no interior do qual se sobrepõem e atravessam os corpos, também ele parece derivar da cena ritualística mesma, que tem, como vimos, suas margens esgarçadas.

Essa nuance nos leva a uma outra: é que, em comparação a *Claro* (1975), a sequência inverteu-se. Não se trata agora de uma visita do cineasta a um outro país, sua presença estrangeira a provocar o *happening* cuja emergência será acirrada esteticamente. Ao contrário, os cineastas acompanham, ou mesmo trazem consigo os visitantes – povos-espíritos – que chegam à aldeia; não raro, a câmera os aguardará ali, na região limítrofe onde o invisível precipita-se no plano visível (Figura 10).

Figura 10 – Os povos-espíritos aguardados pela câmera.



Fonte: Tatakox (2007).

Ou, ao contrário, a câmera os acompanhará em sua despedida da aldeia e nós os perderemos de vista a desaparecer na mata. Esta é também uma floresta virtual, morada dos *yãmĩxop*; em termos filmicos, poderíamos chamá-la de extracampo (para onde vão os povos-espírito quando saem de nosso campo de visão), sublinhando contudo um detalhe importante: se no cinema, o extracampo é contíguo ao campo (sua continuidade não visível), aqui a contigüidade fenomenológica (da aldeia à mata) guarda uma descontinuidade ontológica, já que, repetimos, passa-se de um a outro mundo.⁷ O plano permite assim coabitação de espaços descontínuos, impossíveis, equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004). Nesse sentido, o pátio vazio da aldeia não deve nos enganar: os inúmeros povos com

⁷ Na esteira de Rosângela de Tugny, Bernard Belisário (2014) desenvolveu essa hipótese em outro contexto etnográfico, em sua análise do filme *As hipermulheres* (2011, Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette). Desenvolvemos a discussão da noção de extracampo em filmes indígenas nestes textos: [BRASIL, 2012; BRASIL, 2016, e BELISARIO e BRASIL, 2016.

quem os Tikmũ'ün fazem aliança saíram de nosso campo de visão mas logo voltarão para percorrer o território, para cantar, dançar, caçar e comer com homens, mulheres e crianças.

Claro (1975) pode ser abordado na continuidade do trabalho glauberiano de retomada crítica do mito, como sugere a conhecida formulação de Gilles Deleuze (2018): não se trata, diz o autor, de “[...] analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração.” (DELEUZE, 2018, p. 317). Nessa sequência em específico, Glauber – o estrangeiro, o exilado – transtorna dada realidade, de forma a atualizar o mito, sua dimensão pulsional, inventando para essa atualização uma *forma estética*, cuja definição poderia ser justamente a do *happening*. No caso dos filmes tikmũ'ün, arriscamos a dizer que se trata menos de encontrar uma formalização estética, pulsional, capaz de atualizar criticamente a experiência mítica do que de *olhar por meio* do mito, este que possui, ele próprio, suas formas sensíveis. Talvez haja algum exagero nessa caracterização, mas, em certos momentos, é como se a distância constituinte do olhar da câmera fosse mesmo tragada para dentro da cena ritual, a materializar-se nos corpos, roupas, adereços, pinturas, músicas e percursos pelo território.

Isso explicaria parcialmente o fato de que, nesse espaço intensamente relacional, os olhares se mostrem esquivos e refratários. Afinal, este é um mundo ao mesmo tempo familiar – constituído de alianças e mútuas adoções -, mas também perigoso, já que atualiza, de algum modo, o “[...] encontro inesperado com o diverso [...]” (ROMERO, 2015, p. 89), definidor da experiência tikmũ'ün. Nesse contexto, vale a conhecida fórmula perspectivista: devolver o olhar significa deixar-se capturar pelo olhar do outro (e portanto, por sua agência ou por sua perspectiva).

Tudo isso nos faz sugerir que o cinema tikmũ'ün se constitua como dispositivo cosmopolítico (tratando-se, nos termos de Ruben Caixeta e Renata Otto (2018), de uma *cosmocinepolítica*⁸): para além do humano, ele participa de um espaço intensivo e relacional, que abriga também os povos-espíritos ou animais-humanos, e que se altera por suas

⁸ Em texto recente, os autores buscam compreender o cinema maxakali como cosmocinepolítica, atentando-se para três dimensões: história, cosmologia e ritual. “Para compreender o tipo de cinema indígena que se faz hoje”, eles nos dizem, “é preciso, pelo menos, atravessar a história e a cosmologia do povo ao qual se refere. Mais do que isso, é preciso compreender o tipo de formação a que foram submetidas as pessoas concretas que fazem esse cinema. Se é preciso duvidar de uma cultura indígena de forma geral (da mesma forma que precisamos falar em ‘cinemas’ e não em ‘cinema’) ou mesmo particular, do tipo a cultura maxakali, é preciso também reconhecer que no interior de cada uma dessas culturas há trajetórias particulares de pessoas que devem ser consideradas para melhor compreender o tipo de cinema que elas fazem. Ou seja, esse tema necessariamente resvala no problema da autoria, mas que, colocado no âmbito das sociedades indígenas (ou não ocidentais), adquire outra relevância, já que ali a relação entre coletivo e individual (ou a dimensão da autoria coletiva) se apresenta de forma diversa ao apresentado em nossa sociedade. Ou seja, no caso do cinema maxakali aqui analisado, da mesma forma que não podemos separar a dimensão do ritual (e da cosmologia) do filme, não podemos separar a direção do ritual e do filme dos xamãs e dos cineastas particulares.” (CAIXETA; OTTO, 2018, p. 65-66).

agências e subjetivações. Subitamente povoado e despovoado, o espaço sugere assim um modo de subjetivação (um modo de constituição da pessoa), no qual cada sujeito são povos e cada povo, um “corpo feito de muitos”⁹: ali onde “homens, mulheres e crianças falam um pelo outro” e “os espíritos cantam pela boca dos homens”. (TUGNY, 2014, p. 174-175). Se em Glauber, como diz a célebre fórmula, o povo falta – cabendo ao cinema inventá-lo – com os Tikmũ'ün, povos parecem proliferar: “dentre outros”, inumeráveis, e é da aliança com eles que se constitui o “devir-tikmũ'ün”¹⁰. Talvez por isso o poderoso conjunto de dispositivos e formas estéticas que criam e cultivam se marque por essa constante “troca de lugar”, por esse permanente intercâmbio dos sujeitos enunciadores, em uma espécie de *discurso indireto livre*¹¹ tornado forma de socialidade. Rituais, cantos e, porque não, o cinema são constituintes, na medida de sua abertura ao fora, como dispositivos de afetação e alteração.

Estas brevíssimas comparações têm, antes de tudo, o intuito de ressaltar as possíveis continuidades e diferenças entre estratégias modernas e estratégias “nativas” no âmbito do cinema. Trata-se de evitar certa visão “purista” do que seria um “cinema indígena” (já que, em parte, ele se alimenta concretamente de certa herança moderna), quanto de desconsiderar diferenças importantes, que, a nosso ver, garantem a especificidade deste cinema. Esperamos ter demonstrado, afinal, algumas destas especificidades, sendo a principal delas sua participação em um espaço cosmopolítico, no qual assume um papel mediador e agentivo.

5 Canto da andorinha

Em 2015, os professores e cineastas Isael e Sueli Maxakali foram convidados a dar aulas para a Graduação na UFMG, como parte do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais.¹² Eles nos apresentaram seus filmes, cantos e narrativas, entrelaçando experiência histórica e experiência mítica e trazendo outra temporalidade para a cena

⁹ A expressão “corpo feito por muitos”, TUGNY (2014) encontra em DAVOINE; GAUDILLIERE(2006).

¹⁰ Nesse sentido, para Roberto Romero (2015), a pergunta constantemente feita – como sobreviveram? – pode ser reformulada: “[...] não se trata tanto de indagar como os Tikmũ'ün puderam manter-se iguais ao que sempre foram – como se disso se tratasse – mas sim como puderam, apesar de viverem hoje num mundo arrasado, manter em ação os seus modos de transformação e diferenciação, isto é, seus modos de 'perseverar em seu devir-tikmũ'ün!'” (ROMERO, 2015, p. 115).

¹¹ Sei bem do risco em acionar aqui o conceito de discurso indireto livre, já que não são poucas as discussões que suscitou no campo do cinema, a partir de sua redefinição por Pasolini (*O cinema de poesia* de 1982). Se o retomo livremente nesse caso é porque me parece de extrema pertinência para marcar esses constantes engendramentos e transformações de um enunciativo em outro, de uma perspectiva em outra.

¹² A partir de uma parceria com o INCTI - Inclusão Social no Ensino e na Pesquisa (UNB), o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais convida mestres das culturas tradicionais e populares (índigenas ou afro-descendentes) para ministrar aulas para alunos de Graduação e Pós-Graduação na UFMG.

sensível da aula. Diante do silêncio inicial dos estudantes, cantaram o Canto de *Xamoka* (Canto da andorinha), que é usualmente entoado pelos Tikmũ'ün até o amanhecer, em sessões de cura. No canto, a repetição evoca as andorinhas, uma, duas, três, quatro, inúmeras que voam rasante resvalando seus corpos levemente na água.

Tendo ouvido essas narrativas, cantos e imagens, tocado por sua capacidade de agir e alterar a experiência sensível, César Guimarães (2017) teria perguntado: “[...] pode uma imagem vir como um sonho vem? Poderia uma imagem vir *em* sonho e agir no real, sem permanecer apenas como um resíduo do imaginário, mantido e cultivado à parte, ou uma fantasia encerrada na interioridade de alguém, como o seu pequeno segredo?” (GUIMARÃES, 2017, p. 3) (Figura 11).

Figura 11 – “Pode uma imagem vir como um sonho vem?”



Fonte: *Tatakox Vila Nova* (2009).

O cinema tikmũ'ün mostra que uma imagem poderia, de fato, vir como um sonho, vir em sonho. Ele tem a capacidade de trazer e abrigar imagens provenientes de terras distantes, mundos ontologicamente distintos que coexistem no campo e em sua relação com o extracampo do filme. Nesse sentido, esse cinema parece compartilhar, no ritual, a função dos tatakox, espíritos da lagarta. As raízes da palavra (tata, carregar, e kox, buraco) sugerem que os tatakox sejam mediadores, responsáveis pelas passagens: eles retiram as crianças da terra e levam às mães, para que chorem sua falta; tomam as crianças às mães para que sejam iniciadas na vida adulta (TUGNY, 2014). Um dos seres com quem os Tikmũ'ün

também se relacionam são os ãnmõxa, monstros cujo corpo morto – semi-apodrecido – não se transformou em espírito. Sua pele é dura, impermeável, quase impenetrável. Novamente aqui, os tatakox têm papel decisivo, já que suas taquaras são capazes de perfurar algum ponto vulnerável do monstro, o umbigo ou os olhos (TUGNY, 2013). Nós, os brancos, seríamos descendentes deste monstro e, em alguma medida, o cinema é uma tecnologia de ãnmõxa. Talvez por isso, entre os *Tikmũ'ũn*, ele precise se fundar – ser continuamente feito e refeito – em aliança com os tatakox.

Referências

ARAÚJO, Mateus. Glauber Rocha e os Straub: diálogo de exilados. In: GOUGAIN, Ernesto *et al.* (org.). **Catálogo Straub e Huillet**. São Paulo: CCB, 2012.

ARAÚJO, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 40–73, 2009.

BELISÁRIO, Bernard. **As cosmologias de invenção no cinema-ritual indígena**. (Projeto de tese, PPGCOM/UFGM), Belo Horizonte, 2015.

BELISÁRIO, Bernard Pêgo. **As hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Revista de Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, 2016.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos CEBRAP** (USP), São Paulo, v.35, n.3, nov. 2016.

BRASIL, André. Caçando a capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 140–153, 2016.

BRASIL, André. *Bicicletas de Nhanduru*: lascas do extracampo. **Devires - Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98 -117, 2012.

CAÇANDO CAPIVARA. Direção: Derly Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. Brasil: Filmes de Quintal, 2009. DVD (57min), cor.

CAIXETA, Rubens; OTTO, Renata. Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. In: **Gis – Gesto, Imagem e Som**, São Paulo, v. 3, n.1, 2018.

CLARO. Direção: Glauber Rocha. Itália: DPT-SPA, 1975 (106min), cor.

DAVOINE, Françoise; GAUDILLIERE, Jean-Marc. **Histoire et trauma.** *La folie des guerres.* Paris: Éditions Stock, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A dobra:** Leibniz e o barroco. Campinas : Papirus, 1991.

GUIMARÃES, César. **A estética que vem.** In: XXVI Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2017, São Paulo.

KAKXOP PIT HÃMKOXUK XOP TE YŪMŪGĀHĀ. Direção: Isael Maxakali. Fotografia: Isael Maxakali. Montagem: Isael Maxakali, Carolina Canguçu, Sueli Maxakali. Brasil, 2015 (40min), cor.

MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo Pires. **Kômãyxop:** cantos xamânicos maxakali/tikmũ'ün. Rio de Janeiro: Funai; Museu do Índio, 2011.

MAXAKALI, Totó et al.; TUGNY, Rosângela de (org.). **Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex / Yãmĩyxop Xũnĩm yõg Kutex xi Āgtux xi Hemex yõg Kutex.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.

MAXAKALI, Totó et al.; TUGNY, Rosângela de (org.). **Cantos e Histórias do Gavião-Espírito / Mõgmõka yõg Kutex xi Āgtux.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Courts voyages au pays du peuple.** Paris: Seuil, 1990.

ROMERO, Roberto. **A errática tikmũ'ün_maxakali:** imagens da guerra contra o Estado. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) . – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

ROSSE, Eduardo Pires. Dinamismo de objetos musicais ameríndios: notas a partir de cantos *yamĩy* entre os Maxakali (Tikmũ'ün). **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 32, p. 53–96, 2015.

TATAKOX ALDEIA VERDE. Direção: Isael Maxakali. Fotografia: Isael Maxakali. Montagem: Renata Otto, Douglas Campelo. Brasil, 2007 (22min), cor.

TATAKOX VILA NOVA. Direção: Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho. Fotografia: João Duro Maxakali. Montagem: João Duro Maxakali. Som: João Duro Maxakali. Produção: Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho. Brasil, 2009 (50min), cor.

TOUROU E BITTI, LES TAMBOURS D'AVANT. Direção: Jean Rouch. Assistente de direção: Lam Dia-Hama. Fotografia: Jean Rouch. Montagem: Jean Rouch. França, 1971 (12 min), cor.

TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ün. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 154–79, 2014.

TUGNY, Rosângela. **Um fio para o ãnmõxã:** aproximações de uma estética maxakali.

Colóquio de Etnomusicologia da Unespar/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum. Anais, 2013. 58–76.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, [s.l.], v. 2, n. 1, p.3–22, 2004.

Tikmũ'ün's caterpillar-cinema: practice-theory of shamanic images

Abstract

In this article, I approach the films *Tatakox* (2007); *Tatakox Vila Nova* (2009) and *Kakxop pit hãmcoxuk xop te yũmũgãhã* (Initiation of the sons of the earth spirits, 2015), directed by *tikmũ'ün* collectives, trying to identify in this works, precarious traces of a “multiple shamanism”. I intent to think the encounter between cinema – a technology of *ĩnmõxa* – and the Caterpillar spirit-people (*tatakox*), who with their aerophones, punch their skin, opening passages through it.

Keywords

Tatakox. *Tikmũ'ün*. Shamanism. Ritual-film.

Recebido em 16/05/2019

Aceito em 01/07/2019