

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – PPGAN

**Cosmopolíticas, olhar e escuta:  
experiências cine-xamânicas entre os Maxakali**

Ana Carolina Estrela da Costa

Belo Horizonte  
Fevereiro de 2015

Ana Carolina Estrela da Costa

**Cosmopolíticas, olhar e escuta:  
experiências cine-xamânicas entre os Maxakali**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Ruben Caixeta Queiroz

Belo Horizonte  
Fevereiro de 2015

## Ficha Catalográfica

Ana Carolina Estrela da Costa

**Cosmopolíticas, olhar e escuta:  
experiências audiovisuais e realizações cine-xamânicas entre os Maxakali**

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Ruben Caixeta Queiroz – orientador  
PPGAN/UFMG

---

Profa. Dra. Rosângela de Tugny  
IHAC/UFSB

---

Profa. Dra. Isabel de Rose  
PPGAN/UFMG

---

Prof. Dr. Rogério Duarte do Pateo – suplente  
PPGAN/UFMG

*“Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!  
- só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.  
Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa;  
mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo,  
bem diverso do que em primeiro se pensou (...)  
o real não está na saída nem na chegada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia...”*  
(João Guimarães Rosa, 1986: 26-52).

## Resumo

Este trabalho de mestrado propõe, a partir de descrições etnográficas produzidas entre o povo Maxakali, um breve exame de sua recente realização cinematográfica no contexto cosmopolítico percebido e produzido durante a formação de cineastas e a realização de filmes. Tento conciliar uma reflexão a respeito de ações cosmopolíticas Maxakali, partindo principalmente das contribuições do antropólogo Renato Sztutman, com entendimentos acerca do cinema como experiência estética e política, conforme nos propõe o filósofo Jacques Rancière, e como possibilidade de criação etnográfica compartilhada, como sugerido pelo etnólogo-cineasta Jean Rouch. O objetivo é apresentar uma etnografia dos processos de formação de cineastas e nos quais esses filmes são feitos: os momentos de negociação, elaboração, produção das imagens e dos encontros que essas imagens provocam, nos quais tal tecnologia é apropriada por eles em ressonância com seus próprios modos de pensamento e organização. Veremos de que modo os pajés e os caciques parecem ter encontrado um lugar que parece sugerir uma íntima aproximação entre linguagens e ações no âmbito da política, do xamanismo e do cinema. Afinal, o cinema parece apropriado para a experiência de *eventos-encontros* que se produzem nas aldeias, e para o estabelecimento de novas alianças e trocas de saberes fora delas.

Palavras-chave: Maxakali, Cosmopolítica, Cinema.

## Abstract

This work proposes, starting from ethnographic descriptions produced between Maxakali people, a brief analysis of his recent cinematographic realization in a cosmopolitical context perceived and produced during the formation of filmmakers and production of films. I try to reconcile a reflection on Maxakali cosmopolitics actions, especially starting from the contributions of anthropologist Renato Sztutman, with understandings of cinema as an aesthetic and political experience, as the philosopher Jacques Rancière proposes, and as the possibility of shared ethnographic creation, as suggested by ethnologist-filmmaker Jean Rouch. The objective is to present an ethnography of filmmakers formation and in which these films are made: the moments of negotiation, drafting, production of images and the meetings that these images cause, in which such technology is appropriated by them in resonance with their own ways of thinking and organization. We will see how the shamans and chiefs seem to have found a place that seems to suggest a close approximation between languages and actions under the policy, shamanism and cinema. After all, the movie seems appropriate for the event-encounters experience that take place in the villages, and the establishment of new alliances and exchanges of knowledge out of them.

Keywords: Maxakali, Cosmopolitics, Cinema.

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, aos *Tihik*, que receberam-me tão bem em suas casas, que tem sido exemplares professores e companheiros de trabalho, e ensinando-me a procurar na alegria a maior fonte de saúde:

Da Aldeia Verde, primeira a me acolher: minha amiga Maísa (que sempre me acolhe em seu time, com Sulamita, Tâmia, Shawara e Laiane), os professores Suely e Isael (meu *Kômãy*), meus *Kômãy* Alexandre e Cassiano, o professor Pinheiro, os pajés Mamei, *yãyã* Totó e Badu (*in memoriam*), minha *xape* Elisângela, Elizabeth, Gilmar, Dona Delcida e Noêmia.

Do Pradinho, onde passei a maior parte do tempo: o cacique Guigui e sua esposa Maria, o desenhista Marquinhos e Maria Hilda (que, com Marciano e Marisa, foram tão queridos anfitriões), Anatório e Dalvina, *yãyã* Toninho, grande mestre de cantos, e sua esposa Bilza, o pajé Manoel Damásio e sua esposa Arnalda, os professores que me acolheram tão bem em sua casa Ismail e Janaína, os talentosos Josemar e Marilton, e meus professores de Maxakali, Damazinho e Itinho.

Da Cachoeirinha, o incrível professor Rafael, a querida Teí e o atencioso pajé Geró.

De Água Boa, os professores João Bidé e Margarida, Gilmar Maxakali, *yãyã* Koktik.

De todas as aldeias, todos aqueles que de alguma forma permitiram-me compartilhar das maravilhosas noites de *yãmĩyxop*, e todos os queridos *Kakxop*, que tanto preenchem o tempo e o espaço com alegria.

À Irislene Rocha, da Funai, exemplo de dedicação e generosidade. À companheira Ildélia Rosa. Aos demais aliados da Funai e da Sesai, especialmente a equipe de saúde da Vila Nova, com quem sempre pude contar quando precisei.

Aos colegas de campo Sandro Campos, Marco Túlio Ferreira, Ricardo Jamal, Douglas Campelo, Eduardo Rosse, Bruno Vasconcelos, Ana Alvarenga, Leonardo Rosse.

Aos meus amigos Felipe Campos, Daniel Uirapuru, Carlos Eduardo Marques (pelas discussões inspiradoras até a madrugada, pela revisão da parte sobre os Encantados), João Paulo Prazeres, André Fossati, Diviane Morais, Carla Mattioli. A meus grandes mestres incentivadores Rúbio da Veiga (*in memoriam*), Néstor Lombida, Cléber Alves, Patrícia Avellar. À mãe Sônia, que me acolheu e fortaleceu quando precisei.

À minha tão querida turma de mestrado, sem a qual tudo teria sido muito mais difícil: Bruno Vasconcelos (companheiro de campo, e graças a quem entrei na pós-graduação), Ramiro Queiroz, Flávia Goodwin, Janaína Ferreira, Florencia Martínez, Raquel Amaral, Bárbara Altivo, Lúnia Dias, Eduardo Ferreira, Francisco Alves, pela cumplicidade. Ao querido Bernard Belisário, pelas discussões motivantes e inspiradoras, pela dedicada leitura e pelas contribuições generosas, pela paciência e pelo incentivo.

À querida Isabel De Rose, por sua dedicação e companheirismo, e pelas cuidadosas orientações. A Eduardo Rosse, pela generosidade das ótimas contribuições. Aos professores Augustin de Tugny, Leonardo Vidigal, Deborah Lima, Karenina Andrade, Eduardo Vargas, Andréa Zhouri, Leonardo Fígoli, e meu orientador Ruben Caixeta. À Ana Lúcia Mercês, secretária dedicada do PPGAN.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFMG, e à à Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, pela concessão da bolsa durante os dois anos em que realizei o mestrado.

E, embora não haja palavras suficientes para agradecer pelo amor e pelas lições de perseverança e sabedoria: à minha querida mãe Sandra Estrela, que me ensinou a ler e a escrever e a amar a leitura e a escrita, e ao meu querido pai Antônio Gilberto Costa, exemplo de dedicação, confiança e comprometimento. Sem o apoio incondicional, a paciência e a dedicação destes exemplos inspiradores, eu nada seria. Aos meus avós e ao meu irmão.

E, finalmente, agradeço à dona dos cantos que fizeram-me deter minha nau e querer mergulhar nesta experiência de escuta e visibilidade que os Maxakali parecem propor: a professora Rosângela de Tugny, mestra incentivadora, inspiradora e acolhedora, que abriu-me caminhos e campos de inquietações e desejos. Devo a ela uma grande parte deste trabalho.

*"Vem aqui, decantado Ulisses, ilustre glória dos Aqueus; detém tua nau, para escutares nossa voz. Jamais alguém por aqui passou em nau escura, que não ouvisse a voz de agradáveis sons que sai de nossos lábios; depois afasta-se maravilhado e conhecedor de muitas coisas (...)" (Odisséia, rapsódia XII)*



## Sumário

<b>Notas sobre a Ortografia da Língua Maxakali</b>	<b>11</b>
<b>Introdução</b>	<b>14</b>
<b>1. Os Maxakali / Tikmũ'ũn</b>	<b>19</b>
1.1. Das narrativas	19
1.2. Compartilhando apresentações e classificações	24
1.2.1. "Nós, os Humanos": a respeito dos etnônimos	26
1.2.2. Grupos e subgrupos: estudos linguísticos e antropológicos clássicos	30
1.2.3. Outras categorizações	34
1.3. Primeiras notícias sobre Tapuias da região próxima ao Mucuri	38
1.3.1. Primeiros encontros: séculos XVIII e XIX	39
1.3.2. Configurações territoriais e políticas recentes: séculos XX e XXI	46
1.4. Localização e descrição atual das Aldeias	57
1.4.1. Terra Indígena <i>Hãm Yĩxux</i>	68
1.4.2. Terra Indígena Cachoeirinha	70
1.4.3. Terra Indígena Maxakali	72
1.5. Sobre os <i>yãmĩxop</i>	77
<b>2. Primeiros Encontros</b>	<b>89</b>
2.1. O cinema me traz <i>Popxop</i> , dono dos fios da fibra-mãe	93
2.2. Primeira ida a campo	98
2.3. Procurando <i>Po'op</i>	104
2.4. "Onde está <i>po'op</i> ?"	111
2.5. Algumas considerações sobre a tradução e legendagem de filmes no contexto do trabalho com os Maxakali	117
<b>3. Elaborando Uma Escrita Audiovisual Maxakali</b>	<b>123</b>
3.1. Oficinas	130
<b>4. Política, olhar e escuta: os especialistas se revelam</b>	<b>146</b>
4.1. Curso de Pajés e curso de cinema	146
4.1.1. Reuniões	148

4.1.2. Oficina	150
4.1.3. Olhar e política	152
4.2. "Falar e fazer <i>yãmĩyxop</i> é uma coisa <i>perigosa</i> "	160
<b>5. Cosmopolíticas: corpos, olhares e escutas, poderes</b>	<b>166</b>
5.1. Cosmopolíticas e Imagem	175
5.2. Chefe-cineasta e anseios coletivos	188
<b>6. Câmera-caçadora, câmera-xamã: caça e ritual nos domínios da visão e da escuta</b>	<b>194</b>
6.1. Filmando-caçando o submerso: Incertezas perceptivas e (des)continuidades do mundo	199
6.1.1. Montagem de um mundo de possíveis	200
6.1.2. Pela continuidade dos Homens de Arraial	203
6.1.3. Realidades invisíveis pós-sincronizadas	205
6.1.4. À caça do invisível	209
6.2. Filmando-transportando entre mundos	213
<b>7. Considerações Finais</b>	<b>219</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>226</b>
<b>Referências Fílmicas</b>	<b>237</b>

## Notas sobre a Ortografia da Língua Maxakali<sup>1</sup>

A escrita adotada atualmente pelos índios Maxakali foi criada por um casal de missionários do Summer Institute of Linguistics (SIL) Harold e Frances Popovich entre os anos de 1960 e 1970 com o objetivo de traduzir o Novo Testamento para a língua Maxakali. A escrita foi baseada na análise fonêmica da língua proposta por Gudschinsky, Popovich e Popovich (1970). Com o surgimento de programas de educação indígena, o uso da escrita Maxakali passou a ser fomentado e divulgado por meio de publicações de jornais e livros produzidos pelos próprios índios. Desde a sua criação, a escrita foi levemente ajustada pelos Maxakali, que procuram manter um padrão único de escrita com base em regras fonológicas, conferindo à escrita status de ortografia. O que define a escolha de professores Maxakali, por exemplo, na comunidade é, entre outras coisas, o domínio que o candidato mostra ter sobre o uso da ortografia da língua. Na ortografia Maxakali, há vinte grafemas, sendo dez com valores consonantais e dez com valores vocálicos. Entre as consoantes figuram <m>, <n>, <g>, <h>, <k>, <p>, <t>, <x>, <y> e o diacrítico <‘>, que representa uma oclusiva glotal. Entre as vogais, figuram <a>, <e>, <i>, <o>, <u>. As vogais nasais são representadas por meio do diacrítico til ~: <ã>, <ẽ>, <ĩ>, <õ>, <ũ>. Cada grafema corresponde a um dos vinte fonemas da língua postulados por Gudschinsky, Popovich e Popovich (1971), como mostrados na tabela a seguir:

Fonemas e grafemas da língua

Consoantes orais	Fonemas	/k/	/p/	/t/	/c/	/h/	/ʔ/
	Grafemas	<k>	<p>	<t>	<x>	<h>	<‘>
Consoantes nasais	Fonemas	/m/	/n/	/ŋ/	/ɲ/		
	Grafemas	<m>	<n>	<g>	<y>		
Vogais orais	Fonemas	/a/	/e/	/i/	/o/	/u/	
	Grafemas	<a>	<e>	<i>	<o>	<u>	
Vogais nasais	Fonemas	/ã/	/ẽ/	/ĩ/	/õ/	/ũ/	
	Grafemas	<ã>	<ẽ>	<ĩ>	<õ>	<ũ>	

<sup>1</sup> Por Carlo Sandro de Oliveira Campos. (*apud* Tugny 2009a: 485 e 2009b: 505).

## Chave de pronúncia da escrita maxakali

As vogais do Maxakali são, com exceção de u e ã, muito semelhantes às do português:

A – como "a" em pata

Ã – como "ã" em lâ

E – Como "e" em mesmo ou e como em pé.

Ê – Como "en" em pente.

O – Como "o" na palavra "mofo" ou "u", como na palavra "pulo", quando em sílaba átona.

Õ – Como "om" em "bomba", em sílaba tônica, ou "un" em "mundo" em sílaba átona.

U – Não há vogal semelhante no português. Para pronunciá-la, deve-se articular a vogal "u" sem arredondamento dos lábios. Um som aproximado ao dessa vogal é o som de "u" na palavra "bug" do inglês.

Û – Assim como sua contraparte oral, essa vogal nasal deve-se articular sem arredondamento dos lábios.

Com relação às consoantes, a pronúncia depende da sua ocorrência no início ou no final de sílaba:

### No início da sílaba

M – Antes de vogal oral, apresenta o som "b", como em bala. Antes de vogal nasal, apresenta o som "m", como em "manta". Assim, "ma" deve ser lido em Maxakali como "ba", mas "mã" lê-se como "mã" mesmo, como na palavra "manga".

N – Antes de vogal tem valor de "d" como em "dado". Antes de vogal nasal é "n". Leia "na" como da, e "nã" como "nã" na palavra "não".

G – Equivale ao grafema gu do português, como na palavra "água". "Ga", "go" e "ge", por exemplo, lêem-se, respectivamente, como "ga", "go" e "gue".

P – Como o som do "p" em português .

T – Como o som do "t" em português antes das vogais "a", "e", "o" e "u". Antes da vogal "i", o som é de "t", como o som de "t" no espanhol na palavra "antigua". O som de "tchi", como em "til", no português de Minas Gerais, é representado pelo grafema "X".

K – Como o som do "k" em português.

H – Como o som do "r" nas palavras "rato" e "relva".

X – Equivale ao som de "t" em português de Minas Gerais, quando ocorre diante de "i", como em tijela. "Xe", por exemplo, lê-se "tche", como na palavra "tcheco".

Y – Antes de vogal oral corresponde a "dj", como o som de "d" na palavra "dica" em português de Minas Gerais. Antes de vogal nasal, é semelhante ao som de "nh" do português como na palavra "canhoto". "Ya", por exemplo, lê-se como "dja". Já "yã" lê-se como "nhã".

#### No final de sílaba

No final da sílaba, as consoantes são pronunciadas quase sempre como vogais. "T" e "N" representam a vogal "A". As sílabas "tot" e "kōn", por exemplo, são pronunciadas como "toa" e "kōã". "X" e "Y" representam a vogal "I". Sílabas como "nox" e "mëy" são pronunciadas com "dôl" e "meim".

"K", "G", "P" e "M" representam a vogal "U". Sílabas como "kok", "nōg", "xop" e "nãm", por exemplo, são pronunciadas como "kou", "nōu", "tchou" e "nãu".

O "x" no final de sílabas corresponde a uma semivogal "i", como em "vai", mas a vogal "i" corresponde a um hiato, como em "aí". Assim, "max" pronuncia-se "bái", mas "mai" pronuncia-se "baí". O ditongo "ĩy" é pronunciado, aproximadamente, como ãi, como em nĩy e mĩy, pronunciadas como "nãi" e "mãi".

A maioria das palavras da língua Maxakali têm a última sílaba tônica. Por isso, palavras como "kopa", "kokex", "tohox" e "xokakak" são pronunciadas como "kupá", "kukéi", "torrôl" e "tchukaká".

## Introdução

*Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde seja descoberto.*  
Italo Calvino

A presente dissertação propõe, a partir de descrições etnográficas produzidas entre os Maxakali, um breve exame de sua recente produção audiovisual, no contexto cosmopolítico – para "*estender a política ao domínio das relações entre humanos e não-humanos e, ao mesmo tempo, alargar a noção de cosmos, tendo-o como algo que resulta dessas relações*" (Sztutman, 2012: 101) – percebido e produzido durante uma experiência de formação de cineastas e realização de filmes. Nessa direção, o texto compõe-se de três partes: a primeira, correspondente ao capítulo 1, busca uma apresentação e contextualização histórica e geográfica, com base na bibliografia produzida a respeito desse povo; a segunda, correspondente aos capítulos 2, 3 e 4, compartilha descrições etnográficas formuladas a partir do trabalho de campo; e, por fim, a terceira, correspondente aos capítulos 5 e 6, revela algumas das reflexões surgidas no campo, buscando aproximar a experiência cinematográfica com as atividades políticas e xamânicas nesse contexto.

Os Maxakali, autodenominados Tikmũ'ũn, habitantes da região do Vale do Rio Mucuri em Minas Gerais, já se viram reduzidos a uma população de 60 indivíduos em torno de 1950. Hoje, após mais de 100 anos vivendo em territórios devastados pelas frentes de expansão e fazendeiros, falam sua língua, e cultivam um complexo mítico-sonoro que descreve detalhadamente uma infinidade de espécies vegetais e animais, dando provas de um conhecimento biológico e geográfico de extrema erudição. Vivem e pensam o mundo a partir de sua relação com seus aliados cantores, os *yãmĩy*, que não devem ser pensados como identidades fixas, mas como aspectos xamânicos de seres *outros*, dotados de estética, forma e perspectiva particulares. Seus cantos são uma sofisticada forma de conhecimento, e proporcionam a todos a experimentação relacional do xamanismo.

A partir dos projetos realizados pela Escola de Música da UFMG com os Tikmũ'ũn, nos últimos 10 anos, constituiu-se um vasto acervo de gravação de vídeo – parte importante do material sobre o qual minha pesquisa se debruça –, que registra os rituais, mas também as diversas etapas dos processos de transcrição e tradução dos cantos. São exemplos de diálogo entre a universidade e a comunidade indígena, em que eles saem da posição de *objetos de pesquisa* e passam a determinar os rumos e focos dos trabalhos. Percebe-se nas filmagens o

envolvimento de todos nos projetos, das crianças aos pajés, na medida em que se apropriam dos instrumentos de registro. 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 lembradas 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. Isso traz, neste campo de interações entre a Universidade e a comunidade indígena, novas possibilidades no processo de construção e transmissão de saberes, de diálogo, de questionamento de modelos e discursos e de estruturação política, além de atrair os mais jovens e abrir um novo espaço para os mais velhos.

Existe, hoje, uma farta bibliografia a respeito dos Maxakali/Tikmũ'ũn, que vem desde relatos de antigos viajantes e colonizadores, tais como Saint-Hilaire (1830a e 1830b), o príncipe de Wied-Newied (1940 [1822]) e Teófilo Otoni (2002 [1858]), passando por Curt Nimuendajú (1958 [1939]), o casal de missionários Popovich<sup>2</sup>, Álvares (1992), Paraíso (1992-2014) e Missagia de Mattos (2001a, 2012), até os trabalhos recente de Pires Rosse (2007), Campelo (2009) e Jamal Júnior (2012), para citar apenas alguns exemplos. Mas a produção mais notável, e principal referência para minha pesquisa, pela duração e profundidade no campo, além da realização de projetos consecutivos por mais de dez anos, talvez seja o trabalho de Rosângela de Tugny (2008, 2012), grande responsável por minha própria inserção neste campo. Para apresentar minimamente o campo, procedi a uma modesta revisão histórica e geográfica a partir dessa bibliografia, na primeira das três partes que compõem esta dissertação, e que consiste no capítulo 1. Tendo em mente a limitação das referências contextuais aqui reunidas, seria interessante que pudéssemos, cada vez mais, a confrontá-las com versões nativas a respeito das histórias e dos territórios dos Maxakali/Tikmũ'ũn.

Aproximei-me dos Maxakali no ano de 2010, através de uma iniciação científica coordenada por Rosângela de Tugny, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Desde então, tenho participado de projetos coordenados por Tugny, conforme

---

<sup>2</sup> Frances e Harold Popovich viveram entre os Maxakali da década de 1960 até o final dos anos 1980, publicando uma série de estudos, incluindo o glossário Português-Maxakali (2005), maior referência lexical escrita até hoje, além de uma tradução do Novo Testamento da Bíblia em Maxakali.

explicitarei neste trabalho, todos envolvendo, de um modo ou de outro, a formação e a produção audiovisual. É importante mencionar aqui que meu conhecimento da língua Maxakali sempre foi bastante limitado, sendo que só no ano de 2014 comecei a estudá-la e exercitá-la um pouco mais, conseguindo me comunicar de modo ainda bem precário. Ultimamente, tenho conseguido compreender grande parte das falas corriqueiras, mas ainda me expresso com dificuldade, e não tenho autonomia para interpretar e traduzir uma longa fala gravada, por exemplo. Sendo assim, o trabalho tem sido possível graças à participação e tradução de Maxakali bilíngues, como, para citar alguns exemplos: os pajés Toninho, Manoel Damásio, Mamei, Totó, Pequi, Geró; as lideranças Noêmia, Guigui, Reginaldo; os professores e cineastas Maísa, Sueli, Isael, Ismail, Damazinho, João Bidé, Margarida, Rafael, Pinheiro, Zé Antoninho e Marilton; e meus anfitriões Janaína, Maísa, Marquinhos.

Embora grande parte dos encontros com os Maxakali tenha se dado em Belo Horizonte, na UFMG, e mesmo em outras cidades, como Diamantina e Rio de Janeiro (conforme narrarei adiante), tive boas oportunidades de ir às terras indígenas. Ao todo, foram oito viagens, com duração de cerca de quinze dias cada, sendo que a mais longa durou aproximadamente dois meses, distribuídos em períodos de dez a quinze dias em cada uma das três terras indígenas: Pradinho, Aldeia Verde e Cachoeirinha. Reforço que quase toda a experiência que tive em campo deu-se através dos projetos de Rosângela de Tugny, a maioria trabalhando com legendagem de vídeos e, principalmente, oficinas de formação audiovisual, conforme descreverei na segunda parte deste trabalho, que compreende os capítulos 2, 3 e 4. Sendo assim, considero que a parte central de minha experiência de campo não se deu *apesar* das oficinas, nos intervalos, ou num direcionamento das discussões surgidas neste contexto em direção aos temas que fossem do meu interesse. Ela se constituiu fundamentalmente *a partir* das oficinas, do contexto no qual elas se davam, dos temas que surgiam durante sua realização, quer partissem de mim, quer partissem dos outros.

A proposta inicial deste mestrado era finalizar um filme, *Kokexkata xi Putõyhex*, filmado em 2012, e descrever o processo de sua produção, desde as primeiras filmagens, descritas no capítulo 3, até as escolhas tomadas na montagem. Em seguida, para encerrar, eu elegeria algum dos temas que se sugerissem no filme para fazer uma apreciação. Não seria tanto uma análise fílmica, mas uma proposição das relações trazidas pelo filme que eu achasse mais pertinentes. Minhas suspeitas passavam pelo modo como o filme e o mito que ele descreve revelariam pistas a respeito da constituição do *socius*, da relação com o barro e com o território, do lugar da mulher na cosmologia Maxakali – e, mais especificamente, no



processo educativo, na recusa e subversão da instituição escolar, na criação das crianças, no modo com o qual se aprende a olhar e não olhar, a crescer, a se relacionar com os *yãmĩy*.

Entretanto, em agosto, quando cheguei à aldeia Vila Nova, na território do Pradinho, para trabalhar no filme com Josemar, Guigui e Marilton, aconteceu de os pajés tomarem uma posição relacionada ao conteúdo e à autoria deste trabalho, o que inviabilizou a continuidade daquele processo. Percebi que isso ocorreu, sobretudo, devido a um processo de dispersão da aldeia Vila Nova em onze novos centros político-rituais, o que trazia um grande conflito a respeito da legitimidade de quem conduziria e onde se daria a produção do filme. Assim sendo, conforme tento narrar no capítulo 4, prossegui com as oficinas, e demorei ainda alguns meses para perceber os rumos que esta pesquisa deveria tomar, e que acabaram sendo as modestas contribuições, apresentadas na terceira e última parte desta dissertação, no capítulo 5 – e que se sugeriram justamente pelo contexto em que meu projeto inicial se inviabilizou –, para uma reflexão a respeito dos processos de produção de filmes entre os Maxakali, inseridos num contexto cosmopolítico. Afinal, durante os processos de formação e produção audiovisual dos quais pude participar ou presenciar nas aldeias, os pajés e os caciques parecem ter encontrado rapidamente seu lugar, de um modo que parece sugerir uma íntima aproximação entre linguagens e ações política, xamânica e cinematográfica. O cinema parece apropriado para a experiência de eventos-encontros que se produzem nas aldeias, e para o estabelecimento de novas alianças e trocas de saberes fora delas.

Por fim, conforme veremos no capítulo 6, considerando que o cinema – especialmente o documentário etnográfico – não apenas medeia realidade e pensamento, descrevendo um mundo a partir de um “supra-ponto-de-vista” absoluto, mas produz e é produto de realidades e pensamentos, de uma troca de perspectivas que cineastas e povos ameríndios tanto apreciam, busco aproximar, de algum modo, as experiências cosmopolíticas que mobilizam o olhar e a escuta, no cinema e no xamanismo. Afinal, filmar, neste contexto, muito mais do que capturar ou registrar um momento que passa então da realidade à narrativa, parece ser um gesto estético-político criativo, diplomático, de experimentação de corpos, lugares, de construção do real, de produção cultural, e que envolve justamente ver e ser-visto, ver e não-ver, que o aproximam da experiência xamânica.

Este trabalho, portanto, é uma tentativa de conciliar uma reflexão a respeito de ações cosmopolíticas Maxakali, e uma reflexão sobre o cinema como criação etnográfica. Para tanto, disponho, como material de análise, em primeiro lugar, da bibliografia de outros pesquisadores, desde os relatos dos primeiros viajantes até trabalhos acadêmicos recentemente elaborados em conjunto com eles. Em segundo lugar, examino minha própria

experiência de campo, a partir das relações etnográficas estabelecidas até aqui. Por fim, dedico alguma atenção à produção audiovisual não só Maxakali, mas de outros contextos. O objetivo, neste caso, não é proceder à análise fílmica, mas sim dos processos em que esses filmes são feitos – os momentos de negociação, elaboração, produção das imagens e dos encontros que essas imagens provocam –, nos quais a tecnologia audiovisual é apropriada por eles, em ressonância com seus próprios modos de pensamento e organização.

A escolha dos principais filmes a serem analisados partiu das questões que iam chamando mais atenção no campo, e que sugeriam as aproximações que proponho entre experiências de aprendizado e produção de filmes, a organização política e o xamanismo – estendido às atividades de caça e pesca –, tomados como exercícios do olhar e da escuta. Alguns desenhos retirados do acervo constituído por Rosângela de Tugny – hoje no Museu do Índio/Funai –, todos produzidos pelos Maxakali e devidamente referenciados, também compõem este texto. Os mitos citados, cuja fonte referente será indicada em cada caso, já foram publicados por outros autores. Optei por isso, embora eu mesma tenha gravado e transcrito alguns, por entender que a transcrição e divulgação de mitos, histórias que envolvem sempre os *yãmĩy*, exigem uma atenção e um rigor que não fazem parte do objetivo deste trabalho: como dizem os Maxakali, falar sobre os *yãmĩy* é uma coisa perigosa. As fotografias são quase todas de minha autoria. Aquelas que não são trazem as referências na própria legenda. Dentre os mapas, alguns foram elaborados por mim, utilizando o Google Earth (Google, 2006), enquanto outros, devidamente referenciados, foram retirados de outras publicações. Por fim, chamo a atenção para uma tendência a utilizar algumas "palavras-valise" e locuções, tais como "filme-ritual", "ver-menos" e "evento-imagem", por exemplo. Trata-se, talvez, de uma tentativa modesta, inspirada em minhas principais referências citadas aqui, de reformular nossos conceitos para tentar melhor exprimir os conceitos sugeridos pela etnografia.

## 1. Os Maxakali / Tikmũ'ũn

### 1.1. Das narrativas

A melhor forma de inaugurar este texto talvez seja com uma das histórias mais narradas pelos Maxakali (Maxakali, 1998, 2005; Bicalho, 2010; Tugny et al., 2009a). Trata-se da história da Estrela, que nos revela uma dimensão cosmológica que escapa à concepção histórica presente em grande parte dos estudos que compartilho nesta primeira parte do texto. Espero um dia poder reunir narrativas Maxakali suficientes para apresentá-los, mas esse provavelmente seria um trabalho de uma vida. Por ora, notemos que essas histórias, que podemos chamar de mitos, nos dão uma noção de como eles mesmo se vêem em relação a outros seres que habitam o mundo, e de um modo que talvez só um Maxakali possa demonstrar. Nesse caso – infelizmente um dos muito poucos que compilo aqui –, vemos que é a experimentação de um *outro* mundo – o das estrelas –, e a relação com o povo e a caça que lá encontraram, que funda a diferenciação inaugural entre humanos – Tikmũ'ũn – e animais. Sendo assim, a leitura desse pequeno exemplo narrativo Maxakali nos convoca a advertidamente supor que talvez estejamos diante da origem de uma outra humanidade que não a nossa.

Considerando minha própria tradição filosófica, somos herdeiros de um esforço histórico em esquadriñar mentalmente a natureza. Trabalhamos com ontologias que dividem o mundo entre seres inanimados, sem alma, e seres vivos. Dentre os seres vivos, concebemos reinos, e classificamos o reino animal em diferentes espécies, das quais uma delas é a espécie humana. Na medida em que não compartilhamos da linguagem de nenhuma dessas outras espécies, pressupomos uma ruptura fundante entre *nós*, que somos racionais, dotados de aptidões psíquicas e cognitivas, subdivididos em culturas que se diferenciam graças a nossa capacidade de criação, e *eles*, que são todo o resto. No entanto, quando começamos a observar e classificar essas diferenças entre os vários povos que, como os Maxakali, são interesse das ciências *humanas*, especialmente da antropologia, deparamos com entendimentos que subvertem essa lógica tão cuidadosamente defendida pela ciência e ensinada em nossas instituições. Nem todos os seres humanos, afinal, concebem-se como uma das diferentes espécies de seres vivos que comporiam um mundo natural, sendo a única, dentre todas, dotada de um aspecto espiritual e cognitivo, como se em algum momento no passado nós tivéssemos

começado a desenvolver nossas capacidades mentais, e os outros todos tivessem "ficado para trás". É, aliás, muito comum encontrarmos narrativas ou mitos de origem demonstrando como, no princípio, só havia humanos que, a partir de um evento inaugural, diferenciaram-se, transformando-se nos muitos povos que correspondem aos animais. Para usar uma expressão repetidas vezes trazidas por nossos interlocutores indígenas, esses ancestrais vestiram – e ainda vestem, quando os encontramos – uma espécie de *roupas* ou *peles* correspondentes aos corpos dos bichos, e algumas vezes também de certas plantas, acidentes geográficos, fenômenos meteorológicos. Ou seja, humanos somos todos, dotados de espírito, ou alma. Mas cada espécie – inclusive a *nossa* – só vê a si própria como humana, sendo vista pelas outras como "animal"<sup>3</sup>. Há muitas variáveis desses pensamentos entre os diversos povos indígenas, mas em geral o que acontece entre eles parece ser um oposto radical à concepção de uma humanidade multicultural inserida num mundo natural, universal, objetivo. Eduardo Viveiros de Castro (2002a: 355), a partir da leitura de Claude Lévi-Strauss de mitos ameríndios, e de como tantas narrativas descrevem esse tipo de diferenciação corporal entre as espécies encontrada na história da Estrela, refere-se à humanidade - e não à animalidade - como a condição comum a animais e humanos. Segundo o autor, o que os mitos nos contam é que teriam sido os animais a se diferenciar dos humanos, e não o contrário.

**H1.** Esse é o canto da estrela que se foi. Os antepassados foram caçar. Dois rapazes deitados falaram sobre as estrelas para as quais olhavam: – ‘Nossa, como são bonitas!’ As estrelas ouviram, desceram e quiseram ficar com eles. Um ficou com medo e desprezou uma das estrelas, que foi embora. O outro ficou com a segunda e teve dois filhos. Um deles já era pequeno, e o outro ainda estava na barriga. A mulher-estrela teve desejo de comer coquinhos socados no pilão e o marido foi então buscá-los. Quando ele subiu no coqueiro, a mulher-estrela batia no tronco que logo começou a crescer. O marido disse: – ‘Não fica batendo não!’ E a mulher mentia dizendo: – ‘é seu filho que está batendo’. E ele novamente: – ‘Pare de bater!’ De repente, o coqueiro entrou dentro do céu (*pexkox*). A mulher-estrela jogou seu filho em uma árvore e ele virou cupim. A mulher-estrela subiu atrás do marido. O homem não entendia como ele havia subido. Era como se estivesse dormindo. Algum tempo passou e os dois ficaram lá em cima. O outro rapaz que havia rejeitado a estrela começou a sentir saudades do seu amigo-cunhado. Cantava e chorava: – ‘*ĩypinixtak! ĩypinixtak!*’ O que estava no céu foi caçar mas não encontrou o buraco por onde havia entrado. Dormiu e sonhou com seu *ũgtõãyãm* (amigo-cunhado). Da outra vez, ele sonhou com bicho e foi caçar. Jogou a flecha longe e ela caiu no buraco, no *pexkoxkox* (buraco do céu). Procurou a flecha (porque *tihik* joga a flecha, espera e procura para ver onde ela caiu). Ele refez o movimento e seguiu a segunda flecha, que saiu bem no buraco novamente. Então pensou: – ‘Ah! Foi por este buraco que eu vim!’ Ele não falou para a mulher, porque ela já era *topahex* (encantada, porque ela veio lá de cima). Pediu então para a mulher fazer uma linha para ele. Ela fez um novelo e perguntou: – ‘Dá?’. Ele disse: – ‘Não dá não!’. E assim foi. Ele pegou finalmente um bolão, jogou lá de cima e desceu pela linha até chegar na terra. Quando chegou, enfiou a linha no chão. Ela virou um cipó grande. O amigo ia chegando e cantando ‘*ĩypinixtak*’. Ele fez: ‘*ĩy...*’ e interrompeu o canto por ter visto o

---

<sup>3</sup> Dificilmente encontraremos, entre os ameríndios, um termo que traduza uma categoria genérica de "animal", esse polo para nós oposto à humanidade. Existem, na verdade, uma infinidade de outros povos, dentre eles frequentemente os peixes, os grandes mamíferos, as aves, a caça. Nenhum desses termos corresponde exatamente à nossas classificações biológicas, mas são aproximações, ou traduções possíveis.

amigo, que disse: ‘Continue a cantar!’ Eles choraram. Dias depois, ele disse aos *yãmĩxop* da casa de religião que lá em cima havia muita caça. Falou para *kotkuphi*, falou para os outros. Resolveram ir lá para matar mais bichos. Quando estavam todos preparados para subir, chegou pajé mulher que havia feito *kotxop* e disse: – ‘Vou mandar essa mandioca pra lá. Em troca, quero que tragam carne pra mim’. A mulher pajé, mãe dos espíritos (*yãmĩxoptut*), levou a mandioca. O pessoal que subiu com a corda comeu a mandioca dela e jogou a bolsa fora. Ela viu que a bolsa havia sido jogada. Ficou tão brava que cortou a corda. A linha ficou lá para cima. Enquanto isso, todos caçavam lá em cima. Acharam muita coisa. Chegaram até o final da corda e não tinham como descer. Para não caírem com o próprio corpo, todos viraram bichos, mas bichos que não voam (*xokxophãmtehãyĩxop*). Um deles virou quati. Aí não viraram mais gente. (Tugny, R. P. et al., 2009a, p.402-403)



**Desenho 1.** Joviel Maxakali.

Se minha contribuição no que diz respeito a esse tipo de narrativa Maxakali ainda é muito limitada, por outro lado, acredito ser este o momento de compartilhar algumas das narrativas às quais tive acesso, produzidas por uma tradição colonialista. Não tanto para retratar uma história dos povos com os quais estamos lidando, mas talvez para demonstrar um pouco de como foram vistos pelas frentes de expansão coloniais, em relação ao grande território que habitavam, e à multiplicidade de agrupamentos e articulações políticas que sempre aparentaram ter. Radicalmente contrastantes com as reflexões que as histórias e mitos de origem Maxakali nos provocam, alguns dados ou "notícias" acerca de povos habitantes da Mata Atlântica, produzidos por diversas expedições colonizadoras, sobretudo no início do século XIX, dizem-nos muito sobre um espírito desbravador, por vezes científico, filosófico desses viajantes. Ao mesmo tempo, podemos assimilar informações fundamentais para compreender – ou ao menos imaginar – tensões e trajetórias que reverberam ainda hoje em relações territoriais, políticas, estéticas entre povos Maxakali e seus *outros*: aliados xamânicos e políticos, inimigos imanescentes, a sociedade branca e órgãos indigenistas, aldeias diferentes.

Na época em que os primeiros portugueses chegaram ao país, ele era habitado por uma nação indígena chamada *Malalis*, bem mais doce que os Botocudos. Parece que negros fugitivos já tinham vindo se estabelecer entre esses povos, e eu vi em cartas manuscritas Peçanha indicada como um lugar recém descoberto onde os índios seriam dirigidos por um negro. De todo modo, à aproximação dos Portugueses, os Malali primeiro fugiram; mas tendo sido perseguidos pelos Botocudos, seus inimigos, vieram se asilar junto aos novos habitantes, com os quais foram se familiarizando pouco a pouco. [...] Aos Malali se juntaram quatro outros povoados ou porções de povoados que também fugiam da perseguição dos Botocudo, ou que simplesmente procuravam melhorar sua sorte, os *Panhames*, os *Copoxó*, alguns *Macuni* e os *Monoxó* [...]. (Saint-Hilaire, 1830a: 413. tradução livre<sup>4</sup>)

Durante muito tempo, notou-se uma “*escassez de informes fidedignos*”<sup>5</sup> sobre os Maxakali – principalmente comparando-se o material etnográfico de que dispomos sobre os

---

<sup>4</sup> No original, em francês: "A l'époque où les premiers Portugais arrivèrent dans le pays, il était habité par une nation indienne appelée les Malali's, beaucoup plus douce que les Botocudos. Il paraît que des nègres fugitifs étaient déjà venus s'établir au milieu de ces peuples, et j'ai vu sur des cartes manuscrites Passanha indiqué comme un lieu nouvellement découvert où des Indiens étaient dirigés par une négresse. Quoi qu'il en soit, à l'approche des Portugais, les Malali's prirent d'abord la fuite; mais ayant été poursuivis par les Botocudos, leurs ennemis, ils vinrent chercher un asile auprès des nouveaux habitants, avec lesquels ils s'étaient peu à peu familiarisés. [...] Aux Malali's se joignirent quatre autres peuplades ou des portions des peuplades qui fuyent aussi les Botocudos, ou qui seulement cherchaient à améliorer leur sort, les Panhames, les Copoxós, quelques Macuni's, et les Monoxós [...]"

<sup>5</sup> Egon Schaden, na Apresentação ao *Índios Machacari*, de Nimuendaju, para a *Revista de Antropologia* (Nimuendaju, 1958 [1939]: 53).

povos Tupi da costa do Brasil, ou mesmo sobre os chamados Botocudo, ou Aimoré<sup>6</sup>. Evidentemente revestidas de sinais de curiosidade e fascinação já precedidos por devaneios exóticos – como a busca do jovem Ferdinand Denis (1979) pelo *Eldorado* brasileiro, correspondente à riqueza mineral do Distrito Diamantino –, ou investidos do interesse heroico de desbravar regiões habitadas por índios ferozes e domesticá-los – como no caso do colonizador Teófilo Otoni (2002[1858]) –, as descrições de que dispomos não nos permitem, por si sós, tecer entendimentos acerca de relações políticas mais profundas, ou mesmo sobre elementos de estrutura social, sobre pensamentos e costumes. Tampouco elas nos servem para retratar uma história aparentemente perdida: esse não é, nem de longe, o interesse desta pesquisa. Mas esses textos antigos nos indicam, por exemplo, a extensão dos territórios ancestrais Maxakali / Tikmũũn, muito mais amplos que a demarcação que hoje limita seus movimentos, sobretudo quando os confrontarmos, por exemplo, com relatos míticos e pesquisas arqueológicas<sup>7</sup>.

Portanto, estes primeiros capítulos talvez não sirvam de introdução ao tema da pesquisa. São, antes, um compartilhamento do material bibliográfico examinado a respeito de aspectos históricos, e de algumas classificações já esboçadas no que diz respeito a questões sociais e linguísticas. Consideradas essas distâncias conceituais e ontológicas, e a mistura nem sempre destacada de pontos de vista no material aqui reunido, trago à tona algumas das primeiras referências etnográficas encontradas, com esboços de alguns pontos de contato, sobretudo entre os Maxakali e colonizadores: em que lugares e ocasiões teriam possivelmente ocorrido, a partir de que tipos de movimentos, e que exemplos de mudanças – perdas e ganhos, mas, sobretudo, perdas violentas – e deslocamentos podem ter produzido.

---

<sup>6</sup> Nome pejorativo dado pelos brancos para referir-se a muitos povos indígenas habitantes do vale do Mucuri, "em alusão ao uso do bodoque nos lábios e nos lóbulos das orelhas" (Duarte, p.22, in.: Otoni, 2002). "O nome de "botocudos" lhes vem de usarem, no lábio e nas orelhas, uma grande cavilha de madeira, à semelhança de batoque, que é como chamam os portugueses as rolhas de barril. Eles mesmos a si se chamam 'engeräckmung'." (Wied-Neuwied, 1940 [1822]: 274)

<sup>7</sup> Lembro que o procedimento de consulta a fontes etnográficas antigas foi muito útil para Pierre Clastres apresentar seus reveladores "Elementos de Demografia Ameríndia" (Clastres, 2013 [1973]), bem como para Renato Sztutman e Beatriz Perrone-Moisés (2010) repensarem organizações políticas entre os Tupi da Costa.

## 1.2. Compartilhando apresentações e classificações

Eu disse há pouco que os Malali acreditam ter com os Monoxós uma origem comum. Os índios de S. Antônio conservaram, de fato, algumas tradições históricas. Eles declaram que os Panhames, os Malalís, os Pendis ou Pindis, os Monoxós, os Coroados, etc., descendem do mesmo pai; que eles formavam antes uma só nação; mas que a discórdia tendo se introduzido entre eles, eles se separaram e formaram diversos povoados diferentes. Contudo, esses Índios se consideram de algum modo os filhos de uma só família, e é por esta razão sem dúvida que eles se misturam tão facilmente quando estão próximos dos portugueses. Segundo eles, os Monaxós, originalmente chamados Munuchús<sup>8</sup>, começaram a guerra que até hoje se dá entre os Botocudos e as diferentes nações cuja origem é comum. As mulheres dos Monaxós só davam à luz crianças do sexo masculino. Para evitar que esse povo acabasse, esses selvagens pegavam as mulheres dos Botocudos, e tal é a fonte do ódio que existiu desde então entre esses últimos e os Monoxós, os Malalis, etc (Saint-Hilaire, 1830a: 429. tradução livre<sup>9</sup>).

Muitas vezes, os primeiros registros parecem confundir o que seriam povos ou grupos diferentes, como Monaxó, Pataxó, Kumanoxó, Kutaxó, Amixokorí, Kutatoi, Maxakali, Malalí e Makoní (Paraíso, 2014). De acordo com Maria Hilda Paraíso (2014: 23, 37)<sup>10</sup>, estes últimos seriam todos conhecidos como “Tapuia”, e teriam habitado originalmente a costa, até serem expulsos dali por povos “Tupi”, num período anterior à invasão europeia. E, se a literatura dos séculos XVIII e XIX não permite precisar-se um limite claro entre tais grupos ou denominações, por outro lado é evidenciado que todos constituíam uma oposição conflituosa aos temidos Botocudo – ou Aimorés, Borun (Bruyas, 1979: LXI; Paraíso, 1999a, etc) –, chamados de *ĩkoxeka* (orelhas grandes) na língua Maxakali<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Pronúncia, por sinal, ainda mais semelhante com o termo Maxakali *Mōnāỹxop*, que se traduz por antepassado.

<sup>9</sup> No original, em francês: “*J’ai dit tout à l’heure que les Malalis croyaient avoir avec les Monoxós une origine commune. Les Indiens de S. Antonio ont en effet conservé quelques traditions historiques. Ils prétendaient que les Panhames, les Malalís, les Pendis ou Pindis, les Monoxós, les coroados, etc., descendent du meme père; qu’ils formaient autrefois une seule nation; mais que la discorde s’étant introduite au milieu d’eux, ils se séparèrent et formèrent plusieurs peuplades différentes. Cependent ces Indiens se considèrent en quelque sorte comme les enfans d’une meme famille, et c’est pour cette raison sans doute qu’ils se mêlèrent si facilement lorsqu’ils se rapprochèrent des Portugais. Suivant eux, les Monoxós, originairment appelés Munuchús, commencerent la guerre qui s’est toujours faite depuis entre les Botocudos et les différentes nations dont l’origine est commune. Les femmes des Monoxós ne mettaient au monde que des enfans mâles. Pour empêcher leur peuplade de s’éteindre, ces sauvages enlevèrent les femmes des Botocudos, et telle est la source de la haine qui a toujours existé depuis entre ces derniers et les Monoxós, les Malalís, etc.*”

<sup>10</sup> E também: Rugendas (1989 [1853]); Brochado (1984); Wied-Neuwied (1940 [1822]), dentre outros.

<sup>11</sup> Paraíso (1999a) já havia observado que, para melhor justificar as recorrentes ações agressivas contra quaisquer grupos indígenas na região explorada do Mucuri, é provável que muitos autores tenham recebido e transmitido quaisquer notícias encontrados com populações indígenas como sendo confrontos com os ferozes índios Botocudos, uma vez que exterminá-los era entendido como fundamental para a colonização da região. Sendo assim, o termo Botocudo possivelmente também se aplicaria a Makonis, Puris, Malalis ou Maxakalis. Tal hipótese nos convida, portanto, a acolher a bibliografia que trata dos Botocudo não só como sendo a respeito de um povo considerado *inimigo* pelos Maxakali, como também sendo, possivelmente, a respeito de quaisquer índios da região entre os Rios Pardo, Doce e Jequitinhonha.



As florestas próximas do Mucuri são principalmente habitadas pelos "Patachós". Só acidentalmente andam os "Botocudos" por esse trecho da costa. Várias outras tribos de selvagens residem nessas matas: nos limites de Minas, os "Maconis", os "Malalis" e outros vivem em povoados fixos. Os "Capuchos", os "Cumanachos", "Machacalis" e "Panhamis" também perambulam por elas. Dizem que as últimas quatro tribos se aliaram com os "Patachós", para que assim unidos, possam fazer frente aos "Botocudos" mais numerosos. A Julgar pelas semelhanças de linguagem, maneiras, costumes, as referidas tribos parecem ter entre si estreita afinidade. (Wied-Neuwied, 1940: 173)



Botocudos, Puris, Patachos et Machacaris. (Debret, 1834)

Enquanto as frentes colonizadoras provocavam deslocamentos dos Botocudo (quando não promoviam genocídios completos<sup>12</sup>), também ocasionavam uma dispersão dos grupos ligados aos Maxakali, que teriam se reagrupado e se reduzido demograficamente até a metade do século XX. Os Maxakali de hoje talvez sejam descendentes de todos esses grupos tribais, sendo os diferentes grupos rituais – os *yãmĩyxop* – e suas diferentes línguas<sup>13</sup> indícios de tal

<sup>12</sup> Ver Teófilo Otoni, sobre como se “matavam aldeias” (2002: 47), ou Darcy Ribeiro (2009: 112-117): "*Matar uma aldeia!* Não passe a linguagem despercebida. Por mais horrorosa que pareça nada tem de hiperbólica. É uma frase técnica na gíria dos caçadores de selvagens. [...]" (Otoni, 2002 [1858]: 47)

<sup>13</sup> Ver Campos (2009) e Tugny (2011). Baseando-se na organização social Maxakali, Paraíso (2014: 192) também lança a hipótese de que o grupo que hoje conhecemos como Maxakali seria na verdade formado por remanescentes dos diversos grupos Tapuia ou Macro-Jê descritos nos relatos e documentos coloniais. Um dos indícios dessa conformação seriam as alianças desses povos contra os Botocudo, os testemunhos de aldeamentos em conjunto, e, possivelmente, as atualmente frequentes práticas guerreiras internas entre os Maxakali. "*Além do*

reunião. Paraíso (2014: 192, 607) afirma a existência, à época da colonização da região, de uma confederação indígena chamada Naknenuk<sup>14</sup>, que seria composta pelos Pataxó ou "Papagaio", e que corresponderiam ao grupo ritual *Putuxop*; pelos Monoxó, ou "os Ancestrais" Amixokori, "Aqueles que vão e voltam", que seriam considerados hoje os *Mõnãyxop*, ou Antepassados, na língua Maxakali; pelos Kumanaxó, ou *Kumãñyxop* grupo de heroínas tribais do panteão religioso dos Maxakali<sup>15</sup>; pelos Kutatói, ou "Tatu", que corresponderiam ao grupo ritual *Kuatatex*; os Malalí, ou "Jacaré Pequeno", correspondentes ao grupo ritual *mãĩpe*; pelos Makoní, ou "Veado Pequeno", que seriam os *Mãñãytuka*; pelos Kopoxó, Kutaxó ou "Abelha", que seriam os *Kutapaxxop*; e, por fim, pelos Panhame. A principal hipótese da autora não seria tanto a reunião de diferentes tribos sob o nome Maxakali, mas antes, na medida em que, entre eles, os grupos rituais costumam confundir-se com unidades políticas – pequenas aldeias em torno de um líder político-religioso –, um provável isolamento geográfico desses diferentes centros talvez tenha feito com que documentos oficiais os identificassem pelo nome ritual, como se fossem tribos distintas. Os Maxakali mais velhos costumam indicar uma origem difusa de seus ancestrais e grupos rituais.<sup>16</sup>

### 1.2.1. "Nós, os Humanos": a respeito dos etnônimos

Se os relatos mais antigos muitas vezes passam alguma imprecisão terminológica, usando indiscriminadamente termos variados de diferentes subgrupos "tapuia" da mesma região – deixando dúvidas a partir do uso indistinto inclusive do etnônimo referente aos Botocudo, antagonistas principais dos Maxakali em tempos passados –, não precisamos nos confundir com variações atuais na grafia do termo "Maxakali" – sendo Maxacali, Machacali

---

*que, segundo Paraíso, há uma conexão ontológica entre o nome dos grupos rituais Maxakali e nome dos grupos indígenas visitados pelos viajantes naturalistas. Os nomes utilizados para designar os indígenas que supostamente seriam de nações diferentes, na realidade, de acordo com Paraíso, se referiam à participação destes grupos no complexo sistema ritual Maxakali.*" (Amaral, 2007: 9)

<sup>14</sup> Missagia de Mattos (2002a, 2002b, 2006, 2012) considera os Naknenuk como um subgrupo botocudo. Marina Guimarães Vieira (2006) e a própria Paraíso (2014) demonstram como a história desses dois povos se confunde.

<sup>15</sup> Estas provavelmente seriam as *Kõmãykop*, duas *yãmĩy* cujo repertório teria sido trazido, segundo Toninho Maxakali e Eduardo Pires Rosse, num livro dedicado a este *yãmĩyxop* (2011), por Casorado Maxakali.

<sup>16</sup> "Certa vez, quando nos preparávamos para realizar uma longa viagem em busca das regiões mencionadas nos cantos, estendi um mapa com as bacias hidrográficas de suas vizinhanças diante dos homens mais velhos. Muito prontamente, apontaram as diferentes origens de várias famílias das gerações precedentes, que teriam então trazido os diferentes rituais e os conjuntos de cantos relacionados aos seus *yãmĩyxop*." (Tugny, comunicação pessoal)

outras duas formas mais comuns. Um grande destaque entre estudos relativamente recentes, Curt Nimuendajú, em seu relatório enviado ao Chefe do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1939, disse desconhecer a origem do etnônimo "*Machacari*"<sup>17</sup>, e declarou que o mesmo não pertencia ao idioma nativo. Segundo o autor, sua autodenominação seria "*Monacó bm*", cuja pronúncia se aproxima bastante do "*Munuchús*" citados por Saint Hilaire no trecho transcrito acima, e do termo Maxakali "*Mõnãyxop*", que hoje traduzimos como "*antepassado*". Seguindo a Convenção para a Grafia de Nomes Tribais, estabelecida pela Associação Brasileira de Antropologia, no Rio de Janeiro, em 1953, "Maxakali" seria mais adequado, ainda que muito se discuta a respeito da legitimidade de tal convenção<sup>18</sup>.

Recentemente, a partir das publicações de Tugny (2009, 2011), tem-se optado por empregar preferencialmente o etnônimo Tikmũ'ũn. Neste trabalho, no entanto, refiro-me a eles utilizando o termo Maxakali, apresentando suas variáveis grafias quando for o caso de referências a outros autores. A escolha não é de todo arbitrária: se, por um lado, a tendência de nominá-los segundo seus próprios termos talvez seja politicamente mais interessante – na medida em que respeita o modo como eles mesmos se apresentam entre si –, entendo que Maxakali ainda é uma boa maneira de dialogar com a maior parte da bibliografia, com o modo como eles são chamados pelas instituições governamentais, como a Funai e os serviços de saúde, por exemplo, além de ainda ser o termo que usam para se comunicar conosco, na maioria das vezes. Aliás, já presenciei em algumas ocasiões os Maxakali se referirem a parentes próximos, segundo eles, como os Pataxó e os Krahô, como Tikmũ'ũn ou *Tihik*. Ou seja, os termos Tikmũ'ũn e Maxakali não são sinônimos, e carregam funções diferentes.

Se os Maxakali se autodenominam *Tihik*<sup>19</sup>, ou Tikmũ'ũn – segundo Isael Maxakali, uma contração de *tihik* ["pessoa", "gente", "humano"], *ũgmũg* ["nós" exclusivo] e *ũhũn*

---

<sup>17</sup> Segundo o autor, é este o modo como o nome é mencionado pela primeira vez, por Silva Guimarães em 1734. "*Navarro de Campos (1808) escreve Maxacuri. Ayres Casal [possivelmente referindo-se ao Padre Manuel Aires de Casal]: Machacaris, Saint-Hilaire: Machaculís, o Príncipe von Neuwied: Machacalis e Machacaris, Pohl: Machacalis, da mesma forma Teófilo Ottoni, e Martius: Machacaris. Este último dá como sinônimos também Majacaris, Majacalis e Machacary*" (Nimuendajú, 1958 [1939]: 54). Há estudos, no entanto, que sugerem que o etnônimo remonta a "*um vocábulo registrado no século XVI – amixokori –, aparentemente com que os tupis do litoral designavam um povo inimigo que habitava as serras do interior*" (Paraíso, 1992, apud Tugny, 2009a). "*Nos documentos oficiais e relatos etno-históricos há uma variação na compreensão e grafia dos nomes dos grupos e/ou subgrupos, como no caso dos Maxakali/Machacalizes/Machacaris/Macachacalizes/Malakaxi/Malakaxeta (Otoni, 2002 [1858]; Wied-Newied, 1940; Nimuendaju, 1958; Saint-Hilaire, 1830a; Aires de Casal, 1976; Pohl, 1976 e Spix & Martius, 1986)*" (Oliveira, 1999: 42)

<sup>18</sup> Ver, a esse respeito, os trabalhos de: Vidal, L. & Barreto H. (1997); Melatti, J. C. (1979 e 1989); Viveiros de Castro (1999: 162), Schaden (1976).

<sup>19</sup> Considerando o costume dos não-indígenas que convivem e trabalham com os Maxakali de chamá-los pelo termo com o qual eles se chamam, para referir-se a indivíduos ou pequenos grupos – e não tanto ao povo como um todo –, é inevitável que, ao longo desta dissertação, eu mesma utilize *Tihik* em alguns casos, notadamente quando quero me referir a um ou a um grupo não muito numeroso deles. Especialmente quando quiser evitar

[mulher] –, traduzido pela célebre ideia de "nós (exclusivo), humanos", ou "gente de verdade", tal ideia não pode, seguindo-se o conselho de Eduardo Viveiros de Castro (1996), interpretar-se como um simples etnocentrismo, como se a autodenominação como "humano verdadeiro" retirasse de outros grupos humanos uma condição natural de humanidade<sup>20</sup>. Ao contrário, o pensamento Maxakali parece dotar muitos outros seres de humanidade como condição social ou relacional. Expressões como "nós (exclusivo), humanos", ou "gente de verdade", sendo a tradução de muitos outros etnônimos indígenas, marcam talvez uma *"posição de sujeito; são um marcador enunciativo, não um nome."*

Longe de manifestarem um afunilamento semântico do nome comum ao próprio (tomando "gente" para nome da tribo), essas palavras mostram o oposto, indo do substantivo ao perspectivo (usando "gente" como o pronome coletivo "a gente"). Por isso mesmo, as categorias indígenas de identidade coletiva têm aquela enorme variabilidade contextual de escopo característica dos pronomes, marcando contrastivamente desde a parentela imediata de um Ego até todos os humanos, ou mesmo todos os seres dotados de consciência; sua coagulação como "etnônimo" parece ser, em larga medida, um artefato produzido no contexto da interação com o etnógrafo. Não é tampouco por acaso que a maioria dos etnônimos ameríndios que passaram à literatura não são autodesignações, mas nomes (frequentemente pejorativos) conferidos por outros povos: a objetivação etnonímica incide primordialmente sobre os outros, não sobre quem está em posição de sujeito. Os etnônimos são nomes de terceiros, pertencem à categoria do "eles", não à categoria do "nós". Isso é consistente, aliás, com uma difundida evitação da auto-referência no plano da onomástica pessoal: os nomes não são pronunciados por seus portadores, ou em sua presença; nomear é externalizar, separar (d)o sujeito. (Viveiros de Castro, 1996)

O uso do termo Tikmũ'ũn, como sugere Viveiros de Castro, parece ter uma finalidade pronominal. Percebo algumas vezes um uso indistinto com o termo "pessoa", em português, quando pergunto "quem fez isso?", por exemplo. Dificilmente um *Tihik* denunciará o autor de

---

generalizações: dizer "os *Tihik*" parece-me sempre mais parcial e relativo que dizer "os *Tikmũ'ũn*", ou "os Maxakali".

<sup>20</sup> Nesse sentido, Tânia Stolze Lima tenta conciliar a afirmação dos Juruna de que "para si mesmos, os animais são humanos", e esses etnônimos que restringem ao próprio grupo a noção de humanidade: "[Os Juruna] poderiam dizer-nos: o que vocês consideram como características humanas (definindo-as tanto natural quanto metafisicamente), não pertencem de direito ao ser humano. Temos de produzi-las em nós mesmos, no corpo. [O animal] é fonte para uma apreensão sintética da noção de alma, enquanto princípio pessoal. Tomada por esse ângulo, a noção remete ao pensamento reflexivo e à consciência de si como aquela de um eu humano, dotado, enquanto tal, de relações sociais, condutas culturais e capacidade para distinguir humano e animal." (1996: 26-28). Eduardo Viveiros de Castro (2012), por sua vez, chama a atenção para a imagem do "selvagem" como alguém que restringe etnocentricamente, com tais etnônimos, a noção de humanidade a sua tribo, ao mesmo tempo que "animiza", estende a humanidade para além das fronteiras que a humanidade teria para nós. Diante disso, pergunta-se sobre qual antropologia – "ciência social do observado" –, ou quais conceitos de homem, deviriam "da imaginação conceitual própria desses mundos intelectuais selvagens". No caso da extensão da humanidade, o conceito ameríndio de humanidade – uma definição *outra* em compreensão e em extensão – desemboca, segundo o autor, no que veio a chamar de Perspectivismo Cosmológico Ameríndio, ou Multinaturalismo. Já o suposto etnocentrismo indígena explicaria-se por uma teoria sociológica da alteridade, a origem a partir da qual se constroi a identidade. O "canibalismo metafísico ameríndio" seria essa ideia da necessidade constitutiva do *outro* – que é interior e anterior, e não exterior – como necessidade interna.

determinado feito ou ideia, e costuma-se indicar autoria com uma referência próxima a "foi *Tihik*", ou "foi pessoa". Ao ouvir a tradução de Tikmũ'ũn como "nós, humanos", ou "pessoa, mesmo", e perceber de que modo tal denominação se aplica, somos tentados a pensar que haja aí um simples erro de tradução, ou na mais radical das hipóteses, que quando um Tikmũ'ũn se autodenomina "nós os humanos", talvez ele não domine um conceito exato de o que seria "humano". Mas podemos, ao contrário de supor que nossos desentendimentos provenham de equívocos epistemológicos, perceber em que medida eles confrontam nossas ontologias: Os *Tihik*, e isto também é sugerido por Viveiros de Castro, não apenas nomearam como humanos categorias não correspondentes àquelas que nós nomeamos como humanos. É "ser gente", "ser humano", portar condição humana, que pra eles tem outro significado. Ao que tudo indica, chamar-se de "humanos de verdade" não é identificar-se com um substantivo natural e cultural, mas antes colocar-se num lugar social, ou, antes, relacional.

Desde meus primeiros encontros com eles, percebi que insistir para que se nomeie uma pessoa parece-lhes uma violência, e, conforme um pajé já me confirmou, não se pergunta diretamente a uma pessoa seu próprio nome, ou em voz alta, e também se considera extremamente indelicado, para não dizer constrangedor, enunciar o nome próprio de alguém em público. Muitas vezes usam-se apelidos e termos de parentesco ou relação para tanto. Francis Popovich, missionária que esteve bastante tempo entre os Maxakali, fez a mesma observação em sua dissertação.

Na convivência com eles, aprendemos logo que, ao indagarmos algo que diz respeito aos Maxakali, a única resposta aceitável à pergunta "quem?" era "o povo", isto é, os Maxakali (tikmũ'ũn). Desse modo, seria quase impossível para um Maxakali apresentar um estudo igual ao meu, pois estaria agindo diretamente contrário aos valores da sua cultura. Sendo uma cientista social, tive de, até certo ponto, começar o estudo fugindo das normas Maxakali. [...] Ainda hoje, a criança só recebe o nome se puder se sentar sozinha ou quando começa a andar. Quem dá o nome à criança são os pais e os avós. Devido à natureza mística dos nomes, tradicionalmente os Maxakali hesitam responder à pergunta: "Como você se chama?" (Popovich, F. 1980: 8-9)

De todo modo, não é sem algum desconforto que muitas vezes escrevo este trabalho a respeito "dos Maxakali", ou "dos Tikmũ'ũn". Quando os *Tihik* com quem tive a oportunidade de estabelecer uma interlocução em campo referem-se a si desta ou daquela maneira, nada me resta a não ser segui-la, reproduzi-la, interpretá-la. Quando as fontes bibliográficas referem-se aos Maxakali/ Tikmũ'ũn como grupo, é possível questionar cada caso, mas, no geral, posso apenas reuni-las aqui respeitando as respectivas referências. Mas grande parte do que será

narrado neste texto provém da experiência de campo, localizada no tempo e no espaço, e tendo minha própria presença como referencial. Estar "entre eles" nunca foi estar inserida num universo estático e pronto para que suas estruturas e relações fossem observadas e descritas, reveladas. "Os Maxakali / Tikmũ'ũn" são compostos de relações dinâmicas entre si e com seus outros – incluindo a mim mesma e a quem me associo quando estou nas aldeias ou quando eles vêm a Belo Horizonte. É importante ter esse recorte em mente, mesmo quando, irrefletidamente, tendo a generalizar as descrições das relações que observei e experimentei.

### 1.2.2. Grupos e subgrupos: estudos linguísticos e antropológicos clássicos

Julian H. Steward, no *Handbook of South American Indians* (1946-50)<sup>21</sup>, sugeriu um modelo de lógica evolucionista para classificar as culturas da América do Sul. Sua proposta instituía uma quádrupla tipologia sociopolítica e cultural, que não necessariamente correspondia a áreas culturais, mas a estágios evolutivos com respeito a tecnologia e modos de organização social: *marginal*, *floresta tropical*, *circum-caribenho* e *andino*<sup>22</sup>. Conforme o *Handbook*, as tribos Marginais seriam caçadoras e coletoras, sujeitas a ambientes relativamente improdutivos, que, com tecnologias extrativistas simples, exploravam para sobreviver. As unidades sociopolíticas seriam pequenas em decorrência da adaptação material a seu meio, a escassez de alimentos acionando também seu nomadismo. Os Maxakali estariam, nesse contexto, segundo o autor, entre o estágio de Marginal e o de Floresta Tropical. Steward também presta algumas informações (1949: 689) a respeito da existência entre os Maxakali da "casa dos homens" – *kuxex* –, e de uma iniciação de crianças e culto a mortos, com uso de máscaras e instrumento de sopro, provavelmente referindo-se ao ritual de *Tatakox*, que será apresentado adiante. Numa tentativa de classificação das práticas religiosas das tribos marginais, assim como os *Bororo*, os *Caingang* e os *Canela*, os Maxakali seriam tribos cuja religiosidade envolve espíritos e almas de ancestrais mortos (1949: 690). Steward

---

<sup>21</sup> O *Handbook of South American Indians* é uma monumental obra coletiva, organizada em sete volumes por Julian Steward, e que influenciou estudiosos a partir da década de 50. Embora continue sendo uma referência importante, por seu incrível grau de detalhamento e abrangência temática, podemos considerá-la teórica e etnograficamente bastante desatualizada.

<sup>22</sup> Essa tipologia foi reforçada, em 1962, por Elman Service, mas com os termos: bando, tribo, cacicado e Estado, respectivamente (*apud* Carneiro, 2007: 120). Robert Carneiro refuta a ordem evolucionista que seria constitutiva a tais classificações. Para o autor, elas não corresponderiam aos achados arqueológicos, que indicaram, ao menos na Amazônia, diferentes ordens cronológicas entre os tipos de organização social e seus componentes materiais. Muitos grupos ameríndios teriam percorrido caminhos diversos, adotando opções num sentido de simplificar tecnologias e organizações sociais (Carneiro, 2007: 120), e nem sempre "evoluir" numa mesma direção.

menciona suas práticas têxteis de fabricação de bolsas e redes<sup>23</sup>, sem especificar o uso da Embaúba como matéria-prima. Robert Lowie, (1946: 381), em seu trabalho a respeito dos Jê para o *Handbook*<sup>24</sup>, menciona a atividade oleira, entre os "*Mashacalí*", com uso de pilões para amassar a argila, e utilizando técnica roletada, que consistiria em ir sobrepondo tiras de barro umas sobre as outras, formando potes elipsoides, e alisando finalmente com conchas.

Mais recentemente, Eduardo Pires Rosse (2007: 29) aproxima os Maxakali dos grupos Jê-Bororo, graças sobretudo à presença de uma "*aldeia semicircular oposta a uma casa dos homens, [e] um contraste considerável entre tempo cotidiano e tempo ritual*". Entretanto, durante meus trabalhos de campo, embora notavelmente mais curtos que os do autor, pareceu-me justamente que "*tempo cotidiano e tempo ritual*", que não correspondem a uma dualidade entre "sagrado" e "profano", muitas vezes se confundem, como, por exemplo, nas experiências cinematográficas, e mesmo nos períodos que antecedem a chegada dos *yãmĩxop* na aldeia, conforme discorrerei ao longo da segunda e terceira partes deste trabalho. Segundo Pires Rosse, ainda, o que chamaria a atenção como sendo uma diferença maior que as semelhanças com relação aos Jê, ou Jê-Bororo, seria, por exemplo, a aparente ausência de dualidades formais, e a ausência "*de dualidades, iniciações formais ou de classes de idade que marquem uma construção da Pessoa*" (*Ibidem*: 31) – o que traz a pergunta sobre se os rituais dos *Tatakox* não seriam uma espécie de iniciação que marca "*uma construção da Pessoa*", bem como massagens corporais em recém-nascidos que já vi serem feitas por Guigui Maxakali, dentre outros. Além disso, o autor observa que os Maxakali, ao contrário daquilo que seria comum aos Jê, não concebem um "*tempo musical estriado, com pulso marcado*", nem possuem "*uma morfologia social formalizada*", com o que estou de acordo.

Dentre evidentes semelhanças que se notam entre Maxakali e Tupi, que contribuem para uma certa imprecisão ao classificá-los em grupos e famílias - tanto no aspecto linguístico como no que toca sua organização social e cosmologia, e mesmo para minha recusa em simplesmente apresentá-los aqui como Macro-Jê, estariam uma grande autonomia social de

---

<sup>23</sup> Nimuendajú e Métraux mencionam que os Maxakali manufaturavam bolsas e redes com a fibra da árvore Embaúba (Steward, 1946a: 543). Robert Lowie (1946: 386) também menciona este costume, que perdura até os dias de hoje. Lowie (*Ibidem*: 389) diz, ainda, que teriam sido encontrados casos de poliginia e levirato, e um culto – provavelmente o *Tatakox* – com zunidores, correspondendo a uma divisão entre homens e mulheres.

<sup>24</sup> Lowie faz uma grande revisão das técnicas materiais e elementos de organização social e política de povos indígenas da região leste do Brasil, descrevendo não só a cerâmica, mas também a tecelagem, os armamentos, a arquitetura, dentre outras. Uma informação interessante é que, dos brinquedos encontrados entre os Maxakali, além da "cama de gato", brincadeira que consiste em formar figuras entrelaçando longas linhas com os dedos das mãos, foram encontradas petecas, que, conhecidamente, têm uma origem indígena, tendo-se desenvolvido principalmente em Minas Gerais. Além disso, o autor também menciona o uso musical – o qual eu nunca presenciei nem ouvi menção alguma – de bambus batidos no chão, além de utilizarem bambus para armazenar água.

unidades familiares, e, sobretudo, uma certa “*abertura a um exterior ou a um além espaço-temporal*” (Pires Rosse, 2007: 31). A questão do dualismo, tão evidente em grupos Jê, em alguma medida se apresenta entre os Maxakali – certamente *em perpétuo desequilíbrio*<sup>25</sup>. Ressalto, entretanto, que não há aqui nenhuma intenção de procurar oposições – por exemplo, entre pólos da natureza e da sociedade, centro e periferia, masculino e feminino, ou cultura e natureza – para adequar nossos entendimentos a modelos ou análises acerca de dualismo social ou estrutural<sup>26</sup>. Deixemos que a etnografia indique as relações a serem pensadas aqui. Afinal, para citar Pires Rosse: “*Não haveria sentido em insistir numa lista mimética de traços comuns ou ausentes em relação a falantes de línguas jê, por exemplo, pois são os maxakali o nosso ponto de partida para estabelecer relações e não o contrário*” (2007: 29).

Mesmo não sendo a intenção do presente estudo examinar a metodologia e os padrões adotados por estudos linguísticos, parece-nos ainda não terem havido conclusões definitivas a respeito da pertença do Maxakali ao tronco Macro-Jê, que seria correspondente aos antigos Tapuia. O linguista Carlo Sandro Campos (2009: 12) classifica atualmente a língua Maxakali como pertencente ao tronco Macro-Jê<sup>27</sup> – considerando tal classificação como apenas uma hipótese de trabalho – e à família homônima Maxakali, à qual também pertenciam as línguas Pataxó, Kapoxó, Monoxó, Makoní e Malalí, e da qual seria hoje a única ainda viva. A classificação de línguas em troncos e famílias se baseia, segundo Aryon Rodrigues (2007, *apud* Campos, 2009), no método comparativo, empregado pela Linguística Histórica entre os séculos XIX e XX no estudo das línguas indo-européias, a partir da regularidade de alterações fonológicas de um grupo de línguas, postulando, com base nessas regularidades, que as línguas tenham tido um ancestral comum. Campos assume que não há ainda um consenso na literatura sobre quais seriam as famílias pertencentes ao tronco Macro-Jê. Em 1931, o linguista tcheco Čestmir Loukotka, a partir de um detido exame dos escassos vocabulários

---

<sup>25</sup> O que parece não ser uma atribuição restritamente Jê nem Tupi, mas extensiva a todo pensamento ameríndio, conforme Lévi-Strauss demonstra tão criteriosamente em História de Lince (1993 [1991]) e, de modo geral, em toda a sua obra: “[...] parece indispensável [a esse pensamento] uma espécie de clinâmen filosófico para que em todo e qualquer setor do cosmos ou da sociedade as coisas não permaneçam em seu estado inicial e que, de um dualismo instável em qualquer nível que se o apreenda, sempre resulte um outro dualismo instável.” (Lévi-Strauss, 1993 [1991]: 208-207)

<sup>26</sup> Durante a visita de Nimuendajú aos Maxakali, em 1938 e 1939, o autor notou um padrão patrilinear e predominantemente patrilocal, e, sobretudo, que não se viam fratrias exogâmicas ou outras divisões duais (Nimuendajú, 1958 [1939]: 59), frequentemente encontradas em povos considerados Jê. Estudos mais recentes, como os célebres estudos de Frances Popovich (1980, 1988), examinam com mais cuidado essas questões. O que tenho percebido é justamente um padrão preferencialmente matrilocal nas aldeias onde tenho feito minha pesquisa, embora nunca tenha me dedicado a investigar a fundo tais padrões de residência.

<sup>27</sup> Segundo Campos (2009), pertenceriam também ao tronco Macro-Jê as famílias Jê, Kamakã, Krenak, Purí (Coroado), Ofayé, Rikbaktsá, Boróro, Karajá, Karirí, Jabuti, Yatê, Guató, Chiquitano e Otí.



existentes, havia separado Jê, Kaingang, Kamakan, Maxakali, Coroado, Pataxó, Botocudo, Opayé e Fulni-ô em nove famílias linguísticas independentes, havendo "intrusões" em todas, exceto na última. Dezenove anos mais tarde, Alden Mason, possivelmente o propositor do termo Macro-Gê, ou Macro-Jê, substituindo denominações anteriores, como 'Tapuya' e 'Tapuya-Jê', no *Handbook of South American Indians* (1950: 287), apresenta esse grupo como sendo correspondente aos povos *Tapuya* – habitantes das planícies dos rios na região leste do país<sup>28</sup> –, e consistindo em nove línguas que parecem não corresponder exatamente às nove de Loukotka: Ge, Kaingang, Kamakan, Maxakali, Purí – termo preferido a Coroado –, Pataxó, Botocudo, Malalí, Coropó – tendo sido incluídos esses dois últimos por também não se adequarem a outros grupos, e Opayé e Fulni-ô considerados não-Jê. A família Jê, conforme citação de Paul Rivet no *Handbook* seria, "*de todas as famílias Sul Americanas, a mais artificialmente constituída*" (1924a: 697; *apud* Mason, 1950: 287). Alfred Métraux e Curt Nimuendajú, também no *Handbook of South American Indians* (1946: 541), consideram o Maxakali uma família linguística independente do tronco linguístico Macro-Jê, e que incluiria as tribos Maxakali, Macuní, Cumanashó, Coposhó, Pañame<sup>29</sup>, e Monoxó.<sup>30</sup>

Segundo Mason (1950: 293, 295), a língua Maxakali era considerada extinta, embora o autor reconhecesse que poderiam haver ainda alguns falantes isolados distribuídos em aldeamentos. Assim, seu estudo se limitaria a alguns vocabulários reunidos sem muito critério até aquele momento, além de poucas frases contendo quase nenhuma informação morfológica – os vocabulários apresentados por Saint-Hilaire (1830a: 432) e Wied-Neuwied (1822: 339)

---

<sup>28</sup> Segundo Lowie (1946: 386), os Jê corresponderiam aos *Tapuya*, embora a falta de dados linguísticos adequados impeça definir em que medida as duas classificações coincidem. Estariam, segundo Mason, entre os povos nativos mais autóctones da América do Sul.

<sup>29</sup> Possivelmente ignorando a diferença entre esses grupos, Teófilo Otoni diz, a respeito dos Maxakali, que teriam ido "*procurar a proteção dos cristãos sob os nomes de macunis, malalis e machacalis.*" (Otoni, 2002 [1858]: 91-93). Saint-Hilaire conta sobre como uma doença dizimou a todos os indígenas que estavam em Porto de Santa Cruz, "*ficando um Copoxó e cinco Panhames*" (1830a: 415).

<sup>30</sup> Cabe dizer que, entre Maxakali e Pataxó, Nimuendajú os via claramente relacionados, mas as listas de palavras registrada por Saint-Hilaire (1830a: 432), sugerem que tal relação podia ser bastante limitada. O príncipe Maximilian Von Wied-Neuwied, sobre a relação entre os Pataxó e os Maxakali, pontua que "*Os "Pataxós" lembram, em muitos pontos, os "Machacaris" ou "Machacalis" as línguas têm alguma afinidade, embora difiram enormemente a vários respeito.*" (1940: 209). Sabemos que a língua Pataxó, embora não falada correntemente, tem passado por um processo de revitalização (*cf.* Bonfim, 2012). Há, ali, um interesse em investigar a língua Maxakali nessa reconstrução, uma vez que são muitos os vocábulos semelhantes, e muitas as histórias, tanto de um como de outro povo, em que uns trazem cantos e línguas aos outros. Curiosamente, durante uma experiência na Aldeia Vila Nova, em que jovens pataxó visitaram os Maxakali para participar do "Curso de Pajés" (*cf.* item 4.1, *infra*), presenciei em duas ocasiões a realização conjunta, entre um ou dois Maxakali e dois Pataxó, de glossários escritos com termos da língua Maxakali, sua tradução em português, e o que seriam, segundo os Pataxó, termos falados por eles. Durante todo o encontro, acompanhei conversas a respeito da proximidade entre o Maxakali e o que seria o remanescente de uma língua dita pelos Pataxó mais antigos, sempre com exclamações de interesse quando os termos eram parecidos, o que era bastante comum.

diferem bastante do vocabulário correntemente usado hoje, que é mais próximo do que constitui o dicionário e os estudos sistematizados por Popovich & Popovich<sup>31</sup>. Hoje sabemos que os Maxakali, e tampouco sua língua, estão extintos. O estudo mais importante sobre a língua Maxakali foi, sem dúvida, realizado pelo casal de missionários estadunidenses, vinculados ao Summer Institute of Linguistics (SIL), Frances e Harold Popovich, que viveram entre os Maxakali entre os anos sessenta e oitenta. Aprenderam a língua, publicando uma versão do Novo Testamento em Maxakali, introduzindo a escrita e promovendo uma alfabetização através de cartilhas (1992a, 1992b, 1992c e 1992d), até hoje utilizadas nas escolas das terras indígenas e por pesquisadores interessados em aprender o idioma. Além disso, publicaram um glossário Português-Maxakali (2005), no qual apresentam questões gramaticais, transcrições de mitos; além de outros estudos (1967, 1980, 1988, dentre outros).

### 1.2.3. Outras categorizações

Neste trabalho, a rápida revisão histórica e classificatória que apresento - e a partir de estudos e fontes que, por menos arbitrárias que sejam quanto a seus métodos próprios, são frutos de convenções - nos permite, em certa medida, pensar analogias e estabelecer conexões. De todo modo, é preciso não perder de vista a que servem nossas classificações de grupos sociais, uma vez que toda classificação é antes de tudo um construto, um exercício que elege elementos isoláveis e invisibiliza outros. Como pontua Roy Wagner (2010), nossa noção de "grupo" não traz um conjunto estabelecido de critérios para determinar quando tal conceito se aplica aos povos que estudamos. As incontáveis possibilidades de agrupar pessoas - a partir de semelhanças compartilhadas variáveis - dificilmente correspondem ao modo como elas mesmas o fariam. Desde os primeiros viajantes e colonizadores que encontraram-se diante de povos indígenas, até os esforços mais recentes da antropologia para examinar e descrever esses povos, as noções e os motivos para encontrar e identificar "grupos" sempre tiveram um foco político e social coletivo, um sentido de participação e consciência comuns.

---

<sup>31</sup> Encontramos também, na apresentação crítica a respeito da obra *Os Machacalis*, de Ferdinand Denis, realizada por Jean-Paul Bruyas no final da década de 70 na França como trabalho de doutorado, suposições de que tais línguas - inclusive o Maxakali - estariam extintas, ou quase: "*Denis preferiu falar da vida dos maxacali (ou maxacari), porque encontrara alguns desses índios, às margens do Jequitinhonha, em agosto-setembro de 1819. Hoje desaparecido, o grupo maxacali estava, já naquela época, em vias de extinção: elementos esparsos, reduzidos por vezes a algumas famílias, localizavam-se nas bacias dos rios Pardo, Mucuri, Jequitinhonha, no nível das montanhas costeiras*" (Bruyas, 1979: 45). [...] *sua língua, hoje extinta, que por muito tempo foi associada à do grupo zê, teria constituído uma família inteira independente, diversificada em vários idiomas*" (*Ibidem*: LXXIV).

Foi assim que os primeiros administradores – e os estudiosos herdeiros da mesma tradição colonial –, para adequar as “instituições” dos nativos às suas próprias, puseram-se a decompor uma coleção de nomes e povoados distribuindo-os em grupos que poderiam corresponder a associações e grupos rituais, familiares, nominais, residenciais, fenotípicos, dentre outros, inclusive identificando e nomeando seus respectivos representantes, chefes ou capitães, que servissem como elementos de uma cadeia política de dominação.

Afinal, se abordarmos a questão com a intenção explícita de encontrar grupos ou com uma suposição irrefletida de que grupos, de um tipo ou de outro, são essenciais para a vida e a cultura humana, então nada nos impedirá de encontrá-los. Ora, se nosso objetivo for uma avaliação franca, devemos ter clareza sobre o que queremos dizer ou esperamos encontrar com grupos. Temos em mente os “grupos corporados” rígidos, empíricos e materiais dos antropólogos sociais, as gradações sociais inclusivas, flexíveis e de base genealógica de um sistema de linhagens segmentares, ou os constructos totalmente conceituais dos estruturalistas? Antes de tudo, deveríamos tentar responder à questão crucial: por que, afinal, precisamos explicar as estruturas sociais por meio dos grupos? (Wagner, 2010: 243)

Para o autor, quando o antropólogo supõe a existência e a necessidade dos "grupos", está sendo tão criativo quanto os povos que estuda, e é essa suposição da criatividade que o coloca em igualdade de condições com seus sujeitos de pesquisa. Afinal, os próprios "nativos" também constroem suas teorias sobre seu modo de vida, sua própria antropologia. E, ao menos por uma questão de dever profissional e ético, teríamos que nos avir com essa outra antropologia, a despeito de como desejamos, nós antropólogos, conceber esse modo de vida.

No caso Maxakali, mostram-se relevantes as classificações que eles mesmos fazem e revelam sobre si e sobre o mundo. A princípio, por exemplo, existe a categoria *xape*, que traduzimos correntemente por *amigo*, mas parece se referir mais adequadamente a cunhado, ou, conforme Myriam Martins Álvares, a "parente" (1992: 92). Os estranhos, ou "distantes", "não-parentes", são chamados *puknõg*. Antropólogos não-indígenas, fazendeiros, missionários, colonialistas, e enfim, quaisquer não-indígenas – somos chamados de *ãnyhuk*<sup>32</sup> (Popovich & Popovich, 2005: 06). Desconheço uma tradução para uma categoria de *animal*. Nesse sentido, a categoria que importa a eles parece ser o que chamam de *xok*, ou caça. Outros povos originários, como por exemplo os Xakriabá, que em português costumam se tratar por “parentes”, em Maxakali são chamados *yãymax*. Também já vi serem chamados *yãymax*, por exemplo, nativos melanésios que vimos em alguns filmes. O termo *yãmĩyxop*<sup>33</sup>,

---

<sup>32</sup> Álvares traduz *ãnyhuk* também como inimigos ou estranhos. (1992: 113).

<sup>33</sup> Sendo "*xop*" uma partícula coletivizadora.

entendido como a propriedade relacional e transformacional xamânica daqueles que vêm às aldeias estabelecer alianças através da troca de cantos, mitos e alimentos, indica seus principais aliados xamânicos.

Essa "categoria nativa" *yãmĩyxop*, sobre a qual esboço algumas apresentações no item 1.5, *infra*, indica um aspecto "encantado", xamânico, de diferentes e numerosos povos míticos, com quem ancestrais (*mõnãyxop*) se encontraram, em espaços que os Maxakali mantêm abertos para encontros com estrangeiros: nas matas, e na *kuxex* – "casa de religião", "barraca de ritual", ou "casa dos cantos" –, especialmente. Esses povos, que muitas vezes tentamos traduzir como *povos-espírito*, ou *povos-encantados*, tão dotados de cultura e natureza quanto os povos "humanos", promovem trocas mais que simbólicas, que preenchem o campo da materialidade que alimenta os Maxakali com cantos e caça, enquanto são alimentados por alimentos preparados pelas mulheres. Constantemente vêm às aldeias cantar na *kuxex*, reafirmando e atualizando sua aliança com homens e mulheres. Enquanto estão presentes na aldeia, costumam ser vistos no pátio em frente à *kuxex* impressos no *mĩmãnãm* – uma espécie de tronco sagrado, ou "pau-de-religião", trazido da mata com as pinturas que marcam tal presença e atividade xamânica, específica para cada tipo de *yãmĩy*.



Mapa 1. Marquinhos Maxakali. 2007.

Dentre os *yãmĩyxop* que costumam vir às aldeias estão *Tatakox* (*yãmĩy*-lagarta), *Komãyxop* (compadre-comadre), *Kotkuphi* (*yãmĩy*-fibra-da-mandioca), *Yãmĩy* (*yãmĩy*-homem), *Yãmĩyhex* (*yãmĩy*-mulher), *Ãmãxux* (*yãmĩy*-anta), *Popxop* (*yãmĩy*-macaco), *Putuxop* (*yãmĩy*-papagaio), *Mõgmõka* (*yãmĩy*-gavião) e *Xũnĩm* (*yãmĩy*-morcego). Cada um desses compõe-se também de outros seres cantores com quem por sua vez se relacionam, seja como predadores, aliados, narradores. O termo *yãmĩyxop*, antes de ser entendido como um substantivo que designa esses "povos" sagrados, indica seu aspecto múltiplo e intenso. Embora ainda estejamos num processo inesgotado - e talvez inesgotável - de tradução de termos e noções como essa, convém ter em mente que quando estamos falando dos *yãmĩy*, ainda que com uma idéia de "povo", estamos tratando mais de reflexos de uma experiência relacional do que de uma classe de seres ou entidades taxonômicas.

Aliás, a centralidade da *kuxex* no espaço da aldeia - e, assim, a centralidade de uma abertura ao exterior, para a qual Pires Rosse (2007: 29) chama a atenção, e das atividades xamânicas envolvendo cantos, em torno dela - parece já ter sido notada, por exemplo, por Nimuendajú e Métraux:

A alguma distância de cada assentamento Maxakali está uma casa dos homens; é estritamente proibida às mulheres e aberta a meninos não iniciados apenas até o cair da noite. Ali se dá o culto aos espíritos. Almas dos mortos, que moram no céu, aparecem para os homens em seus sonhos. Meninos submetem-se a uma longa e gradual iniciação. A cada noite, durante esse período, os meninos recebem aulas de cantos na casa dos homens. Sons perfurantes de assovios convocam os mortos. (Métraux & Nimuendajú, 1946: 544. Tradução Livre.)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> "Some distance from each Mashacali settlement there is a men's house; it is strictly tabooed to women and is open to uninitiated boys only before nightfall. Here centers the spirit cult. Souls of the dead, who reside in the sky, appear to male sleepers in their dreams. Boys undergo a lengthy graduated initiation. Every night during this period boys receive singing lessons in the men's house. Piercing sounds on a whistle summon the dead. Sometimes the inmates disguise their voices to make the uninitiated believe in the presence of spirits."

### 1.3. Primeiras notícias sobre Tapuias da região próxima ao Mucuri

*Antigamente os Maxakali mudavam muito.*

*Por que os Maxakali mudavam muito?*

*Há muito tempo atrás tinha muita terra. A terra Maxakali era muito grande e os Maxakali viviam mudando de um lugar para outro. Os poucos antepassados que ainda existiam vieram de uma parte e de outra e se encontraram aqui no Pradinho. Enquanto os Maxakali estavam aqui, com as terras grandes para eles, vieram os fazendeiros, tomaram as terras e dividiram-nas entre si.*

*Para o antepassado a terra ainda era muito grande e assim ele ensinou para seu filho. O filho do antepassado continuava mudando, mas mudava para as terras dos fazendeiros. Então os mais velhos contam para os jovens que as terras são dos fazendeiros e assim os jovens tentam tomar as terras dos fazendeiros.*

*Em 1976 os Maxakali começaram a tentar pegar as terras. A Funai e os padres ajudaram os Maxakali a tomá-las. (Rafael Maxakali, 1998: 72)*

Antes de prosseguir compartilhando algumas das primeiras notícias publicadas a respeito dos Maxakali, cito uma pequena seleção de dois trechos que ilustram o modo como se encontram tais relatos. Os excertos abaixo trazem uma série de conteúdos que podem ser ou não do interesse do leitor, e que dizem respeito a mais aspectos e temas do que este trabalho pretende examinar. Sugiro, portanto, que sejam lidos como uma simples aproximação com as linguagens utilizadas no contexto das primeiras impressões causadas nos colonizadores e viajantes pelos Maxakali.

Já há muito tempo que essa tribo se pôs em contato com os portugueses, fugindo, assim como os Malalis, Monochós, Macunis, etc., das perseguições dos Botocudos, inimigos de todas as demais nações índias. Os Machaculis procuraram asilo, em primeiro lugar em Caravelas, onde se fizeram grandes dispêndios para inspirar-lhes o gosto pelo trabalho. Preguiçosos como são todos os indígenas, amigos da independência, habituados à vida nômade, apaixonados pela caça, não se costumaram a cultivar a terra. [...] Esses índios, vendo que não eram mais alimentados, e que tinham cessado de lhes dar instrumentos de ferro e vestimentas, abandonaram o litoral; meteram-se pelas matas, e chegaram, mais ou menos, por 1801 às proximidades de Tocoios. (Saint-Hilaire, 1830b: 205-206. Tradução Livre.)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup>No original: "Il y a déjà long-temps que cette peuplade c'est rapprochée des Portugais, fuyant, comme les Malaís, les Monochós, les Macunís, etc., les poursuites des Botocudos, ennemis de toutes les autres nations indiennes, les Machaculis allèrent d'abord chercher un asile à Caravellas, où l'on fit beaucoup de dépense pour leur inspirer le goût du travail. Paresseux comme le sont tous les indigènes, amis de l'indépendance, habitués à une vie errante, passionnés pour la chasse, ils ne s'acoutumèrent point à cultiver la terre. On se lassa enfin de faire pour eux des sacrifices, et on les abandonna. Ces Indiens, voyant qu'on ne les nourrissait plus et qu'on avait cessé de leur donner du fer et des vêtements, quittèrent les bords de la mer, ils traversèrent les bois, et arrivèrent, à peu près vers 1801, auprès de Tocoyos."

Com os macunis e malalis vieram os machacalis, tribo de tapuios cujo nome apareceu também na costa no tempo da descoberta.

Os machacalis eram mais numerosos e aguerridos, e mostravam ódio inveterado contra os conquistadores, que os lançavam fora de suas terras.

Quando os machacalis saíram no Alto dos Bois, fugindo dos botocudos, lutava com estes em toda a extensão do Jequitinhonha, do Calhau até Belmonte, o comandante geral das Divisões, Coronel Julião Fernandes Leão, irmão do pai do Sr. Conselheiro Antão. [...]

O Coronel Julião, querendo opor aos botocudos os machacalis, levou-os para o Jequitinhonha, e deu-lhes por sesmaria o Ribeirão dos Prates, onde se conservam até hoje.

O seu aldeamento é na margem do Jequitinhonha, para cima da barra do ribeirão, no lugar denominado Farrancho.

Os machacalis fizeram-se cristãos, têm um cemitério regular, e tratam de levantar uma igreja.

Têm auxiliado constantemente os outros moradores na repressão dos Botocudos, cujas ofensas passam de pais à memória dos filhos.

Só se servem do arco para matar peixe. Raro é o que não tem espingarda.

São industriosos; a olaria é um dos ramos da sua indústria, e em tal escala, que nas povoações das margens do Jequitinhonha cozinha-se exclusivamente em panelas da fábrica dos machacalis.

Também fazem canoas e remos para fornecimento dos canoeiros do Jequitinhonha.

São eles mesmos excelentes canoeiros, e como tais são procurados para a condução do sal do Salto para o Calhau.

Moram em casas regulares, cobertas de telha. O Capitão Silva, um dos principais machacalis, é homem inteligente, sabe ler, e já fez uma viagem ao Rio de Janeiro.

Uma viagem ao aldeamento do Farrancho deve ser muito importante para a história, e talvez traga à luz detalhes curiosos sobre os costumes, governo, religião, e nacionalidade dos ascendentes desta tribo.

Os seus penates, que eles transportaram do Mucuri para o Jequitinhonha, são naturalmente depositários, não digo de anais, mas das tradições dos seus antepassados. [...]

Os machacalis são os restos destas tribos de tapuios, que os tupis impeliram a concentrar-se para a cordilheira da serra das Esmeraldas, e que, tendo voltado à costa com o nome famoso de aimores, abatirás, etc., aí venceram os tupiniquins e portugueses, e tendo se assenhoreado por muitos anos dos estabelecimentos destes, conservaram alguns no cativeiro, e naturalmente deles aprenderam algumas artes e ofícios. E quando vencidos novamente pelos portugueses, tiveram de refluir para o interior, lá foram praticar o que tinham aprendido e de que deixaram os vestígios que mencionei, e que tem sido quase apagados pelos botocudos da raça dos tupis, os quais, prosseguindo na invasão e conquista das terras dos tapuios, os esmagaram nos seus últimos esconderijos, e os obrigaram a ir procurar a proteção dos cristãos sob os nomes de macunis, malalis e machacalis. (Otoni, 2002 [1858]: 91-93)

### 1.3.1. Primeiros encontros: séculos XVIII e XIX

O local informado por Nimuendajú em seu relatório de 1939 coincide com um dos indicados no mapa de Bruyas (1979) a respeito da localização dos Maxakali – quando da viagem de Ferdinand Denis, em 1824 – (cf. Mapa 2): longe do alcance do SPI, nos formadores do rio Itanhaém em Minas Gerais, junto à divisa com a Bahia (Nimuendajú, 1958 [1939]: 53). Mas a referência mais antiga que esse autor consegue traçar é aquela do bandeirante João da Silva Guimarães, que por volta de 1730 organizara uma expedição em busca de minas de diamantes descobertas entre os rios São Francisco e Jequitinhonha. Guimarães teria encontrado "tribos Machacaris", "*inimigos acérrimos do todo bandeirante*

*que não fosse paulista*" ao tentar alcançar as cabeceiras do rio São Mateus, e acabou desistindo de seu intento, tendo então dirigido-se para as cabeceiras do Rio Doce<sup>36</sup>.

Conta Nimuendajú que, na segunda metade do século XVIII, parte dos "Machacari" se viu obrigada a recuar até a costa, fugindo dos Botocudo, que, por sua vez estavam sendo espantados pelas doenças e chacinas dos colonizadores. Enquanto isso, as frentes de expansão ligadas à exploração de pedras preciosas, na região do Espinhaço – encorajada pela Coroa portuguesa a partir do século XIX – pressionavam os Maxakali em territórios cada vez mais limitados. Em 1786 haveria 120 deles em São José do Pôrto Alegre, na foz do Rio Mucuri, e, doze anos depois, Saint-Hilaire os teria encontrado morando com "*seus parentes de língua, os Macuní*", perto de Caravelas, na Bahia (1830b: 208). Mais tarde, abandonados pela assistência dos brancos, que teriam desistido de tentar lhes inspirar "o gosto pelo trabalho", os "*amigos da independência, habituados a uma vida errante*", atravessaram as matas em direção ao interior e chegaram, por volta de 1801, em Tocoios, ou Lorena dos Tocoios (Saint-Hilaire, 1930b: 206)<sup>37</sup>. Ali, onde o Rio Araçuaí deságua no Jequitinhonha, ficaram até serem conduzidos ao quartel de São Miguel – atual cidade de Jequitinhonha –, em 1804<sup>38</sup>. Entre 1805 e 1820 foram encontrados alguns deles entre Salto e São Miguel, por Aires de Casal e Saint-Hilaire (*apud* Bruyas, 1979: LXIX). Em 1809, outro grupo aldeou-se no quartel de Alto dos Bois<sup>39</sup>, com os Malalis e os Maconis, para combater os Botocudo (Paraíso, 1992: 07).

---

<sup>36</sup> Izabel Missagia de Mattos, no entanto, a partir da leitura de Reinaldo Ottoni Porto (Porto, 1946, *apud* Missagia de Mattos, 2006), nos presta notícias diferentes sobre a relação entre os Maxakali e o mesmo João da Silva Guimarães: "*A relação de 'aliança' estabelecida entre o mestre de campo e explorador de lavras, João da Silva Guimarães, e os índios falantes do Maxakali, por sua vez, remete para a utilização da mão de obra indígena na mineração ocorrida nos Seiscentos e Setecentos naquelas serras reputadas como ricas em jazidas minerais, quando bandeirantes paulistas exploraram 'descobertos' de ouro e pedras preciosas.*" (2006: 04)

<sup>37</sup> Saint-Hilaire conta que eles haviam sido batizados e ensinados um pouco de português em Caravelas, mas, em Tocoios, fingiram estar saindo da floresta pela primeira vez, sem demonstrar nenhum conhecimento prévio dos portugueses. Por isso, teriam ali recebido assistência – tendo também sido instalado "*um destacamento militar, para a manutenção da boa ordem*". No entanto, o capitão João da Silva Santos, chegando em Tocoios em 1804, teria reconhecido os Maxakali e revelado sua tática (Saint-Hilaire, 1830b: 207).

<sup>38</sup> A tribo dos "maxacali" estaria instalada perto da cidade de "São Simão", no vale médio do Jequitinhonha, e "*reduzida a quinhentos caçadores*". São Simão poderia ser: ou Minas Novas (Antiga Vila do Fanado), por ter um curso d'água com esse nome; ou Jequitinhonha (São Miguel), correspondente ao que o Padre Aires de Casal aponta como o lugar "*onde hoje fica a Aldeia Maxacali*" (*cf.* Bruyas, 1979: XLIV). Saint Hilaire também indica uma localização parecida. Além disso há a Serra de São Simão, a 11Km de Almenara e 35Km de Jequitinhonha.

<sup>39</sup> Corresponde a tal hipótese o seguinte relato: "*Os malalis em 1817 perseguidos pelos naknenuks apresentaram-se no Alto dos Bois, nove léguas distante de Minas Novas, e aí ficaram aldeados junto ao quartel das divisões. Diz-se que alguns comandantes das divisões mostraram predileção pelos soldados indígenas. Não só eram mais conhecedores das matas, como também não sabendo exprimir-se nem conhecendo o valor do dinheiro, eram menos exigentes nas contas do soldo. No Alto dos Bois os malalis voluntários ou recrutados sentaram praça nas divisões. Tendo alguns desertado sofreram castigos severos, [...]. A proteção dos cristãos, assim exercida, começou a parecer-lhes mais intolerável do que a guerra com seus irmãos das florestas. E uma bela manhã o comandante do quartel do Alto dos Bois achou a aldeia completamente abandonada*" (Otoni, 2002 [1858]: 43). Para um estudo de caso mais aprofundado sobre Alto dos Bois, ver Taciana Ruellas (2013).





Em São Miguel, os Maxakali teriam sido incorporados ao destacamento comandado pelo coronel Julião Fernandes Leão, que combatia os Botocudo (Saint-Hilaire, 1830b: 207; Nimuendaju, 1958 [1939]; Otoni, 2005 [1858]). Segundo Teófilo Otoni, o coronel Julião Ihes teria concedido por sesmaria o Ribeirão dos Prates, onde ficaram até 1858 (Otoni, 2005 [1858]). Mas muitos, insatisfeitos sobretudo com o assédio de outros soldados a suas mulheres, e, conforme Saint-Hilaire (1830b: 207), mal adaptados à mudança climática da costa para o interior, retiraram-se para outro aldeamento, conhecido como Farrancho (atual Guaraniândia) – que, segundo Amaral (2007: 20), teria sido bem sucedido, até que uma invasão de fazendeiros o destruiu com uma epidemia de sarampo. Parte dos sobreviventes foi para a Ilha do Pão, onde foram vistos por Saint-Hilaire em 1817. Outros migraram para a foz do Ribeirão Prates, onde teriam ficado até 1872 (Nimuendajú, 1958 [1939]: 55). Outros ainda dirigiram-se a Rubim, onde ficaram até a chacina de 1921, promovida pelo Tenente Henrique (Nimuendajú, 1958 [1939]).

O príncipe Maximilian Wied-Neuwied, que esteve no Brasil entre 1815 e 1817, teria encontrado, em 1816, uma pequena aldeia no Baixo Jurucucu, e grupos fixos nas margens do Rio Pardo e em Itanhaém, além de grupos errantes entre os rios Pardo e Doce (Bruyas, 1979: LXVII), e nas matas da margem ao norte do rio São Mateus, onde também habitavam "Patachós" e "Cumanachos", sendo a margem sul ocupada pelos Botocudo (Wied-Neuwied, 1942: 168). O príncipe também relata ter encontrado Maxakali e Pataxó na margem sul do Rio Grande de Belmonte (Neuwied, 1942: 222)<sup>40</sup>. Segundo Bruyas, em 1817, o padre Manuel Aires de Casal teria encontrado os "Maxacali" entres rios que delimitam um certo "*Eldorado brasileiro*", que seria a região de Americanos, na "*Alta Bacia do Mucuri, a sudoeste da atual Jequitinhonha (São Miguel)*" (Bruyas, 1979: XLIV), e menciona o ribeirão das Americanas, "*subafluente do Mucuri cuja bacia fora, no passado, o território de diversas tribos, entre as quais os 'maxacalis', antes de terem sido expulsos pelos 'ferozes aimorés'*" (Aires de Casal, *apud* Bruyas, 1979). Em *Brésil* (1822), Ferdinand Denis diz ter encontrado "maxacalis" às margens de Belmonte, para onde iriam ficar perto de parentes, que Bruyas sugere que tenham sido os Camacãs, ou Meniéens (Denis, 1822, T. IV: 249; Bruyas, 1979: LXVIII). Maria Hilda

---

<sup>40</sup> Interessante mencionar que o príncipe conta que no Rio São Mateus, cujo nome original seria Cricaré, havia bastantes manatis, ou peixes-boi (*Trichechus inunguis*, Pelz.) "*dizendo-se que algumas vezes sai para o mar e se dirige, ao longo do litoral, para outros rios; assim, por exemplo, já foi capturado no Alcobaça em S. Mateus*" (Neuwied, 1942: 168), além de uma abundância de outros peixes. Embora não os tenha visto, também soube que haveria sido encontrado um no Rio Doce (*Ibidem*: 147), e que haviam sido capturados alguns no Rio Itanhém (*Ibidem*: 205). Seriam esses manatis aquilo a que os Maxakali se referem como *xoktut*, ou "Mãe d'água", e que em suas histórias traduzem como hipopótamos ou rinocerontes?

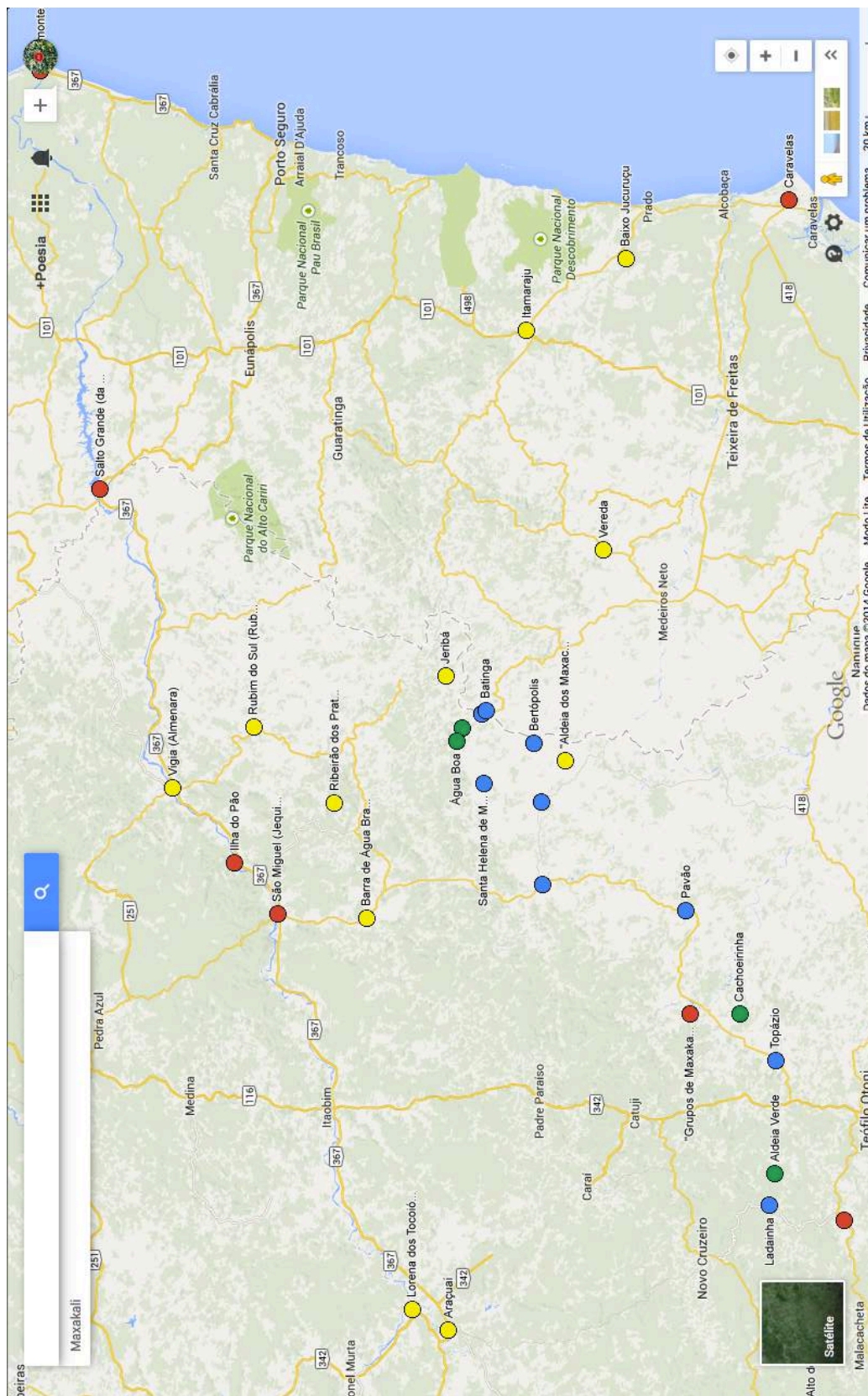
Paraíso (2014: 194-197) traz detalhes a respeito dos inúmeros aldeamentos e grupos dispersos Maxakali entre os séculos XVIII e XIX.

A política indigenista vigente naquele período priorizava a defesa dos interesses colonizadores, e separava os “bons selvagens”, que poderiam ser aldeados, catequizados e aproveitados como mão-de-obra, e os “maus selvagens”, que deveriam ser alvos da repressão e do extermínio, através da “guerra justa” proposta por D. João VI (Marcato, 1980: 140-141). Quarteis e aldeamentos eram implantados na região como estratégia colonial de melhor acesso ao território, de recrutamento de mão-de-obra servil, e de resistência a ataques dos Botocudo – que ameaçariam inclusive os Maxakali e seus aliados. Dentre táticas de destruturação de populações indígenas, que perduraram ainda por muito tempo e mantêm resquícios até hoje, estariam a mistura de diferentes etnias, a concessão de terras afastadas – mediante trabalho e bons antecedentes – não mais para comunidades inteiras, mas para famílias pequenas, o sequestro e tráfico de crianças indígenas para serem escravizadas<sup>41</sup>, e obrigação do uso do idioma oficial. Por fim, a expansão colonizadora de Teófilo Otoni, com a Companhia de Colonização do Mucuri, promoveu um período de intenso extermínio e escravização de povos indígenas na região – ainda que Teófilo Otoni declarasse não concordar com tais circunstâncias –, forçando aqueles que escapavam a se refugiarem próximos à cabeceira dos rios Itanhém e Pampã, e também na conhecida aldeia de Capitão Tomé<sup>42</sup>, numa região que corresponde a entornos de seu atual território (Paraíso, 1999a).

---

<sup>41</sup> Sobre o comércio de Kurukas, ver estudo de Paraíso (2006).

<sup>42</sup> Segundo Izabel Missagia de Mattos, (2006: 01): “... ‘capitão’ Tomé, líder de um povo falante do Maxakali e que reunia, em torno de seu próprio agrupamento, um conjunto diversificado de etnias, em um tipo de vida quase sedentária e em aliança com um círculo maior de índios “nômades”. Com o desaparecimento daquela liderança política, ao final dos Setecentos, recrudesceria a guerra intertribal, a qual, por sua vez, favoreceria a penetração dos colonizadores naquelas matas.”



**Mapa 3.** Localizações históricas de povos Maxakali (pelos ícones vermelhos). Os ícones verdes sinalizam as TI Maxakali atuais, e os ícones azuis os principais municípios que circundam suas aldeias. Os ícones amarelos referem-se às localidades de onde vieram as famílias segundo relatos orais (cf. Tugny, 2009a: 489)

Com uma proposta de novas políticas de colonização e produção, na segunda metade do século XIX, promoveram-se novas estratégias com relação aos povos indígenas, e, em vez de investidas militares, foram missionários – especialmente capuchinhos – e administradores particulares que passaram a promover e consolidar um projeto de homogeneização cultural e "civilização" no Brasil. Dessa vez o combate aos índios dava lugar a esforços no sentido de aldeá-los, convertê-los, sedentarizá-los, o que liberaria terras para a colonização e garantiria mão-de-obra para os latifundiários, então ameaçados pelas propostas de abolição da escravidão<sup>43</sup>. O próprio Otoni estava consciente de que, no contato dos empregados da colônia e os indígenas não aldeados, havia massacres, envenenamentos – através principalmente da distribuição de roupas contaminadas – e maus tratos. Ainda assim, suas propostas de aldeamento foram cada vez mais malsucedidas, e os índios começaram a se refugiar na últimas porções não invadidas do Mucuri.

Acompanhando a narrativa de Paraíso (2014: 608), vemos que, com a Lei de Terras de 1850, a questão indígena passou a ser cada vez mais administrada pelas Diretorias de Terras Públicas do Ministério da Agricultura e Obras Públicas, com o objetivo de disponibilizar as terras dos aldeamentos. Foi um período de muitos conflitos, em que foi intensificada a prática de grandes chacinas e extermínios de aldeias inteiras, com apoio de forças militares nacionais. As autoridades provinciais, na tentativa de atrelar repressão e conciliação, solicitaram a presença missionária na região, e, atendendo a determinações do Ministério da Agricultura, enviaram uma tropa de trinta homens. Os massacres aos indígenas persistiam no processo de invasão de suas terras, a ponto de haver uma drástica redução de tais populações, que, por sua vez, rebelavam-se diante da privação de alimentos e recursos a que os fazendeiros os submetiam. A Diretoria de Índios do Ministério manifestou-se solicitando a substituição do Diretor da Colônia por alguém que pudesse conquistar a confiança do Índios, mas, para seu espanto, o ministro teria nomeado o “amansador” Joaquim Fagundes Martins<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Tal estratégia parece já ter sido imaginada por Saint-Hilaire, que “*diante das grandes extensões de mata que se anunciavam até o oceano (tanto ali quanto em toda a faixa oriental delimitada pelo rio Jequitinhonha), perguntava-se por que os portugueses, em vez de lutar arduamente contra os botocudos, não procuravam atraí-los, aproveitando, ‘por esse meio, as terras de que são senhores’*” (apud Duarte, 2002).

<sup>44</sup> Os registros encontrados por Paraíso (1999a) e Missagia de Mattos (2002b) datam de 1870. No entanto, uma série de golpes e ações profundamente lesivas referentes à venda dos terrenos do território Maxakali muitos anos mais tarde, nas primeiras décadas do século XX, envolvendo vários tipos de enganação e exploração aos índios, também são atribuídas a Joaquim Fagundes (Amaral, 2007: 16 ss; Popovich, 1980: 13; Vieira, 2006: 46; Nascimento; 1984: 24; Nimuendajú, 1958 [1939]: 57, dentre outros). Paraíso afirma ser inviável a atuação de Fagundes nessa data posterior, considerando a data da documentação oficial de 1870 a respeito de sua contratação. A autora acredita que o amansador tenha ficado tão gravado no imaginário do grupo, que tenha sido responsabilizado pelo espólio ocorrido mais tarde. No entanto, Nimuendajú, em seu relatório de 1939, diz que: “*Quando há uns 20 anos atrás os primeiros moradores neobrasileiros fundaram o povoado de Umburanas, já vivia entre os Machacarí um certo Joaquim Fagundes, que possuía a confiança dos índios. Segundo a tradição,*

Em 1875 acentuaram-se os conflitos, decorrentes sobretudo da resistência de alguns grupos aos aldeamentos implementados pela administração regional, e ao descontentamento diante da exploração da mão-de-obra, das invasões, e do comércio de crianças indígenas (Paraíso, 2006). A medida adotada pelo presidente da província foi aumentar o contingente policial da região. Associações entre fazendeiros e missionários, no intuito de aldear cerca de dois mil índios não aldeados, dos quais seiscentos e sessenta seriam “Pampans” – ou Maxakali –, provocaram um maior afastamento, e mais conflitos, com ataques a fazendas. Paraíso comenta uma edição do jornal "O Norte de Minas", provavelmente de 1879, (2014: 586) segundo a qual a população demonstrava medo dos indígenas, e o editorialista sugeria a catequese como método mais barato e eficaz, e a retirada de crianças do convívio contaminador dos pais. A autora conta de um grande grupo que, acuado, aldeou-se por um tempo, até receber roupas contaminadas com sarampo. Tendo havido muitas mortes, eles se rebelaram e queimaram prédios e plantações, fugindo em seguida para as matas, onde mais de trezentos foram mortos, e líderes foram presos até o final da vida. A partir de 1905, o governo mineiro contratou mateiros para matar os refugiados nas matas, para que não perturbassem o avanço civilizatório representado pela construção da estrada de Ferro Rio-Bahia<sup>45</sup>.

### 1.3.2. Configurações territoriais e políticas recentes: séculos XX e XXI

Darcy Ribeiro (2009: 112) também nos conta um pouco sobre tratamentos dispensados aos indígenas durante a expansão agrícola na mata atlântica no início do século

---

*esse benemérito sertanejo gastou a soma de 38:000\$000 para "amansar aquelas feras", que eram os Machacari, aliás já mais do que mansos quando em 1816 a 1818 foram visitados por Saint-Hilaire, Pohl e Neuwied. Não sei onde ele apresentou a sua conta de despesas ao Governo, que naturalmente não a reconheceu. Fagundes então resolveu considerar toda a terra da tribo como constituindo diversas posses deles, que ele vendeu sucessivamente por preço total aproximadamente igual àquela soma que ele pretendia ter gasto com o "amansamento" dos índios. Para moradia destes últimos não ficou um único palmo sequer. De fato Fagundes tinha aí algumas benfeitorias, feitas porém exclusivamente pelo braço dos índios "dele"” (Nimuendajú, 1958 [1939]: 57). Portanto, em 1919, Fagundes já “possuía a confiança dos índios”, e é possível que o mesmo tenha sido contratado em 1870 e permanecido por um mínimo de 50 anos entre os Maxakali. É menos provável que, já idoso, Fagundes tenha “fugido” da região, mas não impossível. Pode ser ainda que estejamos falando de dois Fagundes diferentes, talvez um pai e um filho, ou ainda que o “segundo” Fagundes tenha herdado o nome como apelido pelos Maxakali.*

<sup>45</sup> A Estrada de Ferro Bahia e Minas, que a princípio se denominava Caravelas, por partir deste porto, na Bahia, para a cidade de Teófilo Otoni, em Minas Gerais, começou a ser construída de Janeiro de 1881, prolongando-se para o território mineiro em 1883, até que as dificuldades financeiras levaram-na à falência 1897. Sendo assim, o governo mineiro entrou na posse da estrada, e, em 1899, foi aberta ao tráfego a estação terminal de Teófilo Otoni, ficando o trecho mineiro com 233,870 quilômetros e a extensão total da estrada com 376,270 quilômetros.

XX. Haveriam, então, entre núcleos populacionais do sul do Brasil, as últimas porções extensas de mata virgem, onde "tribos hostis" sobreviventes se mantinham. O autor menciona que todas elas já teriam tido contato com a sociedade nacional, fosse em missões catequizadoras e em guarnições de vigilância, ou em contatos hostis com os civilizados, de quem então se escondiam e inibiam o avanço em seu território, até que uma crescente demanda por produtos tropicais, como o café, algodão e fumo, provocara a invasão sobre as faixas de mata que a corrida por minerais havia poupado. Esses últimos redutos de tribos da mata atlântica foram então cortados por estradas de ferro, telégrafos e barcos à vapor, e os grupos autóctones, pouco numerosos e hostis entre si, ainda que continuassem a reagir com suas flechas e tacapes, e graças a seu conhecimento da mata, passaram a ser exterminados *“em chacinas ainda mais bárbaras que as dos primeiros séculos, uma vez que o invasor não se preocupava em poupar vidas para o trabalho escravo, mas simplesmente em desocupar a terra a fim de utilizá-la nas grandes plantações”* (Ribeiro, 2009: 111).

Segundo Ribeiro, os Kamakã, Pataxó, Maxakali, Botocudo e Puri-Coroado<sup>46</sup>, habitantes da faixa entre o litoral Atlântico, o sul da Bahia, a Serra do Mar e os cerrados do vale do rio São Francisco, tradicionalmente não praticavam agricultura e dependiam mais da caça e da coleta. Somente os Maxakali teriam aldeias mais estáveis, com residências familiares permanentes – o que contrasta com as descrições dadas por quase todos os outros estudiosos acerca de forças centrífugas e centrípetas permeando essas sociedades, sejam relacionadas a seus costumes de luto, sejam referentes a seus processos de guerra, separações e reagrupamentos<sup>47</sup>. Este autor também comenta que, nos primeiros anos do século XX, os

---

<sup>46</sup> Ribeiro comenta que todos seriam conhecidos por designações genéricas, como Aimoré, Botocudo e Coroado entre os civilizados, sendo todos tidos como Tapuia "Palavra Tupi que significa bárbaro, inimigo, e que os colonos, em seu próprio processo de tupinização, aprenderam a empregar para diferenciar todos os grupos que não falavam a língua tupi, e não baseavam sua subsistência no cultivo da mandioca. Assim se juntavam sob esse termo as tribos mais diversas, linguística e etnologicamente, só unidas por uma condição fundamental para o colonizador: terem menos valor como escravos, pelas barreiras linguísticas e culturais que apresentavam à integração nos arraiais neobrasileiros" (Ribeiro, 2009: 112).

<sup>47</sup> Como, por exemplo, Álvares (1992: 166): "A morte implica em uma evasão, provoca um movimento centrífugo entre os vivos. Se tivermos em mente que o grupo ideal para os Maxakali significa um grupo de parentes, compreendemos que é instaurado um vazio no local da morte. Este grupo se dispersará, incorporando-se a outros grupos locais.", e, como escreve sinteticamente Maria Hilda Paraíso para o Instituto Socioambiental: "O alto grau de dispersão faz com que os agrupamentos dos Maxakali sejam fluidos e mutáveis e que as dissidências, quando internas ao grupo doméstico, redundem na reformulação da composição das "aldeias" e a distância se interponha entre os antigos membros, desarticulando os bandos. Essa tendência à dispersão é interrompida em momentos de crise, quando os bandos voltam a se reunir em busca de soluções para os problemas enfrentados. A propensão ao fracionamento constante é acentuada pela forma como ocorre a liderança entre esses grupos, marcadamente difusa, fluida e restrita à aldeia onde o líder vive com seus familiares consanguíneos e afins. Esses líderes, devido à superposição das funções políticas e religiosas, devem garantir aos seus liderados vantagens materiais, espirituais e manter o equilíbrio entre os mundos visível e invisível. Entretanto, as constantes crises internas e externas, as insatisfações e a dificuldade de promover a articulação entre os interesses nem sempre concordantes de seu grupo familiar e do bando, exigem um trabalho

sertanejos obtinham dos Maxakali produtos extraídos de suas pequenas roças e da mata – caso da poaia (*Psychotria ipecacuanha*, planta medicinal da Mata Atlântica, uma “droga do sertão”) –, dando-lhes em troca latas de querosene cheias de cachaça, que levavam a suas aldeias<sup>48</sup>. Desde então, inclusive, entederiam-se com os índios utilizando um português precário, como se falassem a crianças – em consonância com uma certa infantilização de costumes indígenas que em geral se observa por parte da sociedade nacional –, acrescido de algumas palavras no idioma nativo (Ribeiro, 2009: 117).<sup>49</sup>

Quando os Maxakali decidiram abandonar as terras do Rubim, refugiando-se entre as cabeceiras dos rios Jucuruçu e Itanhaém, nas margens do córrego Umburanas<sup>50</sup>, teriam encontrado outro grupo Maxakali já estabelecido região e que desfrutava de certa tranquilidade e distanciamento da população envolvente. Outros indígenas também iam à região comerciar peles e poaia. Incomodada com os assaltos a roças, ou com a simples presença indígena nas proximidades de Umburanas e Rubim, a população envolvente mobilizou o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), criado em 1911 em Minas Gerais, com sede em Governador Valadares (Amaral, 2007: 21). O inspetor do SPI Alberto Portella, no entanto, teria se limitado a visitar a aldeia “*Nikui Xehka*” – Aldeia das Orelhas Grandes ou Aldeia Grande, palco de uma batalha histórica entre Maxakali e Botocudo (Paraíso, 1992: 17/18), na região do Umburanas – e fazer algumas observações (Paraíso, 1992: 15).

A partir de 1914, os Maxakali de Umburanas intensificaram seus contatos com os moradores de São Sebastião do Norte (hoje cidade de Machacalis/MG). Os moradores locais

---

*de busca do consenso nem sempre bem sucedido. O resultado é a dispersão dos grupos familiares e o surgimento de novos bandos reordenados e reagrupados de acordo com as alianças e posturas políticas adotadas pelos vários grupos familiares frente à razão da crise e aos responsáveis por ela. Dessa forma pode-se explicar o constante surgimento de novas aldeias, que se aproximam ou distanciam física e politicamente das demais a depender do momento político.” (1999b, s.p.)*

<sup>48</sup> Ou, segundo Tugny em comunicação pessoal, abandonavam nas beiras das estradas. Certamente a difusão de bebidas alcoólicas entre povos indígenas, em todo o continente americano, e que também se observa em outras ex-colônias europeias, como a Austrália (sobre o assunto, encontrei tão vertiginoso número de publicações, que renuncio aqui ao trabalho de examiná-las, mesmo para mencionar alguns exemplos), sempre foi uma estratégia devastadora e perversa para desestruturar suas organizações e vulnerabilizá-los ainda mais. Entretanto – e o estudo feito por João Luiz Pena (Pena, 2005) é um exemplo aplicado ao caso Maxakali –, se o uso do álcool é visto como causa de problemas fundamentais, tais como violência, endividamentos e trapaças de comerciantes, preconceito e problemas graves de saúde, devemos considerar que a apropriação de bebidas alcoólicas também se deu ativamente pelos próprios nativos, que sobre tal uso constroem e exercem seu próprio controle simbólico.

<sup>49</sup> Já observei, realmente, tal linguagem consagrada entre *Tihiks* e agentes da Funai e Funasa, pesquisadores, comerciantes, políticos, e, enfim, a sociedade envolvente. Eu mesma, assim como meus colegas, acostumei-me a misturar o português com as palavras Maxakali que ia aprendendo, provavelmente como um método para aprender o idioma fixando um vocabulário mínimo, o que de certo modo converte-se em uma armadilha para que eu não me apresse em aprofundar meu entendimento em Maxakali.

<sup>50</sup> Na área que hoje corresponde aos territórios Pradinho e Água Boa, próxima à cidade de Umburantina – MG.



então contactaram Joaquim Fagundes Martins<sup>51</sup>, funcionário da prefeitura de Quartéis (atual cidade de Joáima/MG), bastante conhecido por ser “língua” e por ser “amansador” de índios. Ele teria, a princípio, conquistado a confiança dos Maxakali, intermediando transações comerciais e ensinando português (Nascimento, 1984: 24). Sua atuação entre os índios começou então a atrair para a região pecuaristas e agricultores que estariam mais seguros com relação à presença indígena.

À medida que lavouras e pastagens avançavam, o território tradicional dos Maxakali ia diminuindo, o que, por reflexo, gerou novos conflitos, invasões e ameaças aos fazendeiros. Pressionado, o governador Artur Bernardes, em 1920, doou 2000 hectares para que o SPI fundasse um Posto Indígena para os Maxakali<sup>52</sup>. Fagundes, por sua vez, vendo a estruturação do SPI na região como ameaça a sua posição de “amansador” de índios, teria começado então a vender lotes na área indígena, especialmente no local onde estava a Aldeia Grande<sup>53</sup>. Os índios se revoltavam com a chegada de fazendeiros em suas terras, possivelmente sem perceber o mecanismo desse espólio. Isso se prolongou até que, com a intensificação de conflitos, Joaquim Fagundes os teria convencido a abandonarem de vez suas terras e segui-lo até um local denominado Água Preta (*Kōnã'ãg Mũnĩy*), na Bahia. O Maxakali “Capitão Mikael” e sua família teriam permanecido em Água Boa (Rubinger, Amorim & Marcato, 1980). Devido a doenças contraídas em Água Preta, os Maxakali acabaram voltando para suas terras de origem, que encontraram quase completamente dominadas pelos fazendeiros. Paraíso nos conta que, em torno de 1920, os Maxakali viviam em várias aldeias espalhadas pelo conjunto da área que pleiteavam ver reunificada. A autora nomeia as aldeias *Sabuká* (atual Cachoeira); *Nikui-Sehka* (Aldeia Grande); *Pok Xehja* (Brejão); *Mikax Xap Te' Āmaxux Putuk* (Pedra da Anta); *Xatapa* (do outro lado do rio); *Kōmi' Kutĩnāk* (Batata Pequena) e a *Aldeia do Mikael* (1992a: 19)<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Ver nota 44.

<sup>52</sup> Lei n. 778/20, ratificada pelo Decreto n. 5462/20. Contudo, o SPI não chegou a concluir a instalação do posto para dar assistência ao grupo.

<sup>53</sup> “Um dos primeiros compradores foi Mestre Olímpio que ali instalou um alambique e passou a usar o seu produto para ‘acalmar’ os índios.” (Paraíso, 1992: 20)

<sup>54</sup> Tive a oportunidade, em Agosto de 2014, de reunir-me com pajés mais velhos, na Aldeia Verde Maxakali, para conferir esses nomes, e iniciar uma pesquisa mais ampla a respeito das cidades por onde teriam passado, e cujo nome parece derivar de palavras indígenas, e a respeito dos locais onde havia aldeias antigas, cujos nomes ou teriam derivado seus nomes atuais, ou continuavam sendo utilizados pelos Maxakali. O encontro foi filmado por Alexandre Maxakali, e é o início de uma investigação que exige um maior aprofundamento.

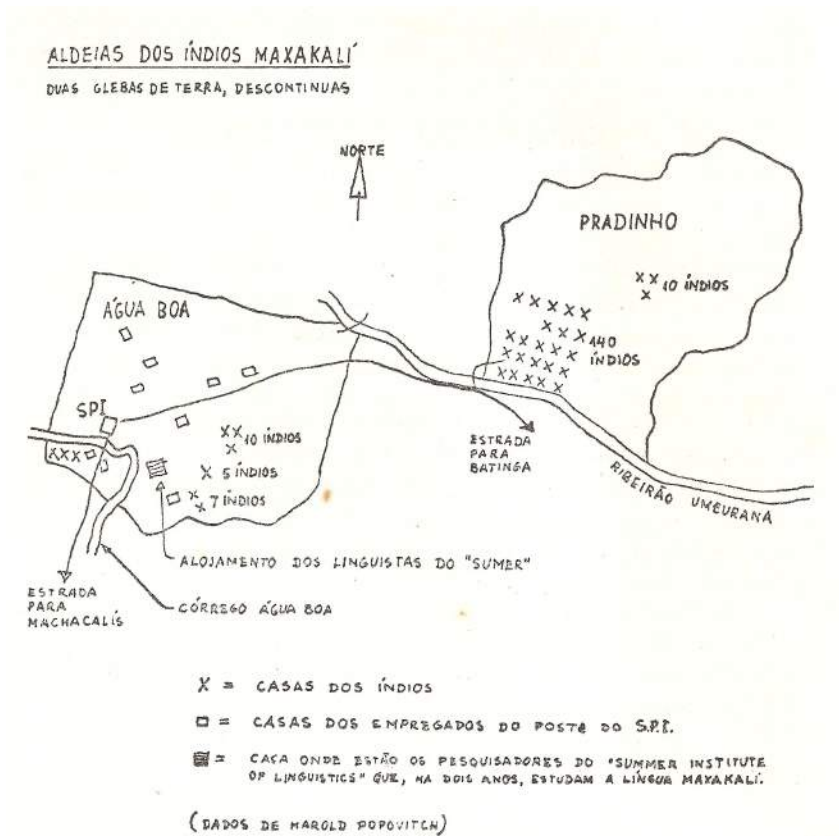
Enquanto se dava tal processo na região, conhecida como Pradinho e Água Boa, o aldeamento Rubim, que englobava o Kran<sup>55</sup> (Amaral, 2007: 21; Nimuendajú, 1958 [1939]), teria, com auxílio oficial, resistido até 1917, quando começou a ser invadido pelo Tenente Henrique, interessado na posse das terras. Uma verdadeira chacina teria sido conduzida, através sobretudo da doação de roupas e cobertores contaminados, incêndios e invasão de gado, culminando, em 1921, num massacre descrito por Paraíso (1992: 13-14). Sobreviventes então teriam se dirigido para a região do Umburanas, onde encontraram aqueles parentes mais privilegiadamente isolados, e, com outros grupos – o de Mikael, que ocupava Água Boa, o que retornara de Água Preta, e os fugidos de outros aldeamentos do Jequitinhonha –, dão origem à aldeia nomeada *Mĩkax Kakax* (pé da pedra), já no território hoje demarcado do Pradinho (Nimuendajú, 1958 [1939]: 55; Oliveira, 1999: 64; Paraíso, 1999a: 156-7; 1992: 21).

Os Maxakali permaneceram, assim, entre dois assentamentos vizinhos nas cabeceiras do Itanhém: *Mĩkax Kakax* no córrego Umburanas e outro no Água Boa. Constantemente migrando entre um e outro, devido possivelmente a seus ciclos rituais e relações de parentesco, ambos foram mantidos, provavelmente para evitar-se uma última ocupação por parte de fazendeiros<sup>56</sup>. A constante ameaça de invasão teria perdurado até 1940, quando uma parte do território, correspondente a Água Boa, finalmente foi demarcada e criou-se o Posto Indígena Engenheiro Mariano de Oliveira (Paraíso, 1992). Mais conflitos se sucederam até que, em 1956, o Pradinho também foi demarcado. Entretanto, o território das duas glebas não ficou contíguo, mas com um corredor no meio, correspondente a onde havia sido a Aldeia Grande (Mapa 4).

---

<sup>55</sup> “Quando o SPI, em 1911, optou por buscar uma solução para os constantes conflitos entre os índios e os construtores da Estrada de Ferro Bahia-Minas no trecho compreendido entre as cidades de Teófilo Ottoni, no vale do Mucuri, e São Miguel do Jequitinhonha, restavam nessa região dois aldeamentos dos Maxakali no vale do Jequitinhonha – um no rio Rubim e outro no Kran – e sete pequenas aldeias entre os rios Umburanas, Dois de Abril, Itanhém, Jucuruçu e Jequitinhonha, motivo de constantes reclamações dos moradores daquelas localidades. Eram, ao que tudo indica, foragidos do aldeamento de Itambacuri, fundado em 1873 por missionários capuchinhos para atender e aldear os índios da margem esquerda do rio Doce e vale do Mucuri e um ou dois grupos ainda não aldeados até então.” (ISA, 2012: 773)

<sup>56</sup> “Sem assistência oficial, são apoiados pelo Sr. João da Silva da Prefeitura de Águas Formosas”, que os teria incentivado a cortarem suas matas para arrendar as terras “como meio de fazerem recursos”. (Paraíso, *apud* CIMI, 1995: 41)



**Mapa 4.** (Rubinger, 1963a: 24)

Conforme dados censitários do S.P.I., encontrados nos arquivos do Posto Engenheiro Mariano de Oliveira, em março de 1942 a população Maxakali estava reduzida a 59 índios. É possível que este dado tenha sido exagerado. Mas, de qualquer forma, se não tivesse sido instalado o Posto em 1941 e demarcadas as terras desse pequeno grupo de Maxakali, eles teriam caminhado para o desaparecimento total ante a rapidez com que o território tribal começou a diminuir, reduzindo assim as matas de onde eles tiravam, em grande parte, a sua subsistência. (Rubinger, 1983, *apud* Tugny, 2008)

Em 1967, o governo militar criou a Guarda Militar Rural Indígena (GRIN), comandada pelo lendário Capitão Pinheiro, e o "Reformatório Indígena" (Marcato, 1980: 155), no Posto Indígena dos Índios Krenak – possivelmente os antigos *ĩykoxeka*, ou Botocudo –, com o objetivo de reprimir quaisquer “desvios de conduta”. Foram impostos trabalhos forçados e restrição a deslocamentos, como estratégia de reprimir saques a fazendas e movimentos de resistência a abusos de fazendeiros.

Alguns índios de "excepcional comportamento" foram treinados, fardados e armados para manter a ordem e denunciar os infratores a um Destacamento da Polícia Militar, que a partir de então permanecia

sediado na reserva Maxakali. Os índios passaram a viver sobre um rígido controle dos militares, e as punições eram recorrentes. Para aqueles que eram considerados infratores “leves”, o castigo era a prisão na própria aldeia; já aqueles que cometiam faltas mais “graves”, eram exilados no Reformatório Indígena, alocado no Posto Indígena dos índios Krenak. Paralelo a este tratamento, também implantou-se o trabalho obrigatório para os índios e a proibição dos deslocamentos externos dos Maxakali sem escolta. Essas medidas foram amplamente aplaudidas pelos fazendeiros, que inclusive presentearam o responsável pela GRIN, major Pinheiro, com uma gleba localizada nas terras que tradicionalmente pertenciam aos Maxakali. (Paraíso, 1992: 40-41)

A exemplo do que vinha ocorrendo em outras terras indígenas, houve uma insistência em introduzir modos de vida produtiva no Brasil rural, com a "*introdução de hábitos pecuaristas e de monocultivo agrícola, com ampla expansão das já grandes áreas de capim*"<sup>57</sup> (Ferreira, 2012: 46).

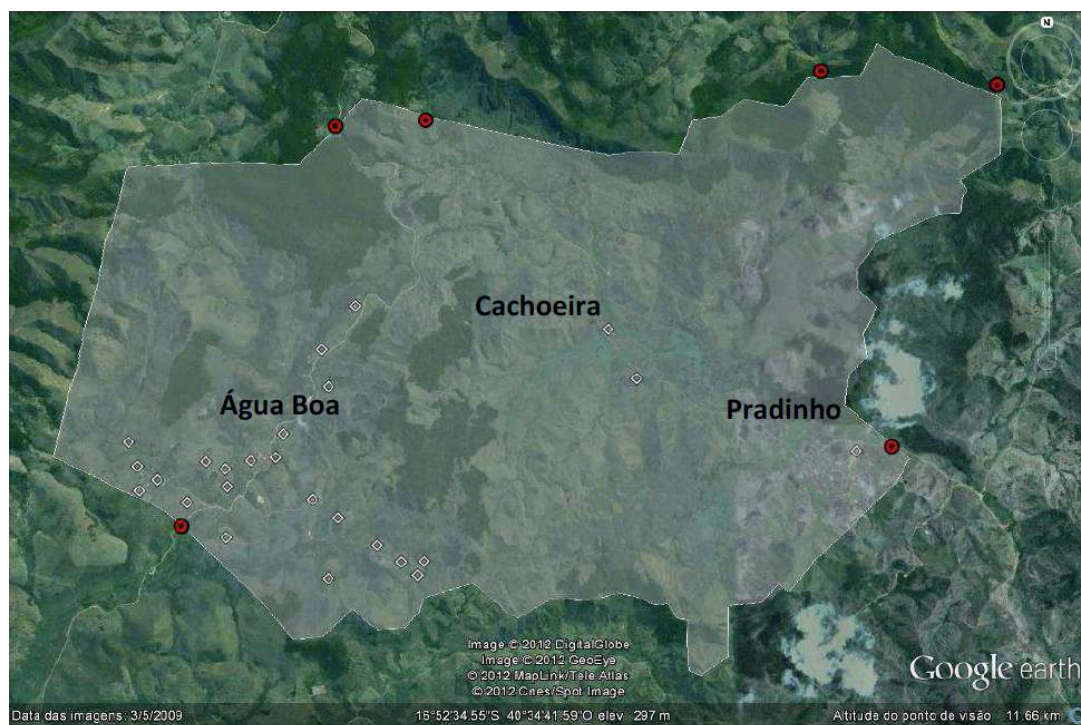
Inserir os povos nativos remanescentes nos modos de vida produtiva do Brasil rural da época através, dentre outros meios, da exploração florestal e madeireira, a introdução da pecuária e pacotes tecnológicos da revolução verde, como a agricultura mecanizada dependente de sementes e insumos químicos, em detrimento das variedades crioulas e técnicas indígenas de manejo de pragas, era uma franca preocupação do governo militar, como parte da política de “assimilação”, de maneira muito semelhante a outros períodos da história brasileira. (Ferreira, 2012: 46)

Trabalhos técnicos e esforços de diversas instituições se arrastaram a partir da década de 1970, e tomaram fôlego com a Constituição da República Federativa do Brasil/88, no sentido de pressionar os órgãos governamentais a dar atenção à questão indígena. A causa Maxakali pela reunificação e demarcação de suas terras mobilizou determinados setores da sociedade nacional, a ponto de o Conselho indigenista Missionário (CIMI) lançar com os Maxakali uma “Campanha Internacional pela Regularização do Território Maxakali”, em 1995. Em 1996, finalmente, a Presidência da República homologou a Terra Indígena,

---

<sup>57</sup> Os pastos são plantados com capim colônia (*Panicum maximum*) meloso (*Panicum melinis Trin.*), e braquiária (*Brachiaria decumbens*) (Ferreira, 2012). A situação atual de penúria, com escassez total da caça de grande porte, é bem distinta das condições encontrados pelo príncipe Wied-Neuwied durante sua passagem pela região: “*Nas florestas do Alcobaça (Itanhaém) são abundantes as madeiras de lei e as plantas úteis: o pau-brasil, por exemplo e, sobretudo, uma profusa de jacarandá, vinhático (...) abundância de caças nessa florestas imensas; é indispensável dar, aqui, uma lista dos animais mortos ou capturados nos ‘mundéus’ nesse período de cinco semanas: antas 3; veados 1; porcos-do-mato 20; macacos 19; coatis 10; tamanduás 10; lontras 2; iraras 2; mbaracayás 4; gatos pintados 3; gatos mouriscos 2; tatus 30; pacas 19; cotias 46. Aves: mutum 8; jacutingas 5; jacupambas 2; macucos 5; chororão 6; patos 4. Total; 181 quadrúpedes e 30 grandes aves comestíveis.*” (Wied-Neuwied, apud Nascimento, 1984: 32)

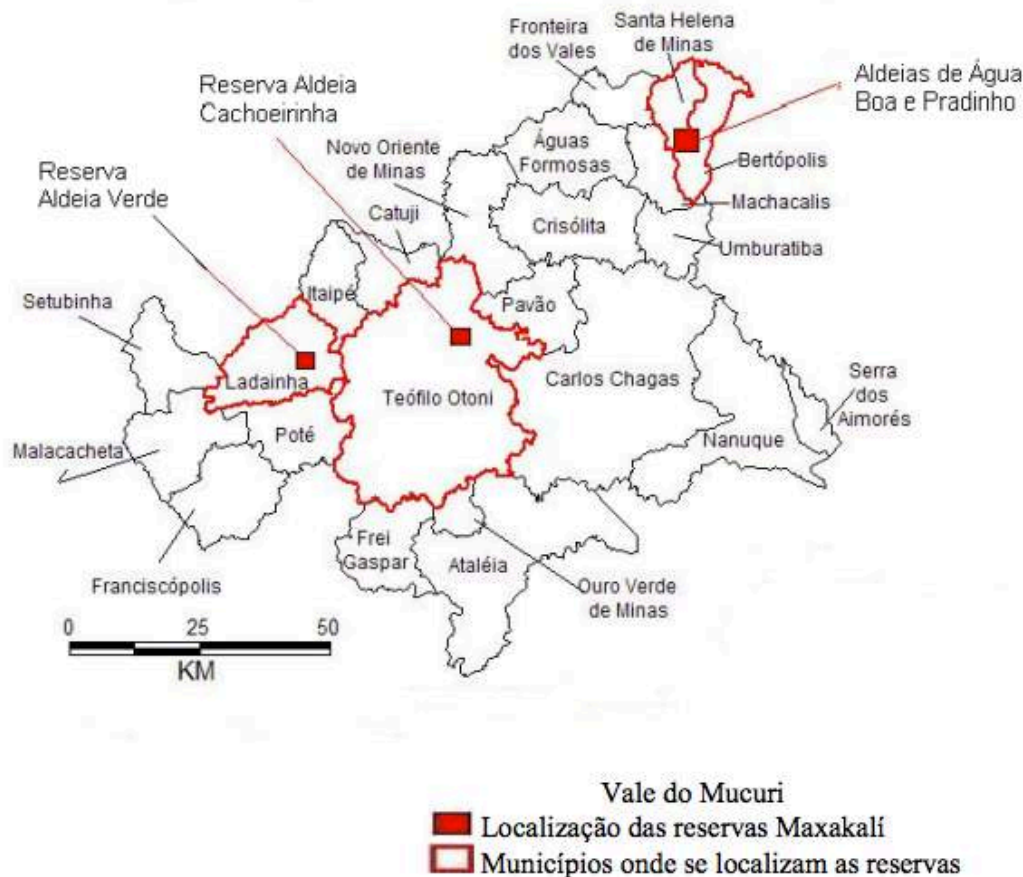
incluindo a faixa que separava Pradinho e Água Boa<sup>58</sup>.



**Mapa 5.** Terra Indígena Maxakali. Localização dos agrupamentos humanos (losangos brancos); pontos onde estradas de terra cruzam o limite do território (círculos vermelhos). (Ferreira, 2012: 50)

Entre 2004 e 2006, um conflito de grandes proporções, interno aos Maxakali, mas que, segundo nos relatam, contou com pressões – e distribuição de armas – por parte de alguns fazendeiros, acarretou na expulsão de cerca de 300 dissidentes, divididos em dois grupos familiares distintos. Com intervenção da Polícia Federal, os dois grupos foram retirados da Terra Indígena de Pradinho e Água Boa, tendo sido levados a acampamentos provisórios até que, como medida de urgência, providenciou-se a compra de duas novas terras: Aldeia Verde (ou *Hãm Ȳxox*), no município de Ladainha / MG, e Mundo Verde Cachoeirinha, próxima a Topázio.

<sup>58</sup> Dista a sede do Posto Indígena de Água Boa 12 km de Santa Helena, 15km de Batinga (distrito de Itanhém/BA), 240km de Teófilo Ottoni, 360km de Governador Valadares e 561km de Belo Horizonte (Oliveira, 1999: 73).



**Mapa 6. Localização das reservas Maxakali.** 2009. Elaborado por Djalma Souza, Crea-MG: 90.265D. (apud Campos, 2009: 10)

Desde então, nenhuma alteração no território Maxakali sequer parece ter sido ensaiada. Sobre as inadequações desses processos de demarcação, considerando a precariedade de recursos naturais – hoje, as terras do Pradinho e Água Boa encontram-se quase absolutamente devastadas por capim e com águas contaminadas, não havendo fonte de água potável em nenhuma das terras –, Rosângela de Tugny denuncia, sobretudo neste trecho, retirado de uma nota enviada ao Ministério Público em 2012:

Todas as terras dos Maxakali [...] são exemplo da política territorial herdada da época do SPI – política integracionista cujas terras demarcadas destinam-se apenas à postergar e amenizar um pouco a passagem inexorável e irreversível do estado tradicional da vida das comunidades indígenas para o estado da civilização nacional moderna. Elas não correspondem às áreas de uso e ocupação tradicional do grupo ao qual são destinadas. Nunca houve para os Maxakali um estudo de identificação e delimitação de suas terras nos moldes do que estabelece a legislação atual. Nunca houve um estudo que defina e destine a eles as terras em condições garantidas pela Constituição Federal, quais sejam: *“as terras habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a*

*sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições”.* Além de confinados a um território mínimo, os Tikmũ’ũn sofrem da perda das qualidades ambientais básicas que já há muito tempo não existem em suas terras e na região que os circunda. Isto ameaça tremendamente a reprodução física e cultural do grupo. Não há mais frutas, caça, peixes e água de qualidade. Em todas as terras em que vivem, os poucos cursos de águas apontam índices de contaminação elevados. As mortes por complicações decorrentes de contaminação por Schistose são frequentes. Em Água Boa e Pradinho as cabeceiras dos rios ficaram fora da última demarcação. Esta localidade é devastada e dominada pelo capim colonião. Na Aldeia Verde não há praticamente cursos de água ou lagoas. Contam quase que apenas com água encanada pelo antigo fazendeiro e um pequeno riacho também contaminado. Além disso, a terra está sendo corroída por uma grande área de turfeira em combustão, fazendo com que convivam com um forte odor de combustível quando o sol se abaixa. Estas condições ambientais degradadas impossibilitam uma existência mínima para qualquer grupo humano que viva em zona rural, mas levando em consideração as especificidades socioculturais destes Tikmũ’ũn o problema se torna ainda mais grave. (Tugny, 2012)

É fundamental lembrar, aqui, o teor da citação de Rubinger acima: a população Maxakali reduzia-se a cinquenta e nove indivíduos, e, não fosse o estabelecimento de uma unidade mínima de proteção, diante da invasão do território e da redução de suas matas eles possivelmente teriam sucumbido (Rubinger, *apud* Tugny, 2008). Ainda que tais números possam ser subestimados, talvez não sejam tanto. Ao que indicam todas as narrativas acerca da mobilidade desses povos, pode ser que houvesse *Tihiks* em outras localidades do país, que talvez anos mais tarde viessem a se identificar como tais: entre tantas idas e vindas, fugas e expedições, é muito difícil garantir os caminhos que cada grupo ou família de Tapuias tomou após a colonização, e, sobretudo, desde antes disso. Narramos aqui focos de uma história a partir de pontos de vista bem específicos, e traçada num plano linear abstrato, limitada a registros oficiais e ilustrada por relatos de cientistas e viajantes.

É bom destacar que, para cada uma das principais políticas mencionadas nos estudos históricos, das quais mencionei apenas algumas, sempre houve movimentos e entendimentos contrários, fluxos alternativos, interpretações determinantemente diversas. Mas podemos supor que aqueles que se refugiavam no pequeno território entre Água Boa e Pradinho, diante de tão violentas e traiçoeiras investidas de fazendeiros, dificilmente teriam sobrevivido às últimas décadas sem qualquer amparo, ainda que tardio e deficiente, dos órgãos indigenistas.

No entanto, há algo que nos chama atenção, especialmente como etnólogos, por expor aquilo que talvez mais diferencie os povos Maxakali de tantos outros, no que diz respeito à vitalidade de seus pensamentos e modos de vida. Nem todas as boas políticas indigenistas reunidas, nem um máximo hipotético de eficiência em resguardo e valorização de culturas – ou “culturas”, ou práticas de vida, estéticas, pensamentos – indígenas poderiam garantir a façanha que os Maxakali realizaram: a partir de um grupo de de cinquenta e nove indivíduos, sujeitos às condições mais adversas possível, eles hoje carregam e atualizam uma abundância

impressionante de conhecimentos e práticas ancestrais. Com isso, nos mostram que suas relações – de “Humanos de verdade” – com os *Outros*, transcende em muito o alcance temporal e espacial do que costuma-se considerar, redutoramente, como “contato interétnico” de povos indígenas. Suas histórias são muito mais numerosas e falam sobre transformações e deslocamentos muito mais radicais do que as notícias que conseguimos reunir sobre eles e sobre seu contato com nossas sociedades, ou mesmo com aquilo que consideramos a natureza ou o meio ambiente. Surpreendentemente, mantém e atualizam sua língua – e suas variações – , e um *corpus* mítico-sonoro de cantos e histórias que descrevem detalhadamente uma infinidade de espécies vegetais e animais<sup>59</sup>, dando provas de um conhecimento biológico e geográfico de extrema erudição.

Nesse sentido, talvez seja impossível decifrar apropriadamente de que modo se dão as transmissões, e concepções desses saberes. Mesmo porque nos perderíamos no primeiro retorno a nossas categorias de sonhos, traços, palavras, signos, gestos, socialidade, povos e relações –, restando-nos o alento de presenciar, ainda que tangencialmente, tais produções de sentido, de sentidos, de afetos, de olhares e de mundos. Pode ser que tais saberes não sejam passíveis eles mesmos de registros – o que é fundamental pensar em projetos de produção audiovisual, e mesmo de etnografia –, mas talvez possamos descrever experiências interessantes entre eles. É preciso, me parece, abandonar a obsessão por entendimento sistemático, acadêmico, por uma apreensão linear da realidade. É preciso não escutar tudo, não ver tudo, não perguntar tudo. Como fazer isso eu ainda não sei exatamente, mas tenho algumas pistas, a partir justamente de nossos exercícios de legendas e dos filmes que eles produzem. Saborear esses saberes através de cantos, mitos, rituais, me parece um exercício demasiado avançado e profundo, e podemos encontrar no cinema um recurso didático para que a experimentação de algumas trocas de lugares possibilitem um entendimento antropológico – cosmológico, político, estético – mais potente.

---

<sup>59</sup> A maioria dessas espécies nem sequer existe, há muitos anos, em nenhuma parte desse território que atribuímos aos Maxakali, em nenhum lugar por onde nossos registros encontraram seus trânsitos. No entanto, já foram reconhecidas e identificadas em idas dos pajés e da profa. Rosângela de Tugny ao Instituto de Ciências Biológicas, na Universidade Federal de Minas Gerais.



## 1.4. Localização e descrição atual das Aldeias

De fato, o que é tão impactante ao olhar um mapa bidimensional é *quão pouco* este assemelha-se ao mundo que supostamente está refletindo. Daí, a inescapável questão: como é que, apesar desta enorme *falta* de semelhança, fomos forçados a fazer ao mapa a pergunta mimética: você representa acuradamente o mundo “exterior”? [...] A diferença real não é entre geografia “física” e “humana”, mas entre tomar um mapa mimeticamente (em cujo caso cria-se uma diferença entre humano e não-humano) e tomar um mapa em forma navegacional (em cujo caso não há diferença relevante entre os dois). [...] Sim, quando você engaja o mapa no modo mimético, o tempo some, mas isto acontece porque você está lidando com uma imagem congelada, o corte sincrônico (Camacho-Hübner, 2009), coletada da cascata de transformações em que estava inserida, e porque você apagou todas as transformações sofridas pelas entidades que desejava navegar — o iate, a maré, os recifes, os riscos, a corrida. A ideia mesma de um móbil movimentando-se sem sofrer transformação alguma é o resultado da contemplação estética de uma inscrição isolada (Latour, 1986). Não é uma propriedade do mundo — ao menos não do multiverso. (Latour, Valérie e Camacho-Hübner, 2013 [2010])

Considerando-se os Maxakali um povo que celebra a alteridade e os encontros com seus *Outros*, o ponto de destaque em suas aldeias é, naturalmente, sua principal abertura ao exterior cosmológico: a *kuxex*<sup>60</sup>. A própria designação que costumam dar para a aldeia, segundo Bicalho (2004: 14), e Álvares (1992: 34) consiste na expressão *miptut/meptut te kuxex penân* – “as casas olhando para a *kuxex*”. As casas são dispostas de modo que a *kuxex* não se oponha, mas se destaque em relação a todas. O padrão sugere um semi-círculo, ou uma ferradura, de modo que a *kuxex* esteja aberta em direção à floresta<sup>61</sup> e outros mundos exteriores. Diante dela, um pátio – o *hãmpxep* –, onde se dão quase todos os rituais – *yãmĩyxop* –, onde as mulheres se reúnem para ouvir, cantar e dançar e trocar alimentos cozidos e frutas pela caça que os *yãmĩy* trazem. É também no pátio que se instala o *mĩmãnãm*<sup>62</sup> sinalizando a ocorrência das atividades xamânicas nesse centro da aldeia. Nesse

---

<sup>60</sup> Traduzida como “casa dos cantos”, “casa dos homens”, “casa de religião”, “barraca de ritual”, ou “*yãmĩyxop pet*” – casa dos *yãmĩyxop* –, a *kuxex* tem uma centralidade absoluta em toda a geografia cosmológica Maxakali, de modo que não seja possível desenhar suas aldeias sem mencionar essa importância. Falarei ainda um pouco mais sobre ela e sobre o *mĩmãnãm* que alguns *yãmĩy* instalam diante dela quando estão presentes nas aldeias.

<sup>61</sup> É verdade que os Maxakali quase não mais convivem com as matas nas quais outrora habitavam. Idealmente, a *kuxex* costuma ser construída de modo que sua abertura dê para um mínimo de árvores, onde se concentram mais bichos. Mas havendo apenas capim ou roças, ainda assim considera-se esse espaço a “floresta”, o *outro lugar* onde os *yãmĩy* se encontram. basta que esteja voltado para fora: “Os Tikmũ’ün dizem-me sempre que os *yãmĩyxop* vivem na floresta. Quase todas suas narrativas se referem a esse lugar quase escuro, de encontros dos seus ancestrais com os *yãmĩyxop*, como sendo a floresta. Por isto falei anteriormente de uma floresta “virtual” para a qual o *kuxex*, a casa dos cantos, deixa uma abertura por onde recebe os *yãmĩyxop*. Perguntei-lhes diversas vezes por onde viviam agora esses seres da floresta, já que há tantas décadas não tinham mais matas em seus territórios. Algumas vezes dizem-me que os carregam em seus cabelos.” (Tugny, 2011: 89-90)

<sup>62</sup> Conforme já explicado acima, o *mĩmãnãm* é uma espécie de mastro sagrado, ou “pau-de-religião”, trazido ao pátio pelos *yãmĩy*.

espaço, dão-se práticas coletivas diversas, dentre elas, muito comumente, o futebol, a que os homens se dedicam quase diariamente.



Desenho 2. Zé Antoninho Maxakali.



Desenho 3. *Yãmĩyox* na aldeia. Gilberto Maxakali.

Pode ser que tal disposição semicircular frequentemente apareça mais como aleatória do que com uma reprodução fiel desse plano semicircular simbólico. Mas além de ser esse o modo como os *Tihik* desenham seus espaços, a *kuxex* sempre se destaca, estando diante dela o pátio, e, sua face interna à aldeia voltada e aberta para o exterior geo-político-cósmico.



Maria Bonita Maxakali desenha aldeia. 2010. Aldeia Vila Nova.

As casas tradicionais que hoje encontramos – retangulares, de estrutura de madeira, cobertas de palha ou folhas de palmeira e com o chão batido – parecem já ter sido encontradas por Saint-Hilaire (1830a, 1830b). Muitas vezes se constituem em uma única peça, não maior que dez metros quadrados, sem janelas, podendo ainda não ter portas, ou permitindo aberturas tão amplas que não raro se encontram casas com uma só parede, sem revestimento lateral. Na parte de dentro as vigas servem de suporte para utensílios, tais como flechas, tarrafas, panelas, roupas e brinquedos, e as camas apoiam-se em jiraus.

As doze ou quinze casinhas que compõem a aldeia dos Maxakali eram construídas sem ordem e se pareciam com aquelas dos Macuní. Elas eram pequenas, quadradas, cobertas com pedaços de cascas de árvores ou folhas de palmeira. Algumas – umas eram feitas de terra e as outras tinham apenas folhas de palmeiras passadas entre as vigas que serviam de suporte. Aquelas onde entrei pareceram-me bastante apropriadas. Sua mobília parecia aquela das casas dos Macuní. (Saint-Hilaire, 1830b: 211. Tradução livre.<sup>63</sup>)

---

<sup>63</sup> *Les douze ou quinze maisonnettes qui composaient le hameau des Machaculis étaient bâties sans ordre et ressemblaient à celles des Macunis. Elles étaient petites, carrées, couvertes avec des morceaux d'écorce d'arbres ou des feuilles de palmier. Quelques – unes avaient été construites en terre les autres n'offraient que*



Casa na aldeia de João Bidé - Água Boa. 2010.



Casa afastada da Aldeia Verde. 2011.

---

*des feuilles de palmier passées entre les perches qui leur servaient de charpente. Celles où j'entrai me parurent assez propres. Leur ameublement était semblable à celui des maisons des Macunis."*

A comida, geralmente café, mandioca, milho, batatas, caça, peixes, e aqueles alimentos da cesta básica que recebem, é preparada muitas vezes em panelas de alumínio em fogueiras do lado de fora<sup>64</sup>. Alguns possuem fogão, e, mais raramente, uma geladeira ou um aparelho de som, havendo muito poucas televisões com antenas parabólicas. Aldeias recentes não contam com energia elétrica, o que sugere não uma indiferença diante do acesso a tal recurso, mas sim uma insuficiência da força centrípeta promovida pela instalação de pontos de energia, diante de contínuas e variáveis forças centrífugas que impelem famílias para novos locais. Primeiro um chefe de família constrói sua casa onde quer que tenha a intenção de formar sua aldeia, que aos poucos será composta por seus parentes mais próximos e afins, para só então procurar um modo de trazer a eletricidade<sup>65</sup>. Mesmo as casas construídas em alvenaria, com cômodos mais diferenciados, cozinha, móveis, instalações sanitárias, não são de modo algum um impedimento para que a família que nelas habita possa se mudar para outras casas, outras aldeias, seja trocando com alguém ou construindo num novo local.

As aldeias Maxakali costumam ser “setorizadas” por pequenos grupos familiares e aliados, cujas casas vão se concentrando em torno da casa do “chefe” da família, à medida em que os filhos e filhas vão se casando e tendo seus próprios filhos. Atualmente, percebo uma preferência pelo casal recente em morar na casa da família da esposa, até que seus filhos

---

<sup>64</sup> Não há muitas roças nas aldeias Maxakali. Em algumas há pequenas plantações de mandioca, que eles muito apreciam, comendo-a cozida fria, preferencialmente acompanhando peixe ou caça, ou como beijú cozido na folha de bananeira, misturado com carne, ou assado. Podem-se ver também algumas plantações de batata doce, bananeiras, milho, inhame, abóbora e melancia, dentre outros, mas raramente duram mais de algumas poucas temporadas. Não é muito comum vermos pomares ou hortas, embora haja ações do governo no intuito de mantê-las, atualmente perto das escolas, e sob responsabilidade dos professores de "uso do território". A Aldeia Verde, onde a presença da Funai parece ter sido mais eficiente nos últimos anos, e onde há muitas lideranças femininas, tem uma horta e pomar já bem grandes e desenvolvidos, mantidos por uma associação local, embora algumas sementes e mudas tenham sido plantadas e mantidas sem que os próprios Maxakali conheçam ou apreciem seu uso. Mas o alimento mais apreciado é a carne: dos peixes, cada vez menores, que as mulheres pescam nos ribeirões com tarrafas ou que vez ou outra crescem em tanques temporários; de pequenas caças – capivaras, quatis, porquinhos do mato; de algumas poucas galinhas que vemos entre as casas; de carne congelada, comprada nas feiras e mercados da cidade. Uma fonte significativa de alimentação parece ser a distribuição de cestas básicas pela Funai, e de lanche – sopas e frutas – para as crianças pequenas nas escolas. É frequente os Maxakali nos dizerem que apreciam a "comida dos brancos" – macarrão, arroz e feijão – , mas que preferem a sua: mandioca, batatas, bananas, peixe, caça e beijú, para resumir bastante. A venda ou troca de alguns legumes e raízes que plantam, entre si e nas feiras semanais das cidades vizinhas, assim como a venda de artesanato, é uma fonte de renda para algumas famílias. Muitos recebem benefícios do governo, como "bolsa família", "salário maternidade" e aposentadoria, embora muito frequentemente os cartões com os quais os benefícios são sacados no banco fiquem continuamente em poder dos comerciantes locais, que utilizam as senhas pessoais e criam "contas" individuais, descontando o dinheiro para si à medida que os Maxakali vão consumindo alguns produtos, normalmente superfaturados, em seus estabelecimentos. Há também o pagamento de salários para alguns ocupantes de cargos como de professor, agente de saúde e saneamento nas aldeias.

<sup>65</sup> Estive, em agosto de 2014, na Aldeia Verde, quando me levaram, a uma distância de dez minutos de carro, até uma grande aldeia que já havia sido construída, circundada por morros cobertos de mata, e que contava inclusive com a *kuxex*. No entanto, ninguém se aventurara a mudar-se definitivamente para lá, com exceção de um pajé que se instalava ali de tempos em tempos. Explicaram-me que estavam aguardando apenas que a Funai providenciasse o acesso à água no local, e que não havia nenhuma urgência com relação ao acesso à eletricidade.

pequenos nasçam e comecem a crescer. Podemos perceber esses segmentos observando o uso comum dos pátios domésticos, de alguns utensílios e cômodos, a familiaridade com os cachorros, que, especialmente à noite, afugentam quem não pertence àquele grupo. Enfim, cada grupo familiar compartilha mais intensamente entre si suas atividades de pesca, artesanato, conversas noturnas, refeições, pequenas caçadas e excursões às cidades ou outras aldeias, ao passo que as atividades relacionadas à *kuxex* – e os jogos de futebol, ou maiores expedições caçadoras – envolvem de modo geral todos os grupos da aldeia. As casas dos chefes de família fundadores da aldeia, ou daqueles que tiveram mais filhos casados, – reunindo portanto em torno de si um número maior de genros, noras, netos, e, não por acaso, um maior número de roças, animais, utensílios adquiridos com a venda de artesanato ou com salários de professor, agente de saúde, entre outros –, assim como as casas dos pajés, costumam, naturalmente, receber mais visitas que o comum.

Não parece haver nenhuma preferência por uma casa maior, mais resistente, em detrimento da possibilidade de se mover, se mudar, começar a vida de outro modo, em outro ambiente. Muitos dizem inclusive que as casas de palha ou capim são melhores que as de alvenaria, por serem mais frescas, mais baratas, e por serem mais fáceis de construir e destruir, o que atende a princípios cosmológicos importantes de mobilidade e proteção da aldeia. Myriam Martins Álvares (1992) explicou um pouco sobre essa dinâmica, que envolve a frequente queima de casas após a morte de alguém. É bom notar, ainda, que as casas de palha ou palmeira são muito mais permeáveis para os cantos dos *yãmĩyxop*, que nem sempre avisam quando vão cantar, e costumam atrair as mulheres para o pátio com seus assovios.

Tamanha a liberdade, inclusive, que se dão as pessoas para inscrever nomes ou desenhos em muros, paredes de tijolo, ou qualquer outra superfície possível, que a escola traz escritos os nomes dos alunos, e cada casa de alvenaria contém marcas e nomes de seus habitantes e visitantes. Houve uma viagem à Vila Nova em que, inclusive, um colega me chamou atenção, não sei se assustado ou maravilhado, pois havia passado por uma janela aberta de uma casa de alvenaria, que em 2010 abrigava a família de um pajé muito querido, Manuel Damásio, e hoje, já bastante transformada, continha, na parede da cozinha, logo acima do fogão, uma enorme inscrição com a palavra MEDO. Achei graça, porque o que aquela expressão misteriosa e interessante sinalizava ali nada mais era do que o nome do jovem Medó Maxakali que eu conhecera em Vila Nova em 2012 e que então já estava morando na Maravilha.



Casa na aldeia de João Bidé - Água Boa. 2010.

Mas a descrição arquitetônica não é suficiente para dar conta do que seja uma aldeia Maxakali. Suas bordas maleáveis são desenhadas pela movimentação de pessoas e de suas atividades de caça, pesca, colheita, plantio, e suas produções festivas e mesmo sonoras. Costuma ser um chorinho ou um riso de criança que inaugura o dia ali, logo após os primeiros cantos dos pássaros. Na alta noite, quando não tem *yãmĩyxop* e os sons dos *Tihik* vão aos poucos sossegando, antes que restem apenas os sapos, rãs, corujas, grilos e outros insetos conversando com entusiasmo na mata ou mato que nos envolvem, também costuma ser uma última voz ou choro de criança que atravessa as palhas das casas, ou seus telhados sem forro. Então, a lembrança de que os *kakxop*<sup>66</sup> não estão mais brincando, mas estão na aldeia, não parece um encerramento de atividades produtivas, uma permissão para o descanso, para o relaxamento, para o descuido. Adentramos, com o último *kakxop* que chora, nos territórios espaço-temporais políticos, xamânicos do sonho. Os últimos chorinhos nos lembram de mantermo-nos vigilantes num momento em que viajamos para fora daquele espaço diário e podemos ir ao encontro de sedutores e ameaçadores seres *outros*: os espíritos que nossos espíritos procuram, e que nos visitam em sonhos.

Nunca ouvi em nenhuma aldeia um minuto sequer sem os *kakxop*. Seus gritos, risadas e choros delimitam espaços nas aldeias, e só dão trégua quando estão dormindo – sendo que ainda assim, hora ou outra um deles irrompe na noite, por frio, susto, fome, pesadelo, briga com o irmão. Não que não haja nunca silêncio, mas o silêncio é aquele possível: povoado de sussuros, risos, insetos, sons do mato. Durante o dia, não há local que os *kakxop* não

---

<sup>66</sup> *Kakxop* pode ser traduzido como “criança”. A primeira tradução, que o finado pajé Badu Maxakali me deu para o termo foi, no entanto, “barulho”.

percorram: ora uma dúzia de crianças nos rodeia, brincando de tal modo irredento que somos obrigados a mobilizar nossos corpos e artefatos para que nosso trabalho se mantenha institucionalmente íntegro, ora nos rendemos à sedução alegre de sua presença – e muitas mulheres me confessaram ser esta a fórmula antidepressiva, garantidora de alegria e saúde entre os *Tihik* –, ora nos alcançam suas vozes, risos e passos correndo.



Crianças na Aldeia Vila Nova - Pradinho. 2010.

São também os *kakxop*, enfim, os primeiros a estabelecer contato conosco quando entramos em campo, os que mais demonstram afeição quando partimos, os que inicialmente nos impactam pela liberdade que têm de percorrer o território, brincar onde e como quiserem, alcançar espaços – e horários – que são relativamente contidos, mas que, aparentemente, não há autoridade que limite<sup>67</sup>. Sempre muito educados e curiosos quando vêm à cidade, ali chamam a atenção pela alegria com que investigam o mundo e com que nos investigam ao chegarmos de nossas realidades tão distantes. Os depoimentos prestados a respeito de políticas públicas, de projetos culturais e acadêmicos – e os recursos dos quais os *Tihik* se apropriam através deles –, os conselhos, o modo como todos se organizam em suas atividades diárias, enfim, tudo indica que o cuidado que se dispensa aos *kakxop* é, enfim, um cuidado muito mais amplo do que parece: cuidar do corpo de um bebê, ensinar histórias e cantos aos

---

<sup>67</sup> Há alguns momentos, especialmente após o almoço, em que os adultos parecem estar todos dormindo, ou no mato, ou em atividades que desconheço, e, durante algumas horas, a aldeia parece ser uma aldeia habitada apenas por crianças, que brincam e correm entre as casas.



mais novos é também cuidar de tudo aquilo que consideramos a socialidade e a cultura Maxakali. Se as crianças são uma fonte de alegria e saúde para todos, são, talvez mais ainda, o elemento que mobiliza conformações sociais, disposições geográficas – através de casamentos, nascimentos e mortes –, relações com os *Outros* – agentes de saúde, seres-cantores da mata, a água que precisa ser despertada no rio para que elas possam tomar banho, o fogo no mato denunciando seus percursos diários, os futuros afins, os *Tatakox* que – como veremos adiante – se dedicam à mostrar e ocultar corpos infantis e que ensinam a todos a atividade de travessia de mundos.



Criança na Aldeia Verde. 2011.

Os Maxakali demonstram sempre muito apreço e carinho pelas suas crianças, não havendo abandonos como há em nossas cidades, sendo muito comum a adoção informal, e mesmo a amamentação por mães diferentes. Nunca escutei entre eles nenhum motivo para limitarem sua taxa de natalidade, ainda que tenha recebido denúncias de que agentes sanitários estariam dando anticoncepcionais para as mulheres sem o consentimento expresso de cada uma. A única mulher que me disse que iria fazer “ligamento” das trompas, uma professora, tinha quarenta e quatro anos e acabava de ter, com muito orgulho, seu décimo primeiro filho. Se em outros tempos haveria o medo de ter muitas crianças, pela forte ameaça de tráfico infantil entre a população brasileira local (*cf.* Paraíso, 2006), agora os *Tihik* parecem estar mais seguros com relação a isso, e seu contingente populacional cresceu consideravelmente, como vimos acima.

Segundo dados censitários do Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI-MG/ES), neste ano de 2014, a população Maxakali total, consideradas as três terras indígenas demarcadas, conta com 1983 pessoas. Os números não só de pessoas, mas também de aldeias são sempre transitórios, de modo que em nenhuma das vezes que fui à campo havia a mesma distribuição de aldeias. As pessoas se separam e tornam a se unir; fundam novas aldeias, e podem abandoná-las também. Decisões, tréguas, desavenças, instituições, famílias, locais de roça, moradias, rituais, nada ali parece ser definitivo, a não ser alguns elementos institucionais do Estado brasileiro: escolas, postos de saúde, instalações sanitárias e pontos de luz, cujas edificações são permanentes, mas que ainda assim dependem da acolhida por parte dos Maxakali, e de uma continuidade planejada de políticas públicas, que raramente ocorre<sup>68</sup>.

Os fluxos de concentração e dispersão de pessoas dentro dos pequenos territórios oficiais, já há muito devastados por capim, e sem fontes de água potável, mobilizam instâncias cosmológicas de cura e doença<sup>69</sup>. Ao que tudo indica, parecem ser extensões políticas de dinâmicas religiosas que, aparentemente, desenvolvem dispositivos anti-estatais (anti-sedentarismo, anti-estabilidade, anti-controle), à maneira como aponta Hèlène Clastres para as religiões nômades Tupi<sup>70</sup>. O mecanismo da guerra nunca brota de repente para que tensões casuais se resolvam, mas parece ocorrer o contrário: como se forças centrípetas e centrífugas atuassem ao mesmo tempo, estando iminentes desejos de aliança e desejos de dispersão, a única permanência parece ser a inconstância. A única certeza quando visito os *Tihik* é a de que aldeias terão surgido, ou sido desmembradas, abandonadas, e pessoas terão trocado de casa entre si. Inimigos terão novamente se aproximado, e amigos terão separado suas famílias. Haverá sempre rumores entre os Maxakali ou pessoas que trabalham com eles sobre conflitos iminentes<sup>71</sup>, ou reorganizações de mudanças recentes.

As apresentações e reflexões sobre o contato dos Maxakali com as diferentes frentes colonizatórias – fazendeiros, extrativistas, missionários, militares –, com suas epidemias, ou com os Botocudo, seus inimigos, sugere, em princípio, seu nomadismo como uma estratégia

---

<sup>68</sup> São muito frequentes as queixas de negligência por parte dos órgãos de assistência. Parece nunca haver permanência e consistência em projetos de saneamento e manejo ambiental, por exemplo. Somado a isso, agentes indigenistas queixam-se sempre de deficiência de recursos, principalmente de meios adequados de transporte.

<sup>69</sup> Ver Álvares (1992).

<sup>70</sup> Por isso, talvez, seja tão comum que, entre povos indígenas, os mortos agenciem mobilidades ao tornarem-se "outros", ao invés de serem venerados, sedimentando uma instituição político-religiosa linear. (cf. Sztutman, 2012: 61)

<sup>71</sup> Ou discretos siliêncios diante de recentes reconfigurações espaciais, diásporas, abandonos, cisões, ou casamentos, bem como a respeito de mortes ocorridas recentemente – após os curto período de intenso luto –, ou mesmo de casos de gravidez. Mas sempre a iminência ou a recência das vidas mudadas.

de fuga. Mas não há o que nos permita resumir tal condição como uma resposta passiva a condições externas "naturais" ou pressões "políticas", e muito menos sugerir sua inauguração a partir da presença europeia em seu território. Enquanto fugiam de inimigos – os brancos mais recentemente –, enquanto se distribuía nas matas em atividades de caça e coleta, enquanto guerreavam entre si e se separavam, ou encontravam aliados para abandoná-los em seguida, com isso evitando sedentarismo e fixação e garantindo a fluidez anti-estatal, os Maxakali traçavam cartografias múltiplas, delineadas e marcadas por experiências de trocas de modo de vida, de pontos-de-vista. É também um investimento guerreiro poder estabelecer alianças cada vez mais longe, trocar cantos para trocar diferenciações, perspectivas. É importante experimentar e celebrar conhecimentos e experiências diferentes, como sugere a tradução de um canto do ritual do *popxop*, ou povo-macaco, em que *po'op*-tartaruga, ao ver um *yãmĩyxop* aliado voando no alto, assoviando, "achou legal" e canta: "*Eu podia ser assim... interessante!*". Do mesmo modo, a inconstância Maxakali parece dizer "*eu podia morar no outro morro... interessante!*", ou "*eu podia trocar de casa... interessante!*", "*Eu podia ter outra esposa... interessante!*", "*Eu podia ter a pele listrada com três cores... interessante!*".

Ainda que a mobilidade com que os Maxakali se distribuem em casas e aldeias possa não ser uma simples reação a circunscrições materiais e políticas, ou uma busca por felicidade, autonomia, também é resultado de planos bastante conscientes de busca por condições mais favoráveis, como a proximidade de um parente, ou o afastamento de alguma ameaça. Não essencializemos demais seus mecanismos de experimentação territorial como pura anarquia e desapego, mas, enfim, percebamos ali a potência da multiplicidade e o valor precioso da produção e celebração da alteridade.

O território para eles é ocupado como esse 'espaço liso', desenhado e preenchido pelos encontros que fazem e fizeram com todas as espécies com as quais mantêm a possibilidade de se comunicarem. Ele é o rastro de sensações experimentadas por seus xamãs e transmitidas como o verdadeiro conhecimento: a temperatura de uma folha seca que caiu sobre a perereca, o perfume de urucum deixado por quem ali passou, o brilho do sol sobre outra folha, o som de um peixe assustado, o choro de um gavião saudosos, enfim, tudo o que seus cantos testemunham. Sobretudo, o espaço não é um conjunto de medidas, de hectares, algo desenhado pelas cercas fronteiriças. [...] (Tugny, 2011: 180)

Passemos, portanto, a alguns breves recortes instantâneos, quase fotográficos, de cada uma das aldeias que inspiram nossas reflexões.

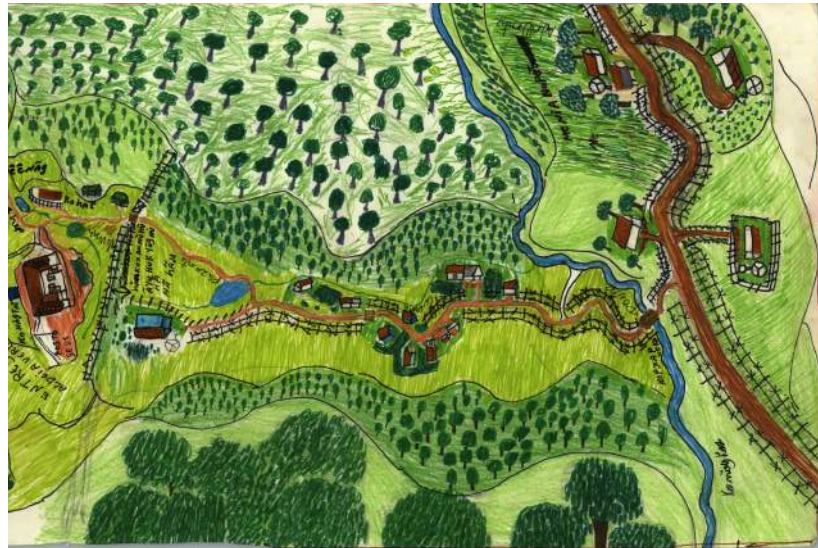
### 1.4.1. Terra Indígena *Hãm Yixux*

A Terra Indígena *Hãm Yixux* (no município de Ladainha – MG) foi comprada pela Funai devido aos conflitos de 2004-2005, para um grupo dissidente de Água Boa, liderado por Noêmia Maxakali, após alguns meses em que as famílias aguardaram no assentamento provisório Duas Lagoas, próximo a Campanário – MG, onde conviveram com os índios Mucurin. Com 5030 hectares de extensão, a princípio continha apenas a Aldeia Verde, que até hoje já mudou de lugar duas vezes; depois, formaram-se duas aldeias (Aldeia Verde, com o núcleo familiar de Noêmia Maxakali, e a aldeia de Pinheiro Maxakali), e um agrupamento que se instalou por poucos meses na cabeceira do rio, proveniente de Cachoeirinha, levado por Gilberto Maxakali. Em 2014, havia as duas aldeias e mais outras duas (de Delcida Maxakali e Juraci Maxakali, um pouco mais afastada). De acordo com os dados do DSEI-MG/ES de 2014, habitam ali ao todo 335 pessoas.

Estive na Aldeia Verde quatro vezes. A primeira, em 2010, durante cerca de três dias, para acompanhar uma equipe da UFMG e conhecer o local. Em 2011, passei quinze dias na casa de Maísa Maxakali, com quem realizei atividades de legendagem de vídeos, e, meses mais tarde, mais cinco dias na casa de Isael e Sueli Maxakali, para finalizar o trabalho. Retornei apenas agora, em 2014, quando passei cerca de dez dias realizando uma oficina de vídeo, e depois mais dez dias finalizando minha pesquisa, sempre hospedada na casa de Maísa Maxakali.



Aldeia Verde. 2011.



Mapas 7, 8 e 9. Da cidade de Ladainha até a Aldeia Verde. Donizete Maxakali.

### 1.4.2. Terra Indígena Cachoeirinha

Na Terra Indígena Cachoeirinha (município de Teófilo Otoni, MG), próxima da cidade de Topázio, com 606 hectares de extensão, há uma aldeia, hoje com 57 pessoas (27 famílias), segundo os dados do DSEI-MG/ES de 2014. Quando estive lá, em 2010, durante apenas um dia, com a equipe da UFMG, percebi que os Maxakali já haviam se mudado pelo menos duas vezes dentro da fazenda no período de cerca de três anos. Talvez seja a aldeia que mais enfrenta problemas de escassez de recursos naturais e isolamento de fontes de assistência, conforme descrito pelo antropólogo Gerson Lazzaris no *Diagnóstico Socioambiental do Componente Indígena*, incluso no Programa de Estudos Socioambientais do Projeto da PCH (Pequena Central Hidrelétrica) Mucuri (2011).



Cachoeirinha. 2010.

Aquela aldeia fora formada às pressas, em decorrência da guerra de 2005, após um período que o grupo passou entre os Mukurin (Campanário, MG), à espera de ser reassentado. A família principal que a compunha era do professor Rafael Maxakali, e os seus filhos – Alípio Maxakali, Genivaldo Maxakali – pareciam ter herdado do pai uma inteligência e uma sensibilidade espantosas. É preciso mencionar que, se quase todos enfrentavam e ainda enfrentam problemas com relação ao alcoolismo, durante quase todo o primeiro ano em que foram alojados ali, permaneceram sem absolutamente nenhuma assistência da Funai, ou mesmo da Funasa, e não tinham acesso sequer à cesta básica nem a outros tipos de



### 1.4.3. Terra Indígena Maxakali

A Terra Indígena Maxakali, maior e mais antiga, com 5030 hectares de extensão, divide-se entre Água Boa (no município de Santa Helena de Minas), com 713 pessoas, e Pradinho (no município de Bertópolis, MG), com 788, segundo os dados do DSEI-MG/ES de 2014. Em Água Boa (no município de Santa Helena de Minas), é mais difícil determinar o número de aldeias, por serem muito mais numerosas, sendo algo em torno de 22, de tamanhos variados. Posso mencionar que já passei, durante minha primeira viagem, em 2010, e em 2013, acompanhando o biólogo Marco Túlio Ferreira, pelas aldeias João Bidé, com quem mantenho uma relação um pouco mais próxima graças a encontros em Belo Horizonte e nas cidades vizinhas à reserva, e Cansação (ou Gilmar), Manuel Kelé (*Koktik*), Maria Diva, Bueno, Lúcio Flávio, Joviel, dentre outras. Entre Água Boa e Pradinho, há muitos anos está a aldeia Cachoeira, pela qual também passei algumas vezes mas onde nunca dormi.



Mapa 11. Pradinho. Rafael Maxakali. 2004.





Água Boa. 2010.

A Terra Indígena do Pradinho, com 788 habitantes, e é o local onde realizei a maior parte do meu trabalho até agora, especialmente na aldeia Vila Nova, do Cacique Guigui Maxakali, que já chegou a concentrar quase toda a população do Pradinho. Em 2010, grande parte dos moradores da Vila Nova formaram uma aldeia próxima, que a princípio se chamaria “Cultura” e logo passou a se chamar “Maravilha”, cujo cacique é Reginaldo Maxakali. No início de 2012, havia entre as duas a aldeia do pajé e professor Manoel Damásio, que saíra de Vila Nova. No ano seguinte, formou-se a aldeia de Antônio José. No início de 2014, a aldeia de Damásio era chamada de “Novila”, e havia também a “Vila Vila”, e a “Aldeia Nova”. Atualmente, há quatorze aldeias no Pradinho, dissidentes da Vila Nova.



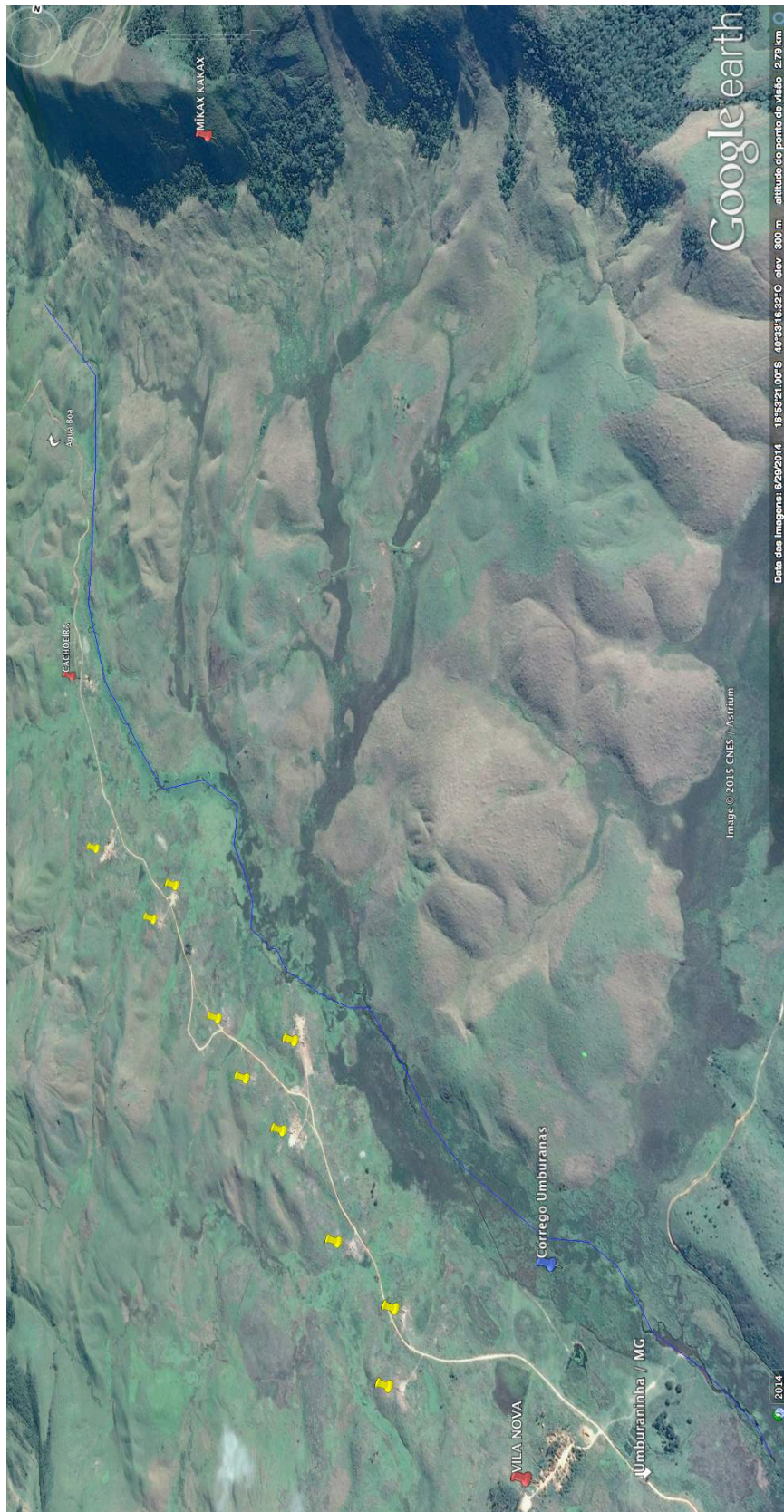
**Mapa 12.** Aldeia Vila Nova antiga (hoje não há mais casas na região abaixo da estrada, e sim na região acima da Escola). Marquinho Maxakali.



**Mapa 13.** Aldeia Vila Nova. Maio de 2009.



**Mapa 14.** Aldeia Vila Nova. Janeiro de 2015. Nas duas imagens, veem-se a estrada principal do Pradinho, que leva à esquerda para Água Boa e à direita para Umburatinha / MG; a aldeia Vila Nova, o córrego Umburatinha, os três tanques que algumas vezes são usados para a criação de peixes, entre a aldeia e o córrego, próximos ao mangueiral onde antes a aldeia ficava e o local onde os homens jogam bola. Ao sul da aldeia, um morro onde foram plantados eucaliptos, atrás da abertura da *kuxex*, e o pátio onde acontece grande parte dos *tio* onde acontece grande parte dos *yãmĩxop*. Na segunda imagem, correspondente à época logo após a estação chuvosa, podemos ver duas das novas aldeias, à esquerda de Vila Nova. Entre a estrada e a aldeia, a escola.



**Mapa 15.** Pradinho. 2015. Novas Aldeias dissidentes da Vila Nova (pontos amarelos)

A escola do Pradinho, bem como o posto de saúde da Terra Indígena, localizam-se na Vila Nova, por ter sido, por algum tempo, a maior e mais populosa aldeia. No Pradinho, é a única que tem casas de alvenaria, construídas com auxílio da Funai, da Prefeitura de Bertópolis, e do programa "Minha Casa, Minha Vida", do governo federal. Também há umas poucas casas de barro e de madeira e folhas de palmeira.



Escola Estadual Capitãozinho. Aldeia Vila Nova. 2012



Escola Estadual Capitãozinho. Aldeia Vila Nova. 2012



Aldeia Vila Nova. Vista do pátio em frente à *Kuxex*. 2012.

## 1.5. Sobre os *yãmĩyxop*

"Vocês os chamam 'espíritos', mas eles são outros" (Kopenawa & Albert, 2010: 92).

Entre os Maxakali, os modos de pensar e experimentar o mundo se dão a partir de relações que estabelecem e atualizam com os *yãmĩyxop*<sup>72</sup>, os "povos-cantores", ou "povos-encantados" que adensam seu universo. É com eles que caçam, cantam, brincam e realizam curas. Há diversos desses povos-cantores-encantados míticos, com quem os ancestrais (*mõnãyxop*) se encontraram<sup>73</sup>, em espaços que os Maxakali mantêm abertos para encontros com estrangeiros: nas matas, e, idealmente, na *kuxex* – "casa de religião", "barraca de ritual", ou "casa dos cantos", *yãmĩyxop pet*. Esses encontros também podem ocorrer na experiência xamânica dos sonhos, quando os *yãmĩy* tornam-se visíveis ao sonhador. Os Maxakali dizem que vê-los no mato, ou fora do contexto ritual, sem a tecnologia dos cantos ou a habilidade de um pajé - mesmo que em sonho - pode ser extremamente perigoso<sup>74</sup>.



*Yãmĩy* vindo do mato para a *Kuxex*. Aldeia Verde. 2011.

<sup>72</sup> Utilizam o termo *yãmĩyxop*, sendo que o sufixo *xop* um indicativo pluralizante. O termo também é utilizado para indicar "cantos sagrados", "ritual", "religião".

<sup>73</sup> Ao serem convidados a levar seus cantos à aldeia, os *Yãmĩy* levam consigo todos os seus conhecimentos e técnicas contidos nesses cantos. Levam toda a legião de seres encantados com quem se relacionam - seja nos mitos ou nos regimes enunciativos -, assim como os objetos dos quais são donos.

<sup>74</sup> Caso os *Yãmĩy* alcancem as pessoas sem passar pela *kuxex*, trazem doenças (Álvares, 1992)

Rosângela de Tugny descreve os *Yãmĩyxop* como "a forma pela qual um coletivo se constitui enquanto imagem" (Tugny, 2011: 40): uma imagem que os xamãs são especialistas em ver<sup>75</sup>. Os encontros e as trocas que os Maxakali celebram e atualizam com eles dá-se quase sempre através de seus cantos, que, por sua vez, carregam histórias de antepassados; descrições territoriais, biológicas, técnicas, sociais; experiências de alegria e de saudade. É através dos cantos que aprendem com eles que mantêm atualizados seus conhecimentos e descrições. Podemos dizer que o xamanismo dos Maxakali - experiência cosmopolítica visionária com os *yãmĩyxop* -, portanto, dá-se, sobretudo, pelo exercício do olhar e da escuta.

“espírita(o)”, “encantada(o)” são traduções oferecidas pelos Tikmũ’ũn à expressão *ũyãn xãmẽãh* para se referir àquele que possui capacidades de assumir múltiplas perspectivas, transformar a si e aos demais, sonhar para a cura ou a previsão da caça e outros acontecimentos. Em suma, para se referir ao xamã. Essa capacidade, como nos explicam os mitos, pode ser nata e/ou adquirida por meio dos cantos, pela inalação da fumaça, pela ingestão da carne de um parente morto [...].(Tugny, 2011: 40)

O substantivo "Encantado" remete a entidades frequentemente encontradas, por exemplo, em cosmologias amazônicas (Soares, 2013; Vieira, 2012; Santos e Silva, 2014) e do nordeste brasileiro (Ferretti, 2008; Salles, 2004; Pires, 2010; Souza e Andrade Júnior, 2013; Brandão e Nascimento, 1998): seres transespecíficos, "sobrenaturais", que habitam a mata ou as águas e interagem com os humanos. Frequentemente, mencionam-se pessoas que não morreram, mas se encantaram, tornando-se um desses seres: "*Por sedução ou engano seguiram algum encantado até sua morada, e quando chegaram já estavam com o corpo igual ao dele, um corpo animal. Como não morrem, os encantados têm um corpo humano e outro animal*" (Vieira, 2012: 169). Diversas narrativas a respeito dos Encantados remontam suas origens tanto entre povos indígenas (Salles, 2004: 101) como entre aqueles de descendência africana (Ferretti, 2008: 02).

Também os Orixás, segundo já me disseram alguns adeptos do Candomblé, seriam considerados “Encantados da natureza”, o que se confirma em vários mitos (Prandi, 2001) que demonstram como muitos deles eram humanos que, em vez de morrer, passaram por circunstâncias em que sua força - ou *àşę* - se intensificou de tal forma que tornaram-se

---

<sup>75</sup> "Como Viveiros de Castro assinala, é comum nos discursos indígenas que a expressão "tornar-se xamã" signifique também "tornar-se espírito" ("espírita", "ficar encantado", como traduzem os Tikmũ’ũn a expressão *ũyãn xãmẽãh*). A noção serviria então para assinalar uma "interferência complexa, uma distribuição cruzada da identidade e da diferença" entre diferentes dimensões interespecíficas, postulando a existência de uma "região ou momento de indiscernibilidade entre o humano e não humano". Assim como os humanos, os outros povos possuem xamãs [...]. (Tugny, 2011: 40)

orixás.<sup>76</sup> Entretanto, para alguns adeptos do Candomblé, o termo “Encantado” remete justamente aos mortos - ou *eguns*, para utilizar o termo nativo, derivado do Yorubá -, não fazendo parte de seu culto (Goldman, 1984: 10).<sup>77</sup>

Há, portanto, entendimentos de que “Encantados” são almas de mortos (cf. Goldman, 1984: 10; Soares, 2013: 14), e também de que sejam pessoas que se encantaram sem morrer (cf. Vieira, 2012: 169; Prandi, 2004; Santos e Silva, 2014; Shapanan, 2004: 318). Tanto num sentido como no outro, podemos aproximá-los dos *Yãmĩy* - que são o destino dos *Tihik* quando morrem (cf. Álvares 1992; e interlocutores Maxakali), mas que, antes disso, são agentes diversos e múltiplos com quem antepassados se encontraram no mato e estabeleceram alianças, ou então antepassados que se encantaram sem morrer, como é o caso de *Mõgmõka*, *Kotkuphi* e *Yamĩyhex* (Tugny, 2011).

Seja o "encantamento" um processo que inclui ou exclui a morte, o termo "Encantado" talvez nos atenda, ainda que provisoriamente, por sua dimensão adjetiva, derivada da forma participial do verbo pronominal "encantar". Aliás, talvez seja justamente este o verbo que o termo *Yãmĩy* invoca: com a mesma raiz etimológica de "cantar", encantar-se é "transformar-se em *outro*" (Ferreira, [s.d.], n.p.), ou, ainda, "tornar-se invisível" (Aulete, 1964: 1364) - neste caso, notadamente através de cantos. Seus corpos tornam-se visíveis e invisíveis, produzindo cantos que nos afetam e também são afetados pelos cantos xamânicos.

---

<sup>76</sup> A preferência pelo uso termo transitivo e pronominal "Encantado" para referir-me aos *yãmĩy*, em vez do substantivo *espírito*, normalmente utilizado por tradutores, foi justamente motivada por diálogos com adeptos de religiões de matriz africana, que, talvez de modo diferente dos Maxakali, diferenciam ontologicamente os Orixás, que muitas vezes definem como "Encantados da Natureza", e os espíritos de seres humanos mortos, ou fantasmas, *eguns*. “*Encantado é o termo genérico para designar entidades que não os voduns, orixás ou iniquices. [...] Para o povo do tambor-de-mina, o encantado não é o espírito de um humano que morreu, que perdeu seu corpo físico, não sendo, por conseguinte, um egum. Ele se transformou, tomou outra feição, nova maneira de ser. Encantou-se, tomou nova forma de vida, numa planta, num acidente físico-geográfico, num peixe, num animal, virou vento, fumaça. Está entre nós, mas não o vemos [...]*” (Shapanan, 2004: 318). Ainda assim, devemos saber que o uso desta ou daquela tradução não exclui seu equívoco. Descrever os *yãmĩy* é um desafio que nunca se esgota, na medida em que é preciso um contexto e um entendimento específicos para conhecê-los.

<sup>77</sup> O caso específico de os Orixás serem ou não considerados "Encantados" demandaria uma análise profunda de seus mitos; das concepções distintas presentes nos terreiros de candomblé brasileiros, descendentes de diversas nações; e, sobretudo, a respeito dos sistemas de descendência e ancestralidade que envolvem adeptos, sacerdotes e seres míticos, e da experiência do transe (mais um fenômeno de irradiação de uma propriedade interna correspondente a um "elemento da natureza" que se manifesta, do que uma possessão de uma entidade exterior), que diferem tão radicalmente da maioria das lógicas ameríndias que conhecemos. Ainda assim, uma Maxakali, que já esteve em algumas festas de candomblé, disse-me que os Orixás também eram *yãmĩy*. Quando descrevo algumas características ou aspectos de como os Orixás aparecem ao humanos, como são invocados através da música, como comem, dançam, dentre outras coisas, os Maxakali não me dizem que são *parecidos* com *yãmĩy*. Dizem que eles *são yãmĩy*. Ou seja, mais uma vez, "*yãmĩy*" aparece como sendo, mais do que uma categoria ontológica, uma qualidade afetante, e portanto extensiva ao que quer que seja concebido como categorias ontológicas - xamãs, espíritos amazônicos (Viveiros de Castro, 2006), orixás, santos (como São Sebastião, cf. Tugny, 2011: 66) -, desde que sejam "espiritados", "encantados": tenham a habilidade de se transformar e ficar invisíveis, além terem estreita relação com o canto.



*Yãmĩy*, de olhos vendados. Aldeia Verde. 2011.

Há muitos aspectos que aproximam Encantados e *Yãmĩyxop*. Ambos são modalidades transformacionais, cuja visibilidade é restrita a circunstâncias específicas e a olhares especializados (Tugny, 2011; Ferretti, 2008, Viveiros de Castro, 2006). Podem tomar formas visíveis aos humanos, seja com a “pele”, “roupa” (Tugny, 2011: 92; Viveiros de Castro, 1996, 2002a), ou “capa” (Soares, 2013: 56) de seres da floresta; seja com seus próprios corpos, em sonhos (Soares, 2013: 238/240; Vieira, 2012: 181/223; Tugny, 2011: 113-114), no interior da mata e das águas (Ferretti, 2008: 01; Vieira, 2012: 64-65; Viveiros de Castro, 2006: 325), e em momentos rituais específicos (Tugny, 2011: 92; Brandão & Nascimento, 1998: 01; Ferretti, 2008: 02). Costumam viver em “cidades encantadas”, “encantarias” ou “incantes”, submersas nas águas ou escondidas na mata (Ferretti, 2008: 03; Salles, 2004: 101); ou em aldeias no céu ou em determinados lugares na mata (Viveiros de Castro, 2002a: 351; Tugny, 2011: 92), onde cantam, comem, caçam, se casam - até mesmo “andam de bicicleta” (Soares, 2013: 213). Vêm ao mundo dos humanos a quem se aliam<sup>78</sup>, exercendo influências benignas

---

<sup>78</sup> Os *yãmĩy* vêm constantemente às aldeias para levar caça e cantar na *kuxex*, reafirmando e vivendo a aliança que estabelecem com homens e mulheres. Nesse caso, comer a carne trazida pelos *yãmĩy* - ela mesma encantada - não é perigoso, por haver o intermédio dos cantos, a presença dos pajés, a passagem pela *kuxex*, enfim, o procedimento necessário para que o encontro seja bom para todos.



ou malignas, por intermédio das pessoas especializadas em se comunicar com eles: pajés, rezadores, benzedeiros, médiuns e feiticeiros (Tugny, 2011: 45; Soares, 2013: 220; dentre outros), que podem invocá-los com seus cantos (e rezas), e mesmo visitar seu mundo sem correrem o risco de se encantarem ou morrerem.

Frequentemente, Encantados e *Yãmĩy* gostam de atrair humanos, ou seus “duplos”, por encantamento. Costumam fazer isso cantando, disfarçando-se em outros bichos ou pessoas, ou então oferecendo seus alimentos a pessoas desprevenidas no mato, nas águas ou em sonhos, e com isso provocando-lhes doenças, ou mesmo a morte ou "encantamento" irreversível, caso os pajés e curandeiros não intervenham com negociações apropriadas, através de seus cantos (Tugny, 2011: 113; Soares, 2013: 238). Ou seja, se existe um grande desejo de encontros e alianças com esses *outros*, note-se o iminente perigo de um olhar, um sonho, uma escuta que não sejam controlados adequadamente.

Myriam Martins Álvares (1992: 95) diz que, entre os Maxakali, todos os homens – e a meu ver, também as mulheres – são capazes de experiências xamânicas, podendo convocar os *yãmĩy* e controlar seu trânsito, sob a orientação dos pajés (especialistas, normalmente mais velhos e conhecedores de uma parte considerável de mitos, cantos e técnicas). Além disso, muitos possuem cantos, herdados de seus pais, que teriam sido aprendidos ou trocados com esses *yãmĩy*, em tempos míticos ou em rituais e encontros passados. Como já mencionado aqui, Álvares acrescenta, ainda, que todos os Maxakali tendem a se tornar *yãmĩy* quando morrem<sup>79</sup>, sendo que os que morrem ainda crianças voltam como *yãmĩy* para cantar com os vivos. Os mortos adultos tornam-se *yãmĩy* completos. São os filhos deles, concebidos em seu novo mundo, que vão cantar na *Kuxex*. E, conforme eu mesma já pude presenciar nas aldeias, esses seres-encantados jovens, filhos dos *Yãmĩy* mais velhos, passam por um longo processo de maturação e desenvolvimento através do canto, sob a orientação dos pajés, também considerados *yãmĩytak*, "pais de *yãmĩy*".<sup>80</sup>

o que define os agentes e pacientes dos sucessos míticos é sua capacidade intrínseca de ser outra coisa; neste sentido, cada ser mítico difere infinitamente de si mesmo, visto que é “posto” inicialmente pelo

---

<sup>79</sup> Segundo a autora, "Tikmũ'ũn" é uma categoria que só se completaria com a morte, em relação aos *yãmĩy*, de um modo semelhante ao narrado por Viveiros de Castro a respeito do povo tupi Araweté e seus Maï (Álvares, 1992: 95).

<sup>80</sup> As mulheres que dão comida aos *yãmĩy* também são chamadas de *yãmĩymãy*, ou mães de *yãmĩy*. A relação de dupla adoção entre os *yãmĩy* e os *Tihik* também se aproxima daquela encontrada, por exemplo, no candomblé, onde todos somos considerados filhos dos orixás, e, ao mesmo tempo, algumas pessoas têm cargos que consideramos de pai (*babalorixá*, *ogã*) ou mãe (*Yialorixás* e *Ekedjis*, para citar a terminologia de origem Keto) dos "santos".

discurso mítico apenas para ser “substituído”, isto é, transformado. É esta autodiferença que define um espírito, e que faz com que todos os seres míticos sejam espíritos. A suposta indiferenciação entre os sujeitos míticos é função de sua irredutibilidade radical a essências ou identidades fixas, sejam elas genéricas, específicas ou individuais (pense-se nos corpos destotalizados e “desorganizados” que vagueiam nos mitos). (Viveiros de Castro, 2006: 324)



*Kuxex durante Kotkuphi. Aldeia Vila Nova. 2010.*

O que eles têm de especial são suas habilidades xamânicas de promover trocas muito mais que simbólicas, que preenchem o campo da materialidade e alimentam os Maxakali com cantos e caça, enquanto eles se alimentam com alimentos preparados pelas mulheres. Enquanto estão presentes na aldeia, são vistos no pátio em frente à *kuxex* impressos no *mĩmãñãm* – o mastro sagrado trazido da mata com as pinturas que marcam tal presença e atividade xamânica, específicas para cada tipo de *yãmĩy*. Cada *yãmĩyxop* é dotado de estéticas, formas e perspectivas particulares.

Dentre os *yãmĩyxop* que costumam vir às aldeias estão *Tatakox* (*yãmĩy*-lagarta), *Komãyxop* (compadre-comadre), *Kotkuphi* (*yãmĩy*-fibra-da-mandioca), *Yãmĩy* (*yãmĩy*-homem), *Yãmĩyhex* (*yãmĩy*-mulher), *Ãmãxux* (*yãmĩy*-anta), *Popxop* (*yãmĩy*-macaco), *Putuxop* (*yãmĩy*-papagaio), *Mõgmõka* (*yãmĩy*-gavião) e *Xũñĩm* (*yãmĩy*-morcego). Cada um desses compõe-se, como já foi dito, também de outros seres cantores com quem por sua vez se relacionam, seja como predadores, aliados, narradores. O termo *yãmĩyxop*, antes de ser entendido como um substantivo que designa esses "povos" sagrados, indica seu aspecto múltiplo e intenso. Embora ainda estejamos num processo inesgotado - e talvez inesgotável - de tradução de termos e noções como essa, convém ter em mente que quando estamos falando dos *yãmĩy*, ainda que com uma idéia de "povo", estamos tratando mais de reflexos de uma

experiência relacional do que de uma classe de seres ou entidades taxonômicas. Ou, mais que "seres", "haveres"<sup>81</sup>, para adequar um termo sugerido por Gabriel Tarde (2007 [1895]) ao caráter relacional e transformacional das entidades que compõe a cosmologia Maxakali.

Através da abertura da *kuxex*, localizada em ponto de destaque nas aldeias, eles adentram na aldeia dos homens, preenchendo o espaço compartilhado com as mulheres ao entoar seus cantos por horas ou dias seguidos, ininterruptamente ou não, fazendo-se ressoar pelo pátio até o interior de cada casa, graças à permeabilidade da arquitetura Maxakali. Em instantes especiais, as mulheres e as crianças reúnem-se diante da *kuxex*, e passam a noite toda em vigília, cantando com os *yãmĩy*<sup>82</sup>. A interdição do olhar às mulheres intensifica, de certo modo, sua contiguidade xamânica com seus visitantes. Elas não devem vê-los, como acontece em muitos povos indígenas onde há “casa dos homens”, “casa dos cantos”, ou o que chamamos de “complexo das flautas sagradas”, a não ser nos instantes plenos de euforia em que eles saem da *kuxex*, sempre de olhos vendados, para receber alimentos das mulheres - as *yãmĩymãy*, "mães de *yãmĩy*" - no pátio, e, principalmente, para dançar e brincar com elas.

---

<sup>81</sup> Trata-se, aqui, de trazer a este contexto a seguinte discussão: "*Em que consiste a diversidade, ou o que é a sociedade senão a posseção [possession] recíproca, sob formas extremamente variadas, de todos por cada um? Como notou Latour (2002: 120; 2005: 13), social é um termo aplicável a qualquer modalidade de associação; ele portanto não designa, ou não deveria designar, um domínio ontológico particular, nem qualquer outra entidade que se preste a servir de substância para calafetar os ocos de um mundo antecipadamente esvaziado de agentes, precipitadamente dividido entre homens e coisas; em vez disso, o que ele designa é um 'princípio de conexão'. Logo, lembra ainda Latour (2002: 128), 'haver ou não haver, esta é a questão' em Tarde, pois se 'existir é diferir', é a posseção que nos leva de uma existência a outra, de uma diferença a outra. § De onde decorre talvez a mais audaciosa proposição de Tarde, aquela que preconiza "abandonarmos o conceito irremediavelmente solipsista de Ser e recomeçarmos a metafísica a partir do Haver, no que este implica de transitividade intrínseca, de abertura originária a uma exterioridade", como precisamente notou Viveiros de Castro (2003: 17). Nos termos de Tarde, 'toda a filosofia fundou-se até agora no verbo Ser [Être], cuja definição parecia a pedra filosofal a descobrir. Pode-se afirmar que, se tivesse sido fundada no verba Haver [Avoir], muitos debates estéreis, muitos passos do espírito no mesmo lugar teriam sido evitados. ~ Deste princípio, eu sou [je suis], é impossível deduzir, mesmo com toda a sutileza do mundo, qualquer outra existência além da minha; daí a negação da realidade exterior. Mas coloque-se em primeiro lugar este postulado "Eu hei" [j'ai] como fato fundamental; o havido [eu] e o havendo [ayant] são dados ao mesmo tempo como inseparáveis.' (MS: 113) § O ser é o verbo identitário por excelência: não somos capazes de dizer nada além da nossa existência quando dizemos 'somos'. No modo do ser, a auto-relação é o modelo da relação; já no modo do haver, a alteração faz as vezes da relação. Assim, enquanto o ser não admite meios-terminos, apenas ser ou não ser, o haver comporta graus, pois sempre se pode haver mais ou menos. A renúncia à metafísica do ser [...] em favor de uma metafísica do haver [...] exige, portanto, uma mudança radical: em vez de buscar a essência identitária dos entes, cabe defini-los por suas propriedades diferenciais e por suas zonas de potência, pois, se 'toda possibilidade tende a realizar-se, [se] toda realidade tende a universalizar-se', é porque toda mônada é ávida, todo infinitesimal ambiciona o infinito (MS: 123)." (Vargas, 2007: 33-35)*

<sup>82</sup> Mulheres e *Yãmĩy* têm técnicas de emissão vocal diferenciadas, e, quando dançam, seus passos também são especificamente coordenados por pajés. Se há nos *yãmĩyxop* momentos de descontrole e improviso, talvez sejam mais nas brincadeiras rituais do que nos cantos e danças.



Mulher alimenta *yãmĩy*. Aldeia Verde. 2010.

Tal interdição do olhar - experiência afetante - é muito significativa para nossa reflexão. Segundo Tugny, não se trata simplesmente de um contrapeso simbólico, estrutural, ao poder fecundante feminino, que estaria ausente nos homens. Podemos intuir que os homens fazem a iniciação de homens sociais através das flautas, enquanto as mulheres criam homens naturais pelo canal vaginal, mas não temos razões para aplicar tais funções e dicotomias como se houvesse aí necessariamente uma divisão estrutural para além de ficções contrastivas observáveis e elaboradas etnograficamente. A interdição ao olhar feminino está muito mais relacionada

à contiguidade em que são colocadas em relação aos espíritos, pelo menos no que diz respeito aos [Maxakali]. Fitá-los seria perder esta relação que mantém 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 dos espíritos, quando eles vêm às aldeias: recebem comidas das mulheres, dançam com as mulheres, jogam e brigam com as mulheres. (Tugny, 2011: 96)

A exaustão emocionante provocada por danças e jogos de despedida, quando os *Yãmĩy* começam a se despedir, carrega uma intensa alegria, e os cantos então são preenchidos, entrecortados e intensificados por risadas e gritos. Uma pajé revelou que se realiza aí uma bela potência do encontro xamânico entre os Maxakali e seus outros, experimentando-se um encontro festivo entre mundos externos e internos, visíveis e invisíveis, entre diferença e troca, alegria e saúde: *“todos choram quando os yãmĩy se despedem, mas com os cantos e brincadeiras todos ficam alegres, e quem está doente sara”*.



Mulheres dançam e brincam com *Mõgmõka*. Aldeia Verde. 2011.

Rosângela de Tugny nos conta que, quando os *yãmĩy* chegam à aldeia, ou se mostram no pátio em seus corpos pintados, são chamados também de *koxuk* – imagem, sombra, alma – ou *koxukxop* – “povo-imagem” (2011: 88). Não são entidades incorporadas, nem homens fantasiados representando categorias sobrenaturais. Os povos-imagem são “*verdade mesmo*”, e os eventos xamânicos, segundo suas narrativas, parecem não diferenciar essências e aparências.

A expressão que geralmente utilizam para 'parecer com', 'assemelhar-se a' sempre a mesma que utilizam para 'transformar-se em', *yãy hã*. O termo que geralmente utilizam para nos assegurar da existência 'verdadeira' de alguma coisa parece bem mais um intensificador (se *xe'e* é geralmente traduzido como 'verdadeiro', *xe'egnãg* é um intensificador de várias qualidades. *Xex* é um radical que exprime grandeza e intensidade). A verdade seria assim um estado de intensidade, mas sempre transitório. (Tugny, 2011: 89).

O termo *yãmĩyxop* também pode ser traduzido como "ritual", podendo então ser considerado uma "imagem-evento" (Tugny, 2011: 94), em que a visão é mais uma experiência relacional que uma captura representativa. Esta ideia de imagem pode ser tomada, como aponta Tugny, mais como uma “zona de intensidade”, uma “qualidade afetante” (Ibidem) que como um signo, o que aproxima-se da sugestão dada por Viveiros de Castro a respeito de "espíritos" amazônicos:

Um espírito, na Amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar. Menos um espírito por oposição a um corpo imaterial que uma corporalidade dinâmica e intensiva (2006: 326).

Como podemos observar a partir de etnografias que estudam esse tema, o refinamento de graus e modalidades da visão nos parece uma aptidão fundamental para o xamanismo<sup>83</sup>. A fabricação de um corpo xamânico educa uma visão interna, como se o xamanismo fosse ver

---

<sup>83</sup> Consideramos o xamanismo, com Bruce Albert e Davi Kopenawa (2010), Tânia Stolze Lima (1996) e Eduardo Viveiros de Castro (1996), como uma espécie de tradução de outros mundos, ou transporte entre pontos de vista, e que se dá por meios que não se separam: o uso de determinadas substâncias, cantos, gestos, sonhos, fabricação de imagens, exercícios de escuta, de ver e de dar-se a ver.

sobretudo o invisível<sup>84</sup>. Experiências visuais ameríndias parecem não se resumir a uma centralidade da produção e apreensão de imagens absolutas, incondicionadas, objetificadas, mas admitem que elas tenham agência e materialidade, e permitam experiências a partir de múltiplos regimes de afecção. Para imaginar como pensamentos indígenas relacionam imagem e vida, acontecimento real e projeção imagética, apreendendo a realidade mais a partir da experiência - e, portanto da inventividade - do que da representação, é preciso imaginar em que medida aquilo que os *yãmĩy*, esses "povos-imagem", provocam, ou o que os provoca, está numa ordem relacional, num jogo de perspectivas. A etnografia indica que ver - bem talvez envolva ver-menos, ver em intensidades desenvolvidas entre, além e aquém da luz e do escuro, dos olhos abertos e dos olhos fechados dos *yãmĩy*, do campo e do extra-campo, da mesma forma como escutar pode ser experimentar diferentes graus de som e silêncio, pode ser explorar orquestrações sofisticadas em termos de alturas, ritmos, timbres, intensidades e tantos elementos possíveis quanto formas de escuta. A apreensão sensível, ali, parece desfazer não só a dicotomia entre ver e não-ver, som e silêncio, real e construção - ou entre crença e saber, cotidiano e ritual, material e simbólico -, mas envolve também, entre ver e ser visto, escutar e ser escutado, afetar e ser afetado - ou entre pintor e pintura, dançarino e dança, filmador e filmado -, não um jogo de oposições, e sim um gesto de diferenciações.

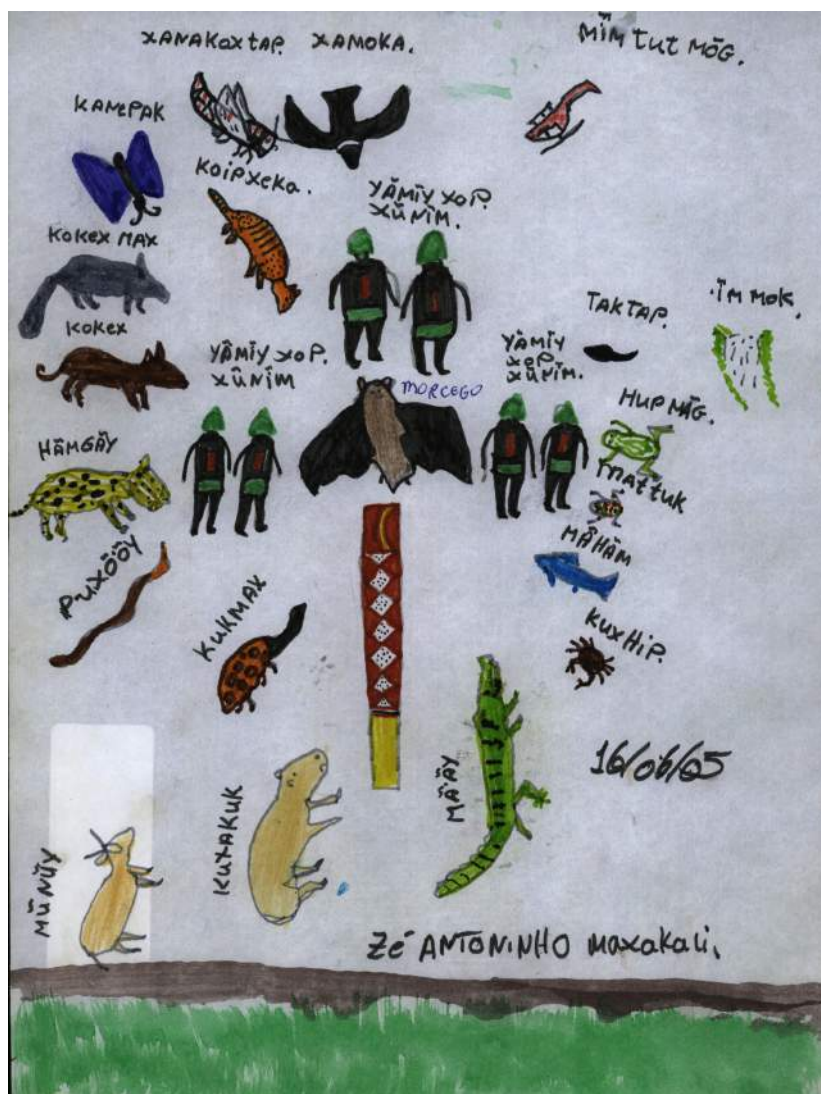
Por fim, notemos a natureza algo paradoxal de uma imagem que é ao mesmo tempo não-icônica e não-visível. O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, parecerem com aquilo de que são a imagem: são índices, não ícones. Ora, o que define uma "imagem" é sua visibilidade eminente: uma imagem é algo-para-ser-visto, é o correlativo objetivo necessário de um olhar, uma exterioridade que se põe como alvo da mirada intencional; mas os *xapiripê* são imagens interiores, "moldes internos", inacessíveis ao exercício empírico da visão. Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são a imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las - "quem não é olhado pelos *xapiripê* não sonha, só dorme como um machado no chão" -; imagens através das quais vemos outras imagens - "só os *xamãs* podem ver [os espíritos], após ter bebido o pó de *yãkoana*, pois eles se tornam outros e passam a ver os espíritos igualmente com olhos de espírito (Kopenawa & Albert, *apud* Viveiros de Castro, 2006: 325).

Num ritual *Maxakali* - e no cinema etnográfico, conforme veremos - não opera-se uma separação ontológica entre natureza e cultura: não vemos homens que, a partir de um processo de simbolização, tornam social o que seria natural, ou individual, como sugere a

---

<sup>84</sup> Nesse sentido, Tugny examina formações e iniciações xamânicas entre povos ameríndios que envolvem justamente modos de "ver menos", estar "quase cego", para que o corpo então seja transformado num "instrumento de reverberação acústica" (Tugny, 2012: 98).

antropologia de Victor Turner (1974a, 1974b). Quer dizer, podemos ver ali tal processo, mas é preciso saber que isso não é tudo, e sim apenas um caso interpretativo, uma leitura tão específica quanto qualquer outra possível. Percebemos etnograficamente o ritual Maxakali, e sua produção imagética – inclusive seu Cinema – como não tanto uma suspensão não-cotidiana de separações e valores sociais estabelecidos para que sejam representadas relações não verbalizadas, quanto, antes, uma experimentação de corpos; um exercício cosmopolítico que passa pela visão e pela escuta. A presença dos *yãmĩy*, dos cantos, das trocas e viagens xamânicas, assim como o gesto de filmar, quando há na aldeia a presença de uma câmera, atravessa as horas, os espaços, as pessoas e as coisas de um modo que dualidades antropológicas previamente concebidas já não fazem mais sentido, ou fazem um sentido muito limitado e surdo para o que os Maxakali tentam nos dizer.



*Xũnĩmxop*. Zé Antoninho Maxakali. (Tugny, 2011: 294)



## 2. Primeiros Encontros

Recentemente admitidos na primeira turma do Bacharelado em Música Popular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2009, eu e meus colegas nos vimos no centro de uma tensão. A criação do novo curso vinha de uma longa trajetória de questionamento entre profissionais e estudiosos de música em Belo Horizonte, que acompanhava uma tendência de âmbito talvez nacional, acerca da hegemonia quase absoluta de tradições europeias clássicas – valores, métodos, repertórios, elementos estéticos – em escolas de música. Pretendia-se, naquele momento, incluir na Universidade o ensino e a prática de tradições consideradas populares. No entanto, a inclusão de novos saberes musicais restringiu-se a tradições do *jazz*, do chorinho, e de alguns poucos estilos bastante delimitados de músicas populares. O *heavy metal* teria continuado de fora, por exemplo, assim como o *RAP*.

Não pretendo entrar nesta questão, mas ressalto que tal momento de tensão talvez tenha sido crucial para que questionamentos mais amplos tenham me perturbado. Se a tentativa de abertura a práticas e tradições menos europeias havia apenas deslocado os limites acadêmicos para outros valores e práticas, foi natural que começássemos a radicalizar, então, o próprio conceito de *música*. Afinal, a partir de aulas e contato com noções de etnologia e sobre o pensamento, a escuta e a escrita ameríndias, percebemos que, ainda que todos os elementos que considerávamos *musicais* – o ritmo, as alturas, os sistemas de escalas, a organologia, o timbre – fossem finalmente inclusos na escola, estaríamos ainda muito distantes do que seriam, por exemplo, os tão diversos cantos xamânicos ameríndios.<sup>85</sup>

Alguns eventos específicos, somados a leituras iniciais de mitos indígenas e noções de etnologia, nortearam minha relação com os Maxakali e com a pesquisa etnográfica. Um dos mais marcantes foi a primeira vez que assisti a uma produção cinematográfica feita por eles, já no final de 2009, vencedora de um prêmio no festival de filmes etnográficos Forumdoc.bh. O filme-ritual "Tatakox Aldeia Vila Nova", dirigido pelo cacique Guigui Maxakali, da aldeia Vila Nova do Pradinho, me chocou de forma irreversível. A um só momento tive impressões profundas sobre os Maxakali, seus corpos e seus espaços, sobre o povo-*Tatakox*, o *Tatakox*-

---

<sup>85</sup> Porque, afinal, tais elementos não pertencem à nossa categoria de "música", são uma categoria política, estética, de experimentação de qualidades do tempo e do espaço, e de diplomacia cósmica, e tem uma relação forte demais com um contexto para serem examinados e analisados sob o viés que utilizamos para músicas europeias.

ritual, suas sonoridades, seus gestos e traços, e, de uma maneira que me surpreendeu muito, sobre as possibilidades políticas e estéticas do cinema, sobre as relações encontradas e criadas por eles com a câmera, com o tempo, com os discursos, os enquadramentos, as locações, as interdições e as inovações, e sobre noções nativas de Imagem, de Olhar e de Verdade.

Aquele filme, para mim, ia além da narrativa, promovendo um tipo de experiência partilhada, de ressonância, permitindo que eu sentisse uma presença daqueles corpos filmados na sala de cinema, e do meu próprio corpo – ou olhos, ouvidos – na Vila Nova. Isso talvez fosse possível graças uma estratégia – ou modo de apropriação e produção audiovisual –, que me pareceu, antes de mais nada, o exercício de uma tecnologia própria daquele povo, e que produzia encontros ao mobilizar, afetar o olhar e a escuta dos filmados, dos filmadores e da espectadora. Perguntei-me, naquele momento, que tipo de cinema, ou que tipo de experiência com o olhar e com a máquina fílmica eles estariam fazendo. Afinal, que tipo de produção era aquela, em que o diretor conduzia o filmador e o próprio ritual? Suspeitei, então, que, se quisesse pensar a respeito de seus cantos, ou de seus filmes, teria que pensar antes em suas noções de escuta e olhar, noções também de presença, estética, cosmopolítica, do que em minhas noções de música e de filme. Não havia como separar forma e conteúdo, e nem tampouco identificar ali os elementos que eu até então identificava como sonoros ou visuais para acreditar que estaria estudando seus cantos e filmes. Era preciso, antes, investigar o que, afinal, *eles* pensavam que estavam fazendo.

Os primeiros contatos que tive com o material etnográfico dedicado a outras sociedades ameríndias e africanas, ou afrodescendentes – e que viriam a intensificar-se durante a iniciação científica, a partir do acervo audiovisual constituído pela professora Rosângela de Tugny da Escola de Música/UFMG – despertaram também meu interesse para reflexões acerca da inclusão de saberes em nossas escolas, que não poderia se resumir a uma inclusão de "conteúdos", mas também de métodos, valores, contextos. Para grande parte dessas etnias, por exemplo, todos os aspectos do que consideramos sua história e sua cultura, bem como da religião e da ciência, são permeados por música, ou, para acatar a escolha de Rosângela de Tugny por utilizar um termo de Samuel Araújo (1999), o trabalho desses povos nunca se dissocia dos seus "Trabalhos Acústicos"<sup>86</sup>. O contato com o mundo se dá, muitas vezes, através de uma dimensão sonora.

---

<sup>86</sup> "*Reconhecer o caráter de trabalho 'por trás' das diversas práticas musicais, nos parecia, tem sido até hoje e continua sendo, direta ou indiretamente, o objeto de estudo da etnomusicologia, nos permitindo mesmo falar de uma disciplina, acima de seus eventuais paradigmas. Entender essa forma de trabalho, que propusemos denominar trabalho acústico, tem implicado em desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, bom como as demais relações subjacentes a esse fazer e as noções de*

Portanto, se desejávamos de fato incluir a diversidade de discursos não hegemônicos na nossa formação escolar naquele momento<sup>87</sup>, deveríamos então partir do princípio de que música é algo que pode estar presente nos mais diversos contextos, e que, para isso, deve ser visto de uma maneira muito mais ampla do que tem sido. Neste caso, não nos atenderia, de fato, o estudo da Música como sendo aquela música europeia, com uso exclusivo dos métodos e conteúdos dos conservatórios tradicionais europeus. Seria contraditório, por outro lado, darmos-nos por satisfeitos diante do acréscimo de métodos e elementos de alguns poucos outros estilos, menos tradicionais mas igualmente hegemônicos e delimitados, como o *jazz* e algumas variantes de música instrumental. E também não mais nos sentiríamos contemplados por uma prática já tão consagrada em escolas brasileiras – e gravações genéricas de *World Music* ou “músicas étnicas” – que consiste em imitar, de maneira precária e mesmo incorreta, tanto pelos elementos sonoros quanto, principalmente, pelas interpretações a que se dão, manifestações musicais de outras culturas a partir de nossos símbolos, realizando-se uma redução simplista de vastos conteúdos e significados ao campo do folclore. Precisaríamos talvez educar nossos ouvidos para escutar outras diferenças, buscar novas abordagens nas aulas de música e permitir às músicas outros espaços nas escolas, trabalhar a partir de outros suportes e linguagens, como o cinema ou a dança, e pensar possibilidades de diálogo e inclusão nos currículos das universidades. Em suma, reverter este processo excludente e tão centrado em partituras e publicações num processo que incluía saberes, olhares, histórias, escutas.<sup>88</sup>

Delineava-se diante de mim e meus colegas uma proposta de abrir mão das nossas próprias categorias, de desconstruir um discurso que herdamos de uma certa tradição de origem europeia dos últimos séculos, em que o pensamento indígena foi considerado infantil e bárbaro, e seu discurso sistematicamente silenciado, ou forjado a partir da imagem que nos interessou criar e manter desses povos. Tratava-se de pensar outros modelos, ritmos e caminhos de construção de conhecimento, tarefa que não poderia ser realizada apenas por educadores não-indígenas e não-africanos, e que, inevitavelmente, retraçaria relações entre

---

*valor que o permeiam, em compreender o uso dos instrumentos de trabalho mais diversos, das unidades mais simples de um determinado código musical aos instrumentos mais propriamente materiais de produção sonora." (1999: 07)*

<sup>87</sup> Inclusive, em consonância com a lei 11.645/08: institui a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

<sup>88</sup> Um dos tantos exemplos trágicos de uma prática colonizadora de apropriação e domesticação desse tipo de produção indígena, é, o filme *Maxakali, o povo do canto*, dirigido por Marcelo Brum em 1994, que recebeu diversos prêmios, inclusive de *melhor trilha sonora*, para o compositor Marcus Vianna. O filme explora a imagem dos indígenas como o “povo do canto”, mas não contém mais que alguns segundos de cantos maxakali, o que revela uma indisposição de lidar verdadeiramente com suas sonoridades e sua cultura.

suportes e recursos até então estudados, produzidos e celebrados de modo separado em instituições artísticas tributárias de heranças europeias: cinema, canto, dança, traço, mito.

Os conhecimentos estéticos dos povos indígenas, suas perspectivas e toda a teia de significados que revestem suas tradições, sempre foram ignorados ou mesmo considerados como ingênuos por parte das tradições letradas, acadêmicas e pretensamente científicas. No Brasil,

a formação intelectual que começa no ensino básico não considera a existência das culturas ameríndias (para não falar das africanas ou asiáticas), preteridas em favor dos cânones euro-americanos. Essa negligência sistemática representa uma enorme perda para o conhecimento cosmopolita, que não estabelece acesso aos insondáveis mananciais de pensamento e criação indígenas. Uma das razões para o problema, e talvez a mais essencial, consiste na persistência das noções de aculturação e integração, baseadas na idéia de que os povos indígenas supostamente perdem suas tradições para, aos poucos, se fundirem à população brasileira. A questão foi desmentida pelos fatos e pela etnologia contemporânea. (Cesarino, 2009)

Este trecho escrito pelo etnólogo Pedro Cesarino sugere a validade – e a urgência – do desenvolvimento do campo da etnografia através de estudos que explorem as tantas questões que se apresentam acerca do tema. Refere-se particularmente aos estudos ameríndios, por se tratar de um campo pouco valorizado, pouco conhecido e que, além de estar inserido no contexto da história e da política do Brasil e das Américas – o que nos delega uma profunda responsabilidade –, nos traz questionamentos e perspectivas fundamentais. Entretanto, mais do que isso, o texto sugere o estudo não só do pensamento indígena, mas de tantas outras culturas que poderiam enriquecer nosso pensamento, tão limitado aos *cânones euroamericanos*, como um exercício mais aprofundado de escuta, um modo de experimentar o mundo a partir de outros contextos.

Já encantada pelo material etnográfico sobre o povo Maxakali (gravações e traduções de cantos, fotografias, desenhos, transcrições de mitos, filmes) produzido sobretudo nos projetos da Escola de Música da UFMG, também bastante espantada pela habilidade da sua gente em manter e atualizar sua cultura extremamente sofisticada, lançando mão dos recursos mais inusitados possíveis, num espaço restrito e hostil onde haviam sido confinado, e já um pouco intrigada a respeito do que, afinal, os Maxakali estavam fazendo quanto cantavam e filmavam, senti que era preciso, finalmente, escutá-los, conhecer suas aldeias, comer sua comida, participar de suas festas.

## 2.1. O cinema me traz *Popxop*, dono dos fios da fibra-mãe

Antigamente, toda noite *po'op* cantava no mato. Um dia, *tihik* foi até onde ele estava, e trouxe para a *kuxex* várias coisas que pertenciam ao *yãmĩy*: arco e flecha, cerâmica, facões, e, como não podia deixar de ser, os cantos. O próprio *po'op* o ajudou a carregar tudo, e ficou por um tempo na *kuxex*, alimentado pelo homem que trouxe o *yãmĩyxop* para a aldeia e com isso tornou-se seu dono.<sup>89</sup>

Ao longo do ano de 2010, atuei como bolsista de iniciação científica no projeto de pesquisa *Corpos, territórios e trabalho acústico entre os Maxakali*, da Escola de Música da UFMG. Iniciado em 2002, consistia basicamente na observação e no registro audiovisual e escrito do *corpus* poético-mítico-musical praticado pelo povo Maxakali, e pelos seus aliados *Yãmĩyxop*, e dava prosseguimento a um processo minucioso e colaborativo de registrar e divulgar saberes que permeiam suas políticas cosmológicas. Já havia sido registrada, transcrita, traduzida e publicada grande parte do conteúdo de dois rituais: O *Mõgmõgka*, povo-cantor-gavião, e o *Xũnim*, povo-cantor-morcego (Tugny, 2009a e 2009b). Quando entrei, o projeto dedicaria-se ao *Popxop*, ritual ligado ao *Po'op*, povo-cantor-macaco, analisando cantos e narrativas mitológicas, e iniciando reflexões sobre noções de movimento e experimentação das qualidades do espaço, presentes no rito.

Até aquele momento, os pajés e tradutores indígenas envolvidos pelos projetos já demonstravam um ávido interesse por elaborar esse material, propondo suas dinâmicas de criação e entendimento durante os encontros realizados em Belo Horizonte e nas aldeias. Houve uma produção vertiginosa de desenhos, atravessando longas sessões de transcrição e tradução, e, a todo instante, as narrativas mitológicas irrompiam e redirecionavam os focos da pesquisa. As narrativas míticas sempre nos pareceram centrais em seus discursos sobre seus trabalhos acústicos, que, por sua vez, são sempre modos de conhecimento sobre o mundo, procedimentos de cura, e situações de encontro com os *yãmĩyxop*.

Minha pesquisa consistia primordialmente em examinar o acervo audiovisual que fora constituído durante as sessões de transcrição de cantos e outras atividades realizadas nas aldeias. A sugestão da coordenadora do projeto, Rosângela de Tugny, era que eu buscasse ali as imagens que se referissem aos cantos do *po'op*, para que posteriormente pudesse elaborar um filme sobre esse *yãmĩy*, que seria também um filme sobre o modo como estava sendo traduzido desde o início dos projetos realizados até então. A intenção inicial das filmagens era

---

<sup>89</sup> Essa história foi contada pelo então jovem pajé Mamei Maxakali, durante a legendagem de um depoimento gravado em 2006 em Belo Horizonte.

que os mais jovens participassem do processo tornando-se responsáveis pelo registro das atividades. Mas o que se via naquelas imagens era um exercício que ia além do simples registro. As filmagens feitas enquanto os Maxakali aprendiam a usar a filmadora; as imagens estouradas ou sem foco, de quando ainda não haviam dominado os recursos do equipamento; as longas cenas que escutavam pacientemente as narrativas e negociações entre pajés a respeito de cada detalhe das transcrições e traduções; as descrições visuais dos desenhos, assim como das aldeias e dos rituais; tudo isso trazia a experiência de escrita e tradução que se dava nos processos filmados, e que se dava novamente durante a montagem. O olhar criativo dos filmadores permitia experimentar aquele encontro não como quem apreende passivamente um registro, mas como quem participa de todo aquele processo. Desse modo, fazer uma montagem que reunisse as referências então produzidas audiovisualmente a respeito da transcrição do *Popxop* exigia mais que um simples mapeamento temático. Mais proveitoso seria, nesse processo, investigar mais a respeito daquele contexto, perguntar aos Maxakali onde encontrar *po'op* no acervo, desvendar em que momentos ele aparecia sem que nós, que não o conhecíamos, o percebêssemos. Ou, antes, saber um pouco sobre as maneiras características pelas quais o *po'op* dá-se a ver aos humanos, indentificar seus rastros.

Durante o período de realização desse trabalho de iniciação científica, os Maxakali vieram muitas vezes a Belo Horizonte, pela ocasião do processo de lançamento de seus livros, e para o preparo da exposição “Cantobrilho Tikmũ'ũn”, realizada no Museu do Índio (Funai), no Rio de Janeiro, que depois foi trazida ao Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte. Alguns Maxakali estiveram no Rio de Janeiro para a abertura da exposição e para seu encerramento, ocasião em que os Pajés falaram para um grande público, ao lado de pessoas com trabalhos comprometidas com povos indígenas ou no universo da música<sup>90</sup>. Pude observar um pouco como eles se apresentaram e experimentaram os espaços que então se abriam para que eles circulassem, falassem de seus conhecimentos, e se inteirassem mais sobre o funcionamento do mundo dos pesquisadores não-indígenas.

Se, em Belo Horizonte, os vídeos me traziam um pouco mais para perto dos Maxakali, nesta atividade tão profícua de organização da exposição, as numerosas amostras do artesanato,<sup>91</sup> que examinei como assistente de curadoria, trouxeram-me, sem que eu

---

<sup>90</sup> Estavam presentes como palestrantes Bruna Francheto, Gilberto Gil, José Jorge de Carvalho, Pedro Cesarino, Rogério Vasconcelos, Rosângela de Tugny, e os pajés Toninho Maxakali e Totó Maxakali.

<sup>91</sup> O artesanato Maxakali compõe-se, notadamente, de algumas pequenas esculturas – de bichos, *yãmĩyxop*, bonequinhas em madeira e arcos-e-flechas, feitos quase sempre pelos homens; de colares e pulseiras de sementes e miçangas feitos por quase todos; e, principalmente, de bolsas, redes e tarrafas tecidas à mão com linhas coloridas, ou, mais tradicionalmente, de linhas feitas com a fibra da embaúba, que as mulheres fiam nas pernas.

percebesse, para mais perto do que eu estava procurando<sup>92</sup>. Além de compor uma espécie de discurso que nos revela a força e a delicadeza de suas mulheres, a confecção do artesanato permeia um entendimento mitológico do mundo. É o lugar de uma espécie de reelaboração de grande parte das histórias, desde a constituição do mundo, o estabelecimento de alianças com os outros, até a composição dos corpos, trazendo em si o cheiro impregnado das peles onde a embaúba – ou *tuthi*, fibra-mãe – e as linhas são fiadas.

Muitos são os mitos e os cantos, trazidos pelos *yãmĩy*, e especialmente por *popxop*, que revelam os poderes dessa fibra-mãe. No mito transcrito acima (M1, supra), um ancestral que havia se casado com uma estrela e ido para o céu, onde havia grande abundância de caça, desceu à terra para reencontrar seus parentes e compartilhar o trânsito entre os dois mundos, utilizando uma linha tecida por sua mulher-estrela-encantada. E, graças ao rompimento da corda, os ancestrais, “*para não caírem com o próprio corpo*”, se transformaram em diferentes animais. Na história da mulher que virou sucuri, o uso da linha de embaúba inaugura um novo tipo de relação entre homens e mulheres, que nesse tempo mítico ainda não se casavam entre si.

## **H2. História da linha-mulher-sucuri**

Antigamente as mulheres se casavam com mulheres. Os homens não conseguiam namorar. Só caçavam. De manhã, uma mulher conversou com a mãe e disse: –“Meu marido não está fazendo nada comigo. Só caça”. A mãe ensinou à filha: –“Faz linha grossa com embaúba”. A filha fez e não deu certo. A mãe fez a linha mais grossa para virar sucuri, *kãyātut*. Ela enfiou a linha pelo ânus e foi virando sucuri. Pediu à mãe que a levasse para uma lagoa grande. Foi na primeira lagoa, mas não ficou e acabou ficando na segunda, mais profunda. Aí começou a assoviar como anta para atrair o seu marido que vinha caçando. Cercou-o e o engoliu. Ela não tinha dentes. Seu marido pegou uma pedra e foi cortando a barriga da sucuri. Quando saiu da barriga da sucuri tinha virado arara, *xixikãy*. (Tugny, 2011: 69)

---

<sup>92</sup> Pude ver um pouco como é feito, como é valorizado pelas artesãs, pelos consumidores finais e pelos intermediários (por exemplo, a Funai), e o modo como foi, na ocasião, trazido ao mundo não-indígena para ser vendido ou apreciado. Para tanto, além de uma observação intensa do material e da atividade de venda (e, posteriormente, em viagem às aldeias, pude observar e documentar processos de criação e orientação por parte de mestras artesãs), elaborei listas, identifiquei as artesãs e a matéria-prima utilizada, o que foi muito importante para um entendimento um pouco maior da centralidade da atividade artesã.



Mulheres tecendo bolsas. Aldeia Verde. 2010.

É com uma linha de Embaúba, fiada por uma mulher, que os *Tatakox*, sobre quem falaremos abaixo, contêm o terrível monstro *Ĩnmõxã*. Em seu belíssimo texto "Um fio para *Ĩnmõxã*", Rosângela de Tugny chama a atenção para tal linha como *textura*, ou *campo relacional*.

Será tamanha a precisão de seus gestos que assim possam evitar os acidentes que desordenam o bem-estar corporal? Seria esta a virtude do frágil fio que retém o furor daquele monstro canibal? Este fio aparece-me não como uma linha entre uma mulher e um espírito. Nem tampouco como um simulacro de uma ação ritual, e não apenas como um símbolo de uma relação. Ele é um campo, um evento. Um limiar ilegível, o aprofundamento de uma textura. Um ponto entre linhas e não uma linha entre pontos. Um território que desejam habitar. [...] Entre os Maxakali, 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. É como compreendo o contraste entre a exemplar discrição dos seus gestos cotidianos e a total abertura dos espaços. (Tugny, 2008: 59)

É, portanto, com a fibra-mãe que as mulheres desenvolvem o que talvez seja sua principal arte: as tramas de suas bolsas, tarrafas, redes de carregar crianças e colares são moldadas ao mesmo tempo em que a linha vai sendo fiada, recriando-se com seus enlaces “*o ambiente fluido e aquático das primeiras mulheres-sucuri*” (Tugny, 2010). Mais tarde, soube que essas tramas de embaúba, a partir das quais – assim como através do vídeo – adentrei no território das minhas procuras entre os Maxakali e seus *yãmĩyxop*, haviam sido trazidas a eles



de algum modo associadas e transfiguradas em cantos, pelos *popxop*, esse povo cantor que comecei a investigar.



Rosália Maxakali carrega cascas de Embaúba. Aldeia Cachoeirinha. 2010.

## 2.2. Primeira ida a campo

Em setembro de 2010, uma equipe da UFMG<sup>93</sup>, coordenada por Rosângela de Tugny, encarregada de levar adiante um projeto de incentivo e compra de artesanato do Museu do Índio (Promoart), iria às aldeias, para, dentre outras coisas, acompanhar a atividade do artesanato. Na ocasião, o ritual do *po'op* foi regravado em áudio na Aldeia Verde, para revisar-se um registro anterior. Na Aldeia Vila Nova, seria também regravado o ritual do *Putuxop*, *yãmĩy*-papagaio. Mas, antes mesmo que partíssemos de Belo Horizonte, a coordenadora do projeto, comunicou-nos que o cacique desta aldeia, Guigui Maxakali, já teria apresentado-lhe uma nova proposta, que contrariava a inicial mas nos abria uma chance um pouco maior de diálogo com os Maxakali. Ela havia chegado à Vila Nova dois dias antes da equipe, e, na reunião inicial que fizera com a comunidade para negociar como seria feito aquele trabalho, já planejado há alguns meses em diálogo com os pajés e lideranças, o cacique, para nossa surpresa, disse que não era mais interesse dos *Tihik* a realização de rituais – ao menos conosco ou para nós. Segundo Guigui, “*fazer só ritual faz mal pra cabeça dos tihik*”. A partir de então, ele queria que a UFMG fosse à aldeia não mais para gravar cantos, mas sim para ensinar *coisas fortes*, coisas boas dos brancos. Disse que eles estavam interessados em coisas como dirigir e fazer sabonetes, e que concordaria com aquela última gravação, mas que os próximos projetos seriam com oficinas.

A princípio, imaginar que os Maxakali não mais quisessem fazer rituais era como imaginar peixes fora d'água. Mas aos poucos começamos a entender o que estavam nos dizendo: era preciso construir um novo tipo de relação entre a universidade, ou entre nossa antropologia, e eles. Naturalmente, eles não tinham tantas preocupações quanto nós pesquisadores com a salvaguarda de seu patrimônio. Suas trocas com os *yãmĩyxop*, seres-cantores, afinal, estavam sendo celebradas, recriadas e devidamente preservadas. Eram as trocas com o chamado “mundo dos brancos” que precisavam de projetos. Não eram nossas roupas, miçangas, tijolos, eletricidade e cachaça que os interessava nessa aliança com a antropologia. O que nós podíamos oferecer precisava ser diferente daquilo que a sociedade branca sempre lhes oferecera. Acredito que essa manifestação reforçou a tendência de que os

---

<sup>93</sup> A equipe dessa viagem era composta por sua coordenadora, a professora da Escola de Música da UFMG, Rosângela de Tugny, que havia chegado uns dias antes nas aldeias, o linguista Carlo Sandro Campos, o biólogo Marco Túlio Ferreira, o etnomusicólogo responsável pelas gravações de áudio, Leonardo Pires Rosse, além do funcionário da Funai, Marilton, que acompanharia o grupo como motorista. Felizmente, tive a oportunidade de acompanhar o grupo, para aproximar-me do campo.

projetos voltassem cada vez mais a uma experiência já realizada em 2008, com o projeto "Imagemcorpoverdade", e que envolvia a formação de jovens numa atividade realmente interessante para todos ali: a produção cinematográfica.

Preparando-me para encontrar nas aldeias histórias e cantos do *yãmĩy* que começava a pesquisar, o *po'op*, em Setembro de 2010 cheguei ao território, acompanhando a equipe da UFMG, para um primeiro encontro que duraria dez dias. Esperava reconhecer ali uma atmosfera já concebida a partir das muitas fotografias e filmagens de praticamente todas as aldeias que eu já tinha visto, a partir de uma grande expectativa de estar lá, e de uma boa dose de fantasia e imaginação. Mas a paisagem tornar-se-ia outra, radicalmente não familiar, quando foi alcançada através de um percurso específico, de preparo e do cansaço da viagem, da sensação do clima, da luminosidade, dos sons e entornos. Água Boa estava, naquela época, no final de um processo de fragmentação: por volta de 2008 havia cerca de onze aldeias, e naquele ano, 2010, já eram vinte e três pequenos grupos locais, alguns um pouco mais densos, com escola e algumas casas de adobe, e outros extremamente pequenos. Foi num desses pequenos que pus meus pés, pela primeira vez, no território Maxakali.

O carro andava já há alguns minutos pela esburacada estrada de terra da terra indígena, naquele vale amplo, seco e luminoso, coberto pelo Capim Colonião e um pouco de Braquiara, quando avistei, no alto de um dos morros, as duas ou três casinhas de palha da aldeia do professor Donizete Maxakali. O professor – que certamente escutara a aproximação da Toyota há alguns minutos atrás – já esperava, com o rosto pintado, diante da aldeia. Todos desceram e foram direto ao seu encontro.

Eu, que estava ali apenas para aproveitar a oportunidade de conhecer o campo, desci mais lentamente, estiquei as pernas, peguei minha câmera, conversei alguma coisa com o motorista, Marilton, quando percebi que, paralisada diante do carro, como se sem saber se avançava sua caminhada ou fugia correndo para trás, uma pequena criança, um menino de uns dois anos de idade, olhava fixamente na direção tangente em que eu estava, como se evitando cruzar seu olhar com o meu, certamente perigoso para ele. Sem perceber a ameaça que eu provavelmente representava naquele encontro tão distante da Universidade ou da casa da Rosângela, onde eu tantas vezes havia estado com outros Maxakali, aproximei-me, efusiva, daquele corpinho nu, abaixei e disse: *mai?* – “baí?”<sup>94</sup>. Mas, se eu imaginava que assim estabeleceria uma relação afetuosa com aquele pequeno *Tihik*, se esperava que em questão de segundos ele pulasse no meu colo e me distraísse da timidez, o efeito acabou sendo o oposto:

---

<sup>94</sup> O termo *Mai* [ba'i?] acaba sendo sempre o primeiro que aprendemos, e de longe o mais empregado quando estamos com os Maxakali. Significa “bom”, “bonito”, e é também um cumprimento: “oi”, “beleza?”.

diante do meu descuidado “ataque”, a criança deu um profundo suspiro e abriu o berreiro. Começou a gritar e a chorar tão desesperadamente que tive medo que seus parentes pensassem que ele tivesse apanhado de mim. Felizmente, uma menina mais velha veio logo acudir-lo e levá-lo de volta para o redor da mãe, enquanto eu esperava que alguém pudesse me acudir também. Eu ainda não sabia, mas não é esse o melhor modo de se aproximar das crianças, ou de quem quer que seja, numa aldeia Maxakali desconhecida.

Adiantei-me para onde a equipe conversava com Donizete e outros dois Maxakali, as mulheres – talvez cinco ou seis – sentadas a uns dois metros de distância. Fui apresentada a todos, e sentei-me num banco de madeira que uma jovem levava para nós. Escutava a negociação a respeito do artesanato, primeiro com o professor, depois com as mulheres, que silenciosamente foram para dentro da casa e retornaram com panos e sacolas cheias de colares, pulseiras, bolsas, que foram expostas numa mesa e selecionadas para o projeto com o Museu do Índio. Os Maxakali manusearam o material impresso que o Museu do Índio já havia feito a partir da exposição, e conversaram um pouco sobre a aldeia e sobre o projeto. Aos poucos foram aparecendo muitas crianças, algumas jovens mocinhas que me encaravam mais corajosas – sempre de longe – , e que tinham os braços e o rosto, inclusive as pálpebras, cobertos de tatuagens de figurinha de chicletes. Notei, a propósito, que durante aquele encontro, as mulheres e meninas iam entrando nas casas, em grupos de duas ou três, e retornavam com o rosto pintado com traços coloridos de batom e caneta, corações, bolinhas e outras formas geométricas. Inclusive os bebês voltavam pintados para a "reunião". As crianças mais novas andavam e corriam completamente nuas, entrando e saindo do mato, e algumas bem novas, com três ou quatro anos, carregavam bebês no colo.

Mas o mais marcante, estranho e belo naquele primeiro contato foi a atitude delicada com que as meninas – e alguns meninos – tentaram me indicar um pouco da etiqueta que me faltara quando descii do carro. Um a um, sentavam-se perto ou mesmo atrás de mim, sussurrando entre si de um modo que muitas vezes vejo os Maxakali fazendo, com o ar quase entrando na boca em vez de saindo, e hora ou outra eu sentia a pontinha dos seus dedinhos tocarem sutilmente a minha roupa, minha bolsa, meu cabelo ou meu cotovelo. Aos poucos íamos trocando rápidos olhares, até que enfim um sorriso contido, e, só depois de muito tempo, as risadas explosivas e as brincadeiras. Quando fomos embora, para passar na próxima aldeia, as crianças gritavam *mai!*, com entusiasmo, faziam sinal de jóia, davam adeus com as mãos. Donizete estendeu-me a mão. Os outros homens também. A equipe já entrava no carro, quando dirigi-me à mulheres, sentadas num banco-tronco de madeira, e estendi minha mão, confiante e quase efusiva a elas. Mas elas olharam para o lado ou para o chão. Eu ainda não

havia entendido nada sobre aquela etiqueta, mas soube que não se resumia à timidez, e muito menos à reprovação ou falta de modos. Talvez fosse preciso ser menos agressiva.

Naquele primeiro dia e nos próximos, visitamos mais dez aldeias em Água Boa. Algumas com pequenas hortas, algumas com forró eletrônico soando em alguma casa, algumas com *yãmĩy* cantando na *kuxex*, algumas com mandioca ou batata cozida sendo compartilhadas no pátio, e todas com banheiros instalados pela Funasa, inoperantes, sem água e sem manutenção. Chamaram-me muito a atenção as crianças brincando peladas, pintando-se com uma liberdade criativa – com batom, tinta de caneta, corretivo, pigmento xadrez, enfim, o que tivessem às mãos –, cuidando e passeando com bebês, manuseando facas e tesouras. Enfim, tudo aquilo que causaria arrepios à minha própria mãe, e que ali parecia ser exatamente um modo de crescer forte e alegre-saudável. E, como se não bastasse a segura setembrina do mato, um dos passatempos favoritos dos meninos mais velhos parecia ser fazer fogo para vê-lo consumindo algum morro, e, dessa forma, o território parecia um vasto campo de comunicação entre fumaças distantes. Nós, pesquisadores, ficamos preocupados com o fato de que aquele gesto estaria agravando o estágio avançadíssimo de desertificação da região. Os Maxakali, no entanto, embora concordassem que aquele costume pudesse trazer mais problemas, pareciam mais assumir uma postura de desdém àquelas condições ambientais a que seu território estava submetido<sup>95</sup>. Queimando o mato, talvez, estivessem dizendo que aquele capim, que de bichos escondia praticamente apenas cobras, definitivamente não os interessava.

Naquela mesma viagem, ainda passamos pela aldeia Vila Nova, no Pradinho, onde seriam feitas atividades relacionadas ao Promoart, e onde seria gravado em áudio o ritual *Putuxop*<sup>96</sup>. A intenção era transcrever e traduzir os cantos do *yãmĩyxop* e elaborar um livro nos mesmos moldes com que haviam sido feitos os livros de *Xũnĩm* e *Mõgmõka* (Tugny, 2009a e 2009b). No final, iríamos ainda para a Aldeia Verde, onde o *Popxop* também seria gravado com a mesma intenção.

Chegando à Vila Nova, a grande aldeia de Guigui Maxakali – com cerca de trezentos adultos na época –, e cujo grande pajé era nosso querido mestre Toninho Maxakali, lembrei-me que estávamos às vésperas das eleições. As casas de alvenaria – quase todas na aldeia –, que eu já havia visto nos vídeos e sobretudo no “Tatakox Vila Nova”, estavam cobertas de

---

<sup>95</sup> A respeito das queimadas realizadas por crianças, na Aldeia Verde, onde o morro também estava consumido pelo fogo – espalhado com facilidade pela seca –, a professora Suely Maxakali começou, mais recentemente, um trabalho de conscientização das crianças, aparentemente bem sucedido, mostrando bichos como a Preguiça e explicando que não conseguem escapar do fogo e acabam morrendo.

<sup>96</sup> *Putuxop* é o papagaio-*yãmĩy*. Para conhecê-lo melhor, ver Tugny (2011).

cartazes e adesivos eleitorais. A grande “Casa de reunião” – *Hãmyã* [dança] *Pet* [casa], “Casa de Dança”, sendo *hõnããm* o termo que designa “reunião” –, e muitas outras, estavam decoradas com cartazes até nas paredes internas. Os adesivos de candidatos pareciam ser usados inclusive como adereços, colados no corpo de crianças e bebês, cachorros, objetos. A equipe de pesquisa saiu de carro durante uma tarde inteira, e me deixou na aldeia. Ali, as crianças brincaram comigo, ensinando-me palavras, pedindo que eu as repetisse e, então, caindo na gargalhada, rindo certamente da minha pronúncia desajeitada, possivelmente por me verem dizendo termos que talvez fossem palavras engraçadas, palavrões, zombaria.



Interior da casa de reuniões. Aldeia Vila Nova. 2010.

Estivemos também na aldeia Cachoeirinha, durante apenas uma tarde, como atividade do Promoart, e a experiência foi impactante. Como vimos no item 1.4.2., havia ali um quadro grave de depressão, decorrente de uma grande precariedade de recursos e assistência.



Um dos desenhos na parede da sede abandonada da fazenda onde instalou-se Cachoeirinha. 2010.

Por fim, estivemos na Aldeia Verde, também para que se desse prosseguimento às atividades do Promoart, sendo que, ali, as mulheres já haviam se organizado de tal modo que a seleção dos artesanatos fora totalmente planejada e executada por elas mesmas. Além disso, a equipe regravaria uma versão do ritual *Popxop*, que eu tanto esperava presenciar, com fins de fazer a tradução dos cantos e futura elaboração de um livro sobre esse *yãmĩ*.

Retornei, enfim, a Belo Horizonte, levando comigo impressões que talvez não coubessem nos vídeos aos quais eu tinha acesso, e que jamais seriam vividas nos encontros na Universidade. A partir deste primeiro encontro, me vi marcada pela liberdade das crianças para percorrer seu território, seus corpos marcados pela terra e pelas tintas e doces descobertos ao longo do dia, as pinturas no rosto das mulheres e dos homens, a incorporação dos aparelhos eletrônicos – sobretudo potentes caixas de som –, o forró tocado em volume bem alto, a paixão pelo futebol – e muitas vezes pelo Flamengo – e, sobretudo, os cantos sagrados que saem da *kuxex* no meio da noite e entram pelas palhas das casas.

### 2.3. Procurando *Po'op*

Na ocasião daquela viagem de 2010, pude acompanhar o ritual *Popxop* – ou *yãmĩy-po'op*, traduzido como *yãmĩy*-macaco, ou macaco-espírito –, realizado na Aldeia Verde, e gravado em áudio, com a finalidade de revisar-se um registro anterior e completar eventuais lacunas para a produção de um livro dedicado a esse *yãmĩyxop*. De volta a Belo Horizonte, dediquei-me então ao tratamento e edição do acervo audiovisual anteriormente reunido, em que se encontrassem cantos, histórias, descrições, rastros de *Po'op* e seus aliados. Seria então necessário compreender melhor o conteúdo das narrações, quase todas em Maxakali, para eleger momentos que fariam parte de um filme sobre o processo de transcrição de cantos do *Popxop*. Planejamos então meu retorno à Aldeia Verde, para tradução e legendagem dos vídeos. Naturalmente, não havia o objetivo, impossível, de reconstruir fielmente o *Popxop*, ou preservar seu conteúdo original. O filme seria sobre o processo de transcrição e tradução de seus cantos. Seria um encontro de narrativas, explicações em português e em Maxakali, negociações entre pajés, cantos e suas variações, desenhos, enfim, um tangenciamento entre o processo de encontros entre pesquisadores não-indígenas e indígenas, mestres Maxakali, *yãmĩyxop*, e, inevitavelmente, o próprio ritual, a mitologia e a cosmologia tal qual era desenhada, traduzida e explicada nesse encontros.

Foram selecionadas fotografias, desenhos, um material de vídeo não editado consistindo principalmente em sessões de narrações míticas e transcrição de cantos<sup>97</sup>, realizadas quase todas em 2006 com pajés e outros representantes da Aldeia Verde, e uma infinidade de desenhos feitos por eles, especialmente por Donizete Maxakali. Inicialmente, tratava-se de um exercício de tradução e edição não-linear, em que expunha-se uma quase impossibilidade de se compor um roteiro coeso: parecia haver mais lacunas que continuidade entre os planos, os relatos estavam incompletos, e, não que isso me incomodasse de qualquer modo, muitas imagens estavam estouradas ou escuras demais<sup>98</sup>. Além disso, havia poucos

---

<sup>97</sup> Em 2006 foram gravados 86 cantos, ligados a diversos *yãmĩy* participantes do *Popxop*, mencionando mitos fundamentais para a compreensão de aspectos da cosmologia Maxakali, de sua história, e de seu contato com o território e os seres que o habitam.

<sup>98</sup> Seria desejável, é claro, que todas as filmagens tivessem sido produzidas observando-se algumas técnicas de controle da luz ou do foco. O modo como algumas imagens foram feitas estavam, ainda, muito mais limitados pelo domínio ainda reduzido do equipamento, que por opções "estéticas". No entanto, dado meu interesse mais no processo de apropriação dos novos recursos tecnológicos do vídeo, e da medida em que ele se dava em função de um exercício de olhar e transmitir os mitos e acontecimentos rituais, do que numa busca por imagens que a meus olhos parecessem necessariamente "bem feitas", incluí na montagem tudo aquilo que entendi ter valor etnográfico, a despeito da qualidade da captação da imagem e do som.



momentos de gravação em vídeo do ritual, que é quase todo noturno, mas muitas horas de imagens capturadas durante os trabalhos em Belo Horizonte. Em uma segunda viagem à aldeia, dessa vez sozinha, em Janeiro de 2011, as falas em Maxakali, que integram as horas de gravação desse processo, foram legendadas, revelando-se um contexto para os cantos que permeia todo o ritual: os mitos que revelam a profundidade, a beleza e a potência de cada acontecimento, palavra ou gesto. O próprio processo de tradução e inserção de legendas no programa de edição de vídeo já exigiu superações, a começar pela constante busca, minha e dos indígenas envolvidos<sup>99</sup>, por melhores formas de realizar as traduções e manter um ritmo intenso de trabalho.

Assim como as sessões de tradução filmadas em 2006 transformavam-se em sessões de desenhos, narrativas míticas, cantos e negociações entre mestres, também o processo de legenda dessas filmagens tornou-se um atravessar de exercícios de tradução, consulta a pajés, gravação de novas histórias, sessões coletivas de apreciação cinematográfica. Preparar o filme foi também gerar materiais intermediários, tais como vídeos específicos sobre certos aspectos do ritual que atendessem a interesses dos próprios Maxakali<sup>100</sup>. O exercício de legenda na aldeia acabou sendo ainda uma tentativa de inserção dos suportes e recursos materiais e técnicos audiovisuais, pelos quais eles sempre se interessaram muito.

Logo percebi que o trabalho com eles nunca ocorreria exatamente de forma disciplinada, programada, previsível: a metodologia era constantemente redefinida por eles. Durante um relato, por exemplo, pode haver a necessidade repentina de buscar conteúdos diversos, tais como biologia ou lingüística. Um trabalho pode ser interrompido a qualquer momento por eventos surpreendentes, e nunca se sabe que acontecimentos ou pensamentos se desencadeiam a cada momento enquanto formulamos nossas perguntas. Eles revêem nossa metodologia quando fazem suas tantas reuniões, de onde surgem decisões inesperadas sobre ações programadas pelo projeto. Debatem o tempo todo sobre o que deve ou não ser documentado. Assim, meus pressupostos a cada vez iam se desconstruindo – Como, afinal, reverberam nossas práticas de memória entre os Maxakali? O que era esse conteúdo mítico-sonoro que queríamos registrar, considerando-se sua constante renovação? –, os objetivos quase sempre se desviando, e as conclusões finais parecendo eternamente distantes: como compreender conceitos indígenas de ‘escuta’, ‘cura’, ‘espírito’, ‘movimento’, ‘visão’,

---

<sup>99</sup> A principal tradutora era a professora Maísa Maxakali. Contamos muito com a ajuda dos pajés Mamei Maxakali e Totó Maxakali, dos professores Isael Maxakali e Sueli Maxakali, e de Noêmia Maxakali.

<sup>100</sup> Cenas em que Maxakali mostram cada desenho, indicam fotografias de momentos correspondentes no ritual, explicam histórias e relacionam imagens e cantos foram reunidas num vídeo que já foi levado para a Aldeia Verde, a pedido de um Maxakali, para servirem de instrumento aliado na instrução das crianças.

‘diferença’? Como considerar minhas noções de registro e transmissão, de correto e errado, de importante, irrelevante, perigoso, potente, a partir de questões que eles propunham? Ou, finalmente: o que a realização de um trabalho como esse nos diz sobre como experimentar e descrever o mundo?

Interessa notar, a partir de toda a minha experiência de campo e das sessões de transcrição que pude acompanhar ao vivo e a partir do vídeo, a respeito do cuidado com o registro dos *yãmĩxop*, e de uma certa preocupação Maxakali com a legitimidade para tratar corretamente de assuntos xamânicos – ou seja, que envolvem uma certa política diplomática, uma experimentação de encontros e jogos perspectivados –, é que os modos como os Maxakali celebram seus encontros com os *yãmĩy* não se dão por acaso, de improviso, sem lugar e significado estabelecidos. Na relação figura-fundo entre invenção e convenção, aquilo que parece ocorrer de forma desordenada, insuficientemente ensaiada para um registro definitivo, na verdade é um conjunto de variáveis minuciosamente propostas para aquele evento, seja pela tradição, seja pelas escolhas dos próprios *yãmĩy*, ou determinação dos pajés.

Vemos nas gravações e nas experiências *no campo* que cada aspecto sonoro, mítico, visual, ritual, narrativo, pode ser realizado de várias maneiras diferentes, ou em várias *versões* de si mesmas, conforme a vontade dos que os conduzem diante dos contextos em que se realizam tais eventos. A variação é parte constitutiva desse *corpus*, e produzir uma espécie de registro material de cantos, histórias e rituais coloca-nos diante dessa condição. Ora uns reprovam o que foi produzido por outros alegando conter erros, ora repete-se diferindo como se o que diferisse entre produções rituais, gravações, narrativas e explicações diversas, consistisse mais num modo próprio de construção e transmissão daquilo que se pretende registrar ou comunicar, do que propriamente numa contradição. Sabemos que, diante de qualquer impasse a respeito desse *corpus*, devem-se consultar os pajés – especialmente os mais velhos, que conhecem mais os *yãmĩy*<sup>101</sup>.

Não podemos supor, de antemão, que qualquer elemento – sonoro, visual, narrativo – variável, que percebemos *yãmĩxop* e seus mitos, seja exterior a uma suposta fórmula oficial, correta e inalterável de um conjunto fechado de saberes. As variantes que despontam em cada evento – ou cada repetição – não podem ser tomadas como se complementassem, de modo aleatório ou incerto, aquilo que se pretende registrar ou transmitir de fato. A variação, pelo contrário, parece ser o coração do evento, e talvez por isso mesmo haja tanta preocupação em

---

<sup>101</sup> Parece haver sempre um modo correto de se fazer as coisas, e aí os mais novos comportam-se como aprendizes iniciantes, ainda que de um modo bastante distinto das relações de autoridade que conhecemos ou podemos supor.

se afastar o erro. Trata-se de um rigoroso exercício, que envolve negociações às vezes inesperadas e incansáveis entre pajés e aprendizes, etnógrafos, ouvintes.<sup>102</sup> O exercício antropológico, aí, precisa ser repensado à medida em que se realiza.

O que se passa quando o discurso do nativo funciona, dentro do discurso do antropólogo, de modo a produzir reciprocamente um efeito de conhecimento sobre este discurso? Quando a forma intrínseca à matéria do primeiro modifica a matéria implícita na forma do segundo? (...) O que muda, em suma, quando a antropologia é tomada como uma prática de sentido em continuidade epistêmica com as práticas sobre que discorre, como equivalente a elas? (Viveiros de Castro, 2005)

Nesse sentido, o texto do projeto inicial me forneceu dicas valiosas sobre como realizar um trabalho antropológico diante de tantas questões:

Não se trata de buscar uma conversão ao xamanismo e tampouco de abandonar os mecanismos pelos quais nos construímos até então como pesquisadores. Mas é preciso ir além. É preciso poder imaginar o pensamento indígena, imaginar a percepção que têm do mundo a partir destes entendimentos preliminares. Neste sentido, parece-me que o mais importante é trazer à luz o seu material musical, prosseguindo na tradução – sempre dificultosa – dos seus cantos, deixando, pelo menos provisoriamente de lado nossas próprias questões e nossos desejos precipitados de interpretar as ações e o pensamento do Outro. Acredito que a pesquisa de cunho antropológico pode preparar os mecanismos para que nossos nativos<sup>103</sup> sejam de fato colaboradores e que cada vez mais suas modalidades de ensino e apresentação do conhecimento cheguem ao público, abstando cada vez mais de nossos papéis de intérpretes. É desta forma que nos confrontaremos às questões colocadas por eles ao invés de tentar fazer com que eles respondam às nossas. (Tugny, 2010b: s.n.)

Posso dizer que esse processo construtivo realizado em conjunto com os Maxakali tem sido um exercício constante de reelaborar meu entendimento acerca daquilo que, a princípio, pareceria um erro de tradução de termos como "certo" e "errado", usados tão constantemente para avaliar o que deve e o que não deve ser filmado, escrito, descrito. Também uma noção

---

<sup>102</sup> Por um lado, não temos nunca duas gravações idênticas, duas pinturas idênticas, dois rituais idênticos – o que, para quem sequer domina o idioma Maxakali, parece indicar que o que se realiza ali está mais no campo do improvisado e da intuição que do rigor técnico. Por outro, os pajés e tradutores são capazes de passar períodos inteiros discutindo a forma correta de um único verso, uma única fala, apresentando entre si novas histórias, exemplos, desenhos, e quiçá argumentos políticos para que haja um entendimento daquilo que eles passam a considerar correto a partir daí. Deveríamos, então, ao menos supor que haja, nesses trabalhos diplomáticos de transcrição, registro e transmissão, uma missão incorruptível, por parte dos mestres Maxakali que conduzem nossos projetos com eles, de afastar os erros e ao mesmo tempo preservar a diferença, cuja metodologia e sentido demandariam um entendimento mais profundo do que dispomos acerca desses pensamentos científicos e filosóficos para que pudessem ser mais propriamente descritos.

<sup>103</sup> A expressão não é uma ironia e sim fundada em uma outra – “*Ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo*” – de Viveiros de Castro (2002b: 119).

prévia de autoridade, que eu teria a tendência de aplicar às situações em que se problematiza quem pode e quem não pode conduzir uma atividade, narrar uma história, selecionar aquilo que é produzido, acaba sendo desconstruída neste contexto. Afinal, não estamos falando da mesma coisa. Se eu quero entender e participar de uma descrição daquela realidade tão diferente, talvez seja mesmo necessário perceber em que medida nossos contextos se diferenciam e se aproximam, e permitir que aquelas noções "nativas" passem de algum modo a ser contempladas pelo uso dos termos aos quais estou habituada. E, talvez, isto só seja possível num processo contínuo de equívocos e traduções, no qual meus desejos, minhas dúvidas e minhas propostas acomodem-se entre os modos de fazer e descrever dos Maxakali com quem trabalho, e vice-versa.

Tão ou mais importante quanto os resultados previstos pelos projetos nos quais trabalhei, todos envolvendo a produção de vídeo, foram os processos que se desencadearam dentro das aldeias, que muitas vezes mobilizaram as comunidades envolvidas, possibilitaram que importantes rituais se realizassem e que territórios fossem percorridos e muitas espécies identificadas. Criaram-se discussões sobre como lidar com o mundo dos brancos, sobre formas de registro de elementos de sua "cultura" e sobre sua importância, sobre os limites do que é ou não desejável nesse processo. Os filmes proliferaram, concedendo ao nosso olhar momentos e ângulos surpreendentes, e a realização da exposição no Museu do Índio, permitiu que um vasto material, organizado pelos pesquisadores envolvidos e pelos Maxakali, revelasse um conteúdo precioso, e despertasse o interesse de centenas de pessoas, dentre elas alunos de muitas escolas.

Desde o princípio, o trabalho nunca consistiu na apropriação de imagens e conhecimentos com um intuito museológico de preservação de registros e produção científica. Parece-me que só justifica-se por ser realizado da forma como tem sido: tendo como principais agentes os próprios Maxakali, que determinam os focos, avaliam as intenções e interesses, questionam os rumos da pesquisa a cada momento, e apropriam-se dos recursos materiais com os quais têm contato. Constantemente os velhos discutem e relembram determinada história ainda desconhecida ou esquecida pelos adultos, e os mais envolvidos no projeto – pajés, lideranças, jovens bilíngües e professores, escolhidos por eles mesmos – debatem o tempo todo sobre o que deve ser documentado, o que tem que manter-se em segredo e o que não deve ser apreendido através dos suportes que conseguimos utilizar ou construir. É provável que as crianças também sejam bastante afetadas, e percebam que não-indígenas podem interessar-se e valorizar suas práticas.

Os momentos de transcrição e contextualização em Belo Horizonte, a gravação do ritual, a montagem de textos, vídeos, álbuns de fotografias e ilustrações pareciam etapas necessariamente inconclusas, que refazem-se e invertem-se: gestos, sons, palavras e mitos já explicados recebem novas explicações aparentemente incompatíveis, revelando-se a profundidade e infinidade de desdobramentos de seus significados.

O aspecto fundamental desse primeiro trabalho, com *Popxop*, era que aquele processo inevitavelmente ia transformando-se em outros: muitas vezes, em sessões comentadas de cinema, quando alguém passava pela casa da tradutora, Maísa Maxakali, se interessava pela cena que estava sendo legendada e pedia que deixássemos reproduzindo, o que se repetia ininterruptamente por horas noite adentro, à medida que outras pessoas iam entrando na casa, até que não coubesse mais ninguém no ambiente. Geralmente eram cenas de cantos, ou então cenas engraçadas em que alguém se machucava. Minutos ou horas depois, a sala de cinema se dispersava e todos iam indo embora em silêncio, quando já estávamos com sono ou fome demais para continuar concentradas no trabalho, ou quando os *yãmĩyxop* começavam a cantar no pátio. Outras vezes era preciso chamar os pajés para dar explicações, e então seguia-se um trabalho minucioso e exaustivo que se estendia até bem tarde da noite, para que nada fosse esquecido ou confundido.

Percebi que um projeto como esse questionava insistentemente a diferença entre a educação não-indígena e modos de educação indígena, mas não apenas a partir de uma diferença entre uma “cultura escrita” e uma “cultura oral”. Pensávamos, ali, em outras escritas, que pudessem se transformar ao se transmitir, e permitindo e exigindo trocas entre os que escrevem. O vídeo final, “*POPXOP: os cantos do Macaco-espírito*”<sup>104</sup> – que começa com belas imagens estouradas dos homens subindo e pulando em árvores, parecendo, ou como se transformando-se em macacos, e termina quase no escuro –, foi exibido no V Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em Belém / PA, em maio de 2011, e nos trouxe reflexões fundamentais. A partir do vídeo, afinal, discutiram-se questões sobre materialidade e propriedade, saúde e políticas públicas, território e recursos naturais, noções de tempo e escuta, e a questão da educação dos ouvidos não-indígenas para perceber diferenças em outros contextos, ao mostrar aspectos dos rituais e das dinâmicas de trabalho<sup>105</sup>. Filmes realizados a partir de um olhar indígena podem ser lições de antropologia, de escrita, de cinema e filosofia

---

<sup>104</sup> Falarei mais a respeito do filme adiante, no item 5.

<sup>105</sup> A partir sobretudo de explicações sobre como a aliança estabelecida do *po'op* consistiu na troca de cantos e bens materiais – cerâmica, flechas – por alimentos, sobre o tratamento dispensado às crianças pelos *yãmĩy*, sobre o uso dos rios e da caça.

muito profundas<sup>106</sup>, sobretudo na medida em que proporcionam um exercício imaginativo de manipulação de muitos conceitos prévios, para que haja um entendimento daquilo que parece tão alheio. Se entendermos que o discurso dos nativos nos fala de outra coisa além de exclusivamente deles mesmos, de sua mente ou sociedade, mas do mundo, parece-me que, seguindo a conclusão de Eduardo Viveiros de Castro em sua conferência “Antropologia e imaginação da indisciplinaridade” no IEAT em 2008, o cinema, por ser assimilado pelos Maxakali e outros povos indígenas da forma como tem sido, permite uma Antropologia como “*ciência da auto determinação ontológica dos povos*”.

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: "O Corpo e os Espíritos" (1996), de Mari Corrêa, e "Wai'á Rini, o poder do Sonho" (2001) de Divino Tserewahú, são bons exemplos disso. Esse processo de lembrança, repetição e correção de cantos e mitos já vinha acontecendo durante os processos de transcrição de cantos dos rituais do *Mõgmõka*, do *Xũnĩm* e do *Po'op*, e se mostrou no próprio filme "POPXOP: os cantos do Macaco-espírito" (2011), feito a várias mãos, olhos e ouvidos, em diversos momentos diferentes, sem pretensões de dizer muito, mas tão repleto de vozes.

---

<sup>106</sup> Como ocorre nos filmes de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, "Duas Aldeias Uma Caminhada" (20018) e "Tava – A Casa de Pedra" (2012), ambos produzidos pela ONG Vídeo nas Aldeias, e nos quais os diretores investigam a história das reduções jesuíticas a partir dos relatos dos velhos Mbya-Guarani, numa tentativa de reconstrução dessa história oficial.

## 2.4. “Onde está *po’op*?”

Quando *po’op* é chamado na aldeia, assim como ocorre em outros rituais, uma infinidade de ações coletivas desencadeiam-se – de uma forma dispersa, imperceptível a nossos olhos acostumados à forma solene e marcada com que nossos rituais se iniciam – mas estreitamente interligadas<sup>107</sup>. As mulheres banham-se no rio. Os *po’op* molham a cabeça das crianças, como num batizado, numa parte mais alta do rio, depois de sair do mato com a caça e escondê-la dentro d’água<sup>108</sup>. Depois o *yãmĩy* chega à aldeia sem cantar os cantos com palavras: apenas assovia, por estar ainda sem caça<sup>109</sup>. As mulheres não podem ver sua chegada, mas a escutam pelas frestas das casas de madeira e palha e preparam-se para cantar no pátio durante toda a noite.

Mulheres e *po’op* dançam e cantam no pátio em frente à *kuxex*, e depois os *yãmĩy* entram na casa de religião para cantar a noite inteira, sendo imitados pelas mulheres sentadas do lado de fora. É o ritual em que as mulheres tem a maior participação vocal, as palavras sendo articuladas dentro da boca, que quase não abre<sup>110</sup>, e o som ressoando bem na garganta e na cabeça. Elas parecem imitar o canto dos espíritos, mas com uma sonoridade – pronúncia e timbre – distinta, como se transpusessem para suas vozes as histórias cantadas por *po’op*, o que nos lembra a ligação que Maria Ignez Cruz Mello percebeu entre a música vocal do *iamurikuma* (cantada pelas mulheres) e a instrumental das flautas *kawoká* (tocadas apenas por homens), entre os Wauja do Xingu.

Notei que os temas principais em ambos os repertórios são frases muito próximas do ponto de vista rítmico-melódico, como variações de uma frase básica realizada tanto pelas flautas quanto pelo canto feminino. [...] concluí que o repertório de flautas *kawoká* seria como que “transponível” para os cantos

---

<sup>107</sup> Há um registro em vídeo realizado na aldeia Campanário, que ocorre num dia de chegada de *po’op*, em que homens e meninos passam um longo momento subindo em árvores, brincando e pulando – imitando macacos, segundo um Maxakali –, como se eles mesmos já estivessem experimentando a existência como *po’op*.

<sup>108</sup> Esse relato deixa clara a forte ligação que a tradição Maxakali tem em relação ao território: os rituais dependem de caça, de um rio limpo, de certas plantas. No vídeo de 2006, Sueli Maxakali fala sobre a importância de uma “boa terra” – um território minimamente digno – para que a vida ritual dos Maxakali ocorra normalmente. Nesta viagem de 2010 também escutei algo parecido: com águas contaminadas, problemas graves de saneamento, e um território devastado, os Maxakali não podem fazer religião constantemente, e aos poucos os cantos vão sendo esquecidos e as crianças vão perdendo a oportunidade de vivenciar os mitos.

<sup>109</sup> Sobre a relação entre cantos com histórias/vazios e a troca da caça, ver: Tugny (2010a: 136; 2011: 156), Pires Rosse (2007: 102).

<sup>110</sup> Algumas palavras são necessariamente cantadas com inspiração de ar.

femininos, ou vice-versa, [...]. Desta forma, afirmo que a música de *iamurikuma* representa uma versão cantada e feminina da música de *kawoká*. (Mello, 2005)

Antes de irem embora (segundo os Maxakali, os *Po'op* costumam ficar meses na aldeia, participando de outros *yãmĩyxop*, e há quem diga que eles nunca vão completamente embora), os cantos destinam-se a uma despedida amorosa. Os *yãmĩyxop* cantam que terão saudade das mulheres, suas vaginas. As mulheres ficarão com saudades dos testículos dos *ãpexnãgxop* (esposo-cuiquinha<sup>111</sup>). Um dos últimos acontecimentos, e que parece ser um dos pontos mais fortes do ritual, é uma brincadeira em que os *Po'op* atiram objetos nas mulheres, que por sua vez revidam atirando outros objetos – terra, plantas, roupas, etc – , dando tapas e socos, e criando com seus gritos e risadas uma atmosfera de extrema diversão. Sobre esse momento, uma mulher Maxakali me indicou que são os filhotes do *Po'op*, zangados por terem sido mortos pelo *yãmĩy* antes da partida.

Os Maxakali chamam *Popxop* de “imitador dos *yãmĩyxop*”, ou "*yãmĩyxop yĩkoyãhã*", conforme nos conta Tugny (2010a: 95), e seu repertório contém cantos de todos os demais *yãmĩyxop*, sendo muitas vezes as sonoridades características imitadas, tratando de temáticas e experiências xamânicas semelhantes. *Po'op* habita muitos lugares diferentes, e transita entre muitos outros rituais: por isso é preciso trabalhar ainda mais as tão diversas perspectivas dentro do ritual e os diversos percursos da memória e da vivência dos Maxakali.

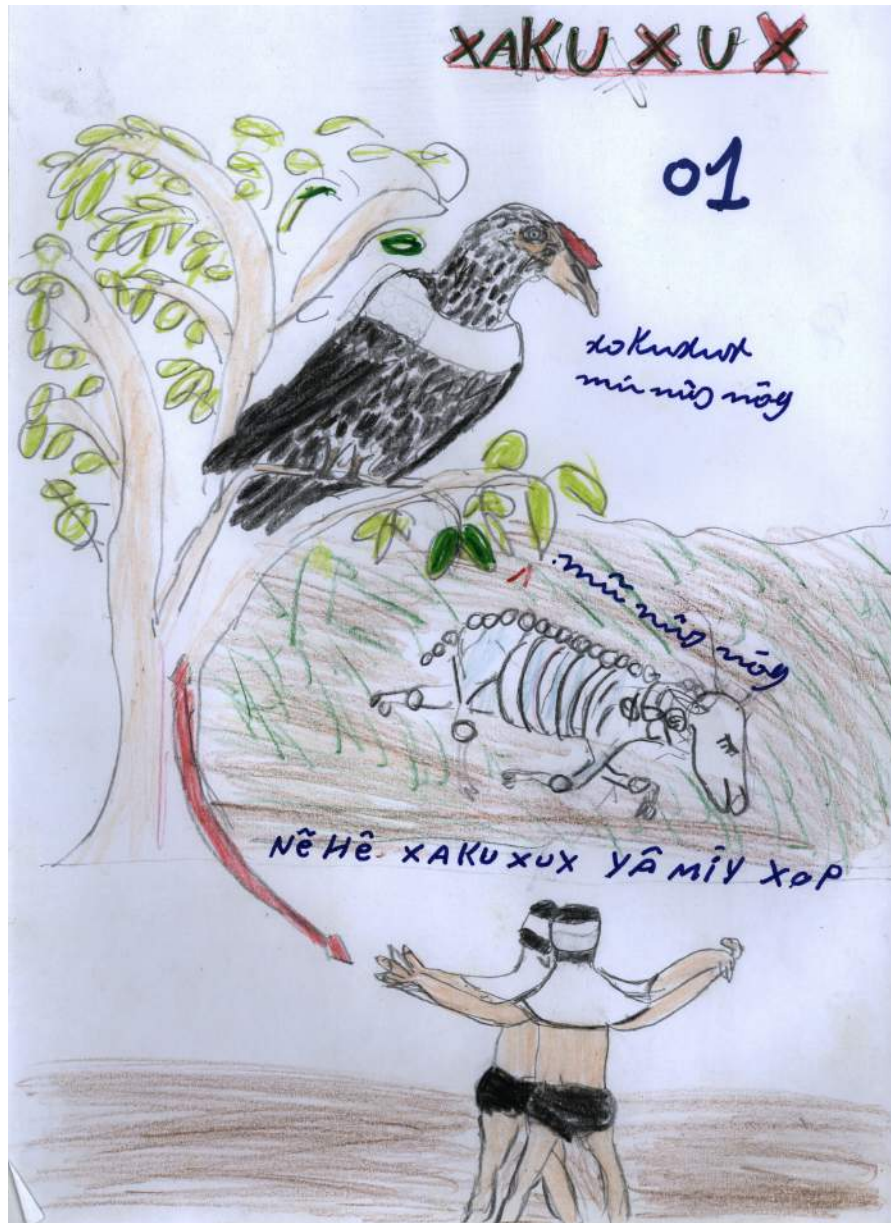
Desperta nossa atenção o modo como *Po'op* se presentifica em muitos espaços simultâneos, e cabe mencionar que os desenhos utilizados no filme, por si só, já eram um material extremamente rico sobre *popxop* e sua estética, ou seu modo de estar no mundo. Cada um deles parecia materializar o canto e o mito, trazendo uma simultaneidade de lugares que também é trazida nos cantos e nos mitos (cf. Tugny, 2011: 113-127) – e continha em si uma história detalhada, repleta de significações e conhecimentos tradicionais, em que os seres no ritual apresentam-se simultaneamente em diversas aparências e lugares. Essa coexistência de formas corporais experimentadas por cada entidade ontológica desenhada parecia uma chave para a compreensão das noções de movimento e espacialidade que tanto nos intriga diante de um *yãmĩyxop* ou outras experiências xamânicas de povos ameríndios. Os cantos, por sua vez, também contêm, em seus poucos e econômicos versos e texturas sonoras, os mitos e o conhecimento dos Maxakali sobre o mundo. Mas, além disso,

---

<sup>111</sup> Pequeno marsupial.



são o espaço onde vários sujeitos fazem reverberar suas posições, onde os sentidos deslizam, onde a fonte de emanção não é uma só. São a sua experiência mais intensa da alteridade. Os cantos são o tempo e o espaço da construção deste jogo de reverberações. É por esta função que eles são concebidos na percepção dos gestos e dos corpos que ocupam estes espaços. (Tugny, 2011: 145)<sup>112</sup>



Múltiplas vozes e olhares de *Popxop*: Urubu-rei-veado e Urubu-rei-*yãmĩyxop*. Donizete Maxakali.

Juntamente com os pajés Maxakali, Tugny e outros etnomusicólogos vêm demonstrando como a estrutura paralelística de um único canto nunca se reduz a uma

<sup>112</sup> Prefiro, no entanto, a ideia sugerida por Bernard Belisário (2015), que vê esse jogo, mais que que como uma reverberação ou eco, como um caso de ressonância. Tal ideia será boa para pensar a agência dos filmadores, dos *yãmĩyxop* e dos pajés, especialmente nos filmes-ritual e filmes-caça que veremos adiante.

repetição de versos e melodias semelhantes. Cada verso talvez seja uma mônada, é a expressão de toda uma mitologia através de diferenças infinitesimais. Como exemplo, gostaria de mencionar o canto *Kaxxōy* ("irmão", "bicho-pau", integrante do *popxop*, ou complexo mítico do *yāmĩy po'op*, ou macaco):



#### *Kaxxōy*

*kaxxōy mōg yōn kaxxōy mōg yōn*  
*e āte mōōn yīxa texīy ax*  
*e āte mōōn yīxa texīy ax*  
*yā mōg yōn nōy yā mōg yōn*  
*yīxapu xaxip xex mīy*  
*yīxapu mākatak mīy haih yaok*

#### Irmão / bicho-pau

irmão me joga irmão me joga  
 se eu jogo você como fará?  
 se eu jogo você como fará?  
 me joga, irmão! me joga, irmão!  
 eu mesmo mato o mutum  
 mato pra você me atira haih yaok

Desenho feito por Donizete Maxakali para o canto *Kaxxōy*, que expressa uma multiplicidade de eventos que encontram-se no canto e no mito.

Neste desenho, referente ao canto, vemos a cabeça em três posições: no mato com o irmão, entre as pessoas da aldeia que visitou, e com o *Īnmoxã* que a cortou. São três eventos que se cruzam no desenho, no canto e na história que o desenhista pretende ilustrar. É surpreendente que, nesse canto, traduzido livremente por mim a partir de informações

coletadas em gravações, durante minha iniciação científica, em 2009<sup>113</sup>, esteja contida toda a história que se segue, contada de forma resumida por um pajé em um dos vídeos do acervo<sup>114</sup>:

**H3.** Duas mulheres foram pescar. Comeram peixe cru e viraram *ĩnnoxã*. Os esposos, que eram irmãos, descobriram que elas não levaram peixe pra casa, e avisaram os outros. Pegaram galhos e puseram na cama para matar a mulher.

Um subiu no coqueiro, viu que *ĩnnoxã* matou o irmão. Quando *ĩnnoxã* viu ele, falou pra descer. O *tihik* respondeu que ele é quem deveria subir, de bunda pra cima. Quando ele subiu ele flechou o ânus. O *tihik* desceu e viu a cabeça do irmão, que *Ĩnnoxã* havia cortado. Quis enterrar, mas a cabeça saía, e dizia: *kaxxõy ũgpa!* Irmão, me pega!

O irmão queria ir embora, mas a cabeça passava na frente e insistia, até que resolveu pegá-la pelo cabelo. Viram um pássaro (*xamõpa* = mutum). Queria flechar, mas a cabeça pedia *kaxxõy mõgyõn!* Irmão, me joga!

Jogou, acho que pensando vou jogar de verdade. Matou o pássaro, mas a cabeça continuou. O irmão passou a cuidar bem da cabeça.

Aí viu um *pataka* = jacuti, outro pássaro. Não quis flechar mais. Jogou a cabeça e pegou o pássaro. Aí foi e viu muitos catitus (queixadas), *xapuxe'e*.

*Kaxxõy mõgyõn!* Jogou, jogou e matou toda a manada. De tarde, fez fogueira para tirar o pelo do *xapuxe'e* e comeu. A cabeça quis um pedaço. Comeu, mas logo saiu pelo buraco, e água também. O irmão deitou para descansar e a cabeça também ficou quietinha. Ela arrotava = *puktet* imitando o irmão. Ai foram e viram o tatu-grande que entrou no buraco. A cabeça pediu que o jogasse nele. Bateu mas não matou o tatu. Foi batendo nele até ele cair lá na outra terra. A cabeça foi atrás, mas ficou enganchada no galho.

Enquanto isto o irmão esperava no começo do buraco. Onde a cabeça caiu tinha *yãmĩyxop*, *tihikputuxop*, *amapap*. Todos comeram o tatu, ficaram deitados. O *amapap* que vira a cabeça pra cima direto, viu a cabeça enganchada. Não sabia dizer que tinha cabeça e disse a todos para cortarem o galho. Cortaram. E aí perguntaram para a cabeça que não conseguia falar mais. Cada um pegou um galho de *kupkõg* e de Imburana depressa para que o leite não secasse (se seca, cola) e refizeram o corpo dele rapidinho. Quando terminou o corpo todo, deitado no chão – fizeram tudo, coração, garganta – colocaram a cabeça, mexeram as articulações, levantaram ele e perguntaram.

Ele respondeu normalmente. Voltou a falar. Aí ficou morando lá, mas com saudades do irmão e parou de comer. Aí o chefe perguntou: “Por que você está triste e não come?” Ele respondeu que tinha saudades. Aí ele deu presentes para cada um que refez o corpo dele. O chefe ensinou para ele um caminho para ir rapidinho. Não era o mesmo pelo qual chegou. Ele foi, pegou o caminho certo. Chegou na sua aldeia, o irmão o viu com o corpo todo normal, abraçou, chorou.

O urutau ficou com a cabeça para cima para sempre, desde que olhou para a cabeça pendurada. (Pajé Totó Maxakali, no acervo de vídeo constituído por Rosângela de Tugny, na Escola de Música da UFMG)

Essa economia poética nos cantos xamânicos Maxakali – e que aparece também em muitos desenhos –, sugere que sua transmissão de conhecimentos e tradições se processa de um modo radicalmente diverso da nossa tradição escolar. Em primeiro lugar, porque adquirir conhecimento acaba sendo não mais uma recepção institucionalizada, mas uma experiência ativa, de escuta, visão, curiosidade e criatividade. É preciso participar, observar, repetir,

<sup>113</sup> Também foram consultadas anotações da profa. Rosângela Pereira de Tugny.

<sup>114</sup> Esse relato se assemelha a um mito narrado pelo missionário Anton Lukesh em seu livro sobre a mitologia dos índios Caiapós, pertencentes à família Jê (Lukesh, 1976). A narrativa remete ainda ao célebre tema da cabeça-comedora apresentado nas Mitológicas de Lévi-Strauss (1964, 1966, 1967, 1971).

inventar, para conhecer. Nesse sentido, um único traço, ou um único verso, pode levar a toda uma ciência profunda e ampla a respeito do mundo. Assim, a apreensão de um dado acumulável – a soma de muitas histórias, a memorização de muitos versos – talvez perca um pouco de sentido se for tomada independente de uma experiência de produção, seja de um olhar, seja de uma escuta, seja de um gesto ou de uma memória que passa então a ser partilhada. É deste modo que, para citar um exemplo, o filme "Caçando Capivara" (2009) nos faz pensar e experimentar seus cantos, suas histórias, e seus exercícios visionários de procura e de conhecimento<sup>115</sup>, e faz com que caibam seres e mundos em alguns poucos cortes, em cantos, em perspectivas criadas na filmagem e na montagem. Não se trata de reunir o maior número possível de elementos considerados culturais para então transmitir a quem assiste no que consiste uma caçada, mas sim em elaborar um percurso – que poderia ser outro, o que se sugere a partir de um interesse dos Maxakali por fazer vários filmes com o mesmo tema – que nos leva a uma experiência possível de caçada, como se cada plano, cada canto ou gesto bastassem para que todo um modo de saber fosse partilhado e produzido. Há, aí, uma continência de extensões mitológicas, cosmológicas, em cada parte desse *corpus*, que por sua vez se estende fractalmente em novas partes dotadas e produtoras de sentido.

---

<sup>115</sup> Os cantos Maxakali são também seu exercício de memória, que, antes de mais nada, reflete o vigor com que tem mantido suas tradições.

## 2.5. Algumas considerações sobre a tradução e legendagem de filmes no contexto do trabalho com os Maxakali

Se a antropologia é um exercício específico de tradução, é interessante mencionar as peculiaridades percebidas nesses trabalhos de legendagem, já presentes nos processos de tradução de cantos sagrados e mitos. Seria importante consultar os pesquisadores – os da UFMG e os Maxakali – envolvidos em tais projetos, sobre suas impressões, e talvez comparar com minha experiência de tradução para legendas de filmes. A diferença seria que, no caso dos filmes, podemos ver um resultado imediato, acompanhar o falante em “tempo real” enquanto lemos sua fala em outra língua, o que deixa mais evidente que o entendimento de “tradução”, meu e dos Maxakali que comigo trabalharam, talvez seja bastante diferente um do outro.

Jean Rouch, em seu texto "A câmera e os homens" (1979 [1973]: 58), diz que quando, na década de 30, o cinema passou a admitir a reprodução do som, emergiu um cinema "branco, canibalístico". Aquele momento de transformação tecnológica coincidia com um gosto por um exotismo, e os filmes passaram a ser gravados ou em estúdios ou, no caso de trabalhos como o de Marcel Griaule ("*Au pays du Dogon*" e "*Sous les masques noirs*", ambos de 1938), apostavam no uso de músicas "Orientalistas" e de um estilo jornalístico de comentário.<sup>116</sup> Muitas teriam sido as aquisições tecnológicas nos anos seguintes, sobretudo a respeito da portabilidade das câmeras, que passaram a ser levadas até regiões distantes com mais facilidade. No entanto, até o início dos anos 70, quando "A Câmera e os Homens" fora escrito, Rouch nota que a maioria dos filmes etnográficos realizados partilhava ainda do mesmo formato de produções feitas para distribuição comercial: créditos, música de fundo<sup>117</sup>, edição sofisticada, narração dirigida a um público amplo, duração adequada. Os resultados seriam híbridos que nem satisfaziam um rigor científico nem a arte cinematográfica<sup>118</sup>. Inclusive, para satisfazer a exigências do precário mercado de distribuição desses trabalhos, muitos etnógrafos preferiam contratar equipes especializadas – compostas por pessoas que

---

<sup>116</sup> Rouch pontua que Margaret Mead e Gregory Bateson, no mesmo período (1936–1938), evitaram tal proposta traiçoeira de misturar pesquisa e "comercialismo" com sua série "Character Formation". (Rouch, 1979: 58)

<sup>117</sup> A respeito da música nos filmes etnográficos, o item 6.1.3., *infra*, esboça algumas reflexões.

<sup>118</sup> O autor sugere ainda que, na medida em que alguns etnógrafos pudessem considerar o filme como um livro, sendo um livro etnográfico diferente de um filme etnográfico, alguns grandes trabalhos conseguiam escapar dessas fórmulas.

muitas vezes não conheciam nem a língua nem o contexto filmado – a filmar eles mesmos seus trabalhos.

Rouch observa que duas fontes sonoras simultâneas acabam tornando uma delas submissa à outra, e propõe que o ideal, para ele, seria fazer filmes apenas com som direto, sincrônico, original. Entretanto, como a maioria dos filmes etnográficos apresentavam culturas estrangeiras cuja língua era desconhecida para a maioria do público, a narração, discurso direto do diretor mediando uma relação entre ele e seus espectadores, pareceu a solução imediata. O grande problema dessas explicações "científicas" era, para Rouch, que elas muitas vezes em vez de esclarecer as imagens, acabavam por obscurecê-las, mascará-las ou substituí-las. Assim, o filme passava a ser mais uma palestra, uma demonstração ilustrada. Raras vezes os comentários conseguiam se contrapor às imagens. Longe de traduzir, transmitir, reconciliar, tal tipo de discurso trairia a comunicação. Para o autor, a narração dos filmes etnográficos desde 1930 havia passado de um colonialismo barroco por um exotismo aventureiro, para a segura científica e, então, para discursos ideológicos nos quais o autor não se continha em compartilhar com os outros.

A inserção de títulos e legendas, segundo Rouch, teria sido o modo mais sensível de escapar das armadilhas da narração. Aí, então, o grande problema passava a ser, para além de uma mutilação da imagem pela escrita, e de uma perda do poder poético dos comentários em *off*, um problema de tradução. Não é possível um aprofundamento a respeito deste desafio neste trabalho, mas é preciso dizer que, durante a elaboração de "*POPXOP: os cantos do macaco-espírito*", este talvez tenha sido o problema central. Se era difícil entender o conteúdo das cenas que traziam de algum modo *po'op*, como possibilitar um acesso aos não-falantes de Maxakali que assistissem ao filme ao conteúdo das imagens através de suas falas?

David MacDougall (1998: 165), por sua vez, menciona o assombro causado pelos primeiros filmes etnográficos legendados, na década de 70. Antes disso, o autor lembra que esses filmes costumavam ser estruturados com o acompanhamento de um comentário *over*, que raramente permitia às pessoas filmadas que falassem por si mesmas. O autor chega a sugerir que as legendas poderiam conceder àquelas pessoas a possibilidade de terem seus pensamentos e discursos apresentados, tal como o "cinema direto" buscava apresentar pensamentos e discursos de europeus naquela época. O público passaria, então, a ter acesso não mais a informações faladas *sobre* as pessoas nos filmes documentários, mas a escutá-las, do ponto de vista do discurso, mais diretamente. Entretanto, para MacDougall, legendar constituía um processo criativo, o que reforça nossa noção de que, necessariamente, o processo de tradução caracteriza-se por um exercício de negociação, mediação e criação, e

não como uma possibilidade de simplesmente apresentar de forma "direta" um discurso nativo puro e livre de equívocos.

De fato, legendando os vídeos Maxakali com tradutores bilíngues, senti que o processo – compartilhado – que se dava ali era da ordem da criação etnográfica.<sup>119</sup> MacDougall avalia as dificuldades da tradução nos processos de legendagem, que vão desde as limitações linguísticas entre falantes nativos e cineastas não-nativos – considerando ainda que diferentes línguas precisam de durações de tempo e número de palavras diferentes para expressar uma ideia semelhante –, até o fato de que as traduções e transcrições feitas antes, durante e depois da edição muitas vezes se misturam ou se sobrepõem, sendo necessário um grande esforço imaginativo de interpretação e condensação, criação e perda de espontaneidade e de potenciais alusões. Realmente, muitas vezes uma legenda precisa incluir rastros de significados que aparecem em falas que tiveram que ser cortadas na edição. O resultado muitas vezes consistia numa cadeia de traduções, começando com traduções iniciais, mais literais e cruas, procedendo a versões mais idiomáticas das cenas selecionadas, e terminando com muitas adaptações, na montagem final, entre a cadência das falas e a duração das cenas<sup>120</sup>. Pude perceber esse processo nos trabalhos realizados entre os Maxakali, sobretudo nas tênues negociações que envolviam a adaptação de determinadas ideias e conteúdos ao contexto criado pela montagem do filme, e exigiam um exercício interpretativo e criativo compartilhado, entre mim e os pajés e tradutores Maxakali.

Naquele primeiro momento, de tradução das falas que integravam as cenas de "POPXOP" – primeiro de um material bruto identificado como sendo relativo ao *po'op*, que só então seria editado por mim, em Belo Horizonte –, não arriscamos transcrevê-las previamente como esforço metodológico. Passamos diretamente a uma escuta pausada e tentativa de interpretação e tradução para o português. Levei muito tempo para perceber que a estrutura da língua Maxakali, que não me arriscarei a apresentar neste trabalho<sup>121</sup>, demandava

---

<sup>119</sup> A análise de algumas das negociações em torno das legendas e de nossas escolhas criativas de tradução exige um esforço relativamente grande, e espero contribuir com tais demonstrações numa próxima oportunidade.

<sup>120</sup> Uma consideração importante a se ter em mente é o fato de que muitos dos filmes produzidos pelos Maxakali tinham como público alvo seus "parentes" indígenas de outras etnias, muitas vezes não-falantes fluentes de português. Perguntei, assistindo a alguns filmes de outros povos, se meus parceiros Maxakali liam as legendas, e muitas vezes eles me confirmavam que elas apareciam e sumiam rápido demais. Ou seja, tentamos, a partir disso, sempre estender ao máximo o tempo da legenda em português, para que pudesse ser melhor entendida por não-falantes, correndo o risco de que as legendas que pudessem durar mais tempo dessem uma ênfase acentuada àquela fala, em detrimento de outras que acompanhavam discursos mais rápidos. Além disso, era preciso uma certa economia na tradução, para que os leitores tivessem menos palavras para ler e entender o que estaria sendo dito, o que por sua vez poderia nos levar ao risco de que o público desconfiasse de uma longa fala legendada apenas, por exemplo, por "sim".

<sup>121</sup> Para uma análise linguística recente, ver Campos (2009), Rodrigues (2007), dentre outros.

que se escutasse a fala até o fim para que seu sentido fosse apreendido, e que às vezes isso poderia durar muito tempo, e trazer antecipações e conclusões de outras falas e discursos entrecortando-se. Eu e Maísa Maxakali chegamos juntas à conclusão de que era preciso entender em que medida nós estaríamos fazendo com que as pessoas filmadas disséssemos o que nós queríamos que elas dissessem, e em que medida deveríamos insistir em uma interpretação contextual mais potente – e menos perigosa, uma vez que o tema era um *yãmĩyoxop* –, consultando os pajés da aldeia, escutando suas histórias e acatando suas sugestões.

Legendar as imagens era, em consonância com o que observa MacDougall, estabelecer conexões entre o fragmentário material filmado, de modo que a completude e a literalidade eram limitadas pela preocupação com a criação de um discurso que se tornasse inteligível para o público não-Maxakali; sendo que os cortes, muitas vezes motivados pelas falas, teriam que possibilitar também um entendimento entre os Maxakali. É importante ter em mente que o material de um filme documentário geralmente é complexo e ambíguo, sobretudo porque as falas não são tão diretas e econômicas, nem mesmo coerentes, como encontramos mais comumente na ficção, além do fato de que muitos discursos se sobrepõem. Foi preciso algumas vezes escolher entre traduzir uma fala literalmente, com o termo escolhido pelo falante, ou perceber em que medida aquele termo também poderia ter sido um equívoco que comprometeria o entendimento daquele discurso. Muitas vezes sabíamos, a respeito do falante e do contexto do qual provinha a fala, o suficiente para que desejássemos uma tradução menos literal mas que expressasse melhor um determinado estado mental ou contexto relacional. E, como lembra MacDougall, muitas vezes estávamos, inconsciente ou conscientemente, comprometidos a recontextualizar o que algumas das pessoas filmadas diziam. Legendar um vídeo era uma espécie de exercício negociado, criativo e etnográfico de tradução.

Acompanhando o pensamento de Eduardo Viveiros de Castro (2004: 04), entendemos que fazer antropologia não é nada mais – nem nada menos – que comparar antropologias, culturas que são elas mesmas conjuntos de comparações. Entretanto, o autor pontua que essa comparabilidade, que é nossa matéria prima e nosso terreno por excelência, como sugere Marilyn Strathern (2013 [1987]), não significa imediatamente uma *tradutividade*: "*Como recuperar as analogias traçadas por povos amazônicos nos termos de nossas próprias analogias?*" (2004: 04). Viveiros de Castro propõe, então, a noção de "equivocação", na tentativa de reconceituar, com a ajuda de uma antropologia ameríndia perspectivista, o procedimento comparativo, que concerne ao processo envolvido na tradução da prática e dos



conceitos discursivos nativos em termos do aparato conceitual da antropologia. Isso necessariamente inclui o discurso do antropólogo como um dos termos dessa comparação, e a coloca a serviço da tradução, não o oposto.

Se *traduzir é trair*, uma boa tradução seria, parafraseando Walter Benjamin, aquela que trai a língua de destino, e não a língua de origem. Ela "*permite que conceitos externos deformem e subvertam as ferramentas conceituais do tradutor, de modo que a intenção da língua original possa ser expressa na nova*" (Viveiros de Castro, 2004: 05).

A equivocação não é o que impede a relação, mas o que a funda e impele: a diferença de perspectiva. Para traduzir é preciso presumir que um equívoco sempre existe, e é isso que comunica as diferenças ao invés de silenciar o outro presumindo uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e nós estamos dizendo. (Viveiros de Castro, 2004: 08)

O etnólogo Pedro Cesarino, que dedica-se bastante à interpretação e tradução de desenhos e cantos xamânicos dos Marubo, assume tal tarefa como uma "recriação poética" (2012: 80):

Mesmo que bastante próximo do original em marubo, [o texto em português] pretende reinventar na escrita a elaboração verbal presente no canto; busca estabelecer no português algo do registro paratático original, que tenderia a desaparecer na escrita em prosa linear. Daí o uso parcimonioso da pontuação, das preposições e dos artigos para destacar os núcleos imagéticos, os paralelismos e o fluxo rítmico. Tanto melhor se, no final, o texto causar estranhamento, pois é esse o registro dessa poética tornada acessível pela reinvenção criativa. Desde que ele seja capaz de levar o leitor a percorrer o sentido de tal estranheza, alguma tarefa estará cumprida. (2012: 80)

Cesarino aproxima, ainda, sua tarefa etnográfica de um fazer xamânico, e considera que "*o caráter propriamente tradutório do xamanismo marubo reside, pois, nessa capacidade de transporte entre conhecimentos e referências inacessíveis à experiência ordinária dos viventes*" (2012: 81-82). A ideia de que os xamãs, "viajantes no tempo e no espaço", sejam tradutores, segundo a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (1998), não é trivial:

Cabe-lhes, sem dúvida, interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas. [...] Como se escrutasse por apalpadelas, como se abordasse um domínio desconhecido cujos objetos só se deixam ver parcialmente, o xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial. (1998: 12-13)

Trata-se, segundo a autora, de um jogo "*no qual a linguagem, em seu registro próprio, manifesta a incerteza da percepção alucinada*", de mundos onde só se veem sob persepctivas particulares. Uma boa tradução seria, assim, não a que busca "*restituir fielmente os objetos designados, já que, afinal de contas, nas diferentes línguas todos os objetos fazem parte de conjuntos, de sistemas diferentes*", mas sim aquela que "*é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer com que a intentio em uma língua reverbere em outra.*" (1998: 13) A tarefa do tradutor, para Carneiro da Cunha, aproxima-se da sensibilidade dos xamãs às dificuldades das "*passagens entre códigos que jamais são inteiramente equivalentes*", em sua tentativa de reconstrução do sentido ao estabelecerem relações (p. 14).

Talvez seja este o sentido de uma aproximação entre o fazer etnográfico - que também se constrói por meio de filmes - e este exercício de tradução tão constitutivo do xamanismo. O que podemos trazer de nossas experiências é, precisamente, o resultado dos diálogos intersubjetivos, das traduções, interpretações e criações que experimentamos em campo.

### 3. Elaborando Uma Escrita Audiovisual Maxakali

quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros. (Llansol, 1985: 55)

O processo de pesquisa anterior culminou na preocupação quanto ao fato de que o que aprendemos sobre os povos indígenas do Brasil na escola, em revistas nacionais e matérias de TV, ainda hoje, é uma reprodução das imagens construídas por um projeto político-institucional que os confina em uma ideia de eterna inocência e isolamento. Temos a nação brasileira como mistura de raças, mas não conhecemos mestres e pensadores indígenas. Querendo estudar sua “música”, preocupando-nos com o registro, o resgate e a proteção de sua cultura, mascaramos uma indisposição a escutar, de fato, o que teriam eles a dizer com seus valores.

Pierre Clastres (2013 [1962-74]) traduz uma diferença fundamental entre uma opção pela via da Lei e do Progresso, que nos permite acumular excedentes e alcançar mais progresso, e uma tecnologia indígena, que talvez lhes tenha servido para que perdessem menos tempo executando trabalhos como os nossos, permitindo que se dedicassem ao que consideramos irrelevante e que para eles é essencial: as experiências estéticas, a mitologia, a guerra, os cantos, o xamanismo. Sua atividade xamânica, mais que uma medicina ou religião, constitui a política cósmica que abrange mundos de seres invisíveis, transporte de perspectivas e experimentações de pontos-de-vista; e se dá por meios nunca separados uns dos outros: cantos, gestos, fabricação de imagens, utilização de substâncias. Como poderíamos compreender tal fenômeno, separando tão criteriosamente nossos conhecimentos, nossas políticas e nossas experiências sensoriais, e perseguindo um acúmulo de informações como se a realidade fosse algo concreto e apreensível, e não um processo constante e parcial de criação?

Se a lei brasileira demanda, desde 2008, o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados, "*no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras*" (Brasil, 2008, art. 1º), quantos mestres dessas sociedades são reconhecidos pelo nosso sistema acadêmico tão excludente? Se tão poucos entram na Universidade e constituem todo o sistema de ensino e pesquisa, quão legítima é a própria história oficial brasileira?

Minha experiência no projeto "Corpos, Territórios e Trabalho Acústico entre os Maxakali", entre 2010 e 2011, que resultou no vídeo etnográfico "*POPXOP: os cantos do macaco-espírito*", já havia dado pistas sobre como prosseguir com nossos diálogos. Durante o processo de montagem, em que partes do vídeo eram assistidas repetidas vezes na Aldeia Verde, e copiadas, a pedido do professor e cineasta Isael Maxakali, para servirem de instrumento aliado na instrução das crianças, demonstrou-se o quanto se desdobra um trabalho como esse, que, antes de terminado já produz seus efeitos. A partir do vídeo, discutiram-se questões sobre materialidade e propriedade, saúde e políticas públicas, território e recursos naturais, noções de tempo e escuta. A realização de outros filmes, desta vez com um Maxakali realizando as edições, mostrava-se, então, fundamental para produzirem-se mais instrumentos como esse; e para uma apropriação maior dos meios e técnicas por parte deles, para que pudessem prosseguir empoderando-se, elaborando novos projetos e pensando novos usos e possibilidades para o documentário.

O processo de pesquisa em que os pajés, anciãos e mulheres das aldeias determinam os rumos e os focos dos trabalhos, uma vez que, neste caso, não são *objetos de pesquisa* mas sim os legítimos doutores, os detentores dos saberes, trazia, neste campo de interações entre a Universidade e a comunidade indígena, novas possibilidades no processo de construção e transmissão de saberes, de diálogo, de questionamento de modelos e discursos e de estruturação política, além de atrair os mais jovens e abrir um novo espaço para os mais velhos. Percebemos nas filmagens o envolvimento de todos nos projetos, das crianças aos pajés, na medida em que se apropriavam dos instrumentos de registro e produção cultural do cinema: nos primeiros contatos com a câmera descobre-se que o que pode ser produzido através dela difere do que se vê na televisão, podendo ser construído de um modo mais participativo, e surge o desejo do registro em vídeo e do documentário. As imagens também revelam aspectos da transmissão do conhecimento entre eles, processos de escuta, escrita e memória. E, mais que um suporte para guardar um patrimônio imaterial, rituais são feitos e refeitos<sup>122</sup> e histórias são lembradas e reproduzidas durante filmagens e edições nas aldeias.

O vídeo e as atividades de formação e produção audiovisual pareciam uma estratégia interessante para prosseguir com o caráter compartilhado das etnografias realizadas entre os Maxakali. Havia um interesse manifesto dos indígenas em continuar filmando, fosse para continuar produzindo filmes premiados em festivais, fosse para fazer circular entre si os

---

<sup>122</sup> A exemplo do que nos é mostrado no filme "Mulheres xavante sem nome" (2009), de Divino Tserewahú, e nas experiências entre os Maxakali, indicando que esses trabalhos, mais que registros de cultura indígena, são eles próprios produções culturais.

encontros que a presença da câmera motivava. Além de consistir num exercício de inscrição mais envolvente, talvez mais inclusivo do que a preciosa mas também exaustiva empreitada inicial de gravação e transcrição de cantos e histórias, as experiências de produção de vídeo mobilizavam tecnologias possivelmente mais interessantes que o exercício de abstração da escrita, e que passavam pelo olhar e pela escuta – essas faculdades fundamentais no xamanismo – como instrumentos de tradução etnográfica. 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.

De acordo com análises feitas por Tugny sobre cantos Maxakali, e a partir do que eles dizem, o que um pajé cultiva é uma visão interna, em que olhar também pode ser aproximar-se ou tornar-se aquilo que se olha, e ao mesmo tempo uma visão sonora, que exige uma *"inversão e antecipação noturna da visibilidade quase imperceptível dos seres múltiplos sobrenaturais que se movem continuamente no âmbito do escopo variável de nós mesmos"* (Lima Rodgers, Rodgers & Tugny, *apud* Tugny 2011: 98). Enquanto a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção, na perspectiva de *Guy Debord* (1997), se anuncia como um acúmulo de *espetáculos*, 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 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. Se consideramos nossa escrita alfabética um processo metafórico, na medida em que representa nomes, que, por sua vez, representam coisas<sup>123</sup>, percebemos que no caso indígena, em que a transmissão de cantos e traços é da mesma ordem de materialidade que a transmissão de alimentos, ocorre um regime de continuidade eminentemente metonímico, uma técnica mais interessada na presença do que na ausência. Nas palavras do xamã yanomami Davi Kopenawa:

---

<sup>123</sup> Cabe aqui fazer o mesmo esclarecimento que fez Renato Sztutman em seu livro "O Profeta e o Principal" (2012) a respeito do uso "*conscientemente impreciso*" - e recorrente - da noção "*fluida e polissêmica*" de "representação" neste trabalho. Tal ideia teria sido aplicada à teoria política ocidental por Tomas Hobbes, para quem "*o representante é alguém que recebe a autoridade para agir no lugar de outrem*" (Sztutman, 2012, p.312). Já o chefe indígena de Pierre Clastres, ao contrário do soberano que "*solta a multidão de indivíduos em um único e verdadeiro Todo*", jamais pode "*agir em lugar de outrem*", podendo apenas representar seu grupo "*conferindo-lhe forma*" (*Ibidem*). Talvez seja nessa medida que a "representação" da escrita alfabética - e do uso da imagem a ela associado - se distancie do valor da imagem entre povos indígenas.

Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos. As crianças, que não sabem nada dos espíritos, escutam os cantos do xamã e depois querem que chegue a sua vez de ver os *xapiripê*. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos *xapiripê* sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. (Kopenawa, *apud* Viveiros de Castro, 2006: 319)



Meninos Maxakali da Aldeia Vila Nova sobem nas árvores como macacos, lembrando as primeiras imagens encontradas no acervo durante minha Iniciação Científica, que foram utilizadas no filme “*POPXOP: Os cantos do Macaco-Espírito*” (2011). Tal imagem, ou acontecimento, sugeria então o início de um *yãmĩxop*, não marcado solenemente como acontece em nossas cerimônias, mas disperso, difuso, invisível a olhos destreinados. Foto: Marilton Maxakali.

A partir dessas reflexões, o projeto “Elaborando uma Escrita Audiovisual Maxakali” foi elaborado em 2011, e proposto ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão do Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, então coordenado pelo prof. José Jorge de Carvalho. Seu intuito era capacitar, em técnicas de edição e captação de vídeo, os professores Maxakali recém-formados no curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG, o FIEI, assim como os jovens pesquisadores das aldeias. Desde as pesquisas precedentes de transcrição e tradução dos cantos, entendemos que edições do material

audiovisual realizadas com autonomia pelos Maxakali<sup>124</sup> permitiriam que o material produzido junto àqueles pesquisadores e suas comunidades atendessem às demandas que eles mesmos tivessem com relação a essas produções, fosse como modo de se mostrarem aos não-indígenas e a seus parentes, fosse como modo de construir novos suportes de memória. A noção de uma escrita audiovisual foi então a proposta encontrada para assegurar uma continuidade às pesquisas realizadas entre os Maxakali e a Universidade. O projeto foi realizado em parceria com o programa de documentação das línguas indígenas do Museu do Índio (Funai), o Prodoclin, e envolvia processos de tradução, transcrição e edição de imagens<sup>125</sup>. Além dos produtos finais, instrumento político disponível para todos os não-indígenas que quisessem conhecer o quanto uma cultura indígena pode ser complexa, entendíamos que aquele trabalho de registro seria importante pelo constante e obstinado exercício de diálogo que permitia, com a apropriação, por parte deles, de recursos tais como o cinema, que aceita uma continuidade entre imagem e evento.<sup>126</sup>

Cada projeto e trabalho de campo, então, passou a produzir e reforçar experiências dos Maxakali com o vídeo, a partir de oficinas e projetos de filmagem<sup>127</sup>, nas quais xamãs e caciques encontraram rapidamente seu lugar, de um modo que me sugeriu uma íntima aproximação entre linguagem/ação política, xamânica e cinematográfica. Meu trabalho seria, então, ministrar oficinas não tanto de filmagem<sup>128</sup>, no que eu não tinha experiência alguma,

---

<sup>124</sup> Seria inclusive desejável que materiais desta natureza passassem a integrar o conjunto do material didático em universidades, escolas das redes de ensino fundamental e médio e nas aldeias, se de fato, a noção de inclusão do conhecimento indígena (Brasil, 2008) estiver posta como uma possibilidade de pensar também suas formas de agir e circular.

<sup>125</sup> É importante mencionar que o INCTI doou uma filmadora, um computador e um HD externo à Aldeia Vila Nova, além de bolsas para dois professores indígenas durante três meses, além de diárias, e que contamos com o auxílio do Prodoclin para as viagens.

<sup>126</sup> Partimos de uma certa inspiração em Jean Rouch, para quem o trabalho com o cinema seria um modo de "passar-lhes a palavra": "*o filme é simultaneamente linguagem e meio de pesquisa, que estimula a produção de performances pelos sujeitos estudados. A proposição de Rouch de partager, compartilhar com o grupo a produção de representações a seu respeito, implica uma abordagem particular da relação sujeito/objeto na produção do saber. O recurso ao filme permite a re-criação da história do grupo. [...] Em todos os seus filmes a câmera atua como catalisadora de situações, estímulo ao jogo de representação de si, em que se produzem identidades. [...] O recurso ao filme ultrapassa a finalidade do mero feedback ou da devolução dos produtos da pesquisa aos grupos estudados. É na interação entre o antropólogo e os sujeitos pesquisados que uma nova consciência vai se formando. Rouch marca seus filmes com as múltiplas vozes presentes em campo e na relação de troca que se dá na pesquisa etnográfica/cinematográfica, o produto do encontro é fruto da simbiose de ambas as perspectivas.*" (Ferraz, A. L. M. C. [et al.], 2006: 289)

<sup>127</sup> Respeitando, assim, o desejo manifesto por Guigui Maxakali em 2010.

<sup>128</sup> Também tínhamos como inspiração o projeto inovador e potente realizado pelo projeto Vídeo Nas Aldeias, concebido por Vincent Carelli. Muitas e bem-sucedidas foram suas experiências de, através de uma formação atenta e continuada, passar o poder da filmagem para os índios com quem até então trabalharam. No entanto, até aquele momento, não tínhamos ainda conhecimento de que os cineastas indígenas conduzissem o processo de produção audiovisual desde sua concepção até sua distribuição, havendo uma atenção muito maior à experiência

mas preferencialmente de técnicas de edição de vídeo para professores e jovens pesquisadores. E, partindo inicialmente de exercícios, uma grande quantidade de filmes e fotografias começou a ser produzida por eles. Assim, o projeto "Elaborando uma Escrita Audiovisual Maxakali" propunha o uso do vídeo como principal suporte etnográfico, educacional, político-estético, e supunha que diferenças de olhar, modos de conhecer e criar, entre "brancos" e indígenas revelar-se-iam nas construções cinematográficas, ainda que se cruzassem o tempo todo os interesses e entendimentos dos Maxakali envolvidos no projeto com as referências que trazíamos naquele encontro. Percebemos que, se experiências ocidentais raramente conseguem transpor o ato de capturar<sup>129</sup> e registrar, para os Maxakali filmar e assistir parece ser sempre um evento-ritual, uma construção cultural ou narrativa mítica<sup>130</sup>, inclusive com o hábito de filmarem muitos eventos semelhantes, criando-se filmes em versões umas das outras.

Assim que os Maxakali receberam as filmadoras, puseram-se a filmar o território, as caçadas – em muitas versões de caça à capivara e pescaria com rede –, rituais e histórias, e em seguida reproduziam as imagens para que todos assistissem. Os eventos iam sendo produzidos envolvendo grande parte da comunidade, quase sempre dirigidos pelos pajés e por líderes como Guigui Maxakali. Sempre interessado em propor estratégias de experimentação do mundo dos brancos, Guigui revela-se habilidoso em dirigir os próprios filmes, e, sobretudo, em dirigir os eventos produzidos para serem filmados, criando eventos através do cinema: projetos de eventos – que traduzem aproximadamente como *hãm* [muito] *xop* [coletivo] *mã* [fazer] *ax* [partícula substantivadora]<sup>131</sup> – propostos a partir de projetos de

---

com a câmera que com a montagem final. Hoje já podemos ver esse trabalho em filmes mais recentes de Divino Tserewahú e Takumã Kuikuro, por exemplo.

<sup>129</sup>A captura: “*que palavra perfeita para expressar o ato fílmico e fotográfico tal como concebido pela ontologia ocidental!*”, nos lembram Caixeta de Queiroz e Guimarães (Comolli, 2008, 41)

<sup>130</sup>Notei que, durante o período de realização deste projeto, e dos que se seguiram no âmbito desta e de outras pesquisas, muitos Maxakali costumavam frequentar as ilhas de edição, assistindo repetidas vezes aos vídeos, em sessões-rituais que podiam se estender até bem tarde da noite. Todos solicitavam constantemente cópias em DVD de um ou outro vídeo, que faziam-se escutar por dias seguidos em uma ou duas casas vizinhas. Um tempo depois, os DVDs se perdiam ou acabavam sendo destruídos. Sem entender o que para eles era o cinema, e de que modo assistir a um vídeo de um ritual pode tornar-se também um ritual, os DVD dispensados lembravam-me os *mĩmãñãm* – os mastros rituais onde se inscrevem os cantos que os *yãmĩy* trazem ao centro da aldeia para marcar sua presença – que, acabado o ritual, simplesmente são retirados e partidos em tocos para virar lenha ou serem esquecidos pelos cantos. *Mĩmãñãns*, câmeras e DVDs: trazidos de fora do espaço da aldeia por uma alteridade, marcam a presença de corpos que partilham um sensível. Em que medida, para além de deterem uma função de registrar, de guardar um pensamento, seriam suportes de uma inscrição ritual, viva, para os Maxakali?

<sup>131</sup>Vejo os Maxakali utilizarem o termo *hãm xop mã ax* frequentemente, para indicarem acontecimentos em que reúnem-se muitas pessoas: rituais (*yãmĩyxop*), grandes reuniões e projetos, expedições coletivas, festas. Traduzo a expressão como "evento coletivo", ou "realização coletiva".



produção audiovisual. Sua experiência com o filme "Tatakox Vila Nova"<sup>132</sup> (2009), vencedor do prêmio de Melhor Filme na categoria Competitiva Nacional do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, em 2009, mostra-nos um cacique-diretor conduzindo o ritual e o filme num gesto de apropriação do cinema com liberdade, numa forma de *tornar-se outro* – termo utilizado por Aparecida Vilaça (2000) para pensar na constante experiência política-xamânica de povos ameríndios –, e ao mesmo tempo inscrever-se no mundo como Tikmũ'ũn/Maxakali, numa atitude política e estética consoante com a forma como esse povo tem experimentado esse *devir-branco*.

---

<sup>132</sup> Sobre o qual falaremos um pouco ao final deste trabalho.

### 3.1. Oficinas

Após a aquisição de um computador, um HD Externo de grande capacidade e uma filmadora que ficassem nas aldeias, o que permitiria que eles continuassem realizando trabalhos dessa natureza, iniciei um levantamento do acervo de vídeo já constituído desde as pesquisas anteriores (entre 2003 e 2009) com os Maxakali, para a elaboração de um material que pudesse ser utilizado entre eles, e também para rerepresentar questões a Universidades e instâncias de discussão do MEC a respeito da noção estatal de “educação indígena”. Propusemos o trabalho ao professor indígena Ismail Maxakali, da aldeia Vila Nova, por ser a aldeia com mais material audiovisual acumulado durante as pesquisas precedentes. Ismail Maxakali é uma liderança importante na Vila Nova: é vereador, professor da escola indígena, genro do cacique Guigui Maxakali. Formou-se na primeira turma da licenciatura indígena do FIEI-UFMG, em 2011, e participou do processo de escrita de um livro de cantos do ritual do *Xûnîm* (Tugny, 2009b), junto com o pajé Toninho Maxakali. Seriam então realizados três módulos de oficina de edição, legendagem e autoração de DVDs: uma em Belo Horizonte e duas na Aldeia. As oficinas reuniram, além do professor indígena, aprendizes e outros interessados em diferentes etapas do processo de construção cinematográfica. O mais dedicado deles era Marilton Maxakali, também bilingue, bolsista do Prodoclin, e com uma experiência anterior com a oficina de vídeo realizada pela documentarista Mari Corrêa – formada pela Ateliers Varan, e, na época, codiretora da ONG Vídeo nas Aldeias – em 2008 no Pradinho, da qual resultaram os filmes "Caçando Capivara" (2009) e "Acordar do Dia" (2009).

O objetivo inicial era proporcionar ao professor Ismail Maxakali uma ferramenta de inscrição, construção e transmissão de conhecimentos e experiências que permitisse o caráter coletivo-criativo que tal atividade parece ter na aldeia. O professor não se isolaria num projeto individual, calcado numa escrita alfabética que o isolasse dos mestres, anciãos e outros protagonistas da aldeia, mas teria a possibilidade de recriar, com o vídeo, a interação social que lhes é particular.



Mulheres e crianças participam de *yãmĩxop* na Aldeia Vila Nova, enquanto Marilton Maxakali filma.  
Foto: João Duro Maxakali.



Pequena ilha de edição montada na E. E. Capitãozinho Maxakali.

Inicialmente, selecionamos o material gravado durante a oficina realizada em 2008 por Mari Correa sobre o ritual do *Kotkuphi* – ou *yãmĩy*-fibra-de-mandioca –, e começamos por traduzir uma narração do mito, pelos pajés Toninho e Manuel Damásio. O vídeo foi traduzido no programa ELAN<sup>133</sup>, que é adequado para estudos linguísticos, para que a legenda fosse compatível com o projeto do Prodoclin<sup>134</sup>. Propusemo-nos a pequenos exercícios de captação, edição, legendagem em Maxakali, tradução e legendagem em português. Conforme detalharemos adiante, muitos outros Maxakali se envolveram e se mostraram bastante interessados na produção dos filmes, capturando momentos do cotidiano, participando das oficinas, participando dos acontecimentos e rituais na aldeia, colaborando com desenhos<sup>135</sup>.

As atividades do primeiro módulo de oficinas duraram dez dias, e foram realizadas em Belo Horizonte, em dezembro de 2011, com Ismail Maxakali, Marilton Maxakali e eu. A tradução e a legendagem eram intercaladas com pequenos exercícios que estabelecessem uma familiaridade com o programa de edição. Procedemos, ainda, à visionagem de outras partes do acervo, que também incluía um belíssimo filme realizado na Vila Nova, filmado por João Duro Maxakali, e que acompanhava uma atividade de pescaria nos rios das fazendas vizinhas à aldeia. A princípio, o filme se chamava *Mãm Mãhã*, sendo que *mãm* significa peixe e *mãhã* comer. Assim que Ismail assistiu, determinou que o nome deveria ser mudado para *mãm mãxop*, uma vez que eram muitas pessoas comendo peixe, sendo o sufixo *xop* um coletivizador.

A sugestão da professora Rosângela foi de que legendássemos tudo em Maxakali primeiro e depois traduzíssemos, o que também atenderia às necessidades do Prodoclin. Os Maxakali aceitaram a proposta, mas não sei se sentem mais a necessidade de legendar os filmes na própria língua ou de traduzir para o português e mandar para festivais, nos quais falam o tempo todo. Quando perguntei, disseram que “*de qualquer jeito era bom, e que as duas legendas eram importantes*”.

Antes que os bolsistas retornassem à aldeia, cuidamos para que seus computadores tivessem disponíveis todos os programas e arquivos necessários à continuação da atividade de

---

<sup>133</sup> Desenvolvido pelo Max-Planck Institut. Copyright: Language Archiving Technology 2008 (disponível em: <http://www.lat-mpi.eu/>). Recomendado, na época, pelo Prodoclin – Museu do Índio / Funai.

<sup>134</sup> A experiência de legendar com o ELAN não foi muito satisfatória, por problemas enfrentados na conversão para o *Final Cut*, programa de edição. Mas o programa realmente é muito fácil de usar, e os aprendizes gostaram bastante, optando quase sempre pelo ELAN quando tinham que escolher entre Elan, Inqscribe e FinalCut Pro. Entretanto, quando perceberam a possibilidade de legendar já no programa de edição, o *Final Cut Pro* –, de modo que o efeito da legenda já podia ser acessado diretamente, preferiram este último.

<sup>135</sup> Marquinhos Maxakali, que se aproximava da casa onde estávamos trabalhando e oferecia seus desenhos, foi o principal desenhista envolvido no projeto.

legendas, de modo que também fosse possível manusearem partes selecionadas do acervo e poderem propor novos projetos a partir desse material.



O professor Ismail Maxakali, no primeiro módulo da oficina, realizado em Belo Horizonte, editando cenas do *Kotkuphi*.

Quando cheguei à Aldeia Vila Nova, em Janeiro de 2012, na primeira viagem de campo para realização do segundo módulo das nossas oficinas, que duraria quinze dias, dirigi-me, como de costume, à casa do cacique, para cumprimenta-lo e explicar eu mesma a proposta daquele encontro<sup>136</sup>. Guigui Maxakali estava sentado no degrau em frente a sua casa, com as botas de plástico que costuma usar durante o dia para trabalhar na roça. Estava um pouco desanimado, e não usou o tom enérgico que o tornou famoso na região. Quando expliquei que estava ali para dar oficinas de cinema, disse "*Tá bom. Pode ficar à vontade, fazer o que quiser. Eu não mando mais em nada não.*" O cacique, desde uma reunião recente entre a comunidade, agora era o jovem Marilton Maxakali.

---

<sup>136</sup> É claro que, quando cheguei à aldeia, todos já sabiam as circunstâncias que justificavam minha presença. Certamente já haviam feito uma ou mais reuniões para determinar como a comunidade lidaria com nosso projeto e nossas atividades, ficando definido, como sempre, quem me hospedaria, como me hospedaria. Ainda assim, entendo ser de bom tom chegar pela casa do cacique, que muitas vezes encontro sentado como que esperando minha apresentação. Recentemente, escutei de alguns Maxakali de outras aldeias onde fizemos oficinas, que incomodava-lhes muito o costume de agentes da Funai e de outras instituições cumprimentarem apenas as lideranças. Felizmente, a medida que fui me familiarizando com as famílias das aldeias, mantive o costume de passar em cada casa conhecida e cumprimentar a todos, tomar um café, ouvir alguma história recente, me inteirar dos eventuais problemas e boas-novas, brincar um pouco com as crianças. Já me disseram que o mais importante, para eles, é receber bem quem chega – e, de fato, sempre que chegamos às aldeias, a não ser quando de surpresa, há alguém a postos para acolher. Ainda assim, meu costume do "quem chega é que cumprimenta" nunca foi deixado de lado.

Estranhei bastante aquela configuração tão improvável, mas seu tom condescendente me convenceu. Eu já sabia que sua relativa autoridade, ao dar conselhos e estabelecer regras para que todos da aldeia trabalhassem, fizessem *yãmĩxop*, afastassem-se da bebida, enfim, vivessem de modo mais desejável e fortalecessem a aldeia, há algum tempo não estava mais agradando a todos. Parte da aldeia havia saído, em 2010, para fundar uma nova aldeia, nos limites do território com Água Boa, e cujo nome inicialmente era "Cultura" e então passara a ser "Maravilha". Imaginei que a troca de caciques pudesse ser uma estratégia para enfraquecer seu poder de mando, mas senti que, no fundo, a aldeia continuaria sendo a "aldeia do Guigui".

Também achei interessante que Marilton, que se consolidava como cineasta e também trabalhava como bolsista do Museu do Índio, estivesse sendo visto como liderança. De fato, quando pergunto a algum Maxakali o que faz com que alguém seja cacique, costumam me responder que um cacique é aquele que sabe dar bons conselhos – ou seja, que fala bem, fala "mai" –, e que sabe conversar com os outros, os brancos, as outras aldeias. Imaginei, então, que o que um cineasta Maxakali está muito próximo disso, embora as duas atribuições não sejam exatamente as mesmas e o lugar a ser ocupado por essa nova figura ainda esteja começando a se delimitar. De todo modo, agradei pela conversa com Guigui e fui embora, com a intenção de manter meu reconhecimento e reverência àquela figura, a não ser que isso se tornasse incômodo para os outros, para o Marilton e, principalmente para ele mesmo. Não foi o caso. A organização política da Vila Nova estava se reestruturando, é verdade, mas talvez algumas coisas nunca fossem mudar.

O bolsista Ismail Maxakali havia ensinando o filho, Josemar, de 15 anos, a legendar o vídeo utilizando o ELAN, e era ele quem estava dando continuidade ao trabalho do pai. Ismail é professor e vereador, e aparentemente suas outras atividades dificultariam sua dedicação ao projeto, mas o interessante é que ele transmitiu a técnica para o filho, que se mostrou muito interessado em todo o processo de produção de filmes, e hoje, pouco tempo depois, revela-se dedicado e bastante virtuoso no trabalho com o cinema.

Nessa viagem foi entregue a filmadora para o trabalho dos professores e pesquisadores da T.I. do Pradinho. Assim que ela chegou, eles começaram a filmar o território, as caçadas, rituais e histórias. Aprenderam a transportar as imagens filmadas para computadores e DVDs e a exibi-las na TV, de modo que o que era filmado ia sendo exibido para todos da aldeia. Damazinho Maxakali, filho do cacique Guigui Maxakali, e sempre interessado nos projetos já realizados, estava presente, assim como Marilton Maxakali, ambos muito interessados na produção audiovisual.



Josemar Maxakali filmando parte do território Maxakali, na Aldeia Vila Nova. Janeiro de 2012.



Josemar, Ismail, Marilton, Damazinho, João Duro e outros Maxakali na ilha de edição montada na Aldeia Vila Nova. Janeiro de 2012.



Crianças assistindo imagens produzidas na Aldeia Vila Nova. Janeiro de 2012.

Desde a chegada dos equipamentos à Aldeia Vila Nova, onde o projeto teve início, o envolvimento foi geral: com a mesma obstinação com que realizam rituais xamânicos quase todas as noites, os Maxakali, principalmente Guigui Maxakali, Marilton Maxakali, o professor Ismail Maxakali e seu filho, Josemar Maxakali, puseram-se a produzir imagens, narrando histórias, acompanhando caçadas e outras expedições no mato e nas cidades com a câmera, filmando rituais e cantos.

Certo dia, durante aquele módulo, Guigui Maxakali – que, lembremos, não era mais o cacique –, entrou na sala de aula onde havíamos montado nossa ilha de edição e fazíamos nossos exercícios, e me disse: "*Putôyhex*, agora você já pode parar". Então solicitou que interrompêssemos as atividades da oficina durante o dia todo, e que acompanhássemos uma espécie de encontro, realizado atrás da *Kuxex*, em que a comunidade se pintou e cantou alguns cantos, e Guigui, com os mais velhos, narrou histórias relacionadas a um mito de origem da mulher, o *Kokexkata*<sup>137</sup>. Guigui conduzia as falas, e pediu que acendessem uma pequena fogueira. Sentou-se ao lado do fogo, tomou dois bebês no colo, sucessivamente, e, enquanto enchia a mão de fumaça, ia fazendo massagem nas pernas, na orelha, na barriga e outras partes do corpo, falando muito sobre a formação corporal adequada das crianças. Até hoje essas imagens não foram legendadas, primeiro devido à interrupção do projeto, por falta de recursos para fazermos mais viagens, em 2012, e, depois, por motivos que mencionarei adiante (4.2, *infra*).

Marilton Maxakali, desde o início, dispunha da minha própria câmera para fotografar o que bem entendesse. Dei-lhe apenas uma orientação para que controlasse a abertura, a exposição e o foco, e ele passava horas do dia fazendo fotografias e pequenos vídeos. Certa vez, acompanhou homens e mulheres na caça e na pesca e fez muitas fotografias. Algumas delas foram selecionadas para a exposição "*Segue-se ver o que quisesse*", realizada pela Fundação Clóvis Salgado, no Palácio das Artes e outras galerias pela cidade de Belo Horizonte. Com curadoria do fotógrafo e diretor do *Centre de la Photographie Genève* (Suíça), Joerg Bader, as obras expostas configuram um registro da vida cotidiana de Minas Gerais, feito por meio de produções fotográficas.

---

<sup>137</sup> *Kokexkata*, ou lobo-guará/ onça-suçuarana, é o esposo da filha da mulher-de-barro (*Putôyhex*). *Putôyhex*, segundo a narrativa mítica, foi a primeira mulher, feita do barro por um ancestral (ou *mônāyxop*). Interessante mencionar que Guigui Maxakali me apelidou de *Putôyhex*, possivelmente por minha presença solitária na aldeia, já que eu era apenas uma pesquisadora, sem equipe e sem marido.





Marilton assiste ao filme *Acordar do Dia*, narrado por ele e realizado pelo Projeto *Imagem-Corpo-Verdade: trânsito de saberes Maxakali* em 2010, na Aldeia Vila Nova, na Exposição de fotos de Marilton Maxakali, no Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, em Belo Horizonte, como parte da Exposição *Segue-se ver o que quisesse*, em julho de 2012.

Também a partir desse acompanhamento a atividades de caça e pesca, elaborou seu primeiro filme "*Pok kopa: kupixop xi xĩnẽm*" (no brejo: captura e cinema)<sup>138</sup>. A princípio, o título que ele propunha era "Caçando Capivara", ou seja, homônimo de um filme anterior feito durante as oficinas com Mari Corrêa, das quais ele participara, e vencedor de muitos prêmios, tendo presenciado uma das premiações, no Festival de Cinema Ambiental – FICA –, em Goiás. Sugeri que ele escolhesse um título diferente, mas hoje entendo que havia ali um gesto de repetição intencional do sucesso anterior. Havia, naturalmente, um desejo de repetir uma forma que havia rendido prêmio em dinheiro e reconhecimento perante os outros Maxakali, uma satisfação para toda a comunidade participante. Mas mais que isso, me parece, era como se cada caçada fosse uma versão de outra e merecesse seu próprio filme. Não era um caso isolado, inclusive, se lembrarmos que o filme "Tatakox" (2007), de Isael Maxakali, motivou a realização do "Tatakox Vila Nova" (2009), de Guigui Maxakali, que tinha a intenção de incluir o que estava faltando no primeiro, conforme veremos adiante (6.1.). Do mesmo modo, lembremos que no filme "A festa da moça" (1987), produzido pela Vídeo nas Aldeias, um ritual de iniciação filmado motivou a realização e filmagem de outro, e que

---

<sup>138</sup> Com o exercício de escolha de um nome em Maxakali para este filme de caça e pesca, Marilton explorou o recurso da Trilha Sonora, e criou termos para as funções de direção (correspondente à palavra "responsável", *nõm te mõi xuxap*), e um termo para "cinema" (*xĩnẽm*).

Divino Tserewahú, após fazer *Wai'á Rini* (2001), foi convocado a fazer outro filme sobre o mesmo ritual na aldeia vizinha<sup>139</sup>. Parece que esse modo de o vídeo muitas vezes incitar a realização de um ritual, mas mais que isso, de outras versões, análogas, ou em outra localidade, aproxima-se de um costume de um ritual sempre motivar a realização de outro, ou em outra aldeia.



No brejo: captura e cinema. Marquinhos Maxakali.

<sup>139</sup> Falarei a respeito disso no item 6.1.



Mulheres Maxakali indo pescar. Janeiro de 2012. Foto: Marilton Maxakali.



Homens Maxakali caçando. Janeiro de 2012. Foto: Marilton Maxakali

A segunda viagem desse projeto à aldeia foi realizada junto com o linguista Carlo Sandro Campos, do Prodoclin, e teve a duração de quinze dias. Sandro trabalhava com o bolsista Marilton Maxakali, que, desde o início se interessou muito pela produção de filmes. Na ocasião, levou muitas propostas relacionadas ao seu projeto para a Aldeia Vila Nova.

Dentre elas, trabalhar na elaboração de um dicionário na língua Maxakali, e de um "livro de palavras" ilustrado, que conteria o que consideramos "bichos da floresta", e filmar os mais velhos contando histórias de seus ancestrais na língua nativa. O pesquisador também levou consigo um questionário Sociolinguístico, com 82 perguntas, que deveria ser respondido por cerca de 600 pessoas, no Pradinho e na Aldeia Verde.

Das perguntas do formulário, havia algumas muito interessantes, como "*você entende tudo o que os funcionários da Funai/Funasa falam com você em português?*" (questão 39), que, surpreendentemente obteve quase todas as respostas negativas e expôs a raiz de muitas das dificuldades enfrentadas diariamente tanto por esses funcionários quanto, principalmente, pelos Maxakali. Outras perguntas, como "*quantas vezes casou e de quem são os filhos?*" (questões 08 e 14), "*sua casa é de alvenaria, tradicional ou mista?*", "*quem deu seu nome?*" (questão 02), "*seus parentes trouxeram algum ritual?*" (18 e 20), não foram respondidas sem um certo desconforto por algumas pessoas. E muitas perguntas sobre biodiversidade não eram respondidas, muito porque as espécies animais e vegetais não são conhecidas por todos, ou pela grande devastação sofrida em seu território nas últimas décadas, ou porque os seres que os pajés conhecem e enumeram nos cantos são conhecidos por termos diferentes, de "línguas dos *Yãmĩy*", ou dos antepassados.

Mas o que chamou atenção na aplicação do questionário foi a enorme resistência dos Maxakali de Vila Nova em respondê-lo: não mais de 40 formulários foram preenchidos em Vila Nova. Talvez esse resultado tenha-se dado pelo fato de os Maxakali de Vila Nova estarem de luto pela morte de duas pessoas, uma das quais assassinada de forma violenta por um fazendeiro da região enquanto descansava em suas terras. Além disso, o fato de que, tendo poucos dias para trabalhar no Pradinho, o linguista tenha pedido que não fizessem ritual e que se dedicassem ao trabalho, tenha comprometido o interesse e o empenho pelas atividades propostas por ele. Talvez possamos considerar aqui a importância de uma abordagem etnográfica, sem esperar-se que eles se limitem a replicar nossas questões ou a preencher nossas classificações – como, por exemplo, "bichos da floresta", ou mesmo "bichos" –, e permitindo-se que eles mesmos experimentem o lugar de pesquisadores. Permitir-lhes isso provavelmente nos leva a um ritmo mais lento de cumprimento de nossas metas, mas acredito que a dispersão de um projeto em diversos eventos – ou *hãm xo ma ax*: reuniões, rituais, festas – promove uma partilha muito mais potente entre nossos modos e os modos Maxakali de experimentação e promoção de encontros, essa finalidade tão cara ao fazer antropológico.

Pode ser que a resposta Maxakali àquelas propostas, tais como a documentação de histórias dos velhos, tenha vindo de outra forma, mais difícil de ser percebida, catalogada,

analisada e utilizada por nós. Porque se por um lado houve uma rejeição a realizarem-se as atividades planejadas por este pesquisador, tão cuidadosamente foi promovida uma série de eventos em função da presença da câmera na aldeia, que acredito que temos muito a aprender sobre como os próprios Maxakali organizam e transmitem seus conhecimento, e sobre como partilham e vivenciam aquilo que nós queremos catalogar, ou registrar no Museu.

Foi por volta do quinto dia na aldeia que filmaram a "*Putõyhex*" (mulher-de-barro) na beira do rio. Trata-se de uma personagem mítica que faz parte da história do *Kokexkata* (lobo-guará, esposo da filha da mulher-de-barro), contada por Guigui Maxakali durante a viagem de campo de janeiro. Na ocasião, Guigui Maxakali exerceu novamente sua capacidade de envolver o grupo e foi até a escola com os filmadores, interrompeu as atividades da aula regular que estavam acontecendo no dia, contou histórias para as crianças e depois conduziu-as até a beira do rio. Lá foram contadas mais histórias, com a participação de muitos adultos, e artefatos, cidades, bichos e, principalmente, mulheres de barro foram produzidas.

Se as questões sobre ancestralidade propostas pelo questionário não foram respondidas da forma como o linguista esperava, não parece ser por acaso que o mito que foi filmado fala justamente sobre a origem da primeira mulher. E foram tantas horas gravadas de narrativas, cantos e demonstrações, sempre em língua Maxakali, que não fazemos ideia ainda do quanto esse evento contém em si as respostas e reflexões mais importantes neste momento para eles. Acredito que os Maxakali se envolveram nas propostas de uma forma muito mais comprometida e profunda do que pareceu. A câmera transformou a educação das crianças Maxakali num grande evento, em que adultos e crianças compartilharam experiências.



Guigui e Marilton Maxakali na Escola Capitãozinho. Foto: João Duro Maxakali.



Nas duas últimas noites do trabalho, Ismail, Marilton e Guigui Maxakali mostram à comunidade o trabalho realizado durante as oficinas. Foto: Josemar Maxakali. 2012.

Dessa última experiência, surgiu o desejo de falar um pouco sobre a parte do material filmado no último projeto, sobre a história de *Kokexkata* e *Putõyhex* (Lobo Guará e mulher de barro), ligada também ao *yãmĩyxop* de *po'op*. Desde então, persegui muitas vezes os rastros de *Kokexkata*, buscando compreender um pouco sobre como a dilaceração do corpo da mulher-de-barro deu origem aos filhos e famílias Maxakali. O que se sugeria a mim era que o barro constitui uma espécie de matéria-prima moldável da pessoa, e geradora do *socius*. O filme levantaria muitas questões, relativas sobretudo a Educação, Saúde, Gênero, Olaria, produção de corpos (de barro, de mulheres, de crianças bonitas), a relação dos *Tihik* com seus ancestrais e aliados passarinhos, tão presente em seus mitos e cantos, dentre outras. A presença de todos esses temas no filme-evento, mais que o detalhamento de cada um deles, incita uma investigação mais aprofundada a respeito dos eventos motivados pela possibilidade de realização de um filme, ao mesmo tempo em que o filme é motivado por esses eventos. Foi a partir disso que propus, em 2013, uma pesquisa de mestrado.

O projeto "Elaborando uma Escrita Audiovisual Maxakali" estendeu-se até o final de 2012, após a participação de Marilton, comigo, numa oficina de produção de vídeo no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina. O material gravado – editado ou não – foi distribuído na aldeia Vila Nova, e ficou no HD Externo sob os cuidados de Ismail. Numa última ida dos *Tihik* a Belo Horizonte, Ismail trouxe um material bruto – filmado por Josemar, sob a direção do pai – que já era um filme praticamente todo montado a respeito de um batizado de meninos. Ismail e Marilton reuniram-se comigo e, durante as últimas horas antes de irem embora, exercitaram algumas poucas operações de corte, no próprio vídeo, utilizando o FinalCut Pro. No táxi, indo para a rodoviária, conseguimos gravar o resultado em um único DVD, que foi enviado ao Forumdoc.bh. O filme "Espíritos Batizam Crianças" (2012), primeiro filme dirigido e finalizado por Ismail, foi exibido em 2014.





Fotogramas de *Kokexkata xi Putõyhex*. Vila Nova, 2012.

## **4. Política, olhar e escuta: os especialistas se revelam**

### **4.1. Curso de Pajés e curso de cinema**

Em Janeiro de 2014, fui convidada por Rosângela de Tugny e José Ricardo Jamal Júnior a participar, como pesquisadora convidada, de um evento que se chamava “Curso de Pajés”<sup>140</sup>, a ser realizado na aldeia Vila Nova – ainda a maior e mais bem estruturada para receber visitantes e equipamentos –, sob coordenação do Pajé anfitrião, Toninho Maxakali, que então residia na aldeia Cachoeira, mas, como de costume, sabia manter suas alianças com os outros de modo muito habilidoso. Eu seria responsável por ministrar uma oficina de vídeo, que duraria oito dias, e que antecederia e prepararia filmadores para o Curso propriamente dito. Este teria a duração de mais duas semanas, e contaria com a participação de pajés Maxakali de outras aldeias do Pradinho e de Água Boa, além do Pajé Mamei Maxakali, de Aldeia Verde, que trouxe os aprendizes Zezão Maxakali e Pelé Maxakali, e do pajé Geró Maxakali, da Aldeia Cachoeirinha, que vinha acompanhado do professor e “chefe de família fundador” de sua aldeia, Rafael Maxakali. Também viriam três "parentes" da etnia Pataxó, com quem os Maxakali estariam experimentando uma aproximação desde um projeto realizado no ano anterior com visitas entre as aldeias, das quais participaram pajés e cineastas de ambos os grupos.

Tendo aceito o desafio, sem ter tido muito tempo para planejar as oficinas, e nem mesmo para conhecer ou elaborar suas propostas, mas sabendo que o que se pretendia era, no mínimo, dar alguma continuidade à formação de jovens Maxakali nas atividades com o cinema que se iniciaram em 2008, preparei-me para a viagem, que duraria vinte e um dias, ao todo, e seria uma ótima oportunidade de retornar ao campo. Cheguei à Vila Nova com meu colega Ricardo Jamal, onde fomos recebidos pelo – novamente – cacique Guigui Maxakali, e pela família do desenhista e agente de saúde bucal Marquinhos Maxakali, que hospedou toda a equipe durante as três semanas em sua casa. Marquinhos cedeu os dois grandes quartos com janela de sua casa – incluindo sua cama – para que nos instalássemos com conforto, ficando com a esposa, Maria Hilda Maxakali, e os dois filhos pequenos, Marciano Maxakali e Marisa Maxakali, num cômodo bastante limitado. O casal, devo mencionar, prestou-nos uma assistência zelosa durante todos os dias do trabalho, tanto adaptando-se gentilmente a um

---

<sup>140</sup> Promovido com apoio do Museu do Índio / Funai.

ritmo que fosse confortável para nossa equipe, quanto orientando-nos em tudo o que precisássemos. Seus filhos, por sua vez, como que adotaram-nos com carinho e confiança, tornando nossa estadia ainda mais preciosa e agradável com suas brincadeiras e alegria.

Tendo-nos dirigido primeiramente a Guigui Maxakali, anfitrião da aldeia que sediaria o evento – e onde uma casa especial estava sendo preparada para cada grupo convidado – e nosso anfitrião pessoal, Marquinhos, saímos com o carro da Funai que nos dava suporte, para encontrar, na aldeia Cachoeira, a alguns minutos dali, o grande proponente e anfitrião do Curso, que receberia os outros pajés e os *yãmĩyxop*, o pajé Toninho. A impressão que tivemos ao chegar na Cachoeira, no entanto, fora inesquecivelmente triste. Todos – inclusive o pajé – choravam, desconsolados, a morte de um bebê recém-nascido, devida a uma gripe ainda misteriosa, que viria a matar mais sete crianças no período em que estivemos na reserva, comprometendo ainda muitos adultos pelo vírus e pelo luto. Combinamos então voltar dentro de dois dias, quando as coisas provavelmente estivessem mais calmas, e fomos de carro buscar Marilton Maxakali na aldeia Maravilha, para onde ele havia se mudado.

A última vez que Marilton e eu tínhamos nos encontrado havia sido em 2012, na ocasião em que eu e ele fizemos juntos a oficina de vídeo da Casa dos Cantos, no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina. Lembro-me de que havia um interesse muito grande para o projeto "Elaborando uma Escrita" de que Marilton conhecesse mais de perto cineastas indígenas que estariam presentes no festival, como Ariel Ortega, Patrícia Ferreira e Divino Tserewahú, e que se envolvesse, como cineasta em formação, nas atividades que ocorreram em nosso grupo, propostas e guiadas por lideranças de várias etnias<sup>141</sup>. Devo dizer que, de lá para cá, notei uma mudança impressionante na postura que ele então assumia. Tendo participado da primeira oficina com Mari Corrêa, em 2008, na qual se destacara como filmador e narrador dos filmes "Caçando Capivara" e "Acordar do Dia"; tendo representado sua aldeia e os produtores desses filmes no Festival de Cinema Ambiental, em Goiânia; tendo se tornado cacique da Vila Nova em 2012, ainda que por um curto período de tempo; tendo participado do encontro com outros cineastas e lideranças indígenas em Diamantina onde pode narrar para um grande público as recentes experiências violentas sofridas pelo seu povo; tendo participado da formação que propus em 2012, bem como de todos os projetos subsequentes com a UFMG; além de ter trabalhado para o Museu do Índio como bolsista do Prodoclin e ter tido uma exposição própria de fotografias na exposição "Segue-se ver o que quisesse", no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Marilton não se apresentava mais como

---

<sup>141</sup> Acredito que a experiência viabilizada naquele Festival de Inverno, na "Casa dos Cantos e da Escuta", mereça uma descrição e uma reflexão atentas, por ter havido, ali, um potente encontro.

aprendiz. A parti dali, percebi que ele assumia, conscientemente, a postura de uma liderança Maxakali, reunindo características específicas desse lugar político: as capacidades de se comunicar com os *outros*, os não-Maxakali, inclusive representando seu povo alhures; de dizer coisas *boas* para outros *Tihik*; e de provocar eventos entre *os seus*. Ele agora carregava sempre uma pasta consigo, com a escova de dentes à mostra em um bolso externo transparente – ele costuma dar o exemplo para os outros. Devo dizer ainda que, a cada vez que eu ia ao Pradinho, Marilton estava morando numa aldeia diferente. Recentemente, quando o interpelei em qual delas, afinal ele morava, ele respondera: "Em todas. Hoje estou aqui, mas meu coração é de todas."

#### 4.1.1. Reuniões

De volta à Vila Nova, já no final do primeiro dia, reunimo-nos eu, Ricardo, Guigui e Marilton para um primeiro planejamento do projeto. É claro que reuniões maiores seriam realizadas nos dias seguintes, mas nunca é cedo para iniciar as negociações. Na ocasião, o cacique-cineasta Guigui – e o cineasta-cacique Marilton – disseram que nós, da UFMG, tínhamos que estabelecer algumas regras sobre quem poderia portar ou não as filmadoras que estavam nas aldeias – a princípio, todas da Vila Nova, mas agora espalhadas –, e sobre quem ficaria responsável por cada uma delas. Disseram-me que quem bebia cachaça não podia ficar com a câmera – e, é claro, citaram alguns exemplos. Guigui disse que se as câmeras haviam sido dadas à Aldeia, os responsáveis por elas não poderiam levá-las consigo quando migrassem para as novas aldeias “*assim como quando a gente separa da esposa e deixa as coisas na casa para ela*”. Ele estava, por sinal, bastante contariado com a dispersão das pessoas em novas aldeias – segundo ele, para poderem beber à vontade, longe das suas medidas controladoras: reuniões recorrentes, atuação de “policiais” em dias de festa e feira, distribuições compensatórias de caça, bens e benefícios e aplicação de multas. Dizia-nos que uma aldeia deve ter pessoas circulando, indo e voltando da roça, fazendo ritual, e que, sobretudo, deve ter *kutok* – crianças – brincando ao redor das casas e no mato. De fato, era impactante olhar a Vila Nova, antigo palco de tantos grandes eventos, tão deserta. Imaginei que, com o curso, as coisas se movimentariam. Realmente, durante aqueles dias, algumas famílias retornaram à aldeia ocupando algumas das casas de alvenaria vazias, mas parecem ter ido embora tão logo o projeto acabou.

Marilton determinou quantos dias duraria a oficina de vídeo que anteciparia o "curso de pajés", e se comprometeu a passar nas outras aldeias para recrutar interessados. Naturalmente, muitas pessoas iam se aproximando de mim adiantando que estavam interessadas, ou que queriam que seus filhos participassem da minha oficina. Eu dizia a todos que estivessem na escola na primeira manhã de aula, para selecionarmos a turma. O professor Ismail Maxakali, aluno das oficinas que ministrei no projeto "Elaborando uma escrita audiovisual", em 2012, e responsável por uma filmadora e um computador, veio até mim e disse que não faria a oficina porque estava muito ocupado, mas que tinha dois filhos mais novos – além de Josemar, que agora morava com a família da esposa – que ele queria que aprendessem a filmar. Disse ainda que em um dos dias iria com seus alunos para perto do rio, fazer um filme sobre brincadeiras infantis. Para ele, "*já tinha muito filme de ritual na internet*", e por isso era preciso pensar em outros temas.

No dia seguinte à nossa chegada, à noite, Guigui convocou uma longa reunião em frente a sua casa, para decidir com toda a comunidade – havia quatorze mulheres, algumas com filhos bem pequenos no colo, e doze homens, e Ismail não estava presente – quem ia fazer a oficina. Josemar se levantou e explicou para os outros que antes não sabia filmar nem mexer com computador, mas que agora já tinha aprendido, e que os vídeos eram enviados para Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, e que, assim, "nós" ficávamos sabendo quem dos Maxakali sabia filmar bem, "sem balançar a câmera". Nessa reunião, eu, que ainda entendia muito pouco da língua, muitas vezes pedia que Marquinhos Maxakali traduzisse o que as pessoas iam dizendo. Acontecia de ele dizer "*essa parte eu não escutei direito, porque criança fez barulho*", numa tranquilidade que me fez pensar que, nessas reuniões, nas quais frequentemente as pessoas falam ao mesmo tempo, não escutar "tudo" não chega a ser bem um problema. Eu já desconfiava disso quando via, nas reuniões Maxakali, as pessoas distraídas, ou falando ao mesmo tempo sobre um determinado assunto – o que, a princípio, me fez suspeitar de que sua refinada escuta difusa fosse capaz de apreender aquela polifonia com objetividade. Mas aos poucos foi me parecendo mais um modo de estabelecer uma certa linguagem que, mais que preocupada com a troca de signos, era a construção de um espaço, uma paisagem em que nem tudo precisava ser apreendido de maneira igual e completa por cada um dos presentes. Enquanto eu ficava atenta, esperando ansiosa as "decisões" que seriam determinadas a partir daquela conversa, todos pareciam descontraídos, como se o mais importante fosse o fato de estarem reunidos, e de cada um poder falar o que quisesse, ainda que as falas se sobrepusessem, até mesmo à fala de Guigui, que frequentemente é acusado de ser autoritário.

Inspirada por Pierre Clastres, senti que, ali, falar era, antes de tudo, “deter o poder de falar” (2013 [1973]: 168-172). Mas não só os senhores – o cacique, talvez os mais velhos, e agora os cineastas – podiam falar, enquanto os “súditos” permanecessem “*submetidos ao silêncio do respeito, da veneração ou do terror (idem: 168)*”. Antes, a dinâmica nessas reuniões subverte a lógica do poder das sociedades com Estado – a nossa, por exemplo. Perguntei a Marquinhos a respeito disso, e ele me sugeriu que não é que o cacique seja o que mais deva falar, mas sim que a boa fala de uma pessoa é o que a torna cacique. O valor estético de uma fala parece ser o que a preenche de valor político. Uma reunião não precisa ter a objetividade que tantas vezes perseguimos nas nossas reuniões entre pesquisadores, agentes culturais, etc. Não é preciso sempre “sair dali com propostas concretas”<sup>142</sup>. O objetivo, muitas vezes, pode ser o próprio convívio, a construção de um espaço de partilha, de modo que inclusive uma mesma pauta percorre repetidas e longas reuniões em momentos diferentes. Uma palavra pode ser vista como elemento de troca, e, ao mesmo tempo, como puro valor. Fala-se, e isso parece ser tudo. As reuniões Maxakali não só promovem o uso da palavra, elas parecem ser sua celebração.

A reunião do dia seguinte, de manhã, estendeu-se por mais de três horas, e reuniu os interessados que haviam ido morar nas outras novas aldeias – Maravilha, Vila Vila, Aldeia Nova, Novila –, e um vindo da aldeia Cachoeira. A turma de alunos da oficina teria vinte e um alunos. Foi impossível convencê-los de que uma turma tão grande seria contraproducente, e, à medida que a oficina foi se desenrolando e os alunos passeavam pelas aldeias filmando, mais interessados se uniram ao grupo. Seria um grande desafio, posto que o equipamento era bem limitado: duas máquinas fotográficas que filmavam, duas filmadoras, sendo que uma delas pertencia a Fernando Maxakali, filho do pajé Toninho, e que não tinha obrigação alguma de cedê-la para a turma, e dois computadores, ou três, contando com o meu. Mas o mais difícil de lidar era o fato que eu iria descobrir na primeira aula: praticamente ninguém, daqueles tantos jovens alunos, falava português.

#### **4.1.2. Oficina**

Diante de uma turma tão grande, sem saber ainda como conduzir o curso, comecei mostrando as filmadoras, os computadores, cartões de memória, baterias, explicando sobre os

---

<sup>142</sup> Coisa que, aliás, embora seja um desejo frequentemente exposto quando nos reunimos, raramente é concretizado, mesmo em nossos contextos.

cuidados que devemos observar com seu manejo e manutenção. O professor Damazinho Maxakali, filho de Guigui, e Ismail, traduziam para o Maxakali o que eu ia dizendo, e todos pareciam entender e concordar. Num segundo momento, fiz alguns desenhos no quadro para começar a sugerir de que modo o filmador pode usar a luz do sol e de outras fontes a seu favor, quando então Damazinho me interrompeu: “*assim, explicando, ninguém entende direito. Temos que fazer direto.*” Era claro que ele tinha razão, mas, ao contrário do que pude fazer no projeto “Elaborando uma escrita audiovisual”, quando dediquei-me, em quatro módulos de quinze dias, a orientar Marilton e Ismail Maxakali, além de alguns poucos ouvintes ocasionais, ali seria impossível orientar a todos, sobretudo com tão limitada quantidade de câmeras e computadores.

Dadas as circunstâncias, entendi que o que não tinha remédio remediado estava. Decidi, à princípio, deixar a turma à vontade, alguns explorando livremente os recursos dos computadores, experimentando programas intuitivamente, abrindo e fechando janelas, examinando pastas e arquivos – de vídeo, de imagens e sons produzidos anteriormente pelos Maxakali<sup>143</sup>, por outros povos indígenas, além dos mais diversos trabalhos vindos de outros contextos, desde filmes do Chaplin até documentários do Jean Rouch, e mesmo meus próprios arquivos de texto. Pedi que Josemar e Fernando reunissem um pequeno grupo ao ar livre, com uma das filmadoras, e os orientasse a ligá-la, desligá-la, regular o foco, usar o *zoom*, e reuni um outro grupo, em que as duas alunas mulheres estavam, para que se revezassem numa primeira exploração dos recursos mais básicos da câmera. Outros, já familiarizados com as câmeras fotográficas, ficaram à vontade para tirar fotos em modo automático pela aldeia, de modo que – como eu esperava – pudéssemos depois examinar suas escolhas temáticas e usar suas experiências como exemplos para o resto da turma. Senti muita falta do apoio de Marilton como monitor – e tradutor –, mas ele tinha ido embora após a reunião da manhã, e durante o período de oito dias no qual se estenderam as aulas, voltou apenas duas vezes. Supus que talvez pudesse haver ali alguma tensão política pelo fato de ele estar morando na aldeia Maravilha – onde é considerado liderança, já tendo inclusive se apresentado como “vice-cacique”. Hoje imagino, também, que o que ele esperava naquele momento talvez fosse participar desses projetos não mais como aluno ou monitor, mas sim como professor.

---

<sup>143</sup> Há entre esses vídeos uma produção vertiginosa tanto sobre *yãmĩyxop* quanto sobre caçadas, mas também sobre festas e shows de forró realizados em diferentes aldeias, sendo que esses últimos chamam muito a atenção dos Maxakali, tanto por ser este seu ritmo musical favorito – e que toca nos aparelhos de som, celulares e computadores o dia quase todo nas aldeias – quanto por serem essas festas o momento em que podem-se ver as pessoas – moças, casais, parentes de outras aldeias – e acontecimentos considerados divertidos – brigas, paqueras, brincadeiras. Assim, os vídeos e gravações de forró circulam com uma velocidade impressionante entre computadores, celulares, aldeias.

Nos dias seguintes, mais alguns alunos apareceram – inclusive Mozart Maxakali, irmão de Marilton. Percebi que de nada adiantaria minha angústia por não poder dar uma atenção adequada à cada um, e assumi aquele curso como uma oportunidade de aproximação e experimentação dos interessados com os equipamentos, em que cada um construiria sua própria percepção acerca das possibilidades que então se colocavam, de fotografar, filmar, assistir, armazenar, reproduzir e distribuir o que fosse sendo produzido. Para alguns, por exemplo, eu colocava as câmeras no modo automático de velocidade e abertura, e sugeria que experimentassem o foco e enquadramentos e temas que mais lhes agradassem, enquanto para outros eu tentava explicar – desenhando no quadro e então mostrando no mecanismo e examinando os resultados – o funcionamento dos recursos que eu julgava passíveis de compreensão e interesse. À medida que os cartões de memória iam sendo preenchidos, tentava reunir filmadores e fotógrafos com aqueles que estavam "explorando" os computadores, para que criassem e nomeassem pastas – em alguns casos achei interessante que utilizassem os HDs externos de que dispúnhamos –, assistissem o conteúdo, comentassem o que estava sendo feito.

Outra estratégia que me pareceu razoavelmente produtiva era dividir a turma em grupos menores, cada um com um “responsável” – termo que muitas vezes era usado para indicar um diretor – e um tema. Ao final de um período, tentávamos assistir ao que tinha sido produzido, e fazer considerações a respeito das escolhas – de técnica, enquadramento, temática. Josemar Maxakali foi um ótimo orientador de alguns grupos, e trazia propostas muito interessantes de filmagens. Queria filmar as pessoas na aldeia, suas falas, seus gestos. Sugeri que ele começasse, paralelamente, um projeto de edição no *Final Cut Pro*, com algumas das imagens filmadas por ele, e comprometi-me a orientá-lo de vez em quando. Ele se concentrou bastante na tarefa, e pareceu realizá-la com o mesmo virtuosismo com que filma.

#### **4.1.3. Olhar e política**

*minha imagem no olho  
minha imagem no olho ouvindo  
sobrinhas  
olhem apenas ouvindo*

(Canto do Zabelê-Xunim, de Marinho Maxakali)



Dias depois de finalizada a oficina de vídeo, numa das primeiras noites do “curso de pajés”<sup>144</sup> que se realizou na Vila Nova, houve uma nova reunião, em frente à Casa de Reuniões. Os visitantes de outras aldeias – inclusive os quatro jovens Pataxó que estariam participando do encontro – já haviam ido para as casas onde se hospedavam, ou estavam na *kuxex*, com alguns dos pajés. Sentei-me entre as pessoas para tentar compreender do que se tratava a conversa, até mesmo porque, naquele momento, estava dedicando-me a conhecer um pouco mais o idioma. Estavam ali Guigui Maxakali, algumas das mulheres mais velhas, e pessoas que estavam dando suporte ao curso, fosse cozinhando, preparando as casas onde os visitantes eram acolhidos, acompanhando os pajés. Ainda sem entender muito bem a língua, pude escutar alguns dos termos que me ajudavam a identificar ao menos o tema que estava sendo discutido: “filmadora”, “*yãmĩyxop*”, “*ãyuhuk*” – não-indígenas. E, como já haviam sido muitas as vezes em que, escutando os Maxakali conversarem sem entender o assunto, tive o receio de que estivessem se queixando do meu trabalho ou minha presença, mas depois ouvia sua tradução e percebia que minha insegurança não fazia sentido, e que estariam na verdade felizes com o projeto que estávamos desenvolvendo; pela primeira vez supus que a comunidade estava reunida ali para comentar positivamente sobre o encontro de pajés, falar sobre o quanto o projeto era importante, e, provavelmente, estaria afirmando a relevância de os momentos do curso estarem sendo filmados. Mas, dessa vez, também me enganei.

Quando a reunião finalmente acabou, Guigui me chamou e disse que a comunidade estava muito insatisfeita com a quantidade descontrolada de filmadores circulando pela aldeia. As mulheres não estavam gostando de serem filmadas quando estavam “à vontade”, e Guigui aproveitou para me ensinar que não se filma uma pessoa quando ela não está “fazendo nada”, ou “parada”. Além disso, o que era mais grave, pessoas que não costumavam participar de *yãmĩyxop*, que não conheciam direito, estavam na *kuxex* só para filmar, e acabavam não observando o modo adequado de estar ali. Isso sugeriu-me um entendimento de que, para filmar *yãmĩyxop*, era preciso antes de mais nada saber participar do ritual, conhecer os modos de se relacionar com os *yãmĩy*<sup>145</sup>. Mas não era só isso. Bruno Vasconcelos, meu colega antropólogo e cineasta, que havia sido enviado pelo Museu do Índio para filmar o Encontro

---

<sup>144</sup> Descrever minimamente esse encontro colocaria-me numa missão que não pretendo e nem tenho espaço para assumir aqui.

<sup>145</sup> No dia seguinte, inclusive, Guigui reuniu-se comigo e com Bruno para dizer que um Maxakali deve “fazer roça”, “ir em reunião” e “fazer *yãmĩyxop*”, e que não adiantava nada ser professor ou agente de saúde, ou filmador, se não fizesse essas três coisas. Segundo ele, quem não fazia isso não era Maxakali de verdade, e “não serve pra filmar não”.

de Pajés, tinha permissão de filmar os rituais, embora eu, sendo mulher, não possa saber ao certo sob quais condições. E ele não conhecia e não participava de *yãmĩxop*. Ou seja, talvez a exigência de que os Maxakali que filmassem fossem apenas os que “conheciam” os *yãmĩy* e costumavam frequentar a *kuxex*, poderia ser antes uma decisão política que uma condição de proximidade entre filmadores e filmados. Eu, inclusive, tinha autorização para filmar e fotografar os *yãmĩy*, desde que respeitando a forma como as filmadoras e fotógrafas Maxakali e as outras mulheres podiam olhá-los: de longe, por poucos instantes, e evitando seus olhos brilhantes. Guigui enfatizou que filmar e falar sobre *yãmĩxop* era uma coisa muito perigosa, e precisava respeitar toda uma técnica específica, construída e ensinada pelos pajés. Os *yãmĩy* não gostavam de quem não sabia cuidar deles. Para exemplificar, convocou a mim e a Ricardo Jamal a assistir um filme em sua casa, num dos DVDs que compunham um acervo particular de dezenas de filmes realizados, sob sua direção, na aldeia nos últimos anos. Desse filme – que, segundo ele, só podia ser visto por *algumas poucas pessoas*, apenas *uma vez por ano*, “*e mesmo assim só uns pedacinhos*” –, posso narrar apenas que víamos, na Vila Nova, uma ocasião em que os *yãmĩy* puniam, diante de toda a aldeia, pessoas que não haviam respeitado corretamente os preceitos necessários para falar a respeito deles. Era mesmo verdade, *yãmĩxop* era coisa perigosa.

Então, Guigui nomeou as pessoas que – segundo a comunidade, segundo o entendimento dos pajés a respeito de como se participa de um ritual, ou segundo seus próprios valores e entendimentos como diretor e produtor de cinema – seriam autorizados a filmar. Ele me lembrou que minha oficina já tinha acabado, e que agora as pessoas que não sabiam como filmar, que ficavam “igual macaco”, pra cima e pra baixo procurando temas, experimentando enquadramentos descompromissados, “paquerando com a câmera” e filmando quem não estava disposto a ser filmado, deviam guardar as filmadoras e esperar um próximo curso para aprender mais. Só pessoas sérias, como Josemar, “*que ligavam a câmera já sabendo o que queriam*”, iriam poder filmar aquele evento tão importante como o Curso de Pajés. E, como eu tinha um controle relativo, ao menos de quem ia no quarto pegar as filmadoras carregadas, devia transmitir a imposição aos alunos da oficina. O que não funcionou muito, porque os próprios responsáveis por elas, como Marilton, repassavam-nas para os outros. Para não dizer que algumas pessoas também tinham suas câmeras individuais, e continuaram filmando à vontade. Por exemplo, José Carlos Maxakali, um jovem absurdamente talentoso e criativo como filmador, e que, segundo os mais velhos, era muito desconcentrado e brincalhão, não se fez de rogado e usou seu celular para filmar tudo o que Bruno estava filmando, inclusive colocando-se algumas vezes entre as filmadoras “oficiais” e os *yãmĩy*.



É tentador ouvir as determinações de Guigui Maxakali e considerá-lo uma figura ditadora, um germe do Estado na aldeia Vila Nova. Sobretudo porque, desde que o conheci, era sempre ele quem propunha festas, quem convocava para reuniões e palestrava para os outros sobre como se portar na cidade, e, principalmente, sobre como reagir à grande ineficiência e negligência do poder público, à inadequação das políticas de saúde, educação, saneamento e concessão de recursos ao contexto de sua aldeia. Era ele quem dizia aos políticos e aos funcionários do governo que este ou aquele projeto não atendiam sua comunidade, que era preciso consultá-los para que fossem tomadas quaisquer decisões que os atingissem ou envolvessem. Sempre interessou-me esse modo como ele nos parecia, de fora, uma espécie de rei – que constituiu, inclusive, uma espécie de corpo de baile, cujas coreografias ele ensinava e ensaiava, cujos figurinos ele concebia e orientava a elaborar.

Mas, ao perguntar a vários Maxakali sobre o que fazia com que alguém se tornasse dono de uma aldeia ou seu cacique, sempre me respondiam que o “dono” de uma aldeia era simplesmente aquele que a havia fundado, e que o Cacique era aquele que *falava*. Era aquele que transmitia aos de fora da aldeia os interesses de seu grupo, e, ao mesmo tempo, o que dava “bons conselhos”, dizia para os outros Maxakali maneiras adequadas de se comportar, de lidar com os brancos, de resolver conflitos entre si. Talvez haja em Guigui um *germe* do Estado, uma posição autoritária que nunca chegou a se concretizar, porque, na medida em que o que ele dizia não mais correspondia ao interesses das outras pessoas como modo de viver –

beber ou não beber, fazer roças ou não fazer, casar com esta ou aquela pessoa, relacionar-se deste ou daquele modo com projetos externos –, as pessoas simplesmente iam embora, formar aldeias em outros lugares – como de fato começara a acontecer quando a Maravilha fora formada; ou simplesmente ignoravam uma imposição com a qual não concordavam – como fizeram os filmadores que, a despeito das decisões tomadas na reunião, filmavam com suas próprias câmeras onde e do modo que bem entendessem.

A partir das falas de Guigui, vi-me diante de duas reflexões diferentes, que começavam ali a tomar forma. A respeito da primeira, devo dizer que, durante as oficinas e momentos em que exercitava a edição de filmes com os alunos, percebi que muitos dos planos nos quais ninguém aparecia – que não trouxessem ao menos um bicho, ou um carro – eram descartados. Parecia-me que a câmera servia idealmente para mediar ou agenciar encontros, e que esses encontros se davam idealmente entre o que poderíamos considerar *corpos*. Ali, era preciso um *outro* que atuava com a câmera e produzia o filme-encontro na mesma medida em que a câmera atuava com esse corpo outro. Era preciso haver uma partilha entre a câmera, como máquina agenciadora, e os corpos. Que ela mediasse, entre os filmadores e os espectadores, uma relação com um outro que se coloca diante dela de uma maneira ativa – e interessada, desejante, como afinal foi exigido pelas mulheres que estavam sendo filmadas da aldeia Vila Nova em momentos nos quais elas não estavam dispostas a experimentar essa relação, e por um número tão grande de pessoas que tirava-lhes o controle de como estabelecê-la, de como manifestar sua consciência de estarem sendo observadas, numa escolha de como se apresentar, como se presentificar naquela produção de encontro e de imagem. Talvez fosse desejável, ou mesmo necessário, que houvesse a “erotização” da relação de filmagem que Jean-Louis Comolli (2008 [1988]) atribui à *mise-en-scène*<sup>146</sup>. O problema do documentário, para o autor, não consiste no 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 [1988]: 60)

---

<sup>146</sup> O termo *mise-en-scène*, conforme Claudine de France (1998 [1982]) diz respeito ao modo de dispor, no espaço e no tempo de uma cena, dos elementos que a compõem. Além disso, segundo a autora, qualquer processo observado compõe sua “*auto-mise-en-scène*”, apresentando-se ao cineasta no espaço e no tempo (p. 405).

Comolli fala, ainda, do olhar como sendo não apenas da pessoa para o mundo, mas também (e sobretudo) do mundo para a pessoa, sendo que o cinema "nada pode fazer senão nos mostrar *o mundo como olhar*" (2008 [1988]: 82). Haveria, aí, uma dimensão reflexiva do olhar, na qual colocar em cena passa a ser também ter o próprio olhar olhado pelo filmado e pelo espectador. É produzir um mundo e tornar-se dele um objeto.<sup>147</sup> Assim, não só os olhares iriam dos olhos aos outros, mas também dos outros aos olhos.

Essa noção de um sujeito que é olhado de modo ativo, e não apenas como objeto passivo de uma apreensão, parece ser a chave para conceber o tipo de olhar que está em jogo quando os *yãmĩy* vêm às aldeias. Eles costumam vir com os olhos vendados, sendo que alguns deles, como *Xũnim* e alguns *Kotkuphi* são inclusive cegos, o que, contudo, não anula a relação do olhar que se estabelece no *yãmĩyxop*. Rosângela de Tugny (2011: 95) traz como exemplo um canto em que os pajés ensinam às mulheres a olhar mais com a escuta que com os olhos, mas também no qual fala-se de uma imagem que vai ao olho, mais do que se deixa capturar quando o olho vai à ela. A visão como escuta, e a visão como encontro:

Canto do zabelê

(...)  
guê guê guê guê guê  
a cauda do peixe pequeno fez  
guê guê guê guê  
ô a ô ô a ô  
ô ô ô ô ô a ô  
minha imagem no olho  
minha imagem no olho ouvindo  
sobrinhas  
olhem apenas ouvindo  
zabelê no vale para & canta  
zabelê na colina para & canta  
zabelê na encosta da colina para & canta  
zabelê no cume da colina para & canta  
(...)

Lembremos que as mulheres Maxakali são instruídas a não se aproximar muito nem

---

<sup>147</sup> Haveria, no documentário etnográfico, e, neste caso, no cinema feito pelos Maxakali sobre si mesmos, uma possibilidade de antropologia – este modo de olhar a alteridade – nativa, porque permite a criação de um mundo por corpos que filmam e são filmados, e uma antropologia reversa na medida em que manipula um dispositivo trazido de fora, um conjunto de valores e percepções a partir da experiência de ver outros filmes, aprender nossas técnicas, e uma intenção de partilhar esses filmes conosco, de fora, "para que todos saibam como os Maxakali vivem e pensam", como eles mesmos costumam dizer.

dirigir seus olhos diretamente aos *yãmĩy* e à *kuxex*. Segundo Tugny, trata-se de algo além de um simples contrapeso, que empodera mais os homens na atividade xamânica – e na produção de “corpos sociais” através da iniciação –, a um poder considerado por muitos pesquisadores como feminino, de produção de corpos “naturais”. A restrição do olhar direto estaria mais relacionada a uma “contiguidade em que são colocadas” em relação a esses *outros* com quem os Maxakali cultivam suas alianças cosmopolíticas. Sendo elas as “destinatárias” dos atos dos *yãmĩy*, com quem trocam cantos e alimentos, brincam e dançam, fita-los diretamente seria uma forma de romper essa relação (2011: 97). Isso talvez aproxime a experiência do olhar cinematográfico, entre os Maxakali, de um modo eminentemente feminino de estabelecer relação contígua com o outro através do olhar, ou talvez de uma tecnologia xamânica de experimentar esse encontro. É um outro tipo de olhar que se propõe entre mulheres e *yãmĩy*, e também na experiência com a câmera, um olhar que evita uma captura direta e permite que os olhados se coloquem ativamente na relação – indo, sonoramente, ao encontro das mulheres, dando-se a ver intencionalmente a uma máquina agenciadora de encontros e colocando em jogo sua presença e a presença do outro, afetando-se mutuamente. Tal reflexão, no entanto, demandaria um esforço no sentido de examinar, nos filmes e a partir de consultas mais detidas aos cineastas, ou filmadores, a respeito do que exatamente é considerado esse “não estar fazendo nada”. Quando é que uma cena deixa de *não ter nada* e passa a trazer um corpo que deve ou deseja, enfim, dar-se a ver?<sup>148</sup> O que é preciso para que possamos considerar que uma relação está em condições de ser proposta a partir de uma filmagem?<sup>149</sup>

Isso me levava, então, à segunda reflexão sugerida pela orientação de Guigui, inspirada tanto pelo pensamento de Jacques Rancière (2000, 2004) a respeito de estética e política quanto a recentes estudos (por exemplo, Sztutman, 2012, Hugh-Jones 1996, Viveiros de Castro, 2008) a respeito de ações políticas ameríndias, que colocava a experiência estética de filmar como experiência de determinabilidade de si no mundo, como uma partilha política do sensível. Nesse sentido, quais eram as vozes que legitimamente poderiam se pronunciar a

---

<sup>148</sup> Importante mencionar que sempre orientei os filmadores a nunca filmar ninguém que manifestamente não quisesse ou não soubesse que estava sendo filmado. Mas isso pareceu-me, após a reunião em que Guigui me chamou a atenção, não ser suficiente. Era preciso ainda ter uma certa legitimidade para filmar; era preciso *saber o que estava fazendo*, e talvez fosse preciso propor uma relação que convocasse o desejo do outro de dar-se a ver, de construir sua *mise-en-scène*, e que colocasse o filmador ao mesmo tempo na posição legítima de detentor da câmera e de afetado por esse encontro.

<sup>149</sup> O ritual – incluindo-se aí as caçadas – não parece ser uma suspensão da vida cotidiana, como se houvesse uma ruptura entre os dois momentos que os filmes precisassem indicar, de alguma forma. Nem tampouco, em alguns filmes Maxakali, como "Tatakox Vila Nova" (2009), realizado sem nenhuma orientação de professores não-indígenas, não se vê uma preocupação com a inclusão de intervalos ou repousos entre as cenas rituais. Nem toda vida filmada deve ter, necessariamente, uma combinação intencional de *técnicas materiais*, *técnicas corporais* e *técnicas rituais* (Claudine de France, 1998 [1982]).

respeito de um assunto tão *perigoso* como os *yãmĩy*? Quem eram os legitimamente capacitados para promover essa partilha através da câmera? Quem os legitimaria? Por quais motivos, ou que elementos indicariam que eles *sabiam o que estavam fazendo*, ao passo que os outros *não serviam para isso*; e em que medida fazer o que um Maxakali deve fazer, segundo o que havia pontuado o cacique – caçar e fazer roça, frequentar reuniões e rituais – os colocava nesse lugar? Admito que será preciso um trabalho etnográfico bem mais extenso e rigoroso do que realizei até aqui para propor perguntas como essas a meus interlocutores e observar como lidam com tais questões. Mas, enfim, preferi perseguir esta escolha deste momento em diante, e discorrerei um pouco mais detidamente sobre ela ao final deste trabalho.

#### 4.2. "Falar e fazer *yãmĩyxop* é uma coisa perigosa"

Entre Julho e Agosto de 2014, estive nas aldeias Maxakali mais uma vez, participando de um projeto, também coordenado por Rosângela de Tugny, que visava aos primeiros passos para a criação de um coletivo de cinema Maxakali. Eu ministraria, em conjunto com o pesquisador Bruno Vasconcelos, oficinas de criação de vídeo; enquanto uma advogada da região, Ildélia Ferreira, realizaria oficinas com os Maxakali abordando o uso de recursos e benefícios recebidos do governo, e com os quais os índios movimentavam bastante a economia das cidades vizinhas<sup>150</sup>. Aproveitaria ainda uma pausa de dez dias dentro do período de cinquenta dias em que esse trabalho seria realizado para, na aldeia Vila Nova, do Pradinho, adiantar, com Josemar e Marilton, a produção do filme *Kokexkata xi Putõyhex* (Lobo-guará/Suçuarana e Mulher de Barro), sobre o qual minha pesquisa de mestrado, até então, buscava pensar.

Como já foi dito, naquela primeira viagem do projeto “Elaborando uma Escrita Audiovisual”, em 2012, Guigui Maxakali havia entrado na ilha de edição com uma comitiva, solicitando que encerrássemos as atividades da oficina e que acompanhássemos – com as câmeras – uma espécie de encontro, realizado atrás da *Kuxex* – “casa de ritual” –, em que a comunidade se pintou e cantou, e os mais velhos narraram histórias relacionadas a um mito de origem da mulher, o *Kokexkata*. Da segunda vez, Guigui Maxakali agenciou a filmagem da “*Putõyhex*” (mulher-de-barro), ser mítico da história do *Kokexkata*: chamou filmadores até a escola, interrompeu as atividades regulares, contou histórias para as crianças e depois

---

<sup>150</sup> Essa atividade conjugava-se com recentes ações do Ministério Público que visavam investigar um uso indevido dos cartões de benefício – Bolsa-Família, aposentadoria, salário-maternidade –, e dos pagamentos dos salários dos Maxakali que trabalhavam como agentes de saúde e de saneamento ou professores. Com a convivência de funcionários da Funai – um dos quais acabava de ser exonerado – os saques eram repassados diretamente pelos donos dos estabelecimentos comerciais, que confiscavam os cartões e as senhas e mantinham os índios num regime de servidão, por mais que, para os Maxakali, este regime talvez seja, antes de mais nada, um modo de estabelecer uma relação mais duradoura e ampla do que uma simples troca comercial. Desnecessário dizer que nas oficinas com a advogada, denúncias de casos gravemente abusivos eram feitas pelos índios, e que alguns comerciantes e funcionários antigos da Funai ficaram visivelmente preocupados, realizando ameaças e sabotagens durante nosso projeto, sendo que, inclusive, um deles chegou a procurar alguns caciques e chantageá-los, dizendo que nós antropólogos éramos uma ameaça grave aos Maxakali, que embolsávamos dinheiro de projetos feitos às suas custas. Infelizmente não posso me aprofundar nessas descrições neste momento, para respeitar o andamento das atuais investigações, mas adianto que essa tensão interferiu definitivamente no meu campo. Para meu alívio e consolo, o fato de que os Maxakali visitaram uns aos outros, para a realização das oficinas e do coletivo, fez com que eles mesmos se apercebecem de algumas irregularidades. Inclusive, Sueli Maxakali, professora e cineasta da Aldeia Verde, onde tais irregularidades são mais adequadamente supervisionadas e combatidas pela Funai, alertou aos parentes a respeito do que estava errado, chegando a me pedir que eu a filmasse falando, em Maxakali, sobre como os antropólogos poderiam tornar-se aliados de causas indígenas, e sobre como deveriam se defender dos abusos sofridos.



conduziu-as até a beira do rio. Lá, com a participação de muitos adultos, foram contadas mais histórias, enquanto iam sendo produzidos artefatos, cidades, bichos e principalmente mulheres de barro. A apropriação da câmera, sua presença na aldeia, transformou a educação das crianças Maxakali num grande evento, em que adultos e crianças compartilharam experiências. Era sobre isso que eu tinha a intenção de refletir nesta pesquisa, até aquele último momento em campo. De que modo a presença da câmera na aldeia, e minha própria – ou seja, de alguém que era chamada de *Putōyhex* –; e as questões acerca da ancestralidade Maxakali propostas pelo Prodoclin em 2012 - elaboradas a partir de uma incompreensão a respeito de seus modos de invenção e produção de saberes - poderiam ser motivadores de um filme, e ao mesmo tempo destacados no contexto em que a possibilidade de produção de filmes provavelmente os motivava. Além disso, o barro constituindo uma espécie de matéria-prima moldável da pessoa, ao mesmo tempo geradora do *socius* e constitutiva do *feminino*, e como a realização dos *hãm xo mã ax* – eventos – propostos por Guigui invocavam a um só tempo as histórias a respeito da origem das aldeias Maxakali, os ensinamentos a respeito de como se produzem, com cantos e fumaça, corpos belos, sugeriam reflexões interessantes a partir da experiência de 2012.

No entanto, chegada a hora do trabalho de edição e elaboração do filme *Kokexkata* e *Putōyhex*, em Julho de 2014, os pajés aliados de Guigui Maxakali já haviam-se dispersado em novos centros político-rituais. A aldeia Vila Nova subdividiu-se em onze novas aldeias pelo território do Pradinho, o que propiciou tensões e conflitos de interesses entre lideranças de vários tipos, envolvendo também agentes da Funai, fazendeiros e comerciantes, e, enfim, pesquisadores. As condições propostas nesse atual contexto de descentralização política impuseram questionamentos a mim e aos cineastas que trabalhavam comigo. Não houve consenso – nem mesmo provisório – a respeito de quem ali teria legitimidade para contar *corretamente* a história "completa", quem podia filmar e quem poderia conduzir o projeto, dirigir o filme. Afinal, falar e fazer *yãmĩyxop* é uma coisa *perigosa*. Na reunião de planejamento das filmagens, *Kokexkata* foi provisoriamente interrompido. Impôs-se-nos, assim, pensar o cinema, com pajés, lideranças e cineastas Maxakali, a partir de suas possibilidades políticas, das potências que habitam sua produção, e de como esse recurso, tantas vezes comparado com uma arma entre eles, propõe novas relações dos que através dele criam eventos, imagens, encontros, entre si e com todos os *outros* que habitam seu território e seu cosmos.

Tal processo de pulverização das aldeias, dos centros *cosmopolíticos* e das superfícies de contato – entre si, e com o que podemos, aqui, chamar de mundo dos brancos –, em certa

medida, pode ser pensado a partir de reflexões trazidas por Renato Sztutman (2004), que aproximam noções de ação política ameríndia e de xamanismo. Neste contexto, os cineastas descobriram-se uma nova modalidade de liderança, lidando com negociações políticas e diplomáticas até então bem características do "cacicado" e do xamanismo. Eles têm-se visto, então, diante de novas questões, importantes para pensar possibilidades do documentário etnográfico – ou de uma etnografia-fílmica –, trazendo à tona a questão da legitimidade, ou do poder de experimentar e provocar o jogo político-xamânico do olhar, e de seus modos de organização *cosmopolítica*, de seus mecanismos anti-centralizadores de celebração da diferença.

É importante esclarecer que, neste trabalho, tomamos o termo "cosmopolítica" como uma "recusa [à] oposição entre o cosmos como domínio dado (inato, como a natureza) e a política como um domínio construído [pois que advém do campo da ação humana]" (Cf. Sztutman, 2012, p.100). Renato Sztutman, citando uma definição que Bruno Latour (2004) toma de Isabelle Stengers, propõe a cosmopolítica como uma política cujos "membros" não sejam tão restritos, e um cosmos cujas "entidades" a serem levadas em conta não constituam uma lista abreviada. Na palavra "cosmopolítica", "cosmos" evita os limites estreitos de uma política que se fecha em si mesma "para definir um mundo comum como consenso de alguns humanos", "permitindo à 'natureza' entrar na política", enquanto "política" evita a restrição em um "mundo comum que se imaginaria como acabado ou completo, sem ter sido composto artificialmente", "proibindo a natureza de naturalizar o cosmos". Assim, podemos "estender a política ao domínio das relações entre humanos e não-humanos e, ao mesmo tempo, alargar a noção de cosmos, tendo-o como algo que resulta dessas relações." (Sztutman, 2012: 101). Se Latour e Stengers estavam preocupados com "a maneira como feitos científicos criam fatos", seguindo Sztutman, preocupamo-nos com um modo de compreender as políticas ameríndias, incluindo "o que a etnologia tem chamado de cosmologia, esta que não se reduz às representações humanas sobre os não humanos, mas que deve ser tomada como campo de relação entre humanos e não-humanos" (ibidem).

Neste contexto, pajés e "caciques" – e talvez também os cineastas – não necessariamente correspondem analogamente aos xamãs horizontais e verticais (Hugh-Jones 1996), aos profetas e principais, ou Caraíbas e Morubixabas (Sztutman, 2012; Clastres, 1975), ou aos *big-man* e *great-man* (Godelier, M & Strathern, M. (eds). 1991). Mas são ambos homens capazes de integrar relações, engajados em processos de troca e coletivização – os pajés com os cantos, a escuta e a política do olhar, e os "caciques" com a boa fala. Entre os Maxakali, essas duas figuras *cosmopolíticas* parecem conviver muito mais em

complementaridade que alternando seus domínios, como sugere a constituição social das aldeias em torno da *kuxex*, graças ao poder de atração dos pajés, e, desejavelmente, de homens que dão bons conselhos. O que esta etnografia sugere é que, quando vemos pajés ensinando filmadores a olhar de modo adequado para os *yãmĩyxop*, e caciques orientando como se devem filmar as pessoas, e ambos propondo eventos para serem filmados, talvez estejamos diante de uma assimilação do fazer cinematográfico por estas duas "vertentes" da cosmopolítica Maxakali. Foi o que se sugeriu a mim no relato que transcrevo aqui:

Certa manhã, no dia seguinte a uma reunião geral com cacique, pajés, homens e mulheres, para negociar a escolha dos participantes e o funcionamento da oficina de formação de jovens videastas que se iniciara na aldeia Vila Nova, todos estavam na sala de aula, e os pajés reunidos além da porta, acompanhando o curso. Um deles, o grande mestre conhecedor de cantos Toninho Maxakali, fora então convidado para contar uma história diante da câmera. Ele entrou, mas em vez de simplesmente contar o mito evocado, palestrou prolongadamente sobre como se aprende de maneira adequada e eficaz uma nova técnica. Todos vibravam com alguns de seus exemplos ilustrativos, e escutaram com uma atenção que eu nunca havia visto durante aulas anteriores. Na oficina seguinte, na Aldeia Verde, os pajés "residentes" marcaram um turno para ministrarem o "curso de cinema de pajés", no qual ilustraram e explicaram formas corretas de olhar, filmar e se aproximar dos *yãmĩy*. Aquele pareceu ser o ponto central de toda a oficina, a "aula magna", e os assuntos tratados ali renderam reflexões e condutas que passaram a ser observadas e retransmitidas durante as filmagens. Os pajés consagraram-se, ao menos aos olhos dos não-Maxakali, os grandes mestres daquela atividade cuja tecnologia principal era mais o olhar que o manejo da câmera, mais a experimentação de um lugar que uma técnica de enquadramento, mais um exercício de escuta que uma captação de áudio, mais um ritual que um roteiro sendo executado.<sup>151</sup> (Trecho do meu caderno de Campo, 2014)

Vemos que descrever a experiência de realização dessas oficinas e filmes, ao menos sob determinados aspectos, considerando sua natureza etnográfica, exige uma análise que passa por conceitos vindos da etnologia ameríndia, uma vez que partimos da hipótese de que a realização de um filme indígena é em si um evento, uma produção cultural e ritual. Foi o que pudemos perceber desde as primeiras oficinas do projeto, bem como em experiências anteriores: 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 – o que, como veremos adiante, aproxima-se também do pensamento de Jacques Rancière (2000, 2004) sobre estética e política. Percebemos isso ao descrever a trajetória e os entendimentos que hoje provocam e são

---

<sup>151</sup> Aliás, cabe lembrar aqui de um episódio ocorrido no Forumdoc de 2011, em que o cineasta Takumã Kuikuro perguntou à Sueli Maxakali a respeito de quem deveria assinar a direção do filme "Quando os *yãmĩy* vem dançar conosco", e ouviu como resposta simplesmente que, quando tem uma câmera nas mãos, é aos pajés que pergunta como fotografar.

provocados por essas oficinas-evento. Muitas das perguntas que nos interessam tem sido propostas por eles mesmos. O que é ser pajé-cineasta? Cacique-cineasta? O que é o ensinar o “ver menos” xamânico, e o que tem a ver com ensinar a fazer filmes?

Desde seu início, os trabalhos com os Maxakali converteram-se progressivamente em oficinas de vídeo e "encontros de pajés", nos quais a grande demanda era de que os pajés organizassem os projetos, visitassem outras aldeias, se reunissem – para trocar cantos e aprender uns com os outros, para avaliar em que medida os *yãmĩy* estariam sendo bem cuidados e bem narrados. Nesse contexto da fragmentação das aldeias no Pradinho, os cineastas, que muitas vezes têm sido aqueles que saem das aldeias para participar de mostras, cursos, projetos e negociações com não indígenas e cineastas de outras etnias, têm-se despontado e ocupado um certo lugar, aliando-se aos pajés, como aprendizes mais da técnica xamânica do que de técnicas propriamente fílmicas. Inaugurado esse lugar, as questões inéditas mais urgentes que se lhes apresentaram tratam sobre a medida em que é possível ser cineasta naquele contexto cosmopolítico – pois inclui relações que os "Tikmũ'ũn", "humanos verdadeiros", estabelecem entre si, mas também com seus tantos *outros*, através da ação dos pajés e de suas "lideranças" – de dispersão de aldeias, mestres, pajés e lideranças.

Para aprofundar e atualizar essas descrições, talvez seja preciso dirigir o pensamento a como os pajés ensinam a olhar – e a não-olhar –, no contexto da produção de filmes e realização de oficinas; a como o cacique determina, em concordância com pajés e mulheres, quem sabe e quem não sabe "olhar" / ser cineasta; e a como os cineastas se formam – por que alguns se candidatam? Por que alguns desistem ou se afastam? Por que alguns se consagram? Além disso, investigando o modo como a dispersão e a concentração de aldeias interfere na aparição de cineastas e de filmes, pretendo observar e descrever o modo como, nos próximos anos, lidar-se-á com os novos “problemas” que se puseram no contexto da dispersão das aldeias no Pradinho, e como os recentes encontros inter-aldeias (encontros de pajés e oficinas itinerantes) vão interferir na forma como tais questões serão compartilhadas e trabalhadas.

Nesta direção, considerando os insistentes filmes – ou *versões* de filmes – tanto sobre caça e pesca – experimentações do território, do olhar, da negociação –, como sobre o *yãmĩy Tatakox* – agente de transporte entre mundos –, que sugerem reflexões acerca das proximidades entre fazeres cinematográficos e fazeres de caça e xamanismo, a partir de uma ideia de "encontro" com o invisível e com a diferença, talvez seja importante refletir, com os cineastas, sobre o que seria considerado, entre os Maxakali com os quais tenho trabalhado, um bom ou um mau olhar cinematográfico e xamânico.

Acho importante dizer, ainda, que, durante essas oficinas, nas quais os cineastas de umas aldeias eram observados pelos de outras, trocando informações e experiências, Marilton Maxakali mostrou-se interessado em ser considerado não como um monitor, e muito menos como aluno das oficinas, mas como cineasta profissional e professor. Para mim, era claro que sua formação ainda era um pouco deficiente, porque, afinal, ele nunca havia, sozinho, produzido ou dirigido um filme desde sua concepção até sua edição final e distribuição. Mas, afinal, para que uma pessoa se considerasse cineasta não era necessário que dominasse todo esse processo. No caso de Marilton, sua criatividade para propor temas e filmar de modo competente era evidente. Ademais, há algum tempo ele já se apresentava como “cineasta Maxakali”<sup>152</sup>, marcando para si esse lugar de destaque – e liderança, ou legitimidade para “falar” aos outros Maxakali através da circulação interna de sua produção audiovisual, e aos não-Maxakali através dos filmes e dos encontros fora das aldeias – que constitui o cineasta.

Bruno Vasconcelos, em sua dissertação ainda a ser defendida, em 2015, e que esteve comigo nas aldeias em grande parte dos períodos nos quais estive, partilhando da experiência de formação audiovisual entre os Maxakali, de constituição de um coletivo de cinema, de produção partilhada com novos cineastas indígenas, com a presença e atuação de caciques e pajés nessas ocasiões, também discorre a respeito da emergência dos cineastas como num novo tipo de liderança, a partir do que propõe o antropólogo Bruce Albert em “O Ouro Canibal e a Queda do céu” (Albert, 2002):

É essa precisamente a tônica de uma discussão de Bruce Albert dedicada a descrever os contextos em que essas novas lideranças operam uma nova “aliança de competências cosmológicas e interétnicas” (Albert, 2002: 245). Haveria um tipo de procedimento de tipo xamanístico a ser operado nessas situações de tradução intercultural, em que sucedem por vezes ações de reconfiguração mitológica. Aos cineastas indígenas, tradutores e xamãs seria requerido lançar mão de um tipo de criatividade baseado na capacidade de mobilizar princípios de organização mitológica, de fazer operar um “saber narrativo contra a entropia” (idem: 250), fundado em sua cosmologia e a partir daí proceder eventualmente a movimentos de extensão e contração do campo semântico de seus conceitos nativos (ibid., p.250), com vistas a um interlocutor estrangeiro. Investido nesse lugar, o cineasta deve manejar, redistribuir, selecionar, justapor, como matéria mesma de seu fazer, os discursos e corpos Outros, assim como os seus próprios, num tipo de criatividade filtrado apenas pelos “limites da memorização coletiva” (ibid., p.251). (Vasconcelos, 2014, mimeo)

---

<sup>152</sup> E foi “nomeado” cacique durante um tempo, e não por acaso: seu comportamento parece o oposto de como Guigui parece proceder, sendo uma figura dispersa em muitos sentidos (políticos, sociais, sobretudo). De um modo completamente diverso de Guigui, também tem iniciativa, criatividade, e me acompanhou durante boa parte das experiências, como aprendiz e cineasta.

## 5. Cosmopolíticas: corpos, olhares e escutas, poderes

*“Quando ele [o sol] começa a descer, à tarde, para eles [os xapiripë] a aurora começa a surgir. Eles despertam todos, inumeráveis, na floresta. Nossa noite é para eles o dia. Enquanto dormimos, eles se divertem, dançam.”* (Kopenawa & Albert, *apud* Viveiros de Castro, 2006)

*“A relatividade do espaço e do tempo tem sido imaginada como se dependesse da escolha de um observador. É perfeitamente legítimo incluir o observador, se ele facilita as explicações. Mas é do corpo do observador que precisamos, não de sua mente.”* (A.N. Whitehead, *apud* Viveiros de Castro, 1996)

*“A máquina abstrata ou diagramática não funciona para representar, mesmo alguma coisa real, mas constrói um real que está por vir, um outro tipo de realidade.”* (Deleuze e Guattari, 1995)

Após narrar uma parte das experiências vividas entre os Maxakali, nos últimos quatro anos, gostaria de contextualizar um pouco melhor como se deram algumas das propostas e escolhas que foram surgindo durante o trabalho, trazendo um pouco das reflexões nascidas no campo – e no "gabinete". Importante lembrar que, quando tive meu primeiro contato com a etnologia, em 2009, eu vinha de uma formação bastante diferente. Deste modo, ao mesmo tempo em que os ia conhecendo e tomando parte nos projetos coordenados por Rosângela de Tugny, na Escola de Música da UFMG, com os Maxakali, encontrando-me com alguns que iam a Belo Horizonte e visitando as aldeias, eu também iniciava minhas leituras tanto em antropologia quanto aquelas relacionadas ao cinema documentário. Além disso, é preciso esclarecer que a minha prática no cinema nunca passou pela filmagem – ou melhor, começou bem recentemente, em 2012, e de modo bastante intuitivo. Minha primeira atribuição nos projetos da UFMG foi mapear o acervo de vídeo, legendar algumas imagens e, a partir disso, dedicar-me à edição do material. A escolha pelo programa de edição *FinalCut Pro*, e um relativo domínio de suas ferramentas, deu-se de forma quase autodidática, à medida que a própria montagem e a etnografia iam sendo feitas.

Mencionei, no capítulo anterior, que o filme "*POPXOP: os cantos do macaco-espírito*" (2011) traz uma impressão visual e discursiva do processo de familiarização de alguns filmadores Maxakali com o mecanismo da filmagem, assim como o processo de transcrição, registro, tradução etnográfica do *Popxop*, realizado nos encontros entre os pesquisadores da Escola de Música e os Maxakali. Mas ao mesmo tempo ele também descreve meu próprio aprendizado a respeito das possibilidades da montagem cinematográfica; meu processo investigativo e criativo a respeito de todo aquele contexto; e o processo investigativo e criativo dos Maxakali com quem trabalhei a respeito de como descrevê-lo numa linguagem

filmica. Deste modo, o filme dá a ver a (partir das filmagens) o processo criativo dos Maxakali diante das propostas de pesquisa em torno de *Popxop*; e (através da montagem) meu próprio processo criativo – e dos Maxakali que trabalharam comigo nas fases de tradução e edição – de entendimento a respeito desses processos filmados (como os Maxakali e pesquisadores não-indígenas filmados negociavam suas investigações? Como os Maxakali filmadores apropriavam-se da câmera?). Separados por alguns anos, os momentos em que as pesquisas foram filmadas e o momento em que as filmagens foram pesquisadas, por diferentes Maxakali e diferentes não-indígenas, estão de alguma forma contidos e descritos no filme. Reunindo esses diferentes processos de pesquisa a respeito de *Popxop*, a respeito das possibilidades do exercício cinematográfico (na filmagem e na edição), este filme pode ser considerado um filme etnográfico por excelência. Ele nos traz *po'op* – o *yãmĩy*-macaco – a partir de narrativas e descrições dos sujeitos filmados e da seleção dos filmadores, e a partir daquilo que consegui identificar, mapeando o acervo, como sendo seus rastros. Ao mesmo tempo, nos traz experiências de encontro: de pajés, homens e mulheres Maxakali com *po'op*, através dos cantos e da caça, nas aldeias (nos momentos rituais que aparecem nas filmagens); de pesquisadores com *po'op* através das descrições e escolhas dos tradutores e dos filmadores (nos momentos de pesquisa em Belo Horizonte que aparecem nas filmagens); entre pesquisadores não-indígenas e pajés e tradutores (também nos momentos de pesquisa que aparecem nas filmagens); entre mim e *po'op* (através das imagens filmadas, e a partir da minha seleção de imagens em que, segundo minhas investigações, *po'op* se fazia presente); entre mim e os tradutores que me ajudaram a selecionar e traduzir as cenas mapeadas; e em última instância, entre os espectadores finais do filme e todo esse conjunto de corpos e olhares mobilizados nesses processos: *Popxop*, pajés, tradutores, filmadores, editores, pesquisadores. Afinal, o que é a etnografia senão justamente a descrição criativa de encontros entre *outros*?

A experiência etnográfica que se seguiu, de oficinas de vídeo, teve sua origem num desejo de trabalhar com o cinema a partir do olhar da montagem, que eu queria ver explorada pelos Maxakali, considerando que o exercício da filmagem já estava sendo desenvolvido por eles independentemente do que eu pudesse oferecer, pelo menos desde 2008. As oficinas tiveram, então, uma didática reversa: eu ampliava minha sensibilidade para os lugares ou papéis que uma câmera pode assumir, através, fundamentalmente, da forma como eles a utilizavam, que resultava de todo um conjunto de referências apreendida não só em oficinas anteriores, mas em suas próprias experiências como espectadores de diversos filmes – desde documentários levados por outros pesquisadores até seus filmes favoritos de ação, comprados

em DVDs nas feiras das cidades vizinhas. Ao mesmo tempo, à medida em que eu mesma ia familiarizando-me um pouco mais com linguagens cinematográficas – prioritariamente do campo do documentário – em disciplinas de antropologia visual, em festivais, congressos e pesquisa individual, minhas escolhas, preferências e valores iam sendo levados à aldeia, e somando-se às referências que eles mesmos iam reunindo, fosse através da televisão ou de outros filmes; fosse a partir dos encontros com outros pesquisadores, cineastas, festivais e mostras, dos quais começaram a participar cada vez mais. A documentarista Mari Corrêa<sup>153</sup>, professora da oficina realizada em 2008 na aldeia Vila Nova, pelo projeto "Imagemcorpoverdade", e que resultou nos filmes "Caçando capivara" (2009) e "Acordar do dia" (2009), fala-nos a respeito de um reconhecimento de como essas influências aparecem no contexto das oficinas:

Quando iniciamos o trabalho de formação, Vincent Carelli e eu – documentaristas e coordenadores do projeto – optamos por um jeito de ensinar e de fazer filmes que refletia as nossas próprias escolhas e preferências. Temos consciência da nossa influência na forma de ser desses filmes. É possível evitá-la? Todo aprendizado não é, ou deveria ser uma negociação entre o universo de conhecimento pré-existente e os novos saberes? Como instrutores das oficinas, esse processo de interação exige de nós pensarmos a formação do realizador indígena a partir de sua vivência coletiva e experiência pessoal, levando em conta a nossa diferença de valores, de conhecimentos e códigos. Este é o ponto de partida. (Corrêa, 2006: 1)

A autora vê, nos filmes produzidos, mais do que a autenticidade de um "cinema indígena" não-híbrido, mas a manifestação de olhares singulares, frutos desse encontro que ali se estabelece. E, citando o realizador Ashaninka Isaac Pinhanta:

A gente tem que entender para conviver com o diferente. Não tem nada que você tenha do seu conhecimento próprio: tudo foi descoberto, tudo o que tem na nossa cultura foi descoberto. Nós aprendemos. Seja com a natureza, com os animais, com as plantas, seja com as outras culturas, nós fomos aprendendo com a vida.” (*Ibidem*)

---

<sup>153</sup> Mari Corrêa é diretora, produtora e editora de documentários. De 2000 a 2009 foi co-diretora da ONG Vídeo nas Aldeias. Estudou ciências sociais (PUC-SP) e cinema (Paris III, Sorbonne Nouvelle – França). Iniciou sua carreira profissional na França em 1985, como editora de documentários e ficções. Em 1987, formou-se em direção de documentários (Ateliers Varan – Paris) e tornou-se formadora de documentaristas. (<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=54> )



Se, por um lado, uma certa preferência por alguns temas – as caçadas e os rituais – ia sendo identificada nas propostas dos cineastas e aprendizes Maxakali, é preciso lembrar que, em grande medida, esses temas eram, inicialmente, de nosso próprio interesse: dos apreciadores e críticos que premiaram filmes como "Tatakox" (2007), de Isael Maxakali, "Tatakox Vila Nova" (2009), de Guigui Maxakali, e "Caçando Capivara" (2009); dos pesquisadores da Escola de Música da UFMG que debruçavam-se sobre os cantos sagrados dos *yãmĩxop*; e, graças à minha ainda inicial aproximação ao campo do documentário etnográfico, meu próprio. Durante as oficinas, muitas vezes os alunos não davam qualquer sugestão do que filmar em grupos como exercício, e eu mesma sugeri alguns temas: as atividades das crianças, algumas técnicas materiais, a alimentação, narrativas históricas e míticas, descrições do território, amostras de ervas medicinais e técnicas de cura. Ainda assim, o que os motivava espontaneamente parecia ser quase sempre as caçadas e os rituais. Imagino que tal preferência venha, em grande parte, do próprio caráter performativo dos rituais, e do grande interesse por mostrar aos outros os eventuais sucessos das caçadas – e denunciar suas dificuldades. Mas acredito que, além disso, os rituais e as caçadas, ambas atividades que mobilizam técnicas de olhar e escuta, tenham entre si um ponto comum que as aproxima do olhar e da escuta cinematográficos.

A partir de um recorte pessoal, mas também buscando perceber interesses que os Maxakali demonstravam, aproveitei para mostrar-lhes alguns filmes que servirão, neste trabalho, para fazer uma reflexão sobre o documentário, de um modo geral, e sobre como tenho visto as principais produções fílmicas dos Maxakali. Busquei estabelecer justamente relações entre a experiência da filmagem – e da montagem – e as ações cosmopolíticas do xamanismo, ou diplomacia cósmica, no *yãmĩxop*, na caça e na pesca, através do exercício do olhar e do aprendizado e das relações que ele envolve.

À medida em que o trabalho com o cinema ia se intensificando, foi sendo também desejável que eu observasse o modo como a produção dos filmes, a aproximação com o novo suporte, os entendimentos acerca das possibilidades do vídeo e a aparição dos cineastas iam tomando forma nas aldeias. Tentei mostrar, até aqui, de que modo as propostas despontadas a partir dos projetos que costumavam ser dedicados especialmente à gravação, transcrição e tradução de cantos e histórias – que se têm realizado desde 2003 através de iniciativas coordenadas por Rosângela de Tugny –, cada vez mais, têm envolvido a realização de oficinas de formação audiovisual, por interesse nosso e deles. O cinema parece apropriado para a experiência de eventos-encontros que se produzem nas aldeias, e para o estabelecimento de novas alianças e trocas de saberes fora delas. Assim, quem conduz os cursos de fotografia e

vídeo acabam sendo os pajés, os verdadeiros especialistas nos *yãmĩyxop*, esses seres-cantores-evento que são constantemente filmados. São os pajés que dominam o ver-menos daquela política cósmica do sensível, que filmadores e cantores partilham no evento-filme-ritual. O cacique também intervém nas oficinas, dirige as câmeras, medeia imagem-evento-cinema, e, junto com pajés, cantoras, tecelãs e chefes de cozinha-ritual, define quem sabe e quem não sabe olhar. Oficinas-rituais, filmes-encontro, políticas do olhar e da escuta, visões afetadas por trocas cósmicas: como pensar essas criações etnográficas por meio do cinema?

A experiência do documentário, tal como entendida por autores como Jean-Louis Comolli, de um modo ao menos análogo a como nos tem parecido as possibilidades de pensamento indígena com as quais podemos nos relacionar a partir de algumas leituras (por exemplo, em Viveiros de Castro, 2002a e 2002b), não se limita a operações entre agentes e objetos, postos entre si numa relação de agência-e-sujeição, captura, representação. É mais razoável que filmadores e filmados, caça e caçador, possam ser *uma coisa e outra* ao mesmo tempo, continuamente, num jogo muito mais de perspectivas e lugares, de subjetivação de quem olha e de quem é olhado, do que somente de relações simbólicas e mecanismos de representação. As perspectivas inscritas não simplesmente representam, mas também atravessam, ultrapassam, criam um mundo, fugindo do que poderia ser um mau encontro inegociável “*que impede a sociedade de manter na imanência desejo de poder e desejo de submissão. Eles emergem para a realidade do exercício, no ser dividido de uma sociedade doravante composta por desiguais.*” (Clastres, 2004: 148) O cinema não só medeia realidade e pensamento, mas produz e é produto de realidades e pensamentos. É um encontro que permite um fluxo, uma continuidade, e não uma mera descrição, nunca realizando-se a partir de um “supra-ponto-de-vista” absoluto, que seria um caso indesejável da troca de perspectivas que cineastas e povos ameríndios tanto apreciam.

As experiências realizadas com a câmera<sup>154</sup> entre os Maxakali – bem como entre outras etnias ameríndias<sup>155</sup> –, sugerem que filmar, muito mais do que capturar ou registrar um

---

<sup>154</sup> Existe, neste trabalho, uma tendência a tratar a experiência com o vídeo a partir da experiência da filmagem, o momento inicial em que filmadores e filmados produzem os olhares que virão a constituir o filme. Esse encontro tecnológico, como os Maxakali costumam sugerir, não é uma novidade trazida pelas oficinas, mas uma experiência cosmopolítica alternativa a suas próprias tecnologias políticas e xamânicas – que já vem sendo pensadas, vividas, trabalhadas, experimentadas, desde “tempos mitológicos”, “espaços mitológicos”, e que utilizam o *olhar* como o grande instrumento de *criação*, como modo de estar no mundo e de criar e partilhar mundos. Não estamos, no entanto, reduzindo a experiência de produção filmes ao uso da câmera, mas sim entendendo que a câmera de certa forma medeia e produz uma multiplicidade de eventos-criações-partilhas, desde a organização de rituais a serem filmados até a distribuição posterior dos vídeos; e mesmo uma construção de ação política, de tomada de lugares entre filmadores, filmados, “responsáveis” – o modo como nos traduzem “diretor”: de filmes, de oficinas, de reuniões e de *yãmĩyxop*: de “*hãm xo ma ax*”. A câmera, que Comolli considera uma “*prótese ocular de ver-menos*”, talvez seja o dispositivo inicial que aproxima o cinema do

momento que passa então da realidade à narrativa, é um ato estético-político, tal como entendido por Jacques Rancière, de criação, que se mistura e se confunde com aquilo que se filma: a caçada, o ritual, os gestos filmados. Produzem-se, ali, rituais-filmes, reuniões-filmes, mitos-filmes. Filmar parece ser uma experiência política, diplomática, de experimentação de corpos, lugares, de construção do real, de produção cultural; uma forma de inscrever-se no mundo e ao mesmo tempo viver, e que envolve justamente ver e ser-visto, ver e não-ver, o que se aproxima da experiência xamânica. Filmar um documentário, ou filme etnográfico, é, para Comolli e para os Maxakali, ao que me parece, um modo de *tornar-se outro*, tal como o xamã – "aquele que vê" é também aquele que troca de corpo (Vilaça, 2000: 64).

Jacques Rancière, por sua vez, também reflete, em especial a respeito da arte, sobre uma correspondência entre experiência estética e experiência política, de uma maneira análoga ao que podemos observar na experiência de realização de documentários entre os Maxakali, além de colocar em perspectiva – política, estética – noções como espaço e tempo.<sup>156</sup>

A arte não é política pelas mensagens e sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. [...] A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. [...] a política é o próprio conflito sobre a existência desse espaço, sobre a designação de objetos concernentes à maioria e de sujeitos capazes de uma palavra comum. [...] Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (2004: 05)

Sabemos que o autor está, por um lado, distante de ontologias ameríndias, ou de concepções não-ocidentais de humanidade. O que nos interessa, aqui, é, em primeiro lugar,

---

xamanismo – a *mise-en-scène* sendo "um fato compartilhado, uma relação", e é para ela que olhamos quando estamos editando o material filmado, e quando assistimos ao DVD gravado.

<sup>155</sup> Conforme veremos adiante, a respeito, por exemplo, da experiência de Terence Turner com os Kayapó (1990a, 1990b, 1991a, 1991b, 1992, 2002), e do projeto Vídeo nas Aldeias.

<sup>156</sup> A noção de "Partilha do Sensível" (Rancière, 2000), trazida pelo autor, assim como a ideia de uma "emancipação intelectual" (2008), como sendo a possibilidade de que conhecimentos sejam não só transmitidos unilateralmente, mas construídos por todas as pessoas que percebem o mundo, são justamente as bases utilizadas em suas reflexões recentes a respeito do cinema.

uma nova configuração de um conceito ocidental de "estética", não mais limitada a uma noção do gosto, ou atribuição do belo, mas mais compatível, talvez, com uma ideia que povos indígenas parecem mobilizar em torno da ação política, da experiência da alteridade, do exercício do olhar, ou, para usar os termos do autor, de uma "partilha do sensível". Trago Rancière justamente numa tentativa de reformular nossos conceitos para melhor exprimir conceitos dos sujeitos que estudamos. A atenção do autor a um regime estético, no lugar de uma preocupação com relações representativas, parece-me mais adequada na descrição e análise dos eventos trazidos neste trabalho. Entendo não ser por acaso que Rancière aponte justamente o cinema – e, mais especificamente, o documentário – como o exemplo mais forte e claro de como essa transição paradigmática – de um regime de representação simbólica para um regime estético e político, que evoca presença e partilha sensíveis – se dá. Mesmo no que diz respeito à noção de política, o pensamento deste autor nos interessa: enquanto, para Pierre Clastres a ação política *"jamais poderia ser reduzida à busca do poder político em si mesmo, devendo ser concebida como uma maneira de lidar com ele, o que pode significar sua pulverização"* (cf. Sztutman, 2012: 41), para Rancière a política sequer precisa ser entendida em termos de "poder político".

Devo esclarecer que cinema tem sido objeto de interesse de Jacques Rancière desde pelo menos sua primeira entrevista publicada pela revista *"Cahiers du Cinéma"* (1976), para a qual escreveu entre 1998 e 2001, até a publicação de *"La Fable cinématographique"* (2001) e, mais recentemente, *"Les écarts du cinéma"* (2011). Rancière traz a ideia de "Fábula Cinematográfica" para pensar no que considera uma tensão entre um regime estético e um regime representativo, uma troca ambivalente entre a ilustração de uma história e a verossimilhança da ação; ou entre uma progressão dramática coerente, onde o inteligível está contido no sensível, e sua suspensão ou uma falta de sentido da vida como um contínuo movimento de microeventos, nos quais sensível e inteligível permanecem indistintos. O autor chama atenção para trabalhos que evidenciam e renegociam essas distâncias, especialmente documentários, que não precisam "comprovar" o real, podendo, ao invés, permitir e criar experiências entre vida e ação, significância e insignificância, explorando melhor a polivalência de imagens e signos, as distâncias entre valores de expressão *"entre a imagem que fala e a que silencia, entre o discurso que conjura a imagem e aquele que é simplesmente enigmático"* (Courtisane, 2013). A apreciação do cinema, segundo o autor, seria um campo construído, mais que por instituições acadêmicas, pelos cinéfilos, cuja atenção não se volta apenas para os "aspectos puramente plásticos do cinema", ou ao desenvolvimento dramático do roteiro, mas também para *"uma estranha interconexão entre o afeto de parcelas*

*e histórias e o esplendor de imagens e sons*” (Ibidem). O olhar do cinéfilo, segundo Rancière, “consiste essencialmente em levar em consideração o poder metamórfico de imagens moventes, a capacidade de performar diferentes papéis e pertencer a muitos mundos possíveis ao mesmo tempo, constantemente mudando de um universo sensível ao outro, como se cada representação de um mundo sensível contivesse outro mundo sensível” (Ibidem). O autor propõe uma vinculação da “*mise-en-scène*” a seu “poder metamórfico”, a experiência cinematográfica sendo uma negociação perpétua “entre o que tremula na tela e o que é feito com isto”. Para Rancière, o “espectador emancipado”, que não precisa de nenhum tipo de habilidade particular ou treinamento prévio, e pode reinventar os filmes a cada visionagem, cria sentidos, a partir de sua própria memória e sensibilidade, seus afetos e significados; e é esse papel ativo, participativo, interpretativo e criativo uma importante característica do que o autor considera um regime estético. Dá-se, aí, um trabalho poético de tradução e contra-tradução, de associação e dissociação a partir das experiências vividas por um espectador não mais passivo, mas emancipado, cujo próprio olhar já é uma forma de ação. O filme constrói-se, neste contexto, como uma possibilidade da antropologia compartilhada proposta por Jean Rouch (2003: 185)<sup>157</sup>, na qual emergem lugares políticos – ou cosmopolíticos, para “estender a política ao domínio das relações entre humanos e não-humanos e, ao mesmo tempo, alargar a noção de cosmos, tendo-o como algo que resulta dessas relações” (Sztutman, 2012: 101) – que se colocam em jogo na constituição das aldeias e nas relações internas e externas – com o “mundo dos brancos”, com outros grupos indígenas, com os *yãmĩ*.

Talvez seja interessante examinar tais noções de inscrição – aproximando o campo do cinema e o campo do ritual –, entendendo a narrativa como um processo transformador e criativo, um jogo entre visível e invisível, entre observadores e observados, emissores e receptores, sujeitos e objetos. E, por isso, um jogo que pressupõe a *presença*, experiência estética e política em que tempos e espaços são atravessados por pontos de vista. O documentário nunca mascara seu lugar fragmentário, subjetivo, não tem pretensão de objetividade, ele permite que narrativa e acontecimentos elaborem-se em conjunto.

Voltando a Jean-Louis Comolli, conforme lemos no prefácio à edição brasileira de “Ver e Poder” (Comolli, 2008), intitulada “Pela continuação do Mundo (com o cinema)”, a experiência do documentário é ao mesmo tempo um fazer e um pensar, sendo o lugar do

---

<sup>157</sup> “O conceito de antropologia compartilhada encerra mesmo uma idéia do que significa uma etnografia: a constituição de uma relação. Para Rouch sua presença precipita e faz parte do contexto de pesquisa sendo a própria pesquisa fruto desta proposição. O que questiona, por sua vez, as noções de autenticidade e autoridade acentuando a noção de co-autoria na acepção de um contraste de visões partilhadas, em que o conhecimento advém justamente desta explicitação da relação entre pesquisador e pesquisado.” (Gonçalves, 2008: 191)

espectador um lugar político, estratégico, em jogo com o lugar da câmera e o lugar do mundo filmado, numa relação em que uns necessariamente afetam e são afetados pelos outros. É possível ver nos filmes – e nas descrições de oficinas e projetos de filmagem – esse estatuto transformador da experiência com o cinema, entre observador e observado, em que, como veremos, realidade e construção são inseparáveis. E, adiante, o modo como a montagem, os recortes entre planos, enquadramentos, o dentro-e-fora do campo, correspondem a um todo muito menor do que a experiência na qual se produz – porque um conjunto de fragmentos –, e ao mesmo tempo maior – porque uma experiência nova, um mundo recriado – do que a soma de cada escolha, ou cada uma das partes. Essa ideia nos remete à proposta monadológica, ou fractal, trabalhada por Gabriel Tarde (2007 [1895]). O que Tarde sugere para pensarmos uma teoria social, e, portanto, da relação, e, portanto, da diferença, e que a meu ver se aplica às experiências dos Maxakali com o vídeo, suspende uma antinomia entre contínuo e descontínuo, entre o que é estático e o que está em movimento; as permanências são postas como devir, relação, diferenciação e continuidade (existir é diferir, e durar é mudar: eis o que a possibilidade de mostrar e esconder, e a escolha pelo ritmo no documentário nos revela). Através das escolhas do cineasta – e nas escolhas dos filmados diante da câmera – configura-se um real como *dispêndio de possíveis* (Tarde, 2007 [1910]: 212), como um caso não abortado do possível e uma virtualidade necessária, potências que tendem a se realizar, mas que necessariamente são abortadas para que os recortes e a criação aconteçam.

Percebemos que a atividade da filmagem – e, tão criadora e propositora de perspectivas quanto a filmagem, a montagem – compartilha com a atividade ritual (e com a dimensão xamânica da caça) uma mesma propriedade criativa e relacional, de modo que a produção de um filme, em ressonância (Belisário, 2015) com a produção de um ritual, acaba por fundir as duas experiências. Afinal, ao perder a estabilidade de um modo de apreensão objetiva pela câmera – e pela construção da narrativa na montagem –, vemo-nos não só capturados pelo dispositivo ritual, mas entramos, com nosso olhar e nosso próprio corpo, em ressonância com aquilo que é, por si só, uma produção ritualística de subjetividades e de ressonância entre corpos e olhares. Quem filma não é mais apenas um observador, mas um participante, na medida em que o filme afeta e é afetado pelo ritual. As imagens e seus corpos se constroem a partir da interação entre os que olham e são olhados, reciprocamente. A câmera produz a imagem que é produzida pelos filmados, e seu ponto de vista, tanto quanto qualquer outro, transforma e ao mesmo tempo se sujeita às relações produzidas no ritual.

## 5.1. Cosmopolíticas e Imagem

Como vimos no primeiro capítulo, os Maxakali dizem que os *yãmĩy* dançando no pátio podem ser chamados de *koxuk*. Segundo Popovich (2005), *koxuk* pode ser traduzido como "imagem", "sombra", "alma" – termos que costumam coincidir em muitas línguas indígenas –, sendo usado tanto para o aspecto imagético dos seres encantados, quanto para fotografias e vídeos. Mas os *yãmĩy* não são homens fantasiados, não são um simulacro, ou uma aparência que careça de realidade. Tal ideia de imagem não se apreende satisfatoriamente como sendo a representação icônica de alguma outra coisa que não aquela com a qual nosso olhar se encontra, e que seria invisível e mais verdadeira<sup>158</sup>, mas como sendo uma presença corpórea que vê e que se dá a ver, estabelece relação. Afinal, os *yãmĩyxop* não são, ali, apenas um ícone, mas um evento, que, por sua vez, mais do que simbólico, é estético.

Para Jacques Rancière, a dimensão política da imagem deve ser encontrada além de sua forma e conteúdo, num regime de articulações de seus elementos e funções que escapam a um regime representativo, configurando um regime estético. Lembremos que à estética, mais do que a constituição de um gosto, corresponde uma experiência política de partilha do mundo sensível, que revela uma dimensão da ordenação social dos modos de fazer, modos de visibilidade e modos de dizer, de ver e sentir (*cf.* Van Velthen Ramos, 2012: 98). O autor propõe a compreensão das imagens para além de uma forma de significação, sendo não só portadoras de sentidos, mas produtoras e produzidas por sensações e portadoras de agência, sendo precisamente a arte da *mise-en-scène*, em que mostram-se certas coisas e escondem-se outras; mostram-se para uns e escondem-se de outros, que incorpora toda a lógica do regime estético. "A imagem, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não se reduz ao que possui de visual, pois nela operam também o não-visível, o dizível e o indizível" (Rancière, 2009: 11). Para o autor, o cinema é, portanto, uma produção a um só tempo representativa e estética, inteligível e sensível, alcançando seu lugar político a partir de uma condensação de figuras que ao mesmo tempo são sombras reluzentes e corpos reconhecíveis, agentes silenciosos ou portadores de discursos, produtos e produtores de olhares. Na medida em que reconhece imagens e corpos, o cinema talvez seja um dispositivo tão tátil quanto óptico. E,

---

<sup>158</sup> A própria noção de "verdade" parece não ter muito rendimento quando estamos falando de *koxuk*. Quando os Maxakali nos traduzem que os *kokukxop* são "verdade, mesmo" (Tugny, 2011: 88), talvez estejam falando mais de uma intensidade do que de uma verdade. "O termo que geralmente utilizam para nos assegurar da existência 'verdadeira' de alguma coisa parece bem mais um intensificador (se *xe'e* é geralmente traduzido como 'verdadeiro', *xe'egnãg* é um intensificador de várias qualidades. *Xex* é um radical que exprime grandeza e intensidade). A verdade seria assim um estado de intensidade, mas sempre transitório." (Tugny, 2011: 89)

como seu efeito estético não pode nunca ser completamente antecipado, os espectadores são também convocados a interpretar ativamente, passando assim a uma emancipação criativa, num laboratório poético de tradução e experiência sensível, na medida em que ver é também agir.

Assim, o olhar acaba por produzir a alteridade, ao mesmo tempo em que é afetado por ela. Nas palavras de André Brasil,

o que o olhar produz, nesse caso, não é (ou não é apenas) uma representação, mas um engajamento, uma relação física, corporal, situacional. [...] a alteridade não é algo que simplesmente encontramos ou com o que nos deparamos, mas o produto de uma relação; esta, em sentido forte, implica sempre a alteração de seus termos. [...] Sempre mediada (pelo corpo, pelo canto, pela arma, pela câmera), a relação de alteridade é movida não por semelhança ou equivalência, mas por diferença. Como diria ainda Viveiros de Castro, os parceiros de uma relação estão relacionados porque são diferentes entre si, e não apesar de o serem (2002: 422). A relação é, reiteramos, um encontro de perspectivas, de pontos de vista, uma troca de olhares: mas, como dizíamos, o que um olhar faz é menos apreender o mundo ao redor do que investi-lo e assim, em certo sentido, forjá-lo, inventá-lo. Por outro lado, esse olhar se constitui no mesmo momento em que constitui o mundo que olha. (2012: 71)

Neste ponto, talvez interesse indagar, afinal, a quem se endereçam os filmes recentemente feitos pelos Maxakali. Já escutei muitas vezes algum deles dizer que fazer filme é importante na medida em que podem inserir-se em festivais de cinema e render prêmios. Em muitos filmes, como por exemplo no "Tatakox" (2007) de Isael Maxakali e no "Tatakox Vila Nova" (2009), há um discurso de um pajé ao final do ritual dizendo que a experiência foi boa, e que agora aquilo poderá ser visto por "todos". Com a filmagem, segundo eles, os brancos, os parentes, e até mesmo Jesus e o presidente poderão saber como é que os Maxakali são, como vivem e como fazem seus rituais. De um modo semelhante ao que Terence Turner observou entre os Kayapó (1990a, 1990b, 1991a, 1991b, 1992, 2002), os Maxakali parecem ter assimilado rapidamente, a partir inclusive das propostas iniciais dos projetos de Rosângela de Tugny, a possibilidade de utilização do vídeo como modo de autoafirmação política diante da sociedade nacional e dos brancos com os quais convivem nas cidades vizinhas às aldeias. A distribuição dos filmes em escolas e exposições não só na região, mas em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro, e em Festivais em Diamantina, Goiânia, e até mesmo no exterior – e, além disso, a própria aparição dos índios não sendo mais objeto da filmagem de brancos, mas sendo eles mesmos os portadores das câmeras nas cidades em ocasiões nas quais filmam feiras, audiências, festas e festivais – passou a ser uma forma potente de desestruturar



preconceitos e demonstrar seu próprio protagonismo. O uso da tecnologia do vídeo passou a ser um modo de construir e mostrar aos outros, reflexivamente, sua própria "cultura".

Seria importante perguntar e observar, a longo prazo, em que medida os filmes feitos para os festivais, ou para a sociedade nacional de modo geral, produzem-se em circunstâncias específicas, ou quais elementos seriam considerados mais adequados em cada caso. Algumas vezes toquei nesse assunto, imaginando sobretudo que os cineastas Maxakali me dissessem, por exemplo, que um filme para mandar a um festival, ou a uma mostra, deve ser editado, ao passo que um filme para ser visto na própria aldeia prescindisse desse trabalho, sendo mais interessante, para eles ver o material bruto; e, para os outros, um discurso construído através da montagem. A única coisa que pude depreender daí foi relativa à necessidade de legenda em português – para que o filme possa ser visto por não-indígenas, mas também por outras etnias indígenas –, e, em certa medida, à escolha de alguns temas mais atraentes para os não-Maxakali e outros que seriam mais interessantes para serem vistos entre si.

Ainda assim, os filmes produzidos pelos Maxakali parecem ser, em grande medida, para si mesmos: os DVDs com o material editado, e os arquivos do material bruto circulam entre as casas e as aldeias, onde são assistidos repetidamente em grandes reuniões ou individualmente. Uma vez que o vídeo é convertido num arquivo transmissível, o trabalho dos filmadores e dos filmados passa a ser alvo de críticas relativas às performances tanto de uns quanto de outros. Mas, de todo modo, as pessoas se divertem ao se verem nas telas, e parecem utilizar esse material como um suporte de memória e conhecimento – a respeito de mitos e técnicas materiais e rituais –, servindo inclusive para a educação de crianças, dentro das escolas, nas casas, ou em reuniões coletivas. Este é um dos motivos para a escolha de legendar algumas cenas não em português, mas em Maxakali. Parece-me que outrosicineiros costumam propor isto como um método mais eficaz de realizar traduções posteriores e legendas mais seguras, mas, ainda assim, alguns cineastas Maxakali vêm nessa estratégia uma forma de familiarizar as crianças à escrita alfabética.

Um pouco mais recentemente, um outro público tem sido almejado pelos filmes Maxakali. À medida em que os cineastas começaram a sair das aldeias para participar de festivais e cursos, encontrando-se assim com cineastas de outros grupos indígenas; e a partir do momento em que começaram a assistir e distribuir, entre si, cópias de filmes realizados por outros povos, surgiu o interesse por também se mostrarem a seus "parentes". Da mesma forma observada por Vincent Carelli e Dominique Gallois (1995) entre as primeiras etnias contempladas pelo projeto Vídeo nas Aldeias, os cineastas Maxakali também parecem ter reconhecido no vídeo um suporte apropriado para transmitir a outros grupos indígenas não só

elementos tradicionais, como os cantos e os mitos, mas a dimensão transformativa e inventiva de sua "cultura". Esse processo teria o potencial de suscitar reflexões críticas e táticas de empoderamento: as estratégias políticas de relação com a sociedade nacional, e com a Funai; os problemas enfrentados a partir da introdução institucional da escola, dentre outras coisas; e os modos de lidarem com seus territórios e condições ambientais. De acordo com os autores:

Constata-se, em primeiro lugar, que o acesso ao vídeo amplia as possibilidades de comunicação, internas e externas, entre grupos indígenas. A experiência do projeto Vídeo nas Aldeias mostra que, quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar manifestações culturais próprias a cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações. No entanto, a experiência também comprova que a apropriação do vídeo pelos povos indígenas extrapola a função instrumental da comunicação. Os resultados obtidos estão menos na maior circulação de informações entre os povos do que na forma inovadora como esses grupos se apropriam delas. Tecnicamente, o vídeo modifica substancialmente a produção e a transmissão de conhecimentos. Comparado com outros instrumentos de comunicação utilizados em programas de "resgate" cultural, a inovação que o vídeo representa tem uma dupla vantagem: sua apreciação passa pela imagem, sua apropriação é coletiva. (Carelli e Gallois, 1995: 3)

Faye Ginsbourg (1995, 2002) propõe um entendimento a respeito das "mídias visuais", cuja apropriação por povos indígenas é seu principal objeto de estudo, não tanto como tecnologias de representação, mas a partir dos processos de mediação nos quais elas são usadas. Segundo a autora,

para abrir um novo "espaço discursivo" à mídias indígenas, respeitando-as e entendendo-as a partir de seus próprios termos, seria importante atentar para os processos de produção e recepção. A análise deve focar menos nas qualidades formais do filme/vídeo como texto, e mais nas mediações culturais que se dão através da produção desses filmes e vídeos. (Ginsburg, 1995: 259. Tradução livre)<sup>159</sup>

É importante lembrar que esses filmes não só não escondem, mas muitas vezes destacam os processos criativos nos quais são concebidos. Deste modo, não é raro depararmos com cenas em que líderes indicam como e o que deve ser filmado; em que as pessoas se reúnem para decidir as próximas cenas ou acontecimentos a serem produzidos; e,

---

<sup>159</sup> No inglês: "In order to open a new "discursive space" for indigenous media that respects and understands it on its own terms, it is important to attend to the processes of production and reception. Analysis needs to focus less on the formal qualities of film/video as text, and more on the cultural mediations that occur through film and video works. "

principalmente, em que realizadores ou pessoas mais velhas expõem suas expectativas com a distribuição dos filmes. Podemos perceber que o uso do vídeo entre os Maxakali – desde o contato com os vídeos de outras etnias, e também com filmes nacionais e internacionais aos quais têm acesso principalmente nas feiras que frequentam nas cidades, passando pela realização, envolvendo toda a comunidade, de eventos para serem filmados, até a distribuição do produto final entre as pessoas da aldeia e para fora dela – mobiliza uma dimensão comunicativa bastante reflexiva. Através desse processo de assimilação e produção, selecionam e combinam aspectos diacríticos e compõem discursos e identidades a serem colocados diante dos destinatários de seus próprios filmes.

As etnografias que nascem da narrativa das oficinas podem revelar o caminho da construção do conhecimento, ao apresentar o seu próprio processo de produção. Esse conhecimento é construído no encontro etnográfico. Os sujeitos estudados produzem novas percepções de si mesmos, elaboram sentidos para se referir às suas experiências e constroem reflexões durante a realização do vídeo. Mais que analisar o material resultante das oficinas, interessa-nos pensar na especificidade etnográfica desses processos. [...] Os processos de apropriação do vídeo nas oficinas permitem reflexões sobre os lugares de enunciação dos discursos e ainda sobre os modos de constituição de narrativas sobre as experiências dos sujeitos pesquisados. (Ferraz, A. L. M. C. [et al.], 2006: 292)

Terence Turner, descrevendo a experiência de apropriação do vídeo pelos Kayapó, na década de 1990<sup>160</sup>, sugere que o modo como eles escolhiam filmar e editar o material revelava uma certa "estética" do grupo. O autor descreve como o Kayapó Kinhiabieti incluiu, em sua montagem, as várias repetições de momentos do ritual, na ordem em que ocorreram. Era possível, a partir da edição Kayapó, apreender aspectos para os quais o próprio Turner não havia atentado ao presenciar o ritual. Segundo o autor, "*a julgar pelos vídeos, os Kayapo eram excelentes etnógrafos de si mesmos.*" (1990a: 03) Mas o aparente entusiasmo com que Turner parece considerar os filmes indígenas como auto-etnografias merece nossa atenção. Johannes Birringer (2000) criticou sua abordagem como sendo uma "ilusão pós-moderna":

Ele nunca discute o trabalho de Kinhiabiëiti como uma atividade culturalmente híbrida, embora devesse estar claro a partir dos exemplos que assistimos que os Kayapó estão negociando a nova tecnologia do vídeo – em sua cultura oral, na qual relações sociais de parentesco, espaços comunitários e geografias físicas são mais significativamente expressas e reforçadas através de longas performances cerimoniais – como um método de invenção cultural e política de seus posicionamentos e reivindicações contra a

---

<sup>160</sup> Sabemos que, em 1985, Mônica Feitosa e Renato Pereira já haviam realizado filmes entre os Kayapo, e introduzido uma filmadora entre eles. (Turner, 1990a)

cultura dominante, recombinao e sincretizando elementos da cultura brasileira com suas expressões locais. (2000: 198, tradução livre<sup>161</sup>)

Não perdendo de vista esse caráter híbrido dos filmes até então realizados entre povos indígenas, seja pelo modo como este novo suporte é trazido e ensinado em oficinas, seja pelas referências cinematográficas às quais eles têm acesso, talvez seja interessante justamente observar como se dá esse processo de apropriação. Sugiro que ele não apenas revela um olhar mais facilmente atraído pelo vídeo do que por etnografias escritas, mas constrói novos olhares a partir do encontro com esta nova tecnologia. Talvez uma das principais motivações envolvidas na introdução do vídeo entre as aldeias, protagonizada não só por cineastas e indigenistas mas em grande medida pelos próprios indígenas, talvez fosse torná-la uma estratégia de empoderamento. Essa ideia é reforçada pelo fato de que são as próprias comunidades, através de sua organização e de seus atores políticos – as lideranças, os detentores de conhecimentos ditos tradicionais, os jovens interessados e habilitados a filmar e editar –, que direcionam a produção dos filmes para o que é de maior interesse para eles, e não mais para o que os “brancos” desejam ver.

Além disso, o que é fundamental nas oficinas, os aprendizes e demais envolvidos não apenas absorvem uma linguagem cinematográfica a partir dos professores de fora, mas escolhem acatar ou não os valores e referências transmitidos, e constroem sua própria linguagem. Isto acontece não só entre o grupo que realiza as atividades das oficinas e da produção dos filmes, mas também entre outros membros da comunidade, que podem ainda não conhecer muito bem as particularidades da nova tecnologia, mas sabem perfeitamente o que, como e a quem desejam mostrar aspectos de seus costumes e pensamento.

Clarisse Alvarenga (2004) nos diz, a respeito da realização fílmica com indígenas a partir da década de 1970, que, ao perceberem "*que aquela câmera permitia registrar imagens*

---

<sup>161</sup> No original: “*he never discusses Kinhiabiëiti’s work as a culturally hybrid activity or as an intervention, although it should be clear from the examples that were screened that the Kayapo are negotiating the new video technology – in their oral culture in which social kinship relations, community spaces, and physical geographies are most significantly expressed and re-enacted through long durational ceremonial performances – as a method of cultural and political invention of their positions or claims against dominant culture, recombining and syncretizing elements from Brazilian culture with their local expressions [...] He also failed to comment on his desire for the manufacture of the Video Project and the building of the Kayapo ‘archive,’ for which he acts not only as a facilitator but also as the anthropological expert who will be able to trade in the knowledge of the other (for Granada Television, for the profession), building his own career on the project and the commodification of Kayapo culture for the international film circuits, where he is already competing with the documentaries produced by Brazilian videomaker Vincent Carelli (who works for the Centro de Trabalho Indigenista in São Paulo).*” (2000: 198)

*que poderiam ser vistas em outras situações espaço-temporais, eles passaram a convidar a equipe para fazer gravações, que poderiam ser utilizadas junto às instâncias políticas em Brasília" (2004: 60). Segundo a autora, eram eles então que determinavam o que devia ser filmado. Sobre o trabalho do cineasta Andrea Tonacci com os índios Kanela, no qual a câmera teria sido apresentada a eles – as imagens produzidas com ela passando a ser chamadas de "karon", "mesma expressão usada para denominar sombras, ou qualquer outro tipo de imagem, seja real ou virtual" (2004: 60) –, Alvarenga diz que o cineasta passou a perseguir "a possibilidade de incluir os homens filmados dentro da produção de seus filmes indigenistas". (idem: 61)*

Para Tonaccci, a intenção na época era, em suas próprias palavras, 'ter a visão do outro'. Segundo ele, 'a idéia de gravar com eles, fazê-los gravarem, exibir para eles, discutir, gravar o processo de discussão, ver qual era o resultado... essa era subliminarmente a minha intenção com o vídeo, mas a serviço de uma situação deles, para tentar expressar aquela situação' (França, *apud* Alvarenga, 2004: 60)

Não existe, aqui, a intenção de identificar quais aspectos dos filmes Maxakali seriam fruto de uma "visão indígena", em oposição àqueles que seriam introduzidos pelos cineastas e pesquisadores de fora. Mas não podemos negar suas peculiaridades, como, por exemplo, a repetição de temas, que será tratada adiante; e a orientação constante dos pajés, aqui descrita, e que deverá ser tratada numa futura continuidade a esta pesquisa. Para citar um bom exemplo de como se inserem referências externas, acredito que a montagem da maioria dos filmes de diversos coletivos indígenas apresente uma alternância entre aspectos da vida cotidiana da aldeia, rituais coletivos e outros eventos de ordem política, como observado por Alvarenga (2004: 61), e que isso tenha origem nos métodos de ensino trazidos por pesquisadores e cineastas de fora, inspirados por Claudine de France (1998 [1982]) e Jean Rouch, dentre outros. Tais técnicas não devem ser vistas como uma simples "contaminação" ou padronização da linguagem documentária, até mesmo porque, muitas vezes, os Maxakali parecem recusar tais orientações, intencionalmente ou não. Trata-se de uma Escola, de um método ensinado não só a indígenas, mas a todos que passam por ela, e que talvez sequer exerça a mesma influência que as orientações dos pajés sobre como filmar corretamente os *yãmĩy*.

A documentarista Mari Corrêa realizou a primeira e maior oficina na aldeia Vila Nova, em 2008, a partir da qual foram produzidos os filmes "Caçando Capivara" (2009) e "Acordar do dia" (2009), nos quais se observa essa intenção de incluir cenas cotidianas; mas também o

“Tatakox Vila Nova” (2009), realizado após a saída da equipe da aldeia, e que consiste inteiramente em cenas do ritual. Corrêa, como já foi dito, foi coordenadora do projeto Vídeo nas Aldeias, e a maior responsável pela introdução das oficinas de vídeo no projeto, é formada pelos Ateliers Varan<sup>162</sup>, na França, e uma grande defensora do que chama de “filmar o nada” como parte essencial do que seria “filmar a cultura”. Tais conceitos teriam surgido de um encontro promovido com realizadores indígenas, em que, numa discussão a respeito dos assuntos que gostariam de tratar em seus filmes, o tema recorrente era o de “filmar a cultura”, *“para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais”*. A autora diz que, nas conversas com os realizadores, a ideia de “cultura” era identificada muitas vezes como “ritual”, ou “festa tradicional”:

Começamos a questioná-los sobre esta idéia: então um povo que não faz mais sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores... foram aparecendo como elementos e manifestações de cultura. A certa altura, um dos participantes, um índio Terena, visivelmente aliviado, disse: “Na minha aldeia não se faz mais festa tradicional e só os velhos falam a nossa língua. Estava achando que não ia ter o que filmar, que não tinha filme para fazer lá. (Corrêa, 2004)

Ela relata uma ocasião em que o Ikpeng Kumaré parecia considerar que a trivialidade do dia-a-dia não havia nada digno de ser registrado. Corrêa estava ciente da relevância e do legítimo desejo de ter as grandes *“manifestações culturais coletivas”* registradas, mas percebia que *“a focalização exclusiva no tema ofuscava uma boa parte dos aspectos mais atuais de sua cultura. Como se, na reverência ao tradicional, a um passado de ‘índio puro’, termo que mesmo alguns deles já usam, rejeitassem parte de seus traços culturais do presente”*. Seu desejo, como documentarista e coordenadora do projeto, era *“despertar o interesse deles por aspectos impalpáveis, mais sutis ou mesmo ‘invisíveis’ da cultura”, os que “se revelam nos gestos simples do cotidiano, nos instantes imprevisíveis da vida e que escapam do dogma do etnicamente correto”, tornando-os “parte da composição do real”* (Corrêa, 2004):

---

<sup>162</sup> Em 1978, Jacques d’Arthuys convocou os cineastas Jean Rouch, Jean-Luc Godard e Ruy Guerra, pela Embaixada da França, para fazerem filmes sobre a guerra pela independência de Moçambique. Apenas Rouch concluiu o trabalho, propondo a organização de um workshop que permitisse a moçambicanos filmar a sua própria realidade. Em 1981, a partir dessa experiência, os *Ateliers Varan* foram criados em Paris, cujos métodos de trabalho são menos teóricos e mais práticos. Na tradição do Cinema Direto de Jean Rouch, Richard Leacock, Pierre Perrault ou Frederick Wiseman, seu principal objetivo é possibilitar a realizadores de países em desenvolvimento que realizem eles mesmos imagens e sons que expressem sua identidade cultural. Atualmente, os *Ateliers Varan* são uma Organização Não-Governamental e uma das escolas de cinema francesas com reputação internacional”. (<http://www.ateliersvaran.com/>)

Eu tinha vontade de trabalhar com a questão do cotidiano. Mas isso requer uma observação fina porque as coisas do cotidiano, da rotina a gente não vê mesmo. A gente dá toques de observar o gesto das pessoas, não se obstinar, não se fixar na palavra, tentar perceber os detalhes, que têm a ver também com se aproximar, fazer planos próximos e mais abertos. [...] Mas, não tem a regra. É muito difícil você filmar a sua própria cultura. Para qualquer um, para qualquer cineasta. É muito mais fácil você filmar um povo indígena do que filmar o seu vizinho. A antropologia de proximidade não é fácil. E era isso que a gente fazia na *Varan*. Nada de grandes temas. [...] Então, aí surgiu essa idéia de propor pra eles um exercício de filmar o cotidiano. Escolhia a pessoa e acompanhava ela em seu cotidiano. [...] Na entressafra das festas tradicionais que ocorrem praticamente todos os anos na sua aldeia, Kumaré [Ikpeng] considerava que a trivialidade do dia-a-dia não apresentava nada digno de ser registrado. (Corrêa, 2004: 35).

Clarisse Alvarenga (2004: 79), a partir de uma entrevista com Mari Corrêa, diz que o uso do *zoom* fora abolido, não só por uma questão técnica – pois, conforme percebemos também durante as oficinas entre os Maxakali, as imagens ficam tremidas –, mas como uma sugestão que faz parte de sua proposta pedagógica, para forçar a aproximação e interação entre quem filma e quem é filmado, que participa também da construção do filme através de sua *auto-mise-èn-scène*, produzindo um encontro entre seu próprio olhar e aquele do filmador.

“Só se troca de perto, não troca você aqui e o outro lá na outra ponta do rio. Então, a gente pedia para eles não usarem o *zoom*. Falava para eles chegarem perto das pessoas, explicarem o que eles estavam fazendo, não deixarem as pessoas ali como simples objeto de filmagem, mas tentar compactuar, criar uma cumplicidade, despertar um desejo no outro de participar como personagem de um filme, mesmo que essa idéia seja, no início, um pouco mal explicada. O que é ser um personagem em um filme para um índio que está sendo filmado pela primeira vez na vida?” (Corrêa, *apud* Alvarenga, 2004: 79)

Nas oficinas com os Maxakali, percebi que, apesar da reunião na Vila Nova em que filmadores foram repreendidos por filmarem as pessoas “quando não estava acontecendo nada”, alguns cineastas e aprendizes cultivavam o interesse por mostrar cenas cotidianas, acompanhar personagens em suas idas às roças, na realização de artesanato, no preparo dos alimentos, e mesmo nas brincadeiras infantis. Não sei em que medida tal interesse se devia às propostas da oficina de 2008 na aldeia Vila Nova, ou a uma oficina realizada na Aldeia Verde por Renata Otto em 2011, ou parte dos próprios Maxakali. Contudo, há um entusiasmo aparente quando os rituais estão sendo filmados, e também quando a câmera acompanha as caçadas. O fato de uma caça à capivara já ter se tornado um filme premiado aparentemente não significa que as demais caçadas não mereçam também serem filmadas e assistidas. E, por mais que eu e outros oficineiros e proponentes não-indígenas façamos sugestões de temas diversos a serem filmados durante as oficinas, estes dois temas são insistentemente preferidos.

Imagino que a recepção positiva, por parte do público Maxakali e não indígena, das experiências anteriores, seja um sinal de que tais temas sejam interessantes. Além disso, se os Maxakali gostam de realizar, participar e partilhar narrativas tanto de *yãmĩyxop* quanto de caçadas é de se esperar que aproveitem a oportunidade de filmá-las sempre que possível. Uma caçada sempre sugere a realização de uma nova caçada, assim como um ritual sempre enseja a realização de um novo ritual, seja de um *yãmĩy* relacionado, seja do mesmo *yãmĩy*, porém ainda "melhor" do que o anterior. Com os filmes não poderia ser diferente. Talvez Jean Rouch tenha percebido algo semelhante, não em aldeias ameríndias, mas na África:

Para preparar um documentário sobre a caça ao leão permaneci longo tempo numa aldeia africana. As filmagens foram feitas num período de mais ou menos seis anos. Para as pessoas desta aldeia o cinema se tornou uma coisa familiar. Depois deste primeiro filme sobre a caça coletiva ao leão eles me pediram para filmar regularmente as caçadas. Fazer vários filmes sobre o mesmo assunto para eles é absolutamente natural e uma caçada sem a presença da câmera deixou de ser boa. O cinema se tornou parte da cerimônia; a câmera, uma arma para a caça. (Rouch, *apud* Avellar, 1973)

Se queremos evitar a "ilusão pós-moderna" de acreditar que filmes indígenas constituem um simples reflexo de um "olhar indígena", não podemos, por outro lado, ignorar o quanto o uso deste recurso por esses povos passa por seus modos – "tradicionais" ou "construídos" – de agir e pensar. A atividade cinematográfica, por mais que constitua em técnicas introduzidas de fora<sup>163</sup>, também se associa, orienta e inspira formas internas de ver e organizar o mundo. Sendo assim, são muitos os exemplos de filmes indígenas que trazem não só a repetição de certos temas, mas toda uma tendência a retomar filmes anteriores, com pequenas variações: ora o mesmo ritual, mas em outra aldeia; ora outro ritual análogo; ou a caçada a um animal diferente do último, ou em outro lugar, ou com caçadores melhores que os da última vez; ou ainda um evento ou ritual já filmado, mas agora com a cena ou com um *yãmĩy* ou ser-encantado que estava faltando no último. Da mesma forma que, como Claude Lévi-Strauss demonstrou em toda a sua obra, os próprios mitos – e ritos – indígenas são transformações, inversões, simetrias uns dos outros, complementando-se ou invertendo-se, parece que um filme também sempre pode levar à realização de uma nova versão, sendo que a presença da câmera motiva a realização de eventos que as pessoas desejam filmar.

Vincent Carelli, em seu filme "Corumbiara" (2009), narra como, em 1986, na primeira

---

<sup>163</sup> Devemos lembrar que os instrumentos e técnicas do cinema também não foram criados no Brasil, sendo que, nem por isso, os filmes produzidos aqui sejam meras reproduções de linguagens e referências estrangeiras.



experiência do Vídeo nas Aldeias, cujo objetivo inicial era “*filmar os índios e mostrar imediatamente*”, o “*jogo de espelho*” provocado pelo vídeo deu origem a novas propostas de filmagem, e aos eventos a serem filmados. Segundo Carelli, “*a rotina registro/exibição foi gerando um feedback imediato. Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela*” (Carelli, 2004: 23).

O filme produzido naquela experiência, “A Festa da Moça” (1987), retrata o encontro dos Nambikwara com as próprias imagens. Ao assistirem seu ritual de iniciação feminina, criticam o excesso de roupas utilizadas nas filmagens e demandam a filmagem da festa seguinte, desta vez com suas pinturas e adereços. Eufóricos com o segundo resultado, a pedido do capitão Mãmãindê, resolvem retomar, diante da câmera, um ritual análogo, de furação de lábio e de nariz de jovens rapazes, que estava abandonado havia vinte anos. Para Bernard Belisário (2014: 15):

É interessante pensar que não se trata somente de uma imagem que representaria melhor os Nambiquara segundo eles próprios. Ao realizarem o ritual de iniciação masculino (em contraposição e complementaridade com o feminino) para ser registrado pela câmera de Carelli, é o próprio pensamento Nambiquara que se expressa no filme.

Quando o Vídeo nas Aldeias começou a estender-se a outras etnias, à medida em que o registro dos vídeos ia sendo colocado sob o controle dos indígenas, seu uso passou a voltar-se não só para que cada povo pudesse ver e produzir suas próprias imagens para si e para as gerações futuras, mas também para uma comunicação entre diferentes aldeias a respeito de seus modos de vida e pensamento, e também de estratégias políticas relacionadas às variáveis reivindicações de direitos territoriais e de relação com o poder público e as sociedades envolventes. A partir daí, um grupo ia assistindo aos vídeos dos outros, formulando respostas e versões próprias das imagens e mensagens que recebiam (*cf.* Carelli, 2003; Belisário, 2014)<sup>164</sup>. Da nova proposta surgiu uma série de filmes em que vemos a reação e reflexão de uns povos diante das imagens dos outros, e encontros mediados pelo Vídeo nas Aldeias a partir desse contato inicial por meio dos filmes, tais como: “O espírito da TV” (1990), “Eu já fui seu irmão” (1993), “A arca dos Zo'é” (1993), e “Das Crianças Ikpeng para o Mundo”

---

<sup>164</sup> Os Parkatejê, por exemplo, após assistir ao “A Festa da Moça”, também retomaram seu próprio ritual de furação de lábios, abandonado há muitos anos.

(2001), no qual crianças Ikpeng apresentam sua aldeia respondendo a uma vídeo-carta de crianças da Sierra Maestra em Cuba. São muitos os casos em que um filme é produzido como reação a uma produção audiovisual anterior. Outro exemplo disso, do Vídeo nas Aldeias, é o "Yaõkwá, um patrimônio ameaçado" (2009), em que os Enawenê-Nawê refilmam o ritual ligado à pesca mostrado no filme "YÁKWÁ, O banquete dos espíritos" (1995), denunciando a ameaça a esse costume trazida pela construção de um complexo de hidrelétricas.

Para citar um último caso de filmes que são reações ou versões uns dos outros produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, talvez a produção de filmes-rituais do cineasta Xavante Divino Tserewahú seja um ótimo exemplo deste fenômeno, conforme descrito por Belisário (2014: 18-20) e resumido aqui:

Após a experiência com os Xavante da aldeia Sangradouro, que resulta no filme "Wai'á: O segredo dos homens" (1988), [o filho do cacique] transfere para seu irmão, Divino Tserewahú, a responsabilidade sobre o equipamento e a função de cinegrafista da aldeia. O primeiro filme de Tserewahú, "Hepari idub'radá: Obrigado irmão" (1998), aborda seu trabalho junto a sua comunidade, no registro dos rituais e reuniões – filme inspirado, em alguma medida, num outro trabalho realizado na aldeia Xavante de Pimentel Barbosa (MT), "Tem que ser curioso" (1997), de Caimi Waiassé, que se iniciara no vídeo de forma autodidata com uma câmera doada por uma antropóloga que trabalhava junto aos Xavante [em 1997]. Divino Tserewahú teve a ideia de filmar o ritual de iniciação masculina dos Xavante, o Wapté, que aconteceria em Sangradouro no ano seguinte.<sup>165</sup> [...] Um ano depois, Tserewahú filma o ritual de iniciação masculina que, em 1987, a equipe do Vídeo nas Aldeias filmara a pedido dos Xavante, o Wai'á. Assim como na filmagem anterior, Divino precisava se dividir entre as suas funções no ritual e a câmera [...]. O resultado deste segundo projeto do cineasta Xavante na sua aldeia é o filme "Wai'á rini: O poder do sonho" (2001). [...] Com a divulgação deste filme em outras aldeias Xavante, os moradores da Aldeia Nova solicitaram o registro do seu próprio Wai'á, o que resultou no documentário "Daritzé: Aprendiz de curador" (2003), de Divino Tserewahú. (2014: 20)

Nesse sentido, acredito que realizar oficinas de audiovisual entre os Maxakali não nos permite dizer aos alunos que um tema ou motivo já filmados não devem ser repetidos. É preciso entender que, embora sejamos chamados de professores, nós também estamos o tempo todo aprendendo. Mesmo com relação àquilo que nos parece mais distante de seus conhecimentos ou técnicas, como é o caso da edição de filmes, podemos perceber que, ainda que os cineastas ainda não dominem o *software* que utilizamos, eles já constroem sua montagem no momento em que filmam, a partir de uma linguagem que vão construindo e que já se manifesta desde o uso da câmera. Enquanto filmam, já estão selecionando e articulando

---

<sup>165</sup> Belisário (2014: 20) conta-nos, a partir de descrições e reflexões de Vincent Carelli, que Tserewahú convidara então cineastas de outras aldeias para ajudar a filmar cenas que não haviam sido filmadas na experiência anterior, por se tratar de um ritual com muitas ações simultâneas, e com interdições relacionadas aos clãs da aldeia. O próprio filme seria, assim, "atravessado por essas relações internas ao mundo dos Xavante."

as imagens, construindo as sequências do filme no próprio material bruto. E não só isso: a construção do filme pressupõe a mesma coletividade que os rituais ou as caçadas. Assim como os rituais, as caçadas e pescarias, um filme-ritual (ou num "filme-caça" ou "filme-pesca") é produzido pelas orientações dos pajés, dos "caciques", das jovens lideanças, das mulheres (cantoras e cozinheiras): *"É assim que, no mundo indígena, um ritual e um filme nunca são perfeitos, estão sempre inacabados, prontos apenas para o recomeço. E assim, ali, um filme gera e provoca necessariamente outro filme"*, diria Caixeta de Queiroz (2008: 122).

Frequentemente, as filmadoras já trazem imagens ordenadas e os cortes prontos, de modo que o trabalho de montagem quase limita-se a uma finalização. Se é neste momento pós-filmagem que podemos ter uma visão mais ampla do conjunto, as escolhas a respeito do que mostrar e o que esconder muitas vezes já foram feitas, devendo submeter-se a uma avaliação ou "censura" dos pajés, que tem um olhar mais atento e a legitimidade para indicar o que deve ou não e como deve ser visto. Ou seja, mesmo nesta etapa em que nossa relação seria mais desigual, pelo domínio das técnicas de edição, ela é compensada pelo olhar que os próprios Maxakali têm sobre o que está sendo filmado, e que está intimamente ligado a seus modos de organização política e atribuições socialmente distintas quanto ao exercício do olhar. A respeito disso, Mari Corrêa nos lembra ainda que

não podemos esquecer que são realizadores aprendizes e que num processo de formação, a interferência ou a influência dos instrutores é real e, no nosso caso, plenamente assumida. [...] Portanto, o que passamos a desenvolver nas oficinas de formação, refletia nossa opção por este gênero e estilo de filme. Acho inútil, equivocado e mesmo perigoso não se posicionar claramente como instrutores, escamoteando – se por trás de um discurso pseudo-liberal que defenderia a neutralidade num processo de formação, seja ela qual for. Ao contrário, acho fundamental evidenciar a proposta de trabalho junto às pessoas que pretendemos formar, o que não nos obriga a ser dogmáticos ou autoritários. Uma postura clara permite que cada um faça com mais liberdade suas próprias escolhas, desenvolvam seu senso crítico e sua autonomia. (2004: 38-39)

Se somos chamados de professores de cinema nas aldeias onde fazemos oficinas, também percebemos que compartilhamos esta atribuição com os mais velhos, com os pajés e com os caciques. Estes não conhecem algumas propriedades dos equipamentos utilizados, mas são eles quem se dedicam mais específica e legitimamente às técnicas Maxakali de estabelecer relação através do olhar e da escuta.

## 5.2. Chefe-cineasta e anseios coletivos

O Estado não se define pela existência de chefes, e sim pela perpetuação ou conservação de órgãos de poder. A preocupação do Estado é conservar. Portanto, são necessárias instituições especiais para que um chefe possa devir homem de Estado, porém requer-se não menos mecanismos coletivos difusos para impedir que isso ocorra. [A única regra do chefe primitivo] é o pressentimento dos desejos do grupo [e ele corre sempre o risco de ser abandonado, graças aos grupos familiares e alianças internas, nunca se abandona sozinho o chefe]. (Deleuze e Guattari, 2012 [1980]: 20)

A noção de cosmopolítica ajuda-nos a pensar a atividade xamânica Maxakali como uma variação de sua ação política. Quando os "chefes" ou "donos" das aldeias constroem seus novos espaços sociais sempre a partir da fuga, ou da evitação de uma estrutura centralizante anterior, se apenas querem variar um pouco suas relações, ou a paisagem que habitam, eles não o fazem sem promover um espaço que se construirá em torno de uma nova *kuxex* – ou "casa de *yãmĩyxop*". Aos poucos, a nova aldeia projeta a figura de um líder, ou "cacique", a partir do modo como as pessoas se reúnem e passam a escutar as palavras daquele que sabe dar bons conselhos aos homens, mulheres e crianças, e receber bem os forasteiros: sejam agentes do governo, pesquisadores e propositores de projetos, fazendeiros e comerciantes locais. E, por fim, torna-se necessário também mediar relações com os *yãmĩyxop*, e então um corpo de pajés aliados começa a reunir-se em torno das atividades religiosas, que precisam de um corpo coletivo relativamente unido, interessado e preparado para estabelecer as trocas de cantos, histórias e alimentos com seus tão estimados visitantes. Levando em conta as histórias recentes de dispersão e reconfiguração das últimas aldeias que pude conhecer, podemos ver o quão comum é esse processo – que varia bastante na ordem e na intensidade de cada uma dessas "etapas", mas costuma ser considerado bem sucedido no ponto em que mais famílias são atraídas, e há muitas mulheres tecendo e cozinhando perto das casas, homens caçando e cuidando de roças temporárias, além de muitas crianças brincando, aprendendo a trabalhar, ouvindo histórias, e, sobretudo, uma intensa e diária atividade ritual. Ainda assim, a reunião de muitas famílias em torno de uma aldeia mantém ali elementos de diferenciação interna, de modo que suas relações nunca culminam na emergência de um poder político centralizado que impeça que o processo de concentração e dispersão em novas aldeias realize-se continuamente. Alguns dos conflitos e incidentes que permeiam esse processo de dispersão podem parecer o prenúncio de uma guerra, e talvez até venham a ser, mas são constitutivos de relações cotidianas entre famílias e amigos. Parece confirmar-se o entendimento de que:

há, imanente à sociedade primitiva, uma lógica centrífuga da atomização, da dispersão, da cisão, de modo que cada comunidade tem necessidade, para se pensar como tal (como totalidade uma), da figura oposta do estrangeiro ou do inimigo, e assim a possibilidade da violência está inscrita de antemão no ser social primitivo; a guerra é uma estrutura da sociedade primitiva e não o fracasso acidental de uma troca mal sucedida. A esse estatuto estrutural da violência corresponde a universalidade da guerra no mundo dos selvagens. (Clastres, 2004: 257)

Os próprios cantos sagrados, ao celebrar encontros com outros povos – míticos e históricos, os *yãmĩy* e também os brancos, os antigos Botocudo, dentre outros –, e ao sugerir e descrever viagens extensivas a territórios ancestrais, a aldeias míticas e outros mundos, atualizam o *ethos* nômade dos povos que hoje constituem os Maxakali<sup>166</sup>. A atividade xamânica mobiliza, assim, a ação política ao mesmo tempo centrípeta e centrífuga, ao passo que a organização política permite o exercício vigoroso de ação ritual. A noção de cosmopolítica, que Bruno Latour (2004) toma emprestada de Isabelle Stengers, e a partir da qual "*se integra às redes e coletivos agentes não humanos*" (cf. Renato Sztutman, 2012: 27), sugere-nos uma estreita conexão entre as atividades e atribuições dos pajés e dos caciques. Embora, em muitos sentidos, o xamanismo Maxakali seja diferente do profetismo tupi analisado por Sztutman, podemos entender os cantos, assim como as expedições caçadoras – ocasiões nas quais os *yãmĩy* acompanham os homens pela mata em busca da caça –, e toda atividade realizada para o estabelecimento de alianças e trocas com esses povos encantados que habitam outros mundos, como "*o próprio motor da conjuração, uma vez que exorta ao movimento, à dissolução de unidades sociais instituídas, bem como de toda estabilidade, visto que a própria unidade da condição humana é posta em jogo, já que o destino dos homens passa a ser transformar-se em deus*" (Sztutman, 2012: 49).

Ao que parece, ao menos desde a visita de Nimuendajú, a presença dos "chefes", "caciques", ou "líderes" não indica uma autoridade coercitiva. A noção que temos de um governante não se encaixa na dinâmica sociopolítica entre os Maxakali, e, se há líderes naquele contexto, eles talvez o sejam muito mais como a expressão de discursos da própria sociedade sobre si mesma, e como propositores e zeladores de relações, que como detentores de um poder de mando:

Nimuendajú diz que na sua visita de 1939 encontrou dois 'chefes' maxacali; ambos possuíam status e exerciam influência sobre o seu povo. [...] É interessante notar que, durante os vinte anos que tivemos contato com esse povo, não conseguimos descobrir a palavra para 'chefe'. Parece desconhecermos até o

---

<sup>166</sup> Conforme, inclusive, sugerem as descrições históricas trazidas na primeira parte desta dissertação.

próprio conceito que o termo expressa. Talvez antigamente a tribo possuísse esse tipo de líder, mas sob a pressão de aculturação forçada, este tenha sido substituído por uma pessoa indicada pelo governo. Isso é possível, embora na nossa opinião não seja provável. O grupo é independente demais para se render de modo tão fácil. Parece mais provável que os Maxacali nunca dispuseram de tal tipo de liderança, mas que os oficiais da sociedade dominante impuseram-no ao povo, a fim de governá-lo com mais facilidade, como também de lhe suprir o que aos oficiais parecia uma deficiência cultural. [...] Através das observações, começamos a ver que os cabeças dos grupos patrilineares eram os líderes cuja opinião exercia maior influência. Nunca encontramos uma pessoa que se destacasse como sendo mais responsável ou mais importante que outras. Os Maxacali possuem um governo muito igualitário; os líderes formam um conselho que expressa opiniões de consenso geral, e não um grupo de pessoas que dá ordens aos outros. As habilidades individuais variam muito; uns têm mais influência e carisma que outros, mas ninguém tem o direito de dar ordens aos outros. (F. Popovich, 1980: 23).

O que se recusa é a fixidez – das unidades sociais e da própria condição humana, na medida em que é preciso sempre tornar-se outro, através das reorganizações dos centros socio-político-religiosos – as aldeias, essas reuniões de casas *olhando para a kuxex* –, e também do xamanismo, das experimentações de pontos de vista diversos. Talvez as lideranças políticas e as lideranças religiosas sejam duas linhas que constituem um mesmo fenômeno, o da proposição e experimentação de relações – entre famílias, entre estrangeiros, aliados e inimigos de mundos diferentes – que, muitas vezes, se dão a partir da dispersão territorial, e do exercício da escuta e do olhar, que provoca contiguidades e tensões, afinidades, aproximações, semelhanças, transformações, inovações, desfragmentações e estranhamentos. Talvez por isso a atividade dos cineastas tenha sido rapidamente assimilada, conforme sugere esta etnografia, à atividade dos pajés, sendo sempre avaliada por todos através da orientação dos caciques e lideranças, não se resumindo a uma simples atividade de registro, ou uma tecnologia dos brancos. Afinal, filmar – e editar e distribuir – é sempre um exercício de escolha de como se veem e se mostram os gestos e a presença dos filmados e os filmadores, e de como esse encontro entre os olhares é levado para fora, para os não-indígenas, para os "parentes" de outras etnias, para gerações mais novas e mais velhas, e para aldeias inimigas e aliadas.

Se tentamos relacionar a produção dos filmes com a atividade xamânica, também podemos aproximar a ação do cacique à ação do cineasta se considerarmos, com Pierre Clastres, a fala esvaziada de função significativa – e coercitiva – do chefe, tornada então puro valor – o cacique é o que fala "*mai*", fala bem –, e a passagem de um regime representativo da imagem, no cinema, para um regime estético, conforme Jacques Rancière. Em ambos os casos, o que está em jogo diz respeito menos a uma dimensão representativa do que à própria presença, da experiência sensível partilhada através da fala ou pela imagem. Entendo que, se o cacique Guigui Maxakali, por exemplo, sempre está orientando e dirigindo os filmes e os

eventos a serem filmados, e mediando a atividade dos cineastas e os interesses da comunidade, assim como os pajés sempre intervêm na formação e nas estratégias de filmagem, então talvez a experiência cinematográfica Maxakali é algo muito mais pertencente a suas esferas cosmopolíticas do que poderíamos supor quando pensamos estar ensinando-lhes uma grande novidade.

A Aldeia Vila Nova talvez tenha experimentado nos últimos anos um devir-branco (nos termos de Vilaça, 2000) muito peculiar, através da liderança do cacique Guigui Maxakali. A autoridade – que o tornou famoso na região – com que parecia liderar reuniões, encontros com representantes do poder público, e até mesmo *yãmĩyoxop*, determinando ainda a organização geográfica e a realização de muitos eventos da aldeia e, sobretudo, punindo severamente aqueles que bebiam em excesso, poderia ser vista quase como um germe do Estado. Aos poucos, Vila Nova começou a parecer-se uma *Komẽy* – cidade –, com instituições criadas e reguladas pelo cacique: um serviço de coleta de lixo, um “balé-real”, uma “polícia federal” (para casos específicos), um serviço de limpeza e um corpo de “seguranças” para dias de festa, além de um calendário oficial, com Carnaval e “Feliz Natal”, e da cobrança de “multas” pela eventual inobservância a condutas consideradas importantes. Tudo indicando uma tentativa de apropriação das formas culturais provenientes do universo branco, mas tratando-se também de uma luta contra a condição inferior em que os Maxakali são vistos pelas autoridades e pelos proprietários de terras vizinhos. E uma tentativa de que o devir-branco (Vilaça, 2000) Maxakali não se restringisse ao consumo dos alimentos industrializados, da música urbana e, sobretudo, do uso, ainda que muitas vezes xamânico, da cachaça (cf. Pena, 2005).

Nos primeiros anos da Vila Nova, o comportamento de Guigui era desejável, fazendo com que a aldeia tornasse-se a maior e mais populosa do território, atraindo e concentrando um número invejável de projetos, eventos, benefícios do governo, além de roças, festas e *yãmĩy*. Ele tinha uma boa fala – “*mai*” –, e dava conselhos e orientações sobre como ser um bom Maxakali – segundo ele, fazer roças e *yãmĩy*, frequentar reuniões, cuidar das crianças e fazer artesanato estariam entre esses “requisitos”. Tais orientações não se davam apenas pelas palavras, mas como ele mesmo gosta de dizer, através do “exemplo”. Guigui parece fazer questão de acordar cedo, cuidar das roças e do gado, dar atenção a seus filhos e netos, e conversar com os outros ao final do dia. Ao mesmo tempo, falava *ka'ok* – “falava firme” – com as autoridades do governo, e exigia melhorias no acesso que a aldeia tinha a direitos e serviços. Seu prestígio foi crescendo, seus aliados – e inimigos – foram ficando mais numerosos, e sua autoridade começou a passar dos limites do desejável, dando origem a

conflitos e à dispersão de grupos dissidentes pelo território. Muitos dos que permaneciam na Vila Nova frequentemente discordavam das medidas adotadas pelo Cacique, e não era raro que um deles saísse para morar algum tempo nalguma aldeia de parentes, mas todos pareciam concordar – e sobre isso Guigui discursava periodicamente na casa de reunião – que as restrições e imposições que se lhes apresentavam pelo Cacique eram necessárias para manter o grupo relativamente protegido do alcoolismo desenfreado, da mendicância e da dependência política.

Entretanto, na madrugada de 19 de junho de 2011, após cerca de nove anos de um período "áureo" na Vila Nova, cerca de cinquenta e cinco famílias da aldeia, inclusive a do pajé Toninho Maxakali, abandonaram suas casas – grande parte de alvenaria –, seus pertences, e o acesso à eletricidade, e se dispersaram – como *Putuxop* (papagaios), como relatou Guigui à Rosângela de Tugny – pelo território, formando uma aldeia vizinha, batizada de *Maravilha*. Vale destacar que uma das únicas coisas que foram levadas para a aldeia Maravilha, para grande descontentamento do cacique, foi a câmera filmadora que eles tinham e usavam para gravar seus filmes, dentre eles "Tatakox Vila Nova" (2009) – dirigido e produzido por Guigui –, e "*Mãm Mãxop*" (2011), que foi legendado e finalizado durante o projeto "Elaborando uma Escrita Audiovisual". Depois dessa cisão, os remanescentes de Vila Nova reuniram-se e decidiram transferir o cacicado para Marilton Maxakali, que é mais jovem e menos severo, mas, na prática, Guigui continuou mantendo sua liderança com relação à maioria dos acontecimentos na aldeia, inclusive produzindo pequenos eventos para serem filmados.

Não é por acaso que Marilton tenha sido apontado para "substituir" o cacique-cineasta Guigui, que, embora não reivindique ser chamado de cineasta, é o produtor de muitos dos filmes realizados na aldeia, possuindo um grande acervo pessoal de DVDs. Marilton, por sua vez, parece identificar-se bastante com tal qualificação, frequentemente apresentado-se como "cineasta maxakali", tanto nas aldeias, quanto nas muitas oportunidades que tem tido de participar de atividades fora delas. Além das frequentes idas a Belo Horizonte, para algumas das oficinas e etapas de tradução e edição dos filmes, muitas foram suas oportunidades de acompanhar exposições em festivais e exposições. Marilton também havia se encontrado com cineastas, lideranças políticas e pajés de várias etnias, tais como Kayowá, Guarani, Xavante, Xakriabá, Krahô, no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina. É bastante aparente o quanto tais experiências permitem aos cineastas se colocarem numa posição diferenciada



diante dos outros, conferindo-lhes um papel de tradutor e representante entre não-indígenas e parentes de outras etnias<sup>167</sup>.

Conforme mencionado no capítulo anterior, quando narro um pouco esse processo vivido por Marilton Maxakali, Bruce Albert (2002: 245) identifica, também nessas viagens, que são situações de tradução intercultural, um procedimento de natureza xamânica. Trata-se de um exercício criativo de interpretação e reconstrução de variados discursos, no qual o cineasta, assim como o xamã, experimentaria aquela condição que permite "*reunir em si mais de um ponto de vista*" (Carneiro da Cunha, 1998, p.113).

Nos diversos contextos, uma percepção comum foi quanto ao poder que deriva da apropriação dos meios de comunicação audiovisual. Nas oficinas evidencia-se o valor simbólico que deriva da posse da câmera; tê-la em mãos resulta numa inserção diferenciada do seu detentor dentro do grupo. Além disso, com o vídeo reforça-se a possibilidade de narrar a experiência, para o próprio grupo e para os seus *outros*. Em situações nas quais os sujeitos são marcados pela invisibilidade, a produção de imagens pode ter um valor estratégico para a emergência de um gradiente de novas vozes. [...] No caso bororo, também há uma grande valorização da posse da câmera como um elemento de *status*. Os jovens bororo que utilizavam a câmera podiam potencializar seu desejo de maior influência política, algo que raramente é acessível a eles. Ser um "câmera" permitia a participação nas discussões políticas e reivindicatórias e viajar para registrar rituais e negociações. No entanto, essas possibilidades tinham suas limitações também. Esses jovens que tinham acesso a elementos do mundo dos "brancos" podiam atuar e exercer algum poder oriundo dessa situação dentro dos limites estritos que sua inserção social e cerimonial permitia. (Ferraz, A. L. M. C. [et al.], 2006: 292)

---

<sup>167</sup> Manuela Carneiro da Cunha (1998: 102-113), ao desenvolver uma reflexão sobre a tradução e o xamanismo, sugere o quanto esse tipo de experiência de viajar para fora para exercer funções e participar de projetos que vão tomando importância nas aldeias é determinante na formação de lideranças indígenas, e crucial para o desenvolvimento de suas habilidades de tradução interétnica. Terrence Turner (1992) também já havia percebido esse fenômeno entre os Kayapó: "*As video takes on political and social importance in an indigenous community, which member of the community assumes the role of video cameraperson, and who makes the prestigious journey to the alien city where the editing facilities are located, become issues fraught with social and political significance, and consequently, social and political conflicts.*" (Turner, 1992: 6)

## 6. Câmera-caçadora, câmera-xamã: caça e ritual nos domínios da visão e da escuta

A etnografia de Tânia Stoltze Lima, sobre a caça de porcos entre os Juruna, identificou a tarefa diplomática envolvendo a caçada como uma variação da guerra, e, portanto, campo de ação do xamã (Lima, 1996). Na caça Juruna, assim como percebo entre os Maxakali, não se dá uma simples captura de alimento, ou uma relação em que caçadores são sujeitos e caça objeto, mas, antes de mais nada, um encontro entre corpos dotados de agência.<sup>168</sup> Na mesma linha de pensamento, Eduardo Viveiros de Castro diz:

Convém destacar que o perspectivismo ameríndio tem uma relação essencial com o xamanismo, de que é ao mesmo tempo o fundamento teórico e o campo de operação, e com a valorização simbólica da caça. [...] Sublinho que se trata de importância simbólica, não de dependência ecológica: horticultores aplicados como os Tukano ou os Juruna (que além disso praticam mais a pesca que a caça) não diferem muito dos caçadores do Canadá e Alasca, no que diz respeito ao peso cosmológico conferido à predação cinegética, à subjetivação espiritual dos animais e à teoria de que o universo é povoado de intencionalidades extrahumanas dotadas de perspectivas próprias. Nesse sentido, a espiritualização das plantas, meteoros ou artefatos me parece secundária ou derivada diante da espiritualização dos animais: o animal é o protótipo extra-humano do Outro, mantendo uma relação privilegiada com outras figuras prototípicas da alteridade, como os afins (Erikson 1984:110-112; Descola 1986:317-330; Århem no prelo). Ideologia de caçadores, esta é também e sobretudo uma ideologia de xamãs, na medida em que são os xamãs que administram as relações dos humanos com o componente espiritual dos extra-humanos, capazes como são de assumir o ponto de vista desses seres e, principalmente, de voltar para contar a história. Se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública, o xamanismo perspectivista ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica. (Viveiros de Castro, 1996: 119)

E, do mesmo modo como a caça e a guerra são antes de qualquer coisa um encontro diplomático entre diferentes, e do mesmo modo como uma experiência xamânica consiste especialmente em percorrer caminhos e estabelecer relações com Outros, a ação de filmar não deve ser vista como um gesto de captura de um objeto de natureza passiva, ou de uma realidade pronta. Filmar é construir um encontro, e a câmera tem uma função muito mais de agenciadora de relações possíveis do que de um artefato inerte, não-humano, impossibilitado de aceder a um ponto-de-vista. Ela é também um sujeito que promove o real, pondo em jogo o ponto-de-vista dos filmadores e daqueles que se dão a ver. Como pude perceber em inúmeros

---

<sup>168</sup> "Cada sujeito — caçadores e guerreiros — tem o seu próprio ponto de vista como "realidade sensível", e considera o ponto de vista do Outro como a dimensão supra-sensível ou "sobrenatural" da sua experiência (não haveria de ser à toa que os porcos têm o seu xamã!). Deste modo, o acontecimento, que para cada sujeito é o único verdadeiro, é considerado por ele de um duplo ponto de vista, o seu próprio e o do Outro. Ou seja, tanto a caça quanto o caçador apreendem o "seu" acontecimento de um duplo ponto de vista: os caçadores perseguem uma caça que se concebe como guerreiros os guerreiros se defrontam com afins potenciais que agem como inimigos" (Lima, 1996).

documentários e encontros com indígenas, a câmera pode ser considerada mesmo como um agente específico, ou uma parte do corpo do cineasta. Eis a possibilidade de um "cine-transe", ou, para ser mais adequado, um "cine-ressonância". Mais que uma relação, a câmera proporciona, à maneira de um xamã, uma continuidade entre o visto e o que vê, entre o visto e o não-visto. Muitas vezes o gesto de filmar se mistura ao gesto filmado, numa experiência que pode ser chamada de cine-ritual, cine-caça ao invisível, cine-pesca ao submerso que apenas se sugere por movimentos criados pelos corpos que persegue, e neste sentido, *cine-olho*, como pensado por Dziga Vertov e retomado por Jean Rouch, ainda que um "cine-olho" que também saiba "ver-menos".

Claudine de France (1998) chama a atenção para as relações entre a temporalidade e a espacialidade desenvolvidas pelo filme – nas escolhas de enquadramentos, ângulos e movimentos da filmagem, assim como na construção rítmica, temporal e espacial da montagem – e pelo ritual –, na *mise-en-scène* ritual, incluindo-se aí a presença da câmera-etnógrafo nas relações estabelecidas. A etnografia fílmica, segundo a autora, traria a impossibilidade de separar, num plano dos fatos sensíveis, aquilo que a escrita nos ensinou a dissociar mentalmente. As técnicas fílmicas articulam-se com as técnicas filmadas e as relações filmadas convergem com as relações estabelecidas entre as pessoas filmadas, a câmera e o filmador.

O pensamento de France pode ser considerado, em muitos pontos, bem próximo às propostas de Jean Rouch, para quem o filme etnográfico alcança algo além da experiência fenomenológica do *outro*, como se esta pudesse ser acessada livre de intermediações: a própria relação fílmica, ou a relação etnográfica. A intenção de Rouch não é suprimir a presença da câmera ou do etnógrafo, como se isto fosse possível, mas justamente revelar a relação entre os processos filmados – materiais, rituais, políticos, históricos – e o processo etnográfico-fílmico. Articulando os movimentos do filmador, e as escolhas na produção do filme, com os movimentos filmados, segundo o autor, “*em vez de usar o zoom, o filmador-diretor pode realmente chegar até o sujeito. Ao guiar ou seguir um dançarino, padre ou artesão, ele não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado de um ouvido eletrônico*”, num estágio de transformação que Rouch chama, em analogia ao fenômeno de possessão que seus filmes na África tanto revelam, “cine-transe”. (1975: 38<sup>169</sup>)

---

<sup>169</sup> No original: “*Thus instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, ‘cine-trance’.*”

No recente trabalho de Bernard Belisário (2014, 2015) sobre experiências fílmicas realizadas por povos indígenas do Xingu – onde o fenômeno filmado nos rituais talvez não seja tão bem explicado pelas noções de transe e possessão, como Rouch parece ter encontrado na África, mas por uma ideia de "ressonância" –, vemos descrições semelhantes a respeito desta relação etnográfica-fílmica:

Capturada pelas forças que agem sobre o olhar dos espectadores da aldeia, a câmera passa a constituir com o ritual uma figura fílmica em ressonância com a figura coreográfica. O campo visual que o filme instaura, entretanto, não se confunde nem com o ponto de vista dos espectadores da aldeia, posicionados em frente à Kuakutu, nem com o das mulheres que dançam em cena. Acoplada ao corpo do cinegrafista, a câmera faz deste, um outro corpo posto em relação no ritual, cujas afecções e percepções exigem para ele um outro lugar no próprio ritual – é preciso se aproximar ao máximo das jovens para dar a ver, em primeiro plano, seus belos corpos pintados e adornados. Esta diferença com relação aos demais corpos (e lugares) no ritual fica evidente quando a câmera se posiciona entre os espectadores e as mulheres em performance na cena que analisamos. (2015: 16)

Segundo as análises de Belisário, os cantos que se escutam em cena *"são formados por um complexo sistema de repetições e variações que relacionam figuras melódicas, fonéticas e rítmicas num jogo de ressonâncias e defasagens que mobilizam e agenciam o próprio corpo das mulheres que cantam."* (2015: 21) O autor demonstra como os gestos, os sons e os percursos compõem um grande sistema de ressonâncias que, em última instância, é o próprio ritual. Tal noção teria uma origem justamente no trabalho de Rosângela de Tugny (2011) a respeito do Maxakali, onde a autora *"sugere o fenômeno acústico da reverberação para descrever a forma como os cantos se propagam através dos homens e dos espíritos (yãmĩy) nos rituais"* (Belisário, 2015: 21). Se Tugny aponta para *"uma continuidade entre estes seres e os corpos pintados das mulheres e dos homens no ritual (assim como entre o mastro mĩmãñãm, os cantos e os inimigos capturados), que constituiria uma espécie de superfície transespecífica (e transemiótica) de propagação sonoro-imagética"* (cf. Belisário, 2015: 21), Belisário sugere que

nestes rituais o que está em jogo é precisamente a descontinuidade e a diferença entre os corpos postos em relação, e que são os cantos (juntamente com as danças, as coreografias, as pinturas os discursos cerimoniais) que impelem esta relação, instaurando um campo de ressonâncias capaz de fazê-los "vibrar" numa mesma (e segura) frequência sem que, com isso, suas descontinuidades e diferenças sejam superadas. (*Ibidem*)

E, pensando a respeito dos filmes-rituais, em que as cenas são decupadas na própria filmagem, "*no momento mesmo em que a performance ocorre, [não havendo] ruptura na continuidade temporal do canto, porque a montagem parte precisamente da estrutura do canto para constituir a unidade da cena*" (Belisário, 2015: 10), acrescenta:

quando aquele outro agenciamento, a câmera-cinegrafista, passa a habitar este tempo e espaço fabricados pelos cantos e pelas danças no ritual, é o próprio filme que se transforma. O ritual se lança em direção ao filme com suas forças de captura e vetores de ressonância, assim como o filme se lança no ritual instaurando ali um outro ponto de vista e de escuta. É este tipo de agenciamento que propomos chamar de filme-ritual. (*Ibidem*: 21)

Analisando o percurso da câmera "*que desenha no pátio da aldeia um movimento em ressonância com o movimento da forma coreográfica*" (*Ibidem*: 18), em cenas de *As Hipermulheres* (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto, Leonardo Sette, 2011), Belisário verifica, entre a câmera e a forma coreográfica, aquilo que considera o fenômeno de ressonância, "*o que não significa que elas descrevam um mesmo movimento*". Para o autor, "*a diferença entre os trajetos apontam para uma diferença entre estes próprios corpos em jogo no ritual, cujas afecções e percepções implicam maneiras próprias de entrar em ressonância neste agenciamento*". (*Ibidem*: 20) Utilizando a ressonância "*como uma figura capaz de caracterizar estas diversas maneiras como os distintos corpos (dentre eles a própria câmera) são mobilizados neste regime da intensidade próprio ao ritual*" (*Ibidem*: 21), Belisário conclui, a partir de análises que tomam o canto como elemento catalisador das interações entre filme e ritual, que os filmes-rituais do Xingu – melhor que cine-transe, talvez, um "cine-ressonância" – são, de um modo que podemos estender aos filmes-rituais ou filmes-caça dos Maxakali, "*também (e principalmente) métodos e modos de elaboração da mise-en-scène cinematográfica capazes de fazer inscrever ali as forças e vetores em jogo em seus rituais*." (*Ibidem*)

Para citar uma última análise nesta direção, seria ainda interessante mencionar que Carlos Sautchuck (2012), interessado na conexão entre os gestos da filmagem e os gestos da pesca como método etnográfico, e inspirado pelas ideias de Jean Rouch, caracteriza o que chama de "cine-arma". Para o autor, que acompanhou como cinegrafista-etnógrafo a meticulosa caça com arpão ao Pirarucu, junto à comunidade da Vila Sucuriju, situada no estuário do rio Amazonas, litoral do Amapá, o gesto do arpoeiro e do canoeiro durante a pesca e os gestos do filmador-etnógrafo não seriam apenas um caso de simultaneidade, mas de

"mutualidade" (2012: 410). A câmera seria um dispositivo técnico ligado ao conjunto de relações técnicas filmadas, passando a fazer parte dos objetos e das tarefas da pescaria, sobretudo a busca pelos sinais da presença do peixe. É isto que percebemos nos filmes Maxakali que examinamos aqui e nos exercícios feitos durante as oficinas, sobretudo naqueles – tantas vezes repetidos – que envolvem a realização desses "eventos de ressonância" entre filmadores, xamãs-cantores, caçadores ou pescadores e *yãmĩy*, que são as caçadas e pescarias e os rituais.

A pesca é uma caça em que a presa está necessariamente noutra ambiente, parcial ou mesmo indiretamente visível, e que por isso exige um outro tipo de olhar e estratégia. Igualmente, existe uma fundamental relação entre filmar e caçar, assim como entre as relações estabelecidas pelo xamanismo, ambas as atividades ligando-se a um exercício constante do olhar – e do não-olhar – que determina os gestos de apreensão do alvo. Sautchuk percebeu as profundas relações corporais entre arpão e proeiro e entre câmera e filmador, estando a câmera a serviço de uma etnografia. A relação com o meio externo, com o alvo invisível e senhor do ambiente, com seus vestígios, com o movimento do barco, com o profundo silêncio tão indispensável para a pesca – e, portanto, igualmente necessário ao filme enquanto filmado – traz uma questão interessante sobre a possibilidade de se fazer, aí, etnografia e cinema. Equilibrar-se no barco é necessário para a realização das duas coisas, mas não basta para o etnógrafo, que não pode, como Flaherty fez com *Nanook* ao fazê-lo repetir que "a boa captura para o filme seria mais importante que a captura da caça" (RUBY, 2000: 67), dar-se ao luxo de ferir as normas da pesca e afastar-se em atitude de observador. E, no caso de uma atividade tão cautelosa e rigorosa como a pesca com arpão ao pirarucu, seria possível filmar sem pescar? Poderia estar ali um corpo que não estivesse disposto a se comportar como proeiro?

## 6.1. Filmando-caçando o submerso: Incertezas perceptivas e (des)continuidades do mundo

O filme "Caçando Capivara" (2009), um dos resultados da oficina da vídeo realizada em 2008 na aldeia Vila Nova, fora lançado na décima terceira edição do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, o Forumdoc.BH, e exibido pelo mesmo festival em 2011, na mostra "O animal e a câmera". Além disso, foi exibido em diversos festivais pelo país, sendo premiado pelo décimo segundo Festival Internacional de Cinema Ambiental – o FICA – em Goiânia, em 2012. Em todas essas ocasiões, havia ao menos um dos diretores Maxakali<sup>170</sup> presenciando a boa recepção do filme por parte do público. Neste filme, que tem a duração de 57 minutos e foi editado por Mari Corrêa, vemos os caçadores da aldeia saírem em quatro investidas pelo território devastado do Pradinho em busca da Capivara, uma das poucas espécies de caça remanescentes na região. Tais expedições, conforme veremos ao final deste capítulo, mais que uma simples busca por alimento, são justamente atividades realizadas com o auxílio dos *yãmĩy*, e também a partir de alianças que devem ser celebradas com eles na aldeia.

A proposta de filmar uma caça ou uma pesca, e de assim fazer um novo filme "Caçando Capivara" – talvez um melhor, mais correto, ou talvez um *outro* –, surgia muito amiúde durante as oficinas, especialmente através do Marilton. Perguntei-lhe, recentemente, a que se devia a insistência pelo tema. A pergunta, no entanto, não lhe pareceu absolutamente inteligível, como se não fosse possível considerar suas propostas como simples refilmagens de um mesmo evento. Talvez fosse preciso filmar *aquela* caçada, ou *aquela* pescaria, pelo mesmo motivo que era preciso realizá-las, a filmagem intensificando a procura e o encontro no mato ou no rio, entre *yãmĩy*, homens e *xokxop* – caça –, entre mulheres e peixes. Assim, para começar a desenvolver reflexões que aproximam o cinema – campo no qual tenho ainda muito pouca vivência – da atividade política do xamanismo, da caça e da guerra – no qual, desnecessário dizer, tenho menos ainda –, levando em consideração aproximações propostas por Stolze Lima (1996) e Sztutman (2012), optei por proceder a uma brevíssima análise de alguns filmes, de outros campos etnográficos, que não são sobre a caça ou a pesca, mas que podem ser considerados, eles mesmos, uma experiência de caça e pesca, do mesmo modo que alguns filmes indígenas sobre rituais costumam ser considerados, por pensadores indígenas e

---

<sup>170</sup> A direção e a fotografia do filme foram assinadas por Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaína Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali e João Duro Maxakali.

não indígenas, filmes-rituais. Não é que a câmera cace ou pesque, mas talvez a caçada e a pesca mobilizem agências muito íntimas do cinema. Tratam-se de verdadeiros jogos de perspectivas, que dissolvem dicotomias entre real e construído, entre visível e invisível – incluindo-se aí os jogos cinematográficos entre som e imagem –, entre sujeito e objeto. Filmar e caçar-pescar, são, sobretudo, negociações. Examinando o exercício da escuta e do olhar e os usos da imagem e do som nos exemplos abaixo, que compartilhei com cineastas e aprendizes durante as oficinas, podemos aproximar a atitude do cineasta-etnógrafo à de um pescador.

### 6.1.1. Montagem de um mundo de possíveis

"*Man of Aran*", de 1934, demorou mais de dois anos para ser filmado por Robert Flaherty numa ilha da Irlanda, num processo em que montagem e filmagem iam ocorrendo juntas, completando-se e fabricando um mundo ao mesmo tempo real e testado. Jean-Louis Comolli (2008: 230) lembra que cada cena foi experimentada e reconstituída com minúcia, tendo a montagem tido o poder de determinar a realidade filmada e levada ao espectador.<sup>171</sup> Flaherty parecia apostar que, para que algo pudesse se dar a ver pelo cinema, precisaria de uma montagem meticulosa, realizada pela câmera, e ao mesmo tempo pelos atores e pelo cineasta, bem como pelos acontecimentos geográficos e pela presença dos animais. É como se tudo o que há ali só pudesse se revelar através de uma diversidade enorme de planos, ângulos, trocas e permanências, que pudessem fragmentar e reconstruir ações e lugares, fabricando aquele mundo, inscrição do visível e do invisível.

Após a breve introdução escrita, que inicia o filme, à batalha dos homens de Aran com "seu eterno mestre", o mar, um garoto é quem primeiro nos apresenta àquele território. Seu percurso é construído, acompanhado por vários planos e ângulos: estilhaços de ações, olhares e relações. Em seguida, da mesma forma, como se ganhando vida a partir dos recortes tão minuciosamente montados, surge a figura da mãe dentro da casa. É neste momento que o mar, que até então fora dado a ver como tranquilo recanto de pedrinhas, algas e pequenos animais, se revela, em planos abertos, o imponente personagem que cerca todos os outros planos durante todo o filme.

---

<sup>171</sup> Até mesmo a prática da pesca ao tubarão, que então já havia sido abandonada pelos *Homens de Aran*, retoma sua forma e torna-se novamente realidade, pelo cinema e para o cinema: recuperada graças à produção do filme e para satisfazê-lo.



Do alto das falésias, numa sequência variada de enquadramentos, cortes, durações, a mãe e o filho então avistam outro personagem: o frágil barquinho dos pescadores atravessando as ondas do mar aberto, retornando de alguma expedição pesqueira. Ao chegar na praia, onde já estão mãe, filho e filmador, tal *artefato* assume outra dimensão diante da câmera, e, já uma grande e pesada embarcação, é carregado com certa dificuldade pelos bravos homens-mulher-e-menino de Aran. Neste momento, acontece a primeira batalha entre eles e a tempestade, que se aproxima em ondas, batalha que resgata a rede que havia sido arrastada para trás.

A trilha sonora, de características impressionistas, tenta recriar durante o filme uma atmosfera "marinha", enfatizando as sensações provocadas pelas cenas: poética e brincalhona quando acompanha a criança; cômica e doce no ambiente doméstico, entre o bebê que dorme e os pequenos animais; tensa quando o alto mar aparece quase engolindo a embarcação; para cessar quando as personagens finalmente se encontram na praia e se concentram na tarefa de recuperar o barco e a rede, quando então se escutam suas vozes e o *real* barulho das ondas. O retorno para casa conversando é acompanhado pelo retorno da música, mas desta vez também pelo ruído do vento e das ondas, que permanecem ameaçadoras e se arrebatam pelo trajeto da família. Essa montagem, invertendo a realidade pela inserção dos sons, talvez seja uma ilustração da força invasiva do oceano na vida das pessoas filmadas, e uma experimentação das possibilidades de diálogo entre a linguagem do cinema e a música impressionista. E talvez a escolha por manter a trilha sonora musical durante quase todo o filme, mesmo tendo havido a introdução de falas e outros sons-ambiente, sature nossa percepção.<sup>172</sup>

O filme segue, com seus temas musicais mostrando o manejo das algas, a busca pela terra, a quebra das pedras, o concerto do barco, a pescaria com o crustáceo guardado no chapéu desde o início do filme – não importando quantos crustáceos tenham sido necessários para que aquele único existisse no filme –, até o repentino silêncio da aparição do primeiro tubarão: *o maior monstro dos mares do norte*, e, quem sabe, do mundo. E é preciso mesmo silêncio para que o tubarão seja adequadamente visto... sua imagem impactante, incômoda, não poderia suportar qualquer ruído dramático. Durante a cena da pesca, o cinema foi respeitoso ao desligar a orquestra: o animal não é visível como o minúsculo barco, as falésias

---

<sup>172</sup> Como já havia acontecido com a trilha posteriormente inserida em "*Nanook, of The North*", do mesmo autor, em que as notas musicais e suas funções melódicas e harmônicas não permitem que um gesto sequer se liberte de estruturas tonais, chega a ser muito incômodo escutar a incessante orquestra diante de quadros tão maravilhosos.

ou os pescadores, ele é um espectro submerso, um alvo pertencente a outro mundo, onde o som e a imagem possuem propriedades distintas.<sup>173</sup>

A pesca é vista por todos – de dentro do barco, de um ponto próximo ao do barco, e de longe e de cima, pela absolutamente silenciosa mulher. São planos, olhares, arpões e anzóis perseguindo um corpo invisível que só nos mostra barbatanas, agitações, reflexos, um pedaço de cauda e o som de seus choques com a embarcação, inserido posteriormente em estúdio. Vivo, o animal se inscreve violentamente no filme, através da tensão que provoca nas cordas e nos caçadores, e dos traços súbitos e fluidos de seus movimentos e de seu presumível percurso submarino. E é a montagem que assegura sua existência. "*Pouca fé na solidez do mundo*", diria Jean-Louis Comolli (2008: 235), a respeito desse corpo que só é tornado visível através da montagem, "*mas grande confiança nos poderes do cinema, capaz de colar e de fazer brilharem os fragmentos esparsos de um mundo despedaçado*".

Morto o animal, a música, trazendo-nos a uma nova sequência<sup>174</sup>, invade novamente a montagem. Todos se alimentam e as reservas de combustível se restabelecem. Os homens partem em nova expedição em busca de um cardume de tubarões. E, antes que eles retornem, Flaherty monta a terrível tempestade, com os múltiplos planos abertos de ondas gigantes chocando-se contra as – agora pequenas – falésias, anunciando a impressionante cena de terror que se segue. A aflição da mulher e do menino liberta-se da tensão insistente provocada pelo tema musical quando, lá de cima, o barquinho é avistado tentando escapar da força descomunal e destrutiva do oceano. Segue-se então a grande batalha final, ao som do vento, das ondas e dos gritos vigilantes dos homens guerreiros de Aran.

A montagem de Flaherty é a proposta de um jogo: redimensionando os corpos e os lugares, transportando-nos e transportando o mundo filmado entre olhares diversos, a

---

<sup>173</sup> Interessante lembrar duas outras situações envolvendo a trilha sonora e um corpo submerso. O tubarão hollywoodiano, de Steven Spielberg, torna-se presente através de uma fórmula prática e infalível, o motivo melódico sombrio criado por John Williams. O Hipopótamo perseguido em *Bataille sur le Grand Fleuve*, escapa de seus caçadores muito provavelmente graças à inconveniente inserção da "Ária do caçador" num momento que deveria ser absolutamente silencioso. Jean Rouch diz que "*No momento da perseguição ao hipopótamo, eu havia montado, sobre a trilha sonora, uma bem emocionante 'ária de caçadores', música de viola sobre um tema de perseguições, que me parecia particularmente apropriada para esta sequência. O resultado foi lamentável: o chefe dos caçadores me solicitou que eu suprimisse esta música pois a perseguição deve ser absolutamente silenciosa...*" (Rouch, 1979 [1973]: 67)

<sup>174</sup> Considero adequado pensar que nós, espectadores, somos trazidos aos planos cinematográficos, assim como os planos nos são trazidos pela montagem. Através do cinema, estamos *lá*, somos levados ao mundo filmado através dos nossos sentidos, e o mundo filmado é trazido para diante dos nossos olhos. Não é possível definir em que plano se dá esse encontro *real*, e, conseqüentemente, em que tempo ele ocorre. Teremos voltado a 1934, às ilhas de Aran? Ou terão sido aqueles homens, tubarões, a ilha, as ondas, a mãe, sido trazidos até nossas salas do século XXI? Seria preciso uma língua realmente dividida em duas, como nos sugere Bruno Latour (1994: 42), para dizer que tal encontro seja, ao mesmo tempo, real e irreal, sensível e impossível.

experiência cinematográfica de *Man of Aran* mobiliza no espectador a incerteza perceptiva que J-L. Comolli considera tão fundamental como princípio do Cinema:

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo ainda nos ultrapassa. (Comolli, 2008: 177)

É dessa forma que, como a imagem de um animal a ser pescado, a matéria do documentário foge ao mesmo tempo em que se entrega. O mundo, os corpos e as ações montados a partir de tantos fragmentos nos fazem pensar na experiência cinematográfica enquanto pesca: espreita de rastros e impossibilidade de se apreender intacto seu objeto. Construção de um novo mundo, que dá continuidade ao real ao mesmo tempo em que provoca e inscreve rupturas, mergulhos parciais nos domínios da invisibilidade, desintegração de corpos e gestos em tantos outros. Nos minúsculos planos está a fonte do real, lembrando-nos a potência das variações infinitesimais na concepção do mundo. Nos milimétricos cortes está a promessa de infinitos possíveis. Cria-se um tubarão feito de muitos, um crustáceo feito de muitos, uma tempestade, uma pescaria, uma ilha, uma família compostos por retalhos de diferentes olhares, momentos e pessoas. Mostra-se uma realidade pertencente a outro mundo, onde talvez, seguindo o que Comolli acredita ser o grande princípio da experiência cinematográfica, seja preciso estar de certa forma cego – mas não totalmente – para se começar a ver.

Mostrei este filme a Marilton e Ismail Maxakali, em 2012. Eles não fizeram nenhum comentário específico, mas reassistiram a alguns planos mais de uma vez, durante as oficinas. Seria interessante, em breve, saber como avaliam este trabalho de montagem, que é um dos meus preferidos. Para isso, espero dar continuidade à formação nas técnicas de edição iniciada naquele ano, ou ao menos voltar a ter com eles a convivência e o diálogo que começamos a estabelecer naquele momento.

### **6.1.2. Pela continuidade dos Homens de Arraial**

*"O cinema prolonga a vida. Estas imagens estarão eternas. Além da morte."* (Glauber Rocha)

O documentário de 1959 "Arraial do Cabo", de Mauro Carneiro e Paulo César Saraceni, baseado em pesquisas do Museu Nacional, quer mostrar a vida de uma comunidade de pescadores no estado do Rio de Janeiro, *primitiva e não-civilizada*, subordinada apenas ao diálogo constante e feroz com o mar e ameaçada pelas transformações decorrentes da instalação de uma fábrica. A vila é apresentada pela narração poética, pela trilha sonora camponesa – o tema musical desenvolvido no violão – e pelos planos da vida cotidiana de seus moradores: crianças brincando, homens contemplando o mar dedicando-se à pescaria, mulheres cuidando de afazeres domésticos.

Como uma metáfora do progresso, aparecem a fábrica e os caminhões, e então a música bucólica dá lugar ao som dos motores e das máquinas. Acompanhados de uma descrição, pelo narrador, do fato que motiva toda a realização do filme – a chegada da usina e as transformações sociais e biológicas decorrentes daí –, planos dos operários e de outros símbolos do progresso que os atinge trazem ao filme a atmosfera que se deseja expor: a inevitável ameaça à vida simples do arraial de pescadores. A impressão de que se está assistindo à ruína de uma sociedade e de suas práticas tradicionais de sustento e relação com o ambiente, frente ao avanço impiedoso – e surdo – do capitalismo, entre o ruído das máquinas e a presença pomposa do rádio, é reforçada pelo acompanhamento sonoro: a caixa da marcha militar, a batida ritmada de uma linha de produção. Trata-se da imposição, nas palavras do narrador, de "*um tempo novo que os pescadores recusam, incapazes de aceitar o trabalho com as máquinas. Pouco a pouco, se afastam para as praias mais distantes, carregando com eles a memória do arraial*": é assim que, depois que operários forasteiros e representantes do aparato estatal se apresentam, o som de exército cessa, para dar lugar novamente ao violão.

A trilha sonora retorna, ambientando as cenas de um mundo paralelo à Nova Ordem vigente em Arraial do Cabo: a atividade da pesca, a interação dos homens com o mar, os planos abertos da costa e do barco, os gestos nativos que o filme deseja, de certa forma, preservar. A montagem da cena de pesca – a rede dentro do barco, a embarcação ora vista de longe, pequena, ora vista de dentro, a observação lá do alto – retoma a montagem da cena de pesca do tubarão em *Man of Aran*, com a diferença fundamental de, aqui, ser completamente silenciada pela música. Mas esse silenciamento talvez se explique na cena da coleta da rede cheia de peixes na praia: todos os habitantes aglomerados movimentam-se no ritmo dos peixes que agonizam dentro da rede. Asfixiados por um mundo externo, cujas propriedades impõem outras sonoridades e outras percepções sensoriais, os silenciosos animais pescados e os pescadores sem voz são observados pelos urubus do alto das árvores e telhados. O sal conserva os peixes em sua morte, tal como o ofício de salgá-los conserva os homens e

mulheres de Arraial em sua realidade já morta para o resto do mundo tomado pelo progresso. No entanto, não se trata de uma simples analogia representativa. O que o cinema faz com os peixes e os homens é conectá-los, decompondo seus gestos e misturando-os, para então criar uma nova espécie a partir de tal relação. Sutilmente, o filme traz à realidade uma espécie de homens-peixes-cinema, em conflito com a estrutura homogeneizante do Estado.

Um homem liga o rádio. Cinema novo. Homens na venda, conversas, bebida, discursos, danças. O filme acaba na descontração resignada dos silenciosos – ou silenciados? – homens de Arraial. Não é a narração que os silencia para transformá-los em ilustração da tese de que seu modo de vida estaria irreversivelmente ameaçado pela industrialização de Arraial do Cabo. O texto e a música ficam a serviço da tese política que é defendida pelo autor e motivada pelo conteúdo exposto pelas imagens. Mais que isso, palavras, sons e imagens são a inscrição estético-política desse discurso. Mas os pescadores não ganham voz para falar de sua morte: eles agora bebem... e morrem em silêncio, tendo como testemunhas de seus últimos suspiros os urubus e os espectadores deste documentário dedicado a preservar sua memória.

Arraial do Cabo, que chamou minha atenção pela proximidade que parece ter com *Man of Aran*, parece ter despertado o interesse de Ismail e Marilton justamente pelo que denuncia. Nos três contextos, em Aran, Arraial e no Pradinho, a caça – e a pesca – consiste, em grande medida, em resistir à sua crescente e aparentemente irreversível escassez. Nestes casos, filmar a procura pelo que não apenas foge dos arpões, mas também desaparece à medida em que avança o progresso, é também demarcar uma grande diferenciação entre o mundo daqueles que vivem para estabelecer relações diversas com seus outros e o daqueles que não hesitam em destruí-los. Assim, a câmera testemunha o desejo pelo encontro entre homens e peixes, homens e caça, mas também o vazio cada vez maior que esse desejo atravessa, seja nos mares do norte e do sul, seja nos rios contaminados do interior de Minas Gerais ou nos amplos pastos onde a selva foi progressivamente dando lugar ao capim.

### **6.1.3. Realidades invisíveis pós-sincronizadas**

Em "A Câmera e os Homens" (1975), o documentarista Jean Rouch relata um equívoco – aqui já mencionado – que cometeu ao empregar uma trilha sonora durante a cena de caça do filme *Bataille sur le grand fleuve*. Graças à desaprovação, por parte das pessoas

filmadas, com relação ao emprego deste som, bem como à sua decepcionante experiência de 1947 com *Au pays des mages noirs*, também descrita em "A câmera e os Homens", Rouch conclui em seu texto que "a música envolve, faz adormecer, ajuda os cortes ruins a passarem de forma desapercibida e estabelece um ritmo artificial para imagens que não apresentam, nem apresentarão jamais, um ritmo por si só", acrescentando que "por outro lado, viva a música que sustenta realmente uma ação, música profana ou ritual, ritmo do trabalho ou da dança" (Rouch, 1979 [1973]: 66-67).

Seu primeiro filme, *Au pays des mages noirs* (1947), em que filmava a caça aos hipopótamos do rio Níger, fora editada pela equipe da *Actualités Françaises*. Na montagem, considerada um desastre por Rouch, além de todo um esforço para se recriar a imagem de uma África exótica, com imagens que sequer correspondiam à região que havia sido filmada, acrescentou-se uma música e a narração de um locutor esportivo. Tal resultado teria sido constrangedor diante dos caçadores do povo Songhay, com quem Rouch realizou sua pesquisa durante anos, e sua insatisfação teria motivado a realização de um segundo filme, *Bataille sur le grand fleuve* (Batalha no Grande Rio), desta vez narrado por ele mesmo<sup>175</sup>.

Inspirado na prática de Flaherty, Jean Rouch foi ao Níger com um equipamento portátil, para acompanhar a caça ao Hipopótamo, retornou à França para montar o filme e, dois anos depois, trouxe o resultado para exibir aos caçadores *sorkos*, do povo Songhay. A primeira reação dos Songhay ao testemunhar a sessão de cinema, conforme compreendiam o que se passava e reconheciam os lugares filmados e a si mesmos, era chorar pelos habitantes da vila já falecidos que apareciam no filme. Leonardo Vidigal (Vidigal, 2009: 05) conta que Rouch teve que passar a película três vezes para os Songhay, e que a música inserida na montagem – a "ária dos caçadores", ou *Gawey-Gawey*, gravada entre os próprios Songhay num momento anterior à caçada, e que fora introduzida no instante em que os *Sorkos* apareciam aproximando-se lentamente do hipopótamo afim de arpoá-lo – fora o assunto principal discutido pelo líder dos caçadores<sup>176</sup>. Bastante descontente, o líder *Sorko* explicou que a *Gawey-Gawey*, soando ali, fora do contexto em que fora gravada, poderia espantar o

---

<sup>175</sup> Há inclusive uma reflexão sobre o comentário sincrônico no texto de Jean Rouch, uma vez que em grande parte dos filmes etnográficos as culturas estrangeiras complexas falam uma língua diversa. Não sendo possível fazer passar duas mensagens sonoras ao mesmo tempo, e quase sempre os comentários do antropólogo tendo a propriedade de enfraquecer o valor das imagens em vez de funcionar como um contraponto etnográfico (Rouch cita *Terre sans pain*, de Buñel, e *The Hunters*, de John Marshall), Jean Rouch experimenta ele mesmo fazer seus comentários, mas conclui que os títulos e legendas são as melhores formas de escapar da *armadilha* do comentário.

<sup>176</sup> A inserção e análise desse elemento sonoro é esmiuçada no texto de Leonardo Vidigal, que examina de que forma a música dialoga com os planos, e como o tema e o instrumento se apresentam durante o filme.

hipopótamo, ou ainda que poderia acabar dando coragem a ele em vez de dar coragem aos caçadores. De um modo ou de outro, a música pós-sincronizada, que parecera a Jean Rouch tão apropriada para complementar aquele plano, fora na verdade responsável pelo fracasso do filme – e, conseqüentemente, pelo fracasso da própria caçada ao grande hipopótamo barbudo – na visão dos nativos, visto que a caçada aos hipopótamos deve ser um acontecimento absolutamente silencioso, uma vez que o animal tem uma audição bastante apurada<sup>177</sup>.

Essa "aventura" de Rouch fez com que ele a partir daí prestasse mais atenção nesse emprego da música pelo cinema, e seu relato, que ficou famoso entre estudantes de Antropologia Visual, nos serve para avaliar em que medida não podemos cometer equívocos determinantes durante uma montagem, ainda que com a melhor das intenções. Tais atropelos são muito comuns, uma vez que algumas vezes as pessoas que montam os filmes sequer escutam de fato as pessoas filmadas. O texto de Vidigal também fala sobre outras músicas utilizadas pelo filme de Jean Rouch, no momento em que a personagem Damouré brinca com o bebê hipopótamo. São cantigas que "*reforçam a leveza e o bucolismo da cena*" (Vidigal, 2009: 11) e que, aparentemente, não são consideradas problemáticas. Quando entendemos o que está em jogo no Cinema, aliás, a preocupação com um filme mais ou menos real desaparece: tudo é real, tudo é criação. Experiências com os índios Maxakali, do Nordeste de Minas Gerais, e filmes produzidos pelos Mbya Guarani<sup>178</sup>, pela ONG Vídeo nas Aldeias, mostram cenas intensas com sons pós sincronizados por eles: desde cantos sagrados à uma música do Michael Jackson. A questão é, especificamente, saber que contraponto se cria com essa sincronia, ou, diretamente falando: o que se cria com a inserção daquele som na cena para os homens filmados.<sup>179</sup>

Entretanto, o que se expõe e se impõe ao cinema – e à antropologia – na experiência malsucedida humildemente relatada por Rouch, é ainda mais profundo. Não se trata simplesmente de bom ou mau-gosto, de coisas que não combinam diante dos olhos de uma etnia estranha ao filmador ou etnógrafo. Trata-se de uma concepção de agência muito específica, que no momento pareceu ser impossível, inconcebível no entendimento de um

---

<sup>177</sup> A respeito de relações entre os Maxakali e produções sonoras ligadas ao hipopótamo, ver Jamal Júnior (2012)

<sup>178</sup> Refiro-me ao uso de *Beat It*, de Michael Jackson, em "*Bicicletas de Nhãnderu*", de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira (2011).

<sup>179</sup> Note-se que aqui falamos do emprego da trilha sonora nos filmes indígenas pelos próprios indígenas, ou que ao menos tenham sido produzidos de algum modo não-colonizador, diferente daquilo que tanto se fez: por brancos que nunca se ocuparam em compreender de fato os povos que queriam "documentar"; e que inseriam trilhas sonoras aleatórias, baseadas em estereótipos, clichês. Elementos que atravessam o espaço e o tempo, tais como a música pós-sincronizada no documentário, aparecem não só para descrever e representar um contexto, gestos, corpos, mas como experiência estética, política, de encontro, partilha, invenção de um real nem sempre visível.

francês como Rouch, ou mesmo no de seus leitores, mas que traça uma diferença fundamental entre modos de construção da realidade, e que encontra uma recepção mais adequada no entendimento de Comolli sobre o cinema, e em hipóteses trazidas por Gabriel Tarde em 1901 (2007). Afinal, sejamos honestos com nosso estranhamento: como pode um povo *acreditar* que a inserção *posterior* de uma música em uma cena de caça pode *realmente* afetar o que já havia sido filmado no momento de junção? Ora, não temos agora a resposta do líder *Sorko* a essa questão inquietante, mas sim uma sugestão de Tarde:

Ao contrário dessa vã miragem do pensamento, desse preconceito enganador que atribui a um momento imaginário do tempo, seguindo uma só das duas direções do tempo, o monopólio explicativo das realidades, sou de opinião que não há motivos de pedir mais ao passado do que ao futuro a chave do enigma oferecido ao espírito pela estranheza do real, e que é o caso de completar um pelo outro estes dois extremos, a colocação primitiva das causas e a destinação das coisas. [...] Em outros termos, a ação do futuro, que ainda não existe, sobre o presente, não me parece nem mais nem menos concebível do que a ação do passado, que não existe mais. (Tarde, 2007 [1901]: 169)

Ora, não é o real "*apenas a concentração e o relacionamento das diversas ordens de possíveis, sua luta fecunda e sua mútua mutilação?*" (Tarde, 2007 [1901]: 173). O que se dá em *Bataille sur le grand fleuve*, são, portanto, batalhas fecundas que atravessam o momento filmado, o momento da montagem e os momentos em que os Songhay e nós nos encontramos com aquelas realidades criadas cinematograficamente. É este, talvez o maior encontro entre a filosofia de Gabriel Tarde, o pensamento dos Songhay envolvidos com a realização e apreciação de *Bataille* – e, tomo a liberdade de incluir, o modo como se sugere um certo pensamento Maxakali a partir das nossas experiências – com a natureza da experiência cinematográfica e, arrisco, a com natureza da experiência ritual, xamânica, tal qual os Maxakali parecem conceber quando fazem suas observações sobre a presença e o encontro com seres Outros, e, sobretudo, a agência de imagem e cantos. O relato de Rouch evidencia que o cinema, através da montagem, reúne mais explicitamente os futuros e passados contingentes, tal como Tarde sugere que ocorra no *real*, o que se sugere pelo descontentamento do líder *Sorko*. E, naturalmente, evidencia a potência do invisível sobre o mundo – vivido, criado, filmado –, a partir de uma música pós-sincronizada e de um hipopótamo submerso, que agem, ambos, para que uma expedição de caça tenha sido e continue sendo mal-sucedida.

Admite-se, no documentário etnográfico, que o conhecimento se dê através de percepções sensoriais diversas, de emoções e sensações, e talvez por isso a inserção de uma



música em uma cena poderia, sim, ser um desses "recursos". E é justamente por essa força, essa capacidade de agência do som na construção da realidade através do documentário, que deveríamos dedicar alguma atenção a seu uso. Sobretudo porque uma música pós-sincronizada tem justamente o poder de transformar um filme documentário naquilo que é o seu oposto radical, obstruindo sua via transformadora em nome de uma superficialidade padronizada, aceitável, vendável: o espetáculo. No lugar de uma provocação sensível, ou um deslocamento, uma experiência potencialmente incômoda, um eventual transbordamento, uma possível inquietude provocada por uma imagem naturalmente silenciosa, de mutações que o cineasta pode permitir que simplesmente fluam através da sua etnografia, a inserção de um conteúdo musical com intenção de simples adorno ou suplemento pode dissolver a alteridade que seu filme pretende mostrar em simples exotismo, drama, distração. E isso muitas vezes acontece pelo fato de que tradicionalmente consideramos a música – ou o som – como um elemento secundário, complementar ao elemento central da nossa sociedade: a imagem.

Por mais que seja difícil acreditar que eu não tenha induzido tais reflexões a respeito da trilha sonora em *Bataille*, o fato é que Marilton Maxakali, assim que acabou de assistir à cena da caçada, em 2012, visivelmente incomodado, questionou “que barulho era aquele”. Estou certa de que este cineasta não se opõe ao uso pós-sincronizado de trilha sonora nos filmes. Afinal, numa ocasião posterior, ele mesmo demonstrou interesse em utilizar tal recurso, ao saber da possibilidade de fazê-lo por meio do *FinalCut Pro*. Devo supor, assim, que o espanto diante da música, naquele caso se devia ao fato de que uma caçada – ao menos quando filmada na "chave" documentária, compartilhada, participante, que constitui o filme de Rouch – deva ser, de fato, silenciosa. Como na época supus, ingenuamente, que era o uso de qualquer som pós-sincronizado o que causaria estranhamento a um maxakali, perdi a oportunidade – que espero recuperar em breve – de levar a sério tal estranhamento e perguntar se Marilton compartilhava da noção de que era realmente o som que espantara o hipopótamo. Caso afirmativo, não posso ter a igualmente ingênua certeza de que sua recente e crescente experiência com o cinema e com a edição de imagens já filmadas – que podem ser desfeitas e refeitas no programa apropriado – não o fariam perceber as relações entre os sons e as imagens de outro modo.

#### **6.1.4. À caça do invisível**

Finalmente, no filme "Caçando Capivara", realizado pelos Maxakali na aldeia Vila Nova, em 2009, os caçadores – ou pescadores, lembrando que a capivara é um animal que se esconde na água – saem pelo território, adentrando no capim, na água e nas enormes propriedades privadas que os cercam, com seus cães e *yãmĩy* caçadores, em busca da capivara, uma das únicas espécies de caça remanescentes na região, conforme já mencionado acima. Filmar a caçada, entretanto, é mais do que reconstruir um gesto de transposição de cercas e busca alimentar sobre uma área geográfica devastada, ornamentado por cantos característicos: é uma *real* experiência xamânica de caça. Tais expedições, mais que uma simples busca por alimento, são justamente atividades realizadas com o auxílio dos *yãmĩy*, e também a partir de alianças que devem ser celebradas com eles na aldeia. Filmar a caçada é mais do que reconstruir um gesto de transposição de cercas e busca alimentar sobre uma área geográfica devastada, mas uma experiência relacional que coincide com a própria caçada.

Filme e expedição caçadora começam e terminam na aldeia, precisamente na *kuxex*, ou "casa dos cantos", onde os *yãmĩy* se abrigam e de onde cantam, e cuja parte interna é interdita ao olhar feminino: as mulheres fornecem, por entre as palhas da casa, alimentos aos encantados-cantores auxiliares da caça, os *yãmĩy*-macaco. Durante quase todo o filme, um grupo de caçadores, dentre os quais dois deles se revezam filmando, procura em vão pelas capivaras. Eles encontram seus rastros, sentem sua presença, mas só a encontram ao final, quando então um deles mostra: "Olha a água turva passando". Há nesse momento uma correria e os *yãmĩy*-caçadores aparecem. A câmera desvia o olhar para que o encontro das lanças com o corpo do animal não seja visto, e então volta à capivara sobre o capim, já morta. Os homens, reunidos em seu entorno, explicam para a câmera:

"[...] Essa capivara aqui os homens não caçam sozinhos. Se caçam sozinhos não acham não. Se saem juntos com os espíritos, os espíritos acham e matam. [...] Os espíritos matam a capivara, entregam pros homens, e vão embora. A gente não sabe pra onde eles foram não."

"Nós não vimos pra onde foram."

"Não dá pra ver não."

"Naquele dia os homens foram caçar capivara e não acharam. Os espíritos viram logo a capivara, mas os homens não viram, não."

"Se os caçadores vierem sem os *Yãmĩyxop*, não vão achar nada."

"Se não vierem junto com os espíritos, os caçadores não conseguem matar os bichos."

[...]

"Não conseguem ver a capivara andando aqui."

"Só os espíritos a viram correndo dentro d'água."

Na cena final, já na aldeia, não vemos o interior da *kuxex*, mas sim as comidas preparadas pelas mulheres serem ordenadamente introduzidas por entre as palhas, acompanhadas cada uma pela pronúncia de um nome ou o verso de um canto, e em troca os pedaços da capivara morta emergirem um a um, também respectivamente acompanhados de um canto ou assovio. Por fim, uma mulher recebe as vísceras da caça. Vai descendo pela aldeia carregando-as, até parar em uma casa, pedir uma bacia e colocá-las lá. Enquanto olhamos para o interior do animal morto, escutamos o último canto inserido no filme.

A capivara olhou pra mim  
e gritou yak yak  
a capivara olhou pra mim  
e gritou yak yak  
yak yak  
a capivara olhou pra mim  
e gritou yak yak  
a capivara olhou pra mim  
e gritou yak yak

Expondo relações entre faculdades xamânicas, apreensões do invisível, a atividade de caça e a própria realização do filme, *Caçando Capivara* é ele mesmo um filme-xamânico-caçador, que dá a ver um pouco dessa invisibilidade. Durante todo o filme, quando se persegue a capivara na companhia de *yãmĩy*-caçadores que não podem ser testemunhados pelas lentes, os gestos e cantos Maxakali desvelam à câmera a densidade do olhar dos cineastas e dos caçadores, a intensidade dos encontros proporcionados na caça, nos cantos e no cinema. O que a câmera mostra é uma efervescência de eventos e agências sob um plano de aparente silêncio e quietude, uma grande potência guerreira-política-xamânica.

O corpo da capivara, *já sem vida*, só aparece no final do filme. A realização do gesto incansável da caça – a procura – e o fato dela estar quase sempre submersa, oculta entre o alto capim, deixando apenas rastros, não pressupõem sua *ausência*, pois ela está presente durante todo o tempo, como um fato futuro do qual as lanças, os cantos e os gestos estão grávidos. Do mesmo modo, o momento culminante do filme, a grande *captura*, em que os *yãmĩy-caçadores* finalmente tornam-se visíveis e lançam o animal, também não pode ser visto pelas mulheres. Cautelosa, a câmera não presencia o triunfo dos homens filmados e desvia seu olhar para o outro lado. No entanto, conhecidos por sua função cosmológica de *povo-cantor*, os Maxakali cantam seus cantos sagrados relacionados à capivara e aos *yãmĩy-caçadores* durante vários momentos do filme e então *sabemos* que aquilo tudo existiu: não como apenas imaginado,

mas antes como real. Os cantos são agência, são presença, e é através deles que caça e caçadores se inscrevem no vídeo.

Em um exercício de edição das oficinas do projeto “Por uma Escrita”, Marilton Maxakali tentou filmar uma *nova* caça à capivara (nas palavras do próprio diretor). Não posso deixar de ver nessa proposta uma referência à caça à capivara tema do "Caçando Capivara" de 2009. Tal como ocorreu com os filmes de *Tatakox*, sobre os quais falaremos a seguir, e, como vimos acima, a realização de alguns filmes pelo Vídeo Nas Aldeias, o discurso de que algo ficou faltando no filme anterior indica mais do que apenas de um interesse por fazer *refilmagens* competitivas. A impressão que tenho é de que aquele primeiro filme *não acabou*. Mas não como se o que se produzisse fosse apenas um único filme infinito, partido em ininterruptos novos projetos entre cineastas e aldeias diferentes, e muitas vezes rivais. É talvez da natureza daquele gesto ritual, inscrito no primeiro filme, repetir-se diferindo continuamente, de modo que fazer novos filmes sobre um *yãmĩyoxop*, sobre um rito de iniciação, ou um encontro no mato, fosse tão apropriado, tão natural e previsível quanto fazer novas caçadas, novos ritos, novos encontros. Há muitos gestos nessa repetição: a proposta do "Caçando Capivara" reforça a importância da caça para esse povo, ao mesmo tempo que tenta repetir uma experiência cinematográfica bem-sucedida, premiada em festivais metropolitanos. Além disso, constitui-se como gesto potencializador do gesto filmado.

Marilton Maxakali, Josemar Maxakali e Ismail Maxakali, para citar aqueles de quem me lembro, demonstraram interesse em inserir cantos, gravados durante determinados rituais – especialmente *Kotkuphi*, um *yãmĩy* caçador – na montagem de cenas relacionadas de alguma forma a esses cantos. Não existe uma proibição, portanto, de misturar uma imagem com um som realizado em outro momento, e se os filmes indígenas não têm utilizado tanto esse recurso até hoje talvez seja por outros motivos, como o desconhecimento<sup>180</sup>. Estamos no domínio da experiência, da construção etnográfica, a partir da recente e ainda moderada apropriação, por parte dos indígenas brasileiros, dos recursos cinematográficos necessários. É preciso ter consciência de que os Maxakali já viram muitos filmes, inclusive feitos por etnias indígenas diversas, e que o desejo de usar o som pós-sincronizado tem se mostrado recentemente, durante as oportunidades atuais que tem tido de fazer e pensar o cinema.

---

<sup>180</sup> Certa vez, perguntando a um cineasta Mbya, o que ele me sugeriu foi que não utiliza música pós-sincronizada simplesmente porque não teria como pagar pelos direitos autorais.

## 6.2. Filmando-transportando entre mundos

Uma das iguarias favoritas desse índios é uma grande larva branca que se encontra no interior dos bambus assim que eles dão flor, e que tem o comprimento da metade do indicador (*bicho da taquara*). Os índios cozinham essas larvas, e delas retiram uma espécie de gordura muito fina e muito delicada com a qual preparam os alimentos. O ajudante Francisco da Silva de Oliveira, que mencionei acima, me confirma tais detalhes, que eu já conhecia, inclusive um no qual seu caráter estimável me permite acreditar. A larva de que se trata não é simplesmente uma refeição saudável, e, ao que parece, o que não ocorre todos os anos por ser necessário para tanto que os bambus floresçam, os índios podem usá-la para sanar moléstias. Tais homens têm o costume de secar essas larvas de bambu; as conservam com cuidado; e lhes aplicam sobre os ferimentos, e eles saram prontamente. Sr. de Oliveira me diz ter feito, com enorme sucesso, a experiência de tal remédio para ele mesmo e outras pessoas. E isso não é tudo: os índios também usam o *bicho da taquara* para outro fim. Uma vez que o amor lhes causa insônia, eles usam umas dessas larvas que secam sem lhe retirar o tubo intestinal, e então caem numa espécie de sono estático, que dura vários dias. Aquele que comeu uma larva seca do bambu conta, ao acordar, sonhos maravilhosos; ele viu florestas brilhantes, ele provou frutas requintadas. Mas antes de comer o *bicho da taquara*, eles têm o cuidado de retirar a cabeça, que consideram um veneno perigoso. [...] Não querendo deixar incompleto o que concerne ao *bicho da taquara*, citarei aqui o que já escrevi sobre esta larva na introdução do *Plantes les plus remarquables du Brésil et du Paraguay*. ‘Eu não vi, junto aos Malali, nada além dos *bichos da taquara* ressecados e separados de suas cabeças; mas em uma herborização que fiz na Ilha de S. Francisco, com meu Botocudo, esse jovem homem encontrou um grande número de tais larvas, e pôs-se a comê-las na minha presença. Ele partia o animal; ele lhe retirava com cuidado a cabeça e o tubo intestinal, e sugava a substância mole e esbranquiçada que ficava sob a pele. Apesar da minha repugnância, eu segui o exemplo do jovem selvagem, e encontrei nessa iguaria singular um sabor extremamente agradável que lembrava o de um creme dos mais delicados. Se, no entanto, como não posso duvidar, os testemunhos dos Malali são fidedignos, a propriedade narcótica do *bicho da taquara* estão unicamente no tubo intestinal, um vez que a gordura envolvente não produz nenhum acidente.’ (Saint-Hilaire, 1830a: 432. tradução livre)

Os Tatakox surgem no pátio, grandes e pequenos. Disseram-me os Tikmũ'ũn, na ocasião, que os grandes são mais fortes, diferentemente dos pequenos, mais fracos. Em razão do quão fortes são cada um deles, vêm soprando, respectivamente, taquaras grandes e pequenas. Os grandes andam com passos curtos, perfazendo trajetórias semicirculares que se repetem continuamente. Os pequenos correm saltando em torno de seus corpos sem cessar. Formam juntos como que um bando, adquirem uma potência enxame, pelo zumbido dos sopros e pela proteção que parecem proporcionar-se. (Jamal Júnior, 2012: 125-126)



Tatakox. Zé de Ka Maxakali. Água Boa.

Como observado por Tugny, "*Ao que consta no material que temos analisado, não existem esferas impermeáveis no mundo Maxakali. Seu universo é aberto: seu território – tal qual o concebem – aberto, suas casas são abertas, o kuxex é aberto e suas peles são abertas.*" (Tugny, 2009a) O único ser impenetrável é o monstro canibal *Īnmōxã*, ex-humano cuja pele endureceu após um processo inadequado de sepultamento, após a ingestão de carne crua, ou ainda uma quebra de resguardo. Ele sai em busca de seus parentes mais íntimos para devorá-los, e é temido por todos, sendo motivo de êxodos e operações de defesa. Os brancos são considerados descendentes dos *Īnmōxã*, o que se explica pelo comportamento hostil e predatório daqueles com quem os Maxakali mantiveram contato até hoje, muito diverso da relação fluida que mantém com os *yãmĩy*, e com outros índios, de trocas de cantos, tecnologias e comida. A pele do *Īnmōxã* não permite trocas com o meio externo, e sua fome de carne humana e suas mãos em forma de faca não permitem que estabeleça relações sociais com os outros.<sup>181</sup> A entidade responsável por domá-lo é o *Tatakox*, que os Maxakali

---

<sup>181</sup> O estado atingido pelo consumo da bebida dos brancos, a cachaça, é capaz de alterar o estatuto ontológico do sujeito que o experimenta: para os Maxakali, que são extremamente polidos no trato com as outras pessoas, a cachaça potencializa estados violentos. A ingestão de álcool em excesso pode ser vista como um tornar-se branco, talvez como uma situação em que se materialize num ser toda a violência associada ao contato interétnico com os brancos.

comparam, para nos explicar, à Polícia Federal, e que fiscaliza o bom apodrecimento dos cadáveres, evitando que se transformem em *Īnmōxã*.

*Īnmōxã* é um corpo morto que não se transformou em *yāmīy* ou em *yāmīyxop*. Saiu da cova e sua pele amolecida pela umidade fechada da terra, ao contato do sol, tornou-se dura e impenetrável. Suas mãos transformaram-se em facas com as quais corta as cabeças dos parentes que deixou em vida. É um temido devorador. Não canta, não dança, não vive em aldeias. Geralmente suas primeiras vítimas são os parentes mais próximos, os que vivem na casa onde habita, mas ele ameaça igualmente a toda a aldeia. Não é só o morto semiapodrecido que se transforma em *Īnmōxã*. Algumas expedições perigosas de pesca, colheita de mel, ou a quebra de regimes alimentares podem fazer um vivente se transformar no *Īnmōxã*. É com as compridas taquaras que os homens e *tatakox* perfuram os pontos de vulnerabilidade deste monstro: o umbigo, os olhos. Os brancos nasceram dos *Īnmōxã*. Como antigamente os Maxakali andavam muito, deixavam suas aldeias com os mortos ali enterrados, não zelavam pelo destino dos cadáveres. Saíam da terra alguns *Īnmōxã*. Quando retornavam nestas terras, encontravam seus filhos, os brancos peludos. (Tugny, 2009b: 430).

Esses *Tatakox*<sup>182</sup> são os *yāmīy*-lagarta, e vivem dentro das taquaras – *Kutehet*. Seu aliado próximo seria a larva chamada *kutakut*, que guarda o seu oco, a passagem entre os gomos das taquaras. A larva é uma delícia gastronômica para os Maxakali (Jamal Júnior, 2012: 128)<sup>183</sup>. Sua principal função é organizar passagens, transformações. Quando as mulheres da aldeia sentem saudade das suas crianças que morreram pequenas, os *Tatakox* vão buscá-las para que as mães as vejam e chorem uma última vez, antes de mandarem-nas para o mundo dos *yāmīyxop*. Mais tarde, no mesmo rito, os meninos vivos da aldeia são levados de suas mães pelos espíritos para um período de aprendizado na Casa de Religião, local em que as mulheres não entram e tampouco são autorizadas a ver.

O Filme "Tatakox" (2007), de Isael Maxakali, da Aldeia Verde, foi uma de suas primeiras experiências como cineasta. Foi realizado no assentamento provisório, em Campanário, MG, e constituiu uma tentativa bem sucedida (premiado e exibido em mostras e festivais) de mostrar o ritual na forma documentária. Ainda que preocupado em capturar o máximo de detalhes dos gestos, do envolvimento dos participantes do ritual, da sonoridade, da movimentação dos corpos e do andamento dos eventos e transformações características naquele contexto, Isael não hesita em afirmar seu gesto de reescrita das relações ali captadas a partir de seu ponto-de-vista, de construção de uma narrativa "*precária e fragmentária*,

---

<sup>182</sup> Termo composto pelas raízes *tata* (derivação de *tataha*, carregar) e *kox*, buraco.

<sup>183</sup> As larvas, que já tive a oportunidade de experimentar, assadas, algumas vezes são oferecidas aos visitantes não-indígenas, inclusive como uma espécie de teste: "*quem não gosta da nossa comida não gosta de nós. Está aqui só porque quer dinheiro*" (fala de Guigui Maxakali, em Tugny 2011: XVII)

*narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio*", para citar o pensamento de Jean-Louis Comolli sobre o gesto de fazer documentário (2008: 174).

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*, sobre 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<sup>184</sup> 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.

Já escutei críticas negativas sobre *Tatakox Vila Nova* no sentido deste documentário ser na verdade uma encenação do início ao fim, desde a ousada invenção da imagem da retirada dos espíritos de dentro da terra até o choro algumas vezes perceptivelmente forjado de algumas das mulheres, e que, por isso, apenas o filme do cineasta Isael seria um verdadeiro documentário. Como se o próprio ritual já não pudesse ser tomado como encenação. Penso, no entanto, que a experiência cinematográfica de Guigui desafia nosso olhar – e escuta – e nossa crença na verdade, e recria o mundo duas vezes, num gesto de apropriação do cinema com extrema liberdade, numa forma de *tornar-se outro*, conforme nos diz Vilaça, (2000).

---

<sup>184</sup> Se no mito os *Tatakox* retiram as crianças mortas da terra, talvez isto se dê todas as vezes que eles aparecem com as crianças tiradas da terra para levarem às mães, ainda que os corpos visíveis dos Maxakali participantes do ritual não presenciem ou realizem eles mesmos tal momento. De qualquer modo, a retirada das crianças de suas covas é feita pelos *Tatakox* longe dos olhos das mulheres.



Mas além da dimensão imagética do ritual e dos filmes que trazem os *Tatakox*, com seus corpos listrados, para que agenciem transformações e transportes entre visível e invisível, afetando crianças e mulheres, pajés e *yãmĩy*, filmadores e espectadores - do ritual e do filme -, a presença e a atuação de *Tatakox* põem em ressonância os corpos que compartilham do momento do ritual - e também do filme - através dos sons de seus instrumentos. Nas aldeias, ao ouvirmos de longe os apitos agudos das taquaras finas tocadas pelos *Tatakox* pequenos e jovens, e a vibração grave das mais grossas trazidas pelos maiores e mais velhos, podemos sentir o arrepio provocado pela singularidade timbrística desta orquestra - e, quando já sabemos do que se tratam os sons que aos poucos saem do mato e adentram o pátio e as casas, pela sensação de angústia e ansiedade diante da perspectiva de que, em breve, todas as mulheres presentes irão chorar bastante de saudades das crianças mortas e das crianças que serão reclusas.

Assistindo aos filmes, também somos afetados pelos sons peculiares característicos dos *Tatakox*. Tanto o filme de Isael como o de Vila Nova, assim como outras filmagens realizadas pelos Maxakali, tendo sido filmados durante os rituais, são preenchidos do início ao fim por essa sonoridade. Assim, somos nós mesmos transportados àquela paisagem - ou, antes, a paisagem sonora-xamânica criada pelas taquaras é trazida até nós. É deste modo que, em ressonância com os corpos, olhares e escutas afetados por *Tatakox*, passamos a partilhar daquela experiência de transporte e transformação também através dos filmes. Talvez não seja possível, enfim, descrever os *Tatakox* sem considerar o som como potente elemento xamânico, o que aliás se relaciona com toda uma ordem de saberes e técnicas que possibilitam as experiências dos *yãmĩyxop*:

O que gostaria de já ter conseguido desenvolver até aqui é como as relações sonoras envolvem mecanismos de dupla adoção e duplo pertencimento: por um lado, os *yãmĩy* capturam os noviços como filhos adotivos para fabricarem seus corpos receptáculos e, em um momento seguinte, tornam-se seus filhos, uma vez que os homens se tornam pais dos espíritos, *yãmĩytak*. Por outro lado, a taquara - que é abrigo da lagarta-espírito *Tatakox* e da larva *Kutakut* - é, ao mesmo tempo, corpo produtor e receptáculo de sons. Por fim, seria o momento de supor que as raízes comuns para *Kutehet* (taquara e flautas pequenas), *kutet xeka* (flautas grandes), *kutex* (canto) nos fazem pensar que *Kuxex* - a casa dos cantos onde se reúnem os homens e os espíritos - seja um grande, intenso (*xex*) receptáculo da mesma ordem, que abriga e projeta sons. (Jamal Júnior, 2012: 131)

Como já mencionado, as taquaras que *Tatakox* usam para construir seus instrumentos possuem a larva *kutakut* que, além de ser considerada uma iguaria, também é um poderoso instrumento de passagem e transporte xamânico:

#### H4. Uma viagem xamânica através da Taquara

Há um mito (H16) que narra uma viagem de uma xamã que, após fazer uma armadilha, ingeriu a Kutakut e passou a se movimentar como a larva. Seu espírito entrou em uma taquara e percorreu, perfurando um a um os seus nós, passando por lagoas (a água retida entre os nós da taquara, na viagem xamânica, passa a ser vista como um lagoa) até chegar onde viviam os espíritos, muitos dos quais eram seus parentes mortos. De lá, sentiram cheiro da anta que já apodrecia na armadilha deixada na terra. Seu cunhado-espírito, na forma de urubu, desceu com mais espíritos para devorarem a anta. Como ele não sabia perfeitamente voar, o cunhado-urubu o levou nas costas e deixou-o sobre um galho da árvore. Quando os animais-espíritos se aproximavam da anta, os parentes vivos do xamã tentaram matá-los. Fugiram todos. O xamã, que tinha seus parentes em terra cantando incessantemente para trazê-lo de volta à aldeia dos vivos, sentiu saudades e pediu para retornar. Como não sabia mesmo voar como os espíritos, o cunhado-urubu colocou-o novamente na taquara para que fizesse o caminho de retorno. (Tugny, 2011: 108).

Sua ingestão pode propiciar um estágio alterado que permite “abrir a memória” ao conhecimento xamânico, ao aprendizado dos cantos. Cineastas Maxakali já “documentaram” o Tatakox diversas vezes – além dos dois filmes conhecidos, há inúmeras outras filmagens no acervo constituído pela UFMG. Pode ser que a escolha insistente por esse tema seja uma tentativa de trazer ao mundo ocidental, através do cinema, o ser capaz de induzir trocas, proporcionar passagens, controlar a voracidade e a impermeabilidade de Inmõxa que os Maxakali tanto percebem nos brancos. O filme "Tatakox Vila Nova" (2009) é, sobretudo, uma experiência de criação, inauguração do cinema entre os Maxakali: num ritual em que crianças mortas são tornadas visíveis, para então tornarem-se *koxuk*, imagem; e crianças vivas adentram no mundo da visão alterada xamânica, dá-se a ver um gesto nunca visto antes, e que é, ele mesmo, promoção de visibilidade. Eis um cinema que intensifica o transporte entre mundos, a transformação dos corpos e a experimentação de olhares.



"Tatakox" (2007). Isael Maxakali.

## 7. Considerações Finais

*"[N]ão há mais um sujeito que se eleva até à imagem, com ou sem sucesso. Dir-se-ia antes que uma zona de indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade se estabelece entre dois termos, como se eles houvessem atingido o ponto que precede imediatamente sua diferenciação respectiva: não uma similitude, mas um deslizamento, um avizinhamento extremo, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contra-natureza..." (Deleuze 1993: 100).*

Realizar meus trabalhos de campo junto aos Maxakali por meio da prática de oficinas e da produção de filmes talvez tenha sido uma oportunidade de tornar a experiência etnográfica mais do que um método de observação e descrição, mas um exercício de tradução e criação, uma proposta de invenção. Estar no lugar de "professora de vídeo", e ao mesmo tempo de "aprendiz de Maxakali", possibilitou que eu experimentasse com uma certa liberdade, ora o aprendizado de alguns discursos, práticas e valores dos *Tihik* com quem estive – e que nunca vinha deles até mim como um conhecimento que preenche um pote vazio, mas também como resposta a minhas inquietações –, ora a possibilidade de escolha a respeito de quais técnicas, quais referências, qual tipo de pedagogia relacionada à produção e apreciação de filmes seriam trazidos à aldeia – que, por sua vez, não chegavam como uma encomenda pronta e previamente elaborada, mas também consistia numa resposta às demandas tanto dos aprendizes quanto dos cineastas e professores, das lideranças, e dos demais participantes dos projetos em geral.

Muitas vezes, as oficinas e demais propostas eram previamente elaboradas com vistas a explorar questões políticas específicas que parecessem pertinentes, e que iam se sugerindo a partir da relativamente duradoura aliança que se estabelecia entre os projetos de Rosângela de Tugny na Escola de Música da UFMG e os Maxakali: a centralidade dos *yãmĩxop* e cantos sagrados como modo de conhecimento e experiência política, no caso do projeto que propôs a edição de "POPXOP: os cantos do Macaco-espírito" (2011); a questão da inclusão de práticas de memória e inscrição dos próprios Maxakali na elaboração de filmes e na "educação indígena", no caso do projeto com o INCTI; o problema da relação abusiva entre indígenas e comerciantes, e a necessidade de discutir entendimentos a respeito de trocas e comércio, no caso da última experiência aqui relatada, para citar alguns casos. Como professora, muitas vezes eu propunha um tema a ser filmado, para mobilizar a turma e produzir materiais para trabalhar as técnicas de edição a partir de temas aventados em discussões e ocasiões anteriores: o cotidiano de alguém, histórias contadas por anciãos, discussões a respeito do

território, da relação com os fazendeiros. Mas, à medida em que novas propostas surgiam durante as oficinas e das reuniões, por parte dos alunos e das lideranças<sup>185</sup>, cabia a mim mais escutar que propor, mais observar as iniciativas do que sugeri-las, interessando-me menos em orientar e mais em ver como os Maxakali desenvolviam suas técnicas de vídeo, e, inclusive, monitorando o mais minimamente possível a filmagem – os enquadramentos, a decupagem, o domínio do foco, o controle da luz, a captação do áudio – e experimentando mais ativamente aquilo que estava sendo filmado – escutando o que estivesse sendo dito, por exemplo.

Foi esse processo de propostas, negociações, observações e interpretações, por minha parte, dos coordenadores dos projetos, dos caciques e anciãos, dos pajés e dos cineastas e aprendizes, é que possibilitou as reflexões que esboço neste trabalho, a respeito de uma dimensão cosmopolítica do vídeo entre os Maxakali, das aproximações entre ações políticas e xamânicas – nas reuniões, nos *yãmĩxop*, na caça e na pesca – e a experiência cinematográfica: ambos modos de estabelecer e celebrar relações por meio do olhar e da escuta. Ambos não mascaram seu lugar subjetivo, fragmentário, em permanente movimento contra a unificação e a objetividade do Estado, permitindo que narrativas e acontecimentos elaborem-se em conjunto, e que o *real* seja explicitamente construído a partir da experiência e das perspectivas que se formam.

Parece-me, assim, que a estratégia etnográfica mais interessante, ao menos entre mim e os Maxakali, é esta na qual tive a sorte de me inserir pela Escola de Música da UFMG, e que envolve a realização de oficinas, a negociação e execução de projetos de produção, seja de filmes, livros, gravações, ou de eventos, encontros. Ou seja, se definimos a antropologia como um "*embate – experimental – entre nossos conceitos, filosofias e práticas, e os conceitos, filosofias e práticas indígenas, apreendidos, via de regra, na experiência empírica*", para citar Renato Sztutman (2012: 43), ainda que tal "embate", ou encontro, não se resume ao trabalho de campo, "*mas a toda erudição em torno do material etnográfico e historiográfico disponível sobre uma determinada paisagem*" (Idem), talvez seja possível seguir a proposta de Marilyn Strathern (2009 [1988], 2013 [1987]) de "*problematizar os modos pelos quais descrevemos o pensamento e as práticas dos outros, efetuar uma terapia da nossa própria linguagem, e buscar compreender como esses outros descrevem, de maneira ativa e criativa, seus pensamentos e suas práticas*" (Cf. Sztutman, 2012, p.44) a partir de projetos como estes. Porque, afinal, quando discutimos com cineastas e demais mestres, lideranças e interessados, quais assuntos podem ou devem ser abordados, de que

---

<sup>185</sup> Acontecia também de pessoas que sequer estavam diretamente envolvidas com as oficinas, de repente se apresentarem dizendo que tinham um projeto de filmagem, ou a proposta de um tema.

modo devem ser apresentados, discutidos, transmitidos, quem tem legitimidade e habilidade para agenciar essa produção de cultura e de comunicação, essa prática de memória e de ação política; quando levamos aos Maxakali nossas referências narrativas, estéticas, políticas; quando compartilhamos a apreciação que fazemos delas e temos acesso à apreciação que eles, por sua vez, fazem e aos seus interesses e críticas; quando produzimos juntos um filme, ou um projeto de filme ou de oficina, experimentando o lugar – passível de inesperados questionamentos – de quem orienta, e ao mesmo tempo o lugar de quem é orientado, estamos muito próximos de um exercício criativo de negociação, diálogo, tradução e desconstrução, bastante caro à antropologia.

Nesse sentido, parece-me hoje imprescindível que a participação dos Maxakali se dê inclusive durante a elaboração inicial desses projetos. Não que não sejam sempre eles quem determinam o que será feito, normalmente por conversas preliminares com a coordenadora, ou a partir dos primeiros encontros, ou mesmo durante todo o processo, à medida que fazem reuniões e trazem novas demandas. Mas é muito importante que aqueles que estiverem interessados sejam também proponentes ainda mais conscientes, passando a dominar as estratégias necessárias para ler e cumprir um edital de financiamento, elaborar um plano de trabalho, ou ao menos acompanhar as etapas de planejamento, coisa que até para nós, mais habituados, é um desafio constante.<sup>186</sup>

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 lideranças, de outras aldeias, outros povos indígenas, não-indígenas, *yãmĩxop* –, 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

---

<sup>186</sup> Presenciei, em agosto de 2014, numa das aldeias, uma reunião terrível com um pesquisador não-antropólogo que conseguiu captar uma grande quantia de recursos públicos – não de agências de fomento à pesquisa, mas sim de um órgão da área de saúde – para realizar um projeto de publicação de um material. Os poucos Maxakali que estavam presentes, declararam que sequer concordavam com o tipo de publicação que se propunha, e que estavam indignados com o fato de o projeto envolver uma grande soma de dinheiro e ser realizado inteiramente em um hotel de luxo numa cidade vizinha, com a participação de cerca de trinta pessoas, durante uma semana de trabalho. Eles queriam saber como o dinheiro estava sendo empregado, antes de participar da produção de um material que não lhes traria retorno algum.

também uma produção para instrução das crianças, comunicação através de video-cartas, produção de memórias, diversão –, devemos lembrar que os equipamentos necessitam de manutenção. Estamos, portanto, estabelecendo relações dialógicas e interpretativas entre mestres, técnicas, discursos, referências, práticas indígenas e não indígenas, mas ambos submetidos a exigências formais do Estado, através de agências de fomento à pesquisa, à educação, à "cultura", à salvaguarda de patrimônio material e imaterial, uma vez que o mercado por si só não sustentaria uma produção cinematográfica "independente".

Assim, seja porque os filmes Maxakali constituem um modo específico de acesso – por eles mesmos e por pesquisadores antropólogos, "parentes" e demais interessados – aos processos vividos e observados por meio das filmagens e do contexto em que elas se dão; seja porque o modo como tem-se dado a formação dos cineastas, a partir da atuação de educadores não-indígenas, pajés, caciques e anciãos, e de múltiplas referências provenientes de contextos e interesses diversos, está em constante negociação e desenvolvimento; seja porque os processos de filmagem conjugam-se com o contexto social, político e cosmológico dos Maxakali, ao mesmo tempo em que demandam que alguns de nós, antropólogos, e alguns deles, lideranças, dialoguem com instâncias do poder público e com outros contextos – e valores – de produção e recepção desses filmes, podemos então considerar a realização – desde a formação até a distribuição – daquilo que constituiria o cinema Maxakali como uma instância poderosa de criação etnográfica: envolvente, partilhada, transformadora.

Ainda que seja difícil – e talvez desnecessário – precisar exatamente em que medida este caminho começou a ser trilhado por iniciativa de pesquisadores não-indígenas ou pelos próprios Maxakali, seria bom lembrar que existiu e ainda existe uma demanda por parte deles de que as etnografias feitas a respeito deles não sejam feitas tomando-os apenas como objetos, mas também como sujeitos destas criações. Talvez não haja – entre aquele povo que já se viu reduzido a algumas dezena de indivíduos em territórios devastados, e que hoje mantém uma plena vida ritual – uma grande preocupação com o registro e a salvaguarda de seus tão preciosos conhecimentos e modos de vida. Seu interesse em apropriar-se das tecnologias do vídeo talvez passem muito mais por uma estratégia de empoderamento e inclusão, e pela ampliação de suas possibilidades de trocas: com a Universidade, com o “mundo dos brancos”, com seus "parentes", entre suas aldeias, entre gerações, e, na medida em que o vídeo mobiliza justamente tecnologias de olhar e escuta, com os *yãmĩyxop*.

Vimos acima como cada projeto e trabalho de campo foi progressivamente passando a produzir e reforçar experiências dos Maxakali com o vídeo. Os pajés – especialistas nos *yãmĩyxop*, esses seres-cantores-evento que são constantemente filmados – e os caciques –

especialistas nas relações entre humanos que compõem a *cosmopolítica* Maxakali – parecem ter encontrado facilmente seu lugar na formação dos cineastas e na direção dos filmes, de um modo que parece sugerir uma aproximação entre linguagens e ações política, xamânica e cinematográfica. São os pajés que dominam o "ver-menos" daquela política cósmica, do sensível que filmadores e cantores partilham no evento-filme-ritual. O cinema parece apropriado para a experiência de eventos-encontros que se produzem nas aldeias, e para o estabelecimento de novas alianças e trocas de saberes fora delas. O momento em que filmadores e filmados produzem os olhares que virão a constituir o filme, através da câmera, não é uma novidade trazida pelas oficinas, mas uma experiência alternativa de sua própria tecnologia xamânica, que utiliza *o olhar* como o grande instrumento de *criação*, como modo de estar no mundo e de criar e partilhar mundos. Dá-se, por meio dos jogos de visibilidade e invisibilidade, das transformações e experimentações de pontos-de-vista, e da partilha do sensível nos filmes-rituais, filmes-caça, filmes-pesca, um encantamento do olhar e da escuta; e uma construção de ação política, de tomada de lugares entre os corpos que entram em ressonância nessas experiências.

Entendendo que o cinema não apenas medeia realidade e pensamento, mas produz e é produto de realidades e pensamentos, um encontro que permite um fluxo, uma continuidade, e não uma mera descrição, nunca realizando-se a partir de um “supra-ponto-de-vista” absoluto, mas da troca de perspectivas que cineastas e povos ameríndios tanto apreciam, este trabalho propõe pensar como se dão essas criações etnográficas por meio do cinema, nas quais oficinas e rituais envolvem encontros e trocas cosmopolíticas, por meio de imagens e sons mais afetantes que representativos. Filmar, neste contexto, muito mais do que capturar ou registrar um momento que passa então da realidade à narrativa, parece ser um gesto estético-político criativo, diplomático, de experimentação de corpos, lugares, de construção do real, de produção cultural; uma forma de inscrever-se no mundo e ao mesmo tempo viver, e que envolve justamente ver e ser-visto, ver e não-ver.

Ao filmar-se um ritual, uma caçada ou pescaria, entra-se, com o olhar e o próprio corpo, em ressonância com aquilo que é, por si só, uma produção ritualística de subjetividades e de ressonância entre corpos e olhares. Quem filma não é mais apenas um observador, mas um participante, na medida em que o filme afeta e é afetado pelo ritual. As imagens e seus corpos se constroem a partir da interação entre os que olham e são olhados, reciprocamente. A câmera produz a imagem que é produzida pelos filmados, e seu ponto de vista, tanto quanto qualquer outro, transforma e ao mesmo tempo se sujeita às relações produzidas no ritual.

A noção, característica tanto do cinema quanto de uma antropologia compartilhada

como método etnográfico, de um sujeito que é olhado de modo ativo, e não apenas como objeto passivo de uma apreensão, parece ser a chave para conceber o tipo de olhar que está em jogo quando os *yãmĩy* vem às aldeias. Eles costumam vir com olhos vendados, mas ainda assim a relação do olhar se estabelece: através dos cantos xamânicos, da escuta, do encontro. Os pajés ensinam às mulheres a olhar mais com a escuta que com os olhos, e falam de uma imagem que vai ao olho, mais do que se deixa capturar quando o olho vai à ela. Também a câmera proporciona, à maneira de um xamã, um encontro entre o visto e o que vê, entre o visto e o não-visto. O gesto de filmar se mistura ao gesto filmado, numa experiência que pode ser chamada de cine-ritual, cine-caça ao invisível, cine-pesca a um submerso que apenas se sugere por movimentos criados pelos corpos perseguidos. Não que a câmera cace, pesque, dance, mas talvez a caçada, a pesca e os rituais mobilizem agências muito íntimas ao cinema.

Para começar a desenvolver reflexões que aproximam o cinema da atividade política do xamanismo, da caça e da guerra, levando em consideração aproximações propostas por Stolze Lima (1996) e Sztutman (2012), procedi à brevíssima análise de alguns filmes que podem ser considerados, eles mesmos, uma experiência de caça e de pesca, à maneira dos filmes-rituais. Filmar e caçar-pescar, são, sobretudo, negociações. Examinando o exercício da escuta e do olhar e os usos da imagem e do som nos exemplos acima, que compartilhei com cineastas e aprendizes durante as oficinas, tentei aproximar a atitude do cineasta-etnógrafo à de um pescador (conforme as sugestões de Sautchuck, 2012). Se os Maxakali gostam de realizar, participar e partilhar narrativas tanto de *yãmĩyxop* quanto de caçadas, é de se esperar que aproveitem a oportunidade de filmá-las sempre que possível. Uma caçada sempre sugere a realização de uma nova caçada, assim como um ritual sempre enseja a realização de um novo ritual. Nesta direção, os insistentes filmes – ou *versões* de filmes – tanto sobre caça e pesca – experimentações do território, do olhar, da negociação –, como sobre o *yãmĩy Tatakox* – agente de transporte entre mundos –, também sugerem proximidades entre fazeres cinematográficos e fazeres de caça e xamanismo, a partir de uma ideia de encontros com o invisível e com a diferença que nunca se esgotam ou se resolvem, mas devem ser atualizados, ou, no mínimo, celebrados. Fazer novos filmes sobre um *yãmĩyxop*, sobre um rito de iniciação, ou um encontro no mato, talvez seja tão apropriado, tão natural e previsível quanto fazer novas caçadas, novos ritos, novos encontros.

A experiência de campo aqui descrita indica que ver-bem talvez envolva ver-menos, ver através de múltiplos regimes de afecção, em intensidades desenvolvidas entre, além e aquém da luz e do escuro, dos olhos abertos e dos olhos fechados dos *yãmĩy*, do campo e do extracampo, da mesma forma como escutar pode ser experimentar diferentes graus de som e



silêncio, pode ser explorar orquestrações sofisticadas em termos de alturas, ritmos, timbres, intensidades, e tantos elementos quanto forem possíveis. Parece mesmo que a apreensão sensível, ali, desfaz não só a dicotomia entre ver e não-ver, som e silêncio, real e construção – ou entre crença e saber, cotidiano e ritual, material e simbólico –, e também entre ver e ser visto, escutar e ser escutado, afetar e ser afetado – ou entre pintor e pintura, dançarino e dança, filmador e filmado. Estamos, aqui, próximos de uma proposta de antropologia que não mais se funda numa relação entre sujeitos que observam e objetos observados, mas entre diferentes que partilham uma experiência interpretativa e criativa. Nossos exercícios de legendas, os filmes que os Maxakali produzem, o modo como os assistem, como realizam e participam de rituais, reuniões, caçadas e outros eventos, sugerem-nos justamente que devemos abandonar a obsessão por entendimento sistemático, acadêmico, por uma apreensão linear da realidade, e assumir, como método, a impossibilidade de escutar tudo, ver tudo, perguntar tudo.

Podemos, finalmente, refletir sobre o quanto estas realizações são importantes e significativas para a comunidade Maxakali, por mobilizarem as várias gerações nesse projeto de construção social. Nesse sentido, aparece no ato de filmar uma dimensão coletiva – tão própria aos rituais *Yãmĩyxop*, e também ao fazer etnográfico –, ao modo como Ruben Caixeta de Queiroz (2008) aponta nos filmes de Divino Tserewahú: "*Quem são os autores desses filmes-rituais? Os velhos, que decidem sobre o que filmar e sobre a edição final, ou Divino Tserewahú, o cineasta indígena, ou ainda os monitores "brancos das oficinas e da ilha de edição?"*" (2008: 120). A realização de um vídeo, desde o planejamento do que será filmado até o momento da exibição, que pode se dar repetidas vezes noite a dentro, é uma ferramenta de pesquisa que permite o coletivo, permite o evento, viabiliza a atualização das formas tradicionais de transmissão do conhecimento. Isto pode ser visto não só nos momentos em que o cacique Guigui Maxakali mobilizou a aldeia e promoveu as filmagens-ritual, mas também no fato de o professor Ismail, inicialmente escolhido para desenvolver este projeto, ter se desdobrado em tantos participantes, com propostas, motivações e olhares diversos e ao mesmo tempo integrados. Fica explícita a impossibilidade do indivíduo e da centralização nestes projetos: a chefia indígena, vazia de poder e coerção, tendo como único atributo a palavra, que por sua vez é puro valor liberto de sua função de signo, tal como delineada por Pierre Clastres, contrasta-se com a autoridade de um diretor ou professor, com um projeto estatal de "escola indígena". E é deste modo que este trabalho coletivo e compartilhado contrapõe-se radicalmente às formas de agir e de organizar do Estado.

## Referências Bibliográficas

Aires de Casal, Pe. M. 1976. *Corografia brasílica ou relação histórico geográfico do reino do Brasil*. São Paulo, Editora Cultura.

Albert, Bruce. 2002. O ouro canibal e a queda do céu. In: B. Albert & A. R. Ramos (Organizadores) *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado.

Álvares, Myriam Martins. 1992. *Yãmîy, os espíritos do canto: A construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Belo Horizonte: Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de mestrado.

Amaral, A. M. 2007. *Topa e a Tentativa Missionária de Inserir o Deus Cristão ao Contexto Maxakali: Análise do Contato Inter-Religioso entre Missionários Cristãos e Índios*. Universidade Federal de Juiz de Fora (Dissertação de Mestrado).

Araújo, Samuel. 1999. “Brega, Samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia”. Revista *Opus*. n 06.

Aulete, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, Vol. 2. 2a. ed. Rio de Janeiro: Delta.

Belisário, Bernard. 2014. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Universidade Federal de Minas Gerais

\_\_\_\_\_. 2015. *Resonances between cinema, chants and bodies in an Upper Xingu ritual*. Mimeo.

Bicalho, Charles. 2004. *Narrativas orais maxakali – uma proposta de transcrição e análise*. Dissertação. Mestrado em Literatura Brasileira – Departamento de Espanhol e Português, Universidade do Novo México, Albuquerque, Novo México, EUA.

\_\_\_\_\_. 2010. *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética Maxakali*. Belo Horizonte: Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais.

Birringer, Johannes. 2000. *Performance on the Edge: Transformations of Culture*. London and New Brunswick, NJ: Athlone Press.

Bonfim, Anari. 2012. *Patxohã, língua de guerreiro: um estudo sobre o processo de retomada da Língua Pataxó*. Dissertação de Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos – Universidade Federal da Bahia.

Brandão, M & Nascimento, L. 1998. O Catimbó-Jurema. In.: *As "outras" religiões afro-brasileiras*. VIII Jornada sobre alternativas religiosas na América Latina. São Paulo.

Brasil. Lei nº 601, de 18 de setembro de 1850: dispõe sobre as terras devolutas do Império.

Brasil. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008: institui a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

Brasil, André. 2012. O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3.

Brochado, José Proenza. 1984. *An ecological model of the spread of pottery and agriculture into Eastern South America*. Tese de Doutorado, University of Illinois.

Bruyas, Jean-Paul. 1979. Introdução, notas e apêndice. In.: *Os Maxakali*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.

Caixeta de Queiroz, Ruben e Guimarães, César. 2008. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: Comolli, J-L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Caixeta de Queiroz, Ruben. 2008. Cineastas Indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires*, 5 (2), pp. 98-125.

Camacho-Hübner, Eduardo. *Traduction Des Opérations de L'analyse Historique Dans Le Langage Conceptuel Des Systèmes D'information Géographique Pour Une Exploration Des Processus Morphologiques de La Ville et Du Territoire*. EPFL-ENAC, 2009. doi:10.5075/epfl-thesis-4322.

Campelo, Douglas F. G. 2009. *Ritual e Cosmologia Maxakali: Uma etnografia sobre a relação entre os espíritos-gaviões e os humanos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de mestrado.

Campos, Carlo S. O. 2009. *Morfofonêmica e Morfossintaxe do Maxakali*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Tese de doutorado.

Carelli, Vincent. 1998. *Crônica de uma oficina de vídeo*. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>

Carneiro da Cunha, Manuela. 1998. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Revista Mana*, 4(1), 7-22.

Carneiro, Robert. 2007. A Base ecológica dos Cacicados Amazônicos. In.: *Revista de Arqueologia*, 20.

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2009. *Os Poetas*. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, São Paulo: 6 – 7, 18 jan.

\_\_\_\_\_. 2012. *Os relatos do Caminho-Morte: etnografia e tradução de poéticas ameríndias*. Estudos Avançados (USP. Impresso), v. 26.

Conselho Indigenista Missionário. 1995. *Campanha internacional pela regularização do território Maxakali*. Belo Horizonte : Cimi-LE ; Cedefes.

Clastres, Hélène. 1975. *La Terre sans mal: Le prophétisme Tupi*. Paris: Seuil.

Clastres, Pierre. 2004 [1980]. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify

\_\_\_\_\_. 2013 [1962-74]. *A Sociedade Contra o Estado*. Rio de Janeiro, Cosac Naify.

Comolli, Jean-Louis. 2008 [1988]. *Ver e Poder. a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.

Corrêa, Mari. 2006. *Vídeo nas Aldeias no olhar do outro*. Texto publicado no site do projeto Vídeo nas Aldeias: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=18>. Acesso em 25 de dezembro de 2014.

Debord, Guy. 2009. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Debret, Jean Baptiste. 1834. Botocudos, Puris, Patachos e Machacalis. In.: *Voyage pittoresque et historique au Brésil [...]* (Volume 1). Paris: Firmin Didot Frères.

Denis, Ferdinand. 1937. *Brésil, par M. Ferdinand Denis; Colombie et Guyanes, Par M. C. Famin*. Paris, Firmin Didot frères, éditeurs.

\_\_\_\_\_. 1979 [1824]. *Os Maxacalis*. Tradução Maria Cecília de Moraes Pinto; Introdução e notas Jean-Paul Bruyas. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2011 [1980]. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. São Paulo: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. 2012 [1980]. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. São Paulo: Ed. 34.

Deleuze, G. 1993. *Critique et clinique*. Paris: Minuit.

Duarte, Regina Horta. 2002. Olhares estrangeiros: viajantes no vale do rio Mucuri. *Rev. Bras. Hist.* [online], vol.22, n.44.

Courtisane collective. 2013. Rancière and Cinema. In.: *Diagonal Thoughts*. Bélgica: “Figures of Dissent. Cinema of Politics, Politics of Cinema” (KASK/HoGent). Disponível em: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1961>.

Eschwege, W. L. 2002. *Jornal do Brasil 1811-1817 ou Relatos diversos do Brasil, coletados durante expedições científicas*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais.

Ferraz, A. L. M. C; Cunha, Edgar T.; Hikiji, Rose Satiko. 2006. O vídeo e o Encontro Etnográfico. In.: *Cadernos de campo*, 14/15. p: 287-298.

Ferreira, Aurélio. B. H. F. [s.d.] *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11a ed. São Paulo: GAMMA.

Ferreira, Marco Túlio S. 2012. *Ecologia Histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena Maxakali, Minas Gerais*; Dissertação de Mestrado em Ecologia, Conservação e Manejo da Vida Silvestre – Universidade Federal de Minas Gerais.

Ferretti, Mundicarmo. 2008. *Encantados e encantarias no folclore brasileiro*. VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo

França, Luciana. *Conversas em torno de 'Conversas no Maranhão': etnografia de um filme etnográfico*, 2003. Monografia, Belo Horizonte: Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

France, Claudine de. 1998 [1982]. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Ed. Unicamp.

Gallois, Dominique e Carelli, Vincent. 1995. Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto "Video nas aldeias". In.: *Cadernos de Antropologia Visual*, UFRS.

Godelier, M & Strathern, M. (eds). 1991. *Big-Men and Great-Men: Personifications of Power in Melanésia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Google. 2006. Programa *Google Earth*. Disponível em: <https://www.google.com/earth/>.

Gudschinsky, Sarah; Popovich, Harold; Popovich, Frances. 1970. *Native reaction and phonetic similarity in Maxakali phonology*. *Language* 46: 77- 88.

Ginsburg, Faye. 1995. Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. In *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, edited by Leslie Devereaux and Roger Hillman. Berkeley: University of California Press.

\_\_\_\_\_. 2002. Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media. In.: Ginsburg, F. D., Abu-Lughod, D. L. e Larkin, B. (eds.) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.

Gonçalves, Marco Antônio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Instituto Socioambiental. 2010. Caracterização da Terra Indígena Maxakali. *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em [http://pib.socioambiental.org/caracterizacao.php?id\\_arp=4020](http://pib.socioambiental.org/caracterizacao.php?id_arp=4020) Acesso em 22.5.2014.

\_\_\_\_\_. 2012. Localização e Extensão das TIs. In: *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt/c/terras-indigenas/demarcacoes/localizacao-e-extensao-das-tis>. Acesso em 22.5.2014.

Hugh-Jones, Stephen. 1996. Shamans, prophets, priests and pastors. In: C. Humphrey & N. Thomas (orgs.), *Shamanism, history and the State*, pp. 32-75. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Kopenawa, Davi. 2000. "Sonhos das origens". In C.A. Ricardo (ed), *Povos indígenas no Brasil (1996–2000)*. São Paulo: ISA.

Kopenawa, Davi, & Albert, Bruce. 2010. *La Chute Du Ciel: Paroles d'un Chaman Yanomami*. Paris: Terre Humaine, Plon.

- Latour, Bruno. 1994. *Jamais Fomos Modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Whose Cosmos? Which Cosmopolitics A Commentary on Ulrich Beck's Peace Proposal*. In.: *Common Knowledge*, Vo. 10 Issue 3 Fall pp.450-462 .
- Latour, Bruno; November, Valérie; Camacho-Hübner, Eduardo. 1986. Visualisation and Cognition: Thinking with Eyes and Hands. In *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, editado por Henrika Kuklick and Elizabeth Long, 6:1–40. Greenwich, CT: Jai Press. <http://www.bruno-latour.fr/node/293>.
- \_\_\_\_\_. 2013 [2010]. Entrando em território arriscado, In.: *Terra Brasilis (Nova Série)* [Online], 2 , posto online no dia 21 Junho 2013, consultado o 31 Janeiro 2015. URL : <http://terrabrasilis.revues.org/903> ; DOI : 10.4000/terrabrasilis.903.
- Lazzaris, Gerson. 2011. *Estudo diagnóstico do componente indígena (Municípios de Carlos Chagas, Pavão e Teófilo Otoni, Estado de Minas Gerais – Processo Funai no 08620.002405/2008*, realizado sob a responsabilidade da empresa Ambiente Consultoria e Assessoria Ltda.
- Lévi-Strauss, Claude. 1993 [1991]. *História de Lince*. São Paulo: Schwarcz.
- \_\_\_\_\_. 2007. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus.
- Llansol, Maria Gabriela. 1985. *Um Falcão no Punho. Diário I*. Lisboa, Rolim.
- Lima, Tânia Stolze. 1996. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Revista Mana* [online].
- Loukotka, Čestmír. 1931. *La familia lingüística Masakali*. RIEUNT 2: 21-47.
- Lowie, Robert H. 1946. Eastern Brazil: an Introduction. In.: Steward, Julian H. (ed.) *Handbook of South American Indians*. Vol. 1: The marginal tribes: 381-391 Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143 Washington: Government Publishing Office.
- Lukesch, Anton. 1976. *Mito e Vida dos Índios Caiapós*. São Paulo: Livraria Pioneira.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Marcato, Sônia de Almeida. 1980. O indigenismo oficial e os Maxakali – séculos XIX e XX. In: Rubinger, Marcos Magalhães et all. *Índios Maxakali: resistência ou morte*. Belo Horizonte: Interlivros.
- Maxakali, T. (Org.); Pires Rosse, E. (Org.) 2011. *kōmāyxop – cantos xamânicos maxakali/tikmũ'ün. 01*. ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio – Funai.
- Maxakali, Povo. 2005. *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG: CGEEI/SECAD/MEC.
- Maxakali, Gilberto et al.. 1998. *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte, MEC/SEE-MG.

Maxakali, Rafael. 1998. Histórias sobre os Maxakali e a terra. In.: *O Livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/SEE-MG.

Mason, J. Alden. 1950. The Languages of South American Indians. In Steward, Julian H. (ed.), *Handbook of South American Indians*, Vol. 6: Physical Anthropology, Linguistics, and Cultural Geography of South American Indians: 157-317. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143. Washington: Government Publishing Office.

Melatti, Julio Cezar. 1979. Como Escrever Palavras Indígenas?. *Revista de Atualidade Indígena*, Ano 3, nº 16, pp. 9-15. Brasília: Funai.

\_\_\_\_\_. 1989. "Nomes de Tribos". *Ciência Hoje* (Seção "Cartas dos Leitores") 10 (56): 2-3.

Mello, Maria Ignez Cruz. 2005. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. Florianópolis: PPGAS – UFSC.

Mendonça, Jaime Araújo. 1985. *Maxacalis*. Pará de Minas: M & M Editores.

Métraux, Alfred & Curt Nimuendajú. 1946. The Mashacalí, Patashó, and Malalí linguistic families. In Steward, Julian H. (ed.), *Handbook of South American Indians*, Vol. 1: The marginal tribes: 541-545. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143. Washington: Government Publishing Office.

Missagia de Mattos, Izabel. 2002a. A colonização étnica do Mucuri (1831 – 1873). *Revista de História* (UFES), Vitória. UFES, v. 14: 115-150.

\_\_\_\_\_. 2002b. *O Indigenismo Provincial em Minas Gerais*. In: XXVI Encontro Anual da ANPOCS, 2002, Caxambu. XXVI Encontro Anual da ANPOCS.

\_\_\_\_\_. 2006. *Formas e Fluxos Maxakali nas Fronteiras do Leste: a aldeia do Capitão Tomé (1750-1800)*. In: 25a. Reunião Brasileira de Antropologia, 2006, Goiania. Saberes e praticas antropologicas: desafios para o seculo XXI.

\_\_\_\_\_. 2012. *Povos e Fronteiras dos Sertões do Leste (Minas, 1750-1850)*. Nuevo Mundo-Mundos Nuevos , v. 1: 1-25.

Monteiro, Maria Elizabeth Brêa. *Relatório relativo à reunificação da área indígena Maxakali no estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1992.

Nascimento, Neli Ferreira do. 1984. *A Luta pela sobrevivência de uma sociedade tribal do nordeste mineiro*. São Paulo : USP.

Nimuendajú, Curt. 1958 [1939]. Índios Machacarí. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 6, n. 1: 53-61.

Oliveira, Luciane M. 1999. A produção cerâmica como reafirmação de identidade étnica Maxakali: Um estudo etnoarqueológico. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação de mestrado.

Otoni, Teófilo. 2002 [1858]. *Notícia sobre os selvagens do Mucuri*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Paraíso, Maria Hilda Baqueiro. 1992. *Relatório Antropológico sobre os Maxakali*. Salvador: Funai.

\_\_\_\_\_. 1994. Amixokori, Pataxo, Monoxo, Kumanoxo, Kutaxo, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni : povos indígenas diferenciados ou subgrupos de uma mesma nação? Uma proposta de reflexão In: *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: USP-MAE, nº 4: 173-87.

\_\_\_\_\_. 1999a. A Guerra do Mucuri: Conquista e dominação dos povos indígenas em nome do progresso e da civilização. In: M. Galindo, Marcos; et alli. *Índios do nordeste: temas e problemas 2*. Maceió: UFAL.

\_\_\_\_\_. 1999b. Maxakali. *Povos Indígenas no Brasil*. Instituto Socioambiental / ISA. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/Maxakali> Acesso em 22.5.2014

\_\_\_\_\_. 2006. As crianças indígenas e a formação de agentes transculturais: o comércio de Kurukas na Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais. In.: *Revista de Estudos e Pesquisas*, v.3, n 1/2: 41-105. Funai: Brasília.

\_\_\_\_\_. 2014. *O Tempo da Dor e do Trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. Salvador: Edufba.

Pena, J. L. 2005. Os índios Maxakali: a propósito do consumo de bebidas de alto teor alcoólico<sup>1</sup>, In: *Revista de Estudos e Pesquisas*, Funai, Brasília, v.2, n.2: 99-121, dez.

Popovich, Frances Blok. 1980. *The Social Organization of the Maxakali*. University of Texas at Arlington. (Dissertação de Mestrado em Sociologia).

\_\_\_\_\_. 1988. *Social Power through Ritual Power in Maxakali Society*. Fuller Theological Seminary, School of World Mission. (Tese de doutorado em Philosophy in intercultural studies).

Popovich, Harold. 1967. Large Gramatical units and space-time setting in Maxakali language. In: Atas do Simpósio sobre a Biótica Amazônica, vol. 2.

\_\_\_\_\_. 1971. The Sun and the Moon, a Maxakali Text. In: SIL. *Estudos sobre Línguas e Culturas Indígenas*. [S. l.: s. n.]. (Edição Especial Summer Institute of Linguistics).

\_\_\_\_\_. 1992a. (org.) *Patap urú*. Brasília : Summer Institute of Linguistics. (Cartilha Maxakali, 1).

\_\_\_\_\_. 1992b. (org.) *Kokex*. Brasília : Summer Institute of Linguistics. (Cartilha Maxakali, 2).

\_\_\_\_\_. 1992c. (org.) *Mōgmōka*. Brasília : Summer Institute of Linguistics. (Cartilha Maxakali, 3).

\_\_\_\_\_. 1992d. (org.) *Yāyā*. Brasília : Summer Institute of Linguistics. (Cartilha Maxakali, 4).

Popovich, Harold; Popovich, Frances Blok. 2005. *Dicionário Maxakali-português*. Cuiabá: SIL.

Ploetz, Hermann e Métraux, Alfred. 1929. *La civilization matérielle et la Vie Sociale et religieuse des Indiens Ze du Brésil Méridional et oriental*. Rev. del Instituto de Etnologia de Tucumán.

Pôrto, Reinaldo Ottoni, 1946. A Bandeira de João da Silva 'O Mestre de Campo', o Todos os Santos e os Selvagens do Mucuri. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais II*, pp. 142-177.

Prandi, Reginaldo. 2001a. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 2001b. *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas;

Rancière, Jacques. 1976. L'image fraternelle: Entretien avec Jacques Rancière. *Cahiers du cinéma n. 268-269*. 7(9).

\_\_\_\_\_. 2000. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.

\_\_\_\_\_. 2001. *La Fable cinématographique*. Paris: La Fabrique.



\_\_\_\_\_. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée. Traduzido por Augustin de Tugny. In.: *Revista Devires*, 7 (2).

\_\_\_\_\_. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

\_\_\_\_\_. 2009. *Le Destin des Images*. Paris: La Fabrique.

\_\_\_\_\_. 2011. *Les écarts du cinéma*, Paris: La Fabrique.

Ribeiro, Darcy. 2009 [1970]. *Os índios e a Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rodrigues, Aryon D. 2007. *Linguística comparativa e pré-história dos povos indígenas sul-americanos: a hipótese Tupí-Karib e Macro-Jê*. In: Cristóvão-Silva, Thaís; Mello, Heliana. *Conferências do V congresso internacional da associação brasileira de linguística*. Faculdade de Letras: Belo Horizonte.

Pires Rosse, Eduardo. 2007. *Explosão de ximim*. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. Departamento de Música da Universidade Paris 8. Vincennes, Saint-Denis, França.

Rouch, Jean. 1979 [1973]. *La caméra et les hommes*. In: France, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York: Mouton Éditeur.

\_\_\_\_\_. 2003. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni: *Ciné-Anthropology (Entrevista)* In.: *Cine-Ethnography*. Jean Rouch, Steven Feld, ed. & trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ruby, Jay. 2000. *The Aggie Must Come First: Robert Flaherty's Place in Ethnographic Film History*. In.: *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Rubinger, Marcos Magalhães, Amorim, Maria Stella, Marcato, Sônia de Almeida. 1980. *Índios Maxakali: Resistência ou Morte*. Belo Horizonte: Interlivros.

Rubinger, Marcos Magalhães. 1963a. *Projeto de Pesquisa Maxakali – Grupo indígena do nordeste de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG.

\_\_\_\_\_. 1963b. *O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali* In: *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, vol. XIV.

Ruellas, Taciana Begalli de O. 2013. *Para Além Da Exclusão: Um Estudo De Caso Dos Índios Em Alto Dos Bois*. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Faculdade Interdisciplinar em Humanidades Campus JK – Diamantina/MG

Rugendas, Johan Moritz. 1989 [1853]. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp.

Saint-Hilaire, A. de. 1830a. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*. Tomo 1. Grimbert et Dorez: Paris.

\_\_\_\_\_. 1830b. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*. Tomo 2. Grimbert et Dorez: Paris.

Salles, Sandro Guimarães. 2004. *À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra*. In.: *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 8, volume 15(1).

Santos e Silva, G. 2014. *Encantados da Amazônia; os espíritos da natureza*. XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas.

Sautchuck, Carlos M. 2012. Cine-weapon The poiesis of filming and fishing. In.: *VibraNT*. Disponível em: [http://www.vibrant.org.br/downloads/v9n2\\_sautchuk.pdf](http://www.vibrant.org.br/downloads/v9n2_sautchuk.pdf)

Schaden, Egon. 1976. *Convenção para grafia de nomes indígenas da ABA*. Leituras de Etnologia Brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional

Shapanan, Francelino de. 2001. Entre caboclos e encantados. Mudanças recentes em cultos de caboclo na perspectiva de um chefe de terreiro. In.: Prandi, Reginaldo (org). *Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas.

Silva, Fernanda Oliveira. 2013. *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo.

Soares, M. P. 2013. *Almas e Encantados: uma cosmologia sobre o mundo dos mortos na região do Baixo Amazonas*. Dissertação de mestrado em Antropologia: Universidade Federal Fluminense. Niterói.

Steward, J. H., (ed). 1946-50. *The Handbook of South American Indians*, vol 1 (1946a): *The Marginal Tribes*; vol. 2 (1946b): *The Andean Civilizations*; vol 3 (1948): *The Tropical Forest Tribes*; vol 4 (1948): *The Circum-Caribbean Tribes*; vol. 5 (1949): *The comparative ethnology os South America Indians*; vol 6 (1950): *Physical Anthropology, Linguistics and Cultural Geogrfy of South American Indians*. . Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143. Washington: Government Publishing Office.

\_\_\_\_\_. 1949. South American cultures: An interpretative summary. In Steward, Julian H. (ed.), *The Handbook of South American Indians*, Vol. 5: The comparative ethnology os South America Indians: 669-772. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143. Washington: Government Publishing Office.

Strathern, Marilyn. 2009 [1988]. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas-SP: Editora da Unicamp.

\_\_\_\_\_. 2013 [1987] *Fora de Contexto: As ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome.

Sztutman, Renato. 2012. *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: Edusp.

Sztutman, Renato & Perrone-Moisés, Beatriz. 2010. Notícias de uma certa confederação tamoio. *Mana* 16(2): 401-433.

Tarde, Gabriel. 2007 [1895]. *Monadologia e Sociologia*. In.: Tarde, Gabriel. 2007. *Monadologia e Sociologia: e outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. 2007 [1901] *A Ação dos Fatos Futuros*. In.: Tarde, Gabriel. 2007. *Monadologia e Sociologia: e outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. 2007 [1910] *Os Possíveis*. In.: Tarde, Gabriel. 2007. *Monadologia e Sociologia: e outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac Naify.

- Tugny, Rosângela Pereira de. 2008. *Um fio para Ìmõxã. Aproximações de uma estética Maxakali*. Texto da conferência realizada no Nuti/PPGAS, abril de 2007.
- \_\_\_\_\_. 2009a. *Cantos e história do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- \_\_\_\_\_. 2009b. *Cantos e história do Morcego-Espírito e do Hemex*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- \_\_\_\_\_. 2010a. *Linhas encantadas – Embaúba, fibra-mãe*. Catálogo de Peças Maxakali. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai.
- \_\_\_\_\_. 2010b. *Projeto Ver-Ouvir-Devir po'op*. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Escuta e Poder na Estética Tikmũ'ũn\_Maxakali*. Museu do Índio. Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Nota enviada ao Ministério Público*. Mimeo.
- Tugny, R. P.; Alvarenga, Ana. Apresentação. In: *Koxuk / Imagem*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009.
- Turner, T. 1990a. The Kayapo Video Project: a progress report. In.: *Revue de la Commission d'Anthropologie Visuelle*. Montreal: University of Montreal.
- \_\_\_\_\_. 1990b. Visual Media, Cultural Politics, and Anthropological Practice. *Commission on Visual Anthropology Review*, Spring.
- \_\_\_\_\_. 1991a. Representing, resisting, rethinking. Historical transformations of Kayapo culture and anthropological consciousness. In: Stocking Jr. George W. (Ed.). *Colonial Situations. Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge. History of Anthropology*, V. 7. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- \_\_\_\_\_. 1991b. The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-Making in Kayapo Communities. In.: *Visual Anthropology Review* N° 7(2).
- \_\_\_\_\_. 1992. Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. In.: *Anthropology Today*, Vol. 8, No. 6.
- \_\_\_\_\_. 2002. Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples. In.: Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin (eds) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Turner, V. 1974a. *Dramas fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 1974b. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes.
- Van Velthen Ramos, Pedro Hussak. 2012. Rancière: A política das Imagens. In.: *Princípios: Revista de Filosofia* 19 (32). Natal.
- Vargas, Eduardo V. Gabriel Tarde e a Diferença infinitesimal. In.: Tarde, Gabriel. 2007. *Monadologia e Sociologia: e outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac Naify.
- Vieira, Marina Guimarães. 2006. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali: um esboço etnográfico*. Dissertação de Mestrado, Mimeo Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-UFRJ/Museu Nacional.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Caboclos, Cristãos e Encantados: Sociabilidade, Cosmologia e Amazonas*. Tese de Doutorado em Antropologia Social: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Vilaça, Aparecida. 2000. O que significa tornar-se outro. Xamanismo e Contato Interétnico na Amazônia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 15 n. 44.

Vidal, Lux & Barreto PO, Henyo. 1997. O elo perdido (Diários Índios, de Darcy Ribeiro). *Anuário Antropológico* 96: 159-188.

Vidigal, Leonardo Alvares. 2009. Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch. *Devires-Cinema e Humanidades*. 6(2).

Viveiros de Castro, Eduardo. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, Oct.

\_\_\_\_\_. 1999. Etnologia Brasileira. In.: *O que ler na ciência social brasileira 1970-1995*, Volume 1 (organização Sérgio Micelli) São Paulo Editora Sumaré.

\_\_\_\_\_. 2002a. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. 2002b. O Nativo relativo. *Revista Mana*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, Oct.

\_\_\_\_\_. 2004. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. In.: *Tipití*, v. 2, n.1: 3-22.

\_\_\_\_\_. 2005. *Antropologia e imaginação da indisciplinaridade*. Conferência proferida para o Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares / Universidade Federal de Minas Gerais, em 18 de maio de 2005.

\_\_\_\_\_. 2006. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In.: *Cadernos de campo*, 14/15: 319-338.

\_\_\_\_\_. 2008. Xamanismo transversal. In: Queiroz, R. C. & Nobre, R. F. (orgs.) *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG

\_\_\_\_\_. 2012. *O pensamento Indígena – Realização FIAPO (Filosofia e Antropologia Política) – Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdYpyou8Tpg>, acessado em 17 de novembro de 2014

Wagner, Roy. 2010. Existem grupos sociais nas terras altas da Nova Guiné? Tradução: Dullely, Iracema. São Paulo: *Cadernos de Campo*.

\_\_\_\_\_. 2012 [1975]. *A invenção da cultura*. São. Paulo: Cosac Naify.

Wied-Neuwied, Príncipe Maximiliano de. 1822. *Voyage au Brésil, dans les années 1815, 1816 et 1817*. Paris: Libraire Éditeur.

\_\_\_\_\_. 1940. *Viagem ao Brasil*. 2a ed. refundida e anotada por Olivério Pinto. Tradução de Edgar Sússekind de Mendonça e Flávio Poppe de Figueiredo. São Paulo: Nacional.

## 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.

### A Festa Da Moça

1987, 18'. *Direção E Fotografia*: Vincent Carelli. *Roteiro*: Gilberto Azanha E Virgínia Valadão. *Edição*: Valdir Afonso, Antônio Jordão E Cleiton Capellossi. *Locução*: Luiz Eduardo Nascimento. *Tradução*: Donaldo Mãmãinde.

### Arraial do Cabo

1959, 17'. *Direção*: Mauro Carneiro e Paulo Saraceni. *Fotografia*: Mauro Carneiro. *Som*: Mauro Carneiro e Paulo Saraceni. *Montagem*: Mauro Carneiro e Paulo Saraceni.

### As Hipermulheres

2011, 80'. (*Itão Kuëgü*). *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. *Povos Convidados*: Mehinaku, Wauja E Yawalapiti. [...] *Assistentes De Produção*: Elena Welper, Fábio Menezes, Julia 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.

### Bataille sur le grand fleuve

1951, 33'. 16 mm, Kodacrome. *Direção, Fotografia e comentários*: Jean Rouch. *Assistente*: Roger Rosfelder. Com Damouré Zika, Illo Gaoudel, o chefe Oumarou e os pescadores Sorko de Firgoun, Ayorou e Koutougou. *Música original*: documentos sonoros registrados no local por Acémafone. *Canções*: Kombine Katibaba, Sambalaga (Aïssata Gaoudelize), Ária dos caçadores (Yankori Beibatane), Ária dos remadores (Mallam Amisou), Canção de ninar (Hawa de Niamey). *Registro sonoro*: Films Pierre Boyer-Paris. Com apoio do Musée de l'Homme.

### 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 Tôres, Ernesto Ignácio De Carvalho E Vincent Carelli. *Edição*: Tiago Campos Tôres. *Finalização*: Tatiana Almeida E Vincent Carelli. *Participação Na Finalização*: Ana Carvalho. *Som E Mixagem*: Carlos Montenegro – Estúdio Carranca. *Correção De Cor*: Tiago Campos Tôres. *Tradução*: Ariel E Leo Ortega, Alexandre Verá, Patrícia E Aldo Ferreira. *Músicos*: Cristino Franco, Nicanor Oliveira E Alfonso Benites. *Produção*: Ernesto Ignácio De Carvalho, Patrícia Ferreira E Olívia Sabino. *Coordenação Do Vídeo Nas Aldeias*: Vincent Carelli.

### Corumbiara

2009, 120'. *Direção, Fotografia E Narração*: Vincent Carelli. *Consultoria Antropológica*: Virginia

Valadão. *Edição*: Mari Corrêa. *Finalização E Correção De Cor*: Tiago Campos Tôrres. *Imagens Adicionais*: Altair Paixão. *Imagens Entrevista Com Marcelo Santos*: Tiago Campos Tôrres. *Som Direto Em 1987*: Beto Ricardo. *Imagem Vincent Em 2006*: Carolina Aragon. *Equipe De Indigenistas*: Marcelo Santos, Altair Algaier, Inês Hargreaves, Pedro Rodrigues, Paulo Da Silva, Gigi Santos, Adonias, Ceariba. *Intérpretes*: Monuzinho Canoê, Passaká Mequém, Vicência Mequém, Pedro Mequém, Manoel Mequém. *Finalização*: Ernesto Ignácio De Carvalho. *Mixagem E Finalização De Som*: Gera Vieira, Estúdio Carranca. *Assistentes De Produção*: Olívia Sabino, Mariana Lilian.

#### Darĩtidzé: Aprendiz De Curador

2003, 36'. *Direção, Imagens E Edição*: Divino Tserewahú. *Imagens Adicionais*: Márcio Buru'ré. *Oficina De Edição*: Leonardo Sette. [...] *Assistente De Produção*: Olívia Sabino. [...] *Coordenação*: Mari Corrêa E Vincent Carelli.

#### Das Crianças Ikpeng Para O Mundo

2001, 45'. *Direção E Imagem*: Natuyu Yuwipo Txicão, Karaní Txicão E Kumaré Txicão. *Crianças*: Yuwipo, Yampĩ, Kamatxi E Eruwo. *Edição*: Mari Corrêa. *Tradução*: Korotowi Txicão, Maiua Txicão E Kumaré Txicão.

#### Duas Aldeias, Uma Caminhada

2008, 63. *Direção*: Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega. *Edição*: Ernesto Ignacio De Carvalho. *Produção*: Vídeo Nas Aldeias / Iphan

#### Eu Já Fui Seu Irmão

1993, 32'. *Direção E Fotografia*: Vincent Carelli. *Som E Produção*: Cleiton Capellosi, Pedro Correia E Luis Topramti. *Edição*: Tutu Nunes. *Assessoria Antropológica*: Gilberto Azanha.

#### Hepari Indub'radá: Obrigado Irmão

1998, 17'. *Direção*: Divino Tserewahú. *Fotografia*: Divino Tserewahú. *Edição*: Tutu Nunes.

#### Iniciação Do Jovem Xavante

1999, 52'. (Wapté Mnhõñõ ). *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.

#### Man of Aran

1934. 76'. *Direção*: Robert Flaherty. *Trilha Sonora*: John Greenwood. Gainsborough, Gaumont-British.

#### Mulheres Xavante Sem Nome

2009, 56'. (Pi'õnhitsi). *Direção*: Divino Tserewahú , Tiago Campos Torres *Roteiro*: Vincent Carelli, Amandine Goisbault, Divino Tserewahú , Tiago Campos Torres *Edição*: Tiago Campos Torres *Locução*: Divino Tserewahú *Correção De Cor*: Tiago Campos Torres *Mixagem*: Gera Vieira / Estúdio Carranca *Realização*: Vídeo Nas Aldeias

#### O Corpo E Os Espíritos

1996, 54'. *Direção*: Mari Corrêa. *Imagem*: Dado Aguiar. *Som* : Myaú Kayabi. *Edição*: Mari Corrêa.

*Consultor Artístico:* Yann Lardeau. *Consultor Científico:* Patrick Menget. *Finalização:* Phillippe Chesneau. *Mixagem:* José Baptista. *Produção :* Yves Billon E Sabine Naccache.

#### O Espírito Da TV

1990, 18'. *Direção E Fotografia:* Vincent Carelli. *Consultoria Antropológica Para Diálogos, Tradução E Roteiro :* Dominique Gallois. *Edição:* Tutu Nunes. *Som E Finalização:* Cleiton Capellossi.

#### Tava, A Casa De Pedra

2012, 78'. *Direção:* Ariel Ortega, Ernesto De Carvalho, Patrícia Ferreira, Vincent Carelli. *Fotografia E Som:* Ariel Ortega, Ernesto De Carvalho, Patrícia Ferreira, Vincent Carelli. *Montagem:* Tatiana Almeida, Vincent Carelli. *Produção:* Vídeo Nas Aldeias

#### Tem Que Ser Curioso

1997, 16'. *Direção E Fotografia:* Caimi Waiassé. *Roteiro E Edição:* Caimi Waiassé E Tutu Nunes.

#### Wai'á Rini: O Poder Do Sonho

2001, 48'. *Direção, Fotografia E Roteiro:* Divino Tserewahú. *Edição:* Valdir Afonso, Divino Tserewahú E Marcelo Pedroso. *Coordenação:* Vincent Carelli. *Imagens Adicionais:* Takoda Kazutaka. *Assistente De Câmera:* César Xavante. *Imagens Wai'a 1987:* Paulo César Soares. *Produção Na Aldeia:* Bartolomeu Patira. *Depoimentos:* Alexandre Tsereptsé, Bartolomeu Patira, Floriano Matsa, Genésio Oribiwe E Hipólito Tsahobo. [Com:] Celestino Tsererób'õ, Cesário Pari'õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé, Patrício 'Rãirõri, Pierina Wa'utó, José Meirelles, Lucas 'Ruri'õ, Márcio Buru'ré, Mariano Tsimhoné, Raimindo Tsererudu E Tiago Tsererudu. *Tradução:* Divino Tserewahú E Bartolomeu Patira. *Finalização/Cor:* Tiago Campos Tõrres. *Mixagem:* Gera Vieira .

#### Yãkwá: O Banquete Dos Espíritos

1995, 54'. *Direção E Roteiro:* Virgínia Valadão. *Fotografia:* Altair Paixão E Vincent Carelli. *Produção, Som E Tradução:* Fausto Campoli. *Edição:* Estevão Nunes Tutu. *Colaboração:* Cleacir De Alencar Sá, Dorotheia De Paula, Inês Hargreaves, Pedro Dias Correa.

## Filmes Maxakali

#### Acordar do Dia

2009, 34'. *Direção:* Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. *Fotografia:* Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. *Montagem:* Mari Corrêa. *Som:* Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. *Coordenação:* Rosângela Pereira de Tugny. *Produção:* Rafael Barros e Renata Otto.

#### Espíritos Batizam Crianças

2012, 22'. *Direção:* Ismail Maxakali. *Fotografia:* Ismail Maxakali, Josemar Maxakali. *Montagem:* Ismail Maxakali, Marilton Maxakali. *Som:* Ismail Maxakali, Josemar Maxakali.

#### Caçando Capivara

2009, 57'. (Kuxakuk Xak) *Direção*: Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. *Fotografia*: Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. *Montagem*: Mari Corrêa. *Som*: Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali, João Duro Maxakali. *Coordenação*: Rosângela Pereira de Tugny. *Produção*: Rafael Barros e Renata Otto.

#### Mãm Mãxop

2011. Não finalizado. *Fotografia*: João Duro Maxakali.

#### Pok kopa: kupixop xi xĩnẽm

2012. 29'. (no brejo: captura e cinema). *Direção*: Marilton Maxakali. *Fotografia*: Marilton Maxakali.

#### POPXOP: os cantos do Macaco-espírito

2011, 57'. *Direção*: Ana Carolina Estrela e Aldeia Verde Maxakali. *Fotografia* (desde 2006): Aldeia Verde Maxakali. *Desenhos*: Donizete Maxakali. *Tradução*: Maísa Maxakali.

#### Quando os yãmĩy vem dançar conosco

2012, 57'. *Direção*: Isael Maxakali, Suely Maxakali, Renata Otto. *Câmera*: Isael Maxakali. *Montagem*: Carolina Canguçu.

#### Tatakox

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

#### Tatakox Vila Nova

2009, 50'. *Direção*: Comunidade Maxakali Vila Nova do Pradinho. *Fotografia*: João Duro Maxakali. *Montagem*: João Duro Maxakali. *Som*: João Duro Maxakali. *Produção*: Comunidade Maxakali Vila Nova do Pradinho