



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres,
Gênero e Feminismo (PPGNEIM)

JOANA BRANDÃO TAVARES

**Agência feminina, terra e multissensorialidade:
a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema**



Salvador
2022

JOANA BRANDÃO TAVARES

**AGÊNCIA FEMININA, TERRA E
MULTISENSORIALIDADE:
A MITOPRÁXIS TIKMŨ'ŨN NO CINEMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos.

Orientadora: Maíra Kubik Mano

Co-orientadora: Cecilia Anne McCallum

Salvador
2022

T231 Tavares, Joana Brandão
Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'Ũn no cinema. / Joana Brandão Tavares – 2022.
432 f.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Maíra Kubik Mano
Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Inter. sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

1. Indígenas no cinema. 2. Mulheres indígenas. 3. Gênero cinematográficos. 4. Índios Maxakali. 5. I. Mano, Maíra Kubik. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 305.42

Crédito do desenho da capa: Ester de Oxum

JOANA BRANDÃO TAVARES

**AGÊNCIA FEMININA, TERRA E
MULTISSENSORIALIDADE:
a mitopráxis Tikmũ'ũn no cinema**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos.

Salvador, 31 de agosto 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maíra Kubik Mano

Orientadora - Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, UFBA.

Profa. Dra. Cecilia Anne McCallum

Coorientadora - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFBA

Profa. Dra. Ana Cristina Nascimento Givigi

Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, UFBA.

Profa. Dra. Marina Guimarães Vieira

Bacharelado de Estudos de Gênero e Diversidade, UFBA

Participação por vídeoconferência

Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny

Programa de Pós-Graduação em Música - UFMG

Participação por vídeoconferência

Prof. Dr. Robert Stam

Tisch School of Arts, New York University (EUA)

DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que o(a) aluno(a) **JOANA BRANDAO TAVARES** foi aprovado(a) na DEFESA de TESE em DOUTORADO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO/PPGNEIM - SALVADOR do Curso de DOUTORADO, no dia 31 de Agosto de 2022 às 09:00, no(a) NEIM/UFBA, UFBA, cuja banca examinadora fora constituída pelos professores:

Doutora MAIRA KUBIK TAVEIRA MANO
(Presidente)

ANA CRISTINA NASCIMENTO GIVIGI
(Interno)

Doutora CECILIA ANNE MCCALLUM
(Externa ao Programa)

Doutora MARINA GUIMARAES VIEIRA
(Externa ao Programa)

Doutor ROBERT STAM
(Externo à Instituição)

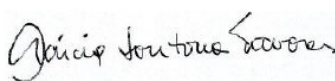
Doutora ROSANGELA PEREIRA DE TUGNY
(Externa à Instituição)

A sua TESE intitulou-se:

Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ün no cinema

Esta declaração não exclui o aluno de efetuar as mudanças sugeridas pela banca nem vale como outorga de grau de DOUTORADO, de acordo com o definido na Resolução 01/2015 CAE.

Salvador, 8 de Setembro de 2022.



MARCIA SANTANA TAVARES
COORDENADOR(A) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES,
GÊNERO E FEMINISMO (PPGNEIM)

DEDICATÓRIA

netas, filhas e avós

A minha avó materna, Enedina, Mainha,
por sua força, cintilante como uma estrela.

Todos deveriam saber a dimensão da força de uma mulher,
criando seus tantos dez filhos, fazendo brotar um quintal de frutos, sementes e remédios.
Por um mundo onde as mulheres estejam sempre ao lado umas das outras,
em que as mães sejam livres e felizes.
Em que cuidar seja coletivo.

A minha avó paterna, Elenice, Nini, pela cozinha cheia, forno aberto,
de onde saíam sem parar caçarolas grandes cheirosas e saborosas,
pela alegria de um domingo cheio de gente.
Isso é tanto, é uma das memórias sensoriais mais alegres da minha infância,
é o aroma me fazendo pessoa.
Que parte de mim seja Nini.

A minha filha, Ayni,
por me ensinar com tanta doçura e alegria a geografia de um ser,
com quem aprendi a minha maior potência, ser mãe,
de onde brota uma força descomunal para me assentar na vida.

AGRADECIMENTOS

Os últimos anos foram uma longa jornada em que passei conjuntamente por dois processos intensos de transformação: o doutorado e a maternidade. Algumas pessoas e instituições foram essenciais para tornar possível, simultaneamente, concluir o primeiro e viver o segundo com inteireza e saúde. Aqui expresso meus agradecimentos sinceros a estas pessoas e instituições.

Agradeço o Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM/UFBA) pela compreensão e apoio diante da minha condição de estudante mãe e das dificuldades que enfrentei no processo; certamente não poderia ter realizado um doutorado em outro contexto.

Agradeço à minha orientadora, Máira Kubik Mano, pela orientação paciente e cuidadosa, buscando melhorar os caminhos de um trabalho que ela já pegou em andamento, e por contribuir generosamente para que pudesse chegar a termo dentro das condições de trabalho que esta pesquisadora poderia fornecer. Agradeço também à minha coorientadora, Cecília McCallum, a quem devo a introdução no universo da etnologia indígena e antropologia feminista, o acolhimento no estágio docente e grupo de pesquisa, assim como uma orientação cuidadosa no período da qualificação e apoio para efetivar a bolsa no exterior. Agradeço a professora Cecília Sardenberg pela orientação e acompanhamento no primeiro ano de doutorado. À professora Faye Ginsburg, da New York University, por aceitar me orientar durante o período como pesquisadora visitante na New York University, e ter me acolhido com tanto entusiasmo no Departamento de Antropologia e no Center for Religion and Media da NYU. Também expresso meu agradecimento à professora Pegi Vail, do departamento de Antropologia da NYU, pela receptividade durante a estadia. Ao professor Robert Stam, pela acolhida no curso de Cinema Studies da NYU, assim como as trocas generosas de ideias, dicas de leituras e de filmes, que muito contribuíram para minha formação na área de cinema nos últimos anos.

Agradeço o apoio do Estado e da população brasileira por meio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que, através da bolsa de doutorado, permitiu que eu me dedicasse, no âmbito profissional, exclusivamente aos estudos durante os dois primeiros anos do doutorado, e por meio da bolsa sanduíche viabilizou minha estadia

como pesquisadora visitante do Departamento de Antropologia da New York University (Nova York/EUA). Às professoras e pesquisadoras que compuseram minha banca de qualificação, Luisa Elvira Belaunde e Nancy Rita Ferreira Vieira, pelas valiosas contribuições que ajudaram a traçar os caminhos desta pesquisa.

Durante os primeiros anos no PPGNEIM, o apoio, parceria e incentivo de algumas colegas e amigas renovaram as forças e esperanças em momentos necessários. Em especial, agradeço Alexandra Martins, Bárbara Freitas, Gabriela Monteiro, Luísa Gabriela, Milena Machado pela mão e boas palavras estendidas, durante o período das disciplinas e depois. Igualmente, às professoras Marcia Macedo, Marcia Tavares e Josimara Delgado pela compreensão e apoio em sala de aula. Ao professor Peter Anton, da Antropologia, pela dicas valiosas no universo da antropologia visual.

Colegas que fui encontrando no caminho também tornaram a caminhada mais alegre e leve. Agradeço a Maiara Damasceno, Lucas Souza, Raquel Salama pelas trocas teóricas e partilhas cotidianas nas disciplinas cursadas e fora delas. Durante o doutorado sanduíche, tive a alegria de partilhar momentos com pessoas que enriqueceram e alegraram minha estadia na cidade de Nova York. Agradeço aos colegas na NYU, André Lopes Neves, Marco Antonio Gonçalves, Leonard Cortana, Fábio Andrade e Helena Fietz. Ao Defend Democracy in Brazil (DDB) pelo apoio na estadia de New York e força na militância política em um momento tão difícil como aquele das eleições de 2018. A André Lopes expressei em específico meus agradecimentos pela parceria criativa e prestativa para a criação do curta-documentário "Nova York, mais uma cidade" durante o doutorado sanduíche. As amigas Amália Cordova, Fernanda Faya e Georgia Kirilov, que tive a alegria de conhecer na estadia naquela cidade, pelos momentos de troca e descontração em meio ao caos novaiorquino.

Certamente, teria sido muito difícil ficar bem em meio à intensidade metropolitana de Nova York, ao frio do inverno e à saudade do acolhimento familiar, se não fosse o fato de me sentir em casa no *Capoeira Angola Center of Mestre João Grande*. Era uma alegria sem tamanho ter uma roda de capoeira para ir aos domingos, fizesse neve ou sol. Agradeço profundamente ao Mestre João Grande pela acolhida como sua estudante e pelos ensinamentos durante a estadia em Nova York e depois, fornecendo um reencontro valioso com a capoeira e seus fundamentos na minha vida. Também agradeço aos seus discípulos que cuidam com afincado da sua escola e me apoiaram nas aulas e rodas de capoeira.

Agradeço a Sueli Maxakali e Isael Maxakali pela abertura para participar da "Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas" e iniciar o diálogo e troca que deu origem a esta tese.

A Rosângela Pereira de Tugny, pela imensa generosidade para colaborar com esta pesquisa e pesquisadora, fornecendo materiais, livros, entrevistas, ideias e palavras de incentivo. Aos colegas do grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias, na UFSB, pela leitura do projeto de pesquisa e dicas valiosas. Ao colega Bernard Belisário pela sessão de orientação metodológica que ajudou muito a começar a traçar um caminho para dialogar com os filmes nesta pesquisa. A Roberto Romero e Bernard Belisário, pelo acesso aos filmes para nossa análise.

Agradeço à discente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Ester de Oxum, pelo desenho que ilustra a capa desta tese.

Às amigas e amigos, por todas palavras e momentos felizes (ou nem tanto) partilhados, agradeço; sua companhia certamente me nutriu nos meus espaços mais íntimos. Não teria palavras para expressar minha gratidão a Christinne Sachetti, madrinha de minha filha, irmã de alma, que, como se não bastasse tanto, deslocou-se até Nova York para me apoiar nos primeiros meses lá com minha filha. A Raiça e José, pela amizade e trocas tão bonitas e íntimas. A Marina e Maya pela amizade e partilha dos sabores e dissabores da maternidade nos últimos anos. A Marina, em especial, pela escuta sobre as angústias em torno desta tese, e dicas de leituras e abordagens teóricas. A Jorge Stolkiner pela presença e vontade sincera de me ver bem.

Aos amigos que, mesmo morando em outras cidades ou países, buscaram se fazer presentes e me apoiar em tantos momentos: Mei Jong, Alberto Batinga, Cleide Vilela, Lucas Lopes, Livia Nery.

Ao amigo Alan Sampaio pelas dicas e disposição em abrir portas, sempre que preciso, e Fábio Queiroz, por ter me apresentado ao PPGNEIM, abrindo uma porta acadêmica e profissional na minha vida. À amiga Simone Bortoliero, que com seus conselhos, no meu retorno a Salvador, fez-me perceber as portas que poderia abrir como uma mulher grávida. Sempre disposta para ajudar e orientar esta que um dia foi sua orientanda de graduação, seu incentivo para fazer a seleção de doutorado naquele momento fez toda diferença e certamente garantiu que eu chegasse até aqui.

Aos companheiros da Liga de Irredentos, Geraldo, Ricardo, Olga, Alane e Ingrid, pelos ensinamentos sobre história e política, pelo companheirismo na militância, e pela paciência e fé nesta militante, que, no último ano, esteve mais empenhada com a tese do que com a revolução.

Aos amigos do Vale do Capão, com quem partilhei tantos momentos felizes que me fizeram uma pessoa melhor, mais leve, mais esperançosa: Fernanda, Talita, Milena, Maria Clara, Ana Tomich, Ana Shanti, Clara, Paulo (e Bento), Marcos Grito, César Fernando, Hewellin Fernandes, André Araújo, Carlos. Meu agradecimento amoroso à Sunshine pela amizade linda com minha filha, deixando-a sempre mais feliz. A Marcos Grito, pelas aulas de capoeira cheias de fundamento, que fizeram-me tantas vezes ir além do que eu imaginava ser capaz.

Ao meu tio João, pela companhia nas rodovias desta Bahia sempre com boas conversas e energias. A minha tia Rita e meu tio César, por sempre lembrar o quão prestativa e acolhedora pode ser uma família.

A Jane e Jaidles, que cuidaram da minha filha para que eu pudesse, com tranquilidade, cuidar de mim e desta pesquisa, e pela amizade que daí frutificou. A Wellington pela amizade disposta e atenciosa em Teixeira de Freitas (BA). A Nilda pela erva doce, cuidado e carinho cotidiano com Ayni nos dois meses em que morei em Jequié (BA).

Aos animais Lobinha, Pudim, Estrela, Mancha e à sabiá, pela companhia e por me ensinar a ser diferente.

Agradeço a minha família. Ao meu pai, Aroldo, e minha mãe, Vanda, pela formação assentada na precisão de seguir íntegra na vida, independente das circunstâncias; por me ensinarem, com seus exemplos, sobre a coragem necessária para enfrentar os desafios e pelo incentivo, em todos os momentos. Aos meus irmãos, Raul, Maria e João, e meus sobrinhos Heitor e Arthur, pela companhia e partilha deste legado.

Por fim, agradeço a Ayni, minha filha, pela companhia alegre, irreverente, divertida, inteligente, tão plena de pureza e beleza que renovou a cada dia a minha esperança, minha força e minha fé.

*Todo índio tem ciência,
ai meu deus o que será,
tem a ciência divina
do tronco da Jurema.*

canto indígena

*

*Trabalhava na madrugada
Trabalhava lá no cais
Maria Navalha da Calunga
Faz o que você não faz.*

ponto de umbanda

RESUMO

Esta tese aborda a expressão das relações de gênero e, em específico, da agência das mulheres no cinema do povo Tikmũ'ũn/Maxakali. Através da análise principalmente dos filmes "Yãmĩyhex: as mulheres-espírito" (2018, 76') e "Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!" (2020, 70'), o trabalho busca compreender como a cosmologia e o complexo estético maxakali se fazem presente em seus filmes. Ao dialogar com as metodologias de análise fílmica e etnografia fílmica, busca-se compreender, nos filmes e por meio deles, a agência das mulheres indígenas como parte de um conjunto de relações de alteridade no cotidiano/ritual deste povo, que envolve um outro grupo de "Outros", os *yãmĩyoxop* (povos-espíritos), com quem os Tikmũ'ũn/Maxakali mantêm uma relação ancestral. A tese está dividida em sete capítulos. O primeiro introduz o povo maxakali de acordo com seus mitos de origem e sua história recente, apresentando também a cineasta Sueli Maxakali (co-diretora dos filmes mencionados); o segundo capítulo é um comentário geral sobre o cinema indígena como expressão das dimensões cosmológicas dos povos indígenas através da influência do "fora-de-campo", em sua indicialidade sobre o campo, nos filmes; o terceiro é especificamente sobre o cinema maxakali e sua conexão com o conceito de imagem (*koxuk*) que na linguagem maxakali significa, entre outros sentidos, "alma" e "imagem". O quarto capítulo é uma análise do filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* e faz uma abordagem de gênero de elementos como a fluência entre ritual e cotidiano, doméstico e público na socialidade maxakali, a importância da comensalidade e do xamanismo feminino entre os maxakali e como eles transbordam para a tessitura fílmica. No quinto capítulo, fazemos uma análise do filme *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!*, no qual encontramos uma expressão da vinculação entre cantos rituais, relação com o território e construção de pessoa entre os maxakali; também conectamos o mito de origem maxakali de "Putõõy" (da mulher que nasceu de uma vagina esculpida no barro) a esses outros aspectos, o que nos leva a vislumbrar uma cosmopolítica da terra no filme. O sexto capítulo trata dos elementos sensoriais no cinema maxakali, em que analiso como a visualidade nos filmes está conectada com a sonoridade e uma sensorialidade tátil, expressando no cinema Tikmũ'ũn a dinâmica multissensorial da cosmologia Tikmũ'ũn. E, por fim, no capítulo final, partimos para uma reflexão no âmbito dos estudos feministas, inspiradas pela forma como os corpos e a "natureza" atravessam os filmes, e propomos rever uma separação, na teoria feminista, entre natureza e cultura enquanto fundante das reflexões sobre gênero; apontamos, então, para uma teoria feminista que se situe em diálogo com o pensamento ameríndio e indígena da América Latina. Esta teoria está sendo tecida por mulheres indígenas - com sua arte, reflexões políticas e acadêmicas - e possui bases epistemológicas que dialogam com a antropologia feminista inspirada na virada ontológica desta ciência nas últimas décadas. Com o cinema lançado em meio às dinâmicas da socialidade Tikmũ'ũn, a tessitura fílmica é tocada pelos encontros que ocorrem no cosmos Tikmũ'ũn, pelas relações com os *yãmĩyoxop* e por uma percepção da terra como central para a consubstancialidade da pessoa Tikmũ'ũn. O cinema Tikmũ'ũn/Maxakali expressa assim uma mitopraxis que integra o cotidiano e rituais Tikmũ'ũn, envolve uma série de atos cuidadosos construtores e mantenedores da pessoa e coletividade Tikmũ'ũn/Maxakali, que são protagonizados também pelas mulheres.

Palavras-chaves: Tikmũ'ũn, maxakali, cinema indígena, agência, mulheres indígenas.

ABSTRACT

This thesis is about the agency of women in the cinema of Maxakali/Tikmũ'ũn people. Through the analysis mainly of the films "Yãmĩyhex: the spirit-women" (2018, 76') and "Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!" (2020, 70'), it seeks to comprehend how the maxakali cosmology and aesthetic complex influences their cinema. By dialoguing with the methodologies of film analysis and filmic ethnography, we seek to understand, in and through the films, the agency of indigenous women as part of a set of alterity relations in the daily/ritual of this people, which involves another group of "Others", the *yãmĩyhop* (spirit peoples), with whom the Tikmũ'ũn/Maxakali maintain an ancestral relationship. The thesis is divided into seven chapters. The first introduces the maxakali people according to their origin myths and their recent history, introducing also the women filmmaker Sueli Maxakali (co-director of the mentioned films); the second chapter is a general comment on indigenous cinema as an expression of cosmological dimensions of indigenous people through the influence of the "out-of-field" in the films; the third is specifically about the maxakali cinema and its connection with the concept of image (*kuxex*) which in maxakali language means "soul" and "image". The fourth chapter is an analysis of the film "Yãmĩyhex: the spirit-women" (2018, 76'), and makes a gender approaches of elements as fluency between ritual and daily, domestic and public in maxakali sociality, the importance of commensality and feminine shamanism among the maxakali people and how they are expressed on the film. The fifth chapter is an analysis of the film "Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: This land is ours!" (2020, 70'), in which we found an expression of the binding between ritual chants, relation to the territory and the construction of person among the maxakali; also we connect the maxakali origin myth of "Putõõy" (of the woman who was born from a vagina carved in clay) to these other aspects, which leads us to glimpse a cosmopolitics of the earth in the film. The sixth chapter deals with sensory elements in Maxakali cinema, in which we analyze how visuality in films is connected with sound and a tactile sensoriality, expressing in Tikmũ'ũn cinema the multisensory dynamics of Tikmũ'ũn cosmology. And, finally, in the final chapter, we start with a reflection in the scope of feminist studies, inspired by the way bodies and "nature" cross the films, and we propose to review a separation, in feminist theory, between nature and culture as founding reflections on gender; we point, then, to a feminist theory that is situated in dialogue with the Latin America's Amerindian and indigenous thought. This theory is being woven by indigenous women - with their art, political and academic reflections - and has epistemological bases that dialogue with feminist anthropology inspired by the ontological turn of this science in recent decades. With the cinema thrown in the midst of the dynamics of Tikmũ'ũn sociality, the filmic texture is touched by the encounters that occur in the Tikmũ'ũn cosmos, by the relationships with the *yãmĩyhop* and by a perception of the earth as central to the consubstantiality of the Tikmũ'ũn person. The Tikmũ'ũn/Maxakali cinema thus expresses a myth-praxis that integrates Tikmũ'ũn daily life and rituals, involves a series of careful acts that build and maintain the Tikmũ'ũn/Maxakali person and collectivity, which are also carried out by women.

Keywords: Tikmũ'ũn, maxakali, indigenous cinema, agency, indigenous women.

SUMÁRIO

Introdução	14
1.2 O problema da tese	20
1.3 Metodologias	30
1.3.1 Análise e etnografia fílmica	32
1.4 Estrutura da tese	35
1. Tikmũ'ũn/Maxakali: resistência por meio de relações xamânicas	38
1.1 Um começo feito de fíns	38
1.2 Os Tikmũ'ũn/Maxakali: resistência por meio de relações xamânicas	42
1.3 A liderança, tradutora intercultural e cineasta Sueli Maxakali	61
1.3.1 Filmografia de Sueli Maxakali	69
2. O cinema como máquina cosmopolítica	73
2.1 Cinema indígena como uma expressão cosmopolítica	80
2.1.1 O fora-de-campo: do não visível ao propriamente invisível	93
2.1.2 O fora-de-campo cosmológico no cinema indígena	96
3. O Cinema-ritual Tikmũ'ũn	105
3.1 Koxuk: imagem como potência de transformação	116
3.2 Trocas, caminhos e armadilhas	122
4. Yãmĩyhex: as mulheres-espírito: fluidez, comensalidade e consubstancialidade na socialidade Tikmũ'ũn	136
4.1 As mulheres ancestrais que se escondem nas águas	137
4.2 O pátio: lugar de encontros e alteração	165
4.3 Fluidez, requalificação simbólica e xamanismo feminino	199
4.4 Comensalidade: construção de parentesco, mediação de alteridades e potência xamânica entre os Tikmũ'ũn	214
5. Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!: a mãe barreiro, a terra e os cantos	240
5.1 A mulher que nasceu de uma vagina na terra	243
5.2 A terra e a agência feminina	246
5.3 Cantos, esgarçamentos e multiplicação de coletividade	254
5.4 O movimento e a terra como a (cine)gênese dos cantos	290
5.5 A mitopraxis Tikmũ'ũn em Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!	308
6. "Olhem apenas ouvindo": multisensorialidade e corpos-perspectivas no cinema tikmũ'ũn	320
6.1 Um olhar cego, uma imagem audível e tangível: cinema como uma máquina multissensorial	322
6.1.1 Socialidade e agência feminina: escuta e contiguidade através das mulheres	347

7. Para além da bio-lógica ocidental: a questão da natureza nas teorias feministas	367
7.1. Natureza como limitante	368
7.2. A natureza como construção sociocultural: um potencial inviabilizado	372
7.2.1 Conceito de gênero e a cultura como imposição sobre a natureza	373
7.2.2. Feminismo materialista, corpos produtivos e a natureza como potência metafísica	378
7.3 Natureza inacessível	383
7.4 A perspectiva ameríndia e a cultura como expressão da(s) natureza(s)	386
7.4.1 Natureza agentiva	387
7.4.2 Natureza, corpos e a agência cultural das mulheres	390
7.4.3 O feminismo indígena e a noção de um corpo coletivo	396
Conclusão	406
Referências Bibliográficas	410
Filmografia	430

Introdução

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. (...) Escrevam com suas línguas de fogo.

Gloria Anzaldúa (2020[1981]: 235)

Eu fui apresentada à práxis feminista pelas mulheres indígenas, mesmo que na ocasião elas não tivessem a familiaridade com este movimento social nem com sua teoria; foram aquelas mulheres, reunidas em Olivença (Ilhéus/BA) para um oficina de comunicação que eu ministraria, em 2014, que me ensinaram sobre a agência transformadora das mulheres em suas coletividades. O percurso que me levou a realizar um doutorado em um programa de estudos interdisciplinares em feminismo e gênero foi traçado a partir deste e de outro vórtice, a maternidade.

O encontro mencionado acima ocorreu após eu ser convidada para coordenar o projeto "Pelas Mulheres Indígenas"¹, devido à minha pesquisa de mestrado sobre comunicação entre povos indígenas. Durante este projeto, pude vivenciar encontros que reuniram mulheres de variadas gerações de oito etnias do Nordeste para falar de direitos das mulheres, fortalecimento e comunicação. Nossos dias de trabalho sempre se iniciavam e encerravam com torés, durante os quais, em roda, com o maracá em mãos, as mulheres cantavam cânticos tradicionais, primeiro paradas, depois andando e dançando em movimentos circulares. Versos como "trabalha, guerreira", "todo índio têm ciência", "eu tô com meu corpo fechado, oh minha jurema, e agora vou trabalhar" adiantavam os sentidos do que poderíamos construir juntas. Por meio dos exemplos de vida daquelas mulheres, descobri a potência de ser mulher em uma sociedade opressora, patriarcal, colonial e racista, e junto com elas aprendi a contextualizar política e historicamente nossas dores. Estas mulheres, muitas lideranças entre

¹ O projeto "Pelas Mulheres Indígenas" teve como objetivo promover mudanças nas realidades das mulheres indígenas através de oficinas temáticas que abrangeram temas diversos, entre eles saúde, comunicação, violência de gênero. Entre os anos de 2014 e 2015, foram realizados cinco encontros de 40 horas de duração, com 16 mulheres de oito etnias do Nordeste. O projeto, criado pela ONG Thydêwá com o apoio da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (SPM-PR), publicou um livro com textos e fotos de autoria das mulheres indígenas (Tavares et al 2014) e um website com um blogue de autoria destas mulheres.

seus povos, seguiam de cabeça erguida após uma vida de lutas, vitórias e perdas em nome da defesa de seus territórios e de suas coletividades. Eram trajetórias coletivas, e não individuais, que suas vidas traçavam.

Eu conheci de perto a força e a capacidade de sorrir destas mulheres; ouvi sobre suas histórias de vida, muitas vezes cheias de sofrimento por pertencerem a um grupo social interseccionalmente oprimido por gênero, classe e raça/etnia². Mesmo ainda não sendo mãe, particularmente me tocava a história de uma mulher que era responsável diariamente por alimentar cerca de vinte pessoas em sua casa, entre filhos, netos e agregados. Para vir para nossos encontros, ela deixava essa responsabilidade a cargo de sua filha de 13 anos. Esta mesma mulher que, como liderança de seu povo, enfreterara fazendeiros, invasores e até mesmo a polícia quando esta se colocava ao lado dos interesses políticos e econômicos de um sistema que nega os direitos mais básicos das populações originárias. Ali ouvi sobre as perseguições que essas mulheres e suas famílias sofreram por integrarem a luta pela terra, ou simplesmente por serem indígenas; soube de resistências e embates - "o dia em que coloquei a polícia para correr, ameaçando colocar fogo no carro dele." -, e de feridas guardadas por meio de cotidianos marcados pela forma como intersecção das opressões coloniais e patriarcais se faziam presentes também nas aldeias e em suas vidas. Anos depois, eu iria a uma audiência na cidade de Teixeira de Freitas (BA) presenciar uma daquelas lideranças enfrentar uma sala de homens acusando-a de roubo de terras, por ela ter liderado uma reintegração de posse. Ali, na sala, acusadores e defensores homens, e uma mulher a representar um povo perseguido por séculos na conhecida "costa do descobrimento", que mais juz faria ser chamada "costa da invasão". Na pele daquela mulher estavam as marcas dos dilemas e conflitos de uma invasão que nunca terminou; que se iniciou com a chegada das naus portuguesas, deu seguimento com

² Conforme o conceito de interseccionalidade proposto por Kimberlé Crenshaw (2002) e desenvolvido por Akotirene (2019) com magistral reflexão sobre sua aplicação no contexto brasileiro e como ferramenta metodológica. A principal ideia que reside por trás do conceito é de que existem outras fontes de opressão além do gênero, com as quais o feminismo também precisa estabelecer conexões (Caldwell 2000: 92-93) e que a dificuldade de abranger as complexidades das dimensões interseccionais relacionadas às discriminações de gênero, leva à invisibilidade nas questões relativas a mulheres marginalizadas (Crenshaw 2002: 174). No entrecruzamento de desigualdades, vulnerabilidades se sobrepõem sobre vulnerabilidades, criando dimensões diferenciadas de opressões (Ibid: 177). É devido ao reconhecimento desta problemática que Caldwell considera necessário levar a análise de gênero aos contextos locais, lançando um olhar sobre as especificidades sociais, culturais e históricas das experiências e das identidades das mulheres (Caldwell 2000: 93). Akotirene (2019: 63) fala da interseccionalidade como uma "lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais". Esta lente é capaz de nos fazer perceber as "avenidas identitárias" nas quais estão situadas as mulheres negras, avenidas estas que lhes impõem vulnerabilidades a uma "coalizão de estruturas e fluxos modernos". A abordagem referente às mulheres negras pode ser elemento para pensar a realidade das mulheres indígenas em contextos de trocas e encontros com a sociedade não-indígena, embora entendamos que uma dimensão cosmológica que faz parte da vivência das mulheres indígenas - que nos serve de eixo teórico ao longo de nosso trabalho - não possa ser representada pelas estruturas de classe, raça e gênero com as quais o conceito de interseccionalidade dialoga.

o desmatamento da mata atlântica, depois com a pecuária extensiva e apresenta suas faces contemporâneas na monocultura de eucalipto e turismo de alto padrão na região.

Com aquelas mulheres indígenas, vivenciei minha primeira experiência política de movimento social feminino, e também observei na prática como violências diversas atravessam a vida de mulheres de origens tão distintas socialmente, etnicamente, e geograficamente. Quando no treinamento para identificar e apoiar mulheres vítimas de violência, a psicóloga especialista em violências de gênero nos falou que, quando colocássemos as mulheres em uma roda para falar sobre suas vidas, haveria diversos relatos de violência e muitas chorariam. Duvidei. Ela nos avisou que deveríamos estar preparadas para acolhê-las. Ali, em uma roda de mulheres para pensar o tema "violências contra mulheres", refleti, como nunca antes, sobre como as trajetórias das mulheres da minha família foi traçada pelo fato de serem mulheres. Ali, para minha surpresa, junto com muitas mulheres, eu também chorei, diante de memórias às quais não tinha antes dado o nome de "violência" e diante do vislumbre de como a sociedade tinha sido injusta com todas aquelas mulheres ali presentes, cujas experiências mais íntimas haviam sido profundamente marcadas pelo fato de serem mulheres em uma sociedade que deslegitima e desconsidera os corpos e subjetividades femininas. Ao mesmo tempo, estava evidente a força e capacidade de agência destas mulheres, mesmo nos contextos mais desfavoráveis; elas eram expressões vivas do que dizem os versos do canto que trago como epílogo desta tese: "Maria Navalha de Calunga faz o que você não faz". Maria de Calunga seria um arquétipo para representar essas mulheres guerreiras. Ou, poderia também usar as palavras de Elisa Urbano (2017: 82), pesquisadora e liderança pankararu, sobre as mulheres lideranças indígenas: "Em cada uma daquelas mulheres havia uma espécie de determinação e força diferente, porque parecia fazer parte de seu corpo como algo que estaria sendo acrescentado".

Embora em 2014 fosse temerário falar de um feminismo indígena entre aquelas mulheres - a maioria nunca tinham ouvido o termo "feminismo"³-, muitas das vivências que ouvi ali poderiam ser bem descritas pela definição que também Elisa Urbano (Ibid: 91) faz de feminismo indígena:

³ E, de fato, na ocasião do projeto desenvolvemos uma oficina para abordar o feminismo e a professora convidada apresentou a história do feminismo desde um contexto europeu; o desinteresse das mulheres indígenas pelo tema foi evidente, e tivemos que mudar a programação do evento em seu decorrer para evitar um constrangimento maior para a professora convidada e também para as mulheres aprendizes.

Há um feminismo indígena que se constitui em ação, protagonizado por mulheres cujo perfil é caracterizado por lideranças femininas que atuam nas várias áreas das questões sociais específicas, mas que também estão presentes em ações conjuntas com os homens, ou seja, envolvidas no conjunto dos blocos de direitos coletivos.

Foi após a conclusão do projeto "Pelas Mulheres Indígenas" que meus planos de pesquisa para o doutorado começaram a se voltar para gênero e mulheres. Até então planejava seguir no âmbito da militância comunicacional para internet. Mas foi somente quando eu virei mãe que pude perceber, íntima e cotidianamente, o quão o marcador "gênero" poderia ser impositivo. Até então os privilégios de classe e raça haviam me blindado do impacto mais violento da sociedade patriarcal. Quando me tornei mãe, tornei-me também mulher⁴. O desamparo social, a sobrecarga física e emocional em uma missão que deveria ser partilhada coletivamente - formar um ser humano, cuidar da vida - , acompanhados de um processo de infantilização, e práticas cotidianas de silenciamento e de a deslegitimação dos conhecimentos e experiências das mulheres se tornaram evidentes para mim e passaram a integrar grande parte da minha vida, sem serem convidadas. De repente, comecei a reconhecer nas diversas instituições sociais um processo de invisibilização das necessidades mais básicas das mulheres. Tornar-se mãe foi perceber a importância do marcador gênero como determinante das possibilidades dos meus afetos e do uso e valorização de meus conhecimentos e força de trabalho na sociedade. A minha blindagem de classe e raça, os estudos e experiência profissional não me preservaram de encontrar portas fechadas pelo simples fato de ser mãe. Foi diante desta constatação que cheguei à seleção de doutorado. Ainda grávida, precisei ser lembrada por uma mulher, mãe, que, na condição de gestante ou mãe de uma criança pequena, não conseguiria nenhum emprego como jornalista, a despeito da experiência internacional e prêmios recebidos na área. Até então planejava seguir trabalhando como jornalista no Brasil e fazer um doutorado no exterior. Mas este foi o início de diversas revelações sobre como a nossa sociedade funciona tacitamente sobre a égide de diversos acordos misóginos e machistas. Diante da impossibilidade de conseguir um trabalho como jornalista, decidi prestar seleção para doutorado⁵. Já no curso, encontrei nas teorias feministas a descrição precisa dos

⁴ Eu poderia escrever uma outra tese para refletir sobre esta afirmação e, talvez por meio de uma autoetnografia, explicitá-la melhor. Por hora, deixo registrado a referência a dois artigos de minha (co)autoria que tratam sobre a maternidade e academia. "O (não) lugar da mãe no espaço universitário." (Tavares et al 2017) e "Quem pariu Mateus que balance: maternidade e o deserto patriarcal" (Tavares 2021).

⁵ Aqui manifesto publicamente meu agradecimento e o reconhecimento da coerência política do Programa de Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM), que aceitou realizar minha última etapa da seleção, entrevista, à distância. Na ocasião, eu estava gestante com 36 semanas, sendo acompanhada

processos que fui vivendo na condição de mãe solo; por isso, ousaria dizer que o verdadeiro título em feminismo eu adquiri no esforço cotidiano de ser mãe, estudante, trabalhadora e mulher em uma sociedade fundamentada em práticas colonialistas e em uma aliança cisheteropatriarcal com o capitalismo, e sobreviver a esta empreitada com dignidade, saúde física e emocional.

Por outro lado, passei a reconhecer o valor de práticas sociais que já faziam parte da minha vida, como capoeira, samba de roda, e daqueles rituais que fiz parte com as mulheres indígenas alguns anos antes, da força daquelas mulheres mestras e lideranças, que mães, muito antes de mim, sabiam e faziam o que eu não sabia e não fazia. Elas conseguiram, contra estatísticas e expectativas, erguer-se perante um sistema que queria exterminá-las não só como mulheres, mas como pessoas etnicamente situadas e a seu povo. Todas estas práticas tinham em comum um senso de coletividade, de vivência comunitária como uma forma de resistência a opressões e de construção e transformação da pessoa, e uma compreensão sobre como um viver em sociedade não pode estar apartado da consideração de forças não-humanas que partilham o universo com as pessoas humanas.

Após esta trajetória de descobertas e vivências, encontrei-me em 2017 assistindo à sétima edição do *Festival Cine Kurumin*, festival especializado em cinema indígena e sobre questões indígenas. Os filmes, os debates, as falas das e dos cineastas ali presentes mostraram-me mais da potência do cinema para expressar estas complexas redes de opressão e resistências que eu havia presenciado no movimento social junto com as mulheres indígenas. Ali ocorreu um reencontro da arte como lugar de resistência, um espaço em que luta e beleza podem caminhar juntas.

O projeto de pesquisa em doutorado que inicialmente se debruçava sobre lideranças políticas mulheres se transformou em um projeto de filme⁶, e a pesquisa passou a se voltar para o cinema de mulheres indígenas como um lugar de expressão de luta e resistência. Então, como forma de iniciar um trabalho de pré-campo desta pesquisa, idealizei, em 2018, a

por uma parteira no interior da Bahia. As datas previstas da seleção foram prorrogadas devido a uma longa greve no ano anterior e devido à gestação avançada não seria mais recomendado viagens longas. Outro programa de pós-graduação da mesma universidade, no qual fui aprovada nas etapas iniciais de seleção de doutorado, recusou-se a fazer a entrevista por mediação de computador, mesmo informado que na data prevista para a entrevista eu estaria em outra cidade com 40 semanas de gestação ou com um bebê recém-nascido. Devido a essa decisão, não pude realizar a última etapa da seleção de doutorado para este programa, mesmo tendo sido aprovada com uma boa colocação nas demais etapas.

⁶ O telefilme "As Indígenas da Terra", co-dirigido por mim e Dayse Porto, está em processo de finalização, e apresenta a vida e luta de lideranças femininas indígenas da Bahia. O documentário será lançado no segundo semestre de 2022 e o projeto conta com o apoio do edital "Bahia na Tela" (IRDEB/BA).

primeira edição da "Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas"⁷, uma mostra exclusivamente voltada para o cinema produzido por mulheres indígenas. Foi aqui que conheci o cinema maxakali. No mesmo ano, já durante o doutorado-sanduíche nos Estados Unidos⁸, tive a oportunidade de realizar um curta-metragem documentário sobre a visita da cineasta indígena Patrícia Ferreira Yxapy a Nova Iorque e ao Museu de História Natural desta cidade, onde Patrícia exibiria seu trabalho no Festival de Cinema Margareth Mead⁹. Em 2021, junto com a cineasta indígena Olinda Wanderley Yawar idealizei e coordenei a 2a. Edição da Mostra Amotara, desta vez em uma versão on-line, devido à pandemia pelo Covid-19. Todos estes projetos foram aproximações, que, embora não sejam abordadas diretamente no corpo desta tese, serviram como experiência de pesquisa-ação que nos familiarizaram com o cinema das mulheres indígenas e com as experiências destas mulheres.

O recorte que demos à pesquisa foi desafiador; a interdisciplinaridade que nos propusemos realizar - dialogando com teorias do cinema, da antropologia e do feminismo em nossa prática metodológica, reflexões epistemológicas e estéticas - pareceu-nos de certa forma premente; após essa vivência com o cinema destas mulheres, entendemos que sua práxis não seria abarcada pelas bordas de um campo da ciência. Estarmos em um programa interdisciplinar nos encorajou a tomar os riscos - que sabemos serem muitos - envolvidos nesta empreitada certamente árdua por demandar familiaridade com uma bibliografia mais diversa e talvez mais ampla do que aquela que se conforma em uma disciplina. O risco de termos deixado de fazer uma abordagem mais aprofundada de conceitos importantes, de não seguirmos à risca, ao longo de todo trabalho, uma proposta teórico-metodológica com a qual dialogamos em algum momento, certamente existe. Não é que nos pareça que valeria a pena correr este risco, mas é que não conseguiríamos fazer o trabalho de outra forma, porque, tendo uma trajetória acadêmica na área da comunicação e atravessando os estudos feministas e de gênero durante as disciplinas de doutorado, pareceu-nos que nenhuma destas áreas correspondiam o suficiente aos questionamentos que os filmes nos levantavam. Então,

⁷A mostra surgiu como um projeto de extensão da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) onde atuo como docente. A primeira edição ocorreu em 2018 com sessões de cinema na sede da universidade e em centros culturais do extremo sul da Bahia, além de uma aldeia indígena, e teve a presença de cineastas indígenas convidadas. A segunda edição ocorreu em formato virtual em março de 2021. As seções de programação desta segunda edição, que abrange entre outros temas a relação com a terra, com o sagrado, lutas, narrativas mitológicas e relações intergeracionais, demonstram a diversidade temática da produção cinematográfica recente das mulheres indígenas. O catálogo desta segunda edição também traz a biografia das realizadoras indígenas com filmes selecionados para a mostra, apresentando um panorama da diversidade étnica e territorial deste cinema.

⁸ Durante o doutorado sanduíche, estive como Pesquisadora Visitante no Departamento de Antropologia da New York University (NYU).

⁹ O curta-metragem "Nova Iorque, Mais Uma cidade" (2019, 19') foi realizado em codireção com André Lopes e apoio do Laboratório de Imagem e Som da Universidade de São Paulo (LISA/USP)

decidimos ser guiadas pelos próprios filmes, e eles nos apontaram para tantos caminhos quanto os que buscamos seguir no trabalho que segue. Certamente, com mais tempo e mais fôlego conseguiríamos seguir algumas veredas com mais esmero e profundidade. Mas a práxis da vida não se deixa adestrar nem pelas instituições, nem pelas teorias. E, talvez, precisamente aí esteja sua potência e sua beleza.

1.2 O problema da tese

As populações indígenas brasileiras têm sido historicamente invisibilizadas ou estereotipadas por narrativas que carregaram perspectivas ainda coloniais e que se atualizaram no padrão de poder atual como expressões da colonialidade, para usar a expressão cunhada pelo peruano Aníbal Quijano (2005) para falar da continuidade do pensamento colonial na contemporaneidade. As estatísticas de desigualdades sociais, extermínio, altos índices de suicídios, e falta de demarcações de terra são representativas de um contexto social que exclui estas populações de seus direitos básicos garantidos pela constituição, mas também do que tem se convencido chamar de racismo anti-indígena (McCallum 2014) – uma representação histórica e simbolicamente enviesada no imaginário nacional dos sujeitos e grupos indígenas e do processo de contato e vivência intercultural destes povos com a sociedade não-indígena, acompanhada de uma invisibilização das consequências deste imaginário nas decisões do Estado brasileiro atinentes aos direitos e necessidades das populações indígenas. Uma invisibilidade e enviesamento bem resumidos por Stam (2015: 39) ao refletir sobre: "Como figuras liminares dentro e fora das fronteiras da nação imaginada, o 'índio' tem sido infinitamente romantizado, alegorizado, nacionalizado e instrumentalizado, com pouca consideração do ponto de vista indígena¹⁰".

Diante deste histórico de imagens enviesadas, na década de 1970 começam a surgir projetos de apropriação indígena na produção da imagem audiovisual. A primeira produção teórica sobre o tema, publicada em 1972, foi o livro "Through the Navajo Eyes", em que os cineastas e antropólogos Sol Worth e John Adair (1997 [1972]) falam o processo de ensino de audiovisual para seis indígenas Navajos no estado de Arizona nos Estados Unidos. O trabalho, pioneiro no campo da Antropologia Visual, busca refletir sobre como povos que

¹⁰ Original em inglês: "As liminal figures both inside and outside the borders of the imagined nation, the "Indian" has been endlessly romanticized, allegorized, nationalized, and instrumentalized, with little consideration of an indigenous point of view.

tiveram uma formação imagética distinta daquela da sociedade ocidental percebem e produzem imagens audiovisuais. Em 1979, na Austrália, como uma expressão de uma tendência de produção participativa de cinema, a indígena da etnia Muruwari, Essie Coffey, lançava o primeiro filme dirigido por uma mulher indígena, denominado “My Survival as an Aboriginal” (Ginsburg 1991: 94), também pioneiro na produção indígena daquele país.

No Brasil, surge, no ano de 1985, o primeiro projeto de mídia indígena, o “Mekaron Opoi D'joi” em que membros do grupo Mebêngôkre (Kayapó) aprenderam a trabalhar com a tecnologia do vídeo (Frota 2000). Já naquele projeto, diversos objetivos surgem para o uso das imagens: possibilitar que os indígenas criassem uma memória dos rituais para futuras gerações, contar a história desde o ponto de vista autóctone, adquirir controle da própria representação no sistema global, e reivindicar soberania política (Frota 2000, Turner 1993). A própria práxis de filmar se torna um elemento de fortalecimento político para os Kayapó, quando eles passam a levar as câmeras para as negociações referentes à demarcação da terra, filmando os eventos em que antes geralmente eram filmados por representantes da mídia nacional e internacional (Turner 1993: 88), e assim prevenindo possíveis abordagens distorcidas dos fatos e constringendo produtores de mídia que tentassem fazê-lo. O projeto de cinema indígena¹¹ Kayapó se tornou pioneiro, antecedendo inclusive atuação indígena em outras mídias digitais que se tornou crescente na década de 1990 e 2000 (Pereira 2007, Tavares 2013).

Também na década de 1980, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) começa a propor a realização de filmes que resultassem de um longo período de contato etnográfico, apontando para uma reflexão sobre as identidades contemporâneas e, posteriormente, trazendo a possibilidade de capacitação tecnológica por parte desses povos (Fidelis, Marques 2016: 13). Neste ensejo, surge, em 1986, o projeto *Vídeo nas Aldeias* (doravante também referido como *VNA*), sob a coordenação do indigenista e cineasta Vincent Carelli, com o intuito de permitir o acesso dos indígenas à própria imagem, oferecendo instrumentos para que pudessem elaborá-la e recriá-la (César 2012: 93; Carelli 2004: 22), por meio da elaboração de

¹¹O que chamamos de “cinema indígena” no Brasil é fruto da colaboração de indígenas e não indígenas que atuam como produtores, oficinas, editores e, em alguns casos, codiretores de cinema. Ainda assim, muitas vezes, a interação entre sujeitos não indígenas e cineastas indígenas tem resultado em narrativas cinematográficas que parecem imbuídas de características relacionadas a uma forma indígena de pensar e desenvolver conhecimento e relações sociais. Ao refletir sobre as limitações das categorias “cinema indígena” e “cinema nativo”, Belisário e Brasil (2016: 603) escrevem: “Elas [as categorias] sugerem certa idealização do que seja esse cinema que sabemos impuro, cruzado, realizando-se em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios. Reiteram ainda certa abstração do ‘indígena’, algo que a etnografia tem trabalhado por desfazer. De todo modo, respeitadas as especificidades de cada coletivo, essas categorias nos permitem compor conjuntos parciais, cotejar os filmes, lançar hipóteses transversais sobre eles, devolver questões relacionadas ao cinema.”

vídeo-cartas a serem trocadas por indígenas de diferentes aldeias, o que acabou por resultar em uma ampla produção cinematográfica indígena que atualmente conta com mais de 70 filmes finalizados, um vasto acervo de imagens sobre os povos indígenas no Brasil (VNA 2022), inúmeros prêmios, amplo reconhecimento e circulação nacional e internacional em festivais de cinema e no âmbito da pesquisa acadêmica.

Quase meio século depois do primeiro filme produzido por uma mulher indígena, a produção audiovisual de mulheres indígenas no contexto brasileiro é largamente menor do que a de homens¹². No catálogo de realizadores do *VNA*, constam apenas três mulheres - Vanessa Ayani (do povo Huni Kuin), Natuyu Yuwipo Txicão (do povo Ikpeng) e Patricia Ferreira (Pará Yxapy) (do povo Guarani-Mbya). Em conversa pessoal com esta pesquisadora, Carelli falou que são diversos motivos que levam a não participação das mulheres nos projetos, sendo os cuidados com filhos e família um dos principais. Pinheiro (2017: p. 6) relata uma preocupação do *VNA* para inserir mais mulheres no projeto. Thais Brito, coordenadora do *Festival de Cinema Indígena Cine Kurumin*, menciona, em conversa pessoal com a pesquisadora, a mesma questão ao falar do comentário da curadora, Ana Carvalho, da mostra “Cinema das Mulheres Indígenas” que integrou a 6ª edição do festival em 2017. A inconstância na produção audiovisual das mulheres indígenas, muitas levadas a deixar a produção artística para cuidar da família, tornaria difícil, naquele ano de 2017, definir a existência de um “cinema das mulheres indígenas”. Ainda assim, na ocasião, Ana Carvalho (2017: 48) identificava nos filmes das mulheres indígenas, ao mesmo tempo “subjetividade e posicionamento político, ético, histórico e afetivo” e uma capacidade de reinventar os lugares que estas mulheres ocupam no mundo.

Mais recentemente, entretanto, pode-se dizer que a produção cinematográfica de mulheres indígenas no contexto brasileiro tem passado por um crescimento em quantidade de obras, de realizadoras e de diversidade temática, assim como tem havido um maior reconhecimento desta produção. Cineastas como Olinda Wanderley Yawar (Tupinambá/Pataxó Hã Hã Hãe), Patricia Ferreira Pará Yxapy (Guarani-Mbya), Graciela Guarani (Guarani Kaiowá), Sueli Maxakali (Tikmũ’ũn/Maxakali) entre outras realizadoras, têm se destacado com suas produções audiovisuais no cenário nacional e internacional, em

¹² Este protagonismo masculino obviamente não é exclusivo da produção audiovisual indígena. O protagonismo masculino perpassa a produção cinematográfica de forma geral, começando pela grande indústria de Hollywood, um “men’s world” no qual mulheres recebem salários 30% inferior ao de homens (Coletti, 2018) e as personagens femininas assumem apenas 15% dos papéis de protagonistas, e 30% do total de personagens com fala (Martins 2015: 13). No Brasil, de uma lista de filmes com mais de 500 mil espectadores, entre 1970 e 2013, apenas 13 de 466 são de realizadoras mulheres (Ibid: 13). Destes, em metade figura a apresentadora Xuxa Meneghel.

festivais de cinema, mostras temáticas e exposições artísticas multidisciplinares. Sobre esta ascensão, relevante a observação feita pelas curadoras, entre elas quatro realizadoras indígenas, da pioneira "Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas"¹³ no catálogo da 2a. edição do evento:

No contexto brasileiro, a produção audiovisual em que mulheres indígenas assumem a direção ainda não é muita, mas este número se encontra em expansão, o que pode ser percebido nos filmes inscritos e presentes na mostra. Dos 33 filmes inscritos na 2a. edição da Mostra Amotara, onze são do ano de 2019, dezessete de 2020 e quatro de 2021. Na programação selecionada, de 33 filmes de autoria de mulheres indígenas, incluindo filmes inscritos e convidados, 26 são dos últimos três anos (2019 a 2021). Aos poucos, as mulheres vão assumindo as brechas, participando de oficinas de audiovisual nas aldeias, integrando coletivos e denominando-se cineastas. Com isso, a presença das mulheres no audiovisual tem se fortalecido: o cinema por elas produzido tem ganhado espaço nas telas, coletivos e mostras de cinema. Elas encabeçam seus próprios projetos, representam seus povos, suas culturas e o Brasil mundo afora em eventos e festivais de cinema (Guarani et al 2021: 09).

Além de um aumento quantitativo, é possível observar um direcionamento temático para questões do universo feminino. Em 2016, Glicéria Tupinambá e Cristiane Pankararu dirigiram, a partir de uma parceria com a ONU Mulheres, o documentário *A voz das mulheres indígenas* (2016, 17') que traz o depoimento de diversas mulheres indígenas sobre liderança e protagonismo político e social das mulheres indígenas. Em 2018, Olinda Yawar produziu seu primeiro longa-metragem, *Mulheres que alimentam* (2018, 96'), roteirizado e dirigido por ela, abordando o protagonismo feminino entre o povo Pataxó Hã Hã Hãe; em 2020, lançou *Kaapora, o chamado das matas* (2020, 19') que mostra a figura da *Kaapora* como um espírito encantado feminino. Patrícia Ferreira está em processo de realização de seu primeiro longa-metragem autoral, que fala sobre sua mãe, Elsa, sua avó e sua filha, temporariamente denominado *Pará Reté* (Pinheiro 2021). Patrícia também co-digiriu, junto com a cineasta e artista visual Sophia Pinheiro o filme *Teko Haxy – Ser Imperfeita* (2018, 39'), em que ambas

¹³ O *Instituto Catitu*, criado em 2009, também tem atuado na formação audiovisual de povos indígenas com um recorte de gênero, fornecendo oficinas apenas para mulheres. O *Festival Cine Kurumin* também reuniu as diversas produções femininas em uma mostra ainda em 2017, revelando um pioneirismo na visibilização da produção cinematográfica de mulheres indígenas.

as mulheres se filmam e refletem sobre suas identidades e relação enquanto mulher indígena e não-indígena, respectivamente. A obra *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020, 210') traz um conjunto de cartas trocadas entre três cineastas indígenas e uma não-indígena, falando sobre suas realidades e impressões durante a pandemia pelo Covid-19. O filme co-dirigido por Sueli Maxakali, *Yãmihex: As Mulheres-Espírito* (2020, 76'), que analisamos nesta tese, aborda um ritual protagonizado por mulheres não-humanas em uma aldeia Tikmũ'ũn. Estas são algumas entre outras obras que trazem para a tela questões relativas às mulheres indígenas, suas agências dentro e fora de suas comunidades, assim como suas perspectivas sobre a histórias de seus povos e da relação com a sociedade não-indígena.

Neste contexto, demos início à nossa pesquisa de doutorado acreditando ser necessário compreender como se dá o fazer fílmico destas mulheres, em relação com suas trajetórias de vida, seu pertencimento cultural e suas militâncias políticas referente a essas pertenças. Ao lançar atenção inicial para a produção das cineastas Patrícia Ferreira, Sueli Maxakali, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Olinda Yawar, outras no contexto nacional e tantas mais na América Latina, muitas questões nos surgiram à mente: o que buscam contar essas mulheres? O que as motivaram a se tornarem cineastas em seus horizontes pessoais e comunitários, e quais caminhos precisaram fazer? Como suas subjetividades se relacionam com o devir político indígena nesse fazer artístico? Quais características moldam o fazer fílmico indígena, e o das mulheres indígenas? Como as circunstâncias de gênero que perfazem suas vidas influenciam suas trajetórias como artistas, e transbordam para a tela?

Como podemos ver, a princípio, a pesquisa se debruçaria sobre histórias de vida, com a pretensão de ouvir das mulheres indígenas suas perspectivas sobre o fazer cinema. Diversos impedimentos pessoais, devido à maternidade e ao trabalho, foram tornando evidente que seria muito difícil fazer uma pesquisa de campo e encontrar com estas cineastas de forma mais prolongada em suas aldeias. Logo depois, veio a pandemia pelo Covid-19, que nos fez compreender a necessidade de mudar o enfoque em nossa pesquisa. Paralelamente, na ocasião da realização da primeira edição da *Mostra Amotara*, em 2018, entramos em contato com a produção cinematográfica de Sueli e Isael Maxakali, que nos impactou profundamente; a beleza das imagens, as cores e movimentos que acompanhavam o devir dos corpos em cena, a intensidade dos encontros registrados nos filmes expressa em sensorialidades que na ocasião não sabíamos descrever. Algum tempo depois da mostra, para nossa participação no evento *III InDigital Conference III* (Vanderbilt university, Nashville, EUA) durante nosso doutorado-sanduíche, decidimos escrever um artigo sobre estes elementos sensoriais nos

filmes Tikmũ'ũn/Maxakali, com enfoque nas obras *Tatakox* (2007, 22') e *Tatakox: Aldeia Nova* (2009, 21'). Na ocasião, já nos parecia evidente que a sensorialidade intensa presente nos filmes expressa dinâmicas de alteridade presentes na cosmologia daquele povo que, anterior à produção fílmica, encontrava no cinema mais uma veia narrativa. Diante disso, passamos a considerar que investigar esta conexão entre cosmologia e cinema parecia mais adequado do que investigar as trajetórias pessoais das realizadoras, até porque os filmes maxakali eram feitos coletivamente, geralmente envolvendo, além da cineasta Sueli Maxakali, seu esposo Isael Maxakali, e, em alguns casos, pessoas não-indígenas. E nem em todos os filmes Sueli assumia co-direção. Tendo em consideração a característica coletiva destas produções, entendemos que era mais interessante compreender a perspectiva cultural Tikmũ'ũn/Maxakali, do que a trajetória pessoal da cineasta¹⁴. Então, a pergunta que motiva a presente pesquisa surgiu: é possível perceber algo dos sentidos das relações sociais de gênero nestes filmes? Dito de outra maneira: como que as relações de gênero e, em específico, a agência das mulheres transbordava para a tessitura fílmica do cinema Tikmũ'ũn, podendo ser percebida no visionamento de seus filmes? Em que dimensão o fluxo de intensidades e esvaziamentos dos encontros rituais/cotidianos registrados nos filmes, que nos impactou de início, carregavam elementos das experiências de gênero, como uma das formas de relações de alteridade, nessa sociedade?

Para responder estas perguntas, a pesquisa seguiu um caminho interdisciplinar, ou melhor dizendo, buscou criar uma encruzilhada de diversas veredas, em consonância com a proposta do programa de pós-graduação em que estamos inseridas. Por um lado, buscamos entender elementos da ordem fílmica que explicassem o impacto que sentimos; a partir da leitura de Belisário (2014), percebemos que as reflexões sobre o "fora-de-campo" no cinema indígena forneceriam um caminho para compreender a complexidade dos filmes Tikmũ'ũn/Maxakali, uma vez que nos parecia evidente que muito do que ocorria no campo era determinado por dinâmicas temporariamente ou definitivamente invisíveis aos olhos; além de percebermos, pela leitura de trabalhos etnográficos sobre estes povos, que a questão do olhar - e sua vedação - e do invisível era uma constante em conformações éticas e estéticas. Por outro lado, partimos do pressuposto de que, para entender as relações de gênero nos filmes, seria necessário compreender o "fora-de-campo mítico" dessas relações - fazendo uso de metáfora que transporta um léxico da teoria fílmica para social -, assim como entender a

¹⁴ De qualquer maneira, apresentamos no primeiro capítulo uma breve biografia de Sueli, porque sua apreensão sobre os sentidos do fazer cinema nos parece pertinente para compreender esta mediação entre coletividade e pessoa na produção artística e cinematográfica indígena.

incidência no fora-de-campo filmico deste fora-de-campo mítico das relações sociais entre os Tikmũ'ũn/Maxakali.

Com as leituras, fomos descobrindo sobre como esta dimensão cosmológica invisível era pulsante não apenas nas temáticas dos filmes - muitos tratando sobre rituais e relações dos Tikmũ'ũn com os povos-espíritos (*Yãmĩyxop*) - mas nas dinâmicas de produção dos filmes, e na forma como os próprios Tikmũ'ũn descreviam a importância de seus filmes para suas comunidades. Alguns relatos na literatura sobre como os Tikmũ'ũn/Maxakali, inclusive seus pajés, vivenciam os filmes apresentam a maneira como este povo se relaciona com as imagens nas narrativas audiovisuais. Andrade (2017), que realizou pesquisa etnográfica na Aldeia Verde e escreveu um livro analisando as dimensões coletivas das narrativas dos filmes de Maxakali, concluiu que os filmes constituem uma narrativa compartilhada entre membros da comunidade, cineastas e seus *yãmĩyxop*. Com base nos depoimentos dos cineastas Isael e Sueli Maxakali, e dos pajés Totó, Kômãy Mamey e Vozinho, Andrade observa que os filmes são entendidos como uma forma de educar os Maxakali e não indígenas sobre a cultura Maxakali, e também como uma forma de manutenção viva da memória de sua própria história e tradições. Em entrevista a ela, o pajé Vozinho comentou: “É melhor fazer o filme e exibi-lo, as crianças também vão assistir, entender e aprender. E há também a história do espírito: então as crianças ouvirão, e a cultura continuará” (apud Andrade 2017: 36). Os filmes são, assim, entendidos como uma contribuição para a transmissão da cultura e tradição, uma forma adicional de ensinar às novas gerações, como afirma Maiza, irmã da cineasta Sueli, e filha de Noêmia, uma das mais velhas mulheres líderes da Vila Verde: “mostrar os rituais é muito bom, porque é da nossa cultura, dos antigos, dos antigos, então os mais velhos nunca acabam, certo?” (apud Andrade 2017: 48). Além disso, Andrade (2017: 75) relata que: “Os filmes são, portanto, percorridos pelas experiências dos pajés e suas memórias, que compõem as narrativas filmicas. Todos os rituais e cantos passam pelos pajés, bem como, consequentemente, toda a produção dos filmes-rituais”. O cinema assim surge assim como uma forma de passar adiante um conhecimento até então transmitido através dos mitos e práticas cotidianas, no cotidiano da aldeia dos mais velhos às novas gerações. Com base nesses comentários, compreendemos que filmes contendo narrativas míticas como *Konãgxeka: O dilúvio Maxakali* (2016, 12') e *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2020, 76') expandem a mensagem e reforçam a socialidade que esses mitos evocam, dialogando diretamente com a cosmologia deste povo.

Nesta direção, a vereda que se abriu foi a necessidade de encontrar a vinculação entre o cinema e a cosmologia ameríndia/Tikmũ'ũn, assim como compreender características da

dimensão estética desta cosmologia; tornou-se necessário investigar como os filmes carregam elementos de uma cosmopolítica ameríndia e do complexo estético que emerge desta. As reflexões trazidas por Els Lagrou (2009) para pensar uma arte ameríndia assim como etnografias sobre a cosmologia Tikmũ'ũn embasaram estas análises. Lagrou reconhece nas artes não uma representação - um reflexo da sociedade -, mas uma reflexão que as sociedades indígenas podem desenvolver sobre si próprias, sobre as relações que integram sua socialidade. Para além dos elementos intraestéticos - detalhamentos técnicos sobre os objetos - e extraestéticos - um reflexo da sociedade - a arte pode ser veículo para "um discurso silencioso sobre a condição humana e sua relação com os mundos naturais e sobrenaturais, ou sobre a própria sociedade" (Lagrou 2009: 16).

Entre as características marcantes da arte ameríndia, que se diferencia do sistema de arte europeu¹⁵, Lagrou destaca uma relação como a tradição se dá fundamentada em sua perpetuação e renovação e não em ruptura; neste contexto, o artista não é entendido como um "indivíduo criador" (Ibid: 14), mas uma pessoa que exerce uma ação de mediação necessária para a socialidade entre mundos (humanos e não-humanos), e, com a arte, expressa e contribui para um devir coletivo, "ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos" (Ibid: 31) ; não há aqui, portanto, uma oposição ou relação coercitiva entre coletividade e pessoa, entre arte e tradição ou práticas produtivas e cotidianas. No mundo ameríndio, a arte está imersa no cotidiano, e não dele apartada, integrando o conjunto de atividades produtivas que colaboram para a fabricação dos corpos e para a socialidade de um povo. Assim, um objeto artístico não o é por ser belo ou inútil; a noção de eficácia passa a ser um critério de artisticidade: "Eficácia e utilidade constituem o objetivo primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas" (Ibid: 28). E esta eficácia está relacionada com outra característica, a capacidade agentiva dos objetos artísticos. Estes não são inertes; por diversos caminhos - seja a reprodução de uma característica do modelo, da substância utilizada, ou da agência do artista, entre outras -, os objetos artísticos carregam capacidades agentivas. Neste contexto, a própria concepção de imagem enquanto um elemento representativo passa a ser desconstruída, para entendê-la como o índice de uma relação:

¹⁵ Esta menção dialoga com a classificação de Jaider Esbell (2018) sobre a existência de um sistema de arte indígena em contraposição a um sistema de arte europeu.

A imagem tem sentido porque funciona, e não apesar do fato de ter utilidade. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo (...) O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem (Ibid, 37).

Lagrou então dialoga com a concepção de Gell (2018) que vincula a arte ao funcionamento das armadilhas por serem capazes de colocarem em relação as "intencionalidades diversas" daquele que faz a armadilha e de quem irá ser apreendido/a. Esta concepção, com a qual dialogaremos melhor no corpo da tese, desfaz a oposição estabelecida dentro da teoria da arte ocidental ao considerar a arte de populações tradicionais: "Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação" (Lagrou 2007: 34). A partir dessa reflexão, percebemos que as imagens podem mais do que uma representação da realidade; podem ser armadilhas que carregam em si agências diversas, índices de agências ou de encontros que são.

Outro caminho foi aquele traçado para compreender a forma como as relações de gênero se faziam presentes nos filmes. Aqui partimos de análises da antropologia sobre relações de gênero entre povos ameríndios (Belaunde, 2011, 2005, 2006, 2007, Lea, 1999, McCallum, 1998, 1999, Overing, 1996, 1999); estas autoras apresentam abordagens que têm contribuído para desconstruir dualismos que embasaram análises voltadas para afirmação de uma dominação universal masculina ao longo das últimas décadas. Estes estudos têm contribuído ademais para refletir sobre a agência das mulheres em contextos socioculturais diversos, desde um paradigma contemporâneo da antropologia que compreende a fabricação dos corpos e da pessoa como elemento estruturante das sociedades ameríndias. Ao mesmo tempo, buscamos dialogar com as reflexões que vêm sendo desenvolvidas sobre gênero entre os Tikmũ'ũn/Maxakali, em especial com a tese de doutorado de Cláudia Magnani (2018), que apresenta uma etnografia das práticas sociais protagonizadas pelas mulheres e uma revisão bibliográfica ampla da abordagem de gênero nos estudos antropológicos sobre este povo.

Magnani (Ibid) aponta que já a etnóloga Frances Popovich (1980, 1988), mesmo que ainda dentro de um paradigma da assimetria de gênero e invisibilização da agência social dos fazeres-saberes das mulheres, já havia reconhecido um fluxo entre os fazeres femininos e masculinos, uma complementaridade não antagonista; relações conformadas mais por

gradações, qualidades de alteridades do que por oposições. Também a dissertação de mestrado de Myriam Alvares (1992: 37) já trazia observações que apontavam para uma organização fluida das práticas sociais provavelmente oriunda de uma centralidade da cosmopolítica na regência da vida na aldeia: "Muito mais do que condicionantes econômicos, são fatores da esfera cosmológica que direcionam os movimentos dos Maxakali" (Álvares 1992: 42-3). Álvares já observava que as relações de gênero são marcadas por uma cosmopolítica que abarca a ligação entre as práticas produtivas femininas e masculinas e as relações com os não-humanos: "As relações de troca entre homens/mulheres e entre parentes/afins e não parentes são traduzidas para uma linguagem das relações entre os vivos, espíritos e mortos" (Ibid: 191). As dinâmicas destas relações são registradas nos filmes¹⁶, e buscamos compreender como que estão também expressas em elementos sensoriais na tessitura fílmica.

Quando olhamos para a história do projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA), uma virada na atuação desta organização - durante muito tempo a principal incentivadora e apoiadora do 'cinema indígena' no Brasil - foi quando ideias baseadas na metodologia de "etnografia fílmica compartilhada" do cineasta francês Jean Rouch começaram a ser aplicadas nas oficinas nas aldeias. Várias estratégias, como planos de longa duração, planos abertos, filmar o 'nada', ajudariam a abrir o cinema ao "risco do real" (Caixeta de Queiroz 2008: 108, 109) em oposição aos primeiros filmes do *VNA*¹⁷; esse "risco do real" é também as relações concretas entre subjetividades que habitam o cosmos améíndio. Podemos dizer que o cinema Tikmũ'ũn/Maxakali, ao registrar os encontros e trocas que conformam a socialidade Tikmũ'ũn, tem acontecido sob o "risco do real"; a máquina fílmica se insere entre os diversos agentes em interação no universo Tikmũ'ũn - homens, mulheres e crianças Tikmũ'ũn, não-humanos e os não-indígenas -, lançada para dentro desta máquina cosmológica afetante dos rituais e de um cotidiano impregnado de fazeres e saberes cosmológicos. Assim como as mulheres durante os rituais, a câmera observa os *yãmĩyxop* (povos-espíritos) indo e vindo e,

¹⁶ Faye Ginsburg (1991) já havia mencionado sua inserção em um jogo de mediações culturais a partir de uma interconexão entre práticas artísticas e dinâmicas de socialidade, ao perceber a forma como o cinema era integrado em comunidades indígenas. Ginsburg observou que os filmes indígenas (e outros que seguiam a metodologia participativa) apresentavam uma característica particularmente inovadora em seus processos de realização; para além das qualidades formais das obras, as mediações culturais que ocorrem durante o fazer fílmico marcam esta produção (Ibid: 94). No fazer fílmico indígena, a própria práxis era disparadora de experiências e realidades, seja pelas mediações internas entre sujeitos que filmam e que são filmados - e aqui a divisão destas funções dentro de cada povo acaba por gerar ou alimentar dinâmicas de relações - ou nos processos performáticos que são criados para fins de documentação, seja pelas mediações externas no diálogo com a sociedade não-indígena, que vê-se, a princípio atonitamente, diante da mira de uma câmera portada por um/a indígena.

¹⁷ A mudança se deu à colaboração da cineasta Mari Corrêa que, formada no Ateliers Varan (França) - escola de cinema que se baseia nas concepções e metodologia proposta por Jean Rouch -, passou a usar os métodos por ela aprendidos nas oficinas do *VNA* (Queiroz 2008).

quando necessário, aproxima-se e troca com eles, muitas vezes se engajando na preparação desses encontros (Maxakali et al., 2019, 97); nos filmes maxakali, somos apresentado/as a uma imagem (e aos povos-imagens, como também são chamados os povos-espíritos) que desaparece, deixando um rastro, e um mundo de transformação, de trocas geridas pelas mulheres. Essa perspectiva de uma realidade em que cosmologia, política e artes se entrelaçam, em que os filmes são capazes de atuar em meio a uma filosofia da alteridade e fazer refletir sobre estas relações alteridades que registra, leva Caixeta de Queiroz e Diniz (2018) a chamarem o cinema maxakali de “cosmocinepolítica”.

Neste trabalho, buscamos compreender as relações de gênero que atravessam esta "cosmocinepolítica" e, por meio da experiência que os filmes nos possibilitam, propomo-nos a refletir também sobre uma teoria feminista que possa se desfazer de pressupostos euroocidentais e universalizantes, e que seja porosa o suficiente para dialogar com a filosofia de alteridade que perpassa as relações que vemos em cena. Buscamos fazer isso, em um momento final da tese, problematizando o conceito de natureza que perpassa a dualidade entre cultura e natureza nas teorias feministas. Para isso, dialogamos com alguns textos centrais sobre feminismo e gênero. Se, como Queiroz (2008) aponta, nos filmes indígenas podemos encontrar uma antropologia indígena e uma antropologia reversa, em que os indígenas enquadram e apresentam seu ponto de vista sobre o mundo não-indígena, talvez possamos também vislumbrar uma reflexão autóctone sobre relações sociais de gênero e sobre a agência das mulheres indígenas em suas comunidades; tentamos encontrar alguns traços desta reflexão.

1.3 Metodologias

Neste trabalho, analisaremos os filmes produzidos pelo casal Sueli Maxakali e Isael Maxakali, responsáveis por uma grande parte da produção dos filmes Tikmũ'ũn/Maxakali até o momento. Seus filmes receberam também vários prêmios: *Tatakox* (2007, 22') recebeu o Prêmio Glauber Rocha de Documentários, *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016, 12') recebeu o prêmio de Melhor Curta-Metragem no Festival Cine Kurumin 2017, e *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76') o Prêmio Carlos Reinchenbach do 23º Festival de Cinema de Tiradentes, *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020, 70') recebeu prêmios nos festivais Sheffield Doc Fest (Reino Unido) e Mostra de Cinema de Tiradentes 2021. Além de cineastas, Sueli e Isael são lideranças em suas aldeias e têm participado ativamente nas

últimas duas décadas nas lutas que seus povos enfrentaram pela terra e pela manutenção de suas culturas. Recentemente têm encabeçado o projeto Aldeia Escola Floresta, um espaço para manutenção e vivência das tradições maxakali. Isael também foi vereador na cidade de Ladainha, em Minas Gerais, e foi vencedor do Prêmio PIPA de Artes Visuais em 2020.

Para realizar a pesquisa desenvolvemos revisão de bibliografia interdisciplinar e análise fílmica de parte da produção audiovisual Tikmũ'ũn/Maxakali, atravessando a possibilidade de etnografia fílmica conforme refletida por Hikiji (1998). Em alguns momentos também recorremos a depoimento de Sueli e Isael fornecidos na ocasião da produção do dossiê sobre suas vidas e obra, para candidatura ao diploma de Notório Saber na Universidade Federal de Minas Gerais¹⁸. Também realizamos análise fílmica, com o aprofundamento em duas obras: *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76') e *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020, 70'), dialogando ainda com outros filmes, em especial, *GRIN - Guarda Rural Indígenas* (2016, 40'), *Tatakox* (2007, 22') e *Tatakox - Vila Nova* (2009, 21').

No âmbito da revisão de bibliográfica, parte-se de uma revisão teórica interdisciplinar para abarcar as diversas dimensões que os filmes nos convocam a pensar: teorias do cinema e do cinema indígena, gênero e populações indígenas, etnografias e estudos antropológicos sobre os Tikmũ'ũn, teorias feministas, feminismo comunitário e indígena. A metodologia de análise fílmica é baseada no método desenvolvido por Aumont e Marie (2009) e explicitado por Penafria (2009), e etnografia fílmica parte das reflexões propostas por Hikiji (1998).

Sobre o estudo da abordagem antropológica de gênero, vasta obra de antropólogas desde a década de 1970 pavimenta um caminho nas pedras desta “relação incômoda” (Strathern 2009) entre a antropologia e o feminismo. Algumas obras centrais que refletem sobre a questão são: o livro-marco nas reflexões sobre gênero na antropologia organizado por Rosaldo e Lamphere (1974), os artigos de Stolcke (2000, 2004), as etnografias dos povos amazônicos por Belaunde (2001, 2005, 2006, 2017), McCallum (1998, 1999), Lea (1999) e Overing (1986, 1999) e dos povos melanésios por Strathern (2006). Estas autoras apresentam, a partir da vivência etnográfica, uma revisão conceitual com relação ao gênero nas sociedades indígenas, e ao conceito de gênero na antropologia.

Sobre cinema indígena existe uma produção já considerável tanto no contexto nacional, como internacional. Alguns trabalhos centrais são as reflexões do catálogo do

¹⁸ Ambos tiveram o título concedido. Agradecemos a Rosângela de Tugny pelo convite para colaborar para elaboração do dossiê e pela disponibilização das entrevistas para nossa pesquisa.

projeto *Video nas Aldeias* (Carelli 2004, Bernardet 2004, Correa 2004) e pesquisas sobre cinema indígena são também referência: Brasil (2012, 2013), Caixeta de Queiroz (2008), Fausto (2006), Belisário e Alvarenga (2015), Belisário (2014, 2016). Em um contexto internacional, menção necessária ao pioneiro projeto “Through Navajo eyes”, que originou livro do mesmo nome, ainda na década de 1970, sobre apropriação da produção audiovisual pelos povos Navajo (Worth e Adair 1995). Faye Ginsburg (1991), ao lado de Turner (1993), foram uns dos primeiros autores a escrever sobre cinema e mídia indígena. E outros trabalhos sobre cinema Tikmũ’ũn/Maxakali: Andrade (2017), Brasil (2015, 2016a, 2020), Caixeta de Queiroz e Diniz (2018), Estrela da Costa (2015), Estrela da Costa et al (2020), Maxakali et al (2019), Maxakali (2021), Tugny (2014), entre outros.

As etnografias sobre os Maxakali, seja dimensões sociais seja dimensões estéticas vinculadas às suas práticas e cosmologias foram, junto com o cinema, nosso "campo", diante da impossibilidade de realizar visitas de pesquisas às aldeias maxakali. Entre outros trabalhos, as teses de doutorado de Campelo (2018), Jamal (2017), Magnani (2018), Romero (2021), as dissertações de mestrado de Álvares (1992), Berbert (2017), Campelo (2009), Jamal (2012), Romero (2015), Rosse (2007), Vieira (2006), o trabalho sobre acústica e cantos de Rosse e Maxakali (2018) e Tugny (2011) foram fulcrais para situar-nos no complexo cosmológico e estético Tikmũ’ũn e , assim, podermos compreender sua expressão nos filmes. Por fim, o perspectivismo ameríndio desenvolvido por Viveiros de Castro (1979, 1996, 2004, 2006, 2011, 2017) e Lima (1996, 2005), a ideia de cosmopolítica desenvolvida por Stengers (2018) e de uma mitopraxis por Sahlins (2011) são conceitos de fundamental importância para este trabalho, alinhando as proposições teóricas em torno do cinema.

Ao fim dialogamos com diversas teóricas feministas para pensar o conceito de natureza dentro do debates de gênero e feminismo, chegando à uma reflexão sobre o feminismo indígena encabeçada no Brasil por Elisa Urbano Ramos (2019), pesquisadora e liderança pankararu.

1.3.1 Análise e etnografia fílmica

A análise fílmica se divide em etapas que vão desde a decomposição formal e descrição dos elementos fílmicos até a sua interpretação e contextualização. Penafria (2009:

1) descreve essas etapas: “em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar”. Aumont e Marie (2003: 13) subdividem ainda mais: descrição, estruturação, interpretação e atribuição são ações que podem ser exercidas conjunta ou separadamente pelo analista. Na trajetória analítica formal, Penafria (2009, p. 7) aponta como integrantes da análise interna as singularidades do filme enquanto obra individual, e em relação com a trajetória/estilo do realizador. Mas quando há dois filmes ou mais, torna-se possível relacionar as diferentes obras entre si. De forma mais detalhada, as etapas sugeridas são: 1) compreender a dinâmica narrativa da obra através de decomposição seletiva; 2) determinar os pontos de vistas presentes; 3) descobrir, descrever e interpretar a cena principal do filme (Ibid: 8). A decomposição envolve questões de imagem (descrição plástica dos planos), estrutura do filme (planos, sequências, etc) e utilização de sons (Ibid: 01).

As trajetórias analíticas sugeridas pelos três autores convergem em um ponto: não se perder do filme. O filme - e sua "razão de ser" - deve ser o ponto de partida e ponto de chegada (Penafria 2009); ou, nas palavras de Aumont e Marie (2003: 13): “A intenção da análise é sempre chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser”. Nesta direção vai também a sugestão de Penafria (2009: 4-5) de estabelecer um objetivo *a priori* ao partir para uma análise fílmica. No caso desta pesquisa, através da análise dos filmes, buscamos perceber como as relações de alteridade e cosmológicas que medeiam o processo de produção cinematográfica transbordam para tela, relacionando uma relação entre o complexo cosmológico e estético e a tessitura fílmica. Por um lado, analisa-se a "forma" com o objetivo de compreender sobre o dispositivo fílmico, mas, por outro, deve-se entender também como o dispositivo está relacionado com um processo social que o antecede. “Não se perder do filme” significaria aqui também não deixar de entender as dimensões coletivas e culturais que o filme carrega, as mediações culturais e cosmológicas mobilizadas pela sua realização, uma vez que o próprio fazer documental, ao inserir-se em meio a relações de alteridade, dispara e é atravessado por experiências dos sujeitos que filmam e, também, dos que são filmados.

Além da análise fílmica e para poder realizá-la a contento de nos aproximarmos dos processos que medeiam a feitura do filme, a etnografia fílmica se mostrou como um método que estávamos colocando em prática. Através desta metodologia, buscamos compreender os processos nos quais o cinema está inserido a partir das próprias obras; é pelos filmes que entramos em contato com os Tikmũ'ün e com as alteridades não-humanas que compõem seus

mundos. Com base em uma análise sobre os usos do cinema na pesquisa antropológica, Hikiji (1998: 91) defende a possibilidade de o cinema ser um "campo, passível de observação e interpretação antropológica". Desde o legado de antropólogos como Ruth Benedict, Margareth Mead, Gregory Bateson e outros que utilizaram o cinema como ferramenta de desenvolvimento do olhar antropológico, Hikiji reconhece nesta arte um caminho, uma potencialidade para investigação da alteridade, seja das particularidades, seja das diferenças; seja através de um estranhamento ou ainda da percepção do que, feito invisível em cada filme, revela - como em um mecanismo psicanalítico - o reverso, os "lapsos" de uma sociedade (Ferro apud Hikiji 1999: 102).

Assim, o cinema, assim como os mitos, pode construir uma narrativa sobre o devir de uma sociedade. Desde os apontamentos do antropólogo John Weakland, Hikiji vislumbra que a uma metodologia para análise filmica pode dialogar com a análise antropológica de mitos, no caminho de entender as representações socialmente construídas:

Em resumo, Weakland estabelece os seguintes pontos em comum entre filmes e mitos; ambos projetam imagens estruturadas do comportamento humano, da interação social e da natureza do mundo e refletem a vida social, sem ser, necessariamente, descrições realistas da vida cotidiana (...) Sua análise, adicionada à de Benedict (1934), começa a formar uma base menos movediça de sustentação para o trabalho antropológico com filmes (Hikiji 1999: 98)

Hikiji reconhece algumas limitações das pesquisas iniciais sobre o cinema como campo de pesquisa antropológica, uma vez que estas realizaram análises psicologizantes das sociedades, com bases em teorias sobre o comportamento humano elaboradas para o contexto ocidental. Entretanto, Hikiji menciona que, assim como os mitos, o cinema produz autorepresentações sociais, autoimagens coletivas que, cuidadosamente estudadas, muito falam sobre a sociedade que as produzem e as protagonizam:

As imagens contam histórias, tempos, lugares, sentimentos, perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo. Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas 'dramatizações' da realidade, O filme, como um mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros ao espectador (Hikiji 1999: 106)

A partir desta vereda, lançamos nossos olhares sobre o cinema Tikmũ'ũn/Maxakali enquanto narrativas que, além de contar sobre esse povo, seus rituais, e sobre relações que possuem com os não-humanos e com os não-indígenas, falam de como esta história está sendo construída por meio destas mesmas autorrepresentações, por meio de (povos)imagens e narrativas vivas, agentes, constantemente recontadas e atualizadas, sendo o cinema uma delas.

1.4 Estrutura da tese

A tese é composta por sete capítulos. No primeiro, fazemos uma apresentação do povo Tikmũ'ũn/Maxakali partindo, inicialmente, de algumas noções em torno dos mitos de fundação deste povo e, posteriormente, a partir de elementos históricos. Ao fim, realizamos uma breve apresentação da cineasta e liderança indígena Sueli Maxakali, co-diretora dos principais filmes que analisaremos no corpo da tese. Embora o trabalho não se debruce em uma perspectiva de história de vida, consideramos apropriado fazer esta introdução por entender que Sueli atua, na condição de cineasta, como meio para expressão de gênero coletiva deste povo - como ela mesma expõe em uma das suas falas, atuando ademais como uma representante de outras mulheres maxakali. Sua trajetória pessoal é apresentada porque nos parece significativa dos traçados coletivos, sociais e de gênero, da sociedade maxakali em meio à sociedade não-indígena e com os não-humanos; traçados que Sueli percorre na condição de artista e cineasta como mediadora de mensagens entre as alteridades que o cinema registra.

No segundo capítulo começamos a apresentar algumas reflexões sobre o cinema indígena, de forma mais abrangente, introduzindo o conceito de fora-de-campo que será relevante para a abordagem feita do cinema Tikmũ'ũn/Maxakali ao longo da tese. No terceiro capítulo, falamos sobre o cinema Tikmũ'ũn/Maxakali dialogando com o conceito de imagem - *koxuk* - na cosmologia maxakali, e trazendo alguns elementos em torno das formas de relação entre alteridades - trocas e armadilha - que também inspirarão reflexões sobre as agências envolvidas na produção cinematográfica.

No quarto capítulo, desenvolvemos uma análise do filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76'). Para tanto, apresentamos elementos estéticos relacionados ao mito que o filme narra e à agência das mulheres indígenas no ritual das *Yãmĩyhex* e no cotidiano. Aqui dialogamos também com algumas teorias antropológicas de gênero em torno das agências femininas entre povos ameríndios, discutindo conceitos como comensalidade, fluidez e xamanismo feminino. No quinto capítulo, passamos ao filme *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* (2020, 70') em que, partindo do mito da *Putõõy* - a mulher que nasceu de uma vagina esculpida na terra -, buscamos encontrar elementos de gênero que atravessam o filme por meio da relação com a terra. Aqui atravessamos ainda alguns elementos de uma cosmopolítica Tikmũ'ũn da terra, encontrando na coleta dos cantos e no movimento elementos centrais para a construção de uma mitopraxis Tikmũ'ũn em torno da terra e sua relação com a agência das mulheres.

No sexto capítulo, sem adentrar em obras específicas mas dialogando com cenas e análises feitas por outros autores sobre o cinema Tikmũ'ũn, buscamos identificar elementos de uma multisensorialidade presente neste cinema que dialoga com uma ética e estética do olhar fincadas na cosmologia maxakali. Por fim, no sétimo capítulo, fazemos uma digressão, afastando-nos dos filmes para pensar o conceito de natureza entre teorias femininas e depois retornar ao debate indigenista/indígena por meio da proposta de feminismo indígena¹⁹. Tal digressão é justificada, ao nosso ver, por estes filmes serem atravessados por uma expressão de corporalidade e natureza que transcende a dualidade ocidental natureza/cultura, e nos convidarem, por meio da experiência de seu visionamento, a desenvolver teorias (e também uma teoria feminista) que sejam capazes de dialogar com uma abordagem intercultural dos corpos e das agências (humanas e não-humanas) nas artes .

¹⁹ Aqui partimos majoritariamente dos debates das teorias feministas, embora consideremos que tal reflexão seria bastante enriquecida pelo aprofundamento nas discussões sobre natureza nas ciências sociais, em especial os debates em torno de uma "antropologia da natureza" desenvolvidos mais recentemente por Philippe Descolas. Infelizmente, neste momento, tal empreendimento extrapola nossas forças e tempo para esta pesquisa.

Mamãe, onde termina toda a terra do mundo?

1. Tikmũ'ũn/Maxakali: resistência por meio de relações xamânicas

Se vier um tempo em que não tem mais segredo, acaba nossa cura.

Isael Maxakali (Maxakali et al 2019: 100)

A minha experiência foi do povo Maxakali, pois foi o povo Maxakali que me escolheu. Foi o povo Maxakali que me ensinou a ser respeitada pelos pajés.

Sueli Maxakali (apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 31)

Neste capítulo fazemos uma breve apresentação do povo Tikmũ'ũn/maxakali, de sua relação com os povos-espíritos, os *yãmĩxop*, a partir de referências etnográficas e históricas. A apresentação objetiva embasar o argumento da tese de que não é possível compreender o cinema Tikmũ'ũn/maxakali sem contextualizá-lo no complexo cosmológico (e estético) que integra o modo de vida Tikmũ'ũn/maxakali. Como acontece com outros povos ameríndios (Lagrou 2008), não é possível separar a arte Tikmũ'ũn/maxakali e seu complexo estético das suas histórias originárias, da "construção ritual da pessoa" (Romero 2021: 32) que atravessa as práticas cotidianas e suas relações cosmológicas. Estas práticas e relações, imbricadas em uma percepção dos mundos, do que convém chamar de "multiverso tikmũ'ũn" (Ibidem), atravessam também as agências das mulheres e homens Tikmũ'ũn; dos sujeitos artistas que atuam, ademais de porta-vozes de seu povo e de um modo de vida, como tradutores xamânicos, construindo pontes entre mundos.

1.1 Um começo feito de fins

As histórias de origem Tikmũ'ũn são marcadas pelo fim. "Antigamente, há muito tempo, nossos antigos quase acabaram", fala a voz narradora de Sueli Maxakali ao iniciar o filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76') que traz um dos mitos de fundação deste

povo. Outro mito de fundação que conta a história de um quase fim também foi registrado em filme - *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016, 13'), o mito do dilúvio maxakali: após um grande dilúvio oriundo da quebra na reciprocidade das trocas entre os Tikmũ'ũn e os animais, apenas um homem Tikmũ'ũn sobreviveu. Resguardado dentro de um oco de uma árvore, o Tikmũ'ũn sobrevivente é retirado de lá e alimentado pelos *yãmĩy* [espíritos], consegue se reproduzir através de uma veado-fêmea e assim o povo Tikmũ'ũn volta a existir. Ao refletir sobre este princípio-fim presente nas histórias de origem contadas pelos Tikmũ'ũn quando se lhes pergunta sobre si, Romero (2021) atenta para a interpretação do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss de outros mitos de origem na América do Sul, em que a origem de algo (no caso dos mitos analisados por Lévi-Strauss, o fogo, o mel e o fumo) está relacionada à sua perda, seja porque esta perda se dá para um outro e há a necessidade de roubá-la deste outro dono (jaguar, no caso do fogo), seja porque algo se encontra em estado selvagem, não-domesticado (no caso do mel). Romero (2021: 331, grifo no original) conclui:

Penso, portanto, que assim como nestes mitos analisados por Lévi- Strauss, os mitos tikmũ'ũn do dilúvio também se referem à origem da humanidade, *embora o façam por preterição*. Trata-se, igualmente, de uma “origem às avessas”, que termina por nos permitir situar o problema da “origem” justamente para além daquele da “criação”, uma vez que a humanidade que surgia (isto é, “saía”, *xupep*) ali não era nem a primeira e nem a única, mas *aquela que sobreviveu*.

Desde este fundamento mitológico de uma gênese múltipla chegamos a um processo histórico de resistência às diversas tentativas de fim impostas pelos variados outros (em especial os não-indígenas, *ãyuhuk*) às quais os Tikmũ'ũn sobreviveram e sobrevivem: "os Tikmũ'ũn surgiram tantas vezes quanto os seus mundos acabaram ou quase" (Ibidem). A ameaça mais recente contra os Tikmũ'ũn sem dúvida somos nós, os *ãyuhuk*, os não-indígenas. Na cosmologia Tikmũ'ũn, existe um lugar reservado para os brancos: são descendentes do monstro canibal *ĩnmõxa*, um ser temível, devorador de carne crua. "Os brancos surgiram do *ĩnmoxã* (monstro canibal). Já os Tikmũ'ũn são filhos da terra. Surgiram da terra", nos diz Isael Maxakali, ao narrar o filme *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020, 70'). O *ĩnmõxa* é este que, incapaz de estabelecer trocas saudáveis, inviabiliza a socialidade: "Não canta, não dança, não vive em aldeias. Suas mãos cortantes não recebem e não trocam"

(Tugny 2014a: 61). Outra característica marcante deste monstro, a impermeabilidade de sua pele, é a insígnia de seu estado de impossibilidade social: "Ĩnmõxa é uma pessoa que não se transformou em *yãmĩy*, espírito, ou – se é que podemos dizer – em canto. Saído de dentro da terra, sua pele amolecida torna-se dura, impenetrável, ao entrar em contato com o sol" (Jamal e Tugny 2015: 173-4). Os não-indígenas são como o *ĩnmõxa* e a onça, um protótipo da bravura, de perigo, da incapacidade de esperar e de dialogar, como Tugny (2014a:64) relata ter ouvido de seus interlocutores certa vez. Isael continua a descrição: os *ãyuhuk*, brancos são "muito bravos", como as abelhas e as formigas. Cortam muitas árvores e estragam as plantações como as formigas". Eles também "se multiplicavam muito rapidamente" e matavam muito Tikmũ'ũn que fugiam com medo: "Os brancos se reproduzem como formiga ou abelha europa. Mas nós, os Tikmũ'ũn, não nos multiplicamos tão rápido assim". Os brancos encontram assim seu lugar na cosmologia *tikmũ'ũn* como uma ameaça que, entre outras, desde os tempos ancestrais, atingiram esse povo, às quais eles sobreviveram com sua língua e cultura, e sua compreensão de mundo(s). Como Sueli sempre fala ao narrar a luta pela sobrevivência dos Tikmũ'ũn e pela permanência de sua cultura: "o povo Maxakali perdeu suas terras para não perder sua língua e seus cantos"²⁰, porque "se nós perdêssemos a língua nós não íamos ter como curar as pessoas, não poderíamos cantar e fazer *yãmiyxop* para curar" (Vieira, Lôbo, Maxakali 2021: 86-7).

Os filmes dos Tikmũ'ũn tematizam conjuntamente as histórias de sobrevivência dos tempos mitológicos²¹ e os acontecimentos históricos dos tempos atuais. Os filmes expressam essa forma de contar que está também no cotidiano da aldeia que fala quem são os Tikmũ'ũn expressando um atravessamento fluido entre temporalidades mítica e histórica. Magnani

²⁰ Essa frase me foi dita a primeira vez que encontrei Sueli e Isael pessoalmente em agosto de 2018 durante a "Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas" na Universidade Federal do Sul da Bahia (BA), em Teixeira de Freitas (BA). Além do impacto de seu significado, pareceu-me ainda mais significativa a forma como foi-me dita, como uma das primeiras palavras em nossa primeira conversa, em nosso primeiro encontro. Romero (2021: 327) também menciona ter escutado declaração semelhante. Em um texto coletivo (Vieira, Lôbo, Maxakali 2021: 86), ela conta sobre como se deu esta escolha: "Um *yãyã* [pai, tio ou pajé] tinha perdido um filho, então o espírito dele veio, bateu na trava da porta e falou: vai chegar não índio, vai ter violência contra vocês. Foge! Então os *monãyxop* [antepassados] perceberam que os portugueses estavam chegando, e fugiram por um tempo. Até que o *yãmiy kitoko* (criança-espírito), que conversava com o *yãyã*, declarou: vocês escolhem, ou a língua ou a terra. Os *monãyxop* escolheram a língua, porque a terra, nós vamos andar em cima, nós vamos viajar em cima."

²¹ O tempo mítico é apresentado por Viveiros de Castro (1996: 118) como "um estado original de indiferenciação entre os humanos e os animais". A definição é oriunda de uma resposta dada por Claude Lévi-Strauss em entrevista ao filósofo Didier Erigon: "Se você perguntasse a um índio americano, é muito provável que ele respondesse: é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguem. Esta definição me parece muito profunda" (Lévi-Strauss e Erigo apud Viveiros de Castro 1996: 136). Romero (2021: atenta para que esta definição poderia ser aplicada aos sonhos, por nestes haver uma abertura para, uma potencialidade de transformação, um lugar onde as virtualidades ainda não foram atualizadas, para referir à reflexão de Viveiros de Castro (2006) sobre os espíritos amazônicos. Os sonhos seriam assim "caminhos que restituem a experiência do tempo mítico" (Romero 2021: 164) e, como tais, "conduzem aos mitos e vice-versa" (Ibidem).

(2018) observa como um "retorno mnemônico ao passado" aparece como uma forma natural de contar sobre o presente; este retorno dá-se perante a recordação de um "antigamente" em que as fronteiras entre o histórico e mítico, político e cosmológico são fluidas. O termo, usado em conversas cotidianas ou em momentos de contação dos mitos por partes das/os mais velhas/os, abrange um passado recente, presenciado por lideranças e pessoas conhecidas, mas alcança também "um passado mais distante, transmitido pela memória coletiva, pelos cantos e pelos mitos" (Ibid: 88). Uma fronteira fluida parece existir entre o "passado temporalmente indeterminado" e um tempo mítico em que "os antepassados – *mõnãyxop* – eram 'encantados' e 'moravam junto com os rituais'"²²; e ambos são convocados com as mesmas palavras: a "'Hômã, Hãmhitap, Mõnãyxop...'", que literalmente pode ser traduzida como: 'Antigamente, os antepassados...' (Ibidem).



²² Magnani (2018) relata que esta frase foi dita pela liderança da Aldeia Verde, Delcida Maxakali. Aqui há um sentido duplo para a palavra "ritual": ela significa ao mesmo tempo os seres-espíritos que chegam às aldeias, os *yãmĩyxop*, como os rituais e eventos realizados em torno da relação dos Tikmũ'ün como estes não-humanos (Ibid). A noção de ritual será discutida mais à frente neste capítulo, por ser diluída no cotidiano Tikmũ'ün, uma vez que estes seres-rituais não aparecem nas aldeias, interagindo com os Tikmũ'ün, apenas em eventos ritualísticos, eles se fazem presentes cotidianamente em "uma condição de ritualidade intrínseca à vida" (Ibid: 111), por exemplo, estando presente nos corpos das pessoas, inclusive especificamente nos cabelos. Maxakali et al (2019: 99) falam sobre o cabelo como uma reminiscência da mata a receber os *yãmĩy* no corpo da pessoa Tikmũ'ün: "Antigamente, tinha muito mato e os *yãmĩy* se escondiam dentro do mato. Hoje não, só há um pouquinho de mato e eles estão no nosso cabelo, nos acompanhando. Se disser alguma coisa errada, *yãmĩy* está me ouvindo". Na história da *Mãtãnãg: a encantada*, a mulher, após voltar da aldeia dos mortos, não pode contar nada do que viu aos seus parentes, porque os *koxukxop* [outro nome para os *yãmĩyxop* - povos-espíritos] presentes em seus cabelos ouvirão tudo o que ela disser por lá, e causarão sua morte (Romero 2021: 173). A própria noção de ritual é aqui colocada sob perspectiva: "O ritual [...] perpassa múltiplos lugares do mundo indígena: as casas, o território, os cabelos dos Tikmũ'ün, seus corpos, seus cantos" (Magnani 2018: 282).

Imagem 1: Cena do filme *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!*, em que a voz de Isael Maxakali, como narrador, conta sobre o tempo de "antigamente".

A força desta vinculação profunda entre história e mito expressa na vitalidade das relações xamânicas que mantém com os seus *yãmĩyxop* (povos-espíritos), e que resvala em seus filmes, parece ser a fonte da magnificente capacidade dos Tikmũ'ũn de resistir e sobreviver às situações adversas às quais tem sido submetidos pela sociedade não-indígena. Os *yãmĩyxop*, aqueles que são "seu problema pessoal", como disse Sueli ao antropólogo Roberto Romero (2021: 21)²³, por demandar uma série de cuidados, rituais, alguns custosos por convocar a oferta de alimentos diversos - "Yamiyxop é coisa cara", disse Sueli a outro antropólogo (Campelo 2018: 221) -, estes com quem uma relação mal sucedida pode levar à morte, são também sua fonte de cura e memória, memória esta que - pelos cantos - compõe a pessoa Tikmũ'ũn, como veremos a seguir.

1.2 Os Tikmũ'ũn/Maxakali: resistência por meio de relações xamânicas

Os Tikmũ'ũn/Maxakali são um grupo de cerca de 2.400 indígenas, falantes da língua Maxakali, que pertencente ao tronco linguístico Macro-Gê, distribuídos em pequenos territórios no Vale do Mucuri, no norte de Minas Gerais, ocupando uma área de aproximadamente 6.000 hectares (Vieira 2006, Magnani 2018, Romero 2021). Denominados de Maxakali pelos não-indígenas, autodenominam-se Tikmũ'ũn²⁴, que em sua língua significa literalmente "homens e mulheres", por apresentar a junção entre os morfemas *tik* (contração de *tihik*, que quer dizer "homens") e *ũn* (contração de *ũhũn*, que quer dizer "mulheres") conectados pelo pluralizador 'mũ' (Silva, 2019). Alguns autores interpretam a denominação como uma forma semelhante a de diversos povos ameríndios para autodenominarem-se, expressando um etnocentrismo que delimita, nas fronteiras de seu grupo social, a noção de humanidade, e resguarda aos outros, aos de fora, estrangeiros, o lugar do extra-humano

²³ A fala ocorreu após uma aula na Universidade Federal de Minas Gerais em que os alunos insistiam em perguntar a Sueli e a seu esposo, Isael, sobre as condições de vida dos Tikmũ'ũn e a (in)eficiência das instituições do Estado brasileiro que deveriam assisti-los, como se pudessem estas instituições ser o maior problema enfrentado pelos Tikmũ'ũn. Como Sueli não entendera a insistência das pessoas em perguntar sobre esta temática, ela, após o encontro, perguntou ao antropólogo Roberto Romero, o porquê daquelas perguntas. Romero então lhe disse que acreditava que os estudantes gostariam de entender quais eram os problemas enfrentados pelos Tikmũ'ũn. Foi então que ele ouviu a tocante resposta: "é que, Roberto, o problema pessoal dos Tikmũ'ũn são os *yãmĩyxop*" (Romero 2021: 21).

²⁴ Na tese, adotaremos ambos os nomes por serem utilizados amplamente na bibliografia e, vezes, pelos próprios Tikmũ'ũn que adotam o "Maxakali" enquanto um sobrenome para se identificarem perante a sociedade não-indígena.

(Viveiros de Castro 2017: 319). Assim, sob esta leitura, Tikmũ'ũn significaria algo como "nós, humanos" (Vieira, 2006, Campelo 2018), "nós" (Popovich 1981), "gente, pessoa humana, mas implicando em conjunto, ou seja, nós. É também o termo para designar o grupo local à que se pertence" (Álvares 1992: 91).

Já a origem do nome maxakali não é identificada com precisão entre estudiosos da linguística, história e sociedade Tikmũ'ũn. O etnônimo Maxakali foi identificado pela primeira vez em 1734 em relatos de campo do bandeirante português João da Silva Guimarães, que liderou expedições na região do norte de Minas Gerais e fronteira com Bahia, entre o vale do Mucuri, Minas Novas e rio Doce (Paraíso 1992), na primeira metade do século XVII conforme anota o etnólogo alemão Curt Nimuendajú (1958 [1939]), um dos primeiros a fazer registros sobre estes povos. Nimuendajú (Ibid: 54-5) cita o relato do historiador Felisbelo Freire sobre a resistência impetrada pelos indígenas às operações bandeirantes em seu território:

Em busca das cabeceiras do rio São Mateus, o chefe da bandeira (J. da Silva Guimarães) tinha de atravessar regiões habitadas por certas tribos. A primeira com que lutou foi a dos Machacaris, inimigos acérrimos do todo bandeirante que não fosse paulista. Neste encontro perdeu o seu irmão e muitos membros da bandeira. Em vista da resistência dos Machacaris, Silva Guimarães desistiu do seu intento de galgar as cabeceiras do São Mateus e dirigiu-se para as do Rio Doce.

Segundo Nimuendajú (Ibid: 54), o termo, assim como outros utilizados por exploradores europeus e viajantes que chegaram à região a partir do século XVIII para denominar os povos que ali habitavam - entre eles, Maxacuri, Machacari, Malalí e Machaculis, Majacaris, Majacalis e Machacarys-, é de origem desconhecida, uma vez que suas raízes não se relacionam nem com línguas do tronco Macro-Gê nem com nenhuma do tronco Tupi. Romero (2021: 24) relata a pouca familiaridade dos Tikmũ'ũn com a expressão, escassamente utilizada no dia a dia e pronunciada com o estranhamento de uma palavra que não pertence a próprio idioma (pronunciam 'Matxakadi'). Nimuendajú (Ibid: 53) também atentara para a falta dos fonemas na língua maxakali para pronunciar este nome: "Pronunciam-no 'Matchkadi', pois sua língua não possui nem *ch*, nem *r*, nem *l*". Talvez, a

interpretação pragmática de Sueli Maxakali (2021a) sobre a origem deste nome traga a resposta que os esforços historiográficos e linguísticos não conseguem encontrar: "Nosso nome de verdade é Tikmũ,ũn, mas como a cidade Machacalis²⁵ queria acabar nosso povo, colocou nosso nome maxakali para acabar nosso povo".

Mesmo tendo como território original, ao norte, a região entre o médio curso do rio Jequitinhonha e, ao sul, o vale do Mucuri (Paraíso 1992), nas décadas que se seguiram ao registro de Silva Guimarães, são encontrados apontamentos sobre a presença dos Tikmũ'ũn/Maxakali na região sul da Bahia, próximo a Caravelas, onde mantinham relação amistosa com os povos de mesma língua que ali habitavam (Nimuendajú 1958 [1939]). Devido às crescentes incursões bandeirantes em busca de minérios e à conseqüente marcha para o vale do Mucuri dos índios botocudos²⁶, aguerridos inimigos dos Tikmũ,ũn, que contra eles levantavam uma "guerra sem quartel" (Paraíso 1992: 05), estes se movimentaram para o litoral e também adentram o território no Vale do Mucuri. Aos poucos os Maxakali que estavam no litoral abandonaram estes aldeamentos, devido à "rígida disciplina que lhes havia sido imposta" (Ibid: 06) nestes lugares, subindo o rio Jequitinhonha, onde foram criados diversos aldeamentos e quartéis para abrigá-los, enquanto no Vale do Mucuri havia permanecido outros grupos não atraídos pelo aldeamento baiano (Ibidem). Apesar das inúmeras incursões bandeirantes e aldeamentos forçados, durante o século XVIII os povos que habitavam aquela região se beneficiaram da "zona tampão" ou "zona proibida" criada pela Coroa portuguesa para impedir o contrabando de ouro oriundo das áreas de mineração (Campelo 2018: 39-40). Entretanto, a vinda da coroa portuguesa para o Brasil em 1808, assim como a redução da produção orífera com os esgotamento das minas no centro-oeste, afetariam a geopolítica local, levando a uma abordagem mais agressiva de ocupação da vasta região entre o sul da Bahia e norte de Minas Gerais, importante área estratégica de transporte de

²⁵ O município de Machacalis (MG) se encontra nas mediações do território dos Tikmũ'ũn e, obviamente, guarda um histórico de conflitos, por ali habitar também fazendeiros e herdeiros de antigos invasores do território Tikmũ'ũn. A região, conforme registra Romero (2021: 298), foi lugar de mata densa habitada pelos Tikmũ'ũn: "No início do século XX, toda a área onde hoje estão situadas algumas das principais cidades vizinhas à TI Maxakali, em particular Batinga (BA), Umburatinhas (MG), Bertópolis (MG), Santa Helena de Minas (MG) e Machacalis (MG) era coberta por floresta, refúgio dos indígenas". Paraíso (1992: 16) traz o relato de que foi ali que, "14 indígenas, todos pintados de urucum, entraram na cidade armados, provocando verdadeiro pânico", o que levou à convocação do na época famoso "amansador de índios", Joaquim Fagundes, funcionário da prefeitura de Quartéis (hoje Joáima), responsável pela perda de grande parte do território Tikmũ'ũn para os "regionais" ou "neobrasileiros", a população de bandeirantes e comerciantes que se instalava na região (Paraíso, 1992: 16-20, Campelo 2018: 256)

²⁶ O último capítulo da tese de Campelo (2018) apresenta uma série de relatos dos conflitos entre os Tikmũ'ũn e estes povos, denominados de *ĩmkoxeka* (orelhas grandes) na língua Tikmũ'ũn (Ibid: 160). Os relatos destes conflitos encontram-se nos cantos trazidos pelos povos-espíritos (*yãmĩ:xop*), antigos aliados dos Tikmũ'ũn nestas guerras (Ibid).

produtos agrícolas e pecuários produzidos nas províncias de Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Espírito Santo e possível fonte de novos recursos minerais (Romero 2021): "De escudo humano e geográfico, abrigo de feras e febres terríveis, os sertões do leste passariam a figurar na imaginação colonial como nova fronteira civilizacional, um novo Eldorado" (Ibid: 260). Através da Carta Régia de 13 de Maio de 1808, o rei Dom João VI declararia guerra contra os botocudos, oficializando a permissão de genocídio e escravidão destes povos com fins de sujeitá-los "ao doce jugo das Leis e promettendo viver em sociedade, possam vir a ser vassallos uteis" (João VI 1808), sendo um marco da deliberada ocupação daquela região pelos empreendimentos bandeirantes.

Ao longo dos séculos seguintes, diversas foram as deliberações legais e estratégias para "reduzir"²⁷ os povos que habitavam a região do vale do Mucuri e de Jequitinhonha a "vassallos do estado nacional", desde a "guerra justa" impetrada pela Coroa, até os aldeamentos com "fins civilizatórios". Devido a estes empreendimentos coloniais, a então numerosa população indígena que seguia um modo de vida semi-nômade marcado pelas práticas de caça e pesca, com agricultura em menor escala, deslocando-se pelas densas florestas dos vales da região (Paraíso 1992) foi sendo reduzida continuamente ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX. Esse histórico de violentas incursões da sociedade não-indígena, entre elas invasões de terras e desapropriações para mineração e extrativismo, junto com a captura de pessoas para trabalhos forçados, epidemias e fome, fez com que a população Tikmũ'ũn tivesse uma queda considerável, sendo registrada em dados do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) como de 59 pessoas na década de 1940, conforme relato de Rubinger (1963: 252):

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 à 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.

²⁷ Lembrando que as missões jesuíticas também eram conhecidas como reduções. Agradeço ao amigo André Araújo por esta lembrança linguística que simboliza fortemente as intenções de redução tanto populacional como da diversidade cultural/social dos povos do território que o empreendimento colonial jesuítico carregava.

Apesar da dúvida sobre a precisão do dado, é inegável a existência de drástica redução populacional entre os Tikmũ'ũn no século XX. Nos anos seguintes, entretanto, os próprios relatos do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) já apontaram um crescimento populacional e Rubinger (Ibid: 253) contabilizou, em sua primeira ida a campo em 1962, 243 indígenas Tikmũ'ũn na região de Água Boa. A imprecisão dos dados não é ocasional. Os Tikmũ'ũn têm sido apontados como um obstáculo à construção de assentamentos permanentes e ao desenvolvimento de práticas agrícolas e pecuárias baseadas no desmatamento (Romero, 2015, 13), assim como um impedimento para a navegabilidade dos rios dos vales do rio Mucuri e do rio Jequitinhonha; têm sido descritos pelos diversos viajantes que chegaram à região - naturalistas, missionários e administradores - com todo o tipos de termos pejorativos - preguiçosos, vagabundos, errantes -, o que expressa uma clara aversão ao seu modo de vida. Tal desprezo só poderia resultar em “fontes históricas precárias, imprecisas e enviesadas” e em uma grande lacuna em termos de conhecimento confiável sobre a história desses povos ao longo dos últimos séculos (Magnani 2018; 46). Colaboraram para a redução populacional dos Tikmũ'ũn e perda de suas terras figuras que se tornaram célebres nacionalmente por sua contribuição para o "desenvolvimento nacional", como Teófilo Ottoni, fundador da Companhia de Comércio e Navegação do Rio Mucuri, e mercenários que, agindo sob o véu da ilegalidade e da impunidade, ou até mesmo contratados e incentivados por órgãos oficiais, agiram para desapropriar terras dos indígenas e para a instalação da sociedade neobrasileira, entre eles, o mais conhecido Joaquim Fagundes, "tido como 'amansador' dos índios, responsável por vender grande parte das terras Tikmũ'ũn" (Rubinger 1963: 252). Estas atuações colaboraram para a devastação das matas densas que cobriam os vales, substituindo-as por pasto para gado, conforme registros deixados por Rubinger e Nimuendajú: "Os próprios índios, convencidos pelos civilizados, andaram plantando suas "mangas" (pastos)" (Rubinger 1963: 252), seguindo a "tática dos intrusos de transformar as matas de lavoura em capinzais" (Nimuendajú 1958 [1939]: 60). A crueldade era tão deliberada que, após o plantio dos pastos sobre as capoeiras oriundas de suas lavouras, os indígenas eram questionados, pelos próprios brancos que os convenceram, sobre por que queriam uma terra útil apenas para criadores de gado (Ibidem).

Não obstante este histórico de invasões e espólios, hoje a população Tikmũ'ũn é de cerca de 2.400 pessoas (Romero 2021: 19; Berbert 2017: 27, Campelo 2018: 55), habitando quatro terras indígenas no nordeste do estado de Minas Gerais, região conhecida como Vale

do Mucuri: a TI Maxakali, a Reserva Cachoeirinha/Mundo Verde, a Reserva Aldeia Verde e a Aldeia Nova, recentemente criada por um grupo que saiu da Aldeia Verde (Romero 2021). Como consequência destes séculos de violações e subsequentes migrações na tentativa de escapar do violento ataque da sociedade não indígena, os Tikmũ'ũn vivem uma das piores situações socioambientais entre os povos indígenas brasileiros (Tugny, 2014). Campelo (2018: 39) nos relata brevemente o vislumbre deste território, que podemos ver também nas imagens dos filmes Tikmũ'ũn²⁸:

A descrição dos lugares onde habitam atualmente pessoas tikmũ,ũn é catastrófica. Cercados por um mar de capim, cursos finos de água que resistem como podem, pequenas capoeiras e restos de mata compõem o lugar em que atualmente estão as aldeias. O mundo que aparece em seus cantos e narrativas, repleto de seres, não é possível ser visto naquele enorme pasto de capim colônia.

Apesar disso, os Tikmũ'ũn mantiveram muitas de suas práticas socio-cosmológicas e o contraste entre estas práticas ainda pulsantes e suas condições físicas de vida tem desafiado a compreensão dos etnólogos (Tugny 2014: 158). Após séculos de resistência para sobreviver, reter parte de suas terras e manter sua cultura perante os ataques da sociedade não-indígena - seja dos colonizadores dos séculos anteriores, seja dos fazendeiros e ou mesmo do Estado brasileiro mais recentemente durante a ditadura militar²⁹ - o que salta aos olhos é a capacidade

²⁸ No cinema, podemos ver, por exemplo, no filme *Caçando Capivara* (2009, 57') a caça ser feita em uma vasta região de capim colônia e não nas matas densas de antigamente. Brasil (2016a: 150) nos diz que esta virtualidade da floresta no filme causa um movimento em que deixamos a dimensão fenomenológica do cinema para sermos levados por uma dimensão cosmológica, para poder lidar com a possibilidade de que "a paisagem desertificada seja povoada por seres virtuais". Não foi também simples para os Tikmũ'ũn conseguirem filmar a cena inicial do filme "*Yãmĩyhex* - as mulheres-espírito" em um rio, devido à dificuldade de acesso à água em seu território. Uma terra com rio é um desejo, um sonho, por ser uma garantia para o futuro, conforme nos dizem Sueli e Isael (respectivamente): "Meu futuro é deixar esse rio para meus bisnetos, deixar de lembrança para meus bisnetos" (Maxakali, Maxakali 2020); "Um rio é uma escola para nós. Esse é o meu sonho. O rio é escola, porque criança banhando, cantando, imitando bicho, imitando peixe" (Maxakali, Maxakali 2020).

²⁹ A perseguição sofrida pelos Maxakali nas mãos da ditadura militar foi bem relatada no filme *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016, 40') e na dissertação de mestrado da antropóloga Paula Berbert (2017), intitulada com uma citação de Sueli Maxakali que certa vez disse "para nós, a ditadura nunca acabou". Além do processo colonizatório que envolveu excursões bandeirantes, a recente ditadura militar impactou severamente os Tikmũ'ũn, contribuindo para ampliar o legado construído durante o tempo do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) que "institucionalizou o esbulho de suas terras, sequestrou sua autonomia alimentar e constituiu entre eles um aparato repressivo para fazer vergar sua contraposição a tais propósitos etnocidas" (Berbert 2017: 09). De forma

que os Tikmũ'ũn possuem para suportar as circunstâncias mais adversas e reinventar sua cultura em meio a essas adversidades. A sobrevivência e tenacidade cultural do povo Maxakali perante esta que pode ser entendida seja como uma guerra contra o estado (Romero 2015) ou como um estado em guerra contra os Maxakali (Berbert 2017), expressa uma capacidade de, para além de manter sua cultura, perseverar em um "devir tikmũ'ũn", permanecendo em seus "modos de transformação e diferenciação" (Romero 2015: 117). A ideia de um devir-índio trazida por Viveiros de Castro (2015) à qual nos referimos aqui situa a noção da identidade indígena precisamente em uma persistência em um devir, e não em uma condição natural ou necessariamente atual. Romero (2021) retoma a reflexão de Viveiros de Castro para entender o contexto Tikmũ'ũn, e buscar responder à pergunta de como podem ter sobrevivido a tantos e contínuos ataques: seria precisamente a perseverança em seus modos de transformação que estão indissociavelmente vinculados aos seus rituais, aos *yãmĩxop*. Uma resposta similar é expressa por Tugny (2014: 160), ao mencionar a existência um "ethos monástico", que "permite que os Tikmũ'ũn permaneçam alheios à perda sequencial de aspectos materiais - entre eles, seu território, fauna, flora, água, comida, casas e até mesmo pessoas - e voltar-se essencialmente para um mundo de relações infinitas, atualizadas a cada dia, com seus *yãmĩxop*". Quem são os *yãmĩxop*?

Os *yãmĩxop* são os "povos-espíritos" que podem ser animais-espíritos, plantas-espíritos, entre outras manifestações, incluindo os mortos. Álvares (1992: 95) os define como "um vasto panteão de espíritos - todo o além Maxakali": "Sempre houve *yãmĩy* e sempre haverá. Eles sempre acompanharam os humanos em suas andanças e continuarão a fazê-lo enquanto os homens lembrarem-se deles" (Ibid: 96). *Yãmĩy* significa espírito, enquanto o sufixo *xop* é um coletivizador, indica um coletivo ou grupo quando usado ao final de uma palavra. São um grupo de inúmeros seres que vêm às aldeias visitar os Tikmũ'ũn,

geral, os dados de indígenas mortos pela ditadura militar, pelo menos 8.350 segundo a Comissão Nacional da Verdade (CNV, on-line), ultrapassam, em muito, a estatística oficial de mortos pela ditadura no Brasil.

estes são seus "pais" e "mães"³⁰ e por isso devem prezar cuidadosamente pela relação com os espíritos, relação que passa pela oferta de comida e pelo cuidado e manutenção dos cantos que recebem destes espíritos: "Os *yãmĩy* são seres cantores, são, na verdade, os donos do canto, das belas palavras" (Alvares 1992: 96). Diversos grupos ocupam este panteão de espíritos cantores. Os *yãmĩy* são divididos em aproximadamente 10 grupos³¹ (Vieira, 2006, 27), são eles: "tatakox (povo-lagarta), komãyxop (povo compadre- comadre), kotkuphi (povo-relacionado ao filamento não comestível da mandioca), yãmĩy (povo espírito-masculino), yãmĩyhex (povo-espírito- mulher), ãmãuxxop (povo-anta), popxop (povo-macaco), putuxop (povo-papagaio), mõgmõkaxop (povo-gavião) e xũnĩmxop (povo-morcego)" (Campelo 2018: 43). Assim esse panteão, essa "multidão de povos-espíritos" (Ibidem), é composta de espíritos-animais, ou espíritos-pessoas que abrangem "almas de Índios maxakali, botocudo e 'de outras tribos', Brancos, mamíferos, aves, peixes, insetos, frutas, acidentes geográficos, corpos celestes, plantas, artefatos, cachaça, partes do corpo e filhos de alguns *yãmĩy*" (Vieira, 2006: 28). Essa diversidade parece derivar do fato de serem os *yãmĩyxop*, segundo Rosse e Maxakali (2018), um dispositivo para processar a alteridade e definir a temporalidade: "os *yãmĩy* não constituem apenas a idealização da imagem da alteridade, delimitando largamente os traços de um 'nós', eles também representam o destino *post-mortem* das pessoas deste mundo, um ponto crítico na constituição de uma temporalidade" (Rosse e Maxakali 2018: 20). Ou, como fala Tugny (2011: 37) ao observar a

³⁰ Ser mãe ou pai de *yãmĩy* é uma forma de se fazer Tikmũ'ũn (Romero 2021: 99), junto com o "aparentamento colocado em ação pela residência compartilhada, pelo intercuro sexual, pelo resguardo de sangue, pela dieta alimentar, pela memória e circulação das histórias e dos cantos, pela troca de afetos e cuidados". Para fazer circular histórias e cantos é necessário adotar um *yãmĩy*, como Sueli dirá ao antropólogo Douglas Campelo (2018) - para entender os Tikmũ'ũn, é preciso alimentar *yãmĩyxop*. A antropóloga Marina Vieira (2006: 138) também conta que, durante sua experiência em campo, precisou tornar-se "mãe" de *yãmĩy*: "Quando participei pela primeira vez de um destes rituais, oferecendo tabaco aos *yãmiy* que saíam do kuxex e vinham apanhá-los, Joviel Maxakali disse: 'Agora você tem um *yãmiy*! Você vai ter que dar comida pra ele sempre, não pode esquecer.'" A relação com os *yãmĩyxop* passa assim pela adoção, por esta qualidade de pertencimento, de *aparentamento* que envolve um compromisso de cuidado contínuo para que a relação seja mantida, como também relata a pesquisadora Cláudia Magnani (2018: 249): "vincular-se a um *yãmĩy*, tornar-se o seu 'pai' (*tak*) ou 'mãe' (*tut*), passar a partir daí a 'cuidar' deles e alimentá-los sempre que estejam de passagem pelas aldeias" (ROMERO, 2015, p. 88). Quem tem *yãmĩyhex*, me repetem as mães, 'deve saber cuidar dela'". A relação de aparentamento gera um engajamento que é característico das distintas agências de gênero: "as mulheres são suas mães porque os alimentam e os homens seus pais porque os ensinam a cantar, a dançar, a balançar os chocalhos." (Tugny 2014: 162).

³¹ Vieira (2006) menciona também a existência de mais de 200 subgrupos. Romero (2021) e Campelo (2018) falam de uma qualidade múltipla dos *yãmĩyxop*, que se desdobram e "caminham juntos" com uma "legião de outros povos" (Romero 2021: 36). Por exemplo, se tomarmos em conta o grupo de povos-espíritos-morcego, Romero (Ibidem) discriciona a variedade de espíritos, conforme indicado pelo pajé Mamei Maxakali: "xũnĩm xi kup nãg, xũnĩm xeka (morcego grande), xũnĩm ãta (morcego vermelho), xũnĩm ponok (morcego branco), xũnĩm nãg (morcego pequeno), xũnĩm mã'ã'y (morcego-jacaré), xũnĩm kuxakuk (morcego-capivara), xũnĩm ãmtap (morcego-girino), xũnĩm mãyõn (morcego-sol), mayõn nãg (morcego-estrela)", só para citar alguns. Campelo (2018: 108) menciona a legião que acompanha os povos-gaviões-espíritos: "Mas os *mõgmõkaxop* não vêm sozinhos. Eles vêm acompanhados de suas esposas (*xokaniñãg*) e de uma legião de outros espíritos zabelês, micos, macucos, viuvinhas, andorinhas e muitos outros". Os *yãmĩyxop* andam em grupo, são legião.

forma como os *putuxop* cozinham suas vítimas ouvindo os cantos que delas emanam, em uma integração entre "cozinhar-comer-cantar": "Cantar a história' é então assimilar o inimigo" (Tugny 2011: 37).

O sentido da partícula *xop* está relacionado a significados que estão para além de uma sufixação linguística. Campelo (2018: 322) fala sobre como este sufixo coletivizador aponta para uma qualidade (e capacidade) da socialidade de produzir coletividades, "de multiplicarem coletivos", como um processo de "diferenciação e proliferação de nomes". Ainda, este termo pode ser vinculado aos diversos etnônimos dados a outros grupos indígenas identificados como habitantes da região entre litoral da Bahia e os vales do rio Mucuri e Jequitinhonha em Minas Gerais, encontrados em relatos de viajantes, bandeirantes e colonos dos séculos XVII e XIX, tais como kumanaxó, pataxó, anaxó, monaxó, kutaxó, kutaxó (Ibid: 320). Paraíso (1994), por exemplo, identifica entre os Tikmũ'ũn uma qualidade de inconstância, fluidez na composição do coletivo, uma tendência ao fracionamento dos grupos sociais baseados na identidade, levando ao surgimento de "novas unidades sociais autônomas e auto-suficientes" (Paraíso 1994: 182), o que pode ser então relacionado aqui a esta capacidade de multiplicar-se, substanciada no sufixo coletivizador *xop*. Alguns grupos de *yãmĩyxop* podem ser relacionados a estes subgrupos de indígenas encontrados nos registros dos viajantes. Os *Putuxop* (povos-espíritos-papagaios), por exemplo, seriam os Pataxó, povo de mesma família linguística que os Maxakali (macro-jê), associação fortalecida ainda pelos relatos dos Maxakali de que o ritual dos *Putuxop* teriam sido trazidos pelos ancestrais desde Itamaraju (Ba) e Porto Seguro (Ba), região onde habitam até hoje os Pataxó (Jamal e Tugny 2015). Ou ainda, os *Monãyxop* ("ancestrais, os que vão e voltam, entram"), categoria muito citada pelos Tikmũ'ũn em suas histórias sobre "antigamente", seriam aquele subgrupo cujos registros históricos grafam como Monoxó (Paraíso, 1994: 183).

A ideia dos *yãmĩyxop* serem um dispositivo de transformação para lidar com alteridades³² - animais, mortos e todo este espectro de subgrupos de indígenas que circulavam pela região que abrange o leste de Minas Gerais e litoral da Bahia, onde os Tikmũ'ũn sempre

³² Neste sentido, sobre os *yãmĩyxop* (e cantos) como forma de lidar (e absorver em um devir-tikmũ'ũn) a alteridade, é interessante o relato de Sueli (Vieira, Lôbo, Maxakali 2021: 89) sobre como uma relação interracial com o povo quilombola resultou em um dos cantos dos *yãmĩyxop*: "Nessa ocasião contei sobre a interação, no passado, entre alguns *monãyxop* [antepassados] meus e Antônio [Bispo, mestre quilombola], um homem negro, que vivia como quilombola nas proximidades da aldeia. Ele morava numa parte da nossa terra que ficou fora da área demarcada, perto de Santa Helena de Minas (MG). Este homem trazia para meus parentes uma batata diferente, até que deu a eles uma rama para plantar. Meus *monãyxop* não entendiam bem português, e deram o nome de *Xatõn* (Antônio) para esse tipo de batata. Hoje temos o canto de *Xantõn*, pertencente ao *poo op* (mico-espírito)".

circularam - encontra-se também na própria etimologia da palavra, conforme atentou Romero (2021: 38-9):

Quando, no início da minha pesquisa de campo, notei a semelhança entre o verbo *mĩy* (fazer) e a palavra *yãmĩy* perguntei a Isael Maxakali se uma coisa tinha a ver com a outra. “Sim!” – ele me respondeu – “*yãmĩy* é assim, quando uma coisa está se formando, formando, mas ainda não acabou.” Alguns anos mais tarde, Isael acrescentaria: “*yãmĩy* é *yãy* mais *mĩy*”. Na língua dos Tikmũ’ũn, *yãy* é um morfema reflexivo e *mĩy* o verbo “fazer”: *yãy mĩy*, *yãmĩy*, “fazendo-se”, “formando-se” ou – por que não? – “transformando-se”. A ideia de transformação ou metamorfose, *yãy hã mĩy*, é ainda uma verdadeira constante nas narrativas e nos cantos tikmũ’ũn. Na expressão, o morfema *yãy* e o verbo *mĩy* são articulados pela posposição *hã*, que indica meio, instrumento. Numa tradução aproximada, *yãy hã mĩy*, “transformar-se”, seria algo como “fazer-se através de”. Assim, muitos dos antigos *mõnãyxop* fizeram-se outros: animais, espíritos. Ou, como também costumam dizer, *yãn xãmẽn*, “encantaram-se”.

Enquanto "dispositivos de transformação", ou "povos-outros", como nos falam Jamal e Tugny (2015), os *yãmĩyxop* são também dispositivos de manutenção do "devir tikmũ’ũn" ao apontarem para os perigos de uma transformação descontrolada e indesejada. A manutenção do *ethos tikmũ’ũn* passa por uma boa relação com os *yãmĩyxop*, que envolve a conservação dos cantos que são deles recebidos e a recepção correta dos povos-espíritos quando de suas visitas às aldeias. Vieira (2006: 159) relata que, diante da pergunta sobre o que torna alguém um "bom maxakali", Frances Popovich iria ouvir continuamente: “um bom maxakali constrói um *kuxex* e realiza os *yãmĩyxop* (rituais)”. Como veremos mais adiante neste capítulo, é a própria manutenção dos cantos trazidos pelos *yãmĩyxop* que conforma a pessoa *tikmũ’ũn*, e estabelece as relações de parentesco e com os mortos. Os perigos oriundos da má gestão desta relação envolvem o adoecimento e morte da pessoa *tikmũ’ũn*, e, por isso, tudo que circunda os *yãmĩyxop* é tratado com muito cuidado ou, relembrando a fala de Sueli ao antropólogo Roberto Romero, os *yãmĩyxop* são considerados o "problema pessoal" dos *tikmũ’ũn*.

Os *yãmĩyxop* visitam as aldeias *tikmũ’ũn* para "estabelecer trocas, cantar, dançar e atualizar relações" (Campelo 2018: 41), trocas que demandam cuidado, dedicação e envolvem

perigos. No livro "Hitupmã'ax³³: curar" (Maxakali et al, 2008: 130), os autores Tikmũ'ün explicam um pouco sobre estes cuidados:

Aquele espírito do ritual, que fica no cabelo, ele é o espírito daquela pessoa que já morreu: o espírito dos nossos *ũgtok*, dos parentes. Ele faz sonhar. Quando tikmũ'ün fazem roça, compras e não se lembram dos filhos, dos espíritos deles; quando deixam de fazer o ritual na *kuxex*; então, o espírito acha ruim. Ele faz sonhar, para comer a sua comida e para fazer lembrar da *kuxex*. É como um exemplo para todo mundo ver que nós temos *kuxex*. Sempre, quando a gente come, precisa lembrar da *kuxex*.

A *kuxex* é uma casa onde os homens se reúnem para receber os espíritos e realizar algumas das práticas rituais; muitas vezes é pela *kuxex* que os espíritos chegam à aldeia. O termo *kuxex* pode ser traduzido como “casa de religião”, “casa dos cantos” (Romero: 2021: 35, 42), “casa dos espíritos” (Campelo: 2018: 41), “ninho-casa dos espíritos” (de *yãmĩyxop pet*) (Campelo 2009: 192). Ainda, como “casa dos homens” (Métraux, Nimuendajú 1946), tradução criticada por Magnani (2018) e Campelo (2009) por expressar um olhar androcêntrico fundamentado na ideia, pressuposta nos estudos ocidentais, de diferença de gênero como característica fundante da ritualidade, destaque não dado pelos próprios Tikmũ'ün em sua denominação, que a denominam em torno da ideia de uma alteridade, como mostra Campelo (2009: 192):

Além disso, há uma interessante manipulação da língua portuguesa que é o uso do aglutinador “ni” que substitui os aglutinadores “no” (equivalente à preposição *em* e do pronome pessoal oblíquo *lo*) e “na” (equivalente à preposição *em* e do pronome dem. feminino *a*; feminino de *no*). Ou seja, quando querem se referir à *kuxex*, é comum ouvi-los dizerem “vamos lá ni *kuxex*”, o que coloca esse espaço numa zona de indiscernibilidade entre a conotação feminina do *na* e a conotação masculina do *no*. A *kuxex*, como centro, parece ser outra coisa que “casa dos homens”, pois, se assim a

³³ A palavra *Hitupmã'ax*, traduzida aqui como 'curar', tem outros significados. Popovich (2005: 17) traduz o termo como "curar, fazer feliz". A vinculação entre cura e o sentimento de alegria é relatada por outros autores. Vieira (2006: 154) fala sobre esta identificação: "Os Maxakali vêm as festas, cultos e outras práticas religiosas dos Brancos de forma análoga aos seus rituais pois, quando as frequentam, experimentam o mesmo efeito produzido pelos *yãmĩyxop*: *hiptop* (alegrar, curar)". Romero (2021: 182), que analisa a forma de lidar com a doença e ritual de cura entre os Tikmũ'ün também aponta um elo entre a cura e alegria, de um lado, e a doença e a tristeza (e saudade dos parentes mortos), de outro: "a língua Tikmũ'ün, *hi* é uma raiz que diz respeito a tudo o que é vivo, animado e *tup*, “novo”; *hitup*: “vivo de novo”. Mas é como “alegria” que os Tikmũ'ün preferem traduzir essa palavra. A saudade-tristeza está para a doença, portanto, assim como a cura (*hitupmã'ax*, literalmente, 'fazer alegre') está para a alegria".

entendemos, transforma os homens, por sua vez, em “outros homens”. O fato de ser um espaço habitado tanto por homens quanto por espíritos transforma os primeiros, do ponto de vista das mulheres, em “homens-outros”.

De fato, é nesta transição entre humanidade e extra-humanidade que a *kuxex* se situa. A "casa de cantos" é "o primeiro lugar que os espíritos devem passar para penetrar no interior do mundo dos humanos e tentarem estabelecer relações com os Tikmũ'ũn" (Campelo 2009: 15). Ela é esta passagem para a recepção dos espíritos no interior da aldeia, uma expressão da própria abertura dos Tikmũ'ũn para uma relação com estes não-humanos, que Campelo (2009) denomina de abertura ao interior ("movimento dos espíritos à aldeia dos humanos") em contraste (e complementariedade) com uma também necessária "abertura ao exterior" ("movimentos dos humanos à aldeia dos espíritos"):

para que a abertura ao *interior* exista, uma abertura ao *exterior* por parte dos humanos é indispensável, e vice-versa. Para que os humanos tragam os *yãmĩy* ao seu interior, é preciso que os humanos saiam de si para encontrar com *outrem* – como dissemos acima é nas expedições de caça, pesca e coleta ao exterior que esses encontros ocorrem. Ao mesmo tempo, evidentemente, é preciso que este *outrem* encontre uma abertura do sócius *tikmũ'ũn* – como vimos essa abertura ao interior da aldeia é encontrada na *kuxex*. É para esse lugar que os personagens míticos humanos convidam os espíritos. Portanto, a relação entre interior e exterior, do ponto de vista *Tikmũ'ũn*, parece estabelecer-se, numa espécie de abertura em *perpétuo desequilíbrio*. Um constante e interminável abrir e fechar-se (Ibid: 17)

Assim a *kuxex*, com sua opacidade, sua impenetrabilidade ao olhar daqueles que estão dentro da aldeia, especialmente as mulheres, resguarda uma abertura extrema para o outro lado, o lado da floresta onde habitam os *yãmĩyxop*³⁴, estes ao encontro de quem os Tikmũ'ũn vão em suas incursões seja para caçar, pescar, plantar, ações que, os relatos míticos apontam, foram disparadoras de encontros com os povos-espíritos. Aqui parece haver uma dialética (ou "desequilíbrio perpétuo") entre interior e exterior, entre opacidade e abertura, que reflete a abertura ao outro a qual Lévi-Strauss (1993) se referia como característica dos povos ameríndios. De forma similar, a condição de destaque geográfico na aldeia que a *kuxex* possui não deve ser equivocadamente compreendida como uma oclusão, um fechamento em si, uma

³⁴ Os *yãmĩyxop* habitam “terras outras' (*hãmnõy*) no céu, nas matas ou no fundo das águas" (Romero 2021: 35). Romero relata também que as viagens oníricas dos Tikmũ'ũn indicam haver uma contiguidade entre a aldeia dos vivos e estas "terras outras", geralmente alcançadas por uma trilha na mata ou montanhas durante os sonhos.

vez que aqui "o centro é a instância máxima da exterioridade. Ao imaginar que o *mimanãm* [mastro ritualístico, traduzido como pau-de-religião] é um corpo de uma árvore encontrado num espaço exterior à *kuxex* – a floresta – e talhado e pintado pelos espíritos – o centro –, ele pode ser entendido como o lugar da exterioridade no seu 'estado bruto', como 'pura exterioridade'" (Campelo 2009: 191). E, em cena, nos filmes é da *kuxex* que os acontecimentos eclodem, partem, ou deste lugar onde habita o desconhecido, a floresta, da qual a *kuxex* é uma passagem para a aldeia.

Também no cinema a *kuxex* é uma passagem para o desconhecido, mesmo que não adentremos suas paredes, esta "abertura para o interior" (Campelo 2009) adensa a cena com sentidos, seja pelos sons que dela ecoa, tornando a cena uma caixa de ressonância acústica com "cantos que surgem, desaparecem, se repetem e ecoam pelos espaços, sem que se saiba ao certo sua fonte" (Maxakali et al 2019: 98), seja pela potência de alteridade que sua presença imperscrutável persiste em afirmar. Maxakali et al (2019: 97) falam que a câmera também se torna uma "câmera-*kuxex*" ao fazer um trânsito entre uma fenomenologia do cinema - que capta o visível - para o cinema enquanto um dispositivo cosmológico - que capta o trânsito entre o visível e o invisível³⁵. As "passagens entre mundos: da aldeia à floresta, da superfície ao subterrâneo ou ao mundo subaquático" traçadas pelos "os limiões do *kuxex*" regem também a construção do olhar no filme³⁶ que capta "movimento de aparições e desaparecimentos, de entrada e saída do campo visível".

Voltada para fora da aldeia, idealmente para a floresta, a *kuxex* hoje enfrenta uma floresta imaginária, pois os Maxakali não têm mais mata densa em seus territórios (Tugny, 2014, 168). Campelo (2018: 220) atenta para como a *kuxex*, ao mediar as relações cosmológicas, termina por ser também um lugar de um poderoso agenciamento cosmopolítico na medida em que é também "o espaço do conhecimento, do prestígio e de uma intensa e tensa trama cosmopolítica, fazendo com que conhecimento, prestígio e circulação dos cantos não deixem de ser atravessados por invejas, intrigas e conflitos". Dentro da *kuxex* são agenciadas as relações com os povos-espíritos, outra parte ocorre no pátio da aldeia, aqui com um protagonismo das mulheres, que realizam as ofertas de alimentos e interagem com os *yãmĩyxop* através de danças e jogos corporais.

³⁵ Abordaremos mais a fundo a ideia do cinema como uma máquina cosmológica no segundo e terceiro capítulo.

³⁶ A análise aborda o filme *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito* (2019, 76'), mas nos parece tratar de uma dinâmica de olhar, de sensibilidade, que parte da ritualística Tikmũ'ün e atravessa seu cinema como um todo.



Imagem 2: Plano geral da Aldeia Verde. Cena do filme *Yãmïyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 3: Jovem leva vestidos preparados pelas mulheres para entregar às *yãmïyhex* na *kuxex* ("casa de religião" ou "casa dos cantos"). Cena do filme *Yãmïyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 4: A *kuxex* ("casa de religião" ou "casa dos cantos"). Cena do filme *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 5: Mulheres limpam o pátio para a vinda das *yãmÿhex*. Cena do filme *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 6: Desde uma casa na aldeia mulheres e crianças olham *Yãmïyhex* dançando no pátio. Cena do filme *Yãmïyhex - as mulheres-espírito*.

A *kuxex* é um local proibido às mulheres, que, quase sempre³⁷, não podem entrar ou mesmo olhar para dentro de casa. Ao discutir vieses sobre subordinação da mulher no debate sobre natureza/cultura nos estudos ocidentais, Overing (1986) reflete sobre como as dualidades privado/público, doméstico/público muitas vezes são equivocadamente aplicadas para estudar sociedades não-ocidentais. Nessas sociedades não há uma separação estanque na geografia entre os espaços públicos e privados, ao mesmo tempo que não há uma exclusão

³⁷ Há certos momentos em que as mulheres podem entrar na casa de religião: "durante os ciclos festivos de *Yãmïyhex* (o *yãmïy* feminino), *Po'op* (povo-espírito-macaco), *Kotkuphi* (o feroz e caçador espírito-da-mandioca) e *Kômãyxop* (um casal de seres femininos que funda um sistema de amizade formal marcada pela reciprocidade ritual entre os humanos) as mulheres têm acesso ao *kuxex*..." (Magnani, 2018: 83). A "casa de religião" coloca os Tikmũ'ün dentro do conhecido "complexo das flautas sagradas" ameríndio, em que algumas dimensões da vida social masculina é vedada à presença ou mesmo visionamento das mulheres: "Em suma, em sociedades inseridas neste sistema, as mulheres são veementemente proibidas de ver alguns aerofones (flautas e zunidores, principalmente), ou - e esse é o caso dos povos tikmũ'ün - proibidas de frequentar o que alguns grupos denominam 'casa dos cantos', e outros denominam 'casa dos homens', e de participar de certo número de atividades relacionadas às alianças que fazem os homens com os espíritos, bem como às expedições de caças" (Tugny 2011: 67). Entre os Tikmũ'ün, recentemente não é possível verificar a existência de "flautas sagradas" proibidas ao olhar feminino, embora Frances Popovich tenha feito relato deste uso (Vieira 2006). Porém além da casa de religião, as mulheres também não podem fitar os olhos os *yãmïyxop* (Tugny: 2014). Importante atentar que esta proibição aplica-se a um sentido - a visão: "Ouvir, cheirar e tocar não são restritos, embora as evidências sugiram que tocar geralmente implica ver. Assim, o sigilo das flautas sagradas deve ser considerado em sua perspectiva visual específica." (Journet 2011: 130, tradução nossa).

das mulheres nas esferas que seriam consideradas "públicas" sob uma perspectiva ocidental. Ainda, a antropóloga estadunidense recorda que, mesmo quando há espaços vedados à participação das mulheres, como é o caso das sociedades que possuem o que chamamos aqui de "complexo de flauta sagrada", "maior parte da atividade política (e ritual) masculina é realizada *para* as mulheres como público, e a performance não teria sentido algum sem a presença das mulheres³⁸" (Overing 186: 140, grifo no original). Este é o caso também com os Tikmũ'ũn e da *kuxex*, pois as mulheres, mesmo não podendo adentrar a "casa de religião", são o principal público-alvo da visita dos *yãmĩyxop*: "com elas os *yãmĩyxop* dançam, brincam, lutam, namoram, e delas recebem alimentos e outros bens" (Tugny 2014: 161).

Há ainda uma dimensão intergeracional nesta relação das mulheres com os povos-espíritos, que aponta uma diversidade nas formas de relações construídas. Magnani (2018) e Campelo (2009) observam que, enquanto as mulheres mais velhas cuidam do preparo da comida e veem o *yãmĩyxop* de certa distância, as mulheres mais jovens brincam e dançam com o *yãmĩyxop* em um jogo sensual no pátio da aldeia. Magnani (2018: 180) faz referência a uma análise desenvolvida por Campelo sobre um ritual *Mõgmõka* (povo-espírito-gavião):

O pátio, explica o autor, é o espaço liminar entre a exterioridade do *kuxex* (aberto ao outro mundo e às outras subjetividades não-humanas) e a interioridade das casas domésticas, sendo ali que os *yãmĩyxop* e as moças dançam juntos numa relação sexual baseada na troca de posições entre presas e predadores. As mães, por sua vez, mais velhas e mais sábias, respondem aos cantos dos *yãmĩyxop* com seus cantos, de lugares mais distantes.

O caráter sexual e sensual dos jogos corporais entre as mulheres e os *yãmĩyxop* é também observado por Rosse (2007: 119) ao analisar o ritual dos povos-espírito-morcego (*xũnĩm*): "Os *xũnĩm* trocam "substâncias" com as mulheres, substância dos cantos (deles) contra a dança e a comida (delas), e em seguida comida (deles) contra substância sexual (delas)". É dito também que antigamente os *yãmĩyxop* tinham relação sexual com as mulheres (Tugny 2011). As relações das mulheres com os *yãmĩyxop* se dão ainda dentro de um recorte

³⁸ No original em inglês: "much male political (and ritual) activity is performed for the women as audience, and the performance would have no point without the presence of the women".

de parentesco, ao mesmo tempo em que articula uma dinâmica entre humanidade e não-humanidade. Campelo (2009) observa entre os *Mõgmõka* (povo-espírito-gavião) e os Tikmũ'ũn uma relação de afinidade, traduzindo o termo com o qual os espíritos se referem à sua anfitriã - *xukux* - como tia-sogra, presumindo assim uma possível aliança matrimonial com suas filhas. Sobre esta relação, Rosse (Ibidem) também comenta:

as moças mais novas da aldeia podem ser encaradas como as possíveis presas potenciais que os gaviões procuram quando visitam as aldeias Tikmũ'ũn. Portanto, se os gaviões encontram na *kuxex* uma abertura morfológica da aldeia Tikmũ'ũn, é na relação com suas sogras (*xukux*) que encontram uma abertura sociológica dos tikmũ'ũn para a captura de suas 'presas' reclusas nas casas domésticas.

Há também outro momento em que as *Xokanitnãg* (esposa de *mõgmõka*), em seu canto, pede comida às suas “*putixix*”, termo utilizado para se referir às filhas dos irmãos de sexo oposto (Campelo 2018: 121). Ou seja, temos aqui mais um indicativo de relação de parentesco dos Tikmũ'ũn com os *yãmĩyxop*, uma vez que "a mulher de *mõgmõka* possui sua parentela no interior da aldeia tikmũ'ũn" (Ibidem). No caso dos povos-espíritos-morcego (*xũnĩm*) também se configura uma relação de parentesco com as mulheres da aldeia, envolvendo diferenças intergeracionais: "É quase como se as doadoras da comida fossem sogras e as moças as esposas oferecidas aos *xũnĩm*". Os espíritos são aqueles "consangüíneos ou parentes que se afinizaram após a morte", ou ainda, "os afins que se tornam parentes nesta troca de substâncias", e a aldeia "como um todo se torna fundamentalmente feminina" (Rosse 2007: 119-20) por estarem as mulheres apartadas da condição de não-humanidade pertencente aos *yãmĩyxop*. Uma sobreposição entre a condição feminina e de humanidade também é feita também por Álvares (1992), ao apresentar as mulheres como afins e parentes com as quais é possível estabelecer relações e situar os homens do lado do não-humano:

As relações de troca entre homens/mulheres e entre parentes/afins e não parentes são traduzidas para uma linguagem das relações entre vivos, espíritos e mortos. De um lado teríamos as mulheres ocupando o lugar dos viventes e os homens dos *yãmĩy*, espíritos e mortos (Álvares 1992: 191).

Este "mundo de relações infinitas" que os *yãmĩyxop* representam para os Tikmũ'ũn é atualizável a cada dia, através de uma série de práticas e rituais que podem começar a qualquer momento à vontade dos *yãmĩyxop* (Tugny 2014: 160). Os *yãmĩy* representam o grande grupo de "outros", "estrangeiros" com os quais os Tikmũ'ũn se relacionam, adquirindo para este povo um lugar de alteridade mais protagonista do que a sociedade não indígena, por exemplo: "nós [não índios] somos apenas uma ínfima proporção dos Outros de suas histórias" (Tugny 2014: 160). Ao mesmo tempo, parece ser precisamente nestes "outros", nestes "estrangeiros míticos" (Rosse 2018: 20), que os Maxakali encontram o fundamento de uma ontologia da qual brota uma identidade capaz de sobreviver às adversidades causadas por estes outros estrangeiros, os *ãyuhuk* (não indígenas).

Durante o período de colonização, os administradores coloniais observaram que a melhor forma de forçar a população indígena a se adaptar ao "mundo civilizado" era destruindo sua floresta, não deixando-os para onde voltar (Romero, 2015, 55), visto que aqueles indígenas que foram capturados sempre poderiam correr de volta para a floresta depois de se sentirem desconfortáveis no "mundo civilizado"³⁹. No entanto, centenas de anos depois, as práticas rituais dos Tikmũ'ũn parecem mostrar que, mesmo quando a floresta física não está mais lá, eles ainda são capazes de viver em conexão com uma expressão da sua existência e manter uma relação com os povos-espíritos que vindos de uma floresta virtual atualizam um universo de relações cosmológicas deste devir-tikmũ'ũn. Como Magnani (2018, 46) escreve:

essa geografia redesenhada pelo capim colonial e pelo céu que ganhou cada vez mais espaço, continua extremamente rica e diversificada em termos sócio-cosmológicos, contando com a presença de inúmeras subjetividades humanas e não-humanas, corpos, histórias, sabores, imagens, sonoridades, memórias, movimentos, danças, saberes e práticas, que vêm sendo adaptadas, alimentadas e reconfiguradas constantemente, na vida cotidiana e ritual.

³⁹ Após perceber a "irreversibilidade" dos adultos, outra estratégia era separar as crianças de seus pais e dar-lhe educação cristã: "a 'doação' das crianças era muitas vezes a própria condição imposta pelos missionários para que os indígenas aldeados pudessem suprir suas necessidades mais elementares, como a alimentação, além de alguma proteção em relação aos inimigos históricos ou à escravidão nas fazendas da região" (Romero 2021: 279).

Através de suas conexões vivas com os seres que também outrora habitaram a Mata Atlântica que cobria seus territórios, os Tikmũ'ũn mantêm viva, através de seus cantos, a memória de inúmeros animais e lugares deste território, alguns não mais acessíveis na paisagem atual já devastada pelo processo colonial. Nesta vinculação entre memória e relações xamânicas mantidas em suas práticas cotidianas, os Tikmũ'ũn revelam uma perspectiva da imagem como algo além da expressão visual de um objeto, como uma potência de manifestação e transformação. Lembremos que os *yãmĩyxop* são também conhecidos como *koxukxop*⁴⁰, povos-imagens (Tugny 2014), ou ainda, *hãmkoxuk xop* (Romero 2021:40), sendo que *hãm* significa terra. Assim, em uma interpretação possível, os povos-espíritos seriam também os espíritos da imagem da terra, ou, como coloca Romero (Ibidem), "são aqueles que estão se transformando em imagem - espíritos da terra". Este profundo elo entre cosmologia, imagem e terra é transposto para o cinema Tikmũ'ũn, como veremos nos capítulos a seguir. Nele podemos encontrar a expressão de uma socialidade que articula, de maneira fluida, o ritual e o cotidiano em um mesmo espaço; neles conhecemos um povo que se autodefine através de uma vinculação profunda entre história e mito, cuja identidade é atravessada pela ligação com uma terra que é, pelos cantos trazidos pelos seus filhos-espíritos - os *yãmĩyxop*, ao mesmo tempo potencial e atual

1.3 A liderança, tradutora intercultural e cineasta Sueli Maxakali

Sueli Maxakali é uma liderança, tradutora intercultural, cineasta, fotógrafa e professora do povo indígena Tikmũ'ũn, habitante do Vale do Mucuri, Minas Gerais. Ao longo dos últimos anos, junto com seu esposo Isael Maxakali, tem se dedicado ao registro filmico da história e dos rituais do seu povo. Juntos, co-dirigiram os filmes *Quando os yãmĩy vêm dançar conosco* (2011, 50'), *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76') e *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020, 70'), além de ter contribuído com fotografia, still, tradução em diversas outras obras. Em 2021, Sueli fez seu primeiro filme como única diretora, *Yã tu nũnãhã payexop: encontro de pajés* (2021, 27') sobre o encontro na nova aldeia para onde tinham recentemente se mudado em meio a pandemia. Sueli cursou a Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é mestre do Programa de Saberes Tradicionais e doutora por Notório Saber em Letras pela mesma universidade. Foi também presidente da Associação Maxakali de Aldeia Verde.

⁴⁰ Veremos mais detalhadamente sobre o significado de *koxuk* no terceiro capítulo, mas, por enquanto, mantemos a palavra *koxuk* como imagem, uma das traduções e possíveis significados.

Oriunda de uma família de lideranças mulheres, Sueli nasceu em 30 de junho de 1976, na Terra Indígena Maxakali (Água Boa), município de Santa Helena de Minas, Minas Gerais, filha de um casal interétnico, Noemia Maxakali e Luis Kaiowa. Seu pai havia sido levado pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) para viver na Terra Maxakali, onde ficou por 20 anos. A história de vida de Sueli foi marcada pela ditadura militar, uma vez que seus pais casaram por uma imposição dos guardas, simplesmente porque foram pegos em uma conversa: "Sueli nasce então de um casamento intercultural, interlinguístico, e dentro de um estado de exceção, que teve consequências ainda mais duras para os povos indígenas" (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 66). Em sua infância presenciou conflitos oriundos das ações das forças repressoras criadas pelo regime militar para atuar nas aldeias indígenas e situações de perseguições ao Tikmũ'ün devido à invasão dos fazendeiros (muitos com apoio das forças do Estado) em seu território, causando, entre outras consequências, a separação entre as terras indígenas de Pradinho e Água Boa:

Quando Carioca, meu sobrinho, foi pego pelo ritual [para iniciação], minha avó me chamou para irmos lá ficar uns dias, porque os *yãmĩxop* [povos-espíritos] iriam pegar Carioca pequeno. É o filho de Aparecida com Xibiu. Ela chamou vovó, e fui com ela. Nós passamos, mas Abana-Fogo [fazendeiro] vinha montado no animal, assim com a espingarda 12 amarrada nas costas. Nós passamos, minha avó passou bem rápido, e eu também fui correndo na frente da minha avó. Eu tinha muito medo de *ãyuhuk*. Fiquei com medo, assustada. Quando a gente ia para o Pradinho, naquele rio lá do Pradinho, a gente não podia tomar banho. Vinha, tomava banho escondido na cachoeira, aí voltava. Até que houve as demarcações para emendar uma terra na outra. (Sueli Maxakali apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 27)

Era difícil para nós, Maxakali, e nós crianças também porque tinha o rio bem bonito, a cachoeira, mas nós não podíamos tomar banho porque lá os pistoleiros eram muito violentos. Os meninos das aldeias do Pradinho vinham todos tomar banho em Água Boa. Quando eles vinham tomar banho, os filhos dos não-índios jogavam pedra neles, estilingue. Jogavam neles, então os meninos maxakali começavam a pelotar também. Então eles corriam. Iam embora. Eles não deixavam nós crianças atravessarmos para tomar banho. As meninas corriam e eu ia junto também. É o que eu vi, desde pequena. (Ibidem)



Imagem 7: Sueli Maxakali em imagem do filme *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016, 40')



Imagem 8: Sueli Maxakali em imagem do filme *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016, 40')



Imagem 9: Sueli Maxakali, ao lado de seu esposo Isael, em imagem do filme *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016, 40')

Em uma ocasião, em recordação deste estado de exceção presenciado em sua infância e sobre a continuidade das violências do estado e dos não-indígenas contra os Tikmũ'ũn presenciada ao longo de sua vida adulta, Sueli diria "para nós, nunca acabou a ditadura" (Berbert 2017). As lembranças da infância marcada pelos conflitos com os fazendeiros e pela falta de acesso a recursos naturais devido às exíguas terras deixadas para os indígenas não apagam a recordação da forma como, por meio dos ensinamentos dos mais velhos e das idas às *kuxex* para os rituais com os *yãmĩxop*, aprendeu o modo de vida Tikmũ'ũn que lhe formou como pessoa. Sueli reverencia as mulheres e os pajés que lhe passaram o conhecimento, seja no cotidiano quando sua avó lhe contava as histórias ancestrais para dormir, seja nos rituais guiados pelos pajés, seja na guiança da própria luta para garantia do território para que as relações com os *yãmĩxop* pudessem ser mantidas e que os Tikmũ'ũn tivessem uma terra para viver.

Sueli provém de uma linhagem de mulheres fortes. Sua mãe, Noêmia, e sua avó, Izabel, lideraram retomadas de terra, tendo um importante lugar no movimento de recuperação do território ancestral maxakali (Rosse, Tugny, Tavares 2020). Sua avó materna foi quem lhe passou o conhecimento da cosmologia maxakali - histórias e cantos, a produção de bolsas de embaúba, panelas e outros afazeres femininos:

Ela contava muita história para mim. Contava de seus rituais. Ela ensinava as histórias e depois os cantos. Ela contava as histórias para mim à noite. E com elas fui aprendendo os cantos. Eu me lembro que dormia mais com minha avó. Minha avó contava muita história para mim. Quando eu começava a cochilar à noite, aí minha avó falava assim: "Você está dormindo!". Eu contava uma mentira para ela, acordava na hora e falava: "Não, não estou dormindo não". Aí eu já estava cochilando. E minha avó contando história e cantando. (Sueli Maxakali apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 21)

Desde criança, Sueli também frequentava também *kuxex* nas aldeias vizinhas - com os pajés Otávio e Totó - por não haver a casa de religião em sua aldeia. Em 1993, casou-se com Isael Maxakali, e então foi sua sogra, Delcida Maxakali, quem também lhe ensinou as histórias dos ancestrais, os cantos e fazeres da cultura maxakali: "Ela ia falando os cantos do *yãyã* [anceião, pajé] Hermano, os cantos do *Kotkuphi* [Linha de Mandioca Espírito]. Ela cantava os cantos do *Kotkuphi*, de *Yãmiy* [outra classe de povo espírito] e ia contando e cantando" (Ibid: 21). Após seu casamento, incentivou Isael a herdar a *kuxex* de seu avô - Otávio, importante pajé, assumindo grande responsabilidade na conservação do modo de vida maxakali (Ibid: 51-2). Sueli e Isael se tornaram importantes lideranças em suas aldeias, atuando como "mediadores culturais, aqueles que transitam entre os saberes dos *Yãmĩyxop*, os conselhos dos anciões e das anciãs, as demais famílias da aldeia e os não indígenas aliados e não-aliados" (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 64).

Com o conhecimento que foi adquirindo dos mais velhos, Sueli tornou-se uma importante liderança do povo maxakali, "uma guardiã dos saberes ancestrais, conhecedora de sua ciência, cantora deste repertório imemorial, narradora dos mitos, cuidadora dos rituais." (Ibid: 48). Entre os aprendizados das artes femininas que adquiriu com as mais velhas está a arte de raspar e fiar a embaúba, produzindo os fios e bolsas, importante arte das mulheres *Tikmũ`ün*, utilizada também para cura⁴¹: "Desde pequena aprendi a raspar a embaúba. Eu falo isso para minhas filhas hoje. Minha avó também me ensinava a fazer panelas". (Ibid: 23) Sueli assim ensina às mulheres mais jovens da aldeia, inclusive filhas e netos, e aos

⁴¹ Sueli fala à antropóloga Cláudia Magnani (2018: 257) sobre como a embaúba é usada para curar: "Quando você vai fiando a embaúba e você vai molhando a linha com a saliva, você está passando seu espírito para ela. Quando uma pessoa está doente a mulher vai esquentar sua *tuthi* [bolsa ou rede de embaúba] e o seu *yãmĩy* [espírito] que está lá dentro, forte, passa para a pessoa doente, porque o *yãmĩy* dela está fraco, doente. A mulher passa seu *yãmĩy* na pessoa e ele cura".

pesquisadores que visitam os Maxakali para realizarem seus trabalhos, as práticas, os mitos e os cantos dos *Yãmĩxop*.

Nos últimos anos, passou a atuar como tradutora intercultural em projetos realizados em parceria com não-indígenas. Um deles foi o livro "Hitupmã'ax: curar" (Maxakali et al 2008), criado para ensinar a cultura maxakali para os trabalhadores da saúde não-indígenas que atuam na rede de assistência aos Tikmũ'ũn, ajudando-os a compreender a forma como estes lidam com a saúde. Para este projeto, Sueli foi convidada a colaborar para construir o conteúdo relacionado aos "segredos das mulheres", questões sobre as quais só mulheres poderiam falar, como a menstruação. Desde então, ela tem participado em inúmeros eventos, exposições, publicações, filmes como interlocutora, tradutora, pensadora e artista. Com o tempo, assim, tornou-se ela mesma contadora, como sua avó, mãe e sogra, seguindo o fluxo das gerações de mulheres fortes de sua família:

Quando eu comecei a contar história, minha avó já estava de idade. Minha avó me ensinava, porque eu dormia com minha avó. E minha avó sempre me ensinou as histórias. E ela ensinava as histórias antigas, de antepassado, ela ensinava também as histórias que ela via, coisas que ela via. E também era muito importante quando ela falava assim: sempre tem que lembrar as histórias para poder contar para seus netos, seus bisnetos também. Aí eu sempre prestava muita atenção. Quando eu comecei a contar história, quando eu já comecei, Cassiano [filho] já tinha 5 anos. Eu comecei a contar história, aí a minha avó já era um pouquinho de idade já (Sueli Maxakali apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 22)

A fotografia⁴² e o cinema, mais recentemente, surgem também como uma forma de contar história e de continuar a exercer a tradução intercultural que ela vem fazendo desde jovem. O cinema se torna mais uma forma de realizar as diversas mediações entre mundos que Sueli faz em sua atuação como professora, liderança e tradutora com caminho de fortalecimento do modo de vida maxakali: "a câmera passou a se tornar cada vez mais este instrumento de tradução, que permitia esta dupla operação: fortalecer as práticas ritualísticas, valorizar o conhecimento dos pajés, e dar a ver ao mundo não-indígena a beleza e a força de sua sociedade" (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 58). Afinal, filmar é mais uma maneira de estar junto com os *yãmĩxop*, de dançar com eles, nos diz Sueli (apud Rosse, Tugny, Tavares 2020:

⁴² Como fotógrafa, destacamos a colaboração de Sueli para o livro *Koxuk | Imagem* (Alvarenga, Tugny 2009) realizado a partir de uma oficina na Aldeia Verde.

33), e também de lembrar a imbricação profunda entre a imagem e o espírito: "Quando fala *koxuk*, eu gostei muito da fotografia, porque *koxuk* é imagem também, *koxuk* vem duas palavras. *Koxuk* vem espírito e vem imagem. Aí, para mim, quando eu falo *koxuk* vem na minha memória que *koxuk* é espírito também, faz parte. Por isso é importante: (Sueli apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 34).

Nesta imbricação entre imagem e espírito, entre a pessoa e tradições Tikmũ'ũn, não é possível separar a obra da artista e a obra do povo (e dos espíritos), como nos diz Sueli:

Hoje eu sou também cineasta porque eu tenho muito respeito pelos pajés. As minhas filmagens foram orientadas pelos pajés. E a minha experiência, eu não falo que ela foi minha. A minha experiência foi do povo Maxakali, pois foi o povo Maxakali que me escolheu. Foi o povo Maxakali que me ensinou a ser respeitada pelos pajés. Hoje eu aprendi muito com os pajés, e essa experiência não é só minha, é do meu povo. (Sueli apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 31)

A fala de Sueli Maxakali remete aos sentidos da pessoa entre povos ameríndios como uma construção que provém de práticas de fabricação corporal e partilhas coletivas. A discussão sobre concepção da pessoa vem sendo traçada dentro dos estudos antropológicos, com destaque, entre povos ameríndios, para o artigo de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979), que aponta para características de construção da pessoa e fabricação de corpos. Ao trazermos a biografia de Sueli aqui, partimos desta percepção coletivista ameríndia, que entende a pessoa humana como construída através de práticas cotidianas, rituais, de fabricação do corpos que são coletivas e que conformam uma socialidade que não é restrita a um indivíduo, mas partilhada por um grupo social que se constrói por práticas de assemelhamento ou, como fala Overing (1999: 87), uma "comunidade de similares". Assim, na fala de Sueli, ela expressa a atuação dela como cineasta, não como fruto de uma criatividade individual como é entendido o artista na sociedade ocidental (Lagrou 2009) a partir de da ideia de um sujeito autocentrado, fruto da ideologia moderna (Dumont 1985), mas sua agência como cineasta dialoga com a sua agência como pessoa que carrega um tanto da agência coletiva das mulheres Tikmũ'ũn. Por isso, se apresentamos sua trajetória aqui, não é porque partiremos de uma abordagem individual de sua atuação como cineasta, mas porque, na figura de Sueli, entendemos que se encontram também as mulheres Tikmũ'ũn, e a agência

que ela, como cineasta, ajuda a expressar no cinema, é também uma agência feminina coletiva.

1.3.1 Filmografia de Sueli Maxakali⁴³

1. Quando os yãmiy vêm dançar conosco

(50', Doc, 2012, MG)

Direção: Isael Maxakali, **Sueli Maxakali** e Renata Otto.

Outras colaborações de Sueli: co-direção de produção, tradução.

Sinopse: Isael e Sueli são um casal maxakali. São professores, em Aldeia Verde, uma comunidade transferida em 2007 para a Terra Indígena Ad Hãm Yixux, no município de Ladainha, MG. Apesar de sua história antiga de contato com os brancos, os Maxakali mantiveram sua língua e sua relativa autonomia em relação à sociedade nacional. Muitos velhos, pajés e lideranças maxakali afirmam que sua força provém das relações que mantêm com seus Yãmiy, seus espíritos. Isael e Sueli têm um desejo ardente de usar a tecnologia em favor de suas tradições, todas elas herdadas dos Yãmiy. Gostam de fazer reverberar por outros meios a voz do pajé: tudo está bem, quando os Yãmiy vêm dançar conosco.

2. Kotkuphi

(29'53", Doc, 2012, MG)

Direção: Isael Maxakali

Assistente de direção: Sueli Maxakali

Outras colaborações de Sueli: Fotografia still, co-produção executiva

Sinopse: A colheita, o preparo do alimento, o canto, e demais atividades envolvidas na realização de um *yãmîyxop*, o ritual, em homenagem ao yãmîy ("espírito") da mandioca.

⁴³ Informações retiradas do "Memorial descritivo sobre a vida e obra da mestra Sueli Maxakali" (Rosse, Tugny, Tavares 2020). Importante notar que há casos em que os créditos dos filmes não fazem jus às colaborações de Sueli e seu protagonismo na construção das histórias. No caso de *GRIN*, por exemplo, Tugny e Belisário (2020: 245) mencionam: "Embora na ficha técnica do filme conste apenas o nome de Isael Maxakali como codiretor junto de Roney Freitas, não é possível deixar de notar o protagonismo de Sueli Maxakali na direção do filme ao lado de Isael." Sueli, junto com Isael, foram interlocutores centrais na realização das entrevistas que traçaram o caminho da narrativa do filme, como é possível também ver em tela. Ainda, "Sueli atualiza, e pontua, a cada instante deste filme-luto, o quanto 'a ditadura continua' para o seu povo, fazendo a denúncia de assassinatos impunes que sofrem, levando o filme aos locais onde é necessário produzir um trabalho de luto" (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 67).

3. Xupapoyñãg

(15', Doc, 2012, MG)

Direção: Isael Maxakali

Assistente de direção: Sueli Maxakali

Outras colaborações de Sueli: Fotografia still, co-produção executiva, canto de abertura.

Sinopse: As lontras invadem a aldeia para vingar a exploração e morte de seus parentes, caçados e devorados pelos humanos. Cabe às mulheres travar uma batalha para expulsar os invasores.

4. Mîmãnãm: mōgmōka xi xûnîm

(17'39", Doc, 2012, MG)

Direção e câmera: Isael Maxakali

Assistente de direção: Sueli Maxakali

Sinopse: O pajé Totó nos ensina sobre o mîmãnãm, o “pau de religião” maxakali. Uma tora de madeira pintada em homenagem ao yãmîy. Ele é Rincado no pátio da aldeia, em frente à kuxex, a “casa de religião”, para a realização do yãmîyxop, o ritual sagrado. Neste filme são apresentados o mîmãnãm do gavião (mōgmōka) e o do morcego (xûnîm).

5. Kaxxop pit hãmkoxxuk xop te yumugãhã: a iniciação dos gilhos dos espíritos da terra

(47', Doc, 2015, MG)

Direção: Isael Maxakali

Produção: Sueli Maxakali

Sinopse: Os meninos da Aldeia Verde Tikmu'un (Maxakali) são iniciados pelos espíritos que vivem na terra. A partir de agora eles podem frequentar o kuxex (casa de religião), conviver, alimentar e aprender com os Yãmîyxop.

6. Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali

(13', Animação, 2016, MG)

Direção: Charles Bicalho e Isael Maxakali

Assistentes de direção: Elizângela Maxakali e Sueli Maxakali

Outras colaborações de Sueli: elenco

Sinopse: Konãgxeka na língua indígena maxakali quer dizer “água grande”. Trata-se da versão maxakali da história do dilúvio. Como um castigo, por causa do egoísmo e da ganância dos homens, os espíritos yãmĩy enviam a “grande água”. Trata-se de um filme indígena. Um dos diretores é representante do povo indígena Maxakali, de Minas Gerais. Filme falado em língua Maxakali, com legenda. O argumento do filme é o mito diluviano do povo Maxakali. As ilustrações para o filme foram feitas por indígenas Maxakali, durante oficina realizada na Aldeia Verde Maxakali, no município de Ladainha, Minas Gerais.

7. GRIN

(41', Doc, 2016, MG/SP)

Direção: Roney Freitas, Isael Maxakali

Consultoria cultural e histórica: Isael Maxakali, Sueli Maxakali

Sinopse: Um cineasta maxakali resgata memórias da formação da Guarda Rural Indígena (Grin) pela ditadura militar brasileira e de violências sofridas por parentes seus. A obra foi realizada ao longo de dois meses de pesquisa de campo em diferentes municípios e localidades de Minas Gerais.

8. Mâtãnãg, A Encantada

(14', Animação, 2019, MG)

Direção: Shawara Maxakali Charles Bicalho

Outras colaborações de Sueli: consultoria cultural, tradução

Sinopse: A índia Mâtãnãg segue o espírito de seu marido, morto picado por uma cobra, até a aldeia dos mortos. Juntos eles superam os obstáculos que separam o mundo terreno do mundo espiritual. Uma vez na terra dos espíritos, as coisas são diferentes: outros modos regem o sobrenatural. Mas Mâtãnãg não está morta e sua alma deve retornar ao convívio dos vivos. De volta à sua aldeia, reunida a seus parentes, novas vicissitudes durante um ritual proporcionarão a oportunidade para que mais uma vez vivos e mortos se reencontrem. Falado em língua Maxakali e legendado, Mâtãnãg se baseia em uma história tradicional do povo Maxakali. As ilustrações para o filme foram realizadas em Oficina na Aldeia Verde, no município de Ladainha, em Minas Gerais.

9. Yãmĩyhex: as mulheres-espírito

(76', Doc, 2019, MG)

Direção: Sueli Maxakali e Isael Maxakali

Outras colaborações de Sueli: fotografia

Sinopse: Após passarem alguns meses na Aldeia Verde, as yãmĩyhex (mulheres-espírito) se preparam para partir. Os cineastas Sueli e Isael Maxakali registram os preparativos e a grande festa para sua despedida. Durante os dias de festa, uma multidão de espíritos atravessa a aldeia. As yãmĩyhex vão embora, mas sempre voltam com saudades dos seus pais e das suas mães.

10. Nuhu yãgmu yõg hãm: essa terra é nossa!

(78', Doc, 2020, MG)

Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero

Sinopse: Isael e Sueli Maxakali viajam pelo Vale do Mucuri percorrendo os lugares de antigas aldeias Tikmũ'ũn, fora dos limites atualmente demarcados. Todo lugar onde os seus ancestrais passaram tem canto, tem história. Os cantos são o mapa desta vasta terra-cantada habitada pelos Tikmũ'ũn e seus espíritos yãmĩyxop.

2. O cinema como máquina cosmopolítica

*É assim, meu irmão, alguns seguem por uns caminhos, outros seguem por outros, por isso
diferencia um pouquinho.*

Isael Maxakali (Romero 2021: 116)

*Para mim, quando eu falo koxuk vem na minha memória que koxuk é espírito também, faz
parte.*

Sueli Maxakali (apud Tugny, Rosse, Tavares 2020: 53)

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

Glauber Rocha (2013a [1971]: 03)

Neste capítulo buscamos compreender algumas características que perfazem o cinema *tikmũ'ũn*, entre elas a integração das imagens às relações complexas presentes em sua religião, parte de suas práticas ancestrais, conformando um cinema que mantém uma relação com a cosmologia em suas potências ontológica e estética. Esta compreensão da presença de elementos cosmológicos no cinema indígena e *tikmũ'ũn* nos leva, mais adiante nesta tese, à ligação do perspectivismo e de elementos multissensoriais de seus filmes com a agência de gênero, uma sensorialidade e ação performadas pelas mulheres, demonstrando como uma dimensão de gênero da cosmopercepção *tikmũ'ũn* se faz presente em seus filmes.

O cineasta Andrea Tonacci⁴⁴ descreve o impacto que lhe causou o visionamento de *Tatakox: Aldeia Vila Nova* (2009), documentário dirigido pelo pajé Guigui Maxakali. O filme, que mostra a visita dos espíritos-lagarta (*tatakox*) a uma aldeia *tikmũ'ũn*, é uma releitura do ritual já registrado anteriormente pelo cineasta Isael Maxakali no *Tatakox* (2007), que registrou o mesmo ritual ocorrendo na Aldeia Verde dois anos antes. O filme de Isael motivou a criação pelo júri de um prêmio inédito pelo festival *forumdoc.2007*: o prêmio Glauber Rocha (Berbert, Romero 2020). A linguagem impactante nestes filmes é vinculada por

⁴⁴ Andrea Tonnaci cineasta italiano radicado no Brasil que, além de produzir obras importantes sobre povos indígenas, entre eles *Serra da Desordem*, sobre um sobrevivente de um massacre ao povo Awá-guajá, classificado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) com um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, e a série *Os Arara* (1980-) era narrar a experiência da equipe e do sertanista Sydney Possuelo na ânsia por estabelecer contato com a tribo dos Arara. Para ver uma análise da série em seu inacabamento e forma de performar cinematograficamente o contato ver Alvarenga (2017). Ainda, Tonacci concebeu e participou junto com Vicent Carelli, ainda na década de 1970, de projeto de atuação audiovisual do *Centro de Trabalho Indigenista* (CTI) para saber "como seria o olhar do índio". Da iniciativa de Tonacci ao procurar o CTI para fazer um projeto que usasse o vídeo para criar uma rede de diálogo entre os povos indígenas e seu uso do VHS para filmar e mostrar aos indígenas sua imagem emanou o *Vídeo nas Aldeias* (Carelli, 2017).

Tonacci (2019) a uma dimensão cultural da imagem enquanto presentificação que é oriunda de uma ontologia da imagem ameríndia/*tikmũ'ũn*:

esse pequeno curta é o mais próximo da ideia de imagem pra revelar alguma coisa, um mito. Não se tem a menor ideia de representação, a apresentação que eles fazem para a câmera é a imagem da própria existência viva, 'presentação' da natureza. É o cinema puro querendo expressar algo que outro não conseguiu expressar. É a coisa mais próxima do uso da tecnologia de imagem para um sentimento de imediatez, de possibilidade de captação do sentimento daquilo que está sendo filmado. Nesse sentido é um cinema-mente. Não um cinema de especulação, estratégia, narrativa, linguagem.

Para além da oposição entre representação e "presentação", sobre a qual falaremos mais adiante neste capítulo, Tonnacci reconhece na potência narrativa do cinema maxakali um ímpeto da arte cinematográfica em seu nascedouro de materializar o imaginário. Esta ânsia por materializar em um duplo a realidade - sua concretude de formas, sons e movimentos - e o imaginário, em suas abstrações, afetos, sonhos, fez Bazin (1991 [1958]) vislumbrar, em um texto fecundo dos estudos cinematográficos, a relação entre cinema e mitologia. O cinema, segundo o autor, teria uma natureza idealista expressa no "o mito do cinema total", que subjaz a prática cinematográfica e é uma expressão de sua ambição hiperrealista, capaz de sobrepujar inclusive as capacidades tecnológicas - condições materiais e históricas - de uma época. Bazin (Ibidem) chama os pioneiros do cinema como Thomas Édison, Niepce, Muybridge, os irmãos Lumière e outros de "bricoleurs" (que faziam bricolagem), cuja imaginação precedia e motivava as descobertas industriais: "todas as etapas decisivas da invenção do cinema foram transpostas antes dessas condições serem preenchidas" (Ibidem: 28)

O impacto de *Tatakox* causou novamente sua vinculação ao pensamento glauberiano em uma análise que Brasil (2020) faz de ambos filmes *Tatakox*, em que observa na cena aberta, instável, no espaço filmico entrópico, em uma força centrífuga do quadro, "um happening" que expressa algo similar ao transe elaborado por Glauber em seus filmes. Aqui, "a formalização do filme é inseparável da configuração estética do próprio evento filmado" (Ibidem: 168). A tessitura intensa, instável, aberta ao "fora" (floresta de onde provém os espíritos/*yãmĩyxop*) do evento, torna-se tessitura filmica. Nestes filmes, encontramos talvez

"o cinema do terceiro mundo, perigoso, divino, maravilhoso", como indica a curadoria da mostra homônima ao recordar a fala de Glauber na cena do filme *Vento do Leste* (1970)⁴⁵.

Estamos também diante do cinema do desconhecido - o registro audiovisual do imaginário dos povos indígenas - não desenvolvido pelo cinema brasileiro até as primeiras iniciativas de oficina audiovisual entre aldeias iniciadas no final da década de 1980 pelo *Centro de Trabalho Indigenista (CTI)* e posteriormente pelo *Vídeo Nas Aldeias* em seus primórdios (Carelli 2017)⁴⁶. Hoje tais iniciativas se expandiram para vários coletivos indígenas, projetos de extensão em universidades federais, parcerias entre realizadores indígenas e produtoras de audiovisual, entre elas aquelas que resultam na produção cinematográfica *tikmũ'ũn*. Entre os *tikmũ'ũn/maxakali* a produção audiovisual teve início com o projeto desenvolvido como uma atividade extensionista na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), coordenado pela professora Rosângela de Tugny; denominado *Imagem-corpo-verdade - Trânsito de Saberes Maxakali*, o projeto resultou na publicação de livros com os cantos maxakali transcritos e traduzidos e realizou oficinas de audiovisual e fotografia em aldeias *tikmũ'ũn* (Berbert, Romero 2017; Campelo 2018). O nome "imagem-corpo-verdade" foi dado pelo professor *tikmũ'ũn* João Bidé e fala desta não separação entre imagem, corporalidade e verdade (Campelo 2018: 94), caminhando distante da ideia de representação vinculada à imagem conforme concebida na cultura euroamericana.

Esta ampla produção cinematográfica indígena e *tikmũ'ũn* nos dias de hoje nos remete à crítica feita por Jean-Claude Bernardet (1985) em seu livro "Cineastas e Imagens do Povo", sobre a incapacidade dos filmes que versavam sobre diversas questões que abrangiam classes operárias e oprimidas na sociedade brasileira ao longo da segunda metade do século XX de ultrapassar as limitações estéticas da classe intelectual (e burguesa) que o produzia. Bernardet nos fala da dificuldade dos filmes que ele analisou de ultrapassar um modelo teórico e artístico que persiste em falar "sobre" o povo sem, no entanto, conseguir expressar uma estética tida como popular ou diferenciada daquela produzida pela intelectualidade artística:

⁴⁵ A mostra "Cinema Perigoso Divino e Maravilhoso" do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/noticias/2012/mostra-cinema-perigoso-divino-e-maravilhoso-no-museu-da-imagem-e-do-som>. De braços abertos em uma encruzilhada, Glauber responde à mulher que "o interrompe em sua luta de classe" para perguntar-lhe qual é o caminho para o cinema político: "Pra lá é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Para cá - o cinema do terceiro mundo, perigoso, divino, maravilhoso. É o cinema da opressão, de consumo imperialista. E o cinema da repressão, da opressão facista, é o cinema do terrorismo. É um cinema perigoso".

⁴⁶ "Criado em 1986, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil", assim o VNA se descreve. Após décadas de oficina com diversos povos, inúmeras premiações e reconhecimentos, O *Vídeo nas Aldeias* possui, atualmente, uma coleção de mais de 70 filmes, assim como um vasto acervo de imagens sobre os povos indígenas no Brasil (VNA, on-line).

“Portanto, os cineastas da minha filmografia encontram-se presos entre o 'modelo sociológico' e um sistema de produção que não se modificava, devendo fazer aparecer o outro nesses limites. A rigor, o outro nunca toma a palavra, a qual só lhe pode ser emprestada” (Ibidem: 218). A ânsia por alcançar a expressão da 'consciência nacional' ao se imaginar porta-voz do povo - sem de fato lhe dar "a palavra em definitivo" haveria impedido movimentos cinematográficos com ambições revolucionárias de viabilizar o passo que de fato levaria a uma linguagem cinematográfica radicalmente diversa e potente - a democratização do acesso aos meios de produção do cinema. Bernardet já vislumbrava este caminho em sua conclusão: “A possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção - nunca se levantou esse problema antes dos anos 50” (Ibidem: 217).

Um dispositivo fílmico com características diversas e potentes tem sido encontrada no cinema indígena através de uma conexão entre um complexo estético ameríndio⁴⁷ e a tessitura fílmica, conforme apontado em diversas análises fílmicas (Brasil, 2020, 2016; Estrela da Costa, 2015; Caixeta de Queiroz, Diniz, 2018; Tugny, 2014; Belisário, Brasil, 2016 ; entre outros). Como resultado de uma pesquisa de uma década em meio a filmes indígenas, Brasil (2016) propõe uma possível "crítica xamânica da economia política das imagens" - uma adaptação da "crítica xamânica da economia política da natureza" proposta pelo antropólogo Bruce Albert. Embora seja necessário cuidado ao vislumbrar a vinculação entre xamanismo e cinema, uma vez que, conforme alerta Brasil, a manifestação do pensamento xamânico nos filmes indígenas não é necessariamente evidente, compreendemos que é possível identificar nas diversas formas em que estes filmes se relacionam com o fora (por meio do que, na análise fílmica chamaríamos de extracampo e fora-de-campo⁴⁸) atravessamentos xamânicos

⁴⁷ No escopo deste trabalho, não será possível aprofundar em uma teoria ou conceito do "complexo estético ameríndio". Porém, elementos que entendemos como parte deste complexo serão trazidos quando relacionados com os filmes e também usados como ponto de partida, ou elementos fundamentais, para análise das obras. Algumas características como: pensamento concreto, perspectivismo (diversidade de pontos de vistas e agências), fluidez entre visível e invisível/ histórico e mitológico, agência dos objetos e animais, uma corporalidade transformável assim como os objetos pela agência da arte e pelas roupas, a vinculação entre o fazer artístico e o fundamento cosmológico, mitológico; a não separação da arte do cotidiano, estão entre os elementos trazidos por Els Lagrou (2009) no seu livro "Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação" que fundamentam a reflexão apresentada no trabalho.

⁴⁸ Aumont e Marie (2003: 132), em seu dicionário de cinema, definem o fora-de-campo: "O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não-vistos (situados fora do quadro) estejam imaginariamente ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual". O sentido do termo "imaginário" trazido na definição dos autores aponta para um fora-de-campo que possui uma conexão de continuidade material com o campo (um som, alguém que entra em cena), ou o que pode ser deduzido, em oposição a um fora-de-campo concreto que aponta para continuidades materiais: "Burch distingue, além disso, um fora-de-campo 'concreto' (que compreende elementos que foram precedentemente mostrados no campo) e um fora-de-campo 'imaginário' (que compreende elementos nunca anteriormente mostrados). Tal distinção é interessante, mas, rigorosamente falando, o fora-de-campo pertence, inteiramente, ao imaginário". O "imaginário" nesta apreensão se aproxima do que Els Lagrou (2009) chama de percepção imaginativa ou imaginação perceptiva, sobre o que falaremos mais a frente. Para além deste tema, neste capítulo

iminentes. De partida, uma inquietação salta aos olhos quando vemos uma produção imagética surgir no cruzamento de regimes estéticos e sensoriais tão distintos entre si; inquietação essa que parece ter motivado o júri do *forumdoc.bh* a criar uma premiação inédita e certamente motivou nossa aproximação deste tema de pesquisa. A pergunta que motiva Brasil (Ibidem) a propor uma crítica xamânica das imagens motiva também a nossa pesquisa: "o que acontece quando a tradição do cinema — que herda e ao mesmo tempo reinventa todo um regime escópico, moderno, metropolitano, branco, ocidental — encontra-se com outras tradições, no interior das quais se depreendem distintas concepções da imagem" (Ibid: 127).

Também se debruçando sobre um tema correlato a esta questão em um texto importante para pensar o cinema indígena brasileiro, Caixeta de Queiroz (2008) apresentou a conexão entre o pensamento indígena vinculado à corporalidade e "ciência do concreto"⁴⁹ aos filmes de autoria indígena; haveria nesses filmes uma estética que expressa, em alguma dimensão, o modo indígena de ser/saber, que Caixeta de Queiroz (2008: 117) relaciona a um "pensamento selvagem", em alusão às reflexões de Lévi-Strauss sobre a relação entre epistemologia e corporalidade entre povos indígenas. Esse pensamento, construído com base em qualidades sensíveis, está mais relacionado ao corpo e à experiência, "aos fatos e seus resíduos", do que ao intelecto, à razão e ao modelo científico que produz conhecimento a partir de estruturas teóricas. Através do cinema indígena, encontramos uma linguagem audiovisual que está para o cinema tradicional assim como a bricolagem (a ciência do concreto) para a ciência ocidental; um pensamento que é originalmente evasivo para o poder e institucionalização da vida, e que expressa uma epistemologia que se dá preeminentemente pelo corpo:

Como diria Lévi-Strauss em seus *Tristes trópicos*, inclusive a respeito de seu próprio pensamento, um "pensamento neolítico", não cumulativo, que recomeça sempre a construir o mesmo objeto a cada lance de olhar que lhe dirige. No limite, o pensamento mítico (selvagem, neolítico) se expressa mais com o corpo da palavra (as imagens, os gestos) do que com a gramática da linguagem, isto é, a tradição e a memória estão presentes antes e acima de tudo no corpo das pessoas (e dos objetos que, como as pessoas, passam a ser também eles sujeitos) das sociedades indígenas (Ibidem: 117).

aprofundaremos alguns elementos deste conceito a partir da análise de Gilles Deleuze (2018), e aqui surge um fora-de-campo indicial, que se aproxima mais da relação entre visível e invisível que veremos que preenche o fora-de-campo dos filmes indígenas.

⁴⁹ Lévi-Strauss explica o conceito em "O Pensamento Selvagem" (Lévi-Strauss 1997).

Uma vinculação entre o dispositivo fílmico e um pensamento e experiência xamânicos marcados por este pensamento selvagem foi percebido por diversos autores. Ao analisar filmes tikmũ'ũn, Brasil (2020) vincula mecanismos sensoriais da caçada e dos cantos a qualidades narrativas dos filmes. Ainda, Jean Claude-Bernardet (2004: 8) reconheceu no filme *Kinja Iakaha - Um dia na aldeia* (2003) um movimento da câmera durante a pesca que interage com os corpos, numa espécie de *ciné-trance* rouchiano⁵⁰ (Rouch, [1974] 2003), que, segundo Bernardet, faltou ao cinema documentário brasileiro por décadas. Romero (2021a) vai fazer essa vinculação similar ao trazer a ideia de movimento de câmera - uma câmera a pé/mão - e a errática tikmũ'ũn pelo território, marcando um cinema que "se faz em movimento", movimento este que tem uma relação com a própria construção de subjetividade entre os *tikmũ'ũn* e definição dos povos-espíritos: "Os yãmĩxop são puro corpo e movimento" (Campelo 2018: 104). Brasil (2020, 2016, 2016a) e Maxacali et al (2019) apontam ainda para existência de estruturas narrativas e expressivas (sensoriais) que provém das estruturas e sensorialidades míticas e xamânicas, ao nos falar de "cinema-lagarta", "cinema-morcego" e "cinema-jiboia".

Certamente esta vinculação precisa ser cuidadosamente analisada filme a filme, povo a povo, para além das complexidades que residem na terminologia "cinema indígena", que vão desde a imbricação entre produtores indígenas e não-indígenas nos processos de oficinas de audiovisual, a realização conjunta que está por trás de grande parte da produção audiovisual indígena brasileira que, como coloca Brasil (2016), seria mais uma produção compartilhada do que indígena, até o próprio termo indígena, expressão generalista e abstrata, insuficiente para abranger as especificidades ontológicas, sociais e culturais dos diversos povos⁵¹. Talvez a

⁵⁰ A partir das ideias do teórico russo de cinema, Dziga Vertov, de haver uma anatomia do cinema formada a partir da câmera - um ciné-olho ou olho mecânico, ciné-ouvido, ciné-verdade -, Rouch concebe o que seria este ciné-trance em seu antológico texto "O homem e a câmera": "o cinegrafista-diretor pode realmente entrar no assunto. Conduzindo ou seguindo um dançarino, padre ou artesão, ele não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado por um ouvido eletrônico. É este estranho estado de transformação que ocorre em o cineasta que chamei, analogamente aos fenômenos de possessão, 'ciné-trance'" (Rouch, [1974] 2003: 39, tradução nossa).

⁵¹ Freire (2010) menciona cinco estereótipos principais que se fazem presentes na forma como a sociedade brasileira se relaciona com os povos indígenas: a ideia de um índio genérico, considerar que as culturas indígenas são atrasadas ou primitivas, ver as culturas indígenas como congeladas, a ideia de que os índios fazem parte do passado e de que o brasileiro não é índio. A concepção de um índio genérico ignora a diversidade de povos e culturas que são abarcadas pelo termo indígena ou índio: "uma ideia equivocada, que reduz culturas tão diferenciadas a uma entidade supre-étnica" (Freire 2010: 18). Assim, quando se fala de indígenas – de forma geral e nesta pesquisa – deve se reconhecer, a princípio, que este termo é cunhado desde um olhar externo para englobar uma diversidade de povos com culturas e línguas diferentes, que podem até ter aceitado o termo como uma forma política de relacionar com a sociedade não-indígena, mas que tem outras formas de autoindetificação e reconhecimento, fundadas na sua própria cultura, relações de parentesco e afinidades.

melhor descrição é aquela que a cineasta Graciela Guarani forjou para o cinema feito pelas mulheres indígenas⁵²: um cinema pluridiverso (Guarani et al 2021). Um cinema diverso do que entendemos como cinema nacional, que carrega também a marca da pluralidade das culturas daquelas/es que o realizam. Sobre este cinema nos debruçamos para apreender algo sobre correlação entre cosmologia e estética, a partir da hipótese de que o cinema *tikmũ'ũn* é uma expressão de um complexo cosmológico que acolhe a dimensão mítica e histórica do modo de vida deste povo, inclusive as agências não-humanas e de gênero que integram este modo de vida.

Aqui, nos voltamos mais uma vez para o pensamento glauberiano, propondo que a relação que Glauber descreveu entre a fome e Cinema Novo em seu manifesto "Eztetyka da fome" (2013 [1965]) seja inspiração ao pensar a relação entre as cosmopolíticas e os cinemas indígenas:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (Rocha 2013 [1965]: 02)

A cosmopolítica não é somente um sintoma alarmante: é o nervo das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. Aí reside a trágica originalidade dos cinemas ameríndios diante do cinema mundial: a originalidade é a cosmopolítica e a maior miséria seria que esta cosmopolítica, sendo sentida, não fosse compreendida. A maior tragédia seria apreender imagens que são produzidas a partir de uma cosmopolítica - cujo quadro é atravessado por "foras" que abrangem um fora-de-campo mítico cosmológico - a partir de um modo de pensar (e uma percepção de fora-de-campo) euroocidental, mítico-cristão e positivista. O próprio Glauber irá vislumbrar em outro texto fecundo "Eztetyka do sonho" (Rocha 2013a [1971]) que, para além da expressão da materialidade da violência da fome, a potência do cinema libertário está em como ele pode construir um imaginário capaz de chegar em uma dimensão cósmica: "Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica" (Ibid: 02). E a capacidade

⁵² O texto mencionado foi feito a doze mãos; por ser uma das autoras, recordo-me que foi Graciela Guarani que trouxe a proposição desta definição para o cinema das mulheres indígenas.

repressora desse cinema não é senão aquela oriunda dos "racionalismos colonizadores", enquanto uma força ideológica que se sobrepõe sobre a capacidade da arte de ser libertária, e esta seria exatamente a força agentiva da arte: "somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir" (Ibidem). Glauber entende que está na anti-razão a fórmula para revelar "o mais irracional de todos os fenômenos" - a fome. A revolução é a forma de quebrar com a razão dominadora; a revolução é um "irracionalismo liberador"; negar o racionalismo é negar a violência que com ele vem, e manter-se no sonho, no amor pelo outro. Aqui Glauber busca nas "raízes negras e indígenas" aquela parte da sociedade que não é uma "caricatura decadente" da sociedade colonizadora. E, assim, Glauber situa a magia da arte: "Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda" (Ibidem).

Glauber, ao conceber um cinema/arte que fosse revolucionário por ser capaz de desenfeitiçar os imaginários das mazelas simbólicas do colonialismo talvez tenha chegado, algumas décadas atrás, na compreensão da potência do cinema como algo similar ao que encontramos nos filmes *tikmũ'ũn*. Um cinema que provém de uma estética que, em sua percepção de imagem como alma, dialoga com o espírito e, em sua percepção de imagem como rastro, dialoga com os sonhos pois estes, na cosmologia *tikmũ'ũn*, são caminhos para outros mundos e podem conter perigos em armadilhas. Narrativas que, como os sonhos, são caminhos que levam ao outro. Na época, ele atribuiu a Jorge Luis Borges a capacidade de exprimir essa estética, e a nomeou: "Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho" (Ibidem).

2.1 Cinema indígena como uma expressão cosmopolítica

Stutzman (2005) ao refletir sobre a separação entre natureza e política na antropologia política, e aludir à contribuição de autores como Eduardo Viveiros de Castro e Philippe Descola através das ontologias indígenas para este campo, retoma a ideia de cosmopolítica utilizada por Bruno Latour para vislumbrar uma "política dos homens" que seja também uma "política cósmica" - e como parte deste cosmos temos a natureza que, nas ontologias ameríndias, adquire sentidos distintos daquela da ontologia ocidental⁵³. O conceito foi forjado

⁵³ No sétimo capítulo, abordaremos alguns sentidos sobre natureza nas discussões de gênero e, nesse momento, abordaremos a noção perspectivista de natureza. Nos próximos capítulos, ao analisar os filmes encontraremos certas características perspectivistas que, certamente, dialogam com a questão da natureza em profunda interconexão com as trocas (de perspectivas) e com a centralidade da terra para consubstancialidade da pessoa entre os Tikmũ'ũn.

pela filósofa Isabelle Stengers (2018: 447) e articula a política ao "cosmos", este que abre a porta para o desconhecido e carrega um não apaziguamento em uma única perspectiva:

O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos .

Uma política cosmológica que pressupõe a interação e co-habitação entre perspectivas atravessa o perspectivismo ameríndio - teoria desenvolvida pelos antropólogos Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro para descrever a forma como os povos ameríndios compreendem o universo. De forma sucinta, o perspectivismo “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro 1996: 115). Muitos desdobramentos derivam desta definição, entre eles a potencialidade ontológica que permeia os seres do cosmos (todos potencialmente “pessoas”), bem como a potência predatória que, segundo Viveiros de Castro (Ibid, 306), é central para as cosmologias ameríndias: “Uma das dimensões básicas das inversões de perspectiva diz respeito ao status relativo e relacional de predador e presa. A metafísica da predação amazônica é um contexto paradigmático e teórico altamente propício ao perspectivismo.”⁵⁴. Segundo a teoria perspectivista, o que nós, humanos, entendemos como

⁵⁴ Romero (2021: 92) apresenta como este conceito pode ser percebido na dinâmica de perspectiva na relação dos Tikmũ'ũn com alteridades a partir de um enunciado de Isael Maxakali explicando-o os sentidos da caça: “os tikmũ'ũn são os ãmõxa [monstro canibal] dos pássaros”. A dimensão perspectivista deste enunciado é observada por Romero (Ibid: 93) que afirma: "Afinal, se os pássaros veem os tikmũ'ũn como ãmõxa é porque muito provavelmente se veem a si mesmos como tikmũ'ũn.. As inversões de pontos de vista, aqui como alhures, estão intimamente associadas às posições de predador e presa". Viveiros de Castro (2017) irá atentar que, nas cosmologias ameríndias, de forma geral, não são todos os animais que são entendidos como possuidores de perspectivas, apenas aqueles que se situam no universo de predadores. Algumas vezes, porém, mesmo animais da categoria de presas são vistos pertencentes a espíritos que são seus "donos", "mães" ou "pais". Estes condensam a perspectiva e humanidade de todos da espécie, "criando um campo intersubjetivo humano-animal mesmo ali onde os animais empíricos não são espiritualizados"(Ibid: 307). De qualquer forma o que é mais relevante recordar aqui é que mesmo esta dimensão perspectiva, como muito comum no perspectivismo ameríndio, não é absoluta: " 'personitude' e a 'perspectividade' - a capacidade de ocupar um ponto de vista - são uma questão de grau e de situação, mais que propriedade diacríticas fixas desta ou daquela espécie" (Ibid: 306). Havendo graus de expressão da humanidade, e mesmo a possibilidade de uma expressão posterior desta: "A possibilidade de que um ser até então insignificante revele-se como uma agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos está sempre aberta" (Ibidem).

humanidade é, senão, uma condição metafísica que partilhamos com outros seres que habitam o universo: “A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade.” Os animais, quando entre si, experimentam sua própria realidade sob a ótica da humanidade: "quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus hábitos e características sob a espécie da cultura" (Viveiros de Castro 2017: 304). A característica relativa e recíproca do olhar pressuposta aqui está bem colocada em uma descrição sobre a relação dos Tikmũ'ün com os morcegos em uma caverna que foi refúgio dos indígenas quando fugindo da perseguição de soldados do Estado brasileiro em um período do século XX. Ao retomar um depoimento feito pelo indígena Manuel Bidé durante as gravações do filme *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020) sobre a convivência dos Tikmũ'ün com os morcegos, Romero (Ibid: 320) identifica a diferença de perspectiva e “a descrição perfeitamente perspectivista do ponto de vista dos morcegos: a sua noite é o nosso dia e vice-versa. Ora, isso é bem diferente de dizer que os morcegos caçam à noite e dormem de dia. Não... É o dia para os morcegos que é visto por nós (não-morcegos) como noite. Ou seja, a 'nossa' percepção do que é dia e noite tampouco é absoluta.”. No perspectivismo, é o corpo, a natureza que, variando, afeta as percepções que os seres têm de si e um do outro; as representações são assim delimitadas pela condição física, pelo corpo/perspectiva, não pela condição metafísica. A condição metafísica é partilhada entre os humanos e não-humanos, sejam eles animais, mortos, espíritos.

Assim, ao contrário do pensamento ocidental multiculturalista que pressupõe a existência de múltiplas culturas e uma natureza, o pensamento ameríndio tem uma característica multinaturalista - são diversas naturezas - e uma única cultura - a humanidade que aqui é uma "matéria premium original", compartilhada por todos os seres que habitam o universo e seus diversos mundos (Viveiros de Castro: 2017). A forma de perceber o mundo deriva da corporalidade; a subjetividade, o espírito, a condição metafísica que nos permite construir representações sobre a realidade o faz por meio de uma corporalidade que condiciona estas representações. A corporalidade é uma camada que define a consciência humana:

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

consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal” (Viveiros de Castro 2017: 305).

Aqui as perspectivas/imagens/pontos de vista são índices de mundos diversos, em que habitam uma variedade de seres. A abordagem perspectivista sobre pontos de vista, corporalidade e subjetividade se fará presente nas análises deste trabalho uma vez que esta teoria embasa os relatos etnográficos sobre os Tikmũ’ũn e também atravessa as temáticas sobre as quais versam os filmes *tikmũ’ũn* e as relações que habitam sua cosmologia. Neste momento, o que nos parece relevante abordar, em sua relação com a ideia de uma cosmopolítica, é a percepção ameríndia de um universo habitado por diversas agências humanas e não-humanas cujas perspectivas são irreconciliáveis - elas não se conformam em uma só. Para pensar uma política que considere o cosmos, entendemos como fundamento a compreensão sobre uma coabitação entre mundos, em realidades não antropocêntricas - voltadas para o ser humano - mas antropomorfas - aquela de seres que, entre si, assumem sua humanidade. Aqui subjaz a importância de uma cosmopolítica, uma política que leve em consideração as outras agências que habitam o universo, uma vez que “o universo é povoado de intencionalidades extra-humanas dotadas de perspectivas próprias” (Ibid: 309-10). Surge também uma epistemologia xamânica ao compreender que, ao contrário do esforço moderno de objetivar para conhecer, se faz necessário entender a dimensão subjetiva, investigar a agência daquilo sobre o que se propõe saber: “O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido - daquilo, ou, antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa”. (Ibid: 311). Assim, a interpretação xamânica busca compreender a agência por trás de um evento, seja pela intencionalidade própria, seja por uma "abdução da agência", conceito de Viveiros de Castro toma de Alfred Gell ao mencionar a existência de agências humanas e não-humanas que podem atuar entre si por uma relação de indexicalidade. Ou, nas palavras de Viveiros de Castro (2017, 313), “a redefinição de vários eventos e objetos ‘naturais’ como sendo índices a partir dos quais a agência social pode ser abduzida”.

Com um propósito de pensar uma teoria antropológica da arte, aplicável inclusive às relações artísticas e com artefatos na sociedade euroocidental, Gell (2018 [1998]) atenta para a qualidade indexadora dos objetos de arte, afinal, “não faz sentido desenvolver uma ‘teoria

da arte' para nossa própria arte e outra, distinta, para a arte dessas culturas que caíram, certa feita, sob domínio do colonialismo” (Gell 2018 [1998]: 23). Gell apresenta uma visão da arte para além dos objetos artísticos como portadores de significados de apresentação e representação; em sua percepção se cruzam uma abordagem mais semiótica da arte - que ele rechaça - e uma agentiva:

Em vez de enfatizar a comunicação simbólica, concentro-me nas ideias de *agência, intenção, causalidade, resultado e transformação*. Vejo a arte como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo e não codificar proposições simbólicas acerca dele. A abordagem da arte centrada na 'ação' é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica, já que se preocupa com o papel prático de mediação exercido pelos objetos de arte no processo social e não com a interpretação dos objetos “como se” eles fossem textos.

Na sua teoria antropológica da arte, Gell enfatiza as relações de agência mediadas no fazer artístico. “A grande questão é o fato de que a agência tem múltiplas implicações nos objetos, ‘uma transição inseparável’ entre eles e os agentes humanos” (Ibid: 14); é desta conexão "inseparável" dos objetos com os agentes humanos que provém o conceito de "abdução de agência" ao qual Viveiros de Castro se referia. Gell (2018 [1998]) vislumbra uma relação de agência social, seja ativa ou passiva, por meio da abdução da agência de outrem. Uma vez que as pessoas desenvolvem relações sociais com “as coisas”, estas adquirem agência na medida em que estão “enredadas no tecido das relações sociais” (Ibid, 47). Mesmo que, em uma compreensão ocidental empiricista, as coisas não possuam “intenção” de agência, Gell irá atentar para que: “Como a atribuição de agência se baseia na detecção dos efeitos da agência no meio causal, e não de uma intuição não mediada, não é paradoxal entender a agência como um fator do ambiente como um todo, uma característica global do mundo de pessoas e coisas em que vivemos, e não como um atributo da psique humana” (Ibid: 50-51). Assim, em uma antropologia da arte generalista e não necessariamente em uma abordagem perspectivista com base nas cosmologias ameríndias, são diversas as maneiras pelas quais as coisas emanam agências sociais; a agência pode atravessar sua produção (quando um objeto é valorado por seu autor; pensemos em um quadro produzido por Van Gogh, por exemplo), sua matéria-prima (um colar de cabeças no Museu Margaret Mead em Nova Iorque remete ao povo antropófago que a fez, e adquire assim o seu valor e efeito), a

propriedade (o sudário de Jesus ou o colar de Cleópatra), e a recepção destes objetos (para entender esta agência, pensemos em casos extremos de objetos que possuem um público distinto daquele pretendido em sua criação, como os utensílios egípcios ou uma múmia no Louvre). A agência afinal é marcada pela forma como as relações são estabelecidas com os objetos.

Embora não possamos aprofundar a relação entre uma abordagem semiótica e agentiva na teoria da arte aqui, certamente é necessário partir deste segundo paradigma ao estudar a arte ameríndia. Nas sociedades ameríndias, a prática artística é também uma forma de diálogo com as forças agentivas não-humanas. Além disso, sua expressão e uso não se dão afastados da cotidianidade de práticas de trabalho, socialidade, religião, por meio de modelações e mediações culturais próprias, como nos mostra Els Lagrou (2009: 81): "Continua, portanto, relevante voltar nossa atenção para contextos nativos cuja produção 'artística' não segue as mesmas leis que as do Ocidente, não entra na lógica do mercado, e, às vezes, nem na da troca, e não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte". Lagrou (Ibid: 39) observa o paralelo entre corpo e objeto como passíveis de transformação : "entre os ameríndios artefatos são como corpos e corpos são como artefatos". A arte assim é veículo de agências poderosas de transformação, que passam por processos que articulam beleza e predação: "a capacidade de transformação, predação e beleza encontram-se ligados no universo indígena, conferindo um sentido todo particular à fabricação de artefatos e pinturas" (Ibid: 80). Através das agências, entre elas a artística, o corpo está em constante processo de (trans)formação, não sendo visto como uma entidade biologicamente dada. Os artefatos, por outro lado, quando sujeitos a uma agência, podem abduzir capacidades que atravessam a vinculação de arte e beleza do Ocidente, abduzindo a agência do perigo:

Devoradores, predadores, depois da transformação, essas larvas assumem belas cores e voam. Beleza e perigo andam juntos, para os Wayana, e quanto mais monstruoso o ser mais este será decorado e belo. A arte é a reprodução controlada da imagem desses seres cujo poder de transformação se captura através da sua imagem (Ibid: 78).

A forma de produzir e vivenciar arte entre povos ameríndios se dá também dentro desta concepção perspectivista, em que a subjetividade é condição partilhada com outros seres, sejam os animais, os espíritos ou objetos. A própria distinção entre corpo e objeto por

vezes é porosa, como nos lembra Magnani (2018: 73) ao citar a obra de Lagrou e da antropóloga Luisa Belaunde: “no mundo indígena ameríndio, corpos e artefatos se fabricam mediante técnicas semelhantes”. Lembremos também que, para o povo amazônico Huni Kuin, o útero é equiparado a uma panela, em que o feto é cozido ao longo dos nove meses (McCallum 1998: 222):

O útero é comparado a uma panela que transforma o alimento cru em 'cozido' - *ba* (cozido, criado, formado). O processo de gerar uma criança também é chamado de *ba* - e o útero parece aquecer a criança assim crescendo ou 'cozinhando' até que ela esteja pronta para nascer. Quando isto acontece a bolsa se rompe e os Kaxinawá dizem que sem o líquido amniótico a criança corre o risco de passar do ponto (*kui*).

Nesta concepção de relações entre agências humanas e não-humanas, que parte da própria ideia de agências como fundamento da relação, o xamanismo se configura como uma arte de mediar as relações intraespecíficas, muitas vezes engendradas de diversos perigos. Há aqui uma “arte política” que envolve adotar perspectivas (e corpos/roupas⁵⁵) de outros seres e transitar entre mundos para mediar as relações que se dão entre eles. A política aqui envolve uma dimensão cosmológica (e estética), pois para manter o bom funcionamento do *socius* e mediar relações interespecíficas, o xamã⁵⁶ precisa assumir corporalidades que viabilizam formas outras de perceber o mundo. Viveiros de Castro (2017: 310) nos fala da arte diplomática neste trânsito entre mundos, à qual Manuela Carneiro da Cunha (1998) se referia também como uma "tradução entre mundos":

O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as

⁵⁵ Viveiros de Castro (2017: 305) atenta para a noção de "roupa" corporal ter sido registrada em diversas etnografias, sendo provavelmente panamericana. A "aparência corporal variável" que cobre o espírito não seria um "atributo fixo", mas sim uma roupa possível de ser retirada. Romero (2021: 187) irá mencionar uma metáfora utilizada por Viveiros de Castro: "O etnólogo compara ainda estas 'roupas' a instrumentos de mergulho, mais do que fantasias, pois 'as narrativas ameríndias que tematizam as roupas animais mostram tanto ou mais interesse no que essas roupas fazem do que no que escondem.'" (2002: 394)".

⁵⁶ Aqui usamos os termos xamã e pajé, conforme a literatura de referência usa um termo ou outro para cada povo, com o entendimento de que ambos dizem respeito à liderança que assume a agência de guiança dos processos xamanísticos de seu povo.

relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo com política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multiculturalismo como política cósmica.

Como o mediador de relações e agências para os povos ameríndios, os xamãs/pajés assumem este lugar de diplomacia entre mundos habitados por humanos e não-humanos; são capazes de oferecer uma solução para o problema da dissonância entre os diversos mundos, gerando, segundo Carneiro da Cunha (1998) harmonia entre pontos de vista “irredutíveis e singulares”. Ao refletir sobre os Tikmũ’ün, Romero (2021:321) também aborda a regência pelo xamã desta “delicada e sofisticada diplomacia” que é a cosmopolítica ameríndia:

Trata-se da percepção de que, em um mundo povoado por agências humanas, não humanas e mais que humanas, a política extrapola em muito os limites que convencionalmente atribuímos ao *socius*. Lá, onde 'tudo tem alma, espírito' e onde 'tudo tem dono', a caça é uma forma de guerra, a doença, uma forma de agressão, a cozinha, uma espécie de canibalismo e o xamanismo, tradução. Habitar este mundo exige, portanto, atenção e cuidado redobrados no trato com os agentes e agências que o povoam.

Romero traz aqui algumas outras dimensões do perspectivismo ameríndio, como a ideia de que adoecer é tornar-se visível aos espíritos e por eles ser atraído, o que entre humanos é manifesto na forma de adoecimento; traz ainda a oposição entre guerra e caça, que correspondem respectivamente às perspectivas animais e humanas sobre a relação predador/presa, conforme Tania Stolze Lima (1996) apresenta em sua etnografia sobre os Yudjá⁵⁷. A cozinha como canibalismo está relacionada com a transformação por meio da

⁵⁷ Conforme Lima (1996) observa em sua etnografia, o que para os Yudjá (povo indígena do Alto do Xingu) trata-se de uma caça, para os porcos é uma guerra. Há aqui um embate de perspectivas que envolve não apenas a morte do animal caçado/caído na guerra, mas daquele que - seja ele animal ou humano - ceder à perspectiva do outro: "Uma luta então está em curso — luta entre a caça de um e a guerra do outro. O infortúnio do caçador é o resvalamento da caçada na guerra. (...) Se, para os porcos, os humanos são seus afins potenciais, e se a caça é uma guerra, aquele caçador que aceitar este ponto de vista favorece a atualização da intenção virtual da caça: os porcos (o atacam e) o capturam, e ele, morto para os humanos, acabará transformado em porco." (Lima, 1996: 38 apud Romero 2021: 189).

comensalidade, construindo ou desfazendo consubstancialidade, abordada mais à frente nesta tese.

Ao recordar seu próprio processo de tornar-se xamã, de “ser olhado com interesse” pelos *xapiri* [espíritos], David Kopenawa fala desse trânsito entre mundos que realizava ainda criança, por meio de viagens oníricas ao lado dos *xapiri*: “Os *xapiri* não paravam de carregar minha imagem para as alturas do céu com eles. É o que acontece quando eles observam com afeto uma criança adormecida para que se torne um xamã” (Kopenawa, Albert 2015: 90). Kopenawa e Bruce Albert nos apresentam ainda um belo resumo deste labor cosmopolítico de mediar mundos e cuidar para que humanos e não-humanos vivam harmoniosamente através das palavras de *Omana*, demiurgo criador que “criou a terra e floresta, o vento que agita suas folhas e os rios cuja água bebemos” (Kopenawa, Albert 2015: 81). Para salvar os humanos da doença e da morte criadas por seu irmão, *Yoasi*, *Omana* cria os espíritos *xapiri* e ensina seu filho - o primeiro xamã - a arte de se relacionar com estes espíritos e cuidar dos mundos:

Com estes espíritos, você protegerá os humanos e seus filhos, por mais numerosos que sejam. Não deixe que os seres maléficos e as onças venham devorá-los. Impeça as cobras e escorpiões de picá-los. Afaste deles as fumaças de epidemia *xawara*. Proteja também a floresta. Não deixe que se transforme em caos. Impeça as águas dos rios de afundá-la e a chuva de inundá-la sem trégua. Afaste o tempo encoberto e a escuridão. Segure o céu, para que não desabe. Não deixe os raios caírem na terra e acalme a gritaria dos trovões. Impeça o ser tatu-canastra *Wakari* de cortar as raízes das árvores e o ser do vendaval *Yariporari* de vir flechá-las e derrubá-las. (Ibidem: 85-6).

Com estas palavras, *Omama* aconselha o primeiro xamã, e lança-o na missão de proteger os Yanomami, os brancos, a floresta e “todas as terras, até as mais imensas e distantes” (Ibid, 86). Não poderia encontrar melhor descrição do sentido de cosmopolítica do que esta que apresenta toda a regência entre mundos que deve ser feita pelo xamã. Tornar-se xamã é, na verdade, aparentar-se dos espíritos; os filhos dos xamãs já não são humanos, nascido do “esperma dos espíritos”, “tornam-se outros” desde a concepção. Assim, tornar-se xamã não é apenas reger, é propriamente consubstancializar no próprio corpo os diferentes mundos, afinal a mudança de perspectiva passa por adquirir novos corpos (ou roupas que

funcionam como corpos). No caso *tikmũ'ũn*, os pajés são aqueles que agregam em seus corpos uma maior quantidade de cantos, “multiplicando em seus corpos os *yãmĩyxop* que possui” (Romero 2021: 50). Há ainda uma interação entre os *yãmĩyxop* e os corpos dos pajés por meio do alimento: “Dizem ainda que os grandes pajés comem muito porque os *yãmĩyxop* comem com e através deles. Mais de uma vez ouvi algum pajé comentar, diante de uma refeição bem servida ou de um copo cheio de café, que metade era *yãmĩyxop yõg xahi*, ‘a parte dos *yãmĩyxop*’” (Romero 2021: 49). Aqui, o corpo do pajé se torna também o corpo do *yãmĩyxop* ou vice-versa.

Entre os *Tikmũ'ũn*, lembremos também dois exemplos citados por Romero; um emblemático desta co-habitação entre mundos e outro da compreensão da agência não-humana do contexto contemporâneo. O primeiro foi vivenciado quando da gravação do documentário *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020), quando, ao visitar aquela caverna onde os antigos se refugiaram, os pajés se referiram aos morcegos alojados no interior da caverna: “Vejam! Os donos estão todos aí!” (Romero, 2021: 320). Com relação à ocupação das terras pelos fazendeiros de gado que, muitas vezes, pouco frequentam o território, deixando-o entregue aos capangas e bois, Romero (Ibid: 322) apresenta a interpretação dos *Tikmũ'ũn*: “Os fazendeiros, portanto, tomaram as terras deles, mas não são seus donos nem de direito, nem de fato. Os donos de fato (mas não de direito) são, atualmente, os bois!”. Em ambos os casos, a compreensão de propriedade sobre a terra atravessa os direitos destas outras agências que habitam o território.

Essa gestão de relações cosmológicas é também mencionada por Magnani (2018), ao retomar as reflexões de Joana Overing sobre a cotidianidade das práticas artísticas dos povo piaroa, da porção venezuelana da Amazônia, e sobre a vinculação entre estas atividades ordinárias do dia a dia, cuidadosamente embelezadas, com o bom funcionamento do *socius* e das relações sócio-cosmológicas. Overing (1999: 85) nos fala de uma “imersão do cotidiano na ordem cosmológica”, uma vez que, em meio a diversas agências a habitar os mundos, são as habilidades do cotidiano que “ tornam possível uma vida social e uma existência material de tipo humano” (Ibid: 88). Estamos diante de "um mundo ordinário que se produz (e que é por sua vez produzido) a partir de uma imersão na ordem cosmológica" (Overing apud Magnani 2018: 93)

Estas agências extra-humanas compõem todo um espectro de alteridade com quem se deve negociar a co-habitação no universo. Entre os diversos “outros” que integram estas

"intencionalidade extra-humanas", certamente algumas ganham destaque. Segundo Viveiros de Castro (2017: 306), embora "o perspectivismo ameríndio raramente se aplica em extensão a todos os animais", concernente em especial aos predadores, como jaguar e aves carniceiras, e presas de humanos, há uma relevância para os animais enquanto um "protótipo extra-humano do Outro", havendo aqui uma espiritualização prototípica que embasa aquela de outros seres e coisas. A condição de predador e presa mesmo não sendo absoluta, mas "relativa e relacional" (Ibidem) embasa as inversões de perspectivas e expressa a importância da ontologia amazônica da predação para a teoria.

As perspectivas que não são absolutas, uma vez que pode haver alteração entre estas condições a depender da relação, atravessa pontos de vistas que carregam dimensões sensoriais e estéticas. Um dos fundamentos da perspectiva é a capacidade de "ver" a si mesmo e aos outros de acordo com uma "personitude":

Esse 'ver como' refere-se literalmente a perceptos, e não analogicamente a conceitos, ainda que, em alguns casos, a ênfase seja mais no aspecto categorial que sensorial do fenômeno; de qualquer modo, os xamãs, mestres do esquematismo cósmico (Taussig 1987: 462-3) dedicados a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições (Ibidem: 304).

Estamos assim diante de um "ver" que carrega sentidos ontológicos, epistemológicos, políticos, assim como a ontologia carrega dimensões sensoriais que a constituem. Esta vinculação entre os complexos estéticos sensoriais e estruturas sociais e políticas como uma dimensão presente na ideia de cosmopolítica, que para além da multiplicidade de agências também está profundamente relacionada ao perspectivismo ameríndio, é bem colocada por Tugny e Belisário em texto que, ao analisar o filme *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016), atravessa a musicalidade e complexo acústico *tikmũ'ũn*:

No mundo musical experimentado pelos Tikmũ'ũn em seus rituais a sincronia é refletidamente rechaçada pelos pajés. O sons percutidos ao mesmo tempo, formando uma só pulsação é evitada ao máximo. Pajés como Totó, quando estão próximos de um grupo de cantores que fazem vibrar seus

chocalhos, cuidam para que os seus movimentos jamais sejam sincrônicos. Certa vez, um destes mestres das artes sonoras ameríndias explicou-nos que ensinam esta assincronia aos jovens cantores porque estes sons fundidos 'não são bons'. Trata-se então de uma meticulosa construção da disparidade, da diferença entre um e outro som de chocalho. [...] Os Tikmũ'ũn cuidam, em suas construções acústicas, para preservar a multiplicidade dentro do grupo, evitando a possibilidade de fusão, de unificação. Este traço sensível presente em muitos gestos musicais, mas também em cada detalhe do seu cotidiano, se vincula a um *socius* cuja dinâmica é a recusa da unidade, da síntese, da fusão que o Estado com sua força centrípeta representa (Belisario, Tugny 2020: 247-8).

Diante desta imbricação entre ritual, gestão do *socius* e complexo estético, não é estranho que os pajés agora realizem a mediação entre o mundo *ãyuhuk*, o mundo Tikmũ'ũn e dos *yãmĩxop* no processo de produção cinematográfica⁵⁸, quando o pajé passa a reger a mise-en-scène fílmica, uma vez que é ele aquele capaz de reger a mise-en-scène cosmológica. O leque de relações que os pajés medeiam abrange brancos, animais, mortos, espíritos, plantas, outros povos indígenas, uma vez a distinção entre eu e outro “aparece tanto no caso da diferenciação interespecífica como intraespecífica” (Viveiros de Castro 2017: 308). A confluência entre uma agência xamânica e uma agência artística entre os povos indígenas é identificada por Lagrou (2009: 23): "Tradutor dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios. Entre os Araweté, a arte do xamã reside na evocação de imagens mentais através do canto". A partir de uma compreensão de que a noção de artista entre os povos ameríndios se distingue daquela da sociedade euroamericana, que entende a criação como individual e subjetiva, a etnógrafa aponta que, entre os povos ameríndios, o artista é mais um "transmissor" que um criador, e suas habilidades valorizadas são "a capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos" (Ibidem).

No cinema indígena, a intersecção entre cosmologia e política, ou de uma "política dos cosmos" com uma "política dos homens", se dá de algumas maneiras, uma vez que o cinema se apresenta como um dispositivo que agencia relações entre mundos-perspectivas distintos, seja entre humanos e não-humanos, seja entre indígenas e não-indígenas; e também

⁵⁸ As pesquisas trazem mais registros da ingerência dos pajés no processo de gravação, quando estes registram também rituais. Andrade (2017) traz alguns relatos sobre a opinião dos pajés no processo de montagem, que citaremos mais adiante. De qualquer forma, nos parece haver um lapso de aprofundamento desta temática - montagem de filmes indígenas - de forma geral, entre as pesquisas sobre cinema indígena e também sobre cinema *tikmũ'ũn*.

pode expressar dimensões sensoriais que possuem significados sociais e políticos. Aqui, as imagens, atravessadas por dimensões míticas e históricas, tornam-se um "dispositivo mnemônico complexo, capaz de dar a ver, não fatos e objetos, mas relações; elas operam a passagem entre o mundo dos humanos e aqueles dos povos-espírito" (Brasil 2016: 127). Assim, no esteio desta vinculação entre percepções sensoriais e formas de organização social, e para compreender a agência do cinema nestas relações⁵⁹ propomos dialogar com a reflexão sobre relação entre cinema e xamanismo; uma vinculação que abre um caminho para entender como formas sensoriais extremamente engendradas de significações cosmopolíticas e agências sociais são expressas no cinema. Brasil (Ibid) aponta para duas características centrais dos filmes indígenas que são um lugar de transbordamento destes agenciamentos: o antecampo e o fora-de-campo⁶⁰. Enquanto o antecampo viabiliza uma posicionalidade do cineasta em cena uma vez que as relações são desencadeadas pela socialidade de quem está por trás das câmeras, por meio fora-de-campo ocorre o atravessamento, a expressão das forças invisíveis da socialidade indígena, que afetam as relações e subjetividades registradas: "O invisível atravessa os corpos, como o vento atravessa a vela de um barco, tornando-se concreto em sua invisibilidade e conferindo à vela e ao barco algo de sua agência" (Belisário; Brasil 2016: 607). A imagem é um vestígio, um rastro de algo mais denso, maior. Ou, para usar a metáfora utilizada na análise do filme mbyá-guarani *Bicicleta de Nhanderu* (2011), encontramos nos filmes "lascas do extracampo". No documentário produzido pelo Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, um fenômeno mítico e concreto - a queda de um raio em uma árvore - passa a mobilizar acontecimentos: "Nos filmes mbyá-guarani, o extracampo

⁵⁹ Aqui poderíamos usar aqui os termos que Alfred Gell (2018 [1998]) usa em sua construção de uma teoria antropológica da arte para as possibilidade de indexicalidade de agência de um objeto. Podemos considerar os filmes enquanto índices de agências sociais, seja do artista, do protótipo, seja do seu uso, seja em sua recepção ou propriedade. Destes, apenas o sentido do protótipo não foi explicado anteriormente. Ao discorrer sobre a questão da representação icônica na arte, Gell (Ibid: 59) levanta a necessidade da antropologia da arte considerar casos de "representação anicônica", por exemplo: "a imagem anicônica do deus na forma de uma pedra é um índice de presença espaço temporal dele, mas não é sua aparência". O protótipo se encaixa aqui em uma relação de indexicalidade que constrói sentido também sem haver necessariamente semelhança visual ou sonora: "usarei o termo 'protótipo' (de um índice) para identificar a entidade que o índice representa visualmente (como um ícone, um retrato, etc) ou não visualmente, como no caso que acabamos de considerar".

⁶⁰ Aqui voltamos às definições de Aumont e Marie (2003: 42) para apresentar de forma sucinta os conceitos: "o campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem filmica". O antecampo é definido a partir do conceito de fora-de-campo, como um fora-de-campo radical que permanece oculto atrás da câmera (Brasil 2013). Se, por um lado, conforme descrevem Aumont e Marie (Ibidem) "O campo não pára, portanto, nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do que é chamado de fora-de-campo", o antecampo estabelece um limite ao movimento de tornar-se campo do fora-de-campo, por permanecer sempre oculto ao olhar: "No gesto de filmar, algo sempre se oculta, permanece fora de cena: o próprio olhar que, no ato de olhar (ou de filmar), deve permanecer invisível. Se o antecampo se expõe em cena, fazendo-se visível, outro antecampo será logo criado, em um jogo de *mise-en-abyme*" (Brasil 2013: 579-80). Neste trabalho, apresentaremos em detalhe o conceito de fora-de-campo por este ser o elemento por meio do qual as dimensões cosmológicas se fazem mais pulsantes nos filmes *tikmũ'ün*, por onde parece se dar uma agência do invisível em cena.

cosmológico parece irrigar (espiritualizar) a cena cotidiana dos filmes, seja por meio da palavra dos velhos, seja por meio dessas lascas que se encontram aqui e ali, em torno das quais a comunidade se mobiliza." (Brasil 2012: 141).

Belisário (2014) nos fala ainda sobre a existência de um interstício ontológico na relação campo/fora-de-campo, como há também um interstício ontológico entre os agentes protagonistas das práticas e relações sociais filmadas. A expressão da dimensão mítica no cinema indígena se daria fortemente por meio das características deste fora-de-campo e pela forma como ele se relaciona com o campo, a saber: por meio do interstício ontológico e pela volatilidade, porosidade entre campo e fora-de-campo: "Como veremos, a maneira como o fora constitui a cena não será plena, mas precária, erodida; não será estável, mas inconstante; não será apaziguada, mas equívoca" (Brasil 2016: 133). Estes elementos parecem, desde já, fundamentais para compreender a construção fílmica das diversas agências (entre elas, as humanas e não-humanas e a de gênero) que habitam o multiverso *tikmũ'ũn* e para apresentá-las para o público. Sobre as características deste fora-de-campo como uma forma de expressão deste multiverso, por meio de rastros, vestígios, índices, nos debruçaremos a seguir, uma vez que no cinema *tikmũ'ũn* ele nos parece um lugar prioritário de expressão de agenciamentos, inclusive o de gênero.

2.1.1 O fora-de-campo: do não visível ao propriamente invisível

André Bazin já havia concebido a ideia do cinema enquanto uma "máquina centrífuga" em *Pintura e Cinema*, um de seus clássicos ensaios sobre cinema descrevendo o espaço cinematográfico como "um universo visual que resvala de todos os lados", ao contrário da pintura que, condensada no espaço pela moldura, está apartada da realidade que representa. Dando continuidade a estas reflexões sobre a natureza da imagem cinematográfica, Aumont (1993) desenvolve o conceito de fora-de-campo, partindo de uma crítica à separação que Bazin faz entre a imagem pictórica e cinematográfica em relação ao fora-de-campo, recomendando que "pode ser muito produtivo fazer funcionar, retroativamente, a noção de fora-de-campo a propósito da imagem fixa, pictórica ou fotográfica" (Ibid: 226). O autor, entretanto, concorda haver no cinema uma suscetibilidade para se revelar o fora-do-campo, uma possibilidade inexistente na imagem pictórica e concede

ao cinema o privilégio de ter revelado esta potencialidade do fora-de-campo, enquanto arte que concedeu visibilidade às possibilidades do enquadramento e campo: "Foi também ele [o cinema] que levou a pensar que, se o campo é um fragmento do espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um *fragmento* desse espaço - logo, que é possível, a partir da imagem e do campo que ela representa, pensar o espaço global do qual esse campo foi retirado" (Ibid: 223-4). O plano cinematográfico carrega essa possibilidade de "reenquadramento" e de "encadeamento" das imagens que pode abranger aquela dimensão que estava fora do quadro. Aqui o autor rememora a separação feita pelo teórico Noel Burch entre um "fora-de-campo *concreto*" e um "fora-de-campo *imaginário*". Enquanto no primeiro "acham-se elementos já vistos e que se podem imaginar concretamente", o segundo "comporta elementos que ainda não foram vistos" (Ibid: 227). Uma separação entre dois tipos de fora-de-campo é feita também por Deleuze (2018) de uma forma mais radical, incorporando a possibilidade de indexicalidade com um "Todo" abstrato através do fora-de-campo.

Deleuze (2018: 35) define o fora-de-campo como aquilo que "remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê". Ou ainda, estabelece uma relação deste com o enquadramento, enquanto "um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra". O que parece ser uma percepção constante entre os autores é a dinamicidade da imagem cinematográfica e sua capacidade de se expandir seja pelo movimento do quadro, seja pela relação entre o que está no quadro e o que ele esconde. Na concepção deleuziana, a noção de todo adquire certa importância, seja por sua relação com as partes que contém, seja por aquilo que o suplanta, e torna-se assim relevante para entender o fora-de-campo e sua relação com o campo. O todo é aquilo que impede o conjunto de se fechar sobre si mesmo, sobrepondo neste uma conexão com um conjunto maior: "O todo é assim o Aberto" (Ibid: 36); é o que estabelece uma comunicação com qualquer sistema, mesmo aqueles supostamente fechados, uma vez que "Todo sistema fechado é também comunicante" (Ibidem), ou em conexão com outros conjuntos. O todo é uma expressão do universo do imaterial, do invisível, pois "remete mais ao tempo ou até mesmo ao espírito do que à matéria e ao espaço" (Ibidem). Ao falar sobre o fora-de-campo, Deleuze já identificava a imagem que se abre para outras dimensões: quanto mais a imagem é fechada do ponto de vista do espaço, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão - o tempo, e para uma quinta - o Espírito (Ibid: 38).

Aqui surgem dois tipos de fora-de-campo ou duas funções do fora-de-campo, que derivam da relação do conjunto com o todo: “há sempre, simultaneamente, dois aspectos do fora-de-campo: a conexão atualizável com outros conjuntos, a conexão virtual com o todo” (Ibidem). Na primeira, o conjunto e o fora-de-campo são atualizáveis: "ao ser enquadrado o conjunto, e portanto visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior que, por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo fora-de-campo etc.” Estamos aqui naquele movimento que Aumont e Marie (2013: 42) falam de um prolongamento do campo que cria suas condições (ilusão) de realidade, adicionando à imagem restrita a quatro bordas um senso de profundidade e largura. Estamos no âmbito do visível, do acessível pelo movimento da câmera, pela mudança do quadro. Na segunda, ingressamos no âmbito do invisível, do que se encontra, talvez, na quarta dimensão e na quinta, o tempo e o Espírito.

Pois é em si mesmo, ou enquanto tal, que o fora-de-campo já contém dois aspectos que diferem por natureza: um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto suscitando um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema evado se abre para um duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não é da ordem do visível. Os desenquadramentos que não se justificam ‘pragmaticamente’ remetem precisamente a esse segundo aspecto como a sua razão de ser (Ibid: 37).

No âmbito da visibilidade, no primeiro modo do fora-de-campo, a coisa não está visível mas pode vir a ser, digamos que ela possui um devir de visibilidade; no segundo, ela é "propriamente invisível"⁶¹, ou, dito com outras palavras, "zona de vazio", "branco sobre branco"; ou ainda, poderíamos dizer, com nossas palavras, que ela possui um devir invisível, ou uma outra natureza, para usar os termos perspectivistas, que a torna inacessível ao nosso olhar. Se, no primeiro fora-de-campo, a coisa filmada possui uma distância geométrica, física, passível de ser rompida, de ser tornada visível, por meio de uma mudança de enquadramento,

⁶¹ Deleuze (2018: 38) faz uso da expressão ao mencionar a análise que o escritor francês Claude Ollier faz da obra do cineasta italiano Michelangelo Antonioni: “Quando Claude Ollier define o quadro geométrico de Antonioni, não diz apenas que a personagem esperada ainda não está visível (primeira função do fora-de-campo), mas também que se encontra momentaneamente numa zona de vazio. ‘branco sobre branco impossível de filmar’, propriamente invisível (segunda função)”

no segundo tipo de fora-de-campo, estamos diante de um "alhares mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos" (Ibid: 37). Mesmo que o cinema estenda as fronteiras do visível como uma tela centrífuga que está em movimento e pode absorver o fora-do-campo dentro do próximo campo, ou retê-lo como uma presença imaginária, há algo que é, por natureza, avesso à visibilidade, e a possibilidade deste algo incidir sobre a cena se dá por meio do "fora-de-campo absoluto".

Precisamente esta potencialidade do fora-de-campo de viabilizar a apreensão de uma temporalidade e espacialidade que não estão na terceira dimensão, mas em uma quarta (tempo) e uma quinta (espírito) que o torna um elemento chave para compreender o cinema indígena. Afinal, o que estamos diante se não um universo de coisas "propriamente invisíveis" quando pensamos na possibilidade de registrar a agência de espíritos ou outros não-humanos que coabitam a terra, a floresta, os mundos na cosmologia indígena, mas são acessíveis apenas àqueles que podem "ver como eles" ou aos tradutores cósmicos, os xamãs?⁶² Como perceber a incidência sobre a cena de uma agência que se dá, muitas vezes, por meio de ações invisíveis, nos sonhos ou vedadas ao olhar, na *kuxek* (casa de religião)?

2.1.2 O fora-de-campo cosmológico no cinema indígena

No cinema indígena, um misto de elementos têm sido reconhecidos por operar através fora-de-campo: entre eles, componentes que integram práticas xamânicas e a cosmopercepção tais como a relação com adoecimento e morte, a relação com não-humanos, como os espíritos; e a expressão conjunta de dimensões míticas e históricas da realidade que operam sentidos diversos por meio do que se faz invisível, inapreensível na imagem, dinâmicas entre opacidade e transparência e a própria forma de estruturar narrativas⁶³. A importância do fora-de-campo passa a dialogar com uma dinâmica entre visível e invisível que compõe a cena, seja devido à característica cena-ritual, ou pela iminência constante da presença de outros seres (e suas perspectivas) nas próprias histórias e narrativas que os filmes nos trazem.

⁶² Claro que a potência do fora-de-campo absoluto não está apenas no cinema indígena, a agência humana é preche de invisibilidades distintas em qualquer cultura ou sociedade. Porém, como demonstraremos a seguir, o complexo cultural e cosmológico indígena torna o fora-de-campo absoluto uma dimensão pujante em seu cinema por meio de uma relação de diferença ontológica dos elementos que estão no campo.

⁶³ Alguns destes elementos serão apresentados nesta seção de nosso trabalho - a saber, relação com adoecimento e morte e a relação com não-humanos, como os espíritos; ao longo da tese abordaremos algumas dinâmicas entre opacidade e transparência e forma de estruturar narrativas. A expressão conjunta de dimensões míticas e históricas da realidade foi vista no primeiro capítulo.

Devido à íntima relação entre estes operadores do fora-de-campo e a questão cosmológica, alguns autores como Belisário (2014), Brasil (2020) e Belisário e Brasil (2016) denominam este fora-de-campo de cosmológico, ou mítico:

O espaço que os corpos (assim como suas performances) instauram nos filmes não se reduz a sua dimensão visual apreensível fenomenologicamente pelo enquadramento da câmera, mas abre-se a uma descontinuidade constitutiva e coextensiva à parcela do visível capturada pela operação da filmagem: o seu fora-de-campo cosmológico (Belisário; Brasil 2016: 624).

Os autores atentam para uma qualidade de mediação cultural na prática cinematográfica indígena que faz o cinema ultrapassar a própria condição de dispositivo fenomenológico, para se tornar um veículo de agência cosmológica: "tendo sua fenomenologia alargada, ou mesmo invertida pela cosmologia (as modalidades de visão que ela propõe), trata-se menos de ver o invisível do que de ver 'por meio' do invisível" (Ibidem: 610). O invisível que habita as imagens, e a ela dá significância dentro do universo de agências que ocupam a cosmologia indígena, confronta o espectador, olhando-o em retorno, agindo por meio do cinema de forma a estabelecer uma relação de especiação com a imagem que vai além da escopofilia⁶⁴.

Ao analisar as práticas de realização cinematográfica dos povos Manoki e Myky, com os quais realiza etnografia e oficinas de audiovisual ao longo de mais de uma década, Lopes (2015) observa também mediações culturais de fundo cosmológico que atravessam a produção de filmes, como a relação interespecífica que se faz presente quando algum/a indígena filmado/a vem a falecer, uma vez que os mortos são entendidos por estes povos como seres de outra espécie. Lopes menciona ainda que, similar aos sonhos que, em muitos povos, podem ser veículo de rituais e encontro com os mortos, as imagens passam a mediar as relações entre os vivos e os mortos, gerando processos sociais e rituais; ao filmar as lideranças de hoje estão registrando os mortos do futuro e intermediando a futura relação entre vivos e

⁶⁴ A escopofilia - o prazer de ver sem ser visto - tem sido discutida como parte da experiência na recepção do cinema. Laura Mulvey (1983), teórica feminista do cinema, menciona a escopofilia como uma das dimensões do masculinismo nesta arte, junto com sua outra expressão, a escofilia narcisista, uma vez que Mulvey faz uma análise desde uma perspectiva freudiana. Para Mulvey, além do prazer (com uma dimensão fetichista sexual) de ver, existe uma dimensão narcisista de se identificar com o que está sendo visto enquanto um ego ideal, um espelho. Em ambos os casos, a mulher, na sociedade ocidental, é geralmente colocada como objeto e não sujeito do olhar.

mortos. A produção cinematográfica passa a ser um novo operador de memória que dialoga diretamente com as perspectivas cosmológicas ao organizar a percepção do tempo dos realizadores indígenas de forma prospectiva: as imagens são produzidas de forma a construir um futuro por registrar a cultura por meio de imagens-espelhos que lançam reflexos para a posteridade (Ibidem). Para o autor, o vídeo interfere nas relações interespecíficas e engendra alteridades futuras ao guardar registros de mais velhos.

Na análise sobre as diversas derivações da relação entre campo e fora-de-campo que Belisário (2014) realiza do filme *As Hipermulheres* (2011) e em outros filmes do povo Kuikuro, vemos como a ingerência deste invisível sobre o visível faz com que sejam acionadas ainda outras "modalidades de visão". Em *As Hipermulheres*, a protagonista do filme e principal cantora dos cantos rituais adoece às vésperas do importante evento ritual, o Jamurikumalu, e os sentidos da doença e da cura vão sendo apresentados por meio de uma interrelação com a percepção xamânica dos kuikuro, através principalmente da figura dos *itseke*, espíritos responsáveis pelo adoecimento de Kanu na percepção indígena. Neste contexto, a agência dos *itseke* é marcante na relação entre campo e fora-de-campo no filme. O confronto entre este fora-de-campo que traz elementos invisíveis e aquele fora-de-campo ocidental estrutural que, apesar de integrar-se na categoria deleuziana de absoluto, possui uma diferente natureza do fora-de-campo cosmológico é perceptível na cena em que os agentes de saúde veem examinar Kanu. Enquanto para mãe de Kanu, Ajahi, os *itseke* (desde seu fora-de-campo cosmológico) são a causa do padecimento de sua família, permanecendo no invisível pois esta é sua natureza, a presença dos enfermeiros traz outro sentido de fora-de-campo à cena: "a Funasa (Fundação Nacional de Saúde) e sua política de saúde indígena, a própria medicina como campo de conhecimento ocidental (com seus mitos de origem e procedimentos), os laboratórios que detêm as patentes dos remédios que os enfermeiros aplicam em Kanu". Aqui vemos que o "fora-de-campo absoluto" da perspectiva Ocidental do evento é bem distinto daquele da perspectiva indígena e ambos se fazem presentes em cena. No caso de *O dia em que a lua menstruou* (2004) que apresenta a percepção kuikuro de um eclipse lunar, Belisário (2014: 124) observa como o filme é fruto da interação das perspectivas ontologicamente distintas sobre o que habita o campo e fora-de-campo: "o eclipse é o traço visível de um evento invisível, a menstruação da lua. O que vemos em campo no filme (reconstituído na pós-produção) como um escurecimento da lua, os *itseke* veem, do fora-de-campo, como uma menstruação". Aqui as perspectivas diferentes que se entrecruzam em cena é a humana e não-humana. A perspectiva não-humana

incide continuamente no discurso desenvolvido ao longo do filme sobre os eventos, quando por exemplo um indígena explica no começo do filme o porquê de pintar o rosto com carvão: "Estou passando carvão para que o sangue da lua não manche meu rosto". Ou quando a mulher explica o porquê de jogar o alimento fora: "A lua encontrou isso aqui. Por isso estou jogando fora". O olhar da lua sobre o alimento o estragou. A perspectiva que os *itkese* possuem da lua é condição de uma ontologia, assim como a percepção dos humanos, e ambas se fazem pulsantes na dimensão visível da imagem enquadrada.

A partir das análises dos filmes *kuikuro*, Belisário questiona a estrutura conceitual deleuziana que prevê um paralelismo entre a descontinuidade espacial e fenomenológica nos dois tipos de fora-de-campo. Enquanto Deleuze apresenta as relações entre os elementos que compõem o campo e fora-de-campo como inversamente proporcionais - quanto maior uma presença do primeiro fora-de-campo (o relativo), mais a dimensão do invisível, da virtualidade do todo se tornaria rarefeita - no cinema *kuikuro*, esta virtualidade do todo se dá precisamente por uma inserção na corporalidade do que está expresso adjacente ao quadro:

Entretanto, o que se percebe nos filmes em que os *itseke* (ou os *nhanderu*, no caso Guarani) se fazem próximos demais do campo, é a presença ainda mais forte de uma zona invisível de virtualidades que modifica e anima as ações e movimentos dos corpos (p. 122) em campo. [cit] Isso porque sua invisibilidade não é uma operação do enquadramento, é uma ontologia. (Ibid: 121)

Uma oposição na proporcionalidade entre as duas categorias de fora-de-campo deleuzianas não faria sentido aqui; a adjacência física, concreta de um elemento no fora-de-campo potencializa a presença da dimensão ontológica do fora-de-campo absoluto. Em uma comparação que Belisário faz com a vivência *kuikuro* da relação floresta/aldeia, em que existem contínuos vestígios e avanços da floresta sobre a aldeia (do fora-de-campo sobre o campo), percebe-se a presença iminente de perspectivas de um mundo sobre outro, havendo ademais uma relação de retroalimentação entre alteridades na construção de sentidos. A relação entre campo e fora-de-campo apresenta similaridades com uma percepção da alteridade entre mundos, dos sentidos do diferente e do estrangeiro, e mesmo pela percepção da relação entre predador e presa. Ao mesmo tempo que a invisibilidade dos *itseke* é uma condição ontológica, o é o movimento dos corpos na dança em sua relação com as

mulheres-míticas. A corporeidade é também uma expressão da disjunção ontológica de mundos e perspectivas distintas que se fazem presentes, que se encontram nos rituais e na cotidianidade indígena. Não estamos então diante de diferenças apenas espaciais ou temporais, mas perante um interstício parecido com aquele que os Manoki se deparam quando um parente, antes humano, morre, e continua a ter sua imagem projetada nos filmes. Junto à descontinuidade espacial e fenomenológica entre campo e fora-de-campo, no cinema indígena, nos deparamos com uma descontinuidade ontológica, que não está incorporada na noção deleuziana do "todo" que abarca o conjunto. Agora, aquilo que habita o fora-de-campo, o invisível, é dotado de uma ontologia distinta daquilo que habita o campo, o visível:

Este é o fora-de-campo de onde os *itseke* olham para Kanu. Não se trataria, então, nem somente de um espaço contíguo ao campo, atualizável na medida em que se torna visível e audível; tampouco seria (somente) a expressão de um Todo virtual que modificaria de dentro o campo – a "parte motora da imagem" (Deleuze, 1985: 217). Pelo contrário, o campo só pode comunicar com este outro fora-de-campo a partir da diferença que os constitui, da disjunção que estabelece entre eles uma espécie de *interstício ontológico*. O fora-de-campo é aqui o Outro do campo, é o questionamento radical da própria possibilidade do campo como "ponto de vista" soberano, como "representação" do mundo (Belisário 2014: 123).

O fora-de-campo - não-humano, mitológico - é assim precisamente a expressão de uma alteridade do campo - humano. Ambos são veículos de perspectivas que não coincidem uma com a outra, devido ao interstício ontológico que as atravessa, mesmo que haja uma continuidade concreta. Nos filmes *tikmũ'ũn*, mesmo que a câmera capte os *yãmĩyxop* em quadro, algo do sentido daquela presença permanece inapreensível. O visionamento dos *yãmĩyxop* traz precisamente a lembrança da alteridade ontológica da qual eles são índice.

Estas dimensões do fora-de-campo em "As Hipermulheres", em outros filmes *kuikuro* e, como veremos mais detalhadamente adiante, também em filmes *tikmũ'ũn*, está relacionada com a própria cosmopercepção *kuikuro* e *tikmũ'ũn* e seu fundamento perspectivista que abrange formas de viver e compreender alteridades e mundos, assim como um paralelismo entre troca, troca de perspectivas, capacidade de ver. Belisário fala da dimensão imagética dos espíritos ao pensar a presença dos *itseke* em cena, discutindo a própria relação entre espírito, imagem e ser. Se em cena vemos o adoecimento da mulher é porque agora ela tornou-se visível para os *itseke*; o que vemos como campo da imagem seria as mulheres adoecendo (a

perspectiva humana) ou visíveis ao mundo dos *itseke* (perspectiva não-humana). Duas ontologias distintas entrecruzam-se na mesma cena. A dinâmica de visibilidade a partir de distintas ontologias que ocorre na cena é descrita junto com a reflexão do antropólogo Viveiros de Castro sobre a relação entre espírito e imagem como uma relação indicial: "O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo que são imagem sem, por isso, parecerem com aquilo que são a imagem: são índices, não ícones" (Viveiros de Castro, 2006: 325 apud Bernard, 2014: 129). Esta característica indicial se daria, por exemplo, através de uma qualidade também do dispositivo filmico: "o plano centrífugo, aberto ao que vem de fora – do fora-de-campo, justamente – produz uma relação indicial por meio da qual o visível é atravessado pelo invisível, sendo por ele afetado e alterado" (Brasil e Belisário 2016: 607). A dinâmica cosmológica aqui parece incidir sobre forma da narrativa, sobre a linguagem filmica. Como bem coloca Queiroz e Diniz (2018: 92) ao mencionar o mesmo trecho dos autores que citamos: "Essa dimensão cosmológica, se primeiramente atravessa o ritual, também perpassa o filme e deixa nele sua indelével marca (ainda que não visivelmente percebida): nesse sentido que podemos dizer que o campo se compõe com o fora-de-campo ou com o invisível".

Uma característica indicial da imagem enquanto rastro, vestígio de outros mundos é vislumbrada por Brasil (2016: 148) ao refletir sobre "cinema como tradução xamânica": "Entre o invisível e o visível, a relação é indicial e intensiva: nós não 'vemos' imagens dos *xapiripë*, mas podemos notar sua ação sobre o corpo do xamã (como o vento que, ao atravessar a vela de um barco, se torna visível em sua invisibilidade e confere ao barco algo de seu poder)". As imagens aqui, ao mediar realidades que carregam uma densidade cosmológica, são índices, rastros de outros mundos, um caminho, uma porta de passagem entre perspectivas, entre naturezas, mundos distintos. Assim como onde há fumaça há fogo, onde há imagem há uma porta ontológica. Ao vislumbrar estas diferenças ontológicas como integrantes dos elementos visíveis e invisíveis das imagens e conceber a transformação do cinema de um dispositivo fenomenológico para um dispositivo cosmológico por meio relação entre campo e fora-de-campo, concebemos também uma indigenização do cinema que pressupõe seu atravessamento xamânico, uma vez que o invisível passa a ser habitado por agências não-humanas que demandam até mesmo o conhecimento dos pajés para apreender todas suas dimensões e consequências. Belisário e Brasil (2016: 606) conceituam esta passagem do cinema de uma máquina fenomenológica para uma cosmológica:

Sem desconsiderar a dimensão fenomenológica definidora do cinema, vamos arriscar então a hipótese de que nele se engendra também uma máquina cosmológica, cuja matéria é em grande medida (mas não apenas) invisível: as propriedades espaciais e temporais do universo, os tipos de seres que nele se encontram, os princípios ou potências que regulam e animam sua origem, que atravessam sua experiência histórica e seu devir (Viveiros de Castro, 1991). Em termos filmicos, a forma como essas duas máquinas, fenomenológica e cosmológica, se relacionam traduz-se de forma indireta, não mimética, pela relação entre o campo e o fora-de-campo – aqui definido simplesmente como aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide. Em sua dimensão cosmológica, o fora-de-campo será um lugar contíguo à aldeia, abrigando contudo mundos outros, arriscados, habitados por animais-espíritos, por agências e potências não humanas da floresta. Como uma espécie de expressão cinematográfica que articula domínios análogos àqueles em questão no “multinaturalismo” ameríndio (Viveiros de Castro, 2002), o fora-de-campo será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos mas profundamente díspares, incomensuráveis.

Assim o caminho que as imagens viabilizam é este entre naturezas concretas distintas que afetam indicialmente os eventos. É como se a cada instante estivéssemos no limiar de nos juntarmos ao caçador *tikmũ'ũn* e sermos capazes de ver os porcos tirarem suas roupas de porcos e tornarem-se humanos entre si. Mas isso não nos é permitido; a possibilidade nos é apresentada através de imagens que trazem disjunção para a nossa perspectiva. O que vemos nos recorda a todo momento que há algo ali que não estamos vendo; há algo que não somos capazes de apreender com nosso corpo/perspectiva, desde nossa natureza. Os atravessamentos entre este campo e fora-de-campo que possuem um interstício ontológico envolvem portanto agência, estruturas e corporalidades que ultrapassam o âmbito do cinema; o cinema passa a atuar com forças que extrapolam sua práxis e possivelmente a alteram. Brasil (2020: 169) faz uma análise de como estas forças, e sua descontinuidade ontológica, expressam-se na relação entre o campo e fora-de-campo em filmes *tikmũ'ũn*, ao descrever as cenas em que os *yãmĩyxop* aparecem na aldeia vindo de uma floresta virtual, que é a sua morada:

em termos filmicos, poderíamos chamá-la [a floresta] de extracampo (para onde vão os povos-espírito quando saem de nosso campo de visão), sublinhando contudo um detalhe importante: se no cinema, o extracampo é contíguo ao campo (sua continuidade não visível), aqui a contigüidade fenomenológica (da aldeia à mata) guarda uma descontinuidade ontológica, já que, repetimos, passa-se de um a outro mundo. O plano permite assim coabitação de espaços descontínuos, impossíveis, equívocos.

No cinema *tikmũ'ũn*, ao contrário do que ocorre com os *itseke*, os espíritos são visíveis e, em alguns casos, até mesmo passíveis da troca tátil com a câmera e com as mulheres. Entretanto, as dinâmicas do fora-de-campo em relação com o campo ainda expressam o mencionado interstício ontológico, através, entre outros elementos, de uma interação entre as *mise-en-scènes* mítica e filmica. As características do campo e fora-de-campo têm uma relação com o ritual que está sendo registrado: elementos como espaço filmico entrópico derivam do evento emergente intenso e difuso que marca a ritualística *tikmũ'ũn*, ou ainda é possível perceber uma força centrífuga do quadro, como nos fala Brasil (2020), com um direcionamento para o fora-de-campo do próprio ritual que recebe os *yãmĩxop* na aldeia. Se, na vida real, há uma passagem continuamente disponível para este mundo outro dos *yãmĩxop*, uma abertura arquitetonicamente percebida na porta da *kukex* voltada para a floresta (virtual), casa dos *yãmĩxop*, no cinema, há uma porosidade entre campo e fora-de-campo, uma intensidade indicial do campo em relação com esta virtualidade - este mundo outro - de onde provém os *yãmĩxop*.

Vemos aqui uma relação de influência entre ritual e filme; o regime estético que se faz presente no cinema também atravessa outras práticas sociais, não havendo uma separação estanque entre práticas artísticas, ritualísticas e sociais⁶⁵, ou, ainda, entre as estruturas de ficcionalização míticas e a narrativa cinematográfica indígena⁶⁶; uma estética que está profundamente conectada com uma cosmopercepção. Ao mencionar os atravessamentos da *mise-en-scène* mítica e documental nas estruturas narrativas de filmes indígenas, Belisário (2014: 43) reconhece, em consonância com argumento de Vincent Carelli sobre os filmes *kuikuro*, uma ficcionalização oriunda das narrativas mitológicas nos documentários *kuikuro*. O autor observa como a *misè-en-scène* dos sujeitos filmados também replica *mise-en-scène* de seres mitológicos: "As mulheres dançam e cantam tal como dançaram e cantaram as mulheres míticas ao se transformarem nestes hiperseres. E quando a câmera enquadra novamente a cantora Kanu de perto, o seu canto enuncia precisamente: 'Eu sou uma Hipermulher'". Assim, o cinema é atravessado por relações entre mundos e entre seres que são fundamentalmente equívocos⁶⁷, o que convoca a possibilidade (ou mesmo necessidade) de ser

⁶⁵ De maneira semelhante ao que Lagrou observa na arte indígena, conforme apresentado anteriormente.

⁶⁶ Abordaremos mais a fundo algumas dessas pontes entre dimensão narrativa e cosmológica no quinto e sexto capítulo ao identificarmos uma ligação entre cantos e a construção do olhar e narrativa nos filmes *tikmũ'ũn*. Não tivemos oportunidade de desenvolver mais a fundo uma investigação sobre conexões entre o cinema e as estruturas arquitetônicas e das características formais dos cantos, embora consideremos uma questão relevante.

⁶⁷ Viveiros de Castro (2004) discorre sobre o conceito de equivocação para a antropologia desde o perspectivismo. Ao contrário de um impedimento para relacionar-se, a equivocação é o pressuposto do

o pajé o mediador destas relações, o regente do encontro destas *misè-en-scenes*, assim como ele é o regente do encontro entre mundos na vida real, mediando as relações no multiverso *tikmũ'ũn*. Tais confluências de agências e *mise-en-scènes* no cinema *tikmũ'ũn* expressos marcadamente no fora-de-campo indicial, e em possíveis conexões entre a estrutura narrativa do cinema, as estruturas de narrativas míticas e a socialidade ritual, convocou alguns autores a denominar o cinema *tikmũ'ũnde* de cinema-ritual.

estabelecimento de uma relação: "O equívoco aparece aqui como o modo de comunicação por excelência entre diferentes posições perspectivistas – e, portanto, como condição de possibilidade e limite do empreendimento antropológico". (Ibid: 03, tradução nossa). A busca da antropologia ou das relações não é de um sinônimo, ou de um uníssono em perspectivas, ao contrário, é reconhecer a diferença inequívoca de perspectivas e nela permanecer: "Traduzir é presumir que sempre existe uma equivocação; é comunicar por diferenças, em vez de silenciar o Outro presumindo uma univocidade – a semelhança essencial – entre o que o Outro e Nós estamos dizendo" (Ibid: 08, tradução nossa.)

3. O Cinema-ritual *Tikmũ'ũn*

A filmagem mostrou muita realidade para nós. Enquanto a gente está filmando, a gente aprende muito. Quando filmamos, parece que a gente está junto com yãmĩyxop dançando também.

Sueli Maxakali (2021: 81)

Em artigos pioneiros sobre cinema indígena, Faye Ginsburg (1991) e Terence Turner (1993) já previam, de certa forma, a influência entre a fenomenologia do cinema e cosmologia dos povos indígenas, ao defenderem que o ato de fazer filmes é mediado por uma variedade de relações políticas e sociais em comunidades indígenas (Turner, 1993, 86). Sobre a socialidade em torno da filmagem como processo, Caixeta de Queiroz (2008, 111) também comenta que, durante a realização de um filme entre os Xavante do sul da Amazônia, o pesquisador percebeu que o filme é menos um acontecimento estético ou informativo, e mais uma forma de solidificar, construir, fazer e desfazer alianças políticas e familiares. No caso do cinema *tikmũ'ũn*, diversos autores observaram como a sua forma de fazer filmes é mediada pela relação com os *yãmĩyxop* (Brasil, 2016; Estrela da Costa, 2015; Caixeta de Queiroz, Diniz, 2018; Tugny, 2014; entre outros). Como os *yãmĩyxop* representam o grande grupo de "outros" com os quais os *Tikmũ'ũn* se relacionam (Tugny 2014), é compreensível que se tornem uma parte vital de seu cinema, e que a relação que os *tihik*⁶⁸ estabelecem com estes povos-espíritos influenciem na construção de seus filmes. E, de fato, as socialidades e relações entre as diferentes subjetividades que compõem o multiverso maxakali conformando sua complexa cosmologia são o tema dominante em seu cinema, por meio dos registros de seus rituais e outras práticas que envolvem a presença desses povos-espíritos. O que nos perguntamos é se e como ocorre que as características ritualísticas e xamanísticas destas relações sejam transpostas para os filmes conformando no dispositivo filmico uma expressão da estética *tikmũ'ũn*.

⁶⁸ Embora o termo signifique "homens" (Romero, 2021: 24), ele é utilizado na língua maxakali para se referir às pessoas *tikmũ'ũn* de forma geral - homens, mulheres e crianças.

Desde o primeiro filme produzido em 2007⁶⁹, os Tikmũ'ũn produziram aproximadamente 30 filmes⁷⁰. Entre os quais estão *Tatakox* (2007) e *Tatakox - Aldeia Vila Nova* (2009), sobre um ritual envolvendo crianças mortas, *Kuxakuk Xak - Caçando Capivara* (2009), sobre a caça à capivara com a orientação de espíritos, *Quando Yãmĩy Vem Dançar Conosco* (2012), *Acordar o Dia (Ãyõk mõka'ok hãmtup)* (2009), *Os Yãmĩy Batizam Meninos (Yãmĩy te kaxxop pix ax)* (2012), *Yiax Kaax - O Fim do Pós-parto* (2010), *Xupapoynãg* (2012), termo que significa 'lontra' na língua maxakali, *Kotkuphi: a Mandioca Sagrada* (2012), *Iniciação dos filhos dos espíritos da Terra (Kaxxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãh)* (2012) que fala da iniciação dos meninos na Aldeia Verde, *Cosmopista Maxakali* (2013) sobre a vinculação ancestral dos Tikmũ'ũn com território que abrange do Vale do Mucuri (MG) ao litoral da Bahia, e *Popxop* (2019) sobre os povos-espíritos macacos e sua relação com os Tikmũ'ũn. Sobre a experiência dos Tikmũ'ũn durante o período da ditadura militar foi produzido *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016). Isael Maxakali, um dos cineastas tikmũ'ũn, também fez, junto com o pesquisador Charles Bicalho, uma animação chamada *Konãgxeka: The Maxakali Flood* (2016) sobre um de seus mitos da criação - o dilúvio que quase destruiu a humanidade. Outra animação produzida recentemente foi *Mãtãnãg, a Encantada* (2019, 14'), que conta a história desta personagem feminina mitológica que decide ir a aldeia dos mortos seguindo seu marido morto por uma picada de cobra. Os filmes mais recentes realizados por Isael, juntamente com sua esposa e também cineasta Sueli Maxakali, *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2020), mostra o ritual com as mulheres-espírito, que, por

⁶⁹ A produção audiovisual entre o povo Tikmũ'ũn tem acontecido principalmente com o apoio de organizações da sociedade civil e universidades públicas. Na Universidade Federal de Minas Gerais o projeto "Imagem-corpo-verdade" teve início em 2005 e durou até 2009, sob a coordenação da professora Rosângela de Tugny, promovendo a gravação de CDs com cantos e a publicação de livros com transcrições dos cantos, e também foi responsável pelas primeiras oficinas de filmagem nas aldeias Maxakali. Desde então, muitos pesquisadores se dedicaram ao estudo da produção deste cinema e os Tikmũ'ũn têm se engajado em parcerias para outras produções. A associação audiovisual "Filmes de Quintal" e a produtora "Pajé Filmes" também apoiam as comunidades Maxakali, realizando projetos audiovisuais em parceria com as mesmas. A filmografia aqui apresentada parte do conhecimento que fomos adquirindo ao longo dos últimos anos acompanhando a produção cinematográfica tikmũ'ũn em festivais e eventos, e também foi verificada no catálogo da "Mostra de Cinema Tikmũ'ũn/Maxakali" (Estrela da Costa, Berbert, Freitas, 2020).

⁷⁰ Os filmes que analisaremos mais detalhadamente ao longo do nosso trabalho serão aqueles produzidos pelos cineastas Isael e Sueli Maxakali. Ambos têm um protagonismo em um grande quantidade dos filmes tikmũ'ũn. Também receberam diversos prêmios: *Tatakox* (2007) recebeu o Prêmio Glauber Rocha de Documentários, *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016) recebeu o prêmio de Melhor Curta-Metragem no Festival Cine Kurumin 2017, e *Yãmĩyhex: As mulheres espíritos* (2019) recebeu o Prêmio Carlos Reichenbach do 23º Festival de Cinema de Tiradentes e *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* (2021) também vencedor do prêmio Carlos Reichenbach da 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, Prêmio Fundação INATEL para Melhor Filme de Temática Associada a Práticas e Tradições Culturais e ao Patrimônio Imaterial da Humanidade, no doclisboa (2021), o prêmio Mark Haslam Award no Planet in Focus na Canadá, (2021) e melhor filme na competitiva internacional do Sheffield DocFest, na Inglaterra, além de ser destaque em diversos festivais nacionais e internacionais. Como apresentado no primeiro capítulo, além de cineastas, Sueli e Isael são lideranças em suas aldeias, eles têm participado ativamente nas últimas três décadas das lutas que seus povos enfrentaram. Isael também foi vereador na cidade de Ladainha, no estado de Minas Gerais.

meio de uma série de ações sutis e complexas, mantém uma relação com esses espíritos (*yãmĩy*) das mulheres (*hex*⁷¹) e *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* (2021) um filme sobre as lutas pela terra e as mortes de parentes *tikmũ'ũn* relacionadas a esses conflitos. Sueli Maxakali realizou também o seu primeiro filme enquanto única diretora: *Yã Tu Nunãhã Payexop - Encontro de Pajés* (2021, 27').

Assim, os principais temas da maior parte do cinema *tikmũ'ũn* - sua relação com os *yãmĩyxop* - é o ponto de partida para a compreensão deste cinema, e a sutileza que atravessa suas imagens. Imagens que apresentam uma dinâmica de adensamento e esvaziamento: imagens esvaziadas quando registram a aldeia à espera dos *yãmĩyxop*, ou de intensidade desconcertante, quando estes espíritos atravessam o pátio em trocas corporais intensas com as mulheres. Pelo registro dessa interação entre os *Tikmũ'ũn* e os povos-espíritos, pesquisadores e cineastas (Brasil 2016; Maxakali et al 2019) chamaram o cinema maxakali de "máquina cosmológica" ou "máquina xamânica", capaz de filmar a transição entre o visível e o invisível, de mostrar o fluxo de aparições e desaparecimentos através da dinâmica de movimento de corpos - humanos e não-humanos - que se fazem presentes (visíveis, audíveis, táteis) nos rituais filmados nos filmes *tikmũ'ũn*. Este engendramento de relações por meio das imagens envolve a gestão da mise-en-scène pelos pajés e suponhamos que conforme uma linguagem que carrega dimensões da sensorialidade das subjetividades que se interrelacionam no cosmos *tikmũ'ũn*.

Sobre a relação entre cinema, a cosmologia *tikmũ'ũn* e a atuação dos pajés versa a resposta que Sueli Maxakali deu no festival de cinema *forumdoc* de 2011, ao responder a uma pergunta feita por outro cineasta indígena, Takumã Kuikuro, sobre quem deveria ser creditado como diretor do filme *Quando Yãmĩy Vem Dançar Conosco* (2012). Sueli respondeu que “quando você tem uma câmera nas mãos, são aos pajés que você deve perguntar como filmar” (Estrela da Costa 2015: 163). Em outro momento, ela trouxe uma ideia semelhante ao falar sobre *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019): “Nós entendemos como filmar com os pajés, aprendendo o que podemos e não podemos mostrar. Temos leis diferentes para os *ãyhuk* [não-indígenas]. Por isso somos cineastas indígenas” (Maxakali et al 2019: 99). Experiências semelhantes foram relatadas pela pesquisadora Estrela da Costa sobre uma oficina de vídeo ministrada como parte de um "curso de pajé" em uma aldeia *tikmũ'ũn*. Durante o evento, o pajé Guigui Maxakali disse a ela que para filmar os *yãmĩyxop* era preciso primeiro saber se relacionar com eles e participar do ritual (Estrela da Costa 2015: 153). Da mesma forma que é

⁷¹ *Hex* quer dizer "fêmea" (Antunes, 1999), ou do sexo feminino, assim com irmã de homem, quando usado como referência de parentesco (Popovich, Popovich, 2005).

preciso ter cuidado ao lidar com *yãmĩy* no dia a dia, pois “falar e fazer *yãmĩyxop* é perigoso”, a pessoa também deve saber se relacionar com eles para poder filmar.

Em diversos momentos, pode-se perceber como o ato de filmar um ritual pode requerer habilidades relacionadas aos atos de socialidade envolvidos na relação entre os Tikmũ’ũn e os *yãmĩyxop*. A narração de um sonho de Sueli Maxakali revela a ligação entre o mundo onírico e o ritual, bem como a absorção do dispositivo fílmico nesses eventos sagrados e curativos.

Sonhei que um pajé já falecido – Badu – passou lama em mim. Adoei. Minha mãe – Delcida – passou bolsa de embaúba (tuhut) em mim. Os pajés vieram me curar, ritual veio na minha casa e três dias depois eu sarei. E então, na festa das *yãmĩyhex*, as lontras passaram lama em meu corpo, na câmera. Nunca havia acontecido isso. (Maxakali et al 2019: 102)

Aqui três mundos interagem: o onírico, o da aldeia e o do cinema. A interação entre os sonhos e o estado de vigília é algo importante para os Tikmũ’ũn. Romero (2021) nos fala sobre toda uma ecologia dos sonhos (e do sono), um lugar de passagem entre mundos e de possível visita dos *yãmĩyxop*, ou parentes mortos. Os sonhos são armadilhas dos mortos, pois ali os parentes mortos podem, de alguma forma, fazer com que os parentes vivos queiram ficar e que fiquem em seu mundo: "Saudosos dos seus parentes, estes [os mortos] se aproximam justamente para atrair-seduzir, através do caminho aberto pelos sonhos, o *koxuk*⁷² dos viventes para junto de si" (Ibid: 192). O cinema aqui parece entrar na dinâmica das socialidades entre mundos da relação dos *tikmũ’ũn* com os *yãmĩyxop*. Outra dimensão presente nesta fala de Sueli é a participação do corpo na dinâmica da filmagem, a vulnerabilidade de quem filma ao que acontece na própria cena, o que nos lembra o conceito rouchiano de “cinè-trance” em que ocorre uma simbiose entre o/a cinematografista e o acontecimento do evento filmado (Rouch [1974] 2003).

Outros relatos de outras fases da produção cinematográfica e experiências de exibição coletiva de filmes mostram a mediação feita pelos pajés na produção dos filmes, inclusive em

⁷² *Koxuk* na língua maxakali quer dizer imagem/alma/espectro. Na próxima seção nos debruçaremos sobre os complexos sentidos desta palavra para os Tikmũ’ũn.

fases posteriores à gravação. Em *Quando Yãmĩy vem dançar conosco* (2012) e *Tatakox: Aldeia Vila Nova* (2009), o pajé está dirigindo a mise-en-scène do filme, dialogando com o cineasta sobre para onde a câmera deve ser apontada, explicando o que está acontecendo no ritual e, conseqüentemente, no filme. Andrade (2017), em sua dissertação de mestrado "Narrativas Audiovisuais: Cinema, Memórias Ancestrais e Rituais entre Tikmũ'ũn_Maxakali", para qual realizou pesquisa de campo e entrevistas na Aldeia Verde, relata que alguns cantos e conversas não são traduzidos nos filmes. Ao ser perguntada o porquê desta não tradução, Sueli explica que além de decidir o que pode ser filmado, assistir e analisar o filme montado antes de ser exibido a um público não-indígena, os pajés selecionam as conversas e cantos que devem ser legendados em português, mantendo certos conteúdos restritos aos falantes da língua maxakali: "é uma forma de guardar segredos", diz Sueli (Ibid: 90). Por outro lado, existem filmes realizados potencialmente para o público não-indígena (Caixeta de Queiroz, 2008). Nestes, por exemplo, os rituais são exibidos apenas parcialmente; "os filmes são curtos devido ao fato dos *ãyuhuk* [não indígenas] não terem paciência para longas cenas e produções" (Andrade 2017: 50). É o caso do filme *Kotkuphi* (2011), sobre a visita do espírito-de-mandioca à aldeia. O filme mostra apenas a última parte do ritual, quando os espíritos vão embora, pois o ritual em si dura muitos dias (Ibidem).

Nesta dinâmica que envolve uma imagem mediada por diversas relações, desde a captura até a sua recepção, *GRIN: Guarda Rural Indígena*⁷³ (2016) abre caminhos para importantes reflexões. O filme conta a experiência do povo Tikmũ'ũn durante a ditadura militar no Brasil, junto com um protesto contra a recente morte de Daldina, liderança Tikmũ'ũn atropelada por uma moto na cidade de Ladainha, nas proximidades da Aldeia Verde. Campelo (2018: 78) relata, no primeiro capítulo de sua tese sobre a socialidade Tikmũ'ũn, estar presente na aldeia após a morte de Daldina que, enquanto uma importante liderança, possuía muitos cantos e cuja morte causou grande pesar entre os membros da comunidade.

Daldina é conhecida na aldeia como uma grande *yãmyyĩxop tut* (mãe de espíritos). Ela é dona de muitos cantos. Diante da morte de Daldina, pude sentir como a intensidade da morte de uma pessoa impregna seus corpos

⁷³ Com relação à direção do filme, cito aqui o comentário de Tugny e Belisário (2020: 245) sobre a participação de Sueli: "Embora na ficha técnica do filme conste apenas o nome de Isael Maxakali como co-diretor junto de Roney Freitas, não é possível deixar de notar o protagonismo de Sueli Maxakali na direção do filme ao lado de Isael.". Os autores ainda falam sobre as entrevistas feitas com o pajé Toto Maxakali para o filme contavam com a mediação e protagonismo de Sueli ao lado de Isael.

através da dor, dos lamentos, dos deslocamentos ao cemitério, da presença da alma da pessoa morta, a saudade que percorre vivos e mortos, as transformações afetivas da aldeia, a relação com os cantos e com os espíritos e a intensidade das transformações do corpo do morto (Campelo 2018: 78).

Campelo relata a tensão que se segue à morte de um/a parente e no caso em específico de uma morte trágica e repentina, oriunda da violência de *āyuhuk*. No pós-morte vários cuidados devem ser tomados, para que a alma (*koxuk*) do/a morto/a siga seu caminho e não permaneça entre os vivos, devido à saudade que sente de seus parentes. É um "período transformacional" que envolve diversos cuidados que vão desde os parentes se reunirem em uma casa para dormirem juntos enquanto o espírito do/a morto/a está a "perambular nas proximidades da aldeia com saudade dos seus parentes vivos", a observar o cemitério para ver se há pegadas de *imoxã* [monstro canibal que o/a morto/a pode se tornar caso não siga seu caminho para o mundo dos mortos], a não percorrer os caminhos ou comer alimentos que o/a morto/a gostava: "Os parentes mais próximos de Daldina disseram para que não fôssemos até os pés de manga. Ela gostava de ali ficar. É perigoso comer as mangas de Daldina - alertaram-nos. 'As mangas estão repletas de *koxuk*'". (Ibid: 82). Campelo destaca ainda o lamento que surge logo após saber da morte de Daldina: "Aos poucos as lamentações das mulheres aumentam em intensidade" (Ibid: 78).

Em uma cena densa do filme *GRIN* (2016) ouvimos também este lamento das mulheres. Durante o processo de filmagem da obra foram realizados um protesto e um ritual no local onde Daldina havia sido atropelada para guiar o seu espírito - *koxuk* - para o mundo dos mortos. O ritual é necessário para que Daldina se transforme em *yãmÿy*, nos diz Isael em momento do filme, e para garantir que o lugar onde ela foi atropelada seja preservado na memória de todos - para os indígenas, como veremos adiante, ali agora passa a ser território *tikmũ'ũn*. Tugny e Belisário (2020: 257) nos falam que neste filme se desenha um "cinema do trauma" que "abriga um ritual permanente em que os Tikmũ'ũn fazem o possível para dar conta de uma história de um real incomensurável". Em um filme que fala de violências cometidas no período da ditadura, a morte de Daldina é um testemunho de que as violências não terminaram: "Para nós a ditadura nunca acabou", pronunciou Sueli ao microfone certa vez (Berbert, 2017). Como Isael nos fala a certa altura no filme: "O passado ainda é. O passado insiste em ser. Cantamos e o que é nosso não é esquecido.". Embora esta narrativa sobre o

passado não seja uniforme nas vozes dos diferentes sujeitos entrevistados⁷⁴, o sentido da dor e do luto ecoa no filme. *GRIN* costura um lugar em que aquilo que não é representável em uníssono na história, a dimensão insondável do trauma, encontra possibilidade de ressonância: "O cinema abre então entre os Tikmũ'ũn este terreno em que, diante da *falha do signo*, pudessem recorrer aos espaços de luto, aos cantos, ao tempo da espera, às terras saqueadas, aos dissensos, à edificações da tortura, a um tempo congelado pelo trauma, mas também à permanência da sua força e sua resistência." (Ibid: 259)

Na verdade, o próprio filme se torna um ritual de luto e um espaço onde a dor das perdas pode encontrar expressão, por meio dos depoimentos, cantos, das imagens, dos lamentos. Voltamos à cena ápice de expressão e processamento desta dor, quando os Tikmũ'ũn se reúnem em Ladainha, no lugar do atropelamento de Daldina. O ritual é necessário para que Daldina possa seguir em paz para o mundo dos mortos, possa encantar-se, tornar-se *yãmĩy*, como Isael nos fala em seu depoimento. Na cena, os homens caminham com seus arcos e flechas na mão, rostos pintados (antes de partirem para Ladainha, enquanto ainda estão na aldeia, ouvimos Isael explicar para pintar somente o rosto porque não é uma ocasião feliz). Os pés caminham sobre o chão em que está o escrito: *ũn ka'ok yãm y* (espírito de mulher forte) junto com o símbolo do *mĩmãnãm* [mastro ritual que é fincado em frente à casa de religião na aldeia indicando a presença dos *yãmĩyxop*]. O ato de escrever sobre a terra, de marcar a terra com o nome, não é somente uma simbologia; como ficamos sabendo pela fala da liderança Noêmia, a partir de agora, este é também um território *tikmũ'ũn*: ali onde o sangue *tikmũ'ũn* foi derramado, Daldina permecerá trazendo seus cantos, o espírito de Daldina permanecerá, primeiro na forma de *koxuk* e depois de *yãmĩy*. Todos cantam. A câmera mostra o ir e vir e, em certo momento, enquadra os não-indígenas olhando ao longe, "nas bordas da cena" (Ibid: 263). Belisário e Tugny (Ibidem) descrevem este momento como de construção de "uma cavidade acústica em que ressoam os cantos-espíritos *yãmĩyxop*". O que ressoa ali, junto com os cantos e lamentos, é a própria possibilidade e necessidade de transformação do espectro/*koxuk* de Daldina em *yãmĩy*, como diz Noêmia ao encerrar o ritual:

⁷⁴ Sobre essas disjunções de perspectiva sobre a história, Tugny e Belisário (2020) mencionam o depoimento de Rondon, um dos entrevistados que viveu o período da Guarda Rural Indígena e que, no filme, defende o capitão Pinheiro, um dos algozes dos Tikmũ'ũn durante a ditadura militar e antes dela, criador da GRIN, responsável pela tortura de diversas pessoas e também pelo roubo de parte do território. Os autores (Ibid: 255-6) observam "a impossibilidade de obtermos sobre estes eventos um relato unívoco, empobrecido, diante das possibilidades que proporciona um mundo movimentado por muitas agências". Neste caso específico, seria a "dimensão abissal da violência sistematicamente impingida contra os povos Tikmũ'ũn pelo Estado brasileiro" (Tugny, Belisário 2020: 256) que motivaria a fissura causada pelo relato de Rondon diante de um trauma que, ao fim, é insondável e custoso a ser processado pelo coletivo Tikmũ'ũn. Há assim "uma anacronia (traumática) no processo de significação daquela experiência vivida coletivamente pelos Tikmũ'ũn"(Ibidem).

"Agora prefeito se vira e dá um pedacinho de terra em outro canto e deixa esse lugar para a mulher que morreu aqui, para ficar esse pedaço para ela andar aqui e cantar aqui. Agora eu vou fazer um ritual para ela ficar aqui, tem que ficar aqui. Ficar aqui cantando...". Ela então começa a cantar e chorar e, na montagem, enquanto o lamento ecoa ao fundo, as pessoas andam deixando o lugar. É na cena seguinte, em uma espécie de *mise-en-abysme*, que somos apresentados a um dos sentidos que a anterior cena carrega. Israel e Sueli assistem a cena do ritual já montada e Israel fala: "*Mĩmãñãm* dá muita força, os cantos e espíritos também". Ali, onde a dor encontra ressonância, a força também surge; sabemos então que o que vemos é a dor transformando-se em memória por meio do canto: "Cantamos e o que é nosso não é esquecido". O filme abre a porta para uma *mise-en-abysme* em que dores são revisitadas por meio do ritual e do cinema e permanecem ecoando nos espaços. Nesta "cavidade acústica" criada no espaço do ritual e da cena, o que vemos carrega ecos que não são ouvidos por todos. A terra que vemos pintada é também a terra que guarda cantos da mulher forte. E o que nela permanece, no eco destes cantos, não é apreensível por todos: Quem poderá ouvir Daldina cantando ali naquele lugar? O filme resguarda sentidos que não são compreensíveis sem entendermos antes a dimensão de uma *mise-en-abysme* que é a própria cena/ritual que contém dentro de si camadas cosmológicas inapreensíveis para quem permanece apenas nas bordas da cena. E, para quem é capaz de mergulhar nesta *mise-en-abysme* entre cinema e ritual, a imagem cinematográfica é potencialmente agentiva.

Enquanto um ritual de luto que revisita a dor, o filme não pode ser visto sem perigos, como veremos pela reação do público *tikmũ'ũn*. Romero (2016) relata que esteve presente durante a exibição do filme na aldeia: tanta gente chorou com a lembrança de Daldina que eles decidiram não mostrar o filme novamente os Tikmũ'ũn. Pode ser perigoso para eles assistirem às imagens e ficarem tristes, sonhando e com saudades, o que pode eventualmente deixá-los doentes e até mesmo causar mortes⁷⁵. O luto no filme *GRIN* (2016) é um exemplo

⁷⁵ Há outros relatos semelhantes na literatura de a imagem afetar a saúde de quem a assiste. Brasil (2016: 132) menciona a reação dos indígenas ao assistirem *O espírito da TV* (1990), documentário realizado pelo *Video nas Aldeias* junto com aos Waiãpi: "Como nos relatam Gallois e Carelli sobre a experiência junto aos Waiãpi, ao se aproximar da casa de projeções de imagens, uma mulher em resguardo de luto sofreu crises de angústia e dores, cujas causas o xamã da aldeia atribuiu 'aos espíritos de pessoas distantes que haviam 'passado' pela TV". Belisário (2014) retrata ainda sua experiência no campo, na aldeia Ipatse dos índios Kuikuro, localizada no Parque Indígena do Xingu (MT), onde uma senhora tapava os olhos para não ver a imagem da sereia na *Sessão da Tarde*, por identificá-la como um *itseke* (bicho-espírito) cuja imagem ao ser visionada lhe faria mal. O autor menciona ter, a partir deste e outros acontecimentos, reconhecido de que ali havia uma relação com as imagens que não se dava pela representação. Outro caso de cuidado com efeitos das imagens é quando o cineasta indígena Takumã Kuikuro evitava a exposição de imagens vedadas ao visionamento das mulheres: "Assim como na preocupação de Takumã de interromper a projeção pública dos filmes etnográficos xinguanos de Jesco von Puttkamer quando ele sabia que apareceria a imagem das flautas cuja visão é interdita às mulheres (e cujo registro fotográfico ou filmico é hoje terminantemente proibido)" (Ibid: 48).

de *koxuk* (imagem) exercendo uma transformação na realidade e no espectador - por meio do filme/ritual os Tikmũ'ũn performam os ritos que devem ser realizados para uma pessoa que morre, e o efeito de assistir o filme é entrar em contato com a memória indesejada do parente falecido, o que pode causar dor e adoecimento: "Entre os Tikmũ'ũn, as imagens, com efeito, podem matar" (Romero 2016: 245). As imagens deixam rastros que causam saudades. Filme e ritual se fundem no gerenciamento da morte, da dor que dela provém, mas processam a memória desta dor de forma diferente: enquanto o ritual causa o seu apagamento, o filme causa a sua (perigosa) rememoração. E, os Tikmũ'ũn "evitam se lembrar" uma vez que "Cultivar essas lembranças pode ser perigoso..." (Ibidem). Mas, Romero ressalta, não é que os Tikmũ'ũn condenem o filme, ao contrário, são os brancos que devem ver estas imagens para assim entender mais do que passam os Tikmũ'ũn.



Imagem 10: Em protesto e ritual pela morte de Daldina na cidade de Ladainha, os Tikmũ'ũn andam sobre o escrito *Ūn ka'ok yãm y* (espírito de mulher forte). Imagem do filme *GRIN - Guarda Rural Indígena*.



Imagem 11: Sueli Maxakali fala em protesto e ritual pela morte de Daldina na cidade de Ladainha. Imagem do filme *GRIN - Guarda Rural Indígena*.



Imagem 12: Em protesto e ritual pela morte de Daldina na cidade de Ladainha, a liderança Noêmia Maxakali faz ritual para o espírito de Daldina permanecer no local e cantar. Imagem do filme *GRIN - Guarda Rural Indígena*.

Um outro elemento chama atenção em *GRIN*: é uma mulher - Noêmia Maxakali - que se destaca no ritual, o que nos lembra que na cosmologia *tikmũ'ũn* a mulher é a responsável pelo manejo da dor e da violência. Na mitologia, os espíritos da mandioca (*kotkuphi*) costumavam matar os *tihik* (Tikmũ'ũn) que encontravam, mas as mulheres menstruadas foram capazes de domesticá-los, enviando-lhes comida cozida (Tugny, 2011). Graças às mulheres, os Tikmũ'ũn conseguiram estabelecer alianças com estes ferozes espíritos e deles passaram a receber cantos, flechas, caça e proteção dos temidos botocudos (Romero 2016: 242). Romero (2016) reconhece ainda um paralelo presumido da relação dos Tikmũ'ũn com os *kotkuphi* com a relação que possuem com os brancos: assim como os *kotkuphi*, os brancos são ferozes e perigosos, mas podem fornecer alimentos, ferramentas, podem realizar trocas úteis; e o pressuposto de um possível amansamento destas feras mantém a abertura dos Tikmũ'ũn para relação com estes descendentes do terrível monstro canibal, espírito-onça, *ĩnmõxa*. Romero (2021: 248) também fala, em sua etnografia, sobre como o choro feminino é um marcador importante no momento de luto: "Nessas horas, ouve-se o lamento agudo e desesperado das mulheres ecoar de longe, anunciando o acontecimento". Não é à toa então que são as mulheres que estão ali protagonizando a cena ápice do filme carregada de dor: "A capacidade de manejar a dor e a violência é, nesse sentido, algo feminino na ordem xamânica." (Magnani 2018: 343). São as mulheres também que produzem a linha de embaúba utilizada para matar o temido *inmoxã*, expressão de violência e inviabilidade social extrema. Os espíritos *Tatakox* vêm com suas taquaras e conseguem perfurar, com um tênue fio de embaúba, um dos pontos de vulnerabilidade deste monstro: o umbigo ou os olhos (Tugny 2014a).

O cinema adquire uma potência transformadora: participa do ritual funerário e faz parte da transformação do *koxuk* de Daldina em *yãmĩy* e, por isso mesmo, pode causar até mesmo a morte do/a espectador/a Tikmũ'ũn afetado/a por essa imagem ao acionar dores que deveriam ser esquecidas. A imagem é um perigo quando ela faz sentir saudade. Por isso, *GRIN* é tão emblemático, por articular a importância da saudade, a centralidade da morte para os Tikmũ'ũn⁷⁶ e a vinculação e pertencimento com a terra de forma consubstancial e simbólica - o sangue derramado gera um pertencimento com a terra, assim como o lugar de onde nascem os cantos. O filme condensa todos esses sentidos. Esta potência de articular

⁷⁶ Romero (2021: 132) atenta para que "é sabido que nas Terras Baixas da América do Sul, o casamento é muito menos ritualizado do que, por exemplo, a morte".

morte, consubstancialidade, saudade está resguardada na própria concepção de imagem entre os Tikmũ'ũn, conforme nos mostra os diferentes sentidos para palavra imagem - *koxuk* - no vocabulário maxakali.

3.1 *Koxuk*: imagem como potência de transformação

Para compreender os sentidos do cinema *tikmũ'ũn* enquanto uma máquina cosmológica que produz imagens, é preciso enveredar pelo próprio significado da ideia de imagem entre estes povos que, assim como entre outros das Terras Baixas da América Latina, possui sentidos diferentes dos comumente adotados nas culturas ocidentais⁷⁷. Na língua maxakali, a palavra usada para significar imagem - *koxuk* - possui diversas conotações, como apresenta Romero (2021: 40):

A palavra *koxuk* possui um vasto campo semântico: é como glosam as sombras, os rastros deixados por algo ou alguém no solo, uma fotografia ou imagem de vídeo, uma estátua, os espectros dos mortos... Refere-se também à íris dos olhos (*pa koxuk*) ou aos troncos mais fortes que servem de esteio para uma casa (*mĩm koxuk*). É aquilo o que todos os viventes têm e que os mortos devêm, e que os etnólogos costumamos traduzir como “alma”, “princípio vital”, “duplo” ou “imagem” – noção praticamente universal em toda a América indígena.

A ideia de imagem é assim fundamental na espiritualidade e nos rituais *tikmũ'ũn*. Em sua pesquisa de doutorado, “Koxuk, a imagem do *yãmĩy* na poética maxakali”, Bicalho (2010) nos apresenta mais detalhes sobre esta vinculação: após a morte, o *koxuk* (alma, imagem) se

⁷⁷ No contexto deste trabalho não temos fôlego para aprofundar no interessante tema de uma ontologia da imagem entre povos ameríndios. Belisário (2014: 129) apresenta, resumidamente, algumas questões referentes aos termos usados por alguns povos indígenas, a partir da análise do termo *akũnga* que os Kuikuro usam para denominar imagem no sentido de uma outra corporalidade: "O termo *akũnga*, que vem sendo glosado por 'alma' ao longo deste capítulo, pode significar também 'sombra'. Diferentemente dos termos *koxuk* na língua Maxakali (Tugny, 2011: 88), *mekaron* na língua Kayapó (Madi Dias, 2011: 69), e *utupẽ* na língua Yanomami (Kopenawa, Albert, 2010: 60), o termo *akũnga* não é aplicado para denotar imagens que nós diríamos 'icônicas', como o desenho, a escultura e até a fotografia (esta última, icônica somente em um certo sentido). Nestes outros casos, os Kuikuro usariam o termo *hutoho*, onde é possível reconhecer a raiz *hu*: 'imitar, desenhar reproduzindo um modelo vivo, desenhar em estilo figurativo' (Franchetto & Montagnan, 2012: 347, tradução nossa). Inclusive, nos processos de cura, para se recapturar a alma do doente (o pedaço dela) levada pelos *itseke* para a floresta, os xamãs fazem um pequeno boneco com as folhas da árvore *kejite*, denominado *akũnga hutoho* (que representa a alma). Ao contrário, glosamos aqui o termo como alma-imagem, ressoando a noção de imagem que Kopenawa e Albert (2010) utilizam para este 'campo anímico', que é o mesmo dos espíritos (*xapiri*). Para nós, fica evidente que a expressão cunhada por João Bidé resume mais uma vez um compêndio de sentidos: "imagem-corpo-verdade".

transforma em *yãmĩy* (espírito, canto). Assim como a alma se torna espírito após a morte, as imagens se tornam cantos - ou seja, *yãmĩy* é um *koxuk* que se transformou em canto. Campelo (2018) relata todos os cuidados necessários nesta transição de *koxuk* para *yãmĩy*, ao estar presente na aldeia após a morte de Daldina: “Os *kômãy*, juntamente com os pajés da aldeia, ficam responsáveis por cuidarem do cemitério durante o período de transformação do *koxuk* (espectro-alma) da falecida em *yãmĩy* (espírito-canto)” (Ibid: 79). Qualquer descuido neste momento poderia fazer com que a pessoa se transformasse em *ĩnmõxa* (monstro canibal). A imagem/*koxuk* da pessoa morta possui agência, o que demanda todos os cuidados: “A saudade dos vivos faz com que o *koxuk* a pessoa continue a perambular entre os vivos durante um longo período. Sueli me explica que é comum o espírito de pessoas mortas se apossar do corpo e pessoas que estão para nascer e o corpo dela se aproximar da imagem do corpo do falecido” (Ibid: 87). O *koxuk* de uma pessoa viva também pode ser responsável pelo adoecimento do seu próprio dono ao enveredar-se por passeios durante o sono: “Durante o sono, dizem, o *koxuk* da pessoa sai (*xupep*) momentaneamente do seu “corpo-carne” (*ũyĩn*) – também chamado nessas ocasiões de “carçaça” (*xokxax*) – e perambula por aí, seguindo caminhos (*potahat*) muitas vezes perigosos, de onde nem sempre é possível retornar.” (Romero 2021: 142)⁷⁸. Nos sonhos, *koxuk* passeia, reencontra parentes mortos, visita a aldeia dos mortos - que fica a uma distância contígua porém difícil de alcançar - e pode não voltar, pois se *koxuk* demorar em voltar e se habituar ao mundo dos mortos, adquirir os seus hábitos, torna-se consubstancial a eles, então a pessoa dona daquele *koxuk* adoece e morre. A paixão de *koxuk* pelo mundo dos mortos é um processo de adoecimento, enquanto no mundo nos sonhos, “do lado de lá”, a alma/*koxuk* exerce sua agência: “partilha comida, residência e afetos com os parentes mortos, adquirindo assim um outro corpo enquanto aquele que deixou definha aos poucos” (Ibid: 198) E reside aqui uma reciprocidade, uma via de mão dupla, uma vez que ao mesmo tempo em que o *koxuk* viaja para as aldeias dos mortos, o *koxuk* dos mortos se estabelece na aldeia dos vivos, entre os Tikmũ’ũn, precisamente no corpo da pessoa possuidora dos sonhos, provocando-lhe a doença (Ibid: 202).

⁷⁸ Romero (2021; 175-6) irá falar sobre como outros afetos também podem dissociar *koxuk* do corpo: “Sublinhamos até aqui a dissociação entre o corpo (*xokxax*) e o *koxuk* a partir do sono e dos sonhos. Mas esta história é um exemplo de que há outras experiências que, assim como os sonhos, operam tal dissociação e propiciam 'viagens' semelhantes. O uso da *kutekut* [cabeça da larva de morotó], além da própria embriaguez, em geral são exemplos de experiências que, embora não sejam nomeadas enquanto tais, remetem à experiência onírica. Viagens muito longas, especialmente aquelas que exigem o uso de algum meio de transporte como carro ou avião também são ocasiões propícias para a alma se descolar do corpo da pessoa, por isso a recomendação para chamá-la antes de partir. Além disso, afetos como o medo (*yĩm kutuk*), o susto (*kuxa nõg*), as saudades (*xup yãĩy*) ou a raiva (*ũgãy*), todos estes afetos que remetem a um “estar fora de si” também podem facilitar essa disjunção momentânea do *koxuk*. Encontros com espíritos na mata ou nos arredores da aldeia idem”.

De forma mais ampla, o termo *koxuk* também é usado como sinônimo de duplo, seja um reflexo (das estrelas na água, por exemplo), uma sombra ou uma fotografia (Bicalho 2010: 100). Os desenhos, por sua vez, também são designados *koxuk* (imagens) com significados mais profundos, pois expressam uma conexão com os ancestrais: “[O termo] inclui o prefixo ‘û-, um pronome possessivo de terceira pessoa na língua maxakali. Ou seja: ‘seus desenhos’, os dos ancestrais (*mõnãyxop*)” (Ibid: 69). Depois de ver um desenho, um Maxakali dizia: “Foi o que aconteceu, agora entendo” (Ibid: 73). Assim como o *yãmĩy* contém camadas e mais camadas de significados, o *koxuk* está repleto de memórias e agências, visto que a imagem de um *yãmĩy* está relacionada a tudo o que está ligado ao espírito em questão, como histórias, cantos, roupas, comida e dança (Ibid, 73).

O sentido de duplo também é apontado como uma alternativa para evitar subentender dualismos metafísicos presentes na cultura ocidental como "corpo e alma, matéria e espírito, continente e conteúdo" (Romero 2021: 142). Romero menciona a escolha da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha por usar o termo duplo para traduzir a noção jê-krahô de *karõ*, assim como as reflexões de Eduardo Viveiros de Castro sobre os termos *ĩ* e *ta o'we* entre os Araweté, relativos a *koxuk* e *karõ*; ambas expressões apontam para uma relação de ausência e presença e não entre interno e externo como a noção de corpo/alma muitas vezes é propagada na cultura ocidental. Uma relação indicial, que segundo a semiótica perceiana presume uma contiguidade e afetação entre significante e significado, seria a significação mais aproximada para ideia de duplo contida nestes termos: "Com efeito, este aspecto indicial do signo sobressai nas aproximações a estes conceitos indígenas de 'duplos' e 'almas' que não por acaso designam objetos como as sombras, as fotografias ou os rastros, para além de algum princípio ou substância inerente a todos os seres vivos" (Ibid: 43).

Ao pensar a ideia de um duplo, alma e, conseqüentemente, de corpo, há outras relações como imagem/verdade, e uma compreensão entre visibilidade e invisibilidade muito distinta daquela que reside no regime de ocidental fundado na ideia de representação. A ideia de que algo mais verdadeiro ou real reside no invisível contrasta com a percepção que está resguardada na relação entre imagem e verdade na cosmologia *tikmũ'ũn*. Tugny (2011: 88) descreve um conflito entre diferentes ontologias da imagem enquanto olhava para os espíritos e seus corpos pintados chegando à aldeia:

os Tikmũ'ũn mostram-me sempre os *yãmĩyxop*, os povos-espíritos, com seus corpos pintados chegando à aldeia, dizendo-me que "são *koxuk* ou

koxukxop. Pensava tratar-se então de representações dos *yãmĩyxop*, de meninos que teriam se vestido e se pintado - como *yãmĩyxop* - para virem à aldeia, supondo serem os *yãmĩyxop* uma outra instância, mais acabada e transcendente. Mas sempre me corrigiram categoricamente: "não, isto aí é verdade mesmo".

A mesma questão é abordada por Campelo (2018) ao buscar descrever o que são os *yãmĩyxop*, recordando a expressão usada pelo professor Tikmũ'ũn João Bidé para defini-los: "imagem-corpo-verdade". Os *yãmĩyxop* também são chamados de *koxux* (imagem) ou *koxuxxop* (povo-imagem) (Tugny 2014) pelos Tikmũ'ũn. E como palavra *yam* pode ser traduzida como um processo de formação, como observou Isael (Maxakali, et al., 2019), *yãmĩy* ou *yãmĩyxop* pode ser entendido como a ação de fazer, ou um processo não acabado de (trans)formação⁷⁹. Assim *yãmĩyxop* carrega o sentido de uma agência de movimento, de formação assim como a imagem : "Numa tradução aproximada, *yã y hã mĩy*, 'transformar-se', seria algo como 'fazer-se através de'. Assim, muitos dos antigos *mõnãyxop* fizeram-se outros: animais, espíritos. Ou, como também costumam dizer, *yã n xãmẽn*, 'encantaram-se'" (Romero 2021: 39). O termo "imagem-corpo-verdade" expressa ainda o regime que não separa verdade, a materialidade dos corpos e de sua expressão imagética, ademais retomando uma compreensão da realidade assentada no perspectivismo ameríndio em que o ponto de vista está alicerçado no corpo/natureza:

Algo que remete à definição já bastante conhecida do Perspectivismo Ameríndio de Viveiros de Castro (1996) e Lima (1996), no qual uma perspectiva não é uma 'representação porque as representações são propriedades do espírito'. O ponto de vista, argumenta Viveiros de Castro, 'está no corpo' (Viveiros de Castro 1996: 128). Se não estou entendendo mal, creio que a noção de *yãmĩyxop tikmũ'ũn* é uma versão radical de tal postulado (Campelo 2018: 94).

⁷⁹ Romero (2021: 38) relata a descoberta da similaridade entre o verbo fazer e a palavra espírito na língua maxakali: "Quando, no início da minha pesquisa de campo, notei a semelhança entre o verbo *mĩy* (fazer) e a palavra *yãmĩy* perguntei a Isael Maxakali se uma coisa tinha a ver com a outra. 'Sim!' – ele me respondeu – 'yãmĩy é assim, quando uma coisa está se formando, formando, mas ainda não acabou'."

A vinculação entre imagem e verdade se faz também por outro sentido do termo *koxuk* que está relacionado com "falar verdadeiro": "falar verdadeiro é mostrar" (Bicalho 2010: 25). O fluxo das palavras verdadeiras faz parte do processo de formação da pessoa *tikmũ'ũn*: "O *koxuk* é uma palavra. E a palavra se transformará em *yãmĩy* e será eterna" (Ibid: 101). A palavra está subordinada ao ver (*penãhã*), pois a linguagem *tikmũ'ũn* funciona como ideogramas pela superposição de elementos. Até os cantos são compostos por bloco de imagens, o que também é perceptível no termo que os *tikmũ'ũn* usam para os autores de livros: "Autores / *Úkoxuk xi xuktux*," ou "Autores / de imagens e textos" (Ibid: 49).

Em diversas conexões, é possível aproximar também a noção de *koxuk* da noção de transformação. Assim como Romero (2021) menciona o abandono da "carcaça" quando *koxuk* sai passeando em sonhos durante o sono, Bicalho (2010) apresenta *koxuk* enquanto como o espírito vivo em oposição ao cadáver (*xaxxok*, 'concha morta'): o *yãmĩy* é o resultado da transformação do *koxuk* após a morte; enquanto o corpo se deteriora, a imagem entra em metamorfose, pois o canto a preserva, transformando a imagem ideal dos mortos em *yãmĩy*. Assim, o canto preserva e transforma a imagem (Ibid, 103) e *koxuk* é uma manifestação que está viva e em movimento. Este sentido de imagem enquanto movimento que protagoniza relações e agências e um processo de transformação distancia-se daquele que vincula, em uma abordagem eurocêntrica, a ideia de imagem à de representação, como se por trás do visível em uma superfície (muitas vezes identificada com o corpo), residisse algo mais verdadeiro (muitas vezes identificado com o espírito/alma/consciência). Tugny (2011, 88-9) explica esse regime em que a imagem se mostra enquanto uma presentificação:

O que acontece é que não existe o problema da verdade, da realidade e, conseqüentemente, da representação entre os *Tikmũ'ũn* em relação às coisas visíveis como geralmente postulamos. Não encontro nas suas narrativas e na sua exegese uma distinção entre dimensões separadas e exclusões para coisas materiais e imateriais, verdadeiras e falsas, essências e aparências. A expressão que usam para 'parecer', 'assemelhar-se' é sempre o mesmo que eles usam para 'transformar em', *yãy hã*.

Diante da não existência do verbo "ser" no léxico *tikmũ'ũn*, Romero atenta que, por exemplo, "Tikmũ'ũn e pajé seriam antes qualidades do que essências, algo que se 'tem' mais

do que se 'é' (Viveiros de Castro, 2006)". De fato, o verbo 'parece'" ocupa um protagonismo na construção de sentidos, apontando mais uma vez para uma vinculação entre imagem e verdade" (Romero 2021: 97-8). A própria noção de aparição, de torna-se visível, está vinculada à ideia de vir à existência, por meio do uso constante do verbo *xupep* (surgir): "A tradução literal para o português seria 'sair'. Opto por traduzi-lo também como 'surgir', pois o verbo contém em si igualmente os sentidos de 'aparecer' ou 'tornar-se visível', como um broto 'sai' de uma semente"(Ibid: 77).

Assim, se *koxuk* é aparição, é verdade, é movimento, quais os sentidos que a imagem assume no cinema *Tikmũ'ũn*? Para Bicalho, a ideia da imagem/*koxuk* enquanto uma potência transformadora se manifesta no cinema - e em outras mídias - quando surge a possibilidade de mudar a visão que os *ãyuhuk* (não índios) têm deles como povo. Assim como seus objetos rituais, a mídia produzida pelos *Tikmũ'ũn* - como livros, fotografias, jornais e filmes - tem o poder de transformar *koxuk* em *yãmĩy* também para os *ãyuhuk*⁸⁰. Seu cinema exerceria aqui então uma agência semelhante à agência da imagem na cultura *Tikmũ'ũn*: metamorfose, movimento, memória. Um movimento contínuo, uma possibilidade (trans)formar-se, assim como transforma-se continuamente a própria pessoa *Tikmũ'ũn* ao fazer-se gente ou fazer-se parente.

Os cineastas também podem passar por transformações no processo de realização cinematográfica - como Isael (Maxakali, Maxakali, 2020) comentou em entrevista recente ao mencionar que, por meio das filmagens, ele está passando por uma experiência transformadora para se tornar um pajé. Sueli acrescentou: "as histórias dos mais velhos, que falavam e pensavam que era só em HD, mas não era: a filmagem ficou dentro da nossa cabeça e também dentro do HD" (Maxakali, Maxakali, 2020). Ela toca no mesmo assunto outro dia: "A filmadora nos ensina as canções; a filmadora é uma aula que ensina tudo. Você se torna um pajé, você aprende, é um HD com o qual você está lá. A memória da câmera de vídeo e a memória que você tem dentro de sua cabeça estão juntas". A filmadora parece seguir assim este movimento de (trans)formação e, ao produzir *koxuk*/rastro, constrói um caminho que leva

⁸⁰ Bicalho (2010, 89) relata a experiência dessa agência de transformação: "Vejo tais aparições do 'espírito' maxakali na mídia, que incluiriam também seus filmes, como uma mudança positiva na imagem que costumeiramente é veiculada sobre os Tikmũ'ũn. Ao contrário da imagem de beberrões, violentos e miseráveis, que os jornais costumam mostrar, estas manifestações da cultura indígena na mídia ajudam a transformar a imagem negativa que os habitantes das cidades têm dos maxakalis em algo mais próximo do que eles são de fato. Aspectos de sua arte e tradição são valorizados, fazendo com que as pessoas passem a ter outra ideia sobre eles. Os livros, filmes, e o Jornal Maxakali, exposições de fotografia e outros eventos, são, nas mãos dos professores *tikmũ'ũn*, instrumentos para mudar a visão que o *ãyuhuk* tem deles. Têm, assim como os objetos rituais de um *yãmĩyxop*, o poder de transformar o *koxuk* em *yãmĩy* para os *ãyuhuk*".

ao outro. Nos sonhos o *koxuk* perambula por caminhos entre a aldeia dos vivos e dos mortos e pode ficar na iminência de transformar-se em outro, de consubstancializar-se entre os mortos e assim trocar de natureza/corpo. *Koxuk* é algo que não pertence ao corpo, ou que potencialmente pode pertencer a um outro corpo: "Presença de uma ausência, o *koxuk* é o 'rastro do outro'" (Romero 2021: 40). Quais perigos o rastro do outro resguarda?

3.2 Trocas, caminhos e armadilhas

Nesse contexto de relações e interações culturais, perigosas e, portanto, tratadas com cautela, os filmes surgem como uma forma de salvaguardar a cultura maxakali como mais um veículo de memória, ao mesmo tempo em que a reinventam em um diálogo com as influências da sociedade não-indígena, o que nos remonta à visita dos espíritos-lontra (*xupapōynāg*) no filme *Yāmīyhex - as mulheres-espírito* (2020). Estes espíritos estão enfurecidos porque os humanos mataram sua mãe para obter sua pele e vêm para a aldeia para lutar contra as mulheres. Eles chegam carregando várias coisas produzidas por não-indígenas (armas, tecnologia, utensílios domésticos, etc) em uma demonstração do perigo envolvido nas trocas em que os Tikmũ'ün se engajam com a população não-indígena e em outras trocas⁸¹:

É o desequilíbrio das trocas injustas que está sendo cobrado, sobretudo quando um de seus agentes é o *āyuhuk*, o povo dos não-indígenas, este povo voraz, da incontidência, das armas, dos gritos, e de uma certa tecnologia que tudo silencia e tudo quer capturar. Sempre que vêm às

⁸¹ O exemplo da lontra mostra as influências da cultura e dos objetos não-indígenas na dinâmica da cultura indígena e até na sua cosmologia - dimensão que, como apontam Rosse e Maxakali (2018), tende a ser subestimada pelos pesquisadores dos povos indígenas em geral, como já citado por Albert e Ramos (2002) em seus estudos sobre as práticas envolvidas na "pacificação dos brancos", e também por pesquisadores do Maxakali. Para contrariar essa invisibilidade, o autor aborda processos interculturais, como o uso de nomes não-indígenas entre os Maxakali - que levam nomes de personalidades da TV, jogadores de futebol, da indústria do entretenimento (fórró, filmes como *Rambo* e *Homem-Aranha*) ou mesmo nomes comuns de pessoas encontradas por acaso com as quais não têm relação - e identifica um processo de "canibalização" do universo não-indígena que os cerca. O uso de nomes não-indígenas por crianças *tikmũ'ün* expressa uma forma de absorver a individualização da cultura não-indígena em contrapartida ao processo de dissolução do sujeito - os "limites fluidos de identidade" - envolvido nas comunicações e política coletivas xamânicas dos Tikmũ'ün (Rosse, Maxakali 2018: 28). A distribuição geográfica distinta da aldeia, refletindo esses encontros culturais, também é reconhecida por Rosse e Maxakali: em uma extremidade, no fundo da aldeia, está a 'casa da religião' onde os homens se reúnem com os espíritos para aprender os rituais tradicionais; na entrada, um amplo salão onde acontecem as comemorações incorporadas da cultura não-indígena (casamento em vestidos brancos, festas de fórró, noites de natal, campanhas eleitorais, entre outros). Rosse e Maxakali (Ibid: 29-30) veem nessas festividades não-indígenas - e sua colocação na entrada e não nas profundezas da geografia da aldeia - "uma espécie de 'tornar-se branco', de imitação, reprodução, mais ou menos incorporação artificial de uma máscara brasileira." Como Rosse e Maxakali sublinham, esse processo relacional ainda precisa ser mais estudado entre os Tikmũ'ün.

aldeias, as lontras trazem e expõem os objetos dos *ãyuhuk* denunciando o mercado de peles que quase levou ao extermínio este povo das águas doces. (Maxakali et al. 2019: 105)

Em certo sentido, os espíritos-lontra e sua apropriação dos elementos *ãyuhuk* expressam uma capacidade da cosmologia *tikmũ'ũn* de abarcar a relação com a população não-indígena, capacidade esta que pode nos revelar algo da forma como o povo Tikmũ'ũn tem conseguido manter sua cultura em meio a tantas perdas (de suas terras, recursos naturais - incluindo acesso à água, floresta e animais - e parentes) e a contínua perseguição por não-índios. Também vemos na presença dos espíritos-lontra uma intersecção entre as dimensões míticas e históricas que está bem expressa no relato que Romero (2021: 285) traz da explicação de Isael para a fúria com que aparecem as *xupapōynãg* (lontras-espírito) durante as gravações de *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019), ainda em setembro de 2017.

Traziam consigo canos de PVC que chamavam de suas bazucas, um carrinho de mão era o seu tanque de guerra; com barro, forjaram câmeras fotográficas e filmadoras, um bujão de gás que pegaram na casa de alguém e rolaram até o pátio era uma bomba. Assistindo àquelas imagens mais tarde, em 2018, Isael comentou que eles eram o “povo de Bolsonaro” (*Moxonat xop*) e que estavam especialmente fortes devido à ascensão daquele que no fim do mesmo ano seria eleito presidente do Brasil.

Esta intersecção entre ritualística e cotidianidade, entre dimensões históricas e mitológicas, e a fluidez com que aparecem no cinema, assim como no cotidiano *tikmũ'ũn* será abordada no quarto capítulo como uma das expressões da agência das mulheres e da artes femininas entre os *tikmũ'ũn* que, entre outras características, "liga o mundo terreno ao ultraterreno" (Magnani 2018: 135). Por hora, reflitamos sobre como a dimensão das trocas culturais e a maneira *tikmũ'ũn* de lidar com elas estão expressas no cinema *tikmũ'ũn*, seja como parte da narrativa diegética, seja como relacionalidade que atravessa o fazer e a forma dos filmes. Em *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito* (2020) vemos as lontras utilizando os objetos tecnológicos, em *Caçando capivara* (2009) a virtualização da caça quando não há mais floresta, e em ambos a capacidade de adaptar a comensalidade, vestimenta e processos de corporalidade envolvidos na sua relação com os espíritos com os recursos disponíveis

(visíveis no uso atual de vestidos / roupas no ritual e na oferta de alimentos industrializados aos povos-espíritos, para citar dois exemplos). Para além do aspecto diegético, estas trocas aparecem nos filmes por meio do antecampo: as cenas estão repletas de acontecimentos desencadeados pela socialidade de quem está por trás das câmeras, atestando a influência do antecampo no processo de gravação, e nos remontando mais uma vez àquela qualidade do processo de gravação que Jean Rouch ([1974] 2003) chamaria de *cinè-trance*. Tal dimensão de ingerência da relação no processo de filmagem se faz presente no relato de Sueli sobre quando, ao filmar os espíritos-lontras, eles passaram lama nela e na câmera. Aqui as fronteiras entre a produção cinematográfica e a ritualidade espiritual tradicional são borradas, tornadas difusas, ao mesmo tempo em que as características tecnológicas da sociedade não-indígena - incluindo a realização de filmes - são apresentadas como parte do ritual.

A troca com a sociedade não-indígena está assim na diegese do filme e no seu processo de feitura, ao mesmo tempo que em que podemos ver no filme a relação com a sociedade não-indígena abordada juntamente com a capacidade transformadora dos *yãmĩyxop*. Este processo de transformação contínuo que borra as fronteiras entre indígena e não-indígena, entre ritual e cinema enquanto experiência de transformação, atravessa o corpo em cena de Sueli ao filmar os espírito-lontra, no processo de aprendizagem para ser pajé de Isael ao fazer os filmes e de Sueli ao filmar com uma "câmera que ensina cantos". E o próprio fazer cinema é mais um lugar em que a troca é expressa: aqui a tecnologia *ãyuhuk* é incorporada às práticas rituais e cotidianas, possibilitando mesmo uma forma de transmissão de conhecimento, como apresentado na fala de Isael e Sueli. O cinema se torna assim um lugar de troca intercultural entre *tikmũ'ũn* e *ãyuhuk*, um dos caminhos para contar quem são os Tikmũ'ũn, os *yãmĩyxop* e quem são os *ãyuhuk* a partir do ponto de vista *tikmũ'ũn*. Nestes exemplos, o cinema assume uma agência de transformação, assim como os *yãmĩyxop* que vêm à aldeia transformar os objetos não-indígenas em elemento de troca e atualização de uma relação ancestral. Esta vinculação entre cinema e ritual foi apreciada por Caixeta de Queiroz e Diniz (2018: 65), com base na ideia de Roy Wagner da dialética entre convenção / invenção como um processo contínuo pelo qual as culturas operam. Os autores descrevem o cinema como um processo de salvar/reinventar a cultura: "inventar um cinema indígena é contrainventar uma cultura; neste caso específico, inventar um cinema Maxakali é contrainventar (ou reinventar) um ritual, e vice-versa, da mesma forma que a cosmologia é reinventada quando atualizada na prática ritual". Uma vez que a cultura está viva, não há realidade definitivamente dada, ou cultura inata, em oposição a um processo de invenção e

transformação. A única forma de “salvar” a cultura é reinventá-la, também por um processo de apropriação de elementos da alteridade.

Diante destes gestos de transformação que são também gestos de partilha e aliança⁸² entre povos, nos perguntamos quais mundos e perspectivas se fazem presentes no cinema *tikmũ'ũn*? As dinâmicas de transformação que encontramos neste cinema parece trazer junto um jogo de distintas perspectivas, de distintos mundos que interrelacionam nas dinâmicas de alteridades que são filmadas. Ao pensar sobre a dinâmica de transformação do cinema e sua ligação com as dinâmicas internas dos rituais *tikmũ'ũn*, arriscamos refletir sobre a "metamorfose enquanto [...] processo onipresente no 'mundo altamente transformacional' (Rivière 1994) proposta pelas culturas amazônicas" (Viveiros de Castro 2017: 305) e a centralidade dos pontos de vistas para a ontologia ameríndia de acordo com esta teoria, uma vez que uma conexão entre transformação, ponto de vista e alteridade é central para o perspectivismo ameríndio. Dois elementos centrais do perspectivismo ameríndio são expressivos de uma constante e ubíqua capacidade de transformação: a potencialidade ontológica que permeia os seres do cosmos (todos potencialmente “pessoas”), bem como a potência predatória que, segundo o antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2017: 306) é central para as cosmologias ameríndias: “Uma das dimensões básicas das inversões de perspectiva diz respeito ao status relativo e relacional de predador e presa. A metafísica da

⁸² Campelo (2018), Romero (2021) e Jamal (2017), entre outros pesquisadores que realizaram etnografias com os Tikmũ'ũn, mencionam como a relação deles com os *yãmĩxop* funda um *modus operandi* do ato de construir aliança. Muitas vezes, estas relações se iniciam por um roubo, quando, por exemplo, os *yãmĩxop* roubaram algum alimento da roça dos Tikmũ'ũn. Um caso emblemático é dos espírito-morcegos (*xũnĩm*) que, após serem pegos roubando banana da roça de um ancestral (*monayxop*), foram convidados a vir à *kuxex* (casa de religião) para "comer bastante banana" e partilhar seus cantos, como nos diz Campelo (Ibid: 223): "o roubo de bananas da sua parte abriu para a circulação de múltiplos cantos, sequências musicais e de dança, nos corpos e nos grupos tikmũ,ũn". Estas trocas se dão envolvendo principalmente alimentos (por parte dos Tikmũ'ũn) e cantos (por parte dos *yãmĩxop*). Campelo (2018: 202) menciona também como a relação com os mortos através dos sonhos se dá com uma mediação semelhante: "Se os mortos estão a seduzir, capturar e roubar a alma-imagem da pessoa, possivelmente há aí uma perspectiva intrínseca na forma de fazer relação através da noção de roubo. O lado positivo da noção de roubo é que ele está sempre a mascarar a imagem daquele que furta, que pode abrir para uma noção de troca, que é o que ocorre na relação entre os *yãmĩxop* e pessoas *tikmũ,ũn*" (Campelo 2018: 202). Por fim, o autor reflete, sem idealizar o ato de roubo por esse também envolver dinâmicas perigosas como a de feitiçaria, sobre como esta dinâmica é fundante do modo de se relacionar Tikmũ'ũn: "A meu ver, esta narrativa sugere modos bastante específicos das pessoas tikmũ,ũn de estabelecerem relação com coisas e lugares" (Ibid: 203). Este seria inclusive um marcador da sociedades fundadas nas trocas pelo dom, como reflete Viveiros de Castro (apud Campelo 2018: 203): "Os dons podem ser recíprocos; mas isso não faz de sua troca um movimento menos violento; todo o propósito do ato de doação é forçar o parceiro a agir, extrair um gesto do outro, provocar uma resposta: roubar sua alma. (A aliança como roubo recíproco de alma)". A intenção de roubar algo de outro, inclusive sua alma, é uma forma referencial do princípio de uma aliança.

predação amazônica é um contexto paradigmático e teórico altamente propício ao perspectivismo"⁸³.

No caminho de costurar estas interconexões, seria relevante recordar algumas dimensões do significado de ponto de vista, de perspectiva entre os *tikmũ'ũn* e povos ameríndios que adotam uma ontologia perspectivista, e sua ligação com as relações e a socialidade. No perspectivismo, partilhar um ponto de vista é uma forma de fazer aliança, e vice-versa, fazer aliança (por meio de trocas, em especial a alimentar) é passar a partilhar um ponto de vista. Para apontar uma vinculação entre parentesco, aliança, ponto de vista, Romero (2021: 183) traz o exemplo de uma história do tempo dos ancestrais (*mõnãyxop*), de um *mõnãyxop* que foi caçar na mata e, com o chegar da noite e ainda longe de casa, precisou se refugiar no topo de um árvore de onde vê os porcos selvagens chegarem. Ao ser visto por estes, é convidado a descer da árvore onde estava. Com receio, pergunta se os porcos vão matá-lo, ao que estes dizem que não. Desce com seu arco e flecha na mão, e é perguntado pelos porcos para que as usaria: "'É para me proteger', ele respondeu. 'E você mata o que com elas?'" retrucaram. "Eu só mato cobra e onça mesmo", disse o *mõnãyxop*. "Está bem, isso é bom". Aos poucos, o *mõnãyxop* passa a ver como os porcos - "As irmãs deles então tiraram seus couros de porco e apareceram diferentes, viraram Tikmũ'ũn" - e fazer parte do seu mundo - "primeiro eles assaram batatas e inhames e comeram com sapucaia à noite. Depois que comeram, foram dormir". A análise que Romero (Ibid: 186) apresenta da história nos mostra um pouco sobre a relação entre alteridade, troca e perspectivas:

Mas voltemos para o covil dos porcos. O convite para descer não era decerto uma opção para o caçador, pois a recusa (da troca) certamente confirmaria as intenções guerreiras de ambas as partes e ele, sendo apenas um, não teria a menor chance contra os porcos. O jeito, portanto, era descer pra ver. Segue-se então uma situação curiosíssima: ao reparar que o homem carregava flechas consigo, os porcos questionam o que ele matava com elas. É quando ele se sai com uma resposta muito sagaz: "eu só mato cobra e onça mesmo!". Ora, cobras e onças são exatamente os dois principais predadores em comum entre os Tikmũ'ũn e os porcos! Dessa forma, ao apontar um mesmo inimigo, o homem automaticamente convence os porcos de que eles partilham um ponto de vista comum, o que não deixa de ser uma declaração de parentesco. Não surpreende, assim, que após este reconhecimento mútuo, ao estrangeiro e inimigo potencial seja oferecido esposa, casa e comida pelos

⁸³ Já vimos anteriormente (conferir nota de rodapé 11), ao retomar a análise que Romero (2021) faz da uma frase de Isael - "os *tikmũ'ũn* são os *ĩnmõxa* [monstro canibal] dos pássaros" - como o status de predador e presa não é algo definitivo, mas sim definido também por um grau de posicionalidade.

porcos, todas maneiras, como já vimos, de *fazer parente*, isto é, *aliança* entre os povos.

A história, entre outras dos tempos ancestrais⁸⁴, traz a construção de aliança e parentesco por meio de trocas; e, uma vez que a aliança esteja estabelecida, há também uma adequação do ponto de vista - passa-se a ver pela perspectiva do mundo do outro. Aqui, estabelecer aliança passa por uma reciprocidade do olhar, que envolve ver e ser visto, e ser capaz de ver o mundo do outro. Tal posicionalidade do olhar nos remete à própria concepção de corpo e alma no perspectivismo ameríndio também atravessada por uma posicionalidade. Uma posicionalidade que marca a própria forma de existir maxakali e sua língua, como nos fala Jamal (2017: 159): "As coisas, assim como os conceitos, não existem sem posicionalidade". Se o corpo, que em uma perspectiva ocidental, apresenta uma dimensão material, no perspectivismo é mais conformado por afecções, e estas também submetidas a posicionalidades (Viveiros de Castro, 1996). Romero (2021: 96) discorre sobre este sentido perspectivista do corpo entre os Tikmũ'ũn: "a noção de 'corpo' não deve ser entendida apenas como um substrato orgânico, mas antes como um 'feixe de afecções e capacidades' (Viveiros de Castro, 2002: 380), a noção de 'alma' tampouco deve ser reduzida à ideia de uma essência espiritual, indivisa e interna ao corpo". Nesta associação aqui subsumida entre corpo/alma, além de um substrato no movimento e transformação há também uma ligação com a ideia de imagem como um duplo que envolve uma posicionalidade, um ponto de vista, uma forma de ver, tipicamente perspectivistas:

Os animais vêm da mesma maneira que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos. Não estou me referindo a diferenças de fisiologia — quanto a isso, os ameríndios reconhecem uma uniformidade básica dos corpos —, mas aos afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário... A morfologia, a

⁸⁴ Magnani (2018) atenta para como o uso da palavra "antigamente" no cotidiano da aldeia presume uma fronteira fluida entre o tempo mítico e histórico, referindo-se assim a um "passado temporalmente indeterminado". Ambos se misturam no discurso cotidiano introduzidos pela expressão "Hõmã, Hãmhitap, Mõnãyxop...", que literalmente pode ser traduzida como: 'Antigamente, os antepassados...'" (Magnani 2018: 88), como falamos no primeiro capítulo. Magnani observa que esta construção linguística estabelece "um passado 'fluido', com ou sem fronteiras temporalmente definidas" (Ibidem). O passado histórico, eventos vividos nas últimas décadas por pessoas próximas, mistura-se, nas narrativas, com o passado mítico, quando os ancestrais Tikmũ'ũn viviam junto com os *yãmĩyxop*: "Assim, ao pronunciar essas palavras, os meus interlocutores efetuavam um deslocamento temporal que podia me levar a dezenas de anos atrás, em um passado marcado por pessoas e eventos, ou num passado vivo na memória coletiva, que se dissolve em um *continuum* com o tempo mítico" (Ibidem).

forma visível dos corpos, é um signo poderoso dessas diferenças de afecção, embora possa ser enganadora, pois uma aparência de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar. O que estou chamando de “corpo”, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um habitus. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. (Viveiros de Castro 1996: 128)

Assim, o estabelecimento de relações de troca e alianças se dá por meio da partilha de afecções comuns: o *mõnãyxop* mesmo sem possuir um corpo/roupa de porco pode integrar-se ao mundo dos porcos, a partir do momento que começou a ver como eles e comer com eles. A visão e a partilha de alimento aqui são veículos para uma partilha de mundo e de condição de corporeidade. Estas trocas não se dão, entretanto, sem perigo; as viagens do *koxuk* por caminhos da alteridade colocam em risco a vida do seu dono, pois o *koxuk* pode cair em armadilhas. O próprio sentido de armadilha para os Tikmũ’ũn tem uma profunda conexão com alteridade e relação. Romero (2021: 190) apresenta estas relações ao refletir sobre o método usado pelos Tikmũ’ũn após acordar de um sonho, especialmente se for um sonho considerado ruim: "os Tikmũ’ũn recomendem buscar uma linha de embaúba ou qualquer objeto do tipo e introduzir no nariz, provocando espirros em si. Ao espirrar, a pessoa deve dizer, soprando-rezando (*mokopnup*): *ũg yõnkup te koit! mõi! mõi! yã y hã xokxop ha mõi, hũ mõi ãnõm nã mõi pãmãg ha!*, 'meu sonho mente! vai, meu sonho, vira bicho e caia na armadilha!'. Os sentidos deste ato, assim como de histórias contadas pelos Tikmũ’ũn, apontam para como a armadilha é importante para socialidade, mediando relações entre humanos e animais, entre mortos e vivos. As armadilhas atravessam a relação com os bichos, como uma expressão das práticas de caça e forma de relação predador/presa, ao mesmo tempo que atravessam a relação com os mortos, uma vez que os encontros nos sonhos podem expressar armadilhas; muitas vezes os Tikmũ’ũn irão percorrer caminhos ao mundos dos mortos em seus sonhos e precisarão escapar com êxito de armadilhas que podem levá-los definitivamente para lá, causando adoecimento e morte ao dono do *koxuk*, seja a armadilha a comida ofertada pelos parentes do outro lado, seja a saudade o desejo de ficar no mundo dos mortos pela saudade dos que foram, seja o esquecimento dos parentes de cá. As armadilhas estão relacionadas também à relevância dos caminhos na cosmologia *tikmũ’ũn* por viabilizar passagens entre mundos que estes caminhos conectam e porque são colocadas precisamente

nestes caminhos. Os caminhos que levam ao outro são lugares de se colocar armadilhas: "Uma armadilha não se faz, portanto, aleatoriamente. Ela sempre é uma intervenção numa trilha que já é um 'caminho dos bichos' (*xokxop potahat*). Através dos rastros, os caçadores identificam o animal que passa por ali e assim decidem a melhor técnica para capturá-los" (Ibid: 191). É o *koxuk* que permite uma captura, ele é rastro deixado que torna possível identificar os caminhos da presa. Na caça, o *koxuk* é rastro que orienta o caminho em que deve ser feita a armadilha, uma vez que a presa passou pelo caminho e deixou seu rastro; nos sonhos, na relação entre mortos e vivos, entre distintos mundos, o *koxuk* é o próprio objeto da armadilha; a feitura da armadilha é para capturar o *koxuk* de uma pessoa. As armadilhas, colocadas na mata nos caminhos onde estão os rastros/*koxuk* ou nos sonhos para capturar o *koxuk* do Tikmũ'ũn, revelam que estes distintos mundos convivem em disputa, e o *koxuk/imagem/alma/rastro* é uma forma de cruzamento, uma encruzilhada em que estes mundos se encontram e se confrontam, em torno de que as disputas acontecem:

Conforme nos aproximamos das descrições destes mundos, somos apresentados a um cosmos em que as diversas perspectivas parecem em constante disputa, em guerra mesmo: espíritos que capturam almas, homens que capturam bichos, "luta entre a caça de um e a guerra do outro"⁸⁵ (Lima, 1996: 38). A partir do aspecto perigoso, artiloso e potencialmente fatal que ronda a experiência onírica tikmũ'ũn, sou então tentado a imaginar que os sonhos sejam qualquer coisa como armadilhas dos mortos (dos bichos!) para os vivos. Saudosos dos seus parentes, estes se aproximam justamente para atrair-seduzir, através do caminho aberto pelos sonhos, o *koxuk* dos viventes para junto de si. Oferecem-lhes comida como quem oferece uma "isca" (*mõkopnup*). Se a pessoa aceita, poderá facilmente ser capturada pela perspectiva alheia. O recado da pessoa que desperta de um "sonho ruim" como esses parece, assim, muito claro. Como que para afirmar sua perspectiva "verdadeiramente humana" e numa espécie de contra-armadilha, os vivos parecem dizer aos mortos: "vá, vire bicho, e caia você na minha armadilha!" (Romero 2021: 192)

Como dispositivo capaz da captura do *koxuk*, as armadilhas são formas de mediação e disputa entre os mundos que estão em jogo nas dinâmicas de socialidade e alteridade, permitindo atravessamentos entre mundos e pontos de vista. Uma profunda vinculação entre

⁸⁵ Romero faz referência aqui à disjunção entre as perspectivas animal e humana conforme apresentada por Tania Stolze Lima (1996) e explicada anteriormente neste capítulo.

imagem enquanto rastro, troca e alteridade se faz aqui. Essa vinculação atravessa uma reversibilidade do olhar que, quando recíproco, resulta em aliança. A capacidade de ver como o outro é um atestado de pertencer ao seu mundo : "O sonho, afinal, é uma lembrança de que assim como os vivos podem ver os mortos, os mortos também o veem." (Ibid p.178). *Koxuk* é rastro e a forma de mudar de mundos é ter o *koxuk* capturado em uma armadilha. Se pensarmos no cinema como uma narrativa de imagens, aqui a metáfora do cinema como uma arma muito usada para falar do cinema indígena poderia alcançar outros sentidos. Muito ouvimos da câmera como uma arma, uma arma que caça imagens. Seria o cinema *tikmũ'ũn* uma arma/armadilha a capturar o *koxuk* de quem o vê? Essa pergunta vai ao encontro do que Bicalho (2010) identificou na etimologia e no uso das imagens pelos *tikmũ'ũn*; há nas imagens *tikmũ'ũn* uma potência transformacional que visa ensinar o *koxuk* do branco. Os brancos este povo bravo, descententes do innoxã [montros canibal] que constantemente ameaça os Tikmũ'ũn, os filhos da terra. Talvez não seria demais cogitar que o cinema *tikmũ'ũn* é um gesto de construção de alianças e funciona como uma armadilha colocada nos rastros tecnológicos deixados pelos brancos, para capturar nosso *koxuk* e amansar-nos em seu mundo. Assim como as mulheres *tikmũ'ũn* amansaram um dia os espíritos *kotkuphi*, as/os cineastas indígenas agora buscam amansar o espírito dos brancos para estabelecer essa aliança.

O cinema enquanto rastro e armadilha que partem de uma agência indígena é vislumbrada também por Brasil (2016: 137) ao comentar o filme *Kene Yuxi — As voltas do kene* (2010, 47'). Sobre os *kene*, grafismos feitos pelas mulheres *kaxinawá/huni-kuin*, Els Lagrou (2009) menciona a dinâmica da percepção imaginativa ou imaginação perceptiva na sua composição. Segundo a autora, percepção e imaginação se prolongam e retroalimentam na construção e recepção destes grafismos. O desenho, ao revelar no tecido apenas uma parte das voltas do *kene* - que possui muitas voltas e caminhos - remete a um fora, a uma continuidade que não está materializada no grafismo mas é por ele convocada. A percepção direciona a imaginação; o desenho que convoca a percepção também direciona a imaginação. O cinema, ao registrar esta arte, também captura o olhar nestas duas direções - na percepção, por meio do que está em campo, e na imaginação - por meio de um fora-de-campo que o próprio desenho suscita ao olhar de quem o vê, seja diretamente, seja pela mediação do cinema. Nas palavras de Brasil (Ibidem):

Se por vezes é o cinema documentário que parece armar verdadeiras armadilhas a seus objetos, enredando-os em suas estratégias de visibilidade e de conhecimento, aqui é o objeto e a experiência de seu conhecimento — no caso, as voltas do *kene* — que “armadilham” o olhar do diretor, ao esquivar-se a cada momento em que o limite parece dele se aproximar. Como nos ensina a etnologia da arte kaxinawa, os grafismos do *kene* podem ser mesmo considerados imagens-armadilha: valem-se de sua complexa mas depurada economia formal para capturar o olho e o espírito e conduzi-los em meio à experiência xamânica. A armadilha funciona tanto pelo caráter transformacional das formas (sua inconstância) quanto por seu caráter sugestivo (sua incompletude). Como observa Lagrou, na iminência de se tornarem reconhecíveis, os desenhos se interrompem, sugerindo sua continuidade para além do suporte.

Aqui fazemos o caminho de retorno ao argumento anterior, em que pensamos no fora-de-campo como uma influência que parte do invisível para o visível: o visível enquanto um índice do invisível passa a ser caminho para este. A armadilha parte de uma agência que provém também do fora-de-campo que "enquanto visibilidade latente no interior da cena, mobiliza um aprendizado do olhar, por meio de um jogo entre figura e fundo" (Ibid: 142-3). Seja pela guiança do jogo de figura e fundo, seja por uma continuidade imaginativa da percepção, seja estabelecendo limites ao visível, o fora-de-campo age sobre o campo mostrando o caminho para o invisível. A própria arte do *kene* captura o cinema em seu jogo entre visível e invisível, entre campo e fora-de-campo, entre percepção e imaginação. Não por acaso, na cosmologia kaxinawá, em que o corpo é composto por diversos espíritos, o olho é o principal deles - o *bedu yuxin* - que é capturado pelas imagens: "Visto que o principal espírito (*yuxin*) do ser humano é o *bedu yuxin* (espírito do olho) e que os desenhos tecidos nas redes funcionam para este como caminhos (*bai*), o desenho pode acabar interagindo com o estado de agonia de um doente, levando-o para o ‘caminho dos mortos’" (Lagrou 2009: 101). Assim como entre os Tikmũ'ũn, entre os kaxinawá, "as imagens não somente falam, mas também agem" (Ibidem), e agem por meio de caminhos.

Voltando ao cinema *tikmũ'ũn*, mesmo que a possibilidade de conceber uma agência transformadora sobre o *koxuk* do/a telespectador/a precise de mais investigações junto aos cineastas e à percepção que a comunidade têm dos filmes, o que podemos afirmar de fato é que nesse cinema-ritual vemos uma articulação entre a socialidade dos *tikmũ'ũn* com o mundo dos brancos e com o mundo dos *yãmĩxop*, e as imagens que vemos são registros, rastros destas interações, deste encontro entre mundos. Como nos falam Estrela, Berbert e Freitas

(2021: 05) ao refletir sobre este cinema: "Ao ampliar os territórios cosmopolíticos por onde circulam os Tikmũ'ũn/Maxakali, bem como suas possibilidades de agência, seu cinema desvela-se como uma poderosa ferramenta de tradução entre- mundos". Por meio das imagens se constrói uma narrativa que entrelaça mundos distintos - visível/invisível, *tikmũ'ũn*, *yãmĩyxop*, *ãyuhuk*. Os caminhos são um lugar de encontro entre mundos, e a imagem, *koxuk*, é rastro e presa nestes caminhos. Então, ficamos a pensar se, ao se situarem nesta intersecção ontológica, as imagens poderiam de alguma forma nos levar a uma variedade de perspectivas; se o cinema poderia surgir como uma possibilidade de expressão de pontos de vistas das relações de alteridade que compõem o cosmos maxakali, ao registrar a dinâmica de interação dos *tikmũ'ũn* e *yãmĩyxop*. Somos levados a pensar no cinema *tikmũ'ũn* como um exercício de formas de ver e de deixar rastros nos caminhos entre mundos, como nos aponta Brasil (Ibid: 127), fazendo-o por narrativas que carregam simultaneamente dimensões míticas e históricas:

Nesse sistema inconstante, atravessado tanto pelo mito quanto pela história, as imagens são dispositivo mnemônico complexo, capaz de dar a ver, não fatos e objetos, mas relações; elas operam a passagem entre o mundo dos humanos e aqueles dos povos-espírito; funcionam como armadilhas que capturam não só o olhar, mas o espírito, para insinuar os caminhos da experiência xamânica. Mais amplamente, as imagens integram processos de socialidade e fabricação de pessoas, em cosmologias que não partem da distinção entre ser e aparecer.

Assim retornamos à ideia do cinema como uma máquina cosmopolítica, como uma potência xamânica. Se o xamã é aquele tradutor cósmico, diplomata entre os mundos, o cinema vem a ser chamado xamânico por ser capaz de registrar um trânsito entre mundos, de perspectivas e sujeitos e de tecer caminhos em que estas diferenças ontológicas se cruzam, se encontram. O cinema se torna assim território para expressão de dimensões míticas, rituais e históricas vivenciadas pelo povo Tikmũ'ũn no encontro com povos outros - *yãmĩyxop* e *ãyuhuk*. Algo semelhante é apontado pela feminista indígena Aileen Moreton-Robinson ao falar do cinema indígena como um lugar de construção de uma "soberania corporificada", tanto ontológica quanto epistemológica, a fundamentar "complexas relações derivadas da intersubstanciação de seres ancestrais, humanos e a terra...[em contraste com] as construções ocidentais de soberania"⁸⁶ (Stam 2015: 41-2, tradução nossa).

⁸⁶ Original em inglês: "such films forge an embodied sovereignty, which is at once "ontological (our being) and epistemological (our way of knowing), and ... grounded within complex relations derived from the intersubstantiation of ancestral beings, humans and land ... [in contrast with] Western constructions of sovereignty".

Como um registro de cruzamentos entre mundos e alteridades, o cinema *tikmũ'ũn* traz as formas de expressão da ontologia e epistemologia deste povo, suas práticas vividas no cotidiano; no cinema, a narrativa cinematográfica, os rituais e as narrativas mitológicas se olham, interagem e se retroalimentam. Existem diversas formas de contar e rememorar sobre o(s) mundos(s) e quando estas diversas formas surgem no cinema parecem gerar um *myse-en-abysme* em que uma é caminho para outra, em que uma é perspectivada pela outra, incluindo a própria narrativa cinematográfica. Como que em um jogo de reflexos, conhecemos o mito pelo cinema e o cinema nos é comentado, regido pelo fenômeno mitológico - como quando os pajés regem a câmera para esta se adequar ao ritual, quando os espíritos-lontra aparecem com câmeras na mão se apropriando do sentido desta tecnologia, ou sujaram a câmera de lama, convocando-a a fazer parte da dinâmica corpórea do ritual, ou quando a recepção de um filme transcende a ideia de representação tal como concebida na ontologia eurocêntrica, como no caso de *GRIN - Guarda Rural Indígena*. Os próprios *yãmĩyxop* enquanto *koxukxop* - povo-imagem - nos remetem a uma vinculação profunda entre imagem e mito, em que a possibilidade de encontro com os *yãmĩyxop* por meio do cinema é também "uma possibilidade de afetação" (Tugny 2014: 156).

Outro ponto em comum entre as narrativas cinematográficas e mitológicas é a possibilidade de construir uma história por diversos caminhos. A feitura dos filmes *Tatakox - Aldeia Verde* (2007) e *Tatakox - Aldeia Vila Nova* (2009) nos remete a uma profusão de caminhos para contar um mesmo ritual. *Tatakox*, na língua maxakali, é o nome de uma larva que mora dentro de um bambu típico da mata atlântica brasileira, a larva do morotó. Na cosmologia *tikmũ'ũn*, os espíritos-animais *tatakox* são aqueles que atravessam profundezas, lugares obscuros, inclusive a terra onde os corpos estão enterrados. No ritual *Tatakox*, esses espíritos retiram de dentro da terra os corpos de crianças que morreram e o devolvem para suas mães e parentes do sexo feminino. Estas crianças já não são mais filhos dos Tikmũ'ũn, elas já se tornarem filhos dos espíritos⁸⁷. Duas comunidades diferentes (Aldeia Verde e Aldeia Nova do Pradinho) filmaram o ritual, o que nos dá uma ideia da importância desse ritual, bem como de como o cinema pode se relacionar com essas práticas. Ao assistir o primeiro filme, realizado na Aldeia Verde, a comunidade de Aldeia Nova do Pradinho decidiu que aquela

⁸⁷ Magnani (2018: 289) descreve a importância deste ritual na formação da pessoa Tikmũ'ũn, em especial as mulheres porque é a partir dele que as mulheres recebem seus cantos: "Tais cantos-*yãmĩy* são adquiridos e doados por parentes mulheres (de mãe para filha, de tia para sobrinha, de avó para neta) a partir de um ritual em que os *Tatakox* trazem, para as mães que perderam um/a filho/a pequeno/a, o canto-*yãmĩy* do/a filho/a morto/a. (...) em um primeiro momento os *Tatakox* trazem os espíritos dos/as filhos/as mortos/as às mães (*yãmĩyhex*) para, em seguida, recrutar os meninos que entrarão no *kuxex* para começar seu processo iniciático".

narrativa não expressava suficientemente o ritual, e resolveu fazer seu próprio filme. De forma semelhante, Isael explica as diferentes formas de contar o mito por pessoas distintas ou em momentos distintos: "É assim, meu irmão, alguns seguem por uns caminhos, outros seguem por outros, por isso diferencia um pouquinho" (Romero 2021: 116). Os caminhos que dão acesso à alteridade, que viabilizam trocas por darem acesso ao rastro/*koxuk*, são diversos, encontram-se, cruzam-se na intersecção entre mundos. Qual caminho seguir não é tão relevante, o que verdadeiramente importa é que, no caminho, se encontre o *koxuk*, o "rastro do outro"⁸⁸:

Quando penso ainda na profusão de caminhos que estas histórias de viagens para as aldeias dos mortos-animais revelam, seja através dos sonhos ou das "falas dos antigos", imagino mesmo um mundo feito de caminhos: caminhos dos bichos, dos espíritos, dos mortos e dos antigos" (Ibid: 191). A noção de caminho (*potahat*) adquire, portanto, uma densidade cosmológica que parece atravessar sonhos, histórias e armadilhas. Cada caminho, por sua vez, é uma forma de alteração, pois o que se segue através deles é o "rastro do outro" (Ibid: 191-2).

O cinema *tikmũ'ũn* talvez expresse essa abertura a seguir "o rastro do outro": mostra caminhos que contém o rastro deixado pelos brancos e, principalmente, caminhos que contém os rastros deixados pelos *yãmĩyxop* quando passam pela aldeia, pelo território. Como a linha da embaúba feita pelas mulheres que é capaz de articular elementos do terreno e do ultraterreno, a tênue camada que separa campo de fora-de-campo, visível e invisível, as práticas cotidianas das práticas rituais, o cinema *tikmũ'ũn* se parece com os caminhos descritos nos sonhos e narrativas mitológicas - um traço que separa mundos, mas também os

⁸⁸ Esse processo de transformação na relação com alteridade precisa ser controlado, uma transformação descontrolada pode fazer com que um Tikmũ'ũn se transforme, por exemplo, em um monstro canibal (*innoxã*). O processo de construção dos corpos através dos alimentos e respeito às prescrições é constante entre os Tikmũ'ũn, seguindo um padrão que se dá entre outros ameríndios das terras baixas sul-americanas (Mccallum 1998) e o descuido em mantê-lo pode levar a uma transformação descontrolada - por exemplo, quando o resguardo de carne vermelha no pós-parto não é feito pela mãe e pai da criança recém-nascida. Magnani (2018) atenta, entretanto, para uma releitura feita por Tugny (2014) sobre os riscos incutidos no mau controle deste processo de construção do corpo: "A ameaça da invasão de seres perigosos (e da transformação do corpo humano para animal) não se daria então pela abertura do corpo e de suas fronteiras, mas sim pela 'impenetrabilidade do contorno corporal'" (Tugny 2014: 86). Lembrando uma característica do corpo do *innoxã* cuja pele "amolecida pela umidade fechada da terra, ao contato do sol, tornou-se dura e impenetrável" (Ibid: 241), Tugny atenta que a "impenetrabilidade do contorno corporal" transforma o corpo em um anticorpo pois "a intensificação da exposição da pessoa aos espíritos é algo desejado, é o devir esperado de todo corpo" (Ibid: 87).

conecta. A porosidade da cena ao fora-de-campo, a "força centrífuga" de esvaziamento do quadro (Brasil 2020: 160), a fluidez na intercalação entre cotidiano e ritual nos mostram um cinema que revela um processo aberto e contínuo de transformação, de equivocação controlada, e um cinema da permeabilidade. O cinema parece ser um caminho de expressão narrativa e imagética de uma fluidez na socialidade que é característica, entre outras questões, da agência das mulheres *tikmũ'ũn* em suas aldeias.

4. *Yãmĩyhex*: as mulheres-espírito: fluidez, comensalidade e consubstancialidade na socialidade Tikmũ'ũn

A mulher passa seu yãmĩy na pessoa e ele cura. Mas não é toda mulher que faz isso. Só mulher que respeita yãmĩyxop, que dá comida para yãmĩyxop, que sabe muito canto, entende? (...) Só Ûn Ka'ok, só mulheres fortes.

Sueli Maxakali (apud Magnani 2018: 254)

Neste capítulo, atravessaremos alguns temas centrais para compreender o *socius* Tikmũ'ũn e a agência das mulheres na construção deste *socius* a partir de elementos do filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76'). O filme, que conta a história deste importante coletivo de espíritos que mantém uma relação ancestral com os Tikmũ'ũn - vindo visitá-los em suas aldeias e os ajudando em seus rituais de cura -, aponta para questões centrais que vêm sendo debatidas nas análises etnográficas sobre estes povos, a saber: a fluidez entre os espaços domésticos e públicos, privados e políticos, cotidianos e rituais; a centralidade da comensalidade na socialidade Tikmũ'ũn e na relação com os não-humanos, e a expertise feminina nesta dinâmica de comensalidade como uma forma de gerir as relações de parentesco e a relação com os não-humanos. Estas questões surgem na tessitura do filme através de elementos sensoriais que expressam uma profunda conexão entre a cosmologia e um complexo estético nas práticas rituais-cotidianas ou, para usar a expressão cunhada por Magnani (2018), "extra-ordinárias". Aqui remontamos à não separação para os povos ameríndios entre a arte e o fazer cotidiano e ritual (Lagrou 2009), reconhecendo um complexo estético que é atravessado por uma cosmologia, e uma cosmologia que é, ao mesmo tempo, a descrição e expressão de um complexo estético. Esta imbricação conforma um cinema em que a fenomenologia é atravessada pela cosmologia, em que o visível é a fronteira para o invisível e em que as relações que adensam a cena são resultado de um processo mitológico e histórico - lembremos a *mitopraxis* de Sahlins (2011[1985]) - de encontros e trocas que vezes são tensas/densas e vezes pacíficas/suaves. A cena filmica é preenchida pelo fluxo de densidade e esvaziamento destas relações que, em última instância, são aquelas que conformam o devir-Tikmũ'ũn. Assim, o que vemos em tela não é apenas uma história contada, mas o

próprio devir-Tikmũ'ün tornado "blocos sensíveis que se modulam por coagulação, adensamento e diluição" (Maxakali et al 2019: 97), vemos uma narrativa imagética-sensorial da mitohistória dos Tikmũ'ün, vemos para além de uma *mise-en-scène*, uma *mise en survie*⁸⁹ (César, 2013, Brasil, 2016a), que nos remonta àquelas tantas sobrevivências contadas pelas histórias mitológicas de origem dos Tikmũ'ün. E aqui, no filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, esta mito-história é protagonizada pelas mulheres.

4.1 As mulheres ancestrais que se escondem nas águas

Um dos mitos de origem dos Tikmũ'ün conta história das ancestrais mulheres que encantaram-se, tornaram-se mulheres-sucuri e foram morar no fundo do rio. Elas são as *yãmĩyhex* (mulheres-espírito). Apresentamos uma descrição da sequência inicial do filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76') que traz também um relato deste mito.

Tela preta. A voz da narradora, Sueli Maxakali, fala: "Antigamente, há muito tempo, nossos antigos quase acabaram". Uma sequência de planos abertos mostra mulheres sentadas próximo à beira do rio. Elas usam os vestidos que as mulheres Tikmũ'ün costumeiramente usam no cotidiano e nos rituais, e têm uma faixa de tecido amarrada na cabeça, vedando seus olhos. A narradora segue: "Os homens saíam para caçar, mas não traziam carne para as mulheres. Então, as mulheres ficaram bravas e foram assar batatas. Elas foram para a roça grande onde tinha muita batata. Lá, apareceu uma jiboia e elas a mataram, cortaram em pedaços e comeram"⁹⁰. Maxakali et al (2019: 93) descrevem um dos quadros (Imagem 19) desta cena: "Viram as costas (aos homens, ao cinema), miram o rio com os olhos vendados". Ouvimos o som da água correndo tomar o primeiro plano sonoro e um plano misto do rio é

⁸⁹ Aprofundaremos sobre o conceito no momento oportuno neste capítulo; por ora convém saber que a expressão provém do termo comumente usado nos estudos cinematográficos para se referir à construção da cena pelo diretor e também pelos agentes filmados - *mise en scène*. *Mise en survie* se refere à imagem nos filmes indígenas como portadora de uma potência de salvamento.

⁹⁰ Em outra versão do mito, chegaram vários *Kotkuphi* (povo-espírito-mandioca) na aldeia, ficaram na *kuxex* um tempo e depois foram embora, levando consigo os homens. Apenas um homem ficou para trás, despertando a fúria das mulheres. Nesta versão, o ciclo de vinganças começa com as mulheres matando este homem, após a reciprocidade da troca entre mulheres e homens ser quebrada com a partida dos outros homens junto com os *Kotkuphi* (versão contada por Delcida Maxakali apud Magnani 2018: 79-81). Nesta outra versão, são os homens que matam a mulher encontrada com a escama de cobra na boca. Com o intuito de matar todas as mulheres porque "não são boas", os homens pegam uma criança e levam para *kuxex* e chamam a mãe para amamentá-la pelas frestas da casa de religião: "E na hora em que foi dar o peito para a menina saíram do *kuxex* todas as flechas para ela" (Ibid: 80). Por causa deste conflito com as mulheres ancestrais e aliança dos homens com os *Kotkuphi* neste tempo mitológico, até hoje as *Yãmĩyhex* e *Kotkuphi* não se relacionam, não podendo ambos estarem concomitantemente na *kuxex*, como explica Sueli ao antropólogo Roberto Romero (2021: 125): "'É por isso, Roberto, que quando os *kotkuphi* vão embora, as *yãmĩyhex* descem e quando elas vão embora, eles voltam. É assim, um não pode encontrar o outro, porque eles não se dão bem. Por isso se revezam".

mostrado - ao fundo a floresta, o rio calmo, no primeiro plano as pedras e a água correndo. Em um próximo plano, a câmera espera o homem se aproximar e então o acompanha em um breve movimento panorâmico lateral. O homem se senta no colo da mulher, a câmera na mão mostra-os em um plano médio, primeiro de costas e depois de lado, em um momento de intimidade do casal. Mesmo em planos sem movimentos calculados, a câmera na mão faz movimentos suaves, mantendo um fluxo na ação. O mundo se move. A narradora segue: "O marido de uma delas viu a escama da cobra nos dentes da esposa e ficou bravo. O *yãmĩxop kotkuphi* (mandioca-espírito) ficaram bravos e mataram a esposa dele. Os *kotkuphi* mataram a esposa dele. Então as mulheres resolveram se vingar".



Imagem 13: Mulheres ancestrais à beira do rio. Primeira cena do filme *Yãmĩhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 14: Mulheres ancestrais à beira do rio. Cena do filme *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 15: Esposa e maridos sentados juntos. Cena do filme *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.

Então vemos um contraplano da cena anterior em um plano mais aberto; a mulher e o esposo sentados, e ao fundo diversas mulheres. A mulher as chama. Aquele coletivo que estava discretamente sentado ao fundo de cada plano, de repente, levanta-se e ocupa o espaço

da cena, tornando intensa uma cena que, até então, era ampla, esvaziada por planos abertos. Agora, o plano é preenchido, tornado intenso, pelo grupo de mulheres, no momento em que a tensão entre homens e mulheres alcança seu ápice imageticamente até aqui. A reciprocidade na socialidade de gênero quebrada com o descumprimento de acordos e com a subversão dos interditos incorreu nos espíritos *kotkhupi* matando a mulher, conforme relatou a narradora⁹¹, e na vingança que agora vemos em cena. Estamos em um vórtice, em um ponto em que a cena mostra uma iminência de transformação. As cenas que se seguem possuem um adensamento visual que contrasta com o esvaziamento, com o espaço visual e sonoro expandido das cenas anteriores. Ainda assim, como nos rituais na aldeia a câmera não fita o rosto dos *yãmĩxop*, o rosto e os olhos dessas ancestrais mulheres permanecem inatingíveis pelo olhar da câmera. Como disse Sueli Maxakali: "Temos que respeitar, saber como filmar à distância. Não devemos chegar pertinho e filmar, filmar o rosto. Somos *tihik* [pessoa Tikmũ'ün]"⁹². (Maxakali et al 2019: 99).

As mulheres matam o marido da parente e a criança. Depois, todas juntas os pintam com carvão e urucum, colocam-nos no caminho por onde os homens passam e dizem:

- Vamos, vamos fugir! Já descontamos nossa prima.

As mulheres fogem na direção do rio. Logo mais, os homens retornam à aldeia e encontram o homem e a criança mortos, iniciando uma conversa:

- Estão vivos, não estão mortos não.
- Estão mortos sim!
- Aquelas mulheres ruins mataram eles. Será que foram por ali?
- Ah, escuta, elas estão cantando!

Ao fundo escuta-se o canto das mulheres em um adensamento do espaço sonoro da cena. E os homens continuam:

⁹¹O filme não mostra a parte do mito em que as mulheres passam o corpo da mulher morta sobre a fogueira: "Mas elas fugiram e se juntaram em algum lugar no mato. Aí pegaram lenha e foram fazer uma fogueira. Pegaram a mulher morta e a seguraram por cima da fogueira, balançando-a. Balançaram ela por cima da fogueira e a deixaram em pé" (Magnani 2018: 80). Com este gesto, conclui-se o processo de encantamento que havia iniciado com a ingestão da sucuri (Ibid: 247).

⁹²Falaremos mais sobre esta ética e estética do olhar no capítulo 6.

- Deixa eles aqui, não vamos mexer agora não.
- Vamos lá nos vingar e depois cuidamos disso.
- Vamos, vamos!

Os homens deixam para trás os corpos do homem e da criança e vão na direção do rio, de onde ressoam os cantos das mulheres. Dentro do rio, as mulheres nadam e cantam:

- *A cobra grande no fundo do rio toda pintada.*
Oh! A minha prima está deitada!
Oh! A minha prima está deitada!

Quando os homens chegam elas mergulham e desaparecem dentro d'água. Mas deixam uma menina para trás, que não consegue acompanhar as parentes mulheres. Os homens pegam essa criança e levam consigo. A narradora conta: "As mulheres que entraram na água se transformaram em jiboia. A partir dessa menina que os *kotkuphi* levaram, nós, Tikmũ'ũn, continuamos."



Imagem 16: Mulheres avançam contra homem a preencher o espaço da cena. Cena do filme *Yãmĩyhex* - *as mulheres-espírito*.



Imagem 17: Mulheres avançam sobre criança e preenchem o espaço da cena. Cena do filme *Yãmïyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 18: Mulheres carregam corpo de homem pintado de carvão e urucum. Cena do filme *Yãmïyhex - as mulheres-espírito*.

Das diversas camadas de sentidos que um mito pode emanar, aqui partimos de duas leituras iniciais que fornecem elementos para análise tanto do filme quanto de alguns elementos da socialidade de gênero que neste se expressa. Cláudia Magnani (2018) apresenta duas questões que emanam desse mito: a primeira delas é a complementaridade entre as agências de gênero necessária para o bom funcionamento do *socius* maxakali. Os homens quebraram com esta complementaridade ao não trazer carne para suas esposas (ou, na outra versão, ao deixar a aldeia com os *kotkhupi* e não trazerem a caça para as mulheres) e a troca alimentar entre carne (caçada pelos homens) e batatas (plantada e colhida pelas mulheres) não pode então ocorrer; as mulheres vão comer a jibóia, animal vedado à alimentação. Esta quebra de um pacto de reciprocidade abre um ciclo de vingança que leva a um "quase fim" dos Tikmũ'ün. Mas tanto as mulheres quanto os homens encontram uma solução para o conflito - as mulheres tornam-se encantadas e vão viver no fundo das águas e os homens, a partir de uma menina que permaneceu, conseguem dar seguimento ao povo Tikmũ'ün. Mas os Tikmũ'ün não deixaram de se relacionar com estas mulheres que se encantaram, as *yãmĩyhex* vêm à aldeia com frequência e são espíritos respeitados e poderosos, com um vasto repertório de cantos (Alvarenga e Tugny, 2009; Tugny 2011), que possuem importante agência também nos rituais de cura (Maxakali et al 2008; Romero 2021; Tugny 2011), por serem os espíritos que "varrem dos corpos doentes os maus espíritos" (Tugny 2011: 67), sendo assim aqueles que encerram os rituais de cura maxakali.

Outra dimensão importante do mito é os elementos que o atravessam, como nota Magnani (Ibid: 82): "a cobra, a escama, o reflexo da água (brilho), a batata-doce, a água (rio), o fogo/fumaça". Já são sabidas ligações realizadas por outras ontologias ameríndias entre a jiboia e o saber feminino, como o conhecimento dos *kene* (desenhos) dos Huni Kuin⁹³ (Lagrou 2009; McCallum 1999). McCallum (1999: 165) descreve como a jiboia ancestral deu os desenhos para as mulheres em um tempo mítico, conforme lhe contou uma professora do rio Jordão: "A jiboia ensinou a velha a tecer padrões decorativos nas roupas que usava. As saias da velha tinham as cores e os padrões da própria jiboia. Um garotinho atirou flechas na cobra,

⁹³ Na mitologia do povo amazônico Huni Kuin, também conhecidos como Kaxinawá, ocorreu um grande dilúvio do qual sobreviveu, deitado na rede, apenas um casal que se transformou na jiboia-anaconda. "A pele da jiboia é a rede ancestral tecida pela primeira mulher, e será esta mesma jiboia que ensinará às mulheres, depois do dilúvio, a arte da tecelagem" (Lagrou 2008: 46). Ainda, a jiboia também controla os fluxos de sangue, que, no corpo feminino, está relacionado com a fertilidade. Segundo Lagrou (2008: 46-7), a jiboia enquanto uma potência de ação cosmológica atravessa os próprios agenciamentos de gênero na sociedade kaxinawá: "a jiboia, originalmente andrógina, distribui o controle das atividades ligadas à produção do desenho, da imagem e dos fluidos produtores de novos corpos segundo uma especialização de gênero: mulheres controlam o desenho, *kene*, aplicado na pele, nas redes, roupas, cestaria e cerâmica, enquanto os homens – em visões xamanísticas - controlam a experiência de imagens em movimento, *dami*, a transformação da forma controlada pelo canto".

por pura travessura. Irritada, ela disse ao menino que ele nunca deveria matá-la e o levou à floresta para ensiná-lo a caçar. Depois disso a jiboia foi embora". Lagrou (2009) identifica a figura da jiboia/anaconda ancestral como a provedora do conhecimento dos desenhos e grafismos utilizados tanto na pintura corporal como nos artefatos (painéis, trançados dos cestos e tecelagem de tecidos); este seria "um dado transcultural amazônico, um símbolo-chave da região" (Ibid: 77). Belaunde (2006) identifica também uma teoria transcultural da hematologia amazonense vinculando-a à jiboia/anaconda - "Por toda a Amazônia, o sangramento está ligado à relação íntima das mulheres com as anacondas" (Ibid: 218). A lua e a anaconda na condição de "mestres do desdobramento na Amazônia" são gerenciadoras dos fluxos de sangue e substâncias venenosas, numa vinculação entre o sangue menstrual, as mulheres a trocar de pele/corpo e os ciclos da lua que regulam os fluxos de todos os líquidos a percorrer "os meandros de rios e veias semelhantes a serpentes". (Belaunde 2006: 223).

Voltando aos Tikmũ'ün, o brilho está relacionado também a uma qualidade da pele da cobra, que é replicada nos traçados feitos nas bolsas de embaúba pelas mulheres, ou nas roupas que as mulheres costuram para as *Yãmĩyhex* quando estas veem passar um tempo na aldeia; é pelas diferenças entre as cores e brilhos que as mulheres reconhecem suas *Yãmĩyhex* à noite quando elas veem ao pátio buscar comida que suas mães - as mulheres Tikmũ'ün - prepararam para elas (Romero 2018; 64)⁹⁴. Todos estes elementos falam muito da agência feminina entre os Tikmũ'ün, a começar pela água, que remete à "imagem mitológica da mulher-sucuri que se imerge nas águas profundas de uma lagoa (história de *Kãyãtut*⁹⁵); às

⁹⁴ Mais um elemento sobre vinculação entre mulheres e cobra está na pontuação feita por Romero (2021: 86) sobre restrições alimentares: "Tanto é assim que, para além do resguardo pós-parto, as situações que exigem restrições semelhantes na dieta e nas atividades cotidianas são a menstruação feminina e a picada de cobra". Sobre as práticas de resguardo durante a menstruação, largamente conhecida entre povos indígenas (Belaunde 2001, 2006, 2008), em que as mulheres repousam durante o período menstrual, não podendo preparar alimentos, entre outras atividades tipicamente femininas, sendo estas assumidas pelos homens, Romero (Ibidem) observa uma mudança na prática do resguardo entre os Tikmũ'ün mais recentemente: "Desde o advento dos tecidos e, especialmente, dos absorventes as coisas, entretanto, mudaram e as mulheres, mesmo menstruadas, atualmente não interrompem os seus afazeres durante o período".

⁹⁵ Segue uma versão do mito registrada por Tugny (2011: 69): "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 a filha virar sucure, *Kãyãtut*. Ela enfiou a linha pelo ânus e foi virando sucure. Pediu à mãe que a levasse para uma lagoa grande. Foi na primeira lagoa, mas não ficou e acabou ficando na segunda, mais profunda. Lá, 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 sucure. Quando saiu da barriga da sucure tinha virado arara, *xixikãy*." Assim como no mito das *yãmĩyhex*, estamos aqui diante de uma "extrema disjunção entre o homem e a mulher" (Ibidem) que resulta em um processo transformacional, em que, diante da falta de reciprocidade masculina, as mulheres decidem deixar a condição de humanidade e tornarem-se não-humanas. O mito da *Kãyãtut* é uma importante referência mitológica para a prática feminina de produzir fios e bolsas de embaúba, detalhadamente relatada por Magnani (2018).

mulheres *yãmĩyhex*, seres subaquáticos que, cantando, se despedem no reflexo das águas às quais se entregam; às minhas companheiras *tikmũ'ũn*, que se imergem no fluxo dos rios para realizar suas pescarias" (Magnani 2018: 265) . Outros elementos como o urucum, o sangue, e o barro apontam para uma conexão entre a fluidez e qualidade formativa da água e das substâncias vinculadas ao feminino: pertencentes à categoria do amorfo estas matérias adquirem agência ao serem transformadas - e muitas vezes cozidas - pelas mulheres (Ibid: 269). Magnani evoca nesta reflexão a análise que Lévi-Strauss faz da arte da olaria como uma "passagem de um estado amorfo da matéria-prima (argila) para um objeto bem formado (cerâmica) se dá pelo trabalho do oleiro" (Ibidem).

Alguns destes elementos fazem parte de *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* seja por integrar a história contada seja pelos elementos visuais e sonoros presentes em cena. Na sequência inicial, a água surge através do rio enquanto um complexo sensorial. No começo do filme, somos apresentados às mulheres-espírito no tempo mítico e vemos as imagens destes eventos que ocorreram em um período ancestral. A proximidade da água é marcante. O filme inicia com as mulheres ancestrais sentadas à beira do rio e é para o rio que elas fogem também após matarem um dos homens. É também do rio que ecoa seus cantos que guiam os homens para encontrá-las. O rio funciona como uma caixa acústica de onde, a princípio, ecoa o som da água e depois o canto das mulheres-jiboias encantadas. Por esses cantos, os homens se guiam. Ao analisar o filme, Maxakali et al (2019: 97), encontra "blocos sensíveis que se modulam por coagulação, adensamento e diluição" de forma similar às estruturas dos cantos que se dão por blocos que se repetem e variam. Similarmente à *kuxex* que funciona como uma caixa acústica, um complexo de sentido que cria "blocos sensíveis" no decorrer do filme, a água surge como portadora de uma ética e estética - da água ecoam cantos, a água estabelece limites entre o visível e o invisível, a água remonta a uma profundidade para onde as mulheres vão quando o *socius* foi desfeito. A água, assim como a *kuxex*, é um lugar limiar, uma passagem entre o humano e não-humano, entre a aldeia e um outro-lugar onde habitam os não-humanos. Em outro filme, *Caçando Capivara (Kuxakuk Xak)* (2019, 56'), também é na água que a capivara se esconde, o ato átimo do filme, aquele para qual todos os outros atos nos levavam, não está ao alcance do olhar da/o espectador/a pois é sob as águas que a caçada enfim acontece; e é ali, naquela fronteira entre o visível e o não-visível, que aparece (e desaparece) o *Yãmĩy* para por fim à caçada. Neste lugar onde é possível não-ver, a imagem se torna uma "imagem-escuta":

Em *Caçando Capivara*, a imagem será índice de uma relação: constituída pelo olhar, mas também pela escuta e pelo tato, ela não apenas nos dá a ver os objetos e os eventos, mas expõe a própria relação entre o visível e o invisível, entre o quase visível e o quase invisível. Liminar e permeável, o plano nos demanda apurar a percepção, acionando os outros sentidos: câmera cega, imagem-escuta.(Brasil 2016a: 146):

As águas, assim como a *kuxex*, remetem-nos a fora-de-campo mítico perceptível por meio de relações indiciais; são os vestígios sonoros, os rastros sensíveis que encontramos no mundo visível que nos faz perscrutar o que está resguardado nelas. Assim como os homens percebem que as mulheres de sua aldeia se encantaram ao ouvir o seu canto ecoando no rio, somos convocados a entrar em contato com este mundo que está resguardado debaixo d'água, para onde foram as ancestrais. Assim como é possível encontrar na *kuxex* um complexo sensorial, uma caixa de ressonância acústica com "cantos que surgem, desaparecem, se repetem e ecoam pelos espaços, sem que se saiba ao certo sua fonte" (Maxakali et al 2019: 98), uma "abertura para o interior" (Campelo 2009), as águas surgem no filme como um limiar entre o histórico e o mítico, em que o real encontra aquela pulsão virtual do mundo mítico. E aqui, nesta fronteira entre virtualidade pura e materialidade histórica, uma qualidade sensível se faz presente, assim como se fez na *kuxex* e na relação com os *Yãmĩyhex*. Vejamos o relato que Magnani (2018: 81) traz do mito, contado por Delcida Maxakali:

Os homens decidiram ir atrás delas para matá-las. As olhavam e se prepararam para matá-las. Na hora em que elas foram cantar, eles foram para matá-las. Mas *Yãmĩyhex* estavam meio-olhando e entraram na água, no rio grande. Aí os homens saíram de onde estavam, e foram atrás delas, mas elas iam entrando na água e eles não conseguiam pegá-las. E na areia só ficavam os seus rastros. Elas foram embora e os homens ouviam *Yãmĩyhex* cantando de longe e iam atrás, chegavam lá mas elas já não estavam mais ali... já estavam cantando de outro lugar, e os homens de novo iam atrás, mas de novo chegando lá elas já não estavam mais, iam entrando na água, e assim mais vezes. E elas cantavam: “oooohhhh” (Delcida Maxakali apud Magnani 2018: 81).

Magnani (Ibidem) observa esta capacidade de ver "meio-olhando" que as *yãmĩyhex* possuem como similar àquela que as mulheres também expressam hoje em dia ao se relacionar com os *yãmĩyxop* e com a *kuxex*; uma capacidade de ver que se dá para além da mirada direta: "embora as mulheres não entrem no *kuxex* e não olhem diretamente elas veem tudo o que acontece ("mas as *Yãmĩyhex* estavam meio-olhando"), rompendo com uma ideia de 'cegueira' baseada na proibição do acesso à casa ritual e na impossibilidade de fixar os seres que ali se abrigam". Uma percepção do olhar como um saber que se dá por uma transversalidade, um reflexo que capta o mundo sem precisar de uma visão que capte as coisas em sua opacidade. O opaco e translúcido compõem o olhar, o direto e o transversal; uma visibilidade semelhante àquela turva que a água nos fornece. Uma percepção em que o visível é articulado com outros sentidos, a audição e o sonoro para captar o mundo. Para dominar a arte da pescaria, abençoada pelas cinzas do fogo, este elemento capaz de transformar a condição ontológica das coisas, é preciso ser capaz de ver onde olhos capazes de captar apenas o opaco não serviriam. O riacho está raso e cercas de arame farpado cortam-no em alguns trechos porque os *ãyuhuk* (brancos) barram o rio e plantam "coisas pras vacas", diz Sueli com sua voz de cinegrafista, ao mesmo tempo em que se movimenta com a câmera na mão. As mulheres conseguem ver por meio da água turva do riacho e, em meio à luz refratada, à translucidez turva do riacho, perseguem os peixes:

- Vem cá, Vem cá. Tem peixe. aqui.
- Cerca aí, cerca aí.
- Eu acho que veio para cá. Passou aqui.
- Vai devagar, devagar. Espera e eu vou cutucando aqui.
- Ele passou dentro do meu vestido, eu podia ter pegado.
- (...)

A câmera se vira para o rio e se move rapidamente, procurando o peixe junto com as mulheres, e a voz de Sueli soa por detrás do aparato: "Entrou aqui, vai devagar que passou aí. Espera aí que eu vou tocar ele". As mulheres se juntam em um canto o rio, e Sueli continua a orientação, enquanto filma: "Coloco a rede aqui no meio. É aí, coloca aí. É aí onde você está, Mariene." Após a tentativa não bem sucedida, as mulheres se locomovem no leito do rio em busca de outro lugar para pegar os peixes. A câmera as acompanha e Sueli, por detrás, continua sua interação:

- Vocês não pescaram certo, deixaram o peixe ir embora.
- (...)
- Tem muita rede aí, não deixa o peixe ir embora não.

Então as mulheres conseguem pegar um peixe, e vêm comemorando. Sueli, enquanto filma a cesta cheia de resíduos do rio como folhas, fibras vegetais e o peixe a saltitar, mostra mais uma vez que filmava atenta ao movimento dos peixes: "Não era só um não, teve outro que esbarrou em mim. Esbarrou em mim e depois voltou, eu acho que entrou debaixo de um pau". Ela mostra que ali era capaz de articular as diversas modalidades de olhar e escuta que envolve filmar, e pescar, com o corpo a se movimentar dentro d'água. Para pescar, é necessário ter esta qualidade de olhar - este "meio-olhar" - que fez com que as *yãmĩyhex* pudessem perceber os homens vindo capturá-las. Na água, que turva a matéria, o olhar é apenas uma parte, uma metade do que é necessário para *ver*; aqui é preciso ver por meio dos sons, ver por meio do tato, por meio de uma capacidade de movimentar todo o corpo imerso em uma substância diferente⁹⁶. E, em meio à pescaria, como no começo do filme, as mulheres se integram à água. A água é onde as mulheres-ancestrais foram habitar, e o *habitat* onde as mulheres Tikmũ'ũn secretamente colhem o barro para fazer as panelas que irão cozinhar as comidas para os parentes e os *yãmĩyxop* (Magnani 2018). Porém, se, no começo do filme, no tempo mítico, as mulheres ancestrais, transformadas em jiboias, desaparecem debaixo d'água, no fim, neste tempo atual, seus corpos fluem naturalmente no encontro-pescaria com os peixes retornando com o fruto da pesca em mãos para dar continuidade ao *socius* maxakali. O filme opera uma paralaxe; no fim, voltamos ao começo para ver o fundamento cosmológico desde outro horizonte fenomenológico. No começo, as mulheres desaparecem dentro do rio, encantando-se e tornando-se mulheres-jibóia porque não foi possível partilhar uma coletividade com aqueles homens intratáveis, incapazes de dividir o fruto de sua caçada;

⁹⁶ Magnani (2018: 336) fala das habilidades - subestimadas pela antropóloga - necessárias para resistir (e ser bem-sucedida) nas incursões de pescaria das mulheres: "A pesca, que se realiza capturando os peixes com as redes regidas à mão implica, para as mulheres, se imergir no riacho e andar no fluxo (ou contra-fluxo) da água (nos pequenos rios em que eu fui acompanhando as mulheres da aldeia, o nível da água chegava até a barriga ou até o peito) de forma que tal prática demandava familiaridade do corpo com o ambiente. Os pés devem saber andar nos fundos dos rios, pisando pedras, adequando sua forma e movimento à irregularidade da superfície subaquática. Os corpos devem saber fazer os movimentos certos para não espantar os peixes, enquanto os procuram e os cercam na água. As mãos devem saber manobrar a rede com uma gestualidade delicada, mas firme, imergindo-a na água, movendo-a e puxando-a para fora, na hora certa, do jeito certo, com um movimento decidido, exercendo uma espécie de chicotada para fora da superfície do rio. Os corpos devem ser delicados e fortes ao mesmo tempo. Caso essas operações não sejam feitas corretamente, a pesca não será bem-sucedida".

agora, no final, elas também desaparecem no rio, mas, por estarmos em um *socius* cuidadosamente mantido através de uma série de atos rituais-cotidianos, "extra-ordinários", protagonizados por mulheres e povos-espíritos, mediados pelos homens, aos quais fomos apresentados ao longo do filme, aquelas mulheres irão emergir, irão retornar à aldeia para retirar o *mĩmãñãm* e levar para casa seus pedaços, multiplicando essa fonte de sentidos e de cantos, para dar continuidade ao devir-Tikmũ'ũn⁹⁷.



Imagem 19: Mulheres "de costas para o socius humano e voltadas para o rio". Cena do filme *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.

⁹⁷ Aqui fazemos uma referência a um dos mitos de origem Tikmũ'ũn, que conta a história da mulher filha do barreiro, cujos pedaços pendurados nas casas deram origem a diversas mulheres, fazendo surgir o povo Tikmũ'ũn. Veremos este mito em detalhe no próximo capítulo.



Imagem 20: Mulheres cantam no rio. Cena do filme *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 21: As mulheres desaparecem dentro do rio, encantando-se e tornando-se mulheres-jiboia.
Cena do filme *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 22: As mulheres pescam com suas redes de embaúba. Cena do filme *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 23: As mulheres pescam com suas redes de embaúba. Cena do filme *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 24: Peixes que as mulheres pegaram em rede de embaúba. Cena do filme *Yãmïyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 25: Após pescaria, as mulheres mergulham no rio. Cena do filme *Yãmïyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 26: Plano-detalhe do *Mĩmãnãm* das *Yãmĩyhex*. Cena do filme *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 27: Mulheres cortam o *mĩmãnãm* das *Yãmĩyhex* para distribuir os pedaços entre suas donas e casas da aldeia. Cena do filme *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 28: Pedacos do *mĩmãñãm* das *Yãmĩyhex* pendurado no teto da casa na aldeia. Cena do filme *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.

O *mĩmãñãm* é levado com suas cores para todas as casas, e pendurado no teto, como o foi a mulher ancestral, filha do barro, que deu origem às mulheres que conformam o coletivo Tikmũ'ũn. *Mĩmãñãm*, o "pau de religião", provém na língua maxakali de dois vocábulos - *mĩm*, que significa madeira, e *ãnanãm*, urucum (Tugny 2011: 84). Mas é possível extrair ainda outros significados desta palavra, uma vez que poderíamos entender seu sentido como "mastro-urucum" ou "mastro-vermelho" (Ibid: 181). Também *yãñãm* significa luz, aquilo que brilha (Ibidem, Popovich 2005: 85), por exemplo *pipkup yãñãm* quer dizer metal brilhoso dourado, ouro, uma vez que *pipkup* nomeia objetos de metais (Popovich 2005: 115), relâmpago é *tex yãñãm* (Ibid: 122), *tex* sendo abreviação de *tehex* que significa chuva (Ibid: 66, 67). Assim, chegaríamos à tradução para *mĩmãñãm* como "mastro que brilha", fortalecida pela compreensão entre os Tikmũ'ũn de que "o vermelho é o brilho por excelência" (Tugny 2011: 181). A importância da ideia de brilho para os povos ameríndios e sua vinculação com a intensidade das subjetividades não-humanas já havia sido notada como um elemento partilhado entre diversos povos ameríndios por Viveiros de Castro (2006: 331) ao escrever sobre uma "ontologia dos espíritos amazônicos em registro visual", reconhecendo o "funcionamento de uma poderosa imagística intensiva da cintilação e do reflexo luminoso,

por um lado, e da divisibilidade-multiplicação indefinida dos espíritos por outro". Aqui há, como na cultura ocidental, uma vinculação entre iluminação e conhecimento, por um caminho de intensidade:

Minha impressão, entretanto, é que não se trata, no caso amazônico, de uma concepção da luz como distribuindo relações de visibilidade-cognoscibilidade em um espaço extensivo (estou pensando aqui em algumas passagens de *Les mots et les choses*), mas da luz como intensividade pura, coração intensivo da realidade que estabelece distância inextensa entre os seres - sua maior ou menor capacidade mútua de devir. A conexão disto com a ideia da invisibilidade dos espíritos me parece crucial: aquilo que é normalmente invisível é também anormalmente luminoso. A luminosidade intensa dos espíritos indica o caráter super-visível destes seres, que são "invisíveis" ao olho desarmado pela mesma razão que a luz o é - por ser a condição do visível (Ibid: 332).

A luz é uma característica dos espíritos *xapiripë* que "brilham como estrelas" conforme relata a narrativa do xamã yanomami Davi Kopenawa que Viveiros de Castro transcreve e analisa; "Nunca são cinzentos como os humanos" (Ibid: 320). Entre os Tikmũ'ũn também os *yãmĩyxop* possuem olhos brilhantes (Estrela da Costa 2015: 154) que devem ser cobertos e para os quais as mulheres não devem olhar diretamente. Esta luminosidade é relacionada a uma intensidade, abertura e permeabilidade por Tugny (201: 182): "Há uma vibração que caracteriza a superfície de todos esses mastros e a pele dos espíritos que desloca minimalisticamente o olhar, criando assim zonas de refração, de intensidade e de permeabilidade". Esta permeabilidade é construída por uma irregularidade cuidadosamente criada pelos Tikmũ'ũn nos traços do *mĩmãnãm* assim como os fazem nas repetições minimalisticamente dos cantos⁹⁸; há nos traços destes mastros uma "qualidade liminar, tremulante" que "transforma a superfície - da pele, do *mĩmãnãm*, em um portal" (Ibidem). O enlace entre luminosidade, translucidez, transparência e diafaneidade foi observado também por Viveiros de Castro (2006: 332) como características buscadas pelos xamãs em seus estados de alteração; um estado que remonta à "transparência pré-cosmológica originária" do tempo mítico em que todos os seres potencialmente se metamorfoseavam devido a um regime

⁹⁸ Em outro momento, já falamos desta atenção para criar uma diacronia nas vozes e chocalhos durante as sessões de canto Tikmũ'ũn. Tugny (2011) vai aqui relacionar esta qualidade de repetições com pequenas alterações dos cantos - "é igual, mas diferente" (Ibid: 183), diziam-lhe seus interlocutores - a uma intensidade acústica que leva a um modo de subjetivação - aquilo que é cantado: "cativar, capturar, controlar o sabiá-laranjeira a ponto de transformá-lo em um modo de subjetivação" (Ibid: 188). Os cantos produzem assim "brilhos, cores, luzes" trazendo uma intensidade que se dá pela permeabilidade.

de "multiplicidade qualitativa do mito" (Ibid: 323). Esta "transparência originária", transformada na invisibilidade da alma e opacidade do corpo, não se extingue nunca, pois "o fundo de virtualidade pré-cosmológica é indestrutível ou inesgotável" (Ibidem). Daí a reversibilidade destas condições de invisibilidade e opacidade a qual os espíritos, com suas qualidades luminosas, translúcidas, diáfanas parecem remontar. Qualidades estas que, entre Tikmũ'ũn, expressam-se como uma ética e uma estética: "Liminaridade, como modo de ação, como conduta ética, e intensidade como evento estético" (Tugny, 2011: 194).

O *mĩmãnãm*, assim como a água, remonta a esta ética da liminaridade, da permeabilidade, e da intensidade, originária na diafanidade mítica. A água, por um lado, impede a visão por resguardar em sua matéria aquilo que submerge, desaparece, assim como desapareceram as mulheres-jiboia no tempo mítico; por outro, convoca uma capacidade de olhar através da luz refratada em uma substância outra, translúcida, olhar este que as mulheres Tikmũ'ũn dominam em sua arte da pescaria. E a câmera lida com a opacidade e com a translucidez, buscando sentidos nos movimentos corporais das mulheres em meio à água, mostrando essa capacidade dúbia de refratar e obscurecer que a água resguarda. O *mĩmãnãm*, assim como água, "brilha" refletindo a luz. E brilha também com seu vermelho intenso, como os vestidos que as mulheres confeccionam repletos de cores. Vestidos estes que serão pelas brilhosas a cobrir as *yãmĩyhex*, pele esta depois partilhada com as mulheres *tikmũ'ũn*, como uma recordação da vinculação profunda entre as mulheres de hoje e as mulheres ancestrais.

No início do filme, após o relato mítico, vemos as mulheres a confeccionar vestidos para que as *Yãmĩyhex* possam usar e assim ir embora. Por um tempo, vemos as mulheres costurarem, tocarem, amarrarem estes vestidos, que estão ali como uma lembrança, uma marca da presença das *yãmĩyhex*; também escutamos em um momento o canto à distancia, mas não a vemos. Na narrativa do filme, é através do preparo destas vestes que é anunciada a presença das *yãmĩyhex* na aldeia: "As *yãmĩyhex* estão querendo ir embora. Elas passaram um tempo aqui. Agora elas se preparam para ir embora", fala a narradora Sueli, enquanto nas imagens vemos mulheres costurando os vestidos de cores fortes. "Terminou mas não colocou as fitinhas ainda", explica uma delas com seu vestido no colo. Estes vestidos serão usados pelas *Yãmĩyhex* e depois devolvidos para que as mulheres também os vistam e, por fim, enviados novamente para as mulheres-espíritos, que o amarrarão na cintura quando da saída para o pátio para que as mulheres possam identificar o *seu yãmĩy* e assim tapá-lo com o cobertor para que os meninos não-iniciados e mulheres grávidas não a vejam, pois "Eles já são imagens, espíritos...", nos conta a narradora Sueli. As cores e brilhos são índices da

presença destas mulheres-espíritos na aldeia, assim como as partes do *mĩmãñãm* penduradas nos telhados das casas serão o índice de sua passagem. Sueli pergunta às mulheres sobre o fim destes vestidos:

- Você vai mandar esse para *Yãmĩyhex*?
- Sim, vou mandar hoje à noite.
- Quantas *yãmĩyhex* você tem?
- São três, mas não arrumei o vestido de uma ainda. Mas vou mandar o velho para ela.

Outra mulher fala:

- Esse é o meu, vou mandar para minha *yãmĩyhex*.

Começamos a ouvir o canto ao fundo. A anciã Delcida Maxakali explica: "Os *yãmĩy* da Aldeia Verde estão querendo ir embora. Este vestido aqui que nós estamos costurando é para as *Yãmĩyhex* que vão sair. Os cantos 'ha i' já estão chamando as *yãmĩyhex* que vão embora, por isso costuramos as roupas delas. Elas vão sair da *kuxex* para dançar e depois vão embora". Depois estamos dentro das casas, já à noite, onde jovens mulheres e homens preparam os vestidos para levarem à *kuxex*. E assim se segue por boa parte do filme: sentimos e reconhecemos a presença das *yãmĩyhex* através dos inúmeros atos e falas das mulheres que estão envolvidos no ritual de recebê-las e através desta profusão de cores e brilhos que envolve a preparação. O brilho e as cores são o prelúdio da chegada das *Yãmĩyhex*, uma recordação do reluzir da escama da cobra na qual estas mulheres se transformaram no tempo mítico. O espaço filmico passa a ser preenchido pela força estética desta transformação. Quando finalmente vemos as *yãmĩyhex*, elas saem, abraçadas em uma grande corrente, juntas da casa de religião; elas dançam com os vestidos que foram preparados pelas mãos das mulheres. Os rostos e olhos estão cobertos por panos, lembrando-nos mais uma vez sobre o perigo (e sentidos) do olhar. As mulheres e crianças agora aparecem à distância, acompanhando desde suas casas a chegada das *yãmĩyhex* no pátio. Uma sequência de planos distintos das mulheres-espíritos dançando é mostrada, os pés pintados pulam sobre a terra, os

vestidos verdes, vermelhos, laranjas. As cores e brilhos reluzem também na penumbra da noite, quando as *yãmĩyhex* dançam com as mulheres e os *yãmĩy*.

Os vestidos, como uma pele de cores e brilhos, recorda-nos da pele da cobra cuja escama brilhosa foi vista pelo esposo no sorriso da mulher-ancestral, desencadeando a fuga das mulheres para mundo submerso. Mas, ao longo do filme-ritual, temos outras texturas que surgem como peles dos espíritos. A "pele-cobertor" do *yãmĩy*, para usar a expressão cunhada por Maxakali et al (2019: 96), que vem coletar os vestidos para devolvê-los às *yãmĩyhex* após as mulheres terem dançado; a pele-cobertor do *xoknak* (carne-seca-espírito) que vem buscar comida para levar para os *kômãy* (compadres e comadres)⁹⁹. Ainda, as peles-lama das *xupapõyang* (lontra-espírito) que, em sua variação de cores, marcam a identidade destes espíritos: lontra, lontra-preta, lontra-branca. Mas, ao contrário dos corpos, que carregam uma opacidade, estas peles resguardam uma passagem, uma potência de transformação: "A pele do espírito e a superfície do mastro deixam de ser um final, um limite, e passam a ser um portal, um 'limiar ilegível'" (Tugny 2011: 182). Estas peles - que caracterizam os *yãmĩyxop* visualmente perante a câmera - parecem ser como aquelas roupas descritas por Viveiros de Castro (2017: 305) enquanto um elemento panamericano do perspectivismo ameríndios que expressa a potencialidade transformacional deste mundo: são superfícies, peles trocáveis, laváveis, "descartáveis" como as roupas que os animais usam para ativar poderes de um corpo outro a cobrir sua substância humana (Romero 2021: 187). Do lado de cá, a câmera também não deixa de ser uma roupa capaz de ativar uma potência mnemônica e de misè-en-scène, ao guardar na tessitura filmica o jogo de perspectivas destas relações. Ou ainda de *mise en survie*¹⁰⁰, ao ser capaz de recontar por meio destas imagens - *koxuk* - os cuidadosos atos necessários para manutenção do devir-Tikmũ'ün. As mulheres aqui, ao gerenciar este universo de cores e brilhos que também preencherão a cena filmica, revelam-nos que o cuidado com o

⁹⁹ *Kômãy* significa "amigos formais, traduzido como compadre e comadre" (Campelo 2018: 79), ou "comadre/compadre de religião" (Vieira 2006: 108). Também são uma dupla de espíritos femininos, a *kômãyxop* vermelha e a *kômãyxop* preta, que no tempo mítico passaram a integrar o panteão de povos com quem os Tikmũ'ün se relacionam (Magnani 2018: 206). Rosse e Maxakali (2018) apresentam duas versões do encontro dos Tikmũ'ün com estes espíritos, em uma versão, as *kômãy* aparecem para pegar batata-doce da plantação, em outra para pegar amendoim.

¹⁰⁰ Mais adiante, faremos uma análise sobre como a imagem tem uma potência de salvamento ativada nos documentários por sua característica referencial (registrar para guardar) ou performativa (causar um acontecimento para ser capaz de registrá-lo), e por sua capacidade de, na impossibilidade de ambas as anteriores, ativar uma percepção histórica - tornar-se uma "força catalizadora da História" (César 2013: 23). Defenderemos que, no cinema Tikmũ'ün, essa potência de salvamento se manifesta por meio da imersão da imagem neste espaço cosmológico que regula as relações dos sujeitos em cena, cosmologia esta que se expressa no presente como em diálogo com os processos históricos na manutenção de um devir Tikmũ'ün.

olhar, necessário nas relações cotidianas com os *yãmĩxop*, é também um cuidado com o que é visto. O filme nos mostra que as mulheres são portadoras de um saber que administra os brilhos e cores que chegam aos nossos olhares; as mulheres agenciam uma qualidade de olhar não somente por praticá-lo na sua relação com os *yãmĩxop*, mas por serem as mestras das cores e brilhos que irão reluzir para a visão.



Imagem 29: Mulheres costuram vestidos para entregar às *yãmĩyhex* em *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 30: Mulheres costuram vestidos para entregar às *yãmïyhex* em *Yãmïyhex* - as *mulheres-espírito*.



Imagem 31: Vestidos feitos pelas mulheres para entregar às *yãmïyhex* em *Yãmïyhex* - as *mulheres-espírito*..



Imagem 32: Menino leva vestidos coloridos e brilhosos feitos pelas mulheres para entregar às *yãmïyhex* na *kuxex* em *Yãmïyhex* - as mulheres-espírito.



Imagem 33: *Yãmïyhex* dançam abraçadas com mulheres no pátio à noite em *Yãmïyhex* - as mulheres-espírito.



Imagem 34: Mulheres dançam no pátio com seus vestidos com cores e brilhos, em *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 35: Com sua profusão de cores, mulheres vão ao pátio da aldeia para que as *Yãmĩyhex* joguem cinzas sobre elas, em *Yãmĩyhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 36: Envolto em sua pele de cobertor, *Yãmÿ* vem pegar vestidos para levar para as *yãmÿhex* na *kuxex*, em *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 37: Envolto em sua pele de cobertor, *Yãmÿ* vem pegar vestidos para levar para as *yãmÿhex* na *kuxex*, em *Yãmÿhex - as mulheres-espírito*.



Imagem 38: Carne-seca-espírito (*xoknak*) com sua pele-cobertor vem buscar comida para levar à *kuxex*.



Imagem 39: Envolto em sua pele de lama, *xupapōyang* (lontra-espírito) chega à aldeia em *Yāmīyhex* - as mulheres-espírito.

4.2 O pátio: lugar de encontros e alteração

Para a qualidade transformativa da agência feminina incutir forma/corpo sobre um material amorfo, é necessário um elemento - o fogo: "O fogo emerge, de fato, como um denominador comum, um elemento de mediação das metamorfoses femininas *tikmũ'ũn*. Como descrevemos, as práticas femininas envolvem processos mediante os quais as substâncias são processadas ou, por melhor dizer, *cozidas*" (Magnani 2018: 269). Este fogo que aparece em diversas narrativas míticas como um força de transformação, como um manancial de humanidade ou de encantamento, tem sua expressão cotidiana na comensalidade - gerenciada pelas mulheres. Assim, sua presença nas narrativas míticas, que veremos mais adiante neste capítulo, nos remete a esta qualidade transformativa, a este estado potencial de conformação que as matérias devem ter para poderem ser incorporadas à socialidade, para integrarem um *socius*. Uma qualidade transformativa que é uma abertura, uma possibilidade de aquisição ou alteração de agência na relação com a alteridade. Aqui rememoramos a própria centralidade da ideia de uma potência de transformação na etimologia da palavra *yãmÿ* (Romero 2021) e o perigo representado pelo monstro canibal *ĩnmõxa* que, ao ter sua pele endurecida, torna-se impervio para transformação/relação. O mito das *Yãmÿhex* então nos remete, como atenta Tugny (2011: 68), a uma disjunção que ocorre quando há um desequilíbrio na dinâmica de reciprocidade das relações; este desequilíbrio, no caso das mulheres-espíritos, ocasionou um excesso de transformação:

Disjunção máxima: foram-se cada vez mais longe, penetrando espaços subterrâneos e aquáticos, sem retorno, fora do horizonte de visão dos homens, deixando apenas suas vozes como lastro, cantando a cada vez que emergiam" (Ibid: 69).

Na verdade, o mito parece apontar, ao mesmo tempo, para dois perigos. A princípio é evidente aquele que reside no "excesso de interesse por transformar-se em outro, em animal, a dissolver sua humanidade em detrimento do próprio *socius*¹⁰¹". Mas, por outro lado, a

¹⁰¹ Tugny (2011) estabelece uma correlação entre o mito maxakali das *yãmÿhex* e o mito waujá da *Iamurikuma*, que fala também sobre como as mulheres se tornaram bicho e deixaram a aldeia após uma quebra de reciprocidade por parte dos homens. As duas características aqui apresentadas são reconhecidas por Tugny como pertencentes aos dois mitos, além delas, o ponto inicial do evento mítico em ambas as histórias é o desinteresse dos homens pelas mulheres e crianças.

existência de uma narrativa reiteradamente contada e a insistência em manter relações com os seres que se originaram deste apartamento excessivo aponta para um outro perigo: o excesso de humanidade. Se este devir-animal é insistentemente lembrado na aldeia e a possibilidade de extravio é feita presente a cada ritual, a cada encontro com as *Yãmĩyhex*, é porque há um interesse neste desvio:

Se a aquisição desses corpos transformados se faz a partir de uma incapacidade do grupo de se reproduzir, talvez os mitos estejam a nos dizer que um impasse se deve a um excesso de humanidade e que é necessário ir além de suas fronteiras para que os homens e mulheres se multipliquem. O perigo não é um retrocesso à 'natureza', uma antissocialidade, e sim o excesso de humanidade (Tugny 2011: 71).

Este equilíbrio que no mito é perdido - quando ocorre um excesso de transformação, de devir-outro, ou "desequilíbrio perpétuo" como disse Viveiros de Castro (apud Campelo 2009) que é revelado pelo mito, é cuidadosamente abordado nos rituais e no cotidiano. Através de cada ação, os Tikmũ'ũn buscam manter uma relação harmoniosa com estes seres que vêm lhe ensinar os cantos, realizar cura e atualizar uma relação ancestral. Em *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, vemos em cena precisamente este caminho onde atravessam alteridades, este lugar de encontro e de "equivocação controlada" para usar a expressão de Viveiros de Castro (2004): o o pátio da aldeia. Ali os humanos e extra-humanos se encontram, realizam trocas, lutam. Os esforços em manter esta relação, em manter esta linha tênue de (des)equilíbrio entre as fronteiras da humanidade e extra-humanidade se expressam em um fluxo de adensamento e esvaziamento da cena, em que o que parece estar em disputa é precisamente os limites entre humanos e não-humanos, essencial para condição de equilíbrio do *socius* Tikmũ'ũn.

A superfície do pátio é território também para vislumbrar uma outra dinâmica de dissolução, aquela entre o cotidiano e ritual, uma vez que, ao longo de todo filme, como na vida Tikmũ'ũn, há uma imbricação entre um e outro. Enquanto Sueli conversa com as mulheres sobre os vestidos, o canto das *yãmĩyhex* ecoa ao fundo - "uma fonte sonora que permanece oculta" (Maxakali et al 2019: 96). Na cronologia do filme, sabemos, primeiramente, sobre o ritual através do ato de costurar os vestidos, protagonizado pelas mulheres. As primeiras cenas do filme registram as diversas ações performadas pelos

Tikmũ'ũn em torno desta visita não-humana, mas nestas próprias ações vemos uma vinculação entre o cotidiano e ritual. No filme, uma série de ações precisas, em que cotidiano e ritual se intercalam cena após cena, mostrando uma contiguidade entre si; as fronteiras são tão porosas que há momentos em que não é possível entender se o que está em cena é para o ritual ou parte do cotidiano - as crianças brincando, fazendo fogueira, as mulheres varrendo, um menino que atravessa o pátio levando uma garrafa de café pela manhã.

Essa contiguidade¹⁰² no filme é uma expressão da própria dinâmica da relação entre ritual e cotidiano entre os Tikmũ'ũn, como consta nos registros etnográficos recentes. Magnani (2018: 102) vai relatar, por exemplo, em seu caderno de campo sobre como, desde sua casa, entre seus afazeres domésticos, as mulheres acompanham os cantos que ecoam na *kuxex*:

A ritualidade dos cantos se insere naturalmente no cotidiano da casa de Maiza, num pano de fundo doméstico feito por uma TV passando o episódio da novela, celulares vibrando nas mãos, brincadeiras de crianças atravessando a sala, o perfume do café fervendo na panela de lata em cima do fogão, as mãos das meninas enfiando miçangas, suas bocas fofocando, e as mãos das mães tecendo finas linhas de embaúba enquanto seus lábios acompanham as palavras dos *yãmĩyxop*.

Ou ainda, outro dia em que, enquanto faziam a refeição, na porta da casa de Sueli seu genro solicita alimento para levar para os *yãmĩyxop*; então, ela retira água de batata e batata doce de sua mesa para dar para seu cunhado levar para *kuxex*. Magnani (2018) observa que o que estes exemplos demonstram é que não há uma separação entre o ordinário e o ritual, entre doméstico e extra-doméstico, observando que aquilo que a percepção (e teoria) não-indígena entende como ritual, na verdade, atravessa o cotidiano e lugares da vida Tikmũ'ũn. A própria

¹⁰² A autora menciona que o conceito de contiguidade, que fala sobre coisas que se avizinham, ainda pressupõe uma separação, uma distinção, uma fronteira definida. A ideia de fluidez atenderia melhor à realidade dos povos ameríndios: "A ideia de fluidez, não nova na literatura etnográfica ameríndia e nos estudos conduzidos entre os Tikmũ'ũn, seja talvez mais pertinente para descrever uma realidade que pode vir a ser – ao mesmo tempo – ritual e cotidiana, configurando-se como um fluxo de existência que se qualifica por variações gradativas mais ou menos sutis (por ordem de intensidade) e não a partir de nítidas diferenças" (Magnani 2018: 112-3). Não se trataria de dimensões ontologicamente opostas, assimétricas, mas sim de dimensões que apresentam gradações e intensidades diferentes em suas características, sem pressupor "separações nítidas" nem "fusões definitivas" (Ibid: 113). Entretanto, mantemos o termo "contiguidade" aqui, por haver, no que diz respeito à cena filmica, espaços distintos (*kuxex*, pátio, casas), embora reconheçamos que as ações que neles acontecem se distinguem apenas por uma dinâmica de fluxo e intensidade e não por oposição ou dualidade.

ação dos *yãmĩyxop* quando vêm à aldeia também é ilustrativa dessa fluidez entre cotidiano e ritual, entre privado e público, uma vez que "os *yãmĩyxop* vão às aldeias tanto para caçar, cantar, dançar, se pintar, curar, brincar ou comer, quanto para cuidar das casa" (Ibid: 82). Em outro momento, Magnani (Ibid: 93) destaca esta imbricação destes seres extra-humanos nas atividades cotidianas: "Para eles se faziam grandes roças, com eles se caçava, se tecia e se aprendiam as técnicas artesanais e os conhecimentos sobre o mundo". Assim, percebe-se que a dimensão cosmológica não está restrita ao que acontece na *kuxex*, nem no encontros performados no meio do pátio; trata-se precisamente de "uma qualidade constituinte e não contraditória da realidade indígena, na qual a 'cotidianidade' caracteriza atos de extremo valor cosmológico" (Ibid: 110).

No filme, vemos o pátio como *locus* de tensão e apaziguamento, de encontros e confrontos das relações cosmológicas. É ali que as mulheres encontram as *yãmĩyhex* e os outros *yãmĩy*, é ali que o *socius* Tikmũ'ũn é colocado à prova por meio do caos trazido pelos espíritos-lontra, e depois demonstra sua força pela defesa das mulheres e pelas trocas bem sucedidas. Por um lado, a própria dinâmica ritual Maxakali possibilita uma compreensão de que a dimensão cosmológica se faz presente para além das fronteiras de um espaço/tempo dedicado à ritualística, fora da *kuxex*. Como muito da relação com estes espíritos ocorre fora deste espaço, e do tempo ali dentro dedicado às trocas dos *yãmĩys* com os meninos iniciados e homens. Os espíritos *yãmĩy* podem aparecer a qualquer momento do dia, fazendo com que todos deixem seus afazeres de lado e se direcionem ao seu encontro. Para registrar em filme esta dinâmica em que um pátio vazio pode se fazer povoado por pessoas humanas e não-humanas, em uma manutenção de relações ancestrais, torna-se necessário estar apto a filmar o pátio e seu fluxo de esvaziamento e adensamento. Ou, filmar o vazio, conforme proposto na metodologia do projeto *Vídeo nas Aldeias (VNA)*, aliada à metodologia de etnografia filmica compartilhada de Jean Rouch (Correa 2004).

O pátio nos é apresentado no filme primeiramente nos planos gerais que mostram a aldeia; depois, surge esvaziado, como um lugar de trânsito em que pessoas atravessam fazendo pontes entre o mundo das casas e o da *kuxex*; à noite, um jovem rapaz leva os vestidos que víamos ser preparados pelas mulheres; ao amanhecer um menino leva uma garrafa térmica. Logo, os homens surgem em fila, à frente um homem segura um tição, todos saem da *kuxex*, atravessam o pátio a preencher com os cantos o espaço vazio, uma densidade sonora a preencher a aldeia; então, param em frente a uma casa e deixam de cantar, retornando para a *kuxex*. As mulheres varrem o pátio agora espaçado, vazio, silencioso,

preparando-o para o que está por vir; ele será o cenário do encontro que fora anunciado por Sueli em sua narração, e pela anciã Delcida, enquanto cozia os tecidos - o encontro com as *yãmĩyhex*. Daí se segue uma sequência de atos rituais que causam também um ciclo de adensamentos e esvaziamentos da cena filmica. As *yãmĩyhex* saem dançando da *kuxex* abraçadas em uma corrente humana e cantando. Como falamos antes, aqui surge uma sequência de distintos planos das mulheres-espíritos dançando, os pés pintados pulam sobre a terra, os vestidos, os braços enlaçados, a corrente extra-humana com suas cores, a terra batida do pátio e as casas da aldeia ao fundo. O espaço visual é ligeiramente preenchido por estes corpos-espíritos que parecem lidar harmonicamente com o movimento da corrente de um lado para outro mesmo de olhos vendados; os cantos adensam e intensificam o espaço sonoro com sua assincronia, com sua abordagem ímpar dos elementos musicais voltada para a formulação de intensidade acústica¹⁰³. E rapidamente estes grupos se vão, deixando o pátio como antes, a ecoar no vazio a potencialidade dos próximos encontros. O homem o atravessa trazendo os vestidos que foram usados pelas *yãmĩyhex*, para agora as mulheres poderem fazer sua dança. Aos poucos, por movimentos vacilantes, as mulheres e meninas vão ocupando o centro do pátio. "Vem gente, vem dançar aqui. Venham minhas sobrinhas!", chama o pajé, a firmar o movimento do qual as mulheres já têm ciência. O canto ecoa da *kuxex*, as mulheres formam uma grande corrente. Um *traveling* lateral mostra a corrente de mulheres se formando; "Abaixa a cabeça, não é para ficar reta, não!", a corporalidade necessária é lembrada por uma mulher a outra. E vemos as mulheres em planos parecidos com aqueles em que vimos as *yãmĩyhex*. De repente, um quase silêncio, apenas as conversas esparsas no pátio. As mulheres já não dançam, o *yãmĩy* com a pele-cobertor aguarda que elas deixem seus vestidos no mastro que ele segura, pois irá devolvê-los para as *yãmĩyhex* na *kuxex*. As mulheres chegam e povoam a cena com os vestidos em mãos pendurando-os no mastro e formando uma colorida e brilhosa corrente de vestidos - agora sem as *yãmĩyhex* e sem as mulheres a portá-los.

E assim segue o filme, em uma sequência de esvaziamentos e adensamentos visuais e sonoros expressivos dos preparativos, encontros e confrontos. À noite, as mulheres dançam com os *yãmĩy*, a cena é adensada pelo movimento da dança. A intensidade com que os corpos interagem pode ser sentida na velocidade com que mulheres e espíritos se aproximam e se

¹⁰³ Tugny (2011: 190-1) aponta para os elementos musicais nos cantos Tikmũ'ũn funcionam para a construção de uma intensidade: "não há propriamente uma taxonomia tikmũ'ũn sobre o som que corresponda às nossas noções estanques de altura, tempo, intensidade. (...) As propriedades acústicas são menos quantitativas do que qualidades intercambiantes: a altura, a força e o tempo são todos eles fatores intensivos". E esta intensidade é também uma forma de brilho, afirma Tugny (Ibid: 191), inspirada em cantos do povo-espírito-gavião (*mõgmõka*): "intensidade e brilho são então qualidade intercambiantes, ao mesmo tempo eventos acústicos e luminosos".

afastam da câmera e a narradora também menciona. "Danças vigorosas", como nos fala Maxakali et al (2019: 96). A narradora explica a dança e situa o lugar da câmera em cena:

Agora as yãmĩyhex vão dançar com as suas mães. Mas elas dançam muito rápido e as mulheres ficam com medo de trombar nos xũnĩm (morcego-espírito). Eu fico com medo porque elas quase trombaram na minha câmera. É difícil filmar porque os yãmĩy correm muito. Os xũnĩm se misturaram aos outros yãmĩy. Agora todos dançam rápido, o xũnĩm é este com casaco comprido. Quando os yãmĩy começam a correr as yãmĩyhex saem e correm também.

Além do preenchimento sonoro e dos movimentos, a densidade da cena se dá também pela qualidade das relações que afetam a mise-en-scène fílmica. Em um certo momento, as mulheres são chamadas ao pátio, em frente à *kuxex*. Sueli chama: "Venham para cá" (não é ela quem filma na ocasião). O pajé então orienta: "Preciso de quatro de vocês para falar. Qualquer uma. Quatro. Quatro mulheres vão fazer". Noêmia Maxakali, demonstrando um conhecimento – e agência – sobre o ritual, completa: "Chama as donas do ritual". Uma mulher, com uma criança no colo, vem à frente e inicia o embate verbal, proferindo o desafio cantado em direção à *kuxex*: "Os pais dos yãmĩy não plantam mandioca para nós". A resposta vem de dentro da *kuxex*, da qual vemos a superfície de palha, e de onde ecoam inúmeras vozes em coro: "Nós já plantamos muito para vocês todas". E os homens (pais de yãmĩy) seguem cantando, agora sem serem legendados, enquanto vemos a casa de religião em sua textura de palha, em sua opacidade visual, ao mesmo tempo que o som atravessa as fronteiras tornando esta casa uma caixa de ressonância sonora e de sentidos. Por um lado, as vozes difusas do coro, a rechaçar uma sincronia, como notam Tugny e Belisário (2020: 247-8), com uma riqueza sonora marcada pela falta de uníssono, remete à diversidade, à permeabilidade, às frestas na liminaridade; por outro, visualmente estamos perante a fronteira firme da opacidade das paredes da *kuxex* e da impossibilidade de atravessá-las.



Imagem 40: Mulher profere desafio verbal contra os pai de *yãmĩy* (os homens Tikmũ'ũn) que estão na *kuxex*.



Imagem 41: A *kuxex*, com suas paredes opacas, ecoando a resposta dos pai de *yãmĩy* (os homens Tikmũ'ũn) aos questionamentos feitos pela mulher Tikmũ'ũn.



Eu fico com medo porque elas
quase trombaram na minha câmera.

Imagem 42: Mulheres dançam em corrente abraçadas *yãmĩyhex*, fugindo da corrente feita por outros *yãmĩy* e *xũnĩm*.



Imagem 43: Mulheres dançam em corrente abraçadas *yãmĩyhex*.

Mas, sem dúvida, os momentos que se configuram como ápices da intensidade do filme possuem como marca o elemento da performance corporal em cena. São eles: a visita

das andorinhas, das lontras, e quando as mulheres formam um muro de cobertores para proteger os *yãmĩy* da mirada dos meninos não iniciados e das mulheres grávidas. Na duas primeiras cenas há uma intensa troca corpórea entre os *yãmĩy* e as mulheres. Se antes, eles dançavam entre si respeitando fronteiras invisíveis que impediam o toque para além do abraço da corrente, ou mesmo tensionando suavemente estes limites através do avanço e recuo rápido das correntes situadas uma em frente à outra – como foi o caso das mulheres abraçadas às *yãmĩyhex*: dançando em frente a outros *yãmĩy* junto com *xũnĩm*, agora a troca corporal entre *yãmĩy* e mulheres se configura como uma luta que ultrapassa os limites corpóreos de cada um. E a câmera está no meio, sob o risco, é um corpo que também pode ser afetado, como coloca Sueli em seu relato sobre as lontras passarem lama em seu corpo e na câmera (Maxakali et al 2019: 102).

Na sequência cronológica do filme (e do ritual) o primeiro destes momentos é a criação do muro de cobertores pelas mulheres *tikmũ'ũn*. As mulheres vão surgindo no pátio com seus cobertores em mãos; sua missão é fazer uma barreira para que seu *yãmĩy*, identificado por carregar o vestido da *yãmĩyhex* daquela mulher pendurado na cintura, não seja vista pelos meninos não-iniciados e pelas mulheres grávidas, enquanto os espíritos estão no pátio, guiados pelo pajé, enunciando alguns cantos. Há aqui um adensamento da imagem, com a profusão de cores que os cobertores trazem, com os tantos *yãmĩy*, e mulheres e meninas formando duas longas fileiras paralelas no pátio. Ainda há um adensamento no próprio sentido que a montagem nos apresenta: "Os pajés não contam e nem autorizam traduzir o canto desse *yãmĩy* para a língua dos brancos. Eles dizem: 'Não ensine esse canto para os brancos' Eu mesma não sei", a narradora Sueli nos conta, a certa altura. Uma sobreposição entre a opacidade visual que as mulheres performam e a opacidade sonora que a narradora nos traz lembra que há perigos quando não há limites, quando não há segredos. Como disse Israel, sobre outro momento do ritual (aqui, sobre o que acontece no interior da *kuxex*), "Se vier um tempo em que não tem mais segredo, acaba nossa cura" (Maxakali et al 2019: 100). A impossibilidade de tradução aliás nos remete ao "próprio problema-tradução em que consiste a obra" (Ingá 2020), que estabelece uma ponte entre mundos, ao apresentar uma *mise en scène* cujo fundamento é uma cosmologia a qual muitos espectadores desconhecem.

Aqui, o jogo entre opacidade e translucidez torna a cena intensa de sentidos. Nós, espectadores, vemos ambos os lados dos cobertores, mas somos colocados perante o limite entre o som e o sentido; não podemos saber o que significa o canto. Somos lembrados que, assim como aqueles que estão em cena – as mulheres que não conhecem aquele canto, as

mulheres e crianças no pátio que não podem ver os *yãmĩy*, os próprios *yãmĩy* que possuem os olhos vendados, os homens e pajés que não veem o lado de lá do cobertor, o das mulheres –, não estamos apartados da dinâmica de sensorialidade da cosmologia tikmũ'ũn. Estas fronteiras parecem ter seu contraponto na tensão máxima e extrapolação de limites que ocorrem quando a relação entre os *yãmĩy* e as mulheres incorre em lutas e jogos corporais. Aqui parece fundar-se em um "arranjo que se cria na instância do toque. A começar por aquele toque que acontece no interior do quadro quando assistimos a sucessão dos embates na arena a céu aberto", como nos fala Ingá (2020). É o toque e as texturas das peles que se tornam aqui a camada a mediar as relações em cena¹⁰⁴.

As andorinhas são as primeiras visitantes com as quais as mulheres terão um confronto físico. Aqui, de forma mais lúdica, as mulheres têm a missão de molhar as andorinhas, trazem a cachoeira que banha esses pássaros (Maxakali et al: 96). Já as andorinhas, rebatem a água com as placas que carregam. Sueli anuncia: "Já está amanhecendo e agora as andorinhas irão sair para as mulheres molharem". As meninas, enquanto coletam água na torneira em grandes panelas, também anunciam: "Os donos das águas estão chegando". As meninas também têm o cuidado de esconder a água para as andorinhas não derramarem. Finalmente, as andorinhas (*xamoka*) chegam à aldeia. Aqui começa a narração de Isael Maxakali. Elas carregam tábuas porque "querem rebater a água que as mulheres jogam, não querem se molhar", diz-nos o narrador. Começa a guerra entre as mulheres e as andorinhas; mulheres e câmera avançam. Sueli, no momento cinegrafista, integra-se ao conflito mostrando para as mulheres as andorinhas que ainda estão secas e mesmo demandando das mulheres mais eficácia em cumprir sua missão: "Aquela ali está seca. Pega a tábua daquela que ainda está seca". Diante das tentativas falidas das mulheres, a voz já pronuncia com ênfase: "Por que vocês não conseguem pegar ele?!". Enquanto uma sonora risada masculina ecoa ao fundo, a voz continua: "Vocês não pegam ele por quê?". A câmera definitivamente tem lado nesta querela. Até que as mulheres conseguem; e o fazem em coletivo; elas andam juntas, movem-se em coletivo; à profusão de andorinhas se opõe a profusão de mulheres.

¹⁰⁴ No capítulo 6, abordaremos mais a fundo essa dimensão tátil no cinema Tikmũ'ũn.



Imagem 44: Mulheres atravessam o pátio com seus cobertores para fazerem barreira para que meninos não-iniciados e mulheres grávidas não vejam as *yãmĩyhex*.



Imagem 45: Mulheres fazem barreira de cobertores para que meninos não-iniciados e mulheres grávidas não vejam as *yãmĩyhex*.



Imagem 46: Pajé guia cantos dos homens e *yãmĩyhex* enquanto mulheres fazem barreira de cobertores.



Imagem 47: Andorinha-espírito (*xamoka*) avança em direção à câmera durante interação com as mulheres que tentam molhá-la.



Imagem 48: Motivadas por Sueli no antecampo, mulheres avançam sobre andorinhas.



Imagem 49: Motivadas por Sueli no antecampo, mulheres avançam sobre andorinha.



Imagem 50: Mulheres conseguem molhar a última andorinha.

A intensidade da cena ascende quando temos a visita dos espíritos-lontras (*xupapôyang*). "Agora vocês vão brigar com as lontras" – diz Sueli, por trás da câmera, para as meninas molhadas que mal se recuperaram da disputa com as andorinhas. Logo mais, "Lontras! Desçam! Lontras! Desçam!" – ecoa o grito de dentro da *kuxex*. Isael, que segue como narrador, anuncia que as mulheres fugiram com medo. E as lontras chegam imponentes à aldeia, com objetos bélicos e tecnológicos em mãos – entre eles, uma bazuca, uma antena de televisão, câmera filmadora, e câmera fotográfica. E iniciam uma série de provocações verbais contra as mulheres. Elas enunciam suas ameaças:

- Olha só os vestidos bonitos que elas compraram vendendo o couro de minha mãe.
- Essas coisas ruins se vestem muito bem - diz outra.
- Essas coisas ruins atiram na gente. Atira nela todas! - continuam.

As lontras estão realmente furiosas e estão armadas. Em certo momento, tememos também pela câmera e pelo/a cinegrafista. As mulheres acuadas com a invasão na aldeia, olham de longe, provocam, mas também riem das lontras. As ameaças e troças se intercalam.

As lontras seguem com suas bravatas até proporem um pacto, um pacto de parentesco e sexual.

- Vamos fazer negócio para não termos que brigar!
- Vocês vão ser minhas esposas!
- Por aqui vocês não têm transado!

As mulheres riem, vão e devolvem: "Mentiroso!" dando continuidade à troca de provocações de ambos os lados. As lontras, com uma fúria insaciável, começam a saquear as casas afirmando que os bens dali foram adquiridos à custa da pele de sua mãe; entre outras ações pegam elementos apreendidos da cultura dos brancos nas casas, em uma demonstração da necessidade de pensar as trocas:

É o desequilíbrio das trocas injustas que está sendo cobrado, sobretudo quando um de seus agentes é o *ãyuhuk*, o povo dos não-indígenas, este povo voraz, da incontinência, das armas, dos gritos, e de uma certa tecnologia que tudo silencia e tudo quer capturar" (Maxakali et al 2019: 105).

Entre estas trocas, inclusive a que envolve a tecnologia de fotografar e filmar, fornecendo um relance de como estes *yãmĩy* estão a incluir – e gerir – o cinema em seus processos de troca. Não lhe passa despercebida assim esta câmera que os observa, registra e os faz chegar até nós, espectadores. Lontra-espíritos estão muito zangadas e afirmam que irão beber toda a cachaça que pegaram – garrafas que aos olhos humanos são de refrigerante – para "ficarem bem bravos e matar todo mundo!" As lontra realmente querem vingar sua mãe. A situação vai em uma tensão ascendente, até que as lontras pegam um homem *tikmũ'ũn*, dizem que irão matá-lo, queimá-lo e jogá-lo na lagoa. Cobrem-no de lama e uma lontra o carrega no colo levando-o para próximo do barranco onde está a lagoa, ameaça jogá-lo lá algumas vezes. Em resumo, as lontras causam um caos na aldeia e só as mulheres podem aplacar sua fúria. Então, as mulheres chegam para lutar. Começa uma luta corporal entre mulheres e lontras. "Seu fedorento!", grita uma mulher raivosa, enquanto avança contra as lontras. Sem dúvida, é um demonstrativo de força e coragem enfrentá-las.



Imagem 51: Lontra-espírito (*xupapōyang*) chegam à aldeia



Imagem 52: Lontra-espírito (*xupapōyang*) se fotografam durante invasão à aldeia



Imagem 53: Lontra-espírito (*xupapōyang*) se filmam durante invasão à aldeia



Imagem 54: Lontra-espírito (*xupapōyang*) saqueiam casas; o botijão é uma bomba na perspectiva deles.,



Imagem 55: Lontra-espírito (*xupapöyang*) com bazuca e antena de televisão



Imagem 56: Mulheres olham a invasão das lontras de longe e trocam provocações



Imagem 57: Lontra-espírito (*xupapōyang*) saqueam a aldeia Tikmũ'ũn para vingar morte de sua mãe



Imagem 58: Lontra-espírito (*xupapōyang*) ameaçam jogar homem Tikmũ'ũn em lagoa



Imagem 59: Mulheres lutam e são agredidas por lontras.



Imagem 60: Mulheres lutam e são agredidas por lontras



Imagem 61: Mulheres expulsam *xupapōyang* (lontra-espírito) da aldeia.



Imagem 62: As *xupapōyang* (lontra-espírito) vão embora da aldeia após conflito corporal com as mulheres.

Se, por um lado, a tensão provocada pelos conflitos em torno de trocas não harmônicas adensam a cena fílmica, os acordos e trocas bem sucedidas aos poucos a espaçam,

esvaziam, suavizam. Após as lontras de pele cor de lama marrom irem embora, a aldeia ainda recebe a visita de duas outras lontras, a preta e branca. Sueli, agora narrando novamente, explica: "As *xupapōyang* (lontra-espírito) vieram e agora foram embora. À tarde, a lontra preta vai vir buscar os cigarros. À noite, as lontras brancas vão vir trocar as flechas com as mulheres. Trocar flechas por bolsas...". O espírito-lontra preta chega à aldeia cantando. Em resposta, ouvimos o lamento sofrido de uma mulher que logo é somado por outros lamentos femininos que ecoam em camadas díspares, nunca em uníssono; em contraponto ao esvaziamento visual, o choro adensa sonoramente a cena. O canto da lontra preta ecoa pela aldeia, assim como o seu corpo circula por entre as casas e vaga pelo pátio vazio, ocupando simbolicamente os espaços. Aqui a relação já está pacificada. A lontra preta pára no meio do pátio, ainda emite um canto – que não é legendado –, mas as mulheres já não choram; duas mulheres calmamente vêm e entregam-lhe duas fileiras de cigarros que vimos serem preparados previamente por um homem com ajuda de uma criança. Com a lontra branca, a troca também se dá pacificamente; à noite, um coletivo destes espíritos, com os rostos cobertos e flechas na mão, chegam ao pátio próximo à *kuxex*, e fazem um círculo entre si; ao redor, de um lado, mulheres e meninas olham e aguardam, de outro homens e meninos. Não há cantos, apenas os ruídos das conversas esparsas pelo pátio. Discretamente, as mulheres penduram suas bolsas de embaúba no ombro das lontras brancas e recebem das mãos destas um conjunto de flechas que devem ser bem guardadas, como explica a anciã Delcida Maxakali diante das pergunta de Sueli, que no momento também filma:

- Espera aí que eu vou te perguntar algumas coisas pra você contar da flecha. Diz que não pode deixar ela em casa, né?, fala Sueli.

- Não pode deixar a flecha dentro de casa mesmo não. Amanhã você já pega e já leva todas. Nós vamos sair e não vamos deixar as flechas dentro de casas não. - explica Delcida.

Sueli então orienta uma menina chamada Tereza que, com olhos atentos, segura firmemente seu feixe de flechas:

- Tereza, guarda a flecha para ela não fugir. Coloca lá dentro da casa, na casa lá de baixo.

As lontras brancas retornam para a *kuxex*, silenciosamente como vieram, deixando o pátio, encerrando a série de visitas das *xupãpoynãg* à aldeia Tikmũ'ũn. Na cena que segue, Delcida prepara na beira do fogo, cercada de mulheres, o *ĩnmõxa*: "Vou fazer o olho do *ĩnmõxa*, o *yãmĩy* vai matar agora", explica. E então, o vazio espacial e sonoro do próximo plano é contrastado com a intensidade da ação que toma curso no centro do pátio: dois *yãmĩy* com longas varas vêm matar o monstro *ĩnmõxa*, que, feito de pó de tapioca e carvão, jaz deitado no centro do pátio sobre uma folha de bananeira. A intensidade desta cena é bem descrita por Maxakali et al (2019: 107-8):

Vindos da noite silenciosa em torno do *kuxex*, dois *yãmĩy* caminham sorrateiramente, torsos curvados, longas varas às mãos. O silêncio é denso, composto dos sons noturnos, percorrido pelos passos dos *yãmĩy*. Entre eles, um mastro fino e longo divide a imagem, divide a noite. Esse fio tênue parece também adentrar o céu noturno permitindo que os seres por ali subam e dali desçam novamente à terra. De súbito, o silêncio se rompe quando, em um, dois, três golpes, os *yãmĩy* destroçam *ĩnmõxa* deitados sobre folhas de bananeira. Sua pele dura se esfarela e os dois desaparecem novamente noite adentro. Em um corte, vemos o *kuxex*, suas paredes quase a se desfazer, enquanto ouvimos o canto (teria surgido das passagens, dos buracos feitos pelas taquaras dos *yãmĩy*?).

Assim, vemos, nesta sequência de cenas, uma pulsação cíclica entre adensamentos e esvaziamentos que ocorre paralelamente a um fluxo da pacificação das relações entre humanos e não-humanos, em meio a uma série de sentidos – e sensorialidades – atravessados na tentativa de realizar trocas bem sucedidas e domesticar seres bravios. As densidades sonora e visual às vezes compõem a cena, intensificando-a conjuntamente; já, outras vezes, apartam-se e, então, a cena fílmica, adensada sonoramente, tem seu espaço esvaziado, ou os movimentos, as "danças vigorosas", dão-se sob uma cama sonora que ecoa ao longe, da *kuxex*. O filme expressa esta dinâmica, este complexo estético em que relações humanas e não-humanas são articuladas – e geridas – por intensidades e pacificações sensoriais. Às vezes, os gestos são excessivos e os corpos se extrapolam em trocas intensas, outras vezes é necessário uma presteza imensa no gesto a cortar o silêncio da noite, a materizaliar o medo daquilo que se desvia por completo – o *ĩnmõxa* em sua humanidade transviada – na cena. Esta

intensificação, como as repetições nos cantos que expressavam subjetivações (Tugny 2011), também é o mecanismo para nos revelar a densidade subjetiva destes seres que estão em cena, mas dos quais pouco sabemos a história; sua subjetivação se dá por esta profusão de sentidos visuais, táteis, sonoros que eles trazem à aldeia e que preenchem a cena fílmica ciclicamente; os fluxos de aparecimento e desaparecimento destas subjetividades diversas, seus movimentos enérgicos ou discretos, falam-nos de uma socialidade – a Tikmũ’ũn – que é construída através da materialização sensível das trocas entre subjetividades humanas e não-humanas. É por meio do fluxo contínuo de esvaziamento e adensamento da aldeia que a cena fílmica se torna plena de sentidos (sensoriais) e significado.



Imagem 63: Lontra preta circula pela aldeia vazia.



Imagem 64: Tranquilamente, as mulheres dão fumo para lontra preta..

Outro ponto importante a notar é que o filme se dá majoritariamente por estas dinâmicas que ocorrem no pátio da aldeia. Neste espaço, sucedem-se uma sequência de encontros potentes, intensos, entre mundos, que se dão por meio de riscos, negociações e trocas. Na intensidade destes encontros e confrontos – seja das *yãmĩyhex* com suas mães, das andorinhas e lontras com as mulheres, seja dos *yãmĩy* com o *ĩnmoxã* – também nos é apresentado o perigo do desequilíbrio, da equivocação descontrolada. Seja pelos cuidados na lisura de cada ato ou pelo combate, é-nos encenada a iminência de um caos; o *socius* Tikmũ'ũn é mantido nesta tênue linha da harmonia de relações que estão prestes a desandarem; lembremos o que sempre falam os Tikmũ'ũn – *yãmĩy* é potencialmente perigoso (Estrela da Costa 2015: 159). O pátio é o espaço onde nos é encenado a manutenção deste limiar da estrutura do *socius* – uma realidade oriunda de um processo mito-histórico – que está sob a força constante daquela potência pré-cosmológica descrita por Viveiros de Castro (2006), cuja manifestação é a metamorfose, e não o processo de transformação. O que nos está sendo encenado, por meio da gestão Tikmũ'ũn do seu *socius* (aqui performada predominantemente pelas mulheres), é também a força da metamorfose como um devir - "uma superposição intensiva de estados heterogêneos" (Ibid: 323); esta metamorfose-devir que é "anterior e exterior ao processo" (Ibidem). Por isso, dissemos mais acima que se trata de uma *mise en survie*, não porque o cinema não seja capaz de assumir um lugar referencial,

gerador de memória, ou de atuar como um dispositivo performativo, a disparar eventos (César 2013); sem deixar de fazê-lo, o que nos parece relevante aqui é que o cinema é absorvido pelo mecanismo de sobrevivência do devir-Tikmũ'ũn, pelos fluxos rituais e cotidianos – "extra-ordinários" (Magnani 2018) – de adensamento e esvaziamento das relações tão sensíveis e perigosas entre os Tikmũ'ũn e os *yãmĩxop*. A tessitura filmica é tingida pelas qualidades estéticas do *socius* maxakali em suas formas de manutenção e sobrevivência, de construção das pessoas – através da gestão dos cantos, das comidas e outras trocas –, em seu constante controle da equivocação nas dinâmicas de alteridade, no equilíbrio entre uma pulsão mítica iminente e a história a se fazer com seus perigos em suas forças de transformação, como nos mostram os espíritos-lontras na absorção dos elementos trazidos pelos *ãyũhuk*.

Mas lancemos nossa percepção um pouco mais sobre o pensamento de uma *mise en survie*. Brasil (2016a: 152), em uma análise do filme maxakali *Caçando Capivara* (2009, 56'), remete a uma condição do filme de ser capaz de ensinar uma qualidade de (sobre)existência:

um filme como este, *Caçando capivara*, talvez possa ser, ele também, uma espécie de pedagogia, um 'manual de instruções', que nos permita criar e recriar alianças, encontrar outras maneiras de narrá-las. No encontro entre o cinema e o mito, não sem o atravessamento da história, trata-se de uma *mise en survie*.

O autor usa o termo primeiramente proposto por Amaranta César (2013) em seu artigo sobre as formas como o cinema indígena se relaciona com um modo de vida em risco (e, quem sabe, pode ajudar a salvá-lo). César (2013: 22) observa a princípio dois caminhos deste salvamento: um que se dá pela própria qualidade referencial que a imagem adquire – "filma para guardar e lembrar", e outro que se dá pela sua dimensão performativa – "uma imagem que atua como força ativa no mundo – filma-se para fazer, faz-se para filmar". Então, a partir de uma leitura de Marie-José Mondzain sobre como uma imagem pode matar, César chega à possibilidade de a imagem salvar por um caminho que não estes dois primeiramente apresentados. A qualidade redentora da imagem está em uma "espera do olhar", no aprofundamento da "relação que se instaura entre quem a produz e quem a vê" (Mozain apud César 2013: 19). É a capacidade de "se articular com o fora-de-campo das vozes, textos e falas do qual depende sua visibilidade" que resguarda a potência de salvamento da imagem,

uma vez que segundo Mondzain (apud César 2013: 19): "se há no regime das visualidades algo que mata ou violenta, isto seria o apagamento da ausência, da distância, do lugar da alteridade do olhar e do sujeito de fala, que é invisível mas inerente à imagem".

Ao analisar os filmes *Corumbiara* (2009, 1h57') – sobre um massacre a índios isolados em Rondônia e a tentativa de registrar na câmera vestígios destes povos para comprovar sua existência – e *Pi'õnhitsi - Mulheres Xavante sem nome*¹⁰⁵ (2009, 56') – que se propôs a registrar a retomada de um ritual de iniciação feminina há décadas não sucedido e acabou versando sobre a impossibilidade de sua realização mesmo sob a demanda para filmá-lo, César (Ibid: 23) identifica na fala – na narração auto-reflexiva – a força mediadora que é capaz de manter a potência de salvamento da imagem. Em *Corumbiara* a fala permite "tentar encontrar um lugar para a câmera, um sentido para a experiência de filmar os índios sobreviventes e para as imagens produzidas" (Ibid: 18). Já em *Mulheres Xavante sem nome* "A possibilidade de atuação política da imagem sustenta-se pela palavra dada pelo prazer de ver que é ofertado nela – na imagem" (Ibid: 22). Ainda no caso de *Mulheres Xavante sem nome*, quando as ações referencial e performativa falham – não há ritual, e o filme não conseguiu motivar sua realização, por este mecanismo da montagem que é a narração o filme aciona uma percepção histórica, faz "vibrar uma história" (Ibid: 22) e temos então "o documentário atuando como força catalisadora da História, e não somente da memória". Já no caso do cinema Tikmũ'ũn, parece-nos que essa potência de salvamento se manifesta por meio da imersão da imagem em um espaço cosmológico que regula as relações dos sujeitos em cena, cosmologia esta que se expressa na atualidade em diálogo com os processos históricos na manutenção do devir Tikmũ'ũn. Aqui a imagem "se articula" a tal ponto com o fora-de-campo mítico, que ela é absorvida pela própria *mise en survie* Tikmũ'ũn, passando a integrar o complexo de manutenção do devir-Tikmũ'ũn (como podemos ver tão ilustrativamente quando as lontras portam a câmera fotográfica e filmadora como um dos elementos a serem trazidos à tona na dinâmica das trocas, como veremos adiante). Por isso, falamos que, a *mise-en-scène*, no cinema Tikmũ'ũn, dá-se com uma *mise en survie*, em que a história é contada – e feita – desde um horizonte mitológico, uma expressão da "mitopraxis" da qual nos fala Marshall Sahlins (2011). A absorção da *mise-en-scène* pelo fora-de-campo mítico aprofunda "este lugar invisível da alteridade dos olhares" (César 2013: 19), e incorre na absorção da *mise en survie* Tikmũ'ũn pelo seu cinema. Enquanto espectadores, somos

¹⁰⁵*Corumbiara*, dirigido por Vincent Carelli; *Pi'õnhitsi - Mulheres Xavante sem nome* foi realizado pelo *Vídeo nas Aldeias* sob direção conjunta do cineasta indígena Divino Tserewahú e do cineasta não-indígena Tiago Campos Torres.

imersos em uma dinâmica profunda de alteridade, e entendemos, desde cá, que integramos uma dinâmica de relações perigosas, entre sujeitos irreduzíveis, que precisam ser cuidadosamente geridas.

E, por fim, ao ter o pátio como o seu principal *locus* de realização, este espaço que passa a ser percebido como o lugar onde acontece a manutenção da vida – e de construção da pessoa, para lembrar a primordial reflexão de Seeger, a Matta e Viveiros de Castro (1979) – por atos cotidianos, o filme revela o valor da agência feminina na dinâmica cosmológica Tikmũ'ũn, uma vez que o pátio é um espaço potencialmente ocupado pelas mulheres. A câmera registra os atos de preparação – seja da costura coletiva os vestidos, da limpeza do pátio, a coleta e esconderijo das águas das andorinhas, da preparação da comida e materialização do monstro canibal *ĩmmõxa* pelas mãos de uma mulher anciã – e de interação com os *yãmĩxop*, mostrando o protagonismo feminino nas relações entre humanos e não-humanos. A relação da comunidade com os importantes espíritos-mulheres que visitam a aldeia é captada através dos registros dos preparativos, que captam uma socialidade a funcionar em torno de atividades protagonizadas pelas mulheres. Ao mostrar a presença invisível que se faz pulsante nos atos preparatórios e na escuta do canto que ecoa vindo da *kuxex*, ao fundo da aldeia, ao estar submetido à vedação do olhar de filmar dentro da *kuxex*, e então apresentar os jogos corporais entre mulheres e espíritos no pátio a aldeia, é o horizonte feminino, da relação das mulheres com os *yãmĩy*, que constroi a tessitura do filme.

Este cenário onde a preparação e a espera acontecem foi por muito tempo negligenciado no cinema (Corrêa 2004), como o foi na etnografia (Belaunde, 2005, McCallum 1999, Magnani 2018, Overing 1986, 1999), ambos preocupados em falar sobre os grandes eventos, como rituais e caçadas, geralmente protagonizados por homens. Por isso, tornou-se importante que o cinema documentário se dispusesse a "filmar o nada" como nos fala Corrêa (2004). A autora e realizadora audiovisual se perguntava, ao ministrar oficinas em uma aldeia indígena:

como despertar o interesse deles por aspectos impalpáveis, mais sutis ou mesmo 'invisíveis' da cultura? Aqueles que se revelam nos gestos simples do cotidiano, nos instantes imprevisíveis da vida, e que escapam do dogma do etnicamente correto? Como torná-los parte da composição do real? (Ibid: 35).

A ideia era fazer as/os aprendizes visualizarem que tinham muito a filmar para além de seus rituais e registros evidentes da "cultura tradicional", em alguns casos afetados pelo contato com o não-índio, o que levava os aprendizes indígenas a pensar que não teriam o que filmar. O que se ressignifica aqui eram os sentidos prévios do que seria "filmar a cultura", assumindo-se que a cultura estaria também no "cuidado com os filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores..." (Ibidem). Em uma outra oficina, Corrêa propôs a um dos estudantes que acompanhasse um personagem que estava sendo filmado no trabalho na roça também em sua ida a casa, depois que ele lhe disse que não filmaria este momento pois "não ia acontecer nada mais". No outro dia, as filmagens do "nada" chegaram:

Insistimos para que, da próxima vez, filmasse o momento em que justamente "nada" acontecia. No dia seguinte, o 'nada' estava lá: ao compartilhar com a família o prato de macaxeira cozida com peixe, fluía entre Marú e Kowiri, no ritmo manso do balanço da rede, uma deliciosa conversinha sobre coisas corriqueiras da vida, causos engraçados sobre caçadas, mulheres, aventuras passadas. A câmera, tranquila e próxima, movia-se do prato de comida investido pelas mãozinhas das crianças para o rosto de Kowiri. No fundo do plano, mulheres enchendo e depois servindo a cuia de caiçuma. Assistimos, entusiasmados, ao início de uma cumplicidade entre eles, de um verdadeiro diálogo, enfim, os primeiros sinais do surgimento de um filme. (Corrêa 2004: 36).

Este filmar o nada vai ao encontro daquele "correr o risco do real" de que nos fala Jean-Louis Comolli (2008: 174), um cinema como *práxis* que é o "profeta do desconhecido". Um cinema que, como os documentários que são "atravessados, furados, transportados pelo mundo" (Ibid: 170), é capaz de mudar a representação. Assim, esta mobilização em filmar o nada atualiza, no cinema, um outro movimento análogo dos estudos antropológicos, tão protagonizado por correntes feministas na etnologia, de que a cultura não se restringe aos rituais, como os de guerra, eventos festivos ou ritos de passagens, estes todos geralmente protagonizados por homens (Overing 1986, 1999, Lasmar 1999, McCallum 1998, Lea 1999). O que se coloca aqui é a possibilidade de registrar a cultura através dos (supostos) vazios, tempos intermediários entre os eventos rituais, como atenta Romero (2021a: 78): "não me parece nenhuma coincidência que os momentos em que aparentemente 'nada acontece' sejam justamente aqueles em que as mulheres também costumam entrar em cena, no curso de suas atividades supostamente banais ou irrelevantes para se contar uma 'grande história'".

Destarte, vemos a iminência de um saber que se dá no pátio, que envolve complexas relações protagonizadas pelas mulheres, ao mesmo tempo em que, ao apresentar o pátio potente de dinâmicas cosmológicas, assim como as práticas cotidianas imersas na dinâmica ritual, fica evidente uma fluidez entre as instâncias antes teoricamente separadas público e doméstico, ritual e cotidiano. O pátio é o lugar de encontro, de afetação, de dissolução de fronteiras: "Como em outros filmes tikmũ'ün, o espaço se altera por chegadas e partidas, por povoamento e esvaziamento; ele se rarefaz, se adensa e se expande, em ligação com o entorno" (Maxakali et al 2019: 97). Aqui também a limiaridade e intensidade das quais Tugny (2011: 194) fala se tornam expressivas – seja na música ou choro que ecoa por todos espaços, seja nos corpos quebrando barreiras entre si. E, por meios dos fluxos cíclicos de esvaziamento e adensamento, ao inserir-se entre potentes encontros rituais, no pátio da aldeia, o filme incorpora em sua tessitura a "limiaridade", este "modo de ação" e "conduta ética" Tikmũ'ün, e a "intensidade" enquanto evento estético.

Como a *kuxex* não é apenas um lugar de ritual, mas também de gerência de relações políticas internas, como mostra Campelo (2018: 220), o filme nos apresenta todo um saber que é articulado no espaço do pátio, e das casas - de forma mais ligeira, por meio de cenas que desafiam as crenças etnológicas estabelecidas em uma dualidade entre o doméstico e o público, ritual e cotidiano; ali, estas instâncias – o político e doméstico, ritual e cotidiano – estão costuradas juntas em uma cosmopolítica. O que o filme nos mostra também, além da potência cosmológica destes espaços comuns, é um fluxo de estruturas, ou blocos sensoriais, como Maxakali et al (2019: 97) também já atentavam: "blocos sensíveis que se modulam por coagulação, adensamento e diluição." Mais do que separações rígidas entre as supostas esferas generizadas de público/privado, os espaços atuam como blocos sensoriais, lugares em que a afetação e alteração cosmológica ocorrem de maneiras únicas. A *kuxex* como uma caixa de ressonância acústica, opaca ao olhar, mas lacunar à chegada da alteridade, com sua abertura para o interior – "movimento dos espíritos à aldeia dos humanos", como dizia Campelo (2009: 17); o pátio como um lugar de pulsação entre adensamento e esvaziamento, espaço de afetação e alteração por meio da potencialização das trocas entre humanos e não-humanos, lugar de performar as dinâmicas de alteridade da coletividade. E as águas como um lugar de dissolução e de desaparecimento, também uma caixa de ressonância que reverbera os cantos das *yãmĩyhex* e que, pelo tato, faz o corpo das mulheres se dissolverem no fluxo desta substância, borrando as fronteiras entre fim e princípio.



Imagem 65: Mulher pega panelas dentro de casa para levar para coletar água para jogar nas andorinhas que virão à aldeia.



Imagem 66: Jovens pegam água para jogar nas andorinhas que virão à aldeia.



Imagem 67: Mulheres preparam água para jogar nas andorinhas que virão à aldeia.



Imagem 68: Mulheres escondem água para que as andorinhas não a encontre.



Imagem 69: Crianças brincam no pátio da aldeia.



Imagem 70: Mulheres aguardam próximos acontecimentos no pátio da aldeia.



Imagem 71: Crianças fazem fogueira no amanhecer, na aldeia, pouco antes de homens saírem cantando da *kuxex*.



Imagem 72: Esvaziamento do pátio após partida de lontras-brancas.

4.3 Fluidez, requalificação simbólica e xamanismo feminino

A necessidade de afirmar a imbricação entre as atividades separadas pela teoria enquanto domésticas/públicas, cotidianas/rituais se faz precisamente para negar um suposto paradoxo construído pelas tradições do conhecimento científico e acadêmico ao olhar para os povos ameríndios. Ainda na década de 1990, Paraíso (1994) já observara uma fluidez na conformação de redes de parentesco entre os Tikmũ'ün, observando a "unidade social" dos Maxakali como fluida e tendendo a um fracionamento; "até mesmo o bando, unidade mais complexa de consenso, tem um caráter fluido e inconstante quanto a sua composição, alterando-se todas as vezes em que tensões e atritos se estabelecem" (Ibid: 184). A antropóloga atribui precisamente a essa fluidez a dispersão dos grupos maxakali em diversas aldeias com organização autônoma em distintas esferas – econômica, política, social e religiosa. Porém, o uso das categorias doméstico/público, ritual/cotidiano de forma dualista é uma herança do olhar ocidental ao estudar estes povos, que têm impedido a apreensão do poder social das mulheres e da imbricação da agência feminina nas diversas dimensões sociais maxakali. Como questiona Magnani (Ibid: 112):

Como falar de uma experiência heterogênea e fluida, confluyente e transversal, deslizando o tempo todo entre categorias filosoficamente construídas como opostas, contrárias ou subordinadas (cotidiano/ritual, profano/sagrado, masculino/feminino)?

Estamos diante de uma realidade que se conforma muito mais em "variações gradativas mais ou menos sutis" (Ibid: 113), do que por oposições e dualidades. Os atos se diferem em graus de intensidade e não em suas naturezas, em diferenças fundamentais. Assim, Magnani (Ibid: 106) irá propor que as teorias façam uma "requalificação simbólica" ao abordar essas realidades, de forma a superar os equívocos já comuns na Antropologia, e nas Ciências Sociais, na abordagem dos fatores público/privado, cotidiano/ritual. Segundo a autora, dois equívocos centrais nesta abordagem são: o primeiro, valorizar as práticas cotidianas femininas somente na medida em que elas apresentem dimensões extraordinárias, e o segundo, reconhecer a dimensão ritual das práticas femininas, mas paralelamente negar sua

dimensão cotidiana¹⁰⁶. Para não propagar estes olhares enviesados, torna-se necessário evitar afixar separações nítidas (entre ordinário/extraordinário, ritual/cotidiano), uma vez que estas são oriundas de um fundamento epistemológico ocidental e não ameríndio, e também fusões definitivas, reconhecendo a necessidade de "requalificar simbolicamente" as práticas ordinárias femininas (Ibid: 106). A autora propõe o uso do conceito "extra-ordinário" por congregar a ideia de práticas que abrangem ações ordinárias da vida e estas de "outra natureza" (Ibid: 113).

Joanna Overing (1986) já há algumas décadas, ao refletir sobre a mudança em curso na Antropologia expressa marcadamente nos livros "Women, culture and society" (Rosaldo e Lamphere 1979 [1974]) e "Nature, Culture and Gender" (MacCormack e Strathern 1980), havia atentado para a necessidade de considerar as diversas realidades das mulheres e abandonar um paradigma de gênero fundamentado nas perspectivas cartesianas sobre mente e corpo e na retórica iluminista. Neste contexto, na contramão da universalização das perspectivas acadêmicas ocidentais que "jogam o jogo da dominação e subordinação", presumindo uma "autoridade (universal) da lógica destas oposições hierárquicas"¹⁰⁷, e partindo de realidades particulares, neste caso a Tikmũ'ũn, a fluidez se torna um conceito fundamental por marcar a forma como ritual/cotidiano, ordinário/extraordinário e por ser uma qualidade que atravessa marcadamente a socialidade feminina¹⁰⁸. A fluidez abrange, para

¹⁰⁶ Rosaldo (1995) parece vislumbrar esta necessidade de modificar o paradigma teórico quando afirma que "assimetrias sexuais existem mas que elas são tão sociais como os papéis dos caçadores ou dos capitalistas". Se as "assimetrias sexuais" são sociais, para estudá-las é preciso compreender o fundamento ontológico da sociedade no qual a identificamos. Entretanto, a noção de política aqui - e de "dominação masculina"- nos parece enviesada por desconsiderar o que Overing (1986: 151, tradução nossa) já havia observado: que teoria de poder social não pode ser analisada separadamente de uma "ontologia do universo de múltiplos-mundos" e das teorias nativas sobre inteligência, corporalidade e construção da pessoa. O que está em jogo é que não se pode usar os mesmos parâmetros para analisar sociedades com formas de lidar com poder completamente distintas. Em sociedades em que "ninguém pode ordenar alguém a trabalhar", em que "ninguém pode se apropriar do produto do trabalho de outra pessoa para seu benefício próprio, ou criar 'escassez' a partir da riqueza material", as dinâmicas de poder entre gêneros não podem ser compreendidas sob a mesma percepção de desigualdade que em uma sociedade capitalista. De qualquer maneira, parece ser sempre um ponto de partida limitante o de analisar a relação doméstico/público a partir de outra dualidade praticada pelas teorias ocidentais: aquela entre natureza e cultura. Entendemos que, ao tratarmos de sociedades ameríndias, que possuem fundamentos ontológicos passíveis de serem entendidos desde uma noção perspectivista de natureza e cultura, que partem de um multinaturalismo e não multiculturalismo (Viveiros de Castro 2017), os paralelismos entre estes dualismos precisam ser desconstruídos em suas bases.

¹⁰⁷ Conforme escrito por Overing (1986: 136) "Western academic notions of order and rationality favour the play of dominance and subordination. In doing so they assume the (universal) authority of the logic of such hierarchical oppositions as reasons over emotions, mind over the body, the universal over the particular, culture over nature, man over women - and of special importance to anthropological analysis, the political over the domestic and the public over the private".

¹⁰⁸ Na relação entre práticas rituais e cotidianas, interessante o relato de Tugny: "Quanto mais eu conheço os Maxakali, mais eu acho difícil falar de um ritual e de um cotidiano. Porque, às vezes, a gente está ali e acha que não está acontecendo nada, e tem um espírito ali e tem que alimentar um espírito (...) Essa divisão entre um tempo ritual e cotidiano, para mim, no caso deles, é um problema nosso e não um problema deles." (Observatório Educação Escolar Indígena, 2015)

além destas supostas dualidades, questões basilares que vinculam a organização social à construção de corporalidade. Uma aparente "falta de princípios integradores nessas sociedades", encontrada conforme antropólogos perspectivaram dinâmicas sociais destas sociedades a partir de modelos importados, na verdade estaria relacionada a uma organização social fundamentada na construção da pessoa e na corporalidade enquanto um "idioma simbólico focal" (Seeger Da Matta, Viveiros de Castro 1979: 03). Esta fluidez, ou "ausência de clãs, linhagens e grupos corporados" (Vilaça 2000: 58), pode ser relacionada a uma outra forma de organização social, como observaram Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (Ibid: 14):

A visão que a estrutura social que a Antropologia tradicional nos legou é a de um sistema de relação entre grupos. Esta visão é inadequada para a América do Sul. As sociedades indígenas deste continente estruturam-se em termos de categorias lógicas que definem relações e posições a partir de um idioma de substância.

Assim, o que vemos em cena em *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, no pátio da aldeia, quando os *yãmĩyxop* e as mulheres trocam substâncias (alimento, fumo, água, lama, vestidos), são precisamente os princípios que operam ao nível da estrutura social desta sociedade; é forma como os Tikmũ'ũn constroem relações sociais e parentesco, em uma rede que abrange inclusive não-humanos.

Entre os Tikmũ'ũn, uma das expressões importantes desta fluidez, que manifesta a agência cosmopolítica feminina, está na forma como as mulheres constroem sua rede de parentesco e relações. Na organização de parentesco Tikmũ'ũn, existe "'parentes verdadeiros' (*xape xe'e*), 'parentes distantes' (*puknõg*) e 'não-parentes' (*ãyũhuk*)" (Romero 2021: 129). As mulheres, através de visitas cotidianas na aldeia, de casa em casa, vão, entre outras coisas, definindo as gradações destas relações: "Visitar as mulheres 'parentes', passando manhãs e tardes passeando de casa em casa, é uma das atividades mais evidentes de uma socialidade toda feminina" (Magnani 2018: 126). As visitas não possuem combinação prévia, mas respeitam uma lógica de gradação de parentesco que é fluida e varia com a própria dinâmica das relações cotidianas, expressando um *ethos* de socialidade que é domínio das mulheres¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Magnani (2018) cita como exemplo a resistência de duas interlocutoras para levá-la para visitar uma parente, avó paterna e tia-avó delas, respectivamente. A antropóloga não havia entendido a resistência por serem as

De casa em casa, as mulheres vão tecendo redes de parentesco¹¹⁰ que são instáveis, fluidas: "Os corpos femininos percorrem os caminhos da aldeia, entrando e saindo discretamente das casas, desenhando suas geografias de visitas domiciliares, numa 'rotina imprevisível', a partir de suas redes de parente" (Ibid 132-3). Um movimento tão discreto, que por vezes poderia passar despercebido, como relata Magnani em uma ocasião em que não notou a casa em que estava esvaziar-se completamente, enquanto concentrava-se na aprendizagem da tecedura da embaúba. Inclusive a geografia da aldeia é pautada pela localização das casas de grupos familiares, que recebem o nome da liderança, algumas delas sendo mulheres¹¹¹. As casas são, assim, lugares onde se realiza política, como o é a *kuxex* (Campelo 2009). Mais uma vez não há aqui uma separação entre "privado/público", "doméstico/político" como contrastes universais, como mostrou Overing (1986: 140), não havendo uma separação espacial e física entre estas esferas entre todos os povos, como o há na sociedade ocidental.

Em *Yãmÿhex: as mulheres-espírito* vemos parte deste universo de domínio, de saber feminino ser expresso. Primeiramente porque é evidente que as mulheres guiam o processo do filme, elas explicam, através da narração, entrevistas e interações, o que se passa durante o ritual, orientam mulheres mais jovens e mesmo interferem no ritual – quando Noêmia Maxakali recomenda que chamem as donas do ritual, diante da convocação do pajé para que quatro mulheres falem para a *kuxex* (proferindo o desafio oral cuja cena que descrevemos mais acima neste capítulo). Começamos com uma das cenas iniciais, em que as mulheres costuram os vestidos. Primeiro, a narradora Sueli explica o que está se passando, e depois interage com outras mulheres pedindo-lhes que expliquem sobre os vestidos e as *yãmÿhex*. Então, a anciã Delcida surge em primeiro plano costurando, e explica alguns detalhes sobre a saída das mulheres-espíritos. Em um momento mais a frente na narrativa, ela faz uma reflexão

mulheres parentes próximas da mulher cuja casa pretendia visitar, e por esta mulher visitar a casa das mães de suas interlocutoras. Posteriormente, ela percebeu que, apesar de haver uma relação de consanguinidade, não havia uma relação de proximidade, de parentesco construído devido também a uma distância geográfica maior entre as casas destas meninas e de sua avó/tia-avó (Ibid: 138): "Porque elas não vão na casa da *xukux*, nem na sua aldeia. Acho que nem conhecem a casa dela, nunca foram" (explica-lhe uma mulher mais velha). Ela lembra ainda outra ocasião em que uma mulher, ao visitar uma parente cujos porcos haviam comido sua plantação, primeiro conversou sobre temas cotidianos leves, tomou café, para somente depois abordar o assunto desagradável, e ainda assim o fez com delicadeza. Ao perguntar sua interlocutora sobre o porquê de não abordar o assunto diretamente, ouviu a resposta: "não pode chegar na casa e falar mal, tem que saber conversar" (Magnani 2018: 142).

¹¹⁰ No último capítulo desta tese, trataremos uma reflexão sobre a compreensão não-biológica de corpo e parentesco.

¹¹¹ Magnani (2018) relata que, na ocasião de sua pesquisa de campo, de sete grupos familiares que conformavam a Aldeia Verde, três eram nomeados em referências às mulheres lideranças de cada um destes grupos: Noêmia, Delcida e Juraci. Sobre a importância destas líderes mulheres entre os maxakali, especificamente na Aldeia Verde, Vieira (2016: 247) escreve: "É marcada pela liderança feminina, que tem sido capaz de agregar os diferentes grupos em torno de uma associação ou sob a rubrica de comunidade, produzindo uma paisagem de unidade, necessária à atração dos mais variados tipos de projetos culturais e educacionais".

sobre a própria ação que está se desenvolvendo em frente às câmeras: "Nós estamos aqui sentadas, conversando e discutindo. Estou contando sobre as *yãmĩyhex* dos antepassados...Da minha família, dos antepassados, das nossas avós". A reflexão vai na direção da importância da manutenção dos cantos – e aqui a qualidade referencial do cinema parece ser tocada: "Nós já estávamos esquecendo o canto das nossas avós. Eles estavam se perdendo. Eu tô falando pra sua tia que não se esqueça dos cantos (...) Os cantos antigos das *yãmĩyhex* da nossa família. É assim...Eu ensinei tudo a ela. (...) Eu sei todas as minhas...O da mãe da minha mãe...bem antigo...Nós não vamos esquecer", fala ela, mostrando uma linhagem de conhecimento/cantos/*yãmĩyhex* que vem sendo passada de mãe para filha, há gerações. Na próxima cena, uma menina, com uma criança no colo, responde às perguntas das cinegrafista Sueli sobre sua relação com as mulheres-espíritos:

- Taís, a sua *yãmĩyhex* já saiu?
- Ela acena a cabeça negativamente e fala: - Saiu não.
- Saiu de manhã cedo?
- Vai sair à tarde.
- A sua é grande? Quem passou para você?
- Foi minha mãe.

E então as *yãmĩyhex* saem e dançam no pátio. Logo depois da sequência de planos desta dança, um jovem rapaz atravessa o pátio com os vestidos em mãos e entrega às mulheres que estão sentadas próximo às casas. Uma jovem então explica: "As *yãmĩyhex* dançaram primeiro e agora a gente vai vestir o vestido delas e vamos dançar." Após as mulheres dançarem com os vestidos, começa a preparação para proteger com uma barreira de cobertores as *yãmĩyhex* que sairão mais uma vez da *kuxex*. Sueli narradora explica o procedimento: "Os *yãmĩy* vão sair e as mulheres vão cobri-lo com cobertores. Para que os meninos que ainda não foram iniciados na *kuxex* não os vejam. E nem as meninas que estiverem grávidas também. Eles já são imagens, espíritos...As grávidas não podem ver, senão perdem o filho". Outra mulher explica, ao ser perguntada por Sueli: "É para cercar *yãmĩy* [o cobertor]. (...) Vou proteger o meu *yãmĩy*. (...) O *yãmĩy* vai colocar o vestido da minha *yãmĩyhex* na cintura e aí eu vou conseguir reconhecer". Sueli adiante, no meio da cena, nos diz que o canto não será traduzido. Além de nos fazer conhecer, ela nos apresenta o limite deste conhecimento. Ela nos fala também sobre os limites da câmera, quando, ao narrar a cena em que as mulheres, à noite, dançam abraçadas às *yãmĩyhex* perante a corrente de outros

yãmĩy que estão abraçados ao *xũnĩm* (espírito-morcego): "Eu fico com medo porque elas quase trombaram na minha câmera. É difícil filmar porque os *yãmĩy* correm muito. Os *xũnĩm* se misturaram aos outros *yãmĩy*". É como se, com sua narração, Sueli recuperasse para a tessitura fílmica os limites fluidos, porosos do evento ritual que compõe a cena. Sueli também, como cinegrafista e participante ativa no ritual, interfere em alguns momentos na cena: quando questiona as mulheres sobre as andorinhas que elas ainda não foram capazes de molhar ou quando, na pesca, fala-nos sobre o que nós, espectadores, não podemos ver: "Não era só um não, teve outro que esbarrou em mim. Esbarrou em mim e depois voltou, eu acho que entrou debaixo de um pau", mostrando que o seu conhecimento da pesca estava ali ativo, ao mesmo tempo em que filmava. Seu corpo-câmera era também um corpo a diluir-se na água junto com o das outras mulheres. Em outros momentos, vemos o conhecimento das mulheres aprofundar, apresentar camadas que adensam a cena. Como quando a anciã Delcida, ao preparar o alimento a ser servido às *yãmĩyhex*, questiona sobre o modo de preparo ali encenado, em diálogo com Isael Maxakali que no momento lhe filma:

- Demora muito, né? - pergunta-lhe Isael.
- Como demora! Demora tanto que não fica pronto. - responde Delcida, sem tirar os olhos das suas mãos que cortam a carne. E continua: - O pessoal não quer fazer mais
- Só antigamente mesmo que faziam, né? - continua Isael.
- Só antigamente mesmo...
- Os antigos faziam...
- Era isso mesmo que eles comiam. Mas...faziam com carne de verdade. Os bichos caíam nas armadilhas e era isso o que eles comiam. - explica Delcida, rememorando o tempo em que não era a carne do boi o alimento a ser preparado para os Tikmũ'ũn e *yãmĩyxop*.

Seja nestas entrevistas em cena, entre a/o cinegrafista e as mulheres da aldeia, seja a preparar cuidadosamente o *ĩnmõxa* a ser abatido pelos *yãmĩy* ou a comida a ser servida aos *yãmĩyxop*, são as mulheres que explicam o que está se passando no ritual para a/o espectador/a; a dinâmica do filme tem uma forte agência das mulheres no âmbito humano – com nossas interlocutoras a nos contar cada passo do evento ritual e a se envolver em danças e lutas com os espíritos –, e no âmbito extra-humano, já que são as mulheres-espíritos que protagonizam muitas das cenas. Além disso, a voz agente de Sueli Maxakali, diretora,

cinematista e narradora, no antecampo, mostra a sua agência conhecedora do ritual e eventos que o rodeiam, conhecimento que ela, a cada diálogo, e cada interferência transmite para a tessitura do filme junto com as imagens produzidas por um corpo-câmera que é capaz de se mover com naturalidade junto às *yãmĩyhex*, de correr atrás das andorinhas, de sentir o peixe passando sob as águas. Como Ingá (2020) nos diz:

Essas, as imagens, dotadas de uma força distinta de aparição – firmeza nos enquadramentos, facilidade nos movimentos de câmera, confiança perceptível entre campo e antecampo – se avizinham à voz que narra não por uma insuficiência a ser reparada, mas por uma relação de contiguidade espontânea: é tudo parte de uma mesma bolsa de coleta, um mesmo pano de costura tecido ao longo do filme. Uma brincadeira de cena que permite à abertura aquela sequência de planos quase fixos e corpos imóveis, ganhando vida e movimento conforme a história contada se desenrola e as águas correm na tela. Uma matéria que toca e reencanta a outra.

O filme é marcado por esse conhecimento feminino; o corpo feminino que sabe, que possui cantos, possui *yãmĩyhex*, é o corpo que filma, é o corpo que persegue as andorinhas e os peixes enquanto filma. Com sua circulação pelo pátio, sua interação com os não-humanos no filme, assim como na vida cotidiana "extra-ordinária" Tikmũ'ũn, em que realizam movimentos discretos, fluidos, nas visitas às casas, protagonizando encontros que conformam redes de parentesco, as mulheres estão a tecer uma trama de relações que configura o que algumas autoras chamam de "xamanismo feminino". Magnani (2018: 192) explica: "É exatamente nessa trama de relações enredadas com o território e suas subjetividades que o xamanismo feminino, enquanto 'conhecimento incorporado' (OVERING, 1986) – diferente, mas complementarmente àquele masculino – se atua e revela". Overing (1986: 148) de fato destaca como a capacidade cultural de "feitiçaria" entre os Piaroa, envolve ações cotidianas, inclusive a menstruação que é colocada no mesmo nível que habilidade do universo da agência masculina, como caça e pesca. Tantos os poderes femininos e masculinos são perigosos e devem ser cuidadosamente geridos (Overing; 1986), inclusive o poder xamânico feminino é adquirido através de uma transferência de energia da menstruação feminina para uma "menstruação masculina" – quando o homem passa por um processo de escarificação para sangrar.

Entre os Tikmũ'ün, não há dúvidas sobre o quanto as mulheres são primordiais para as relações xamânicas com os *yãmĩyxop*: "quando as mulheres da aldeia deixarem de ouvir os Yãmĩyxop e alimentá-los, todo este patrimônio vivo se desmorona" (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 50). Os diversos afazeres das mulheres são marcados por dimensões xamânicas e cuidados necessários por mediarem relações interespecíficas e entre-mundos¹¹². Saberes que envolvem capacidade de cura xamânica, por exemplo no uso da bolsa de embaúba, conforme conta Sueli (apud Magnani, 2018, p. 252):

A mulher passa seu *yãmĩy* na pessoa e ele cura. Mas não é toda mulher que faz isso. Só mulher que respeita *yãmĩyxop*, que dá comida para *yãmĩyxop*, que sabe muito canto, entende? (...) Só *Ũn Ka'ok*, só mulheres fortes. Quando você pega a embaúba e raspa sua casca, aí você mastiga a polpa e engole a água, o caldo que está lá dentro. Assim, quando você torna a cortar embaúba, as formigas não te picam mais, porque seu corpo fica com o cheiro da embaúba, e está protegido.

As mulheres também passam por um processo iniciático quando os *Tatakox* [povo-espírito-lagarta] vêm à aldeia pegar os meninos para levar para sua iniciação na *kuxex*, eles trazem os corpos das crianças mortas, agora transformados em filhos dos espíritos, e entrega às mulheres, são eles que, transformados em *yãmĩyhex*, vão dar os cantos às mulheres (Ibid: 82, Romero 2021: 111). São processos diferentes porém "em suas modalidades, mas não por natureza" (Ibid: 290). De outra forma pois as mulheres aprendem a lidar com as substâncias que manipulam ao longo da vida, e não em um momento específico, como acontece com os meninos que ficam resguardados na *kuxex* durante um período de aproximadamente um mês após serem "pegos" pelos *Tatakox* (Romero 2021: 111). De qualquer forma, tanto os homens como as mulheres podem ser "mães" ou "pais" de *yãmĩyxop*, denominados *Yãmiytak* e *Yãmiytut*, respectivamente, dado que *tak* quer dizer pai, e *tut* mãe (Vieira 2006: 85, Romero 2021: 49). Ambos os termos são traduzidos para língua

¹¹² A coleta do barro para fazer as panelas é feita em segredo, ninguém pode saber onde a mulher coletou, e que é necessário estabelecer uma relação o barro antes de retirá-lo, a mulher conversa, pede autorização ao barro antes de coletá-lo, explica como irá usá-lo, promete-le cuidado e discrição. Com a embaúba o ritual é parecido, embora o lugar da coleta não seja segredo, pois os homens que cortam a árvore escolhida pela mulher (Magnani 2018). Sobre a embaúba, Magnani (Ibid: 252) conta sobre como a própria capacidade da mulher de lidar com a embaúba foi dada pelas formigas que moram na árvore da planta e atacam as mulheres quando estas vão coletar a fibra, conforme contado pelo espírito-morcego (*xũnĩm*). Com o urucum, que é mitologicamente associado ao sangue da mulher, uma série de cuidados devem ser tomados, uma vez que a tinta opera "transformações corporais (de perspectiva e de substância) que os [Tikmũ'ün e seus aliados não-humanos] torna fortes e agentes" (Ibid: 202)

portuguesa como "pajé", o que revela uma distorção da expressão original que abrange ambos os gêneros. Tanto homens como mulheres devem cuidar de seus *yãmĩy* quando estes passam pela aldeia, expressando uma dimensão coletiva que a relação com os *yãmĩyxop* convoca:

os *yãmĩyxop* são momentos coletivos por excelência e na maioria das vezes demandam a participação de crianças, jovens e adultos, homens e mulheres para acontecerem. Não há, entre os Tikmũ'ũn, a figura de um pajé ou xamã solitário, único conhecedor ou especialista nos cantos e na cura (Romero 2021: 49).

Na verdade, como bem coloca Magnani (2018: 270): "Estamos diante de uma sociedade de xamãs". Uma paráfrase sobre a ideia de uma sociedade sem estado poderia ser feita aqui; assim como havia uma distorção na análise ocidental, como mostrou Clastres (1974) quando as análises ocidentais eram incapazes de perceber as estruturas de poder próprias das sociedades indígenas, pressupor uma sociedade sem xamã, ou de um xamanismo exclusivamente masculino, é ignorar as práticas xamânicas diluídas nos fazeres cotidianos, aparentemente desprovidos de maior potência cosmológica. Entre os Tikmũ'ũn é precisamente neste cuidados que atravessam as agências masculinas e femininas no dia a dia que reside grande parte deste xamanismo com características próprias: "o xamanismo tikmũ'ũn se caracteriza como uma dimensão difusa e compartilhada, em menor ou maior grau, entre todos, homens e mulheres. Reafirmando o caráter intersexual do xamanismo" (Magnani 2021: 271).

Desde esta dimensão coletiva e difusa, as mulheres e homens têm suas agências específicas nestas relações xamânicas. São as mulheres o público-alvo dos povos-espíritos enquanto os homens atuam como mediadores desta relação:

Os *Yãmĩyxop* vêm às aldeias para serem vistos e alimentados pelas suas mães, dançar, brincar e se fortalecer em lutas corporais com elas. Nestes momentos, os homens das aldeias são mediadores, ajudam os jovens *Yãmĩyxop* a cantarem seus cantos, ensinam às jovens mulheres como se comportarem diante deles, ou transportam os alimentos e outros presentes enviados pelas mulheres. O objetivo da vinda dos *Yãmĩyxop* nas aldeias é a interlocução com as mulheres (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 50).

Por outro lado, as mulheres, aquelas a receberem os *yãmĩxop* no pátio, não podem adentrar a casa dos cantos com eles e com os homens, como nos fala Sueli Maxakali (Ibid: 34): "Nós podemos virar pajé, nós, mulheres, mas nós só podemos de *yãmĩxop* daqui de fora. Dentro da barraca [casa dos cantos] nós não sabemos o que acontece". Esta distinção também afeta o cinema, sendo transposta para a tela transformada em movimentos que dançam com os espíritos no pátio e em um olhar que fica resguardado do interior da casa de religião:

E quando você está filmando, parece que você está junto com os *yãmĩxop*, dançando também. E você não acha que está filmando, você está no meio participando também. E nós estamos no meio, aprendemos assim. E parece que isso ajuda muito, o *yãmĩxop*. Nós, mulheres, temos limite para Rilmar, e o limite de virar pajé. Mesmo que nós saibamos tudo, tudo, não podemos falar: "Eu sei tudo". Não pode. Porque nós mulheres só podemos gravar dentro da nossa cabeça. (Sueli Maxakali apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 33).

Ao fazer um "trabalho detalhista e potencialmente infinito" (Magnani 2018: 128), com "gestos me parecem sempre delicados demais para o gigantismo de seus efeitos (Tugny apud Magnani 2018: 249), as mulheres tecem, com um *ethos* marcado por características como delicadeza, discrição e vozes baixas¹¹³, redes de parentesco, que conformam inclusive a

¹¹³ Importante salientar que sentimentos como raiva, fúria e violência são impeditivos culturais não somente das mulheres. Álvares (1992: 185) aponta para o perigo do estado de *ungã̃y* (raiva): "A tristeza, principalmente, a tristeza da morte, se não for devidamente controlada pelos parentes, pode conduzir à raiva – ao estado *ungã̃y* – ou mais apropriadamente, à fúria assassina, descontrolada e, geralmente também inconsciente, que resultará na tentativa de assassinato, ou na própria morte". Ao contrário, a alegria (*uhitup*) é "sintoma do equilíbrio, tanto biopsicológico quanto social" (Ibid: 186). Segundo Romero (2021: 338) tanto a fúria como a tristeza são "perigosos estados antissociais" capazes de afastar a pessoa de sua condição de humanidade; por isso, os parentes se atentam para evitar que a tristeza e a doença, caso perseverem, leve à pessoa à raiva. A humanidade, por outro lado, é caracterizada por um "estado de saúde, alegria, riso, socialidade" (Ibidem). Romero (Ibid) aponta ainda que também a masculinidade *tikmũ'ün* é marcada por cuidados referentes a um equilíbrio na condição emocional da pessoa e remonta a comportamentos respeitosos, não-raivosos como referenciais para a própria construção da pessoa maxakali. Ao fazer um breve reflexão sobre como os *tikmũ'ün* lidam com a homossexualidade, Romero (Ibid: 129) observa algumas características das construções de gênero entre eles: "Para começar, homens se abraçam e andam de mãos dadas sem nenhum problema ou questionamento uns dos outros. Já ouvi, aliás, alguns deles falarem tranquilamente sobre relações homossexuais, sem tentarem disfarçar o seu prazer. Falar e declarar o gosto pelo sexo tampouco é motivo de vergonha. Além disso, estes homens não evitam nem hostilizam aqueles reconhecidamente homossexuais no seu dia-a-dia. As razões desta conduta, digamos, mais acolhedora em relação aos homens e mulheres homossexuais está associada, a meu ver, àquela moralidade esperada da relação entre parentes que engloba todas as outras relações entre os *Tikmũ'ün*. Em outras palavras,

geografia da aldeia e juntamente com a gestão que fazem das trocas com os não-humanos por meio da comensalidade configuram uma dimensão importante da cosmopolítica Tikmũ'ũn.

Esta fluidez das práticas, dos gestos e dos espaços parece integrar também um complexo estético ao se expressar enquanto uma característica das artes femininas marcadas, entre os Tikmũ'ũn, por tramas e fios que vinculam pontos uns aos outros, como nas bolsas de embaúba, tão importante nos fazeres-saberes das mulheres¹¹⁴, ou nos colares de semente/miçanga que as mulheres Tikmũ'ũn produzem. Nas danças das mulheres entre si e com os *yãmĩxop* vemos um entrelaçar de braços formando um corrente que se move no pátio, a se desfazer tão suavemente como se montou. As *Yãmĩyhex* dançam em um movimento que lembra a sucuri nos diz Tugny (2011: 67). Nessas danças, as *Yãmĩyhex* e as mulheres se entrelaçam em uma corrente humana e extra-humana fluida, em um "enlace de braços (firme, mas sem nós)" (Magnani 2018: 134): "corpos-linhas, corpos- encadeados, corpos-enlaçados, linhas-cobras – caracterizadas por uma sequência cromática dada pelos vestidos coloridos e brilhantes – que enfrentam, brincam, dançam, seduzem os seres que estão à sua procura na aldeia" (Ibidem).

não é comportamento de 'gente de verdade' a raiva, a violência verbal e muito menos física. Este é o tratamento, afinal, que se reserva aos inimigos".

¹¹⁴ As mulheres atuam de forma central em todo processo que envolve a produção de bolsas a partir da fibra de embaúba. Desde a escolha da árvore a ser derrubada, a conversa com a árvore para que ela renda boa fibra, antes do corte, a retirada da fibra, produção dos fios e das bolsas (Magnani 2018). Como veremos adiante, a bolsa de embaúba feita pelas mulheres é uma das formas de cura utilizadas pelos Tikmũ'ũn.



Imagem 73: As *yãmïyhex* saem da *kuxex* e, abraçadas dançando em uma corrente, chegam ao pátio da aldeia.



Imagem 74: Abraçadas em uma corrente, as *yãmïyhex* dançam no pátio da aldeia.



Imagem 75: Abraçadas em uma corrente, as *yãmĩyhex* dançam no pátio da aldeia.



Imagem 76: Abraçadas em uma corrente, as *yãmĩyhex* dançam no pátio da aldeia.



Imagem 77: Os pés das *yãmĩhex* que, abraçadas em uma corrente, dançam no pátio da aldeia.



Imagem 78: Mulheres dançam abraçadas em uma corrente no pátio da aldeia.



Imagem 79: Mulheres e *yãmïyhex* dançam abraçadas em uma corrente no pátio da aldeia.



Imagem 80: Envoltas em cobertores, mulheres e meninas aguardam *yãmïyhex* que irão jogar cinzas sobre elas para dar sorte para a pesca.



Imagem 81: *Yãmĩyhex* jogam cinzas sobre mulheres e meninas para dar sorte para a pesca.

4.4 Comensalidade: construção de parentesco, mediação de alteridades e potência xamânica entre os Tikmũ'ũn

A fluidez é perceptível também em outro elemento que conforma a socialidade Tikmũ'ũn, a comensalidade. A importância da comensalidade para os povos indígenas tem sido tema de reflexões e pesquisas na Antropologia já há bastante tempo, uma vez que, articulada conjuntamente com a predação, a comensalidade tem sido reconhecida como uma forma de produção de pessoas e socialidade entre povos amazônicos (Fausto 2002). A alimentação é central para produção de corpos aparentados, uma vez que na Amazônia e entre outros povos ameríndios "a fabricação do parentesco converge [...] para o universo da cozinha e da partilha alimentar" (Ibid: 07). O fogo domestica o inimigo, controla uma alteridade ameaçadora, aparenta. Neste contexto, compreender os sentidos de "comer *como* e *com* alguém"- o que define comensalidade¹¹⁵ (Fausto 2002: 08) – torna-se um ponto

¹¹⁵ Concomitante à comensalidade, compõe o "complexo da predação" ameríndia, em relação à comida, o canibalismo. Se a comensalidade é um fator de afinidade e parentesco, o canibalismo é devotado aos inimigos (e estes podem ser animais, quando por exemplo uma carne não é "desumanizada", desagentivada pelo processo do cozimento e não ocorre a correta eliminação dos vestígios de sangue, comê-la pode ser um ato canibal). De forma resumida: "Aquele que se come é um inimigo, e aquele com quem se come é um parente.(...) nossa questão passa a ser o encadeamento de dois processos de transformação: um que resulta do comer alguém (o canibalismo), outro que decorre de se comer *como* e *com* alguém (a comensalidade)" (Fausto 2002: 08).

nevrálgico para entender a socialidade entre estes povos e, uma vez que geralmente a comensalidade é uma atividade com forte participação das mulheres – a socialidade feminina.

No sexto argumento de sua reflexão sobre o viés ocidental nos estudos antropológicos que apontam para uma suposta subordinação feminina, Overing (1986: 141) aborda a complementaridade na produção alimentar entre homens e mulheres:

que o princípio da diferença ou antítese implica assimetria e hierarquia; que as atividades das mulheres são universalmente julgadas como inferiores às dos homens; que o simbolismo de gênero é universalmente sobre a superioridade masculina¹¹⁶.

Overing aponta sobre a necessidade de estudos etnográficos relevantes para avaliar a relação entre valorização da caça e agricultura entre diversos povos, relatando que entre os *Piaroa*, povo indígena da Amazônia venezuelana que ela estudara, não existe uma valorização com diferentes pesos. O que há, de fato, é uma diferença que não resulta necessariamente em uma hierarquização, como anteriormente pressupunham os estudos que partiam de sociedades que tinham como particularidade a valorização da caça e da guerra. A autora destaca que a diferença, ou complementaridade, pode, ao contrário, ser um caminho para construção de igualdade: "um princípio de 'diferença' pode ser precisamente um mecanismo para criar igualdade e complementaridade assim como para criar hierarquia¹¹⁷" (Ibidem). A autora encontra precisamente na gestão deste cotidiano e atividades diárias, da qual o cuidado e alimentação fazem partes, "uma poderosa filosofia social, altamente igualitária", entre os *Piaroa* (Overing 1999: 85). Isso porque esta ênfase em habilidades necessárias para vida social está profundamente relacionada a uma "vida harmoniosa, 'domesticada', em acordo com os outros" e dissociada de uma noção de *status* e acúmulo de poder coletivo¹¹⁸ (Ibidem).

¹¹⁶ Original em inglês: "that the principle of difference or antithesis entails asymmetry and hierarchy; that women activities are universally judge as inferior to those of men"; that grender symbolism is universally about male superiority that the principle of difference or antithesis entails asymmetry and hierarchy; that women activities are universally judge as inferior to those of men"; that grender symbolism is universally about male superiority".

¹¹⁷ Original em inglês: "a principle of 'difference' can be just a mechanism for creating equality and complementarity as for creating hierarchy".

¹¹⁸ Aqui a análise de Joanna Overing vai ao encontro à ideia de "sociedades contra o estado" de Pierre Clastres (1974): "a "coletividade" como uma força coercitiva, tal como aparece na teoria ocidental, não corresponde à noção indígena de comunidade" (Overing 1999: 87). A autora destaca uma percepção do poder como pertencente à pessoa, por meio de suas habilidades produtivas essenciais à vida cotidiana que conformam o *socius* *Piaroa*. Este sujeito não deve, porém, ser confundido com aquele sujeito centrado em si mesmo pressuposto nas teorias

Ao contrário, estes últimos recaem no universo dos perigos quando aquelas habilidades não são usadas de forma adequada (lembramos dos homens não usando suas habilidades na caça para alimentar as mulheres na história das *yãmĩyhex*).

A complementaridade entre caça masculina, agricultura e preparo de alimento pelas mulheres é amplamente conhecida entre estudiosos de povos ameríndios, e tem sido também estudada como um fator para entender as relações de gênero entre essas sociedades. Em artigo sobre a formação da pessoa kaxinawá, McCallum (1999) remonta ao estudo de Peter Gow (1989) sobre uma relação entre comensalidade e sexo na constituição da pessoa generizada entre o povo Piro e outros povos na Amazônia peruana, na região do baixo Urubamba. Os estudos de Gow, inspirados no primeiro tomo de *Mitologias* de Lévi-Strauss que traz um conjunto de mitos sobre comida e sexo, apresentam a relação entre comensalidade - "diferente tipos de comida" - e gênero/geração - "diferentes categorias de gênero e idade" - como fundante da economia destes povos. Aqui, a complementaridade entre as agências de gênero está na base de toda organização social e se dá, principalmente, através de uma vinculação profunda entre construção de corpos e construção das pessoas, tendo a comensalidade uma importância significativa nestes processos – por meio da comida cotidiana e também das dietas necessárias em certos períodos, como a *couvade* [resguardo masculino relacionado à gestação], menstruação e pós-parto, constrói-se "pessoas verdadeiras", para usar o termo utilizado pelos kaxinawá. Assim, a comensalidade – que

ocidentais, uma vez que "as forças que constituem a 'individualidade' são na maior parte perigosas e se originam fora do *self*" (Ibid: 86). Ressurge aqui a necessidade de uma sociologia política que considere as dinâmicas de poder desde uma perspectiva desocidentalizada. Como Overing (1986) atenta em um trabalho anterior, as dinâmicas de poder não podem ser entendidas separadamente à ontologia indígena e seu universo de "múltiplos-mundos". Não estamos diante de uma teoria de um poder epifenomenal, acima das experiências práticas do cotidiano; precisamente por isso a importância destes estudos que passaram a se voltar para estes "procedimentos cotidianos" que resguardam, sob a "aparência mais prosaica", significados cosmológicos profundos, que, quando ignorados, lança-se sob o risco de subjugar a complexidade social dos povos estudados perante teorias voltadas apenas para grandes estruturas: "Contraste-se a riqueza do discurso cosmológico piaroa com a pobreza lexical de sua linguagem sociológica" (Overing 1999: 87). Referente às dinâmicas de poder dos Tikmũ'ũn, interessante a reflexão desenvolvida por Romero (2021) sobre o sentido da propriedade entre estes povos e sobre a necessidade de uma filosofia sobre "maestria indígena" para compreender as "relações assimétricas" nesta e em outras sociedades ameríndias (Romero aqui evoca a própria teoria de Clastres e sua reeleitura feita por Carlos Fausto no livro "Donos demais, maestria e domínio na Amazônia"). Romero evoca a noção de direito entre os Tikmũ'ũn enquanto um "direito é performativo e não prescritivo" (Ibid: 71); a propriedade se dá pelo cuidado e não por uma prescrição, e o sentido do alimento surge aqui mais uma vez como central, uma vez que o direito de posse sobre um canto/*yãmĩy* ocorre precisamente pelo compromisso, capacidade da pessoa em cuidar/alimentar (d)este. Vieira (2016) também observa esta característica na acepção de "direito", quando, durante a realização de uma oficina para refletir sobre suas noções com relação ao direito sobre o território, os Tikmũ'ũn utilizaram os termo "*uxixjok*" - que quer dizer, "agir de forma correta"- como tradução para "direito" em sua língua. A noção de direito aqui, novamente, não se dá apartada da materialidade de uma relação cotidiana, da capacidade de cuidar do que se tem: "para os Maxakali, a propriedade sobre o quer que seja está potencialmente ao alcance de quem for capaz de se apropriar e, ao mesmo tempo, que a propriedade de fato só pode ser concebida como efetivamente atual ou real. Os bens (materiais ou imateriais) estão sempre sob o domínio de quem os pode garantir, e não sob o domínio de quem a eles tem 'direito'" (Ibid: 252).

envolve as práticas geralmente femininas de agricultura e cozimento, e masculina da caça – é central tanto para construção dos corpos/pessoas como para o sistema de troca que fundamenta a economia dos povos ameríndios, sendo uma das expressões principais da complementariedade entre as agências de gênero na constituição dessas sociedades:

Seu fundamento [do mundo social kaxinawá] - assim como para o povo com o qual Gow trabalhou e para tantos outros povos amazônicos - está nos dois ciclos intimamente ligados, o de produção, distribuição e consumo, e o de sexo, procriação e reprodução, ambos baseados no corpo humano. Logo, a construção do corpo e a construção das pessoas adultas constituem o fundamento da organização social kaxinawá. Construir o corpo envolve inscrever diferenças em forma de gênero (McCallum 1999: 160).

Ainda, a comensalidade é central para entender como se constitui o parentesco entre estes povos das terras baixas da América do Sul em um processo contínuo de construção de corpos. O parentesco não se dá por "descendência biológica" (McCallum 1999), mas sim por um processo sequente de cuidado e partilha (Gow 1991) que envolve o "comer *com* e como alguém"; a produção do corpo aparentado e generizado se dá junto com a produção do conhecimento e da memória, em um processo de aprendizado corporificado e generizado (McCallum 1999), em que a comensalidade é central: "a idéia de fabricação do parentesco converge, na Amazônia, para o universo da cozinha e da partilha alimentar" (Fausto 2002: 08). Os sentidos da comensalidade ultrapassam a utilidade cotidiana da sobrevivência; ela faz parte de uma cosmopolítica que abrange a própria noção da capacidade criativa e criadora¹¹⁹ (McCallum 1999), a relação com outros seres, animais e espíritos, e a domesticação de forças poderosas e destrutivas: "é sobretudo o sangue (e seu odor) que funciona como indexador sensível de agência transformativa. Por isso, qualquer traço de sangue pode oferecer risco, e a comida na Amazônia costuma ser hipercozida" (Fausto 2002: 18). Belaunde (2001, 2005, 2006) em seus vastos estudos sobre relações de gênero e o sangue entre povos ameríndios

¹¹⁹ McCallum (1999: 166) fala sobre a ligação entre comensalidade e reprodução, através de uma vinculação, entre os Kaxinawá, do útero a uma panela que cozinha e prepara a criança para nascer: "O termo 'cozido' é *ba*, que na forma verbal significa criar, procriar e nascer. Cozinhar alimentos (*bava*) é análogo a fazer bebês. Do mesmo modo, potes e panelas são análogos a úteros. As mulheres são responsáveis, assim, por transformar a matéria crua (carne, peixe, vegetais) em matéria cozida e comestível, e também por transformar o sangue humano cru em bebês, 'cozidos' em seus úteros. Nenhum desses processos, como mostrei, é possível sem a ajuda dos homens e da agência complementar masculina."

também aponta para a gestão do sangue de forma geral como central na constituição da pessoa e organização social – "não apenas da fertilidade, mas também da saúde, do trabalho da criatividade, do bem-estar, da religiosidade, da identidade pessoal das relações interétnicas¹²⁰" (Belaunde 2001: 19, tradução nossa) – dos povos amazônicos¹²¹. O sangue é o "principal veículo tanto de diferenciação como de unidade entre os gêneros ao longo da vida das pessoas¹²²" (Ibid: 18, tradução nossa) e, quando não for mediado por um processo de desagentização, por exemplo quando ingerido cru, sem passar pelo cozimento, é um poderoso veículo de adoecimento.

Entre os Tikmũ'ũn, a comensalidade também adquire uma agência importante, seja no processo de construir parentes, seja na mediação das relações cosmopolíticas, expressando mais uma vez a fluidez entre ritual e cotidiano por meio da partilha alimentar que envolve a relação dos humanos com os povos-espíritos (*yãmĩxop*). Segundo Magnani (2018: 91) "abre a dimensão cotidiana para uma esfera cosmológica latente, sempre potencialmente presente, que se produz nas relações entretidas entre as mulheres – sujeitos responsáveis da preparação dos alimentos – e as subjetividades não-humanas que convivem com os Tikmũ'ũn". A importância da comensalidade pode ser atestada ademais nos inúmeros relatos mitológicos *tikmũ'ũn* em que a comida atua como uma disparadora de afinidades ou inimizades, uma mediadora de transformações entre os estados de humanidade e extra-humanidade. Como disse Sueli ao antropólogo Douglas Campelo (2018: 56): "você precisa dar comida aos *yãmĩxop* para entender alguma coisa".

Em uma das dissertações pioneira no estudo do povo Tikmũ'ũn, Alvares (1992) já identificava que para compreender este povo é necessário reconhecer como as dimensões centrais os fluxos de transformação que compõem a pessoa maxakali, partindo do precursor artigo de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro sobre construção dos corpos entre povos ameríndios (1979). Ao abordar a fabricação e manutenção do corpo, a autora analisa como o primeiro fluxo a gestão do sangue, em especial do sangue menstrual. O segundo se trata do "fluxo de transformação da palavra em canto, ou seja, *koxuk* em *yãmĩy*" (Álvares 1992: 08).

¹²⁰ Original em espanhol: "no solamente de la fertilidad sino de la salud, el trabajo, la creatividad, el bienestar, la religiosidad, la identidad personal y las relaciones interétnicas"

¹²¹ A autora faz aqui uma crítica à teoria da aliança lévi-straussiana, e à centralidade que esta atribui a troca de mulheres para a uma resposta sobre a transição entre natureza e cultura. Como veremos mais adiante, Belaunde (2005) propõe uma resposta não androcêntrica à pergunta fundadora da antropologia sobre a transição natureza/cultura.

¹²² Original em espanhol: "la sangre es el principal vehículo tanto de la diferenciación como de la unidad entre los géneros a lo largo de la vida de las personas".

Segundo Alvares, é com a interiorização da palavra (espírito-*koxuk*) que a condição de humanidade é criada e mantida: o corpo se torna humano ao nascer, quando *koxuk* pela boca, e é com a aquisição de cantos ao longo da vida que a pessoa se conforma, que alguém se torna Tikmũ'ũn (ÁLVARES, 1992: 93).

Estes "processos de transformação" observados pela autora têm sido discutidos nas pesquisas sobre os Tikmũ'ũn que se seguiram até então, inclusive as mais recentes (Romero 2021; Magnani 2018; Campelo 2018; Jamal, 2012, 2017; Rosse, 2007; Rosse e Maxakali, 2018; Vieira, 2006; entre outros), e ambos são atravessados por uma dimensão muito importante da socialidade deste povo: a comensalidade (e o uso do fogo envolvido na preparação dos alimentos). Os próprios cantos provêm de uma aliaça com os *yãmĩxop* marcada pela troca alimentar: "Trocando com os *yãmĩxop* comidas por cantos, alimentos cozidos por carne crua, as mães cumprem operações complexas e delicadas na manutenção do equilíbrio sócio-cosmológico¹²³" (Magnani 2018: 259-60). Esta dinâmica de troca se faz presente nas narrativas mitológicas e também em diversos filmes Tikmũ'ũn, entre eles *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019, 76').

Nas narrativas míticas Tikmũ'ũn, seguindo um padrão reconhecido entre outras narrativas e práticas de povos indígenas da Terras Baixas da América do Sul, a comensalidade é mediadora de humanidade e extra-humanidades e de aparentamento, sendo basilar para conformar a pessoa. Nestas histórias, o alimento e canto são centrais nos processos de transformação da pessoa, seja ao se espiritalizar¹²⁴ ou humanização. No mito das *Yãmĩyhex*, por exemplo, dois momentos possuem o fogo como um fator de mediação. Como bem atenta Romero (2018: 42), "A partir da fumaça que exalava do corpo em chamas da mulher morta, uma delas assumiu a aparência exata da prima que morreu e atraiu novamente o seu marido".

¹²³ Os cantos são passados, herdados, através de relações dentro de núcleos familiares (Rosse 2007: 12). As mulheres têm a doação de cantos vinculada ao luto pelos filhos mortos, quando os espíritos *Tatakox* vêm a aldeia desenterrá-los e devolvê-los a suas mães e parentes mulheres, no mesmo ritual em que levam os jovens meninos para iniciação na *kuxex*. Já os homens ganham seus cantos dos *yãmĩxop* em diversas ocasiões, como explica Magnani (2018: 288): "Se a doação-transmissão de cantos-yãmĩy de pais para filhos/as pode ocorrer em momentos simbólicos fundamentais da vida (como o casamento), homens e mulheres, rapazes e moças, podem ganhar cantos-yãmĩy por merecê-los, já desde novinhos, mas sempre a partir de formas de transmissão diferentes por homens ou mulheres: se os meninos podem recebê-los em qualquer momento, a transmissão de cantos-yãmĩy entre as redes femininas é vinculada ao sistema de luto que traz *yãmĩyhex* para as mães que perderam seus/suas filhos/as."

¹²⁴ O neologismo "espiritizar" faz referência a esse "deslocamento contínuo dos espíritos-duplos das pessoas pelo caminho do aprendizado do caminho-morte" (Campelo 2018: 164). Ou ainda, como Tugny e Jamal (2015: 65-6) explicam, o termo se refere a "pessoas cuja composição supõe idealmente um acúmulo de subjetividades. Ter cantos capturados na fumaça do inimigo é ter mais potências, mais possibilidades corporais, mais acúmulo de subjetividades. É, ao mesmo tempo, ser mais xamã, estar mais próximo de uma disponibilidade para tornar-se outro".

E, atualmente, as *Yãmĩyhex* jogam cinzas sobre as mulheres e meninas para lhes dar sorte para a pesca, como vemos no filme (Imagem 81). Além disso, o processo de transformação é iniciado quando as mulheres decidem comer a jiboia, animal vedado à alimentação, certamente uma ação que dispara um processo transformacional. O canto também faz parte da história: foi cantando que as mulheres se transformaram em jiboia, *yãmĩyhex*, e foram para o fundo do rio.

No mito de *Putuxop* (povo-espírito-papagaio), a mãe vive a chorar com saudade do pai e parentes mortos. Então, para vingar a morte do pai e atender aos pedidos da mãe, os filhos matam diversos animais e levam para que a mãe identifique quem matou seu esposo, cozinhe e coma. É deste ato que surgem os cantos que dos Putuxop: "A mãe cozinhou o bicho-gente. Os filhos Putuxop ficaram em volta, 'cantando e contando a história'" (Tugny 2011: 33). No mito do povo-gavião-espírito (*mõgmõgka*) também a comida e o canto são dispositivos de um processo de transformação: "o ancestral foi lá e pegou *koxut* (tatu) que comia daquela fruta e o comeu. Aí ele ficou encantado, só cantando, cantando, cantando" (Tugny 2011: 64). O povo-espírito-morcego (*xũnĩm*) similarmente passou a fazer parte das relações com os Tikmũ'ũn por meio de uma troca alimentar que envolve os cantos e alimentos: um ancestral percebeu que alguém estava roubando suas bananas, então cortou um cacho e deixou amadurecer, ao voltar à tarde viu que alguém que estava comendo tinha fugido, então ele o chamou:

- Você está comendo as bananas maduras que eu cortei?
- Eu comi, eu como só banana, essa é nossa comida.
- Então venha dentro da nossa casa de cantos para comer bastante banana.
E o homem ainda lhe perguntou: - como são os cantos do seu povo?
E o *xũnĩm* cantou: - ô hô hô hô hô ô hô hô hô hô hô (Tugny, 2011: 81).

A história das *Komãyxop* é parecida. Há versões que contam que esta dupla de espíritos femininos – uma pintada de vermelho e outra de preto –, foi pega na roça de batata-doce do ancestral, e outras que foi na roça de amendoim (Magnani 2018: 206). Na história, as meninas também são levadas para *kuxex* para trocar alimento por cantos: "São duas meninas que vêm. Elas são pegas no amendoim, são dois espíritos. Pajé pegou dentro da amendoineiro – uma roça de amendoim. Aí, levam para a *kuxex* e pajé pergunta por que elas

comeram o amendoim do pajé" (Maxakali et al 2008: 81). Outro mito em que a potência da comensalidade é mostrada é o do casal que se transformou em *ĩmmõxa*, só que aqui a comensalidade, por estar equivocada, surge como uma demonstração de uma alteridade extrema que gera a impossibilidade de aparentar-se, incorrendo assim em uma ameaça ao *socius*. Após sonhar com sua irmã, um homem vai visitar o túmulo dela, encontrando-a viva junto com seu cunhado. O irmão atende ao pedido da irmã e do cunhado de lhes trazer caça para comer. Entretanto, ao ver sua irmã cozinhar as presas de forma insuficiente e assim comê-las, descobre que ela e seu cunhado não são mais humanos: "A natureza não-humana do casal é revelada, portanto, no ato do consumo da carne crua. Comendo a comida de *ĩmmõxa* os dois mortos denunciaram sua perda de humanidade e sua consequente transformação no próprio *ĩmmõxa* (passando a compartilhar sua mesma perspectiva)"(Magnani 2018: 262). Outra história que fala sobre o *ĩmmõxa* traz um evento parecido em que a comensalidade revela a identidade não-humana do monstro canibal. O homem "virou bicho" após comer a larva da taquara sem retirar a cabeça¹²⁵, e o pajé decide testá-lo: "Depois que mataram a capivara para testá-lo, levaram sangue cozido. Ele virou a cara. Nem olhou. Levaram fígado cru. Ele avançou e comeu tudo. As mulheres todas choraram" (Tugny 2011: 109).

Outro importante espírito que tem uma vinculação com a comensalidade é "*Kotkuphi*", que é, ele mesmo, um espírito relacionado à mandioca, embora seja sua fibra não comestível – "a fibra interna não comestível (*kot* = mandioca; *kup* = pé, pau; *hi* = fibra)" (Jamal e Tugny 2015: 169). Este espírito, cuja característica bravia Magnani (2018) sugere vincular à própria raiz e suas espécies venenosas, zangava-se facilmente e matava muitos Tikmũ'ũn (Jamal e Tugny 2015), representando um perigo para o equilíbrio do *socius*:

Os Tikmũ'ũn sempre ressaltam esta braveza absurda, esta tirania dos *kotkuphi*, e é comum suas histórias emergirem em momentos em que alguns interditos devem ser lembrados, ou quando querem nos advertir sobre a seriedade e perigo que reside no aprendizado dos seus sistemas sociocosmológicos (Jamal e Tugny 2015: 171).

¹²⁵ Entre os Tikmũ'ũn, a larva de taquara, ou larva de morotó (*kutekut*), é um alimento muito apreciado, quando retirada a sua cabeça. De outra forma, era utilizado pelos pajés como um alucinógeno capaz de potencializar a visão (Romero 2021): "Da cabeça da *kutekut* fazia-se um pó que era consumido sobretudo pelos pajés. O uso da *kutekut* estimulava as viagens xamânicas e o surgimento de novos cantos. Quem a consumia, entrava num estado que os Tikmũ'ũn chamam de paptox, 'ver longe', também associado à embriaguez" (Romero 2021: 175). No entanto, por disparar um processo transformacional, a ingestão da cabeça é algo perigoso e pode resultar em uma transformação descontrolada, que é o caso aqui.

Ele veio a ser domesticado pelas mulheres com a oferta de comida cozida¹²⁶:

Da mesma forma como as mulheres são capazes de transformar (*domesticar*) o produto da caça tornando-o alimento saudável e comestível, foram elas que, graças às suas comidas *cozidas*, no passado amansaram os *yãmĩyxop* mais ferozes (que ameaçavam as aldeias dos humanos), estabelecendo com eles relações amistosas e benéficas (Magnani 2018: 262).

A comensalidade aqui, como veículo de domesticação de seres bravios, é uma forma de sobrevivência dos Tikmũ'ũn, garantindo a paz no *socius* pela incorporação destes quase insociáveis povos-espíritos à dinâmica de troca Tikmũ'ũn. Outro mito que tem a comensalidade como veículo de transformação é o da *Mãtãnãg* – a encantada – que se tornou espírito-mulher (*yãmĩyhex*) ao comer a carne podre do marido morto por uma picada de cobra, podendo assim segui-lo até a aldeia do mortos (Magnani 2018, Tugny 2011).

Todas essas histórias apontam para uma potência dos alimentos enquanto substâncias capazes de disparar ou revelar processos transformacionais. Os equívocos culinários podem dar início a alterações corporais¹²⁷, uma vez que a comida tem uma importante agência como "modo de mensuração e transformação das alteridades" (Tugny 2011: 48). A comida carrega sentidos que estão relacionados à centralidade da corporalidade nas organizações sociais ameríndias e à forma como se entende a composição material dos corpos entre estes povos.

¹²⁶ Magnani (2018: 263) considera a possibilidade de uma relação entre a domesticação dos *Kotkuphi* pelas mulheres e a domesticação da própria mandioca enquanto alimento pela agência das mulheres indígenas no cultivo dessa raiz, tornando-a alimento viável entre os indígenas: "a relação com o espírito da mandioca, lentamente amansado pelas mulheres, não deixa de me inspirar uma reflexão acerca do papel fundamental que as mulheres indígenas (arriscando uma generalização) desenvolveram na domesticação dos alimentos venenos, para torná-los comestíveis e nutritivos, ao longo da história". Não deixa de ser relevante tal ponderação, levando em conta outros registros que apontam para raízes históricas da relação dos Tikmũ'ũn com os *yãmĩyxop*.

¹²⁷ O antropólogo Roberto Romero (2021: 49) menciona como os Tikmũ'ũn atribuíram a sua facilidade a aprender os cantos e a língua ao fato de frequentar a *kuxex* e comer com os espíritos: "É comendo que se aprende a falar a 'língua dos Tikmũ'ũn' (*Tikmũ'ũn yĩy ax*) e é comendo com os *yãmĩyxop*, na *kuxex*, que se aprende a cantar os seus cantos. Assim, pelo menos, os Tikmũ'ũn sempre justificaram meus avanços no aprendizado da língua e de alguns cantos: 'quando você chegou, falava como um papagaio, repetindo os outros, mas você andou com o ritual, comeu com os *yãmĩyxop*, por isso aprendeu a falar como os Tikmũ'ũn'."

Como diz Overing (1999: 87-8), ao argumentar sobre uma forma de organização social formada nas práticas cotidianas e não em mecanismo de poder centralizados ou um contrato social¹²⁸ que presume uma submissão do sujeito a uma ordem coercitiva: "o que torna os membros de uma comunidade progressivamente similares uns aos outros é um certo tipo de homogeneidade material criado pela mutualidade da vida em comum". Esta homogeneidade – uma "comunidade de similares" – é criada através das partilhas das habilidades práticas que integram as agências dos sujeitos, entre elas a de produção alimentar. Partilhar a mesma comida é uma forma de partilhar a mesma perspectiva e de se tornar semelhante àquele com quem o alimento é partilhado: "a idéia é que aqueles perigosamente 'diferentes em natureza' (por exemplo, afins) passem a ser 'de mesma natureza', por intermédio do processo da vida comum" (Ibid: 87). A relação entre comida e perspectiva parte ainda do pressuposto da múltipla natureza dos diferentes corpos¹²⁹ e da capacidade de o alimento causar uma transformação corporal e natureza naquele que o consome. Assim como "o canto e as falas não são atividades meramente semânticas, abstratas, representantes de um objeto ausente" – uma vez que compõem os corpos, e atuam na consubstancialização da pessoa – também a comida precisa ser ressignificada sob a égide do pensamento ameríndio: "a comida, a carne e os corpos, essas realidades, para nós tangíveis e palpáveis, não são tampouco entidades acabadas imutáveis, definíveis, classificáveis" (Tugny 2011: 52).

A partir de um vasto estudo sobre o canibalismo entre estes povos Wari', grupo da Amazônia Meridional, Vilaça (1992, 2000) atenta para a forma como estes povos entendem

¹²⁸ Belaunde (2005: 32) menciona também sobre como, entre os Piaroa, não há um contrato do matrimônio fundado em uma ideia de propriedade - direitos e obrigações aos partidários do acordo - mas sim uma pressuposição de que as dinâmicas das relações de gênero se darão de forma "fértil e produtiva", a partir de uma harmonia nos pensamentos do casal, entende-se como pensamento tudo aqui que flui a partir das capacidades produtivas generizadas do casal - inclusive os filhos. Overing (1999) também encontra na fecundidade um eixo comum entre os povos amazônicos que, através da noção de manutenção do *socius* a partir da capacidade de construir pela partilha das habilidades produtivas e do viver conjuntamente (dinâmica que a autora denomina de "comunidade de similares"), geram assim "culturas gerativas", em que o foro informal e íntimo rege a organização social, e não o contrário - uma institucionalidade determina as ações. A ideia de "cultura gerativa" provém de uma distinção que Marshall Sahlins (2011 [1985]) faz entre sociedades com ênfases sociais distintas - as prescritivas (centradas em instituições que regem o viver), e performativas (aquelas em que "ação apropriada cria a relação, e não o inverso"). Overing (1999: 90) parte do conceito de sociedades performativas e o reformula, a partir da percepção de uma "ênfase amazônica sobre os modos de fecundidade", para a ideia de sociedades "gerativas". A percepção da centralidade da fecundidade e sua gestão entre sociedades amazônicas, conjuntamente com o reconhecimento do sangue como "principal veículo tanto de diferenciação como de unidade entre os gêneros" (Belaunde 2006: 18) ressitua os estudos de gênero sobre povos ameríndios, dando novo significado ao valor destas práticas cotidianas de construção e manutenção de corpos e pessoas desde uma perspectiva generizada que reconhece nas agências das mulheres contribuições fundantes destas organizações sociais.

¹²⁹ Tal pressuposto está relacionado com a teoria perspectivista e o multinaturalismo ameríndio, segundo os quais existem diversos mundos, várias naturezas - cada qual acessível por um corpo-afecção diferente - e uma só cultura, uma só forma de construir representações sobre estes diferentes mundos (Viveiros de Castro 2017). No sétimo capítulo desta tese, abordaremos este tema de forma mais detalhada.

corporeidade e identidade em uma vinculação profunda com as práticas culinárias. Relembrando a reflexão de Lévi-Strauss sobre uma abertura ontológica dos povos ameríndios para a alteridade, assim como uma construção da pessoa com base nas características sensíveis, Vilaça (2000) observa como esta abertura para o outro se dá em uma "dimensão fisiológica", partindo de uma concepção de corpo proposta por Viveiros de Castro (1996) enquanto um conjunto de afecções e não uma construção puramente biológica. Assim, a partilha alimentar é uma importante etapa na construção da pessoa:

Essa consubstancialidade produzida pelas relações físicas e pela comensalidade [...] é tão efetiva quanto aquela dada pelo nascimento, de modo que aqueles que vivem juntos, comem juntos ou partilham a mesma dieta alimentar vão se tornando consubstanciais, especialmente se passarem a se casar entre si. (Ibid: 60).

A comida constrói identidade e alteridades, conforme pode ser observado na própria autodenominação dos *wari'*: *wari'* significa "nós", em oposição a *karawa* que possui vários sentidos – "caça", "animal" e também "comida". Assim, a própria definição da pessoa *wari'* se faz a partir de um posicionamento em uma relação de alteridade com base na predação – *wari'* é aquele que come, ou melhor, são aqueles que comem juntos *kawara* (Vilaça 1992).

Fausto (2002) também irá referir à dinâmica da predação ameríndia como integrante de um processo de geração de consubstancialidade, identificando no fogo a potência capaz de "desagentivar" a caça, tornando-a comida inerte, o que viabiliza uma comensalidade segura. Como tem sido apontado pelo perspectivismo (Viveiros de Castro 1996, 2004, 2017, Lima, 1996, 2005), nas ontologias ameríndias a capacidade agentiva da humanidade não está restrita aos seres humanos, sendo uma condição potencial de todos os seres do cosmos¹³⁰. A caça, ao envolver a morte de seres com consciência reflexiva e intenção – seres potencialmente humanos –, abarca "um conjunto de relações predatórias entre diferentes tipos de gente" (Ibid: 11). Segundo Fausto (Ibidem), a predação é assim "um vetor de socialidade transespecífica" em que "humanos e animais estão imersos em um sistema sociocósmico no qual o objeto em disputa é a direção da predação e a produção do parentesco". Para uma comensalidade segura, é preciso assim reduzir a caça à condição de comida, impedindo-a de expressar sua agência,

¹³⁰ Como veremos no capítulo 7.

sua capacidade de se relacionar com um outro. O fogo é um importante mediador deste sistema ao "neutralizar ou reduzir a capacidade agentiva-transformativa do animal" (Ibid: 17), evitando uma inversão nas posições de predador e presa - quando, por exemplo, a caça exerce uma agência vingativa causando a morte de quem a consome¹³¹. O fogo, enquanto este "operador central na redução de animais-sujeitos em animais-objetos" (Ibid: 18), garante a transformação da caça em alimento, garante a desagregação que viabiliza a construção de laços sociais - e de parentesco - em meio ao complexo de predação.

A ligação da comensalidade com a construção de parentesco está aqui vinculada também a um "desejo cósmico" por parte dos seres que habitam o cosmos de capturar o outro para aparentá-lo, sendo a própria relação entre espécies diferentes uma potencial relação de parentesco por meio da predação:

Humanos e animais estão imersos em uma rede sociocósmica onde se disputam potencialidades de existência e capacidades reprodutivas (em sentido amplo). Nessa rede, a oposição fundamental não é entre ser ou não ser humano, mas sim entre ser ou não ser parente (e entre ter ou não ter parente)(Fausto 2002: 13).

Por outro, uma vez que comer *com* e *como* alguém é uma das principais formas de fazer parentesco, a caça se torna uma importante forma de viabilizar a partilha do alimento, portanto, de propiciar a aquisição de parentes:

E aqui se recoloca o problema da caça: para que os humanos constituam afetos e disposições humanas e produzam o parentesco entre si é preciso caçar: 'Porcos mortos são comidos;', escreve Gow, 'para satisfazer o intenso desejo humano de comer caça e, por meio da satisfação desse desejo, criar laços de parentesco.' (2001:70). A partilha da carne e a comensalidade não apenas marcam as relações entre parentes, como as produzem. Comer como alguém e com alguém é um forte vetor de identidade, assim como se abster por ou com alguém. A partilha do alimento e do código culinário fabrica, portanto, pessoas da mesma espécie (Ibid: 15)

¹³¹ Fausto (2022) a necessidade de uma "ética da caça" para prevenir "inversão das posições respectivas de predador e de presa"(Ibid: 13). Entre as ações que precisam ser tomadas pelos caçadores está falar baixo no momento da caça, alguns não carregam suas presas depois de a matarem, outros não as comem, ou não comem certas partes do corpo, entre outras medidas, havendo especificidades em cada povo. Mas uma linguagem do respeito se torna imperativa para evitar que a caça se transforme em uma guerra de vingança por parte dos animais ou que os animais a percebam como uma guerra (Ibid: 14).

Estamos aqui diante de uma noção comum entre povos ameríndios de que a criação da pessoa e a construção dos corpos envolve, como previa Gow (1991), McCallum (1999) e Overing (1996, 1986) uma sequência de atos e cuidados que geram a incorporação de conhecimento e habilidades (generizados, importante ressaltar). E, quando pensamos nos sentidos da comensalidade entre os Tikmũ'ün, fica evidente que ela atravessa por meios semelhantes o *socius*, assim como percebido pela literatura etnográfica entre outros povos das TBAS. Já observamos como, nas narrativas míticas Tikmũ'ün, alimentos e cantos são capazes de atuar na consubstancialidade, mediando transformações entre humanidade e extra-humanidade. Algo parecido acontece como na construção de parentesco. Em mais de um mito Tikmũ'ün vemos algum animal ser adotado pelos humanos e, por meio da alimentação e convívio, tornar-se parente dos que lhe adotaram¹³² - a consubstancialidade se dá pela alimentação e pela convivência¹³³. Por isso, aceitar a comida oferecida por algum parente morto nos sonhos é extremamente perigoso. Ao sonhar com um parente mortos, um Tikmũ'ün irá se preocupar de não aceitar a comida por ele ofertada no sonho (Romero 2021). Paralelamente, não aceitar a comida ofertada pelos Tikmũ'ün é uma forma de negar a disposição de integrar o seu *socius*. Quando autoridades e funcionários públicos que trabalham na rede de assistência aos indígenas se negaram a comer a larva do morotó assada no bambu¹³⁴, o cacique Guigui Maxakali declarou: "Quem não come não trabalha aqui dentro não. Quem não gosta de nós, não come um pedaço de nossa comida". Uma queixa semelhante é apresentada pela liderança Noêmia Maxakali em outra ocasião sobre os trabalhadores da saúde, como registra Romero (2021: 96): "vocês não tomam café com a gente, não comem a

¹³² Na mitologia maxakali, existem algumas adoções em que, por meio da partilha alimentar e da amamentação, um filho não-humano é consubstancializado pessoa. Por exemplo, o relato do filho da chuva foi pego na beira de uma árvore caído por um homem que deu para sua esposa para ela "dar de mamar e fazer o filho crescer"(Vieira 2006: 136), a adoção de uma anta pelo casal Tikmũ'ün no mito do dilúvio maxakali (*Konãgxeka*), do filho da abelha no mito do mōgmōgka (gavião-espírito) (Tugny 2011: 64). No mito do Sol e da Lua, a expressão "você mamou do meu leite" que a Lua diz para o Sol para lembrar o laço consanguíneo entre eles (Álvares 1994: 203) também enfatiza a relação alimentar no laço de parentesco.

¹³³ Paralelamente, uma vez que os laços são construídos pela convivência e partilha alimentar, eles também são "reversíveis" quando estas não se dão. Há assim "o aspecto da "reversibilidade" (fragilidade) das relações de afeto que as mulheres cultivam diariamente. Se ela cuidar, alimentar, lembrar, as relações tornam-se cada vez mais fortes e próximas. Caso contrário, elas se rompem, se afastam, se perdem"(Magnani 2018: 289-90). Magnani relata por exemplo como sua condição de afinidade era alterada quando passava um tempo fora da aldeia. Geralmente, as mulheres voltariam a servir-lhe café primeiro do que a as outras pessoas - o que fazem com os menos íntimos - depois que ela passava um tempo fora da aldeia (Ibid: 97). Similarmente, na relação com os povos-espírito, o cuidado na partilha era primordial para a manutenção dos vínculos: "Alguns *yãmĩxop* pediam comida de casa em casa e, quando chegaram na sua porta, ela prontamente os serviu. Todavia, me disse, dessa vez eles não iriam nas casas de algumas das mulheres, porque nas últimas vezes elas esqueceram de oferecer-lhes comida. Assim, 'eles também se esqueceram delas'" (Ibid: 177).

¹³⁴ Cena registrada no filme *Quem não come com a gente* (2005, 27').

nossa comida, ficam só lá presas no posto, por isso vocês não aprendem a falar a língua!”, queixava-se a liderança. Também a sogra de *Mâtânãg* (a encantada) se recusa a comer a comida que *Mâtânãg* prepara por desconfiar da condição ontológica da nora¹³⁵.

E, entre os Tikmũ'ün, assim como entre diversos povos ameríndios, são as mulheres as mestras da arte de transformação que envolve o alimento e o fogo. A mulher é aquela capaz de fazer a mediação cosmológica entre humanos e extra-humanos por meio do cozimento; elas sabem o que deve ser oferecido para que as relações ancestrais com os *yãmĩxop* sejam mantidas de forma amistosa. Tal importância ficou bem registrada em um relato ouvido pela antropóloga Cláudia Magnani em sua experiência no campo a partir do comentário de uma mulher que mostra muito da importância da gestão da comensalidade para a identidade feminina entre os Tikmũ'ün: "- O segredo da mulher é saber para quem dar comida no ritual" (Magnani 2018: 295), disse-lhe sua interlocutora em um momento de intimidade. A autora reconhece aqui uma "qualidade do saber-fazer das mulheres" que expressa um conhecimento e práxis marcados pela discrição, pela sutileza, importantíssimos para a manutenção do equilíbrio do *socius* Tikmũ'ün. Algum equívoco na gestão da comensalidade ritual pode implicar em consequências sérias que envolvem: "sonhos ruins, adoecimentos, tristeza ou rupturas nas relações/alianças entre vivos e com os *Yãmĩxop*" (Ibid: 296). A prática abrange o conhecimento das complexas dinâmicas rituais, que inclui identificar as sequências de cantos, saber em qual momento o alimento deve ser servido e qual *yãmĩxop* que está presente, as predileções de cada *yãmĩxop*, entre outros conhecimentos que, para a antropóloga, foi difícil perceber durante sua experiência no campo¹³⁶:

A troca entre comida e carne (ou entre comida e canto) propiciada pelas mulheres, é um ato fundamental da relação com os *yãmĩxop*, que cria e mantém com eles o vínculo de aliança e de parentesco. Alimentando os seres aliados com suas comidas (beiju, frutas, castanhas, batatas, mas agora também biscoitos, refrigerante, pão e café) ao longo de toda sua permanência na aldeia, as mulheres ganham, em troca, seus cantos e a carne por eles caçada, ou seja, suas valiosas substâncias-conhecimentos. Ao receber a carne e transformá-la em comida mediante processos de cozimento, as mulheres

¹³⁵ Ver filme *Mâtânãg - a encantada* (2019, 14') de Charles Bicalho e Shawara Maxakali. Para um relato completo do mito, ver Magnani (2018: 371).

¹³⁶ No livro "Hitupmã'ax: curar", os Tikmũ'ün falam um pouco desta complexidade alimentar que envolve os povos-espíritos: "Cada Mõgmõka tem seu milho, mandioca e carne. Kotkuphi é a mesma coisa. Porque Mõgmõka gosta de comer carne, gavião gosta de comer carne, e Kotkuphi gosta de comer carne. A comida dele é a mesma coisa. Yãmĩy (hemex), a comida dele é melancia. Xũnĩm, a comida dele é banana; Putuxop, a comida dele é milho; papagaio gosta de comer milho, milho verde. Mas também Âmãxux come milho, igual ao espírito de papagaio". (Maxakali et al 2008: 126-7)

neutralizam uma substância potencialmente perigosa tornando-a algo comestível. Assim fazendo, elas alimentam e produzem vínculos entre humanos e não-humanos, aparentando pessoas e *yãmĩyxop* e dissipando possíveis ameaças ao sócius (Ibid: 76-7).

A construção de relações bem-sucedidas entre parentes e com extra-humanos também tem uma profunda ligação com a saúde entre os Tikmũ'ũn. Uma vez que o adoecimento é visto muitas vezes como saudade dos parentes mortos, quando um parente está doente é primeiramente lembrando da alegria de estar entre os vivos, de comer juntos, rir, conversar, que se busca a cura ¹³⁷:

Também o pajé manda as mulheres fazer comida e levar onde tem doença, onde está a pessoa doente. Cada mulher leva a comida e deixa ao pé do doente. A esposa de quem está doente faz comida. Um panelão. E cada homem vem rezando. Outra noite, vêm mais pessoas: mulheres, homens vêm com comida; cada um com um prato de comida, para o doente ver e esquecer o sonho dele; todo mundo fica rindo, comendo, brincando. Assim, quem está doente esquece a doença. (Maxakali et al 2008: 83-4)

Outra forma de cura é através do uso da bolsa de embaúba pelas "mulheres fortes", conforme conta Sueli Maxakali: "quando uma pessoa está doente a mulher vai esquentar sua tuthi [bolsa de embaúba] e o seu *yãmĩy* [espírito] que está lá dentro, forte, passa para a pessoa doente, porque o *yãmĩy* dela está fraco, doente" (Magnani 2018: 254). O sentido de uma "mulher forte" aqui não é irrelevante: a capacidade de ser forte, de aguentar, é definidora do "ser mulher" entre os Tikmũ'ũn ¹³⁸ (Magnani 2018: 337), ao mesmo tempo em que aponta para

¹³⁷ Mais um exemplo ilustrativo é apresentado pelos maxakali em seu livro sobre a cura: "É assim: o filho está vivo e o pai morreu. O filho sonha com o pai, porque o pai quer chamar o filho para morrer também. Aí o filho adoce. Então, é preciso fazer religião: *yãmĩyxop*. Sara" (Maxakali et al 2008: 78). A intervenção da religião para curar um parente envolve algumas etapas, que dependem também do diagnóstico feito pelos pajés e da resposta do doente às etapas adotadas no tratamento. Diversos autores fazem uma descrição do processo de cura, entre eles Álvares (1994), Vieira (2006) e Romero (2021).

¹³⁸ Os estereótipos que viajantes, cientistas e missionários criaram sobre as mulheres do Gran Chaco argentino mostra como, mesmo quando as agências das mulheres indígenas quebram estereótipos estabelecidos no sistema colonial/patriarcal, há uma distorção nas leituras feitas pelos agentes coloniais (inclusive científicos) no sentido de presumir uma opressão de gênero. No caso, os relatos dos missionários jesuítas, representantes de órgãos

uma característica de uma forma de xamanismo feminino, como vimos acima. A "mulher forte" é aquela cujo corpo já foi adensado por muitos cantos: "mulher que respeita yãmĩyxop [os rituais], que dá comida para yãmĩyxop [os espíritos], que sabe muito canto" (Sueli Maxakali apud Magnani 2018: 254). Enquanto os homens exercem sua agência xamânica por meio da gestão dos cantos, as mulheres o fazem por meio da gestão do fogo e do cozimento. E a importância e potência da comensalidade não está restrita ao momento ritual, as implicações cosmológicas do ato de preparar e servir comida se dissolvem na relação cotidiana¹³⁹ nas diversas práticas que envolvem cozimento e uso de fogo:

O urucum é fervido para se tornar tinta-sangue-agente capaz de promover passagens entre mundos e entre status (humano para não-humanos e vice-versa). A panela é produzida através da queima da argila diretamente em cima do fogo. O espírito-forte (koxuk) da mãe que cura é ativado pelo cozimento da embaúba, assim como as mulheres ancestrais passaram em cima do fogo-fumaça para virar espírito-Yãmĩyhex. As ervas se tornam remédios quando cozidas nas panelas de barro. Por meio do fogo culinário, ainda, as mulheres transformam, amansam, controlam e domesticam forças perigosas, tornando-as substâncias benignas e promotoras de socialidade. O feroz espírito-da-mandioca é amansado pela comida cozida das mulheres menstruadas enquanto a carne crua é tornada inócua (e comestível) mediante seu cozimento. Parafrazeando McCallum (1999), as mulheres são responsáveis, em sentido amplo, por transformar matéria crua (carne, peixe, vegetais) - mas também argila, fibra, urucum - em matéria cozida e comestível - mas também inócua, agente, aliada - mediante o manejo do fogo. (Magnani 2018: 269-70)

oficiais e etnólogos europeus do início do século XX declaravam que as mulheres eram exploradas, tratadas como "bestas de carga" pelos homens, desconhecendo a relação entre força e corpo feminino que era presumida das percepções culturais daqueles povos: "A diferencia de los misioneros jesuitas, desconocían otros aspectos de la vida de las mujeres y generalizaban sobre la base de estereotipos típicos del discurso cientista-racista que inuenciaba sus observaciones y relatos y los llevaba a sostener una visión peyorativa sobre el mundo indígena, reforzando la idea de que las indígenas eran sumisas, esclavas y pasivas, desconociendo que en las culturas indígenas del Chaco la fortaleza corporal de las mujeres era un diacrítico importante en la construcción cultural del cuerpo femenino"(Gómez 2021: 34)

¹³⁹ Já falamos acima sobre a não distinção entre cotidiano e ritual quando se trata dos Tikmũ'ün, e apresetamos aqui novamente a ideia apenas para reforçar que esta característica se aplica também a outros usos do fogo, para além do culinário. A resposta de Rosângela Tugny a uma pergunta da plateia sobre se uma mediação entre mundos dos vivos e espíritos é feita pelas mulheres também na comida cotidiana. Tugny responde: "eu sempre achei que as mulheres já estão do lado dos espíritos. (...). E acho que quanto mais eu conheço os Maxakali mais eu acho difícil falar de um ritual e de um cotidiano. Porque às vezes a gente está ali achando que não está acontecendo nada e tem um espírito ali, e tem que alimentar um espírito. Praticamente, quando eu estou na aldeia de Sueli não tem um dia em que ela não me diga, vamos ali alimentar os espíritos. Eles estão sempre ali. Então, essa divisão entre um tempo ritual e um tempo cotidiano, para mim, no caso deles, ela é quase um problema nosso, não é um problema deles" (Observatório Educação Escolar Indígena, 2015).

As mulheres assim são responsáveis por uma importante parte da socialidade Tikmũ'ũn, que abrange a gestão da comensalidade ligada à construção de parentes (e consubstancialidade), a mecanismos de cura e agência xamânica; e estes sentidos estão resguardados no filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*. Após os preparativos para vinda das *yãmĩyhex*, que envolveu a costura dos vestidos, a limpeza do pátio e os primeiros encontros entre não-humanos e humanos, as mulheres dedicam-se à arte culinária. São dois momentos no filme em que a comida adquire destaque. A primeira se dá após a sequência em que as mulheres fazem um muro de cobertor para impedir que os *yãmĩy* sejam vistos. É noite, Delcida corta a carne para ser usada no beiju, e Israel, no momento cinegrafista, interage com ela, em conversa sobre os modos de preparo deste alimento pelos antigos, transcrita anteriormente. Após o corte da carne, na cena seguinte, sob os olhos de crianças e jovens meninas curiosas, as mulheres colocam a carne sobre a massa do beiju que está espalhada na folha de bananeira. Após o beiju ser assado, Sueli irá levá-lo para seu destino. Ela atravessa o pátio com o beiju na mão, passa para um homem e dá a recomendação: "Aqui. Meu irmão, entrega só para os pajés". Depois vemos a *kuxex*, com suas paredes de palha, na penumbra da noite, ressoando os cantos emitidos lá dentro. Após a comida, temos cantos. E então os espíritos saem para dançar.



Imagem 82: A anciã Delcida Maxakali corta a carne para preparar alimento para os *yãmĩyxor*.



Imagem 83: Sob os olhos de meninas curiosas, as mulheres mais velhas montam o beiju que será dado aos *yãmĩxop*.



Imagem 84: O beiju que será dado aos *yãmĩxop* é assado.



Imagem 85: Sueli atravessa o pátio com beiju que será dado aos *yãmĩxop*.



Imagem 86: Sueli entrega a um homem o beiju que será dado aos *yãmĩxop* na *kuxex*.



Imagem 87: Após a entrega do beiju, da *kuxex* ecoam os cantos.

A próxima cena de comida acontece pouco depois. Após a dança que envolve as mulheres, as *yãmĩyhex*, o *xũnĩm* e outros *yãmĩy* no pátio, e o embate oral entre mulheres e espíritos que, respectivamente fora e dentro da *kuxex*, acusam-se mutuamente, é a hora de servir a comida de carne-seca-espírito. Sueli explica: "Essa é a comida de *xoknak* (carne-seca-espírito). Para levar para os *kõmãy* (compadres e comadres). As *yãmĩyhex* vão alimentar os homens e o *yãmĩy* vai alimentar as mulheres." Vemos a comida disposta sobre a mesa – um prato com arroz, macarrão, um tipo de proteína animal, refrigerante, biscoitos, e um saco de frutas. *Xoknak* vem, com sua pele cobertor, acompanhado de uma *yãmĩyhex*, agacha-se em frente à casa e assovia anunciando sua presença. Uma mulher traz comida junto com um homem. Os quatro saem andando em direção ao pátio e às casas da aldeia. Sueli segue com a narração: "O meu primo Ian está levando *xoknak* (carne-seca-espírito) para alimentar suas mães. O *yãmĩy* que vai dar a comida". *Xoknak*, *yãmĩyhex*, o homem e a mulher param próximo a uma casa. Algumas meninas se aproximam. O homem mostra para *xoknak* para quem ele deve dar a comida. *Xoknak*, de cabeça baixa – sempre com *yãmĩyhex* atrás de si – entrega o prato de comida para as menina .

A cena seguinte mostra uma mulher acompanhada das meninas, e com um menino no colo, sentada e à frente os pratos e panela de comida. Sueli pergunta:

- Mãe Isabel, quantas Yãmîyhex você trouxe?
- Eu já tirei a minha, agora vou tirar das meninas. Essa é a comida delas?
- Entendi, amanhã à noite você vai tirar de novo...Eu estou filmando agora, mas os outros filmadores foram dormir. Amanhã vou tirar as minhas e as crianças vão dar comida pros seus kômây também.
- Sim, alimentar os nossos kômây.



Imagem 88: Comida preparada para carne-seca-espírito (*xoknak*).



Imagem 89: O carne-seca-espírito (*xoknak*) sai da *kuxex* acompanhado de *yãmĩyhex* e são perseguidos por jovens mulheres no pátio.



Imagem 90: O carne-seca-espírito (*xoknak*) sai da *kuxex* acompanhado de *yãmĩyhex*.



Imagem 91: O carne-seca-espírito (*xoknak*), acompanhado de *yāmīyhex*, um homem e uma mulher, vai levar a comida para as suas mães (mulheres Tikmū'ūn).



Imagem 92: O carne-seca-espírito (*xoknak*), acompanhado de *yāmīyhex*, um homem e uma mulher, leva a comida para as suas mães (mulheres Tikmū'ūn).

No filme, temos um relance de todo o conhecimento gerido pelas mulheres nessas trocas alimentares: é preciso saber qual alimento servir, os momentos específicos do ritual para fazê-lo, como prepará-lo, a abordagem na hora da troca, entre outras questões. Um outro filme – *Caçando Capivara* (2008, 57) – começa e termina na relação alimentar entre as mulheres e os *Yãmĩyxop*. Na cena inicial, as mulheres dão pratos de comida por entre as paredes da *kuxex*, recebendo em troca os cantos que de lá de dentro ecoam. E, na sequência final, as mulheres recebem pedaços da capivara que foi caçada pelos homens com ajuda do *yãmĩy*, e uma mulher recebe as vísceras, leva-as para casa e dispõe sobre um bacía. É o plano fechado desta carne a ser transformada pela agência xamânica alimentar feminina que encerra o filme, enquanto ao fundo se ouve o canto: "a capivara olhou para mim e gritou *yak yak, yak yak*, a capivara olhou para mim e gritou *yak yak...*", relembramo-nos o manejo de perspectivas, olhares, subjetividades que está em jogo nestas ações e nas substâncias que estão aqui presentes. André Brasil (2016: 148) tece um comentário sobre a ciclicidade que estas cenas incutem na tessitura deste filme, e sua possível relação com a estrutura "Reiterativa e paralelística, minimalista, de variações sutis e complexas" dos cantos *Tikmũ'ũn*¹⁴⁰:

Há, em primeiro lugar, uma simetria (invertida), entre a primeira sequência – quando as mulheres maxakali oferecem os alimentos aos *yãmĩyxop* – e a última – quando deles recebem partes da caça. Repete-se também de modo invertido a perspectiva no início do filme e aquela em seu final: se no começo os caçadores saem, com os cachorros e os *yãmĩyxop*, em busca da capivara, no final, a capivara é que os (nos) olhará em retorno, tripas expostas na bacía.

Essa relação de profundo conhecimento e familiaridade entre as mulheres e os *yãmĩyxop* por meio da comensalidade, das trocas corporais e de cantos é descrita similarmente por Romero (2021: 61):

¹⁴⁰ Como mencionado, não tivemos a oportunidade de aprofundar em uma análise sobre a ligação entre características estruturais dos cantos e a tessitura dos filmes *Tikmũ'ũn*. Entretanto, consideramos apropriado pontuar esta questão brevemente aqui porque nos parece que a ligação de ambos os temas com a comensalidade não pode ser diminuída, uma vez que a comida e os cantos são substâncias centrais na consubstancialização da pessoa *Tikmũ'ũn*.

Basta um ruído, um assovio, um grito distante para anunciar a chegada na aldeia ou a saída no pátio dos *yãmĩyxop*. Seus pais e suas mães, os homens e as mulheres na aldeia são também conhecidos como os “donos” (*xuyã*) dos cantos/*yãmĩy*. São eles quem os acompanham em suas passagens por aqui, guiando-os na mata em busca de bichos, orientando-os no pátio quando de suas demonstrações de canto e dança para e com as mulheres. São elas, por sua vez, quem os alimentam ou vestem, quem os recebem no pátio da aldeia para dançar e cantar.

Este saber que está relacionado à comida atravessa assim a formação da pessoa. *Yãmĩyxop* vem trocar cantos por comida, ambos essenciais para a construção da pessoa Tikmũ'ũn, como resume Campelo (2018: 100): "A comida substancializa os cantos, os corpos, as imagens e as relações". E toda esta dinâmica da comensalidade, que vai se fazendo presente nos filmes-rituais, é gerida pelas mulheres. Assim, em cena, vemos a agência da mulher como basilar da organização social Tikmũ'ũn. Tugny (2011: 41) identifica uma raiz comum entre as palavras que significam "cozinhar" (*kutet*), "cantar" (*kutex*) na língua maxakali; o radical *ku* está na base também do fogo (*kuxap*) e a larva de taquara (*kutehet*), que ao ingerida pode levar a um transe xamânico. Substâncias que carregam uma potência de transformação, uma capacidade de mediação de estados de alteridades. *Ku* também é o radical da casa de religião (*kuxex*) lugar em que habitam os *yãmĩyxop* – "povos-outros" (Jamal e Tugny 2015), seres que condensam uma potência de alteridade – quando na aldeia. O ato de cozinhar aqui se assemelha ao de cantar ou ao transe xamânico; ele viabiliza uma apropriação do outro instaurando assim uma relacionalidade que funda o *socius* Tikmũ'ũn. Uma vez que estados transformacionais carregam consigo potências perceptivas, estamos diante de um exemplo daquela dialética a qual Viveiros de Castro (2006: 330) se referia como característica dos povos amazônicos: "Tudo o que precede pode ser tomado como significando que, na Amazônia, 'a dialética primária é aquela entre o ver e o comer', como formulou elegantemente G. Mentore (1993: 29) a propósito dos Waiwai".

A comida, o fogo e o canto se colocam nesta fronteira entre as diferentes agências humanas e não-humanas sendo, assim, capazes de potencializar processos transformacionais; parecem transitar entre a matéria e imaterialidade e também entre si através de uma "contiguidade entre o que se canta e o que se come, entre o elemento acústico e a substância" (Tugny 2011: 41). São substâncias que abrem uma fenda entre o momento presente – temporalidade histórica em que diferentes espécies habitam os mundos – e este outro tempo-lugar – o mítico – onde há uma "indiscernibilidade entre o humano e o não-humano"

(Viveiros de Castro 2006: 321), onde "metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos)". A agência feminina e masculina Tikmũ'ũn que vemos em *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* são assim agências xamânicas na medida em que medeiam distintas condições ontológicas – através do fogo/alimento e através dos cantos – e reativam uma potencialidade transformacional uma vez que todos os "personagens ou actantes" que possuem uma corporalidade específica a partir deste processo de especiação seguem compartilhando "uma condição geral instável na qual aspectos humanos e não-humanos se achavam inextricavelmente emaranhados." (Ibid: 322)".

Em meio a esta condição existencial em que "o turbulento fluxo mítico continua a rugir surdamente por debaixo das discontinuidades aparentes entre os tipos e espécies", Viveiros de Castro (Ibid: 324) reconhece os espíritos como seres que carregam uma condição ontológica ainda similar àquela dos seres míticos, cujas as virtualidades não foram completamente atualizadas. São seres intervalares, "entre dois corpos quaisquer, mais que um não-corpo ou corpo nenhum". Então, talvez, o que estamos a ver quando os *yãmĩyxop* entram em cena no filme é a expressão de uma pulsão entre um mundo mítico, de virtualidade pura, e este tempo histórico, habitado por espécies que co-habitam mundos tão diversos quanto as corporalidades perceptíveis. Esta pulsão chega à tessitura fílmica através da intensidade que estas presenças convocam, seja pelo adensamento da cena com seus cantos, com os jogos corporais em que se engendram, com os brilhos e cores vinculados à sua existência, com o risco transformado em gesto quando eles vêm no meio da noite enfrentar o mais temível monstro, aquele que carrega em si o extravio de toda humanidade. Como os *xapiripẽ* – os espíritos da cosmologia Yanomami – os *yãmĩyxop* são um evento de pura potência transformacional, são "seres superlativos" (Tugny 2011) - e nos apresentam um caminho de volta, em que podemos ter – por meio da fabulação cinematográfica sobre o ritual – um visbumbre da potência mítica, da virtualidade da qual são a expressão atual:

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 (Viveiros de Castro 2006: 326).

5. *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!:* a mãe barreiro, a terra e os cantos

*Caboclinho o que é andas fazendo aqui?
Eu ando por terra alheia, procurando minha ciência.
(Canto popular de origem afro-indígena)*

*Os cantos preservam os bichos que não existem mais hoje. (...) Acabou mas não acaba.
Sueli Maxakali (Maxakali et al 2019: 111-2)*

*A terra é espírito também, porque os tikmũ'ũn saíram da terra.
(Maxakali et al 2008: 139)*

"A terra é nossa parente! Os nossos ancestrais surgiram dela. A terra é nossa mãe. Nós a chamamos assim: 'mãe, mãe'". Assim a anciã Delcida Maxakali se refere à terra em um momento de *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020, 70'), filme que se propõe apresentar a luta dos Tikmũ'ũn pelo seu território e, por meio disso, também atravessa a forma como a relação com a terra é constitutiva da pessoa e sociedade Tikmũ'ũn. Esta vinculação entre terra e feminino presente na fala de Delcida é um elemento transcultural indígena, perpassando concepções mitológicas de diversos povos, como nos apresenta Ailton Krenak (2019: 60-1):

Todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama¹⁴¹, Gaia. Uma deusa perfeita e infundável, fluxo de graça, beleza e fartura. Veja-se a imagem grega da deusa da prosperidade, que tem uma cornucópia que fica o tempo todo jorrando riqueza sobre o mundo... Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nesta paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar.

A centralidade da terra na ontologia Krenak pode ser percebida no próprio nome – composto pelas partículas, *kre*, que significa cabeça, e *nak*, que significa terra; Krenak então significa "cabeça de terra" (Ibid). A autodefinição Tikmũ'ũn também está profundamente relacionada com a terra; embora esta vinculação não esteja na etimologia, está em uma oposição ontológica central para estes povos: os Tikmũ'ũn são "os filhos da terra", em oposição aos brancos, que são os filhos do monstro canibal *innoxã*, aquele que foi extraviado de toda humanidade e capacidade de socialidade entre parentes. A terra adquire um lugar de relevância também na cosmologia dos Guarani Kaiowá, para citar mais um entre tantos exemplos. Entre os Kaiowá, existem três terras: a terra em que vivemos, a terra de baixo e a terra de cima, e é a reza que é capaz de manter o equilíbrio e comunicação entre elas. Durante a reza, o rezado percorre o caminho por estas três terras, inclusive os quinze patamares que compõem a terra de cima, até chegar ao terreiro de Ñaderu Guasu, o criador (Oliveira 2020: 279, 281). Rezar é assim mais uma forma de luta, e parte da luta pela terra, pelas terras, ao interferir na interconexão harmônica, equilibrada entre os mundos.

A caracterização da terra como feminina, comum entre diversos povos ameríndios, vem acompanhada pelo protagonismo feminino em atividades que envolvem o manuseio da terra e do barro. Magnani (2018) nos lembra as análises desenvolvidas por Lévi-Strauss sobre a presença da arte da olaria em diversos povos do mundo¹⁴², e também na América do Sul, e

¹⁴¹ Em texto em que reflete sobre a colonialidade como a "pauta oculta" da modernidade, Mignolo (2017) apresenta a *pachamama* como um conceito chave para pensar a questão da natureza na modernidade, desvinculando-a do setor econômico e de uma percepção ocidental da natureza como externa e objeto de conhecimento e exploração. O autor remete à acepção andina do conceito: "A *pachamama* era o modo como os *amauta* quíchuas e os *yatiris* aimarás – os *amauta* e os *yatiris* eram os equivalentes intelectuais silenciados do teólogo (Acosta) – entendiam a relação humana com a vida, com a energia que engendra e mantém a vida, hoje traduzida como mãe terra" (Ibid: 6-7). Para estes povos, inexistia uma separação entre natureza e cultura, uma vez que se viam como parte da natureza: "a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura"(Ibid: 7). A substituição do conceito de *pachamama* pelo de natureza teria sido um ato fundador da colonialidade no imaginário: "Foi basicamente assim que o colonialismo foi introduzido no domínio do conhecimento e da subjetividade"(Ibidem). No capítulo 7 abordaremos esta temática.

¹⁴² Lévi-Strauss (1985) fala da invisibilidade da profissão de ceramista na listagem das cerca de trinta profissões feita pelo escritor francês Paul Sébillot em um tratado sobre curiosidades e lendas das profissões. O estranhamento desta obliteração se dá principalmente quando nos atentamos para o fato de o trabalho de

como esta arte apresenta uma dimensão cosmológica feminina: “Qualquer que seja o seu nome — Mãe-Terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc. —, a padroeira da cerâmica é uma benfeitora” (Lévi-Strauss, apud Magnani 2018: 215). Lévi-Strauss irá mencionar uma cosmogonia - que estende suas influências para além da América do Sul - que identifica na cerâmica um lugar de mediação entre "forças celestes e terrestres, entre forças aquáticas e subterrâneas¹⁴³" (Lévi-Strauss 1985: 20), ou seja, entre mundos, entre humanos e não-humanos. A argila é um "objeto de um combate cósmico" (Ibid: 33), como o fogo em sua potência de mediar encontros e confrontos entre mundos. Não por acaso ela precisa ser cozida; a argila e o fogo estão imbricados cosmológicamente pela potência da metamorfose, são substâncias de transformação que possuem a potência de construir ou alterar formas. A argila de amorfa, pela mediação do fogo - o cozimento - toma forma, uma forma ainda capaz de transformação - pois a panela será recipiente para a transformação do alimento. O fogo transforma o cru, fadado à putrefação, em cozido, fazendo-o alimento, e transforma a caça em comida, retirando sua humanidade e desagentivando-a de seus perigos.

Esta importância social da vinculação da mulher com a terra, com o barro, faz-se presente também na cosmologia Tikmũ'ün e rege as ações, os cantos, as peregrinações e memórias tecidas em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!*. O filme é uma exegese sobre uma cosmogonia da terra, da terra como origem, como identidade, como elemento essencial na consubstancialidade Tikmũ'ün, no processo de construção da pessoa e, portanto, da sociedade maxakali. O filme nos apresenta a luta pela terra enquanto um direito, e a terra como fonte de recursos tangíveis e intangíveis, de forma similar àquela prevista por Strathern (2009a) e refletida por Macêdo (2017) no contexto Tikmũ'ün. Em sua intangibilidade, a terra é profundamente conectada com o feminino - na mitologia maxakali, de uma vagina na terra nasce a primeira mulher e são as mulheres que têm a capacidade de conversar com a terra e dela retirar sua substância - o barro. Assim, ao nos apresentar as memórias e cantos que

ceramista, ao lado da tecelagem, ser um dos mais importantes e antigos das diversas civilizações. Estes são os trabalhos desenvolvidos pelas mulheres nos povos ameríndios e entre os Tikmũ'ün. De forma semelhante parece haver um *bias* nos estudos antropológicos com seu grande número de estudos sobre o complexo da flauta sagrada, com foco nas vedações impostas às mulheres, ao mesmo tempo em que há uma certa invisibilidade sobre as vedações impostas aos homens no processo de manuseio e uso da argila. Lévi-Strauss (1985: 35), ao mencionar práticas do povo andino Yucararé, atenta para estas prescrições: "As mulheres, que são as únicas a praticar essa arte, iam solenemente buscar a argila durante o período do ano que não era dedicado às colheitas. Por medo do trovão, e para que ninguém as visse, escondiam-se num lugar afastado, construía um abrigo e celebravam ritos. [...] Além disso, mantinham-se longe dos maridos, porque, se não o fizessem, todos os doentes morreriam".

¹⁴³ Lévi-Strauss (1985) também encontra em alguns mitos a presença da cobra, que, como mostramos antes, também está relacionada ao feminino entre povos ameríndios. A cobra aparece em mitos de diversos povos como portadora do conhecimento da cerâmica ou relacionada à agência das mulheres na produção.

ecoam da terra, ao seguir o rastro do sangue Maxakali que verteu-se injusta e precocemente sobre ela, *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm* nos fala também dessa dimensão feminina que na cosmologia Tikmũ'ũn e de outros povos ameríndios está imbricada na terra, no barro e no sangue.

Para discutir estes temas, neste capítulo apresentamos o mito da *Putõõy* - a mulher que nasceu de uma vagina esculpida na terra, e buscamos compreender alguns elementos de gênero e relacionados à terra que esta narrativa traz. Então, discutimos também como a terra está conectados às práticas produtivas realizadas pelas mulheres Tikmũ'ũn, assim como com a consubstancialização da pessoa Tikmũ'ũn, através da coleta de cantos e movimento sobre o território. Por fim, analisamos o filme "Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!" para entender como que nele se conforma a expressão de uma mitopraxis Tikmũ'ũn na relação com a terra.

5.1 A mulher que nasceu de uma vagina na terra

A fala da anciã Delcida Maxakali tem um sentido literal; de fato, em uma das narrativas míticas, aquela que conta a história da mulher que nasceu do barreiro - *Putõõy* - e a de seu marido, *Kokexkata* (lobo-guará), os Tikmũ'ũn nasceram da terra: "A terra é espírito também, porque os tikmũ'ũn saíram da terra. Tinha só ãpit¹⁴⁴, não tinha ãhex. Um tihik fez sexo, transou com o chão. Aí saiu uma ãhex" (Maxakali et al 2008: 139). A observação do antropólogo Roberto Romero (2021) sobre os mitos de origem Tikmũ'ũn, que aborda novos começos diante de quase fins, encontra aqui exceção. A história de *Putõõy* traz um começo diferente; não houve um quase fim, mas uma mulher que veio da terra e cuja capacidade de multiplicação, após ser repartida, fez nascer o povo Tikmũ'ũn. Contemos a história.

Antigamente, havia um índio (*mõnãyxop*) que vivia só, apenas um. Os Tikmũ'ũn não existiam então. Ele fez o sexo da mulher (*ũkox*) no barro e transava; transava com a vulva do barro e então ia para a roça. Plantava banana, mandioca, inhame, batata... Tudo isso ele plantava. Uma jovem muito bonita então surgiu do barreiro (*putõ'õy*) e saiu à procura dele. "ũtak, ũtak, meu pai! meu pai!". O índio ouviu sua voz e falou: "quem será essa pessoa que me chama de pai?". A menina se aproximou dele: ũtak! Meu pai!

¹⁴⁴ ũpit e ãhex significam, respectivamente, homem e mulher (Maxakali et al 2008).

O que é? Respondeu o homem. Minha mãe me ganhou do barreiro (*putô'ôy*) (Lagrou 2016: 241)¹⁴⁵.

A história segue com a mulher acompanhando seu pai e depois, por indicação dele, buscando um parceiro para se casar: "Ele falou que procurasse um lobo e que se casasse com ele. (...) Porque lobo caça mais e trabalha mais". Ela se casa com o lobo-guará (*kokexkata*), que a leva para sua aldeia, mantendo-a escondida em uma bolsa de couro, retirando-a toda noite para dormirem juntos. Sobrinhos do lobo-guará, os coelhos (*kūniōg*) desconfiam que o tio está escondendo algo, diante do seu comportamento diferente - já não canta pelas manhãs, e retirou sua casa do centro da aldeia. Então, os *kūniōg* armam um plano junto com os homens da aldeia para descobrir o segredo do lobo-guará. Fingindo não ter onde dormir, acabam acolhidos na casa do tio e lá simulam estar adormecidos. O lobo-guará, confiante de que os sobrinhos estão em um sono pesado, retira a mulher da bolsa para se deitar com ela e então "Os *kūniōg* viram a mulher, toda enfeitada com miçangas verdes, no pescoço, nos pulsos e nos tornozelos" (Ibid: 248). Eles saem gritando no pátio, anunciando que o tio tem mulher. Já o *kokexkata*, joga a mulher para o alto, e abraça os galhos de uma árvore alegando não ter nenhuma mulher. Os *yāmīxop* cantam esta história na perspectiva dos *kūniōg*:

hax hax hax
hax hax hax
yāyā te xetut m̃ un hã pip
titio tem mulher!
yāyā te xetut m̃ un hã pip
titio tem mulher!
epiah
onde?
epiah
onde?
yā āte kukup nām m̃ un m̃ uy hãg pip eu tenho é galho de árvore!
yā āte kukup nām m̃ un m̃ uy hãg pip eu tenho é galho de árvore!

¹⁴⁵ História contada por Delcida Maxakali, traduzida por Sueli Maxakali (história) e Isael Maxakali (cantos) (Lagrou 2016: 241). Em outra versão do mito, o ancestral encontrou o barro se mechendo e viu a mulher sair de dentro dele, sem a ocorrência do ato sexual: "Antes não tinha mulheres. Mōnāiyxop (um ancestral) viu um barro mexendo enquanto ia trabalhar. Uma mulher estava saindo daquele barro. E que mulher bonita! Ela o chamou: Atak! (Meu pai!). Ele então virou e a viu..." (Magnani 2018: 71). Em ainda outra versão, *Putôôy* é já uma mulher que tem uma filha junto com o ancestral: "Tinha uma mulher, o nome dela era Putôôy (Barro). E o marido se chamava Āpihik (pássaro: Anhumá). Eles tinham uma filha. Kokexkata veio e se casou com a filha deles. Ele queria ficar sozinho com ela. Queria viver sozinho com ela." (Maxakali et al 2008: 28)

epiah
onde?
epiah
onde?
yãÿã yã ãxetut x̃ ẽ enãg
titio tem mulher de verdade!
yãÿã yã ãxetut x̃ ẽ enãg
titio tem mulher de verdade!
tute xaphã mãÿh̃ Iy
ela tem miçangas no pescoço
tute xaphã mãÿh̃ Iy
ela tem miçangas no pescoço
tute xaphã ÿ Imh̃ Iy
ela tem miçangas nos braços
tute xaphã yimh̃ Iy
ela tem miçangas nos braços
tute poxit hã kuph̃ Iy
ela tem fios de algodão nas pernas tute poxit hã kuph̃ Iy
ela tem fios de algodão nas pernas epiah
onde?
epiah
onde?
hax hax hax
hax hax hax

A mulher é encontrada no tronco da barriguda (*tok nôm*) com ajuda do pica-pauzinho (*mĩmxonãg*), e morta pelos *mõnãyxop*, que a dividem em pedaços, levando para casa, cada um uma parte da mulher. Eles então deixam a aldeia e vão morar ali perto, enviando o beija-flor (*xuxnãg*) todos os dias para averiguar se as partes já haviam se transformado. Enfim, estas partes penduradas nas casas da aldeia abandonada pelos *mõnãyxop* se transformaram em mulheres e crianças, e os *mõnãyxop* voltam para aldeia para viver todos juntos. Assim surgem os Tikmũ'ũn. O lobo-guará é colocado dentro de um buraco por meio de uma armadilha, mas consegue fugir com ajuda de seus sobrinhos, os coelhos (*kũniõg*), assim *kokexkata* e *kũniõg* se tornam amigos novamente: "Vivem juntos na *kuxex* até hoje. E quando há ritual, *kokex kata* e *kũniõg* saem juntos da *kuxex*, cantando e dançando. Quando as mulheres oferecem a comida de *Kokexkata*, é *kũniõg* quem a leva para ele" (Campelo 2018: 337). Também foi cantando que a mulher permaneceu na árvores antes de ser derrubada pelo pica-pauzinho: "Putuxop ouviu cantar, cantar, era a ùhex que estava em cima da copa da árvore. Ela cantava todo o ritual. Mas ela era encantada. Era espírito" (Maxakali et al 2008: 41).

Sueli Maxakali (apud Lagrou 2016: 250)¹⁴⁶ aponta ainda que estas ancestrais míticas podem ser também aquelas que se encantaram ao comer a jiboia e transformaram-se em *yãmÿhex*, quando não trouxeram caça para elas comerem e quebraram a harmonia na complementariedade das agências de gênero, retirando colaboração na construção de um *socius* equilibrado. Outro elemento importante a notar é que estas mulheres que surgem moldadas no barro carregam consigo a agência cultural - já possuem miçangas no braço, no pescoço e fios de algodão nas pernas, como diz o canto. "Ela era bonita. Tinha um cordão no braço e um no pé", fala também Delcida em seu relato do mito (Magnani 2018: 71). Assim a diferenciação de gênero originária não se dá por qualidades fisiológicas (ou da esfera da natureza, em uma abordagem eurocêntrica), mas por elementos culturais, como observa Magnani (2018: 73)¹⁴⁷:

Entre os Tikmũ'ũn, portanto, o corpo feminino não se opõe ao corpo masculino, por pertencer a uma (pressuposta) esfera da natureza. O que diferencia Putõyhex do homem não é sua biologia, mas suas qualidades criativas, sociais e estéticas que são, por sua vez, frutos de suas habilidades técnicas (tecelagem, cerâmica, arte da miçanga) e, como veremos adiante, de suas competências relacionais e xamânicas.

O mito assim aciona particularidades que são relacionadas à agência das mulheres entre os Tikmũ'ũn: as cores e brilhos (que proveem de seus adereços), a mabealidade da argila capaz da agência transformativa, como o são as panelas que transformam caça em comida. Ainda, vincula estes elementos aos cantos, que são constitutivos da pessoa Tikmũ'ũn.

5.2 A terra e a agência feminina

A agência feminina Tikmũ'ũn tem uma profunda conexão com elementos da terra. "Barro é vivo (...) *Ûn* (mulher) veio do barro", afirmou a anciã Noêmia Maxakali (Macedo

¹⁴⁶ "Quem sabe não foram elas que se transformaram em *yãmÿhex*?", sugeriui Sueli ao traduzir a história de . Ela atentou ainda que os ancestrais amarraram a mulher nas casas, assim como as *yãmÿhex* amarram o *mĩmãnãm* quando vêm às aldeias Tikmũ'ũn (Lagrou 2016: 250).

¹⁴⁷ Overing (1986) também referencia, na mitologia piaroa, a origem da cultura como vindo de uma deusa. A disputa pelas qualidades culturais é marcadamente conhecida no mito da flauta roubada, extensivo a vários povos ameríndios, em que homens e mulheres disputam o domínio sobre estes instrumentos musicais e capacidades culturais a eles vinculados. Abordaremos mais detalhadamente algumas destas questões sobre a relação entre natureza e cultura no último capítulo desta tese.

2017: 106). O barro em que foi esculpida a vagina de onde surgiu a primeira mulher - *Putõ,õy* - é a quem a mulher Tikmũ'ũn chama de "mãe terra" e com quem ela conversa toda vez que precisa de barro para fazer as panelas, tão importantes nos tempos ancestrais para efetivar a socialidade Tikmũ'ũn por meio da comensalidade.

Em uma cena de *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!*, vemos a estrada que leva os personagens em uma busca por uma jornada na terra Tikmũ'ũn; a terra que está guardada na memória e nos cantos. O pajé Mamey nos fala de sua vinculação com este lugar: "Quando eu era jovem, eu ficava muito na kuxex (casa dos cantos). E aí eu aprendi os cantos dos yãmĩyxop, mas só um pouco. (...) E aí eu ia em cada aldeia onde tinha kuxex (casa dos cantos) também... Dizem que essa terra onde morava o tio chamava Toyak Pata Hãg Tu (nome de um pássaro)." O pajé Totó complementa: "Também era chamada de Mimããm Yĩxunãg (Mimããm Amarelinho)". Assim a história do território Maxakali vai sendo apresentada no filme como profundamente imbricada com as memórias pessoais dos Tikmũ'ũn em sua relação com seus parentes e com os *yãmĩyxop*. Na sequência seguinte, uma conexão material, de substância que também atravessa essa relação é-nos apresentada visualmente, pois Sueli está agachada cavando a terra, remechendo o barro, enquanto na narração Delcida conta sobre os sentidos que este barro, esta terra possuem para os Tikmũ'ũn. Por um lado, diante do nosso olhar está a substância terra, por outro, o depoimento fala dos sentidos mitológicos por trás daquele encontro. É aqui que Delcida Maxakali perante a câmera nos fala sobre a sentença que começou este capítulo: "A terra é nossa parente! Os nossos ancestrais surgiram dela. A terra é nossa mãe. Nós a chamamos assim: 'mãe, mãe'. Nossos antigos... Os nossos antigos faziam assim, nossas mães faziam assim, conversavam com ela, e aí sim tiravam. 'Argila, você é nossa parente, você é nossa mãe, de onde surgiu o nosso tronco!'" E canta: "Meu pai, minha mãe argila me pegou!". A relação com a terra surge assim como atravessada pelo parentesco, memórias e encantamento por meio dos quais se desenvolve a socialidade Tikmũ'ũn – entre humanos e também destes com os não-humanos. O filme nos apresenta o devir-Tikmũ'ũn desde a afirmação da condição feminina da terra enquanto origem.



Imagem 93: Estrada percorrida pelos Tikmũ'ũn em seu território uma das sequências do filme.



Imagem 94: Percorrendo as estradas e ativando memórias sobre o território



Imagem 95: Delcida conta sobre a forma como os Tikmũ'ũn chamam a terra.



Imagem 96: Sueli retira argila da terra.



Imagem 97: Sueli retira argila da terra.

Como podemos pressupor desde o mito da *Putõõy*, o elemento barro tem profundos significados para a socialidade Tikmũ'ũn e sua importância está imbricada com a agência das mulheres. A produção de panelas de barro, por exemplo, envolve o manuseio da argila – como envolveu moldar aquela vulva-mãe –, e tem sido registrada desde os primeiros relatos de expedicionários como uma especialidade das mulheres tikmũ'ũn (Magnani 2018: 209). Esta arte feminina demanda uma série de cuidados e vedações que partem do princípio de que o barro possui uma potência agentiva que estabelece troca com as afecções-corpos de quem o manuseia. Assim como para falar da terra, ao longo do filme, os Tikmũ'ũn convocam memórias, cantos, e toques (cavam a terra, nela escrevem, mergulham), para falar do processo de produção das panelas de barro se impõe "evocar o mito, cantar, contar, ativar relações afetivas e cosmológicas com o barro enquanto sujeito. Cantos, segredos, cuidados, apareceram como parte de um processo relacional, afetivo e xamânico, que é inseparável de seus aspectos matéricos e de suas técnicas corpóreas" (Ibid: 213). Magnani relata ademais práticas como sigilo de onde o barro é retirado, no seu manuseio¹⁴⁸, assim como a

¹⁴⁸ Além de guardar segredo sobre o lugar onde retira o barro, a mulher deve produzir a panela em um cômodo da casa resguardado para este fim, a que ninguém deve ter acesso: "Vou te fazer escondida dentro da casa, você vai ter um lugar separado. Eu estarei sozinha, ninguém vai te ver. As meninas mais novas também não vão te

não-participação de mulheres menstruadas no processo, que estão relacionadas à consideração do barro como uma substância agentiva:

a produção de uma panela, desde a retirada da argila até a fabricação do pote, depende da capacidade das mestras tikmũ'ũn de cultivar uma relação de afeto com a mãe-barro, que implica o respeito de preceitos. Para que o pote fique bom, forte e bonito, a mulher se empenha a respeitar o barro, protegendo-o dos olhares indevidos e adotando todos os cuidados necessários. Ainda, se compromete a produzir panelas não somente para ela, mas para compartilhá-las com as outras parentes para que possam produzir muita comida; para que façam muita água de batata para as crianças e para os yãmĩyxop (Ibid: 216-7).

A produção das panelas de barro, em sua ligação com a terra, está vinculada assim à comensalidade, também outra prática através da qual a mulher possui importante agência nas relações sociais, como vimos no capítulo anterior. Através das panelas se produz alimentos, garante-se a complementaridade na socialidade de gênero e na relação com os não-humanos, ambos fundantes do *socius* e essencial para o seu equilíbrio. Outro ponto importante que Magnani (2018) retoma, a partir de uma leitura de Lévi-Strauss (1985: 40), é "um temperamento ciumento e rabugento" desta "senhora": "Direta ou indiretamente relacionada pelos mitos ao conflito cósmico entre os Grandes Pássaros, forças de cima, e as Serpentes, forças de baixo, essa conexão entre cerâmica e ciúme é um dado do pensamento ameríndio" . Magnani (Ibid: 216) identifica que o ciúme se faz presente nas diversas práticas femininas Tikmũ'ũn – além da olaria, na produção da tinta com urucum, e a produção das bolsas de embaúba¹⁴⁹ –, assim como na própria socialidade convocada pela mulher originária – a *Put'poy* – que precisou ser escondida pelo lobo-guará e ainda assim padeceu diante do ciúme incontrolável que os homens da aldeia sentiram do seu marido:

Foi pelo ciúme dos demais homens que a única mulher de barro, escondida por Kokex Kata carinhosamente em sua casa, foi repartida em tantos pedaços quantos eram os pretendentes, e se multiplicou. Assim como para a primeira

ver” diz Delcida Maxakali ao conversar com o barro e pedir-lhe autorização para retirá-lo da terra (Delcida Maxakali apud Magnani 2018: 214).

¹⁴⁹ Em certo momento, Magnani (2018: 324) resume a forma como o ciúme se expressa nestas práticas, antes detalhadamente descrita por ela: "pensamos, por exemplo, ao ciúme das matérias-sujeitos – o barro, o urucum – que não querem ser vistas e que devem ser manipuladas longe de olhares indiscretos – e ao rosto de quem fica sem sangue ao olhá-las. Pensamos, ainda, na embaúba bonita que não deve ser mostrada aos olhos das outras mulheres, para não gerar inveja".

mulher, o barro deve ser cautelosamente mantido em sigilo; escondido (do ciúme) dos olhares de quem não o pode fitar.

A partir da interpretação de Lévi-Strauss (1985: 216) sobre o ciúme como um fator presente na mitologia que atua para dar origem ou continuidade a "um estado de conjunção quando existe um estado ou surge uma ameaça de disjunção", Magnani (2018) reconhece neste sentimento uma expressão de carinho típica das relações de parentesco, e desta construção de redes de parentesco que as mulheres fazem com seus vezes discretos atos cotidianos. De fato, como é comum nas relações com outros elementos e substâncias¹⁵⁰, uma vez que todos são "potencialmente humanos", a terra, o barro integram o *socius* enquanto uma subjetividade, e um/a parente. Ao retirar o barro da terra, a mulher deve conversar, pedir autorização, sob o risco do barro não gostar dela, fazendo com que sua panela fique com pedras de argila e rache (Magnani 2018: 214): "o barro é nosso parente", diz Delcida Maxakali à Magnani ao lembrar de como via sua mãe se relacionar com o ele e produzir as suas panelas (Ibidem). Ou, como ela mesma fala no filme: "Os nossos antigos faziam assim, nossas mães faziam assim, conversavam com ela, e aí sim tiravam. 'Argila, você é nossa parente, você é nossa mãe, de onde surgiu o nosso tronco'." Caso a relação não seja bem sucedida, as panelas, rachadas, não servirão ao propósito final – integrar a dinâmica de equilíbrio do *socius* através da comensalidade, além de envergonhar a mulher: “só tem uma coisa, se eu fazer você, e queimar você, não estoura! Se você estourar eu vou ficar com vergonha. Quero que você fique bem bonita, que me obedeça", continua a mãe de Delcida em sua conversa com o barro (Ibidem). Assim, essa dinâmica afetiva e intersubjetiva ao lidar com o barro demonstra a existência de uma relação de parentesco a ser cuidadosamente mantida – como o são as redes tecidas pelas mulheres Tikmũ'ün nas aldeias. Similarmente ao que fazem em suas visitas às casas, as mulheres devem manter um *ethos* – um jeito de falar, de se comportar, uma qualidade de discrição, entre outras características – ao lidar com o barro (Ibid), o que nos remete a uma "delicadeza das relações sociais" (Belaunde 2017: 193) condizente com a própria fragilidade da cerâmica.

¹⁵⁰ Magnani (2018) vai relatar ademais a dimensão afetiva e cuidadosa da relação das mulheres com a embaúba: "Porque a embaúba é espírito, é yãmîy, tem canto", Magnani (Ibid: 224) remonta à frase de Maiza Maxakali, ao relatar como se dá a expedição de retirada da embaúba. Por exemplo, na hora de cortar o pé tem que conversar com a planta para desenvolver um "acordo mútuo de cuidados": "as mulheres devem investir tempo e adotar cuidados, para que o processo seja bem-sucedido, comprometendo-se a aproveitar da fibra para produzir linhas, redes e bolsas, para pescar e carregar pilotas" (Ibidem).

A observância dos cuidados para manutenção das relações sociais atravessa o *ethos* ameríndio e o conceito de "bem viver" que o integra. Na análise que Belaunde (Ibid) faz da relação de povos indígenas com o Estado nacional, e das má interpretações do conceito de "viver bem" que embasam uma série de políticas equivocadas para estes povos, percebe-se que é precisamente o cuidado com um *ethos* adequado à socialidade que é o ponto cego do sistema regido pelo Estado. O viver bem indígena é conformado por "práticas de delicadeza com vistas à produção de objetos, corpos, pessoas e territórios" (Ibid: 194), tão bem percebidas neste *ethos* adotado pelas mulheres Tikmũ'ũn ao lidar com o barro e ao agir na construção e manutenção do *socius* Tikmũ'ũn – que é o que faz o próprio "ser gente", tomando emprestado o exemplo que Belaunde traz de outro povo indígena, os Ayamara. Afinal, são as panelas que permitem a comensalidade tão importante para conformar o parentesco e para efetivar as trocas comida/cantos com os *yãmĩyxop*. Para viver bem, para ser gente, é preciso se engajar na criação de artefatos, corpos, subjetividades, e estes se conectam ao território: "através da produção de artefatos e variações de estilo, os processos históricos podem ganhar materialidade e as relações com a terra se concretizam nos corpos, as subjetividades e as relações políticas tecidas com o território" (Ibid: 190). E a olaria "materializa" essa prática: "Para cada povo, a cosmopolítica da cerâmica desdobra-se em feixes de relações entre sujeitos humanos e não-humanos" (Ibid: 197). Mesmo que não mais praticada com frequência entre os Tikmũ'ũn¹⁵¹, a olaria revela muito sobre as relações delicadas, cuja fragilidade é "uma qualidade primordial" (Ibidem), assim como o viver bem. Nesta capacidade de conformar o barro maleável mesmo que sob o risco de quebrar-se, no cuidadoso diálogo entre mulheres e barro, encontramos este fino equilíbrio que parece ser o fundamento de processos transformacionais necessários à continuidade do *socius* Tikmũ'ũn. Esta "delicadeza das relações" que se expressa no trato da mulher com o barro integra a forma com que os Tikmũ'ũn se relacionam com a terra, que é atravessada ainda por uma outra qualidade intangível – expressa nos cantos – fundamental para consubstancialidade da pessoa Tikmũ'ũn.

¹⁵¹ A antropóloga relata que, durante sua pesquisa de campo, constatou que não são feitas mais panelas de barro entre os Tikmũ'ũn, mas, ao mesmo tempo, as dinâmicas sociais em torno da olaria são sempre recordadas por meio dos cantos e conversas: "como se fosse uma agência presente, operante mediante a memória, a fala, e as histórias narradas repetidamente" (Magnani 2018: 211)

5.3 Cantos, esgarçamentos e multiplicação de coletividade

Para compreender quem são os Tikmũ'ũn, é necessário conhecer sua relação com o cantos, recebidos dos *yãmĩyxop*, que se dá mediada pela relação com a terra. Os cantos que consubstancializam, junto com a comida, a pessoa Tikmũ'ũn provêm da terra, são coletados através do movimento sobre ela, nas andanças feitas pelo território. A terra, primordialmente, é um lugar para estabelecer esta relação intangível de socialidade com os não-humanos, como nos fala Sueli (apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 35): "Porque o nosso território não é para fazer trabalho em cima, plantar, não é isso. Porque território é espírito, *yãmĩy*, em cima. Porque sem *yãmĩy* em cima do território... o território não é importante sem *yãmĩy*. Território só é importante quanto tem espírito de *yãmĩy* em cima". Há, portanto, uma profunda imbricação entre a terra, os cantos e o "sistema *yãmĩyxop*" com seus "saberes de cura, da alimentação, da gastronomia, da astronomia, da climatologia, da agricultura, da identificação de plantas e animais" (Rosse et al 2020: 48). É da terra, por exemplo, que as *yãmĩyhex* (mulheres-espíritos), os *mõgmoka* (povo-espírito-gavião) e *putuxop* (povo-espírito-papagaio) coletam, em suas constantes peregrinações, os cantos que dão aos Tikmũ'ũn (Tugny 2011: 74). Campelo (2018: 349) também nos fala desta vinculação entre território e cantos: "Pessoas tikmũ,ũn, ao trazerem em seus corpos cantos e narrativas, atualizam, através da sua relação com os *yãmĩyxop* e no seu devir-povo-espírito, sua relação com estes lugares." Os cantos em sua relação com a terra são uma expressão desta relação de alteridade primeira que define a socialidade tikmũ'ũn (Tugny 2014), aquela que eles têm com os povos-espíritos, estando a circulação destes cantos profundamente relacionada com a socialidade com os *yãmĩyxop* (Campelo 2018). Os cantos assim resguardam dimensões políticas e cosmopolíticas, sendo um lugar de memória da relação dos tikmũ'ũn com o território. E a terra reverbera estes cantos, é uma forma de perceber o mundo que se dá por meio da sonoridade (Ibid), da língua, da palavra, ou, como nos coloca Rosse (2018: 22): "relações mobilizadas pela própria festa ou pelos próprios eventos musicais, míticos, políticos, que não existiriam fora deles".

A partir daquela afirmação de Sueli sobre como os maxakali deixaram a terra para não perder a língua, Macêdo (2017: 85) analisa a profunda imbricação entre a língua maxakali, a terra e relações com os *yãmĩyxop*. Na verdade, como é nos cantos que se configura a relação com a terra, não perder a língua foi e tem sido uma forma que os Tikmũ'ũn encontraram de

manter sua forma própria de se relacionar a terra, mesmo diante do espólio que sofrem continuamente em seu território:

A ligação com a língua pode ser pensada em termos da ligação mesma com a terra. A forma de relacionar-se com os yãmĩy através dos cantos, danças e alimentos é o que permite a manutenção da vida Maxakali. Por isso, é possível, como disse Sueli - ir deixando a terra sem deixar de ser Maxakali ou sem deixar de manter um vínculo com a terra. Já a língua não pode ser perdida, deixada, uma vez que é o que permite a continuidade dos rituais. E é a manutenção ritual que permite a continuação das relações com os Yãmĩy que os vinculam à terra. Sem os Yãmĩy não há terra (Ibidem).

Por meio dos cantos, a língua atua na constituição da pessoa Tikmũ'ũn e da sociedade maxakali atualizando uma profunda conexão com a terra. A frase de Sueli então parece condensar não mais a ideia de uma suposta oposição entre terra e língua, mas uma identificação profunda, uma indissociabilidade que se dá entre ambas; manter a língua foi a forma que os maxakali encontraram de sobreviver ao espólio de suas terras porque, por meio da língua e dos cantos, a territorialidade¹⁵² – como um lugar existencial, uma condição

¹⁵² Diversas implicações podem derivar das noções de terra e território entre povos indígenas, inclusive aquelas específicas das etnias e suas alterações devido ao contato com os não-índios e necessidade de delimitar estes espaços territoriais constitucionais denominados "Terras Indígenas", que muitas vezes não correspondem aos territórios ocupados originalmente por estes povos. Gallois (2004) apresenta uma distinção entre terra e territorialidade que nos parece complementar a uma outra definição proposta pela liderança popular do campo, Joelson Ferreira e pelo pesquisador Erahsto Felício (2017) em livro que reflete sobre a condição da terra em um processo revolucionário no contexto brasileiro. Gallois (Ibid: 39) realiza esta distinção entre 'terra' e 'território': "A noção de 'Terra Indígena' diz respeito ao processo político-jurídico conduzido sob a égide do Estado, enquanto a de 'território' remete à construção e à vivência, culturalmente variável, da relação entre uma sociedade específica e sua base territorial". A autora atenta ainda que a própria ideia de um território fechado proveio de parâmetros coloniais e burocráticos, e não dos próprios povos indígenas: "um território fechado só surge com as restrições impostas pelo contato, pelos processos de regularização fundiária, contexto que inclusive favorece o surgimento de uma identidade étnica" (Ibidem). Porém, antes da delimitação de um 'terra indígena', os espaços são convertidos em territórios, por meio da vinculação social de grupos humanos que nele projetam necessidades e práticas culturais: "O espaço pode ser o ponto de partida para pensar o território, enquanto suporte físico que é territorializado: relações são estabelecidas, criando limites e canais de comunicação, proximidades e distâncias, interdições, fronteiras seletivamente permeáveis conforme a lógica territorial do grupo que territorializa uma dada porção de espaço" (Ibid: 41). E os territórios são convertidos em terras, para fins de reconhecimento legal, para remediar o "confronto entre lógicas espaciais" que ocorre quando do contato dos povos indígenas com não-indígenas. A autora relata ainda a necessidade de compreender 'terra indígena' sob diferentes abordagens de territorialidade, para não incorrer no perigo de adotar como parâmetro uma relação produtivista com a terra. Os povos indígenas possuem diferentes formas de constituir territorialidade e reconhecer isto é imprescindível para garantir sua autonomia uma vez que "o território de um grupo pode ser pensado como um substrato de sua cultura" (Ibid: 41). Já Joelson Ferreira (2021) se refere ao território como um lugar que contém símbolos de pertencimento e à terra, por outro lado, como a extensão física sobre a qual se assenta populações. Necessária para, nela, construir-se um território, a terra seria aqui aquilo que Gallois chamou de espaço. Aqui usaremos a palavra território quando desejarmos enfatizar uma relação de pertencimento dos

ontológica, atualizável na relação com a terra – Tikmũ'ũn seria mantida. A terra assim é mais do que um espaço físico, ela é "uma extensão do que são os cantos, do que constituem e a forma como os maxakali se inscrevem no mundo e estabelecem relações/conexões" (Ibid: 86). Desta forma, para falar sobre – e filmar – a relação dos Tikmũ'ũn com a terra, é preciso também se aproximar de seus cantos.

Ao lado da comensalidade, da gestão dos fluidos corporais, em especial o sangue, os cantos integram o processo de consubstancialização Tikmũ'ũn, conforme previsto por Álvares (1992: 183): "o processo de transformação da pessoa maxakali implica em um duplo movimento – no controle sobre dois fluxos que se opõem e se complementam. Além do processo de transformação da palavra em canto – reprodução do conhecimento – o destino dos humanos está ligado ao fluxo da reprodução dos corpos - cujo veículo é o sangue". É com o desenvolvimento da palavra através da aquisição do cantos que se conforma a pessoa *tikmũ'ũn* e é com o fluxo de cantos/*yãmĩy* que se estrutura da sociedade maxakali: "a pessoa humana precisa completar-se através do conhecimento – através dos cantos dos **yãmĩy**. Possuir **yãmĩy** é a condição básica para se atingir, não somente a maioria Maxakali, mas, na verdade, a própria condição de ser humano completo" (Ibid: 172, grifo no original). Entre os Tikmũ'ũn, a capacidade de interagir de forma a adquirir seus cantos/*yãmĩy* é definidora de humanidade; aquele extremo de incapacidade de integrar o *socius* que o *ĩnmõxa* representa é marcado pela característica da "impermeabilidade", da incapacidade de trocar, de receber cantos: "*Ĩnmõxa* é uma pessoa que não se transformou em *yãmĩy*, espírito, ou – se é que podemos dizer – em canto" (Jamal, Tugny 2015: 173). Com sua pele endurecida, *ĩnmõxa* perdeu sua capacidade transformacional, não podendo ter canto, nem adquirir outros pontos de vista, outras perspectivas; ou, como nos diz Álvares (1992: 185), falta-lhe movimento: "É somente quando há movimento que há vida. A estagnação conduz à morte – a *ĩnmõxa* – à deterioração". O canto – e a música – viabilizam trocas, são substâncias carregadas de alteridade (Jamal, Tugny 2015). Junto com os alimentos, configuram-se como as substâncias fundantes da relação de reciprocidade com os *yãmĩyxop*, e do plano da "cultura" (Macedo 2017: 206), e da própria humanidade maxakali. Os Tikmũ'ũn, como filhos da terra, possuem cantos, já os brancos, filhos do *ĩnmõxa*, são impermeáveis para esta socialidade que se constitui fundamentalmente através da agregação e circulação de cantos. Além disso, *ĩnmõxa*

indígenas com certo lugar, pertencimento que resulta de um processo histórico de ocupação e circulação, e manteremos um uso mais abrangente para a palavra terra, compreendendo esta como uma base para a construção de um pertencimento e bem-viver - da territorialidade, por meio de relações que são cosmopolíticas.

é aquele que come cru, que ingere sangue alheio, que, segundo Álvares, é uma condição de um corpo que foi esvaziado do próprio sangue, tornando-se um corpo vazio, suscetível a invasões: "A perda de sangue expõe o corpo a seu aspecto vulnerável, a saber – de recipiente vazio aberto às incursões alienígenas" (Álvares, 1992: 133). Tugny (2018: 86) apresenta uma outra leitura, ao sugerir que é no fechamento cosmológico, na condição de "impenetrabilidade" que se dá o perigo do *ĩmmõxa*, uma vez que a porosidade à transformação e troca é desejável: "a intensificação da exposição da pessoa aos espíritos é algo desejado, é o devir esperado de todo corpo" (Ibid: 87). Magnani (2018) atenta, no entanto, que, em ambas interpretações, o sangue é um elemento primordial mediador de trânsitos ontológicos, e sua gestão cuidadosa, seja na alimentação, na reprodução e na morte¹⁵³, é fundamental para sobrevivência e bem-viver: "O que nos interessa discutir, nesse momento, diz a respeito dessa 'força do sangue' (ibidem); dos riscos e das potencialidades que ela implica no mundo sócio-cosmológico tikmũ'ũn." (Ibid: 196).

Álvares (1992: 113) nos conta que para os Maxakali o corpo humano é um "recipiente de sangue", devendo seu fluxo ser controlado. A capacidade de fazer o resguardo de sangue é precisamente o que define a condição humana:

animais e *ãynhuk* são incapazes de controlar o seu fluxo de sangue por não obedecerem o 'resguardo de sangue'. E são estas as duas características fundamentais que definem e preservam a condição humana - a capacidade de controlar tanto o fluxo de sangue quanto o de palavras, ou seja, a transformação do *koxuk* (Álvares, 1992: 113).

A menção de Álvares nos recorda as reflexões da antropóloga Luisa Elvira Belaunde (2006, 2005, 2001) sobre a menstruação e sua gerência como fundante da cultura entre povos ameríndios. Os estudos da formação dos corpos, das práticas reprodutivas e da menstruação surgem na antropologia como forma de viabilizar a compreensão das agências femininas nas

¹⁵³ Lembremos que o monstro *ĩmmõxa* é resultado de um resguardo de sangue mal feito durante a vida (Magnani 2018: 196) - e da falta de cuidado na relação com os *yãmĩyxop* -, tanto que Álvares (1992: 111) registra que após os maxakali aprenderem a fazer resguardo de sangue ninguém mais se transformou em *ĩmmõxa*, fora os brancos que são fadados a estes destino: "Os *ãynhuk* transformam-se em *inmoxã*, após a morte porque não obedecem o resguardo de sangue, por isto viram bicho. Antigamente os Maxakali também viravam *inmoxã* porque não cumpriam corretamente o resguardo de sangue" (Álvares 1992: 111).

sociedades indígenas. Ao analisar a questão, Belaunde (2005) credita a invisibilidade histórica das mulheres na antropologia à herança da teoria de aliança levi-straussiana de troca de mulheres¹⁵⁴, que, segundo a autora, ainda é dominante nos debates sobre sociedade amazônica, estabelecendo a troca de mulheres (junto com a troca de objetos e de palavras) como um dos eixos fundadores da cultura, respondendo com viés androcêntrico à pergunta fundadora da antropologia sobre a transição natureza/cultura. Apesar de Lévi-Strauss alertar que as mulheres não são necessariamente passivas nos processos de troca, Belaunde (Ibid) argumenta que os estudos etnográficos amazônicos se dividem entre aqueles que colocam as mulheres como passivas perante os intercâmbios masculinos, ou aqueles que as colocam como ativas, produtoras e participantes dos intercâmbios. Além da tradição antropológica, a autora credita o viés androcêntrico à própria teoria feminista da década de 1970 que, ao assumir a subordinação feminina como parte de um patriarcado universal, deixou pouco espaço para compreender as agências femininas. Ao estudar a menstruação na cosmologia e práticas culturais do povo peruano Airo-Pai (Belaunde 2001: 246-7), Belaunde identifica na constituição da cultura deste povo a centralidade da menstruação, para além de uma visão desta como uma forma de subordinação e dominação universal da mulher. O reconhecimento desta centralidade reforça uma mudança paradigmática nas teorias antropológicas ao estabelecer uma oposição importante à tese de Lévi-Strauss de que incesto, parentesco e troca de mulheres são os principais mediadores da cultura. O olhar muda desde uma teoria centrada no parentesco e na troca de mulheres, para uma antropologia generizada, que compreende as dinâmicas de construção dos corpos e práticas cotidianas como fundantes da cultura dos povos ameríndios (Belaunde 2001: 246). Neste caminho, McCallum (1999) também menciona uma etnografia amazônica em que a análise não está mais centrada no masculino, e abrange temas como a parentalidade e processos de construção de socialidade, buscando entender o trabalho e a vida das mulheres nesta construção. A nova forma de entender gênero

¹⁵⁴ Já na década de 1970, antropólogas como Gayle Rubin (1993 [1975]) e Sherry Ortner (1979) produziram textos seminais para a teoria feminista que colocaram em cheque dualidades como natureza/cultura, em sua relação com noções de mulher/homem, feminino/masculino, e teorias de autores consagrados como Freud, Marx e Lévi-Strauss por percepções consideradas enviesadas no que concerne às agências das mulheres nas sociedades. Rubin (1993 [1975]) já efetivara uma crítica à teoria da aliança levi-straussiana que abrange o tabu do incesto e a "troca de mulheres" nos sistemas de parentesco como fundantes da cultura humana: "afirmar que não haveria cultura se não houvesse troca de mulheres é uma tese no mínimo dúbia, se não por outra razão, pelo fato de que a cultura é, por definição, inventiva. Também é questionável que a expressão 'troca de mulheres' descreva adequadamente todos os dados empíricos dos sistemas de parentesco" (Ibid: 23). A crítica de Rubin à teoria levi-straussiana de troca de mulheres é aprofundada por Belaunde (2008) que credita a invisibilidade histórica das mulheres na antropologia à herança da teoria de aliança que, ainda dominante nos debates sobre sociedade amazônica, estabelece a troca de mulheres (junto com a troca de objetos e de palavras) como um dos eixos fundadores da cultura, respondendo com viés androcêntrico a pergunta tão fundante da antropologia sobre a transição natureza/cultura.

se mostrou assim frutífera: “A análise de gênero reordena o entendimento da construção da pessoa e da organização social nessa área etnográfica” (Ibid: 158). Entre os Huni Kuin, McCallum (Ibid: 160) mostrou que a construção da pessoa passa pela construção de corpos generizados, e pela complementaridade das agências masculinas e femininas, como já vimos em outro momento desta tese.

Na cosmologia maxakali, o sangue e o urucum – enquanto portador da "valência simbólica" do sangue¹⁵⁵ – são substâncias que operam mediações em um lugar fronteiro da pessoa. Por exemplo, o sangue feminino afeta outras pessoas ou objetos, sua má ou boa gestão tem um efeito para além do corpo da mulher¹⁵⁶. Entre os Tikmũ'ũn, como entre outros povos ameríndios¹⁵⁷, o olhar e a presença das mulheres menstruadas influenciam a produção de artefatos e substâncias, como as painéis de barro e a tinta de urucum (Magnani 2018). Por outro lado, as mulheres mais velhas que já passaram pela menopausa, são consideradas "sem sangue", e apresentam "controle 'seguro' do corpo que elas detêm – junto a um denso conhecimento/posse/incorporação dos cantos-rituais-yãmĩxop adquirido ao longo da vida (e garantido pelo respeito de condutas adequadas)" (Ibid: 199). Estas mulheres apresentam maestria do uso e manipulação das substâncias de domínio feminino com qualidades agentivas poderosas como o barro, a embaúba, a mandioca, a carne e o urucum e são denominadas *xukux*, sendo consideradas mulheres de "espírito forte", com capacidades

¹⁵⁵ Ao mencionar a história de *Kahat*, uma mulher mitológica que simulou a própria gravidez e aborto, Magnani (2018: 192) apresenta esta capacidade do urucum de carregar a "valência simbólica" do sangue. O urucum que usa para forjar o sangue da menstruação adquire sentidos porque "o poder menstrual age também através do urucum, por tratar-se, como já anunciamos, de substância da mesma natureza." (Ibid: 199). Como veremos, *Kahat* demonstra o domínio feminino sobre os fluidos e transformações corporais.

¹⁵⁶ Belaunde (2006) e Magnani (2018) versam sobre como o controle do fluxo de sangue é necessário para proteger outras pessoas, para além das mulheres, devido a esta qualidade "poderosa e agente" do sangue menstrual (Magnani 2018: 197). No caso específico maxakali, Magnani (Ibid: 197) se propõe a estudar os encadeamentos "dos riscos e das potencialidades que ela [a 'força do sangue'] implica no mundo sócio-cosmológico tikmũ'ũn." Aqui a autora observa como a gestão do fluxo menstrual serve para proteger tanto a mulher como seu parceiro. Álvares (1992) atenta que, mesmo com esta vinculação com o parceiro da mulher, é importante observar que a noção de "comunidade de substância" entre os maxakali é diferente da de outros povos tupi-guarani, uma vez que, entre eles, apenas o/a infrator/a sofre consequências da má gestão: "Aqui também o resguardo está relacionado à fabricação e manutenção do corpo, mas a sua observância não estende os danos a outras pessoas" (Álvares 1992: 131).

¹⁵⁷ Aqui nos recordamos da cena do filme "O dia em que a lua menstruou" (2004, 28') em que as mulheres jogam toda comida fora devido após o eclipse, lido como a menstruação da lua, ação ritual que replica aquela que se faz quando as mulheres menstruam. Ao comentar o filme, em sua reflexão sobre o fora-de-campo no cinema indígena, Belisário (2014: 120) atenta para como esta cena sobrepõe duas perspectivas distintas, aquela do campo e do fora-de-campo, de forma análoga às perspectivas dos agentes em cena: "o eclipse é o traço visível de um evento invisível, a menstruação da lua. O que vemos em campo no filme (reconstituído na pós-produção) como um escurecimento da lua, os *itseke* veem, do fora-de-campo, como uma menstruação". Para além, são inúmeros os casos apresentados por Belaunde (2001, 2005, 2006) em seus estudos que versam sobre ou atravessam o fluxo de sangue entre povos ameríndios.

similares àquelas que, entre outro povos, chamaria-se de agência xamânica¹⁵⁸. O sangue, quando bem gerido, pode mediar relações delicadas e poderosas como aquela com os *kotkuphi*, espíritos bravios que costumavam matar os Tikmũ'ũn e pararam de fazê-lo quando as mulheres menstruadas passaram a lhe dar comida (Magnani 2018). O fluxo do sangue nos mostra assim que os contornos da subjetividade Tikmũ'ũn são permeáveis, lembrando-nos aquela operação que conecta a armadilha ao caçador, através da qual a armadilha pode ser mal sucedida se o caçador, após colocá-la e retornar para casa, não realizar o resguardo necessário (Romero 2021: 192), e apontando um caminho de diluição da fronteira da pessoa, distante daquela perspectiva ocidental de um indivíduo enquanto uma unidade inquebrantável. Magnani (Ibid: 204) reflete sobre essas qualidades que o fluxo do sangue traz à tona:

O urucum provoca efeitos enquanto sangue das mulheres, afetando o sangue que circula dentro dos corpos de outros homens e mulheres (BELAUNDE, 2006, p. 219). Como no momento liminar do resguardo do sangue, estamos diante de um caráter aberto, partilhado ou, talvez seja melhor dizer, múltiplo, dos corpos-pessoas tikmũ'ũn, cujos contornos físicos não os isolam dos outros e dos efeitos dos fluidos femininos – ou, para usar uma noção conceitual do Ocidente, não os caracterizam como “indivíduos” e, portanto, como “indivisíveis”. Trata-se de um estado de abertura que, todavia, não reflete somente um aspecto excepcional “de vulnerabilidade” desses momentos, mas sim, como aprofundaremos adiante, um caráter intrínseco ao modo de ser e agir tikmũ'ũn.

Ao diluir fronteiras de relacionalidade, o sangue medeia um liame entre mundos e diferentes condições ontológicas. Como entre diversos povos em que o cheiro de sangue possui "um poder transformador sobre a experiência vivida semelhante ao das substâncias psicoativas, abrindo as cortinas da percepção e comunicação que geralmente separam a experiência cotidiana da experiência de 'outros' espaços-tempos cosmológicos" (Belaunde 2006: 229), entre os Tikmũ'ũn o sangue e o "urucum-sangue" disparam processos transformacionais. Um exemplo desta agência trazido por Magnani (2018: 205) é como a pintura de urucum pela qual passa os *Kotkuphi* viabiliza sua partida para a aldeia dos espíritos após um período na aldeia dos vivos. Com a tinta preparada pelas mulheres, o

¹⁵⁸ Ao avaliar este poder difundido entre diversas pessoas, Magnani (2018: 270) usa a expressão "sociedade de xamãs" para descrever a sociedade maxakali. Nela, esta agência xamânica não é exercida por uma pessoa que passou por treinamento e longa iniciação para assumir o posto de xamã em sua comunidade, mas por "homens e mulheres mais velhos, reconhecidos e respeitados como maiores conhecedores/possuidores de cantos-yãmĩy, que não se diferenciam dos demais tikmũ'ũn, a não ser pelo maior grau de conhecimento cosmológico e ritual" (Ibidem).

espírito-da-mandioca pinta a si mesmo e a outros *yãmĩyoxop*, aos homens, às crianças, o que lhe permite um trânsito seguro entre mundos: "Imerso no passado mítico e num presente que com ele se confunde constantemente, o urucum-sangue revela, assim, seu poder e seus efeitos na transformação dos corpos e na manutenção da socialidade (humana e não-humana)" (Ibidem). Em outro mito¹⁵⁹, "a pintura vermelha se torna veículo de transformação da pessoa em *yãmĩy* e vice-versa" (Ibid: 202). A pintura de urucum – e também de jenipapo – é usada cotidianamente pelos Tikmũ'ũn para fins transformacionais, seja para "ficar forte" – como faziam os *monãyxop* quando havia guerra –, ou para "andar mais rápido" (Vieira 2006: 89), uma vez que "transformar-se através da pintura corporal é, para os Maxakali, uma capacidade imanente aos seres vistos como sujeitos" (Ibidem).

Enquanto veículo de transformação, o fluxo de sangue fornece uma "abertura xamânica para a incorporação/memorização de cantos rituais" ao mesmo tempo que aciona uma "limiariidade perigosa" (Ibid: 198), precisando ser bem gerido. Magnani (2018: 197) remonta ao estudo de Belaunde sobre o sangue e sua percepção de um entrelaçamento profundo entre sangue e xamanismo, na medida em que o sangue vertido leva à "experiência de outros tempos-espacos cosmológicos" (Belaunde apud Magnani 2018: 197). Álvares atenta para a importância do resguardo de sangue como "uma instituição básica para o processo de construção da pessoa Maxakali" (Álvares 1998: 134)¹⁶⁰. A quebra deste resguardo pode levar à perda da condição humana: "O destino post-mortem do transgressor é modificado. Seu *koxuk* degenerar-se-á em *inmoxã*. Portanto, a condução sobre o fluxo do sangue e, conseqüentemente, sobre o fluxo do tempo, retira o homem da natureza e o cria como tal". (Ibid: 136).

O resguardo de sangue se expressa aqui como um ato pioneiro de domínio cultural uma vez que, através dele, gere-se a constituição da pessoa, ao fim, da própria humanidade. O controle do sangue surge como uma capacidade cultural primeira, um fundamento da organização social, como previa Belaunde (2001, 2005). Álvares (1992: 123-4) atenta para como este complexo ameríndio do sangue se manifesta entre os Tikmũ'ũn enquanto fundante da cultura: "Para os Maxakali a fabricação do corpo humano implica em um processo que estabelece ao homem sua condição humana e retira-o da Natureza através de procedimentos e prescrições rituais que possuem como substrato físico a questão do escoamento do sangue". O

¹⁵⁹ Denominado por Álvares (1992: 213), "Mito de Xapak-Xexkani e Inmoxã", em que a mãe traz o filho que havia se tornado *yãmĩy* novamente à vida ao retirar de seu rosto e corpo toda pintura corporal.

¹⁶⁰ As restrições abrangem o período menstrual e pós-parto, e envolvem prescrições alimentares, como não comer carnes vermelhas, e de algumas ações, como não ter relações sexuais e não tomar banho no período menstrual e pós parto, entre outras (Magnani 2018, Álvares 1992).

mito que conta história de *Kahat*, uma mulher que através da manipulação de substâncias como o falso urucum, o jenipapo e o inhame fingiu estar grávida¹⁶¹, fala desse domínio da mulher sobre um "um corpo 'feito de substâncias'" (Magnani 2018: 193). O fluxo de sangue é domínio da agência das mulheres Tikmũ'ũn: "A produção do corpo, da sexualidade e da reprodução, conferem às mulheres, em graus e com efeitos diversos, certo poder sobre as esferas da vida conjugal, da afetividade e da socialidade" (Ibidem)¹⁶². Estamos aqui diante de "um conhecimento incorporado", "uma capacidade cultural que opera dentro do corpo, e além dele" (Ibid: 197). Esta manifestação da gestão do sangue através de uma capacidade cultural feminina é perceptível também quando observamos sua expressão nos cantos da dupla de espíritos *Kômãyxop*¹⁶³. Magnani (Ibid: 208) analisa estes cantos que citam elementos como a menstruação, o urucum, o fio da embaúba, e outros vinculados ao corpo ou agência cultural feminina:

Batata-doce, cerveja de batata-doce (água de batata), caldo de urucum, vagina, algodão, rede grande, rede pequena, tipoia, bolsa, touca de algodão, fio, fio da flecha, fibra de embaúba, pé de urucum, panela de barro, água,

¹⁶¹ *Kahat* raptou seu sobrinho ainda criança e se casou com ele, indo viver fora da aldeia. Já adulto, seu sobrinho manifesta a intenção de deixá-la e voltar para antiga aldeia, então ela finge a gestação e aborto usando substâncias vegetais: produz o sangue com a folha do urucum falso (uma planta cuja folha produz um líquido vermelho similar ao urucum) e assim simula a menstruação, escurece os seios com o sumo do jenipapo e cresce a barriga comendo bastante inhame (Magnani 2018: 192). A tentativa foi fracassada porque, ao fim, seu sobrinho foge e o casal acaba se separando, e *Kahat* é morta pelo ex-esposo após tentar matá-lo. Magnani (2018) apresenta um relato completo do mito em sua tese.

¹⁶² O filme *Yiax kaax – fim do resguardo* (2010, 24') mostra diversas etapas do processo de resguardo do pós-parto, ao registrar o último rito do resguardo a ser realizado pelo casal puerperal. Praticamente todo filmado na beira do rio, o filme mostra a coleta de plantas, e os movimentos sutis e delicados que precisa fazer o jovem casal para que tudo ocorra bem com seu filho recém-nascido. A partir dali eles poderão deixar as restrições e voltar a comer carne vermelha, por exemplo. Magnani (2018: 194) resume a forma como o resguardo é feito entre os Tikmũ'ũn: "Durante os momentos liminares provocados pelo sangramento (e pela abertura do corpo feminino), assim como no período que segue o parto (resguardo pós-parto) as mulheres permanecem numa condição de 'imobilidade', devendo interromper a maioria de suas atividades diárias, observando abstinência sexual e comendo apenas alimentos vegetais e animais pequenos, cuja carne não contenha muito sangue." Ainda, o poder xamânico do sangue se estende para os corpos dos homens que se relacionam com mulheres menstruadas ou grávidas que devem igualmente respeitar interdições, ocorrendo ainda uma inversão das atividades domésticas, são os homens que passam a produzir o alimento neste período. São diversas as "prescrições alimentares, sexuais e comportamentais." (Ibid: 195), entre elas a interdição de carne vermelha, inclusive a de caça, lembrando-nos a ética da caça e os cuidados referentes ao manuseio do sangue nesta da qual falava Fausto (2002), que discutimos em outro momento desta tese. O sangue da menstruação é considerado um sangue estranho, externo, que coloca a mulher na condição de liminaridade ontológica, uma vez que, por ser derramado, já não integra o corpo da mulher (Magnani 2018).

¹⁶³ *Kômãyxop* canta segundo a perspectiva do sangue da mulher, como fala Magnani (2018: 205), a partir de relato de Sueli Maxakali: "agência-canto se dá através da materialidade da substância fecundante feminina que é, ao mesmo tempo, matéria e sujeito". A dupla de espírito *Kômãyxop* canta pedindo batata-doce, e o dono da roça responde cantando. Em ambos os cantos, fala-se sobre o feminino "*Kômãyxop sua vagina, os lábios dela, o perineo...*", e de elementos relacionados à agência feminina: "*Lá onde estão tirando a fibra de embaúba...*", "*Lá onde se levanta o pé de urucum...*", "*Lá onde está a tinta de urucum...*", "*Lá onde está a bolsa...*", "*Lá onde se levanta o tiê-sangue...*", "*Lá onde está a panela de barro...*", "*Lá onde corre o rio...*" (Maxakali e Rosse apud Magnani 2018: 207-8).

areia. Os elementos cantados por *Kõmãyxop* – através do sangue das mulheres – remetem aos produtos femininos (...) Vale salientar como o canto reafirma o poder agentivo das criações femininas. Em primeiro lugar, explicita o efeito causado pela pintura do urucum no corpo, que “provoca o canto” (“se quiser cantar pinta de urucum”). Embelezando e perfumando o *yãmĩy*, a pintura o torna forte e capaz de aprender, lembrar e cantar. Além disso, *Kõmãyxop* insiste sobre a oferta de comida como ato necessário para que o *yãmĩy* retorne a troca com seus cantos: “se ele mesmo quiser cantar dá (comida) para (o pintado com) urucum velho, dá”.

A autora reconhece aqui uma profunda vinculação entre as perspectivas agenciadas pelos cantos dos *Kõmãyxop* e o urucum-sangue enquanto uma substância com natureza variada que é, ao mesmo tempo, "sangue de mulher e substância de *yãmĩy*", "líquido vegetal e fluido corporal", "matéria – perspectiva, sujeito, canto" (Ibid: 201). Por meio desta substância, os *yãmĩy* podem assumir as diferentes perspectivas ao percorrerem caminhos em distintos mundos. O urucum – e o poder agentivo das mulheres que nele se expressa – está conectado com os cantos ainda quando o corpo é pintado para poder cantar: "Embelezando e perfumando o *yãmĩy*, a pintura o torna forte e capaz de aprender, lembrar e cantar" (Magnani 2018: 208). O urucum, como o sangue, apresenta assim a capacidade cosmológica de substancializar subjetividades, agenciar perspectivas, e o faz desde um lugar feminino: "É porque *Kõmãyxop* canta através do sangue das mulheres' me explicou Sueli com essa brilhante definição, quando eu tentava indagar mais sobre as relações cosmológicas implicadas nos processos de preparação da tinta", nos fala Magnani (2018: 201) ao analisar uma qualidade feminina nos cantos agenciados por estes espíritos; a agência-canto dos *Kõmãyxop* se daria então através da "materialidade da substância fecundante feminina que é, ao mesmo tempo, matéria e sujeito" (Ibid: 206). Magnani (Ibid: 208) faz referência a outros elementos atravessados pela agência feminina trazidos no canto dos *kõmãyxop*: "Batata-doce, cerveja de batata-doce (água de batata), caldo de urucum, vagina, algodão, rede grande, rede pequena, tipoia, bolsa, touca de algodão, fio, fio da flecha, fibra de embaúba, pé de urucum, panela de barro, água, areia". Ainda, os cantos funcionam como lugar de reminiscência onde, por exemplo, estão atualmente as panelas de barro entre os Tikmũ'ũn atuais¹⁶⁴, são "memórias vivas que atravessam constantemente o presente da aldeia" (Ibid: 212) .

¹⁶⁴ A autora relata que, na sua experiência de campo, não pode presenciar o uso e produção de panelas de barro: "É, sobretudo, pelo canto, que a presença da panela (e da mulher) de barro tem se tornado visível, audível e tangível" (Magnani 2018: 212).

Ao permitir aos *yãmĩxop* atravessarem diferentes mundos, o urucum remete-nos ainda às andanças que caracterizam a relação com o território e a(s) terra(s)¹⁶⁵: "favorecendo seus deslocamentos pelo território, propiciando sua atuação no ritual e sua eficácia na guerra" (Ibid: 202). É por meio destes deslocamentos, destes movimentos sobre a terra, que se realiza ainda a coleta de cantos (Campelo 2018). Uma vinculação entre o urucum-sangue e a terra pode ser encontrada também na etimologia da palavra "sangue": "Na língua ancestral, o sangue menstrual é referido pelo termo *hãm hep*, que literalmente significa 'líquido da terra'. A fertilidade feminina é novamente relacionada à matéria da qual surge e mediante a qual é feita a mulher ancestral" (Magnani 2018: 195). Assim, o urucum, o sangue, a terra e o barro estão imbricados à origem mitológica da mulher assim como à sua agência na socialidade Tikmũ'ũn, tendo importante vinculação com os cantos, conformadores pela palavra da pessoa Tikmũ'ũn, como nos diz Álvares (1992). O urucum como uma substância feita pelas mãos das mulheres que viabiliza processos transformacionais ajustando as perspectivas aos diferentes mundos - e diferentes lugares - constitui, assim como o fluxo do sangue gerido pelas mulheres, um elemento importante na construção da socialidade Tikmũ'ũn.

Em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* a memória do sangue é constante. O filme nos mostra uma peregrinação sobre a terra onde o sangue Tikmũ'ũn foi derramado. É com este mesmo vermelho sangue que se grafa também, com todas as letras, "essa terra é nossa!" em um muro da cidade, ao de um lugar onde um parente Tikmũ'ũn teve sua vida tirada pelos brancos. Nas caminhadas, peregrinações pelo território, as peles muitas vezes surgem pintadas de urucum. E no rosto de Delcida, quando ela nos conta que a terra é a mãe dos Tikmũ'ũn e sobre como as mulheres antigamente conversavam com esta parente-barro para dela tirar-lhe substância. Os desenhos de grafismos que nos lembra o *mĩmãñãm* (pau de religião, ou pau de urucum) na parede da escola onde leremos e ouviremos os nomes dos parentes mortos na luta pela terra, pela existência, e depois o canto perante eles. E na roupa de Sueli que caminha pela cidade e desafia mais uma vez a violência *ãynhuk* ao lembrar que uma vida Tikmũ'ũn vale muito mais do que lâmpadas. O urucum/sangue, com sua valência simbólica, atravessa as cenas marcado nos corpos, nas paredes, nos muros, nas roupas dos Tikmũ'ũn, como se, por esta capacidade de inscrição, seja da cor, do grafismo, ou da substância, pudesse ser partilhada também sua potência ontológica, sua capacidade de articular agências na travessia entre mundos vezes hostis, e carregando consigo este gesto que

¹⁶⁵ Na cosmologia Tikmũ'ũn, existe a terra onde vivem os Tikmũ'ũn, *hãmhãm*, e um outro espaço, que fica "entre a superfície da terra e o espaço interno do céu", denominado *hamnõgnoy* - que quer dizer terra outra diferente - onde vivem os *yãmĩxop* e outros habitantes do cosmos (Alvares 1992: 89). *Hamnõy* também quer dizer "outra terra" e é onde alguns maxakali dizem que moram os *yãmĩxop* (Ibidem).

froteiriça natureza e cultura, humanidade e não-humanidade, e que afirma a vinculação com a terra (*hãmhãm*); esta que, como nos fala Alvares (1992), é habitat dos Tikmũ'ũn em seus movimentos horizontais¹⁶⁶, em vida, período durante o qual o fluxo de sangue e da palavra/canto é o processo contínuo de aprendizado e formação da pessoa.



Imagem 98: Plano geral de aldeia maxakali

¹⁶⁶ Segundo Álvares (1992: 114), os movimentos horizontais são aqueles realizados na terra, por aqueles que não sofreram a transformação da morte; os verticais são aqueles em que envolvem os *yãmĩy* e seu trânsito entre vida e morte: "Os *yãmĩy* realizam o movimento vertical entre os dois mundos. E este movimento é fundamental, na medida em que é ele, ou seja, a reunião dos *yãmĩyxop*, que direciona o movimento dos seres humanos, que os reúne ou os dispersa. É o movimento vertical dos *yãmĩy*, seu nomadismo celeste, que provoca a reunião dos humanos."



Imagem 99: Parede da escola maxakali pintada com padrão semelhante ao do *mĩmãnãm*



Imagem 100: Homem sentado em frente a escola maxakali



Imagem 101: Homens Tikmũ'ũn caminham e falam sobre suas memórias do território.



Imagem 102: Delcida lembra sobre como os antigos se relacionavam com a argila.



Imagem 103: Sueli confronta homem branco

Campelo (2018: 324) atenta ademais para como a dimensão partível de *Putôdy*, a mulher de barro – cujo corpo, repartido em pedaços e distribuído, tornou possível o surgimento desta coletividade que se denomina Tikmũ'ũn – relaciona-se intimamente com construção de socialidade a partir da circulação dos cantos. O autor cita uma fala de Sueli Maxakali sobre o aspecto partível dos corpo da pessoa Tikmũ'ũn no processo de consubstancialização maxakali, quando perguntada sobre se os diferentes grupos identificados como maxakali seriam povos distintos:

não existe muito bem essa história de grupo diferente, não sei muito bem o que é isso, nós somos todos filhos do *putô,dy*. Uma mulher de barro que foi dividida, por isso não podemos dizer que somos povos diferentes. Nós repartimos o corpo de uma mulher e quebramos ele todo. Se fôssemos povos diferentes, nós pegaríamos o pedaço de um corpo de um cachorro, outro pedaço de um peito de uma anta, um braço de um tucano, mas não foi assim. Nós dividimos apenas o corpo de uma mulher. Nós vamos produzindo parente e vai diferenciando, mas é tudo tikmũ,ũn... (Sueli Maxakali apud Campelo 2018: 335).

A produção de cantos, e uma agência na socialidade e forma de relacionar-se com alteridade que ela faz perceber, integra um mecanismo de construção do corpo e das pessoas, construção de parentesco, multiplicação de pessoas e de coletivos entre os Tikmũ'ũn. A vinculação entre canto e parentesco se dá por exemplo nos relatos dos antropólogos que apontam para como os Tikmũ'ũn insistem em lhes ensinar que a melhor forma de aprender a língua é cantando e dançando com os *yãmĩyxop* e, mais que isso, partilhando com eles alimentos – todas práticas de construção do corpo e formas de aparentamento¹⁶⁷ das quais resultam, enquanto "resultado tangível", a capacidade de falar a língua maxakali e aprender os cantos (Macedo 2017: 83). "Comer e também cantar e dançar junto aos Yãmĩyxop são atividades associadas ao aprendizado da língua e, como composição do ciclo ritual, à construção da pessoa Maxakali", relata Macedo (2017: 83). Os pesquisadores são convidados a colaborar para oferecer alimentos para os *yãmĩyxop* uma vez que querem se relacionar e aprender com eles, como nos relatam Vieira (2016), Romero (2021), Campelo (2018), entre outros autores. Talvez a análise de Romero (2021: 96) sobre comensalidade e socialidade entre humanos e não-humanos sumariza bem os atravessamentos entre agências e cultura material aqui presentificados. Ao relatar casos em que a comida definiu relações entre Tikmũ'ũn e os *ãyuhuk*, o autor remonta a uma "imagística oral-canibal" no atravessamento entre canto e comida entre os Tikmũ'ũn, e recorda uma citação de Eduardo Viveiros de Castro: "dize-me como, com quem, e o que comes (e o que come o que comes), e por quem és comido, e a quem dás comida (e por quem te absténs de comer), e assim por diante — e te direi quem és." (apud Romero 2021: 96). Comer é uma forma de construir parentesco.

Partindo da reflexão de Álvares (1992) sobre a dificuldade e indisposição que os Tikmũ'ũn apresentavam para falar de parentesco paralela à sua disposição para falar sobre os *yãmĩyxop*, por meio dos quais recebem os cantos que constituem a pessoa, Campelo (2018: 52) também observa uma correlação entre canto e parentesco ao traduzir cantos dos *mõgmõkaxop* (povo-gavião) para sua pesquisa: "pude perceber que eles eram atravessados por termos de parentesco que acionavam uma relação de cunhadismo entre pessoas tikmũ,ũn e os *mõgmõmokaxop*. Os cantos, portanto faziam o parentesco tikmũ,ũn através da sua relação com os *yãmĩyxop* (Cf. CAMPELO, 2009 e 2015)". Ainda, especificamente, o autor observa as sequências em que os cantos estão agrupados enquanto "formas de acionar relações de parentesco e constituição dos subgrupos tikmũ,ũn, a partir da sua relação com povos outros, os próprios *yãmĩyxop*" (Ibid: 343). Os *yãmĩyxop* enquanto dispositivos de transformação para

¹⁶⁷ No sétimo capítulo desta tese apresentaremos alguns elementos sobre a concepção não-biológica de corpo e parentesco que atravessa a socialidade Tikmũ'ũn.

lidar com alteridades – lembremos que "'Cantar a história' é então assimilar o inimigo"¹⁶⁸ (Tugny 2011: 37) – estão a produzir parentesco e construir a pessoa na relação com outros: "Assim, a sequência musical é o subgrupo *tikmũ,ũn* na sua capacidade constitutiva de tornar-se outro. Ela faz o parentesco e constrói o corpo da pessoa *tikmũ'ũn*." (Campelo 2018: 343). Aqui o autor menciona ainda a interpretação feita por Tugny (2011) da ideia de um "corpo feito por muitos" enquanto pertinente para compreender o complexo *Tikmũ'ũn/yãmĩyxop*, a "dissolução das fronteiras constitutivas da identidade" (Tugny 2014: 174) que nele se expressa, e a forma como os cantos circulam por meio desta relação: "Os *yãmĩyxop* precisam dos *Tikmũ'ũn* para cantarem seus cantos, os homens precisam dos *yãmĩyxop* por perto para cantarem com eles: não sobre eles, e nem se comunicando com eles, mas em reverberação, ou em interafetação" (Tugny 2014: 163) . Desenvolvida originalmente pela psicanalista francesa Françoise Davoine com base em um relato de Ana Freud sobre um grupo de crianças que passaram juntas pela experiência traumática da guerra, a ideia de "corpo feito por muitos" fala da forma como estas crianças agiam entre si com uma coesão e afetuosidade que não expressavam com outras pessoas. Aqui surge a percepção destes "pacientes que 'se fazem neste corpo a muitos' em solidariedade aos ancestrais que foram traumatizados ou mortos em guerras" (Tugny 2014: 174).

Campelo dialoga com esta ideia para vislumbrar na relação entre *Tikmũ'ũn* e os cantos/*yãmĩyxop* uma integração e conjunção responsável pela própria construção da pessoa *Tikmũ'ũn*, assim como por seu desmembramento: "O corpo de uma pessoa *tikmũ'ũn* pode ser quebrado e começar a fazer circular os cantos por aquelas pessoas com quem elas começarem a estabelecer algum tipo de troca" (Campelo 2018: 344). Aqui Campelo (2018: 341) nos fala de uma capacidade de multiplicação não somente da pessoa, mas da própria potência de socialidade *Tikmũ'ũn*, uma vez que possuir cantos é carregar consigo também "todo o sócio *tikmũ,ũn* e assim proliferar o mundo de *tikmũ'ũn*" (Ibidem). Estamos diante de uma "sociologia operada por uma máquina festiva capaz de acionar nos corpos e no espaço uma proliferação de povos e deslocamentos de perspectiva" (Campelo 2018: 341). Há então um aspecto da socialidade das pessoas *tikmũ'ũn* de multiplicarem coletivos¹⁶⁹, expresso tanto na efemeridade dos nomes¹⁷⁰, como na forma como os *Tikmũ'ũn* lidam com a alteridade através

¹⁶⁸ A autora está aqui relatando especificamente o caso dos espíritos *Putuxop* que cozinham os seus inimigos e, da fumaça do cozimento, capturaram cantos.

¹⁶⁹ Campelo fala dos nomes e cantos como mecanismos também de expressão desta multiplicação: "O sufixo coletivizador parece não parar de cessar e de produzir coletividades nos dias atuais"- (Campelo 2018: 342).

¹⁷⁰ Campelo (2018: 342) situa esta efemeridade dos nomes em meio ao processo de nomeação de coletivos entre os *Tikmũ'ũn*: "Durante meu trabalho de campo, ouvi infinitas vezes a utilização desse coletivizador para designar pessoas oriundas de lugares específicos. Embora não encontremos referências genealógicas a esses

da profusão de povos (*xop*) que passaram a incorporar em seu *socius* e com quem se relacionam dos tempos ancestrais até os dias atuais. E, nesta constituição de coletividades, os cantos possuem uma importante agência, assim como possuem na constituição das pessoas:

As sequências de cantos são formas de acionar relações de parentesco e constituição dos subgrupos *tikmũ,ũn*, a partir da sua relação com povos outros, os próprios *yãmiyxop*. Os *yãmiy* são pessoas múltiplas, de cujos corpos começam a emanar relação com uma vária multidão de outros (Cf. Tugny, 2011, p. 37). Assim, a sequência musical é o subgrupo *tikmũ,ũn* na sua capacidade constitutiva de tornar-se outro. Ela faz o parentesco e constrói o corpo da pessoa *tikmũ,ũn* (Ibid: 343).

Na dinâmica de apropriação da alteridade por meio de uma predação para a constituição de um "corpo feito de muitos", Campelo nos mostra que os corpos das pessoas *Tikmũ'ũn* parecem ser constituídos – por meio dos cantos – de memórias diversas, reverberando relações ancestrais com lugares, com outros povos, inclusive relações que foram belicosas (que o diga a relação dos *Tikmũ'ũn* com os *Kotkuphi*¹⁷¹). A guerra atravessa profundamente a forma como os *Tikmũ'ũn* compreendem seu território e está nos cantos que, por meio de "uma memória colossal", conformam a pessoa e a socialidade *Tikmũ'ũn*: "A guerra aparece aqui e também na atualidade destes povos como uma cartografia, um movimento sobre o território, uma forma de recuperar pontos nevrálgicos de uma geografia ancestral. Neste contexto, cantar é eminentemente uma atividade guerreira. Cantar significa aguentar com seu corpo toda uma noite de lembranças, de esforços, de vigília" (Jamal e Tugny 2015: 168). Cantar é, assim, uma forma de contar história, e a história do território; os

nomes e povos e associações a grupos de parentela em específico, isso não quer dizer que os processos de diferenciação e proliferação de nomes não estejam a operar na socialidade das pessoas *tikmũ,ũn*. A efemeridade dos nomes na sociabilidade ameríndia é o que possibilita a sua profusão e a sua intensidade criativa".

¹⁷¹ Tugny e Jamal (2015) apresentam um relato feito por Toninho Maxakali (in Tugny et al 2009 apud Tugny e Jamal 2015) sobre a história de como os *Tikmũ'ũn* conheceram estes espíritos. Antigamente, um dia, o homem colocou uma armadilha para prender pássaros, mas, quando voltou para ver, encontrou um gavião preso na armadilha. "Armadilha não pode pegar gavião, gavião não anda no chão", disse o homem. Os *kotkuphi* fizeram isso para estabelecer relação com o homem: "kotkuphi veio e deixou gavião na armadilha para encontrar o homem e marcar um dia em que iria à aldeia dele." (Ibid: 169). A partir da armadilha que o homem fez para pegar pássaros, os *kotkuphi* instalaram uma armadilha para pegar o homem e assim estabelecer uma relação. Segundo Tugny e Jamal (2015: 171), há na violência incutida nesta relação um forma cosmológica que remete ademais a uma agência ontológica feminina: "Os *Tikmũ'ũn* sempre ressaltam esta braveza absurda, esta tirania dos *kotkuphi*, e é comum suas histórias emergirem em momentos em que alguns interditos devem ser lembrados, ou quando querem nos advertir sobre a seriedade e perigo que reside no aprendizado dos seus sistemas sociocosmológicos. Segundo relatos de uma mulher, os *kotkuphi* foram aos poucos amansados pelas mulheres que durante muito tempo lhes alimentaram com comidas que preparavam enquanto estavam menstruadas".

Tikmũ'ũn "cantam a história" (Ibid: 165) e "cantam o inimigo". Através da assimilação do inimigo, os cantos permitem um processo de adensamento corporal, agregação de subjetividades, que conta com a mediação do fogo, uma vez que é da fumaça, do cozimento do inimigo que emanam os cantos (Ibid): "Ter cantos capturados na fumaça do inimigo é ter mais potências, mais possibilidades corporais, mais acúmulo de subjetividades. É, ao mesmo tempo, ser mais xamã, estar mais próximo de uma disponibilidade para tornar-se outro" (Ibid: 165-6). Mais uma vez, lembrando a dialética da qual falava Viveiros de Castro (2006), comer e ver se manifestam como profundamente vinculados: comer o inimigo é cantar o inimigo, aprender novos cantos é aprender novas formas de ver, novas perspectivas (Tugny 2011, Campelo 2018). Além disso, este processo de "espiritizar" a pessoa, por meio da assimilação de alteridades, parece ocorrer com a finalidade de evitar uma dissolução, uma uniformidade. Jamal e Tugny (Ibid) remontam a Pierre Clastres e sua teoria sobre as sociedades indígenas serem sociedades contra o Estado, com dinâmicas sociais voltadas para evitar uma centralização de poder, e não meramente sociedades sem o Estado, como previa teorias sociais evolucionistas, para entender sob o prisma da "guerra como uma positividade agentiva contra o Estado e as forças unificadoras" (Ibid: 159) o sentido dos cantos na organização social Tikmũ'ũn. A partir da reflexão de Clastres, os autores reconhecem nos cantos e na ritualística Tikmũ'ũn uma forma de conjurar a guerra que é ela mesma um testemunho da imanência desta na sociedade; o sistema ritual é assim "um contrapeso da guerra, um esforço da sociedade por manter atuantes os laços de cordialidade e troca" (Ibid: 161-2). Ao mesmo tempo, o sistema de cantos, com sua potência de absorção da diferença, é um jeito de deixar as fronteiras da pessoa Tikmũ'ũn fluidas, porosas, por meio de uma ingerência da guerra na constituição da pessoa e de coletividades:

Seu canto guerreiro consiste em impedir que a diferenciação cesse de existir, é uma forma de criar abundância. Cantar é um instante da guerra sempre presente em suas vidas. Geralmente, os rituais possuem momentos e jogos de preparação bélica, e reavivam um entusiasmo que é da mesma ordem que aquele que percebo em suas narrativas sobre guerras (Ibid: 168).

Os territórios surgem nos cantos que desenham traçado da terra e da pessoa Tikmũ'ũn. Os cantos trazem histórias, mostram-nos este contar que canta, conectam as imagens, traçando

uma linha que atravessa o plano, que plaina entre sequências, assim como eles conectam ao território. Os cantos revelam esta relação com a terra atravessada pela memória dos parentes mortos – como vemos na cena em que, após escrever na lousa os nomes de parentes mortos pelos brancos, os homens fumam e cantam, presentificando aqueles parentes nesta relação com a terra; ou quando, ao caminhar pelo território, rememoram o lugar da morte de um parente e cantam. A história Tikmũ’ũn e de sua terra é contada em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* através do movimento e dos cantos. Os cantos que, enquanto fluxo da palavra é central na constituição da pessoa, que proliferam memórias e são testemunho da imanência da guerra na sociedade, adensam a cena quando esta também é invadida pelas memórias e dor da violência sentida. Na cena descrita, o impacto dos nomes na lousa é conjurado, é respondido pelo canto; o canto adensa a cena sonoramente assim como a violência a invade. Como uma conjuração da guerra, os cantos trazem a sua imanência também para o filme. O canto da cena final condensa estes encontros e confrontos, estes elementos que circulam pela terra e que precisam ser narrados. Após afirmarem coletivamente a propriedade coletiva – dos Tikmũ’ũn e dos *yãmĩxop* – desta terra, com vozes que se sobrepõem umas sobre as outras em suas afirmações e protestos, eles cantam; ouvimos as diversas vozes ocupando camadas de vibrações sonoras com sua dissonância trazendo em suas palavras as memórias destes confrontos, desta guerra cotidiana:

a vaca comeu capim e foi
a vaca comeu capim e foi
o seu dono sentado fumando tabaco
o seu dono sentado fumando tabaco
A vaca seguiu por outro caminho
A vaca seguiu por outro caminho
seu dono foi atrás
seu dono foi atrás
A vaca subindo o morro
A vaca subindo o morro
indo aonde está a cachoeira
indo aonde está a cachoeira
Descendo, foi
Descendo, foi
Para Katamak Xit, descendo foi
Para Katamak Xit, descendo foi
Onde morava o branco da roupa verde
Onde morava o branco da roupa verde
ele a matou
ele a matou
vendeu a carne e com o dinheiro
vendeu a carne e com o dinheiro

comprou tecido
comprou tecido
comprou espingarda
comprou espingarda
comprou espingarda
comprou espingarda
E saiu atirando
E saiu atirando

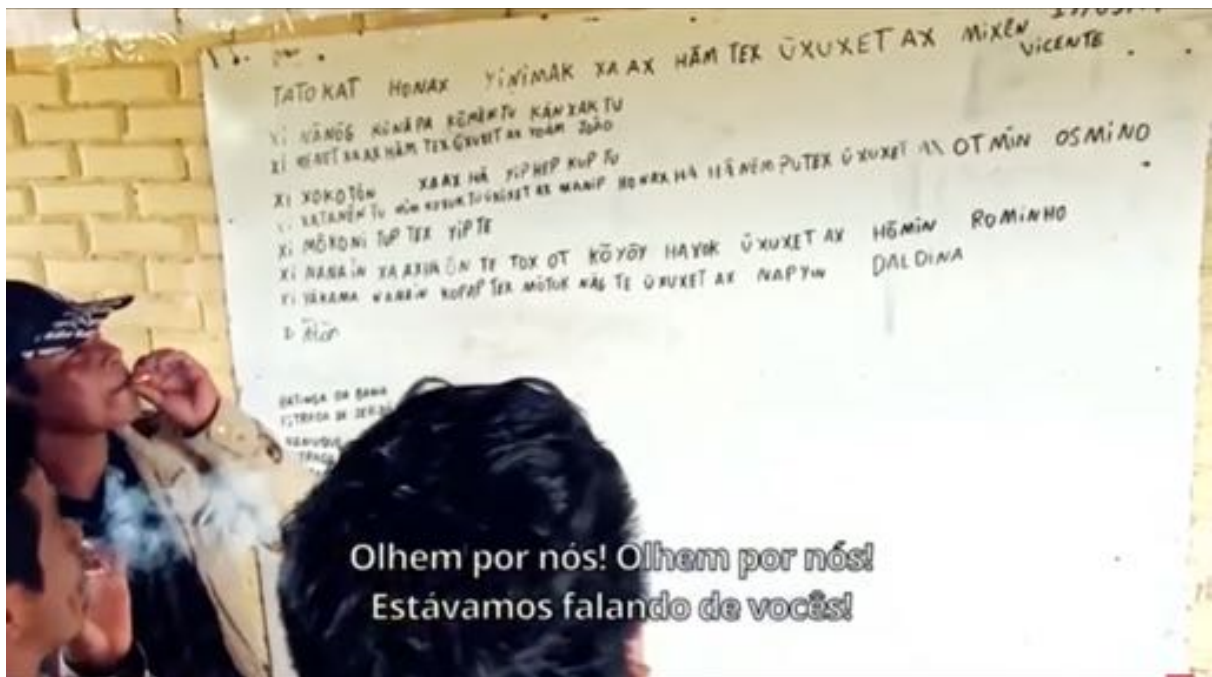


Imagem 104: Homens olham para nomes de parentes mortos na luta pela terra escritos na lousa e locais onde morreram.

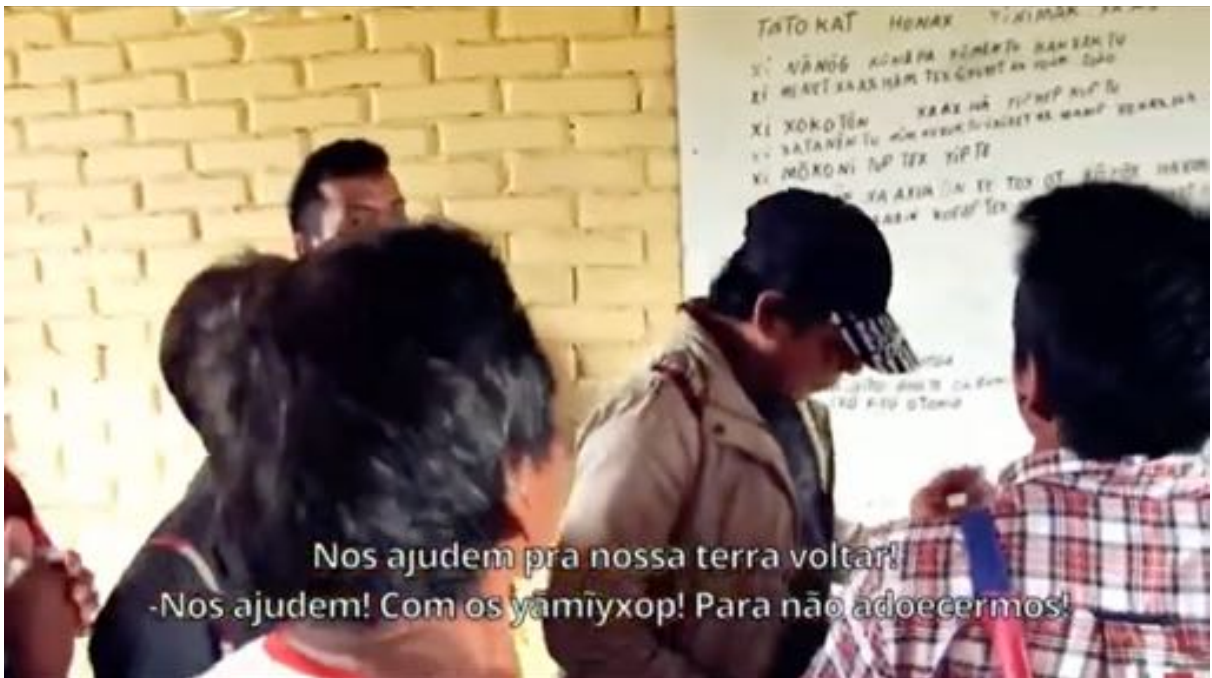


Imagem 105: Homens em frente à louça com nomes de parentes mortos na luta pela terra e locais onde morreram.

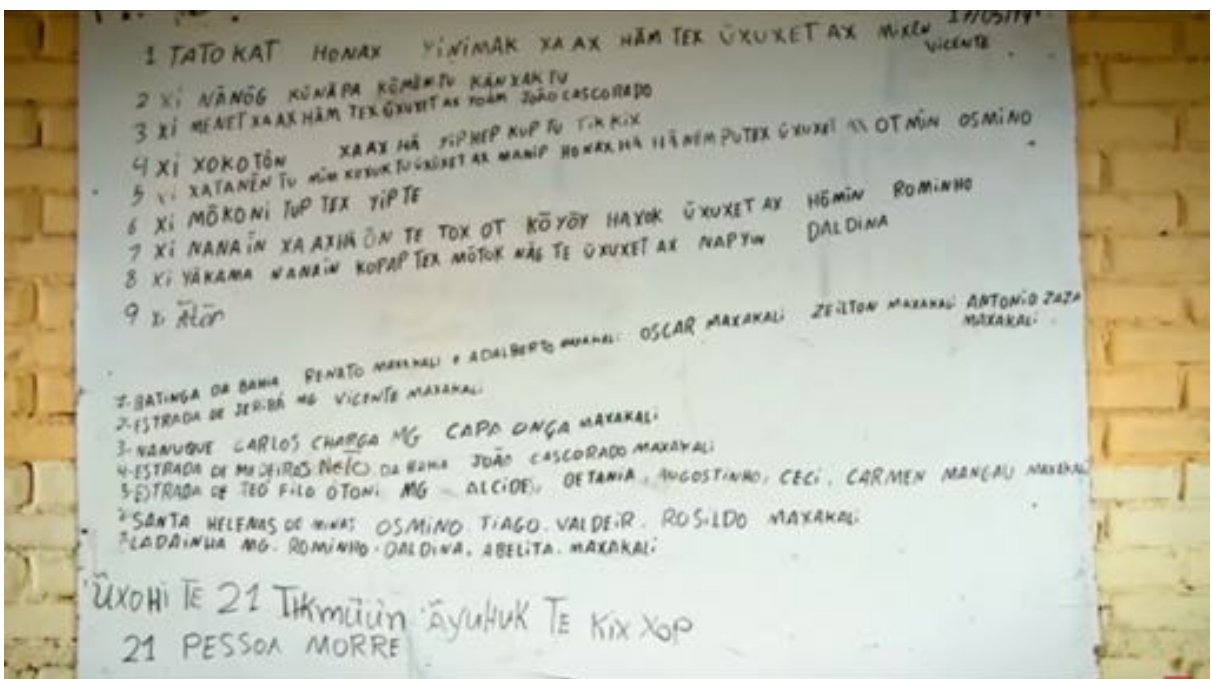


Imagem 106: Nomes de pessoas Tikmũ'ũn mortas na luta pela terra e locais onde morreram.

O emprego da política predatória no contexto xamânico como um mecanismo de atualização do sistema guerreiro ameríndio diante das atuais circunstâncias históricas, em que não há caça ou povos indígenas inimigos com os quais guerrear, é refletido por Vieira (2006:

139). Este mecanismo se mostra como a forma mesma de manter um devir-Tikmũ'ũn: "Através da atualização da guerra no plano cosmológico, a máquina maxakali continua funcionando a pleno vapor" (Ibidem). Em outro momento, Tugny e Belisário (2020) também apresentam um elo entre complexo de predação e o devir-Tikmũ'ũn, no contexto xamânico, por meio de um complexo estético em que os cantos se vinculam a uma socialidade da dissolução, uma necessidade de não gerar uma uniformidade na organização social. Os autores mencionam o esforço que os pajés fazem para repulsar a sincronia durante os cantos rituais, seja através da voz, ou através do chocalhos: "Trata-se então de uma meticulosa construção da disparidade, da diferença entre um e outro som de chocalho" (Ibid: 176). Esta acústica cuidadosamente regida pelos pajés tem uma ligação com a dimensão da disparidade para evitar uma centralização excessiva, com a manutenção da dissonância necessária no *socius*, uma difusão da diferença através de uma coesão uniforme (Ibid). Os cantos assim colaboram para manter esta qualidade de socialidade Tikmũ'ũn: "Seu canto guerreiro consiste em impedir que a diferenciação cesse de existir, é uma forma de criar abundância. Cantar é um instante da guerra sempre presente em suas vidas" (Jamal e Tugny 2015: 168).

Esta socialidade resguarda consigo uma concepção de humanidade: a porosidade esperada, delicadamente erigida, aplica-se também à própria fronteira da humanidade. A imanência do inimigo na definição da subjetividade que encontramos entre os Tikmũ'ũn faz parte do complexo predatório ameríndio (Viveiros de Castro 2017). Este devir-outro do qual Viveiros de Castro (2011) nos fala, como característica do perspectivismo ameríndio, é uma expressão da imanência do inimigo, do não-humano, na própria definição de humanidade. Em última instância, o humano, para sê-lo, deve reconhecer a intrinsecabilidade do que lhe é estranho, uma vez que este "devir-outro-que-humano" é inerente à própria condição de humanidade. Tal abordagem nos recorda também a leitura que Tugny (2011) sobre o sentido ontológico da pele endurecida do *ĩmoxã*: sua não-humanidade está na precisa incapacidade de adquirir um devir-outro, simbolizada em sua pele endurecida. Segundo Viveiros de Castro (2011), alteridade é um desejo do Eu - os índios riem e têm medo de "seres definidos por sua radical alteridade" (Ibid: 889) - , e o devir-outro é a expressão deste desejo nas sociedades amazônicas. Essa alteridade está também nos não-humanos que, imanescentes à condição da humanidade, devem constituí-la: "o influxo do não humano e o devir-outro-que-humano são 'momentos' obrigatórios de uma condição plenamente humana. O mundo da humanidade imanescente é também, e pelas mesmas razões, um mundo da imanência do inimigo" (Ibid: 895). Tugny (2011) irá encontrar nas narrativas mitológicas Tikmũ'ũn este mesmo movimento:

O que me parece que os mitos indígenas vêm nos dizendo, assim como seus rituais, é que suas formas de socialidade não rejeitam para fora, para a 'natureza', a experiência da animalidade. Ao contrário. Interessa aos que nos narram esses mitos esse estado de 'ficar-loucos', esse devir-animal, essa extensão do espaço da aldeia para outros territórios. Se a aquisição desses corpos transformados se faz a partir de uma incapacidade do grupo de se reproduzir, talvez os mitos estejam a nos dizer que um impasse se deve a um excesso de humanidade e que é necessário ir além de suas fronteiras para que os homens e mulheres se multipliquem. O perigo não é um retrocesso à 'natureza, uma antissocialidade, e sim "excesso de humanidade" (Tugny 2011: 71).

Junto com a constituição da pessoa, por meio da consubstancialização que se faz também pelos cantos, ocorre um esgarçamento da humanidade por se estar em contato com alteridades, que podem ser humanas ou não-humanas, uma vez que estamos constantemente diante de uma "incerteza constitutiva sobre os predicados de qualquer ser" (Viveiros de Castro 2011: 894). A humanidade não é uma condição definitiva, nem garantida, e a abertura para devorar almas e ser por almas devorado é constitutiva da metafísica ameríndia (Ibidem). Esta relação com as alteridades tem na terra um lugar de origem e circulação. É no território que os Tikmũ'ũn coletam os cantos dos *yãmĩyxop*, absorvem esta alteridade e constituem a pessoa e socialidade Tikmũ'ũn. Campelo (2018: 335) resume esta imbricação profunda entre terra, ontologia e socialidade Tikmũ'ũn:

Essa me parece ser uma qualidade da pessoa tikmũ,ũn, de produzir deslocamento, de atravessar perspectivas, mas de acumular nos seus corpos deslocamentos de perspectiva na sua relação com os *yãmĩyxop*. Aqui me parece residir em concomitância a ideia do corpo da pessoa tikmũ,ũn de acumular cantos, perspectiva e povos e ao mesmo tempo de fazer circular partes de seu corpo e produzir agência e afecção nos corpos e em lugares. A multiplicidade de qualidades perspectivas dos povos não os impede de serem atravessados pela noção de pessoa tikmũ,ũn que supostamente compartilhariam potencialmente entre si. (Campelo 2018: 335)

No filme, encontramos mais uma vez a expressão deste complexo ontológico, social e estético em que a terra é fundamento, e de onde brotam os cantos. Andrade (2021) em uma crítica cinematográfica de "Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!" atenta, entre outras questões, para esta "cartografia audiovisual" que dá "forma - física e mítica ao território Maxakali". Em muitos momentos do filme, a terra é acionada como lugar de memória, de pertencimento e fundamento ontológico:

O branco matou, fazendeiro matou. Aí depois branco atropelou a mulher dele, Daldina, aí depois branco matou o filho, Osmino, meu sobrinho. Acabou a família do meu irmão Osmino, né, mulher Daldina, sobrinho Rominho. Não é índio que matou, é branco que matou e acabou a família do meu irmão. É assim, baê¹⁷².

O relato do extermínio de uma família pela ação dos brancos surge enquanto os homens olham para terra. Uma mulher - Sueli - agachada inscreve sobre o chão o nome do parente ali enterrado. O ato de inscrever na terra, que havíamos visto em *GRIN - Guarda Rural Indígena* (2016, 40'), expressa esta forma de se vincular que os Tikmũ'ũn vivenciam em suas andanças e cantos; a terra é inscrita pela pessoa quando esta morre, e passa a possuir cantos, como a narração de Isael falará logo mais; podemos dizer que a pessoa Tikmũ'ũn inscreve, quando morre, cantos na terra. E os parentes vivos, ao se movimentarem pelo território com os *yãmĩxop* - fazem a leitura desta inscrição. Do antecampo soa um maracá. Seu breve balançar parece convocar uma passagem, uma mudança dos interlocutores da conversa que ouvimos. Já não somos nós, espectadores, os destinatários daquele relato; agora é ao irmão, morto que o homem dirige a fala em maxakali: "A gente veio aqui... A gente veio aqui para visitar você e fazer um documento pro governo ver e devolver as nossas terras. Para os nossos parentes também. Para eles morarem e nós morarmos também." Os homens estão em um círculo ao redor do túmulo. O pajé Totó Maxakali começa uma explicação que antecederá o canto: "O canto dos chefes dos *putuxop* (papagaio-espírito) de verdade...o que carrega as flechas, nãxak yĩmãg...que é dele! O canto do tabaco é do meu cunhado." E começa o canto, primeiro sozinho, depois seguido pelo coro dos homens presentes:

¹⁷² A expressão denota, em maxakali, entre outras coisas, uma interjeição de confirmação, concordância, afirmação positiva no final da fala; oriunda da palavra *max* (pronuncia-se *bai*), que significa "bom; bonito" (Antunes 1999: 27).

Coloque as flechas no chão,
Coloque as pontas de taquara no chão,
e amarre as penas de urubu.



Imagem 107: Sueli inscreve na terra nome de parente morto no lugar.



Imagem 108: Os Tikmũ'ün em volta de túmulo de parente morto naquele lugar.



Imagem 109: Em volta de túmulo de irmão morto naquele lugar, homem conta como se deu o assassinato.



Imagem 110: Urubus no céu enquanto os Tikmũ'ũn cantam um canto que fala deste pássaro.

Sobre o canto ao fundo, vem a narração de Isael: "Ali mesmo onde matam os nossos parentes, a terra é deles. Onde o sangue dos Tikmũ'ũn é derramado, ali passa a ficar a sua alma, junto dos seus yamiyxop (espíritos). Quando anoitecer, ela vai cantar ali..." A vinculação entre canto, parentes mortos e terra é performada nos diversos elementos que compõem a cena: a inscrição no chão, a memória no relato, e o canto inscrito naquele território. A cena termina com um céu, cheio de urubus, assim como nas palavras do canto, como que a nos lembrar que aquilo que é cantado, que provém da ritualística xamânica Tikmũ'ũn, está presentificado, é também atual no momento histórico. A vinculação entre mito e história surge aqui condensada neste momento em que a imagem encontra o canto, enquanto Isael com sua narração afirma sobre a vinculação ancestral, mítica entre os Tikmũ'ũn e a terra. É porque a terra carrega uma memória - dos parentes que nela morreram, que por ela circularam - que é preciso movimentar-se sobre ela.

E o cinema Tikmũ'ũn, por esse movimento, termina por realizar uma coleta de cantos e histórias pelo território. O filme é uma caixa de ressonância de cantos e memórias coletadas, ao mesmo tempo em que, ao se movimentar pelo presente, acaba disparando encontros e coletando novos acontecimentos. Romero apresenta esta metáfora do cinema como uma cesta coletora, em contraposição à ideia de flecha, ou arma, comumente utilizada para se referir ao cinema indígena. Certamente o cinema Tikmũ'ũn funciona também como uma "flecha

certeira" (Guarani et al 2021) ou como uma armadilha, como refletiremos mais adiante, mas esta possibilidade de pensar o cinema como uma colheita vai ao encontro da própria ontologia do movimento Tikmũ'ũn sobre a terra, que funciona como uma colheita de cantos e alteridades, e da possibilidade de pensar a agência do cinema em confluência com a agência de um artefato tipicamente elaborado por mulheres entre povos indígenas. Como desenvolve Romero (2021a: 74)

Sou levado, então, a imaginar que assim como os cantos dos yãmĩxop são "colheitas de suas expedições", também o cinema de Sueli Maxakali pode ser visto como coleta de fragmentos da história e do cotidiano ritual Tikmũ'ũn. A câmera de Sueli me parece, portanto, menos uma flecha do que um cesto, ou, melhor dizendo, uma bolsa de embaúba, como aquelas que ela mesma e suas parentes se esmeram em tecer quase diariamente, numa sofisticada trama sem nenhum nó.

O autor faz referência à teoria do cesto trazida por Le Guin (1989) que busca resgatar a importância da cesta enquanto artefato para os povos ancestrais, assim como o ato de coletar e armazenar alimentos (sejam vegetais, seja oriundo de pequenas caças). Tão protagonizada pelas mulheres, e invisibilizada historicamente por teorias que focam na centralidade da caça como fonte de alimento, a coleta de alimentos vegetais e a produção de bolsas para tal são então reconhecidas como parte central da história dos grupos humanos¹⁷³: "Muitos teóricos acreditam que as primeiras invenções culturais devem ter sido um recipiente para armazenar produtos coletados e algum tipo de tipoia ou bolsa no formato de rede¹⁷⁴" (Fisher 1979: 59). A invenção das bolsas e carregadores teria sido essencial para a evolução do ser humano bípede e com o cérebro desenvolvido, por ter liberado as mãos para coletar alimento, viabilizar seu armazenamento, e também permitir carregar os bebês nas incursões nômades¹⁷⁵: "Uma folha,

¹⁷³ Le Guin (1989) atenta para que estas informações se referem aos habitantes das regiões temperadas e tropicais do Paleolítico, Neolítico e na pré-história. Já no extremo ártico, a carne era o alimento principal.

¹⁷⁴ Original em inglês: "Many theorizers feel that the earliest cultural inventions must have been a container to hold gathered products and some kind of sling or net carrier".

¹⁷⁵ Sobre isso, Fisher (1979) faz uma interessante observação, ao atentar para o fato de que a ideia que se tem modernamente da maternidade como um impedimento à mobilidade materna desconsiderar a mobilidade das mulheres nômades dos períodos pré-históricos que levavam seus bebês em bolsas, e tinham suas mãos livres. A ideia de uma "mulher imóvel, sentada dentro de casa, com um bebê nos braços ou balançando um berço" (Fisher, 1979: 61) é uma construção ocidental. Le Guin (189: 03) ironicamente descreve a construção deste mito de origem ocidental apontando para sua generalização: "Onde está aquela coisa maravilhosa, grande, longa, rija, um

uma cabaça, uma concha, uma rede, uma tipoia, um saco, uma garrafa, um pote, uma caixa, uma bolsa. Algo que guarde. Um recipiente." (Le Guin 1989: 02). Na contramão da "História da Ascensão do Homem, o Herói", da "história do assassino", aquela que fala de um herói que mata e conquista, Le Guin coloca sua escrita em um lugar da "história da vida", como uma cesta que carrega palavras. Romero (2021a: 74) compara esta forma de conceber a criação literária ao cinema de Sueli Maxakali: "Um cinema que recolhe imagens e desloca os sentidos".

De fato, pelo movimento, *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* coleta no território memórias e cantos. As diversas cenas de caminhada, quando a câmera acompanha o grupo de homens e mulheres Tikmũ'ũn pelos caminhos - o "caminho dos antigos", o "caminho dos brancos" - faz encontrar vestígios dos lugares que ali existiram, das experiências vividas e dos inimigos de hoje. Enquanto caminham, eles contam a história. Em uma dessas cenas, a câmera acompanha Isael em um traveling lateral, ao fundo vasta paisagem de capim com árvores esparsas e, mais ao longe, morros preenchem o horizonte. "Antigamente aqui tinha mata grande. Mas os brancos tomaram as terras dos Tikmũ'ũn e aí acabaram com a mata. Olhem, aqui tudo é terra dos Tikmũ'ũn, não é?", conta ele. As mãos apontam até os olhos podem ver, um gesto a expressar a dimensão do território. "Os yãmĩyxop vinham caçar, vinham os Kotkuphi (mandioca-espírito). Os kepmĩy (tangarazinho-espírito) também... Com os seus pais... Não tinham medo dos brancos atirarem", lembra. A câmera continua a caminhada, apontando para frente Isael fala: "É aquela ali, cunhado! Aquela é Mĩkax Papnok (Pedra Branca)". É ela mesmo!", ouvimos a confirmação. A câmera para, enquadra a paisagem com uma grande montanha de pedra cercada de mata. E, além da montanha, ela encontra um canto, entoado por Delcida Maxakali. A legenda traz a tradução:

Eu estava com fome de carne e comi o coisinha ruim.

Os Putuxop (papagaio-espírito) também não comem, por isso fiquei com vergonha.

Os Mõgmõxop (gavião-espírito) também não comem, por isso fiquei com vergonha.

osso, suponho, que o Homem-Macaco primeiro acertou em alguém, como no filme, e que, em seguida, grunhindo de êxtase por ter consumado o primeiro assassinato, foi lançado aos céus, e lá girando se transformou em uma nave espacial, abrindo caminho no cosmos para fertilizá-lo e para produzir ao final da trama, um adorável feto, um garoto, é claro, vagando pela Via Láctea, estranhamente sem qualquer útero, sem qualquer matriz que fosse? Eu não sei. Eu nem mesmo me importo em saber." O que Fisher reclama é uma forma de retomar a história a partir de uma centralidade, ou melhor, de um devido lugar para as mulheres e suas agências.

O grupo conta a história deste lugar que, ao olho desconhecidos, seriam somente pasto e montanhas, mas para os Tikmũ'ũn ali é território onde os parentes que ali viveram, onde habitam não-humanos, perigos; sentidos esses que estão impressos nos nomes que dão a estes lugares. A paisagem adquire vida, história, pertencimento; a narrativa maxakali, seus gestos, seus cantos, o movimento que imprimem na câmera com seu próprio caminhar, transforma no filme a terra em território:

- Os carneiros ficavam em cima da pedra, e berravam. Essa terra aqui é do meu avô! É bem grande! Ela vai para cá e para lá, até chegar em Água Boa. Aqui é um pedaço da terra de Água Boa - fala Delcida
- Aquela é M'ikax Papnok (Pedra Branca). Assim os Tikmũ'ũn chamam. Antigamente, os Tikmũ'ũn moraram aqui. Aqui era a terra deles. Caçavam na mata grande pra lá e pra cá. Não dá para gente chegar lá em baixo. Tem muito mato. Lá dentro tem ãnmõxa (monstro canibal) - continua Isael.
- Tem sim... - responde uma voz ao fundo.
- À noite ele vem por aqui gritando... Deve ser branco que virou bicho, né... - continua Isael. - Aqui é Terra Tikmũ'ũn. Mãe, o que você viu aqui? - pergunta Isael.
- Meu pai fez uma armadilha... e caiu uma anta que ficou lá uns dias, ali, debaixo da pedra. A armadilha estava muito pesada, colocaram pedra em cima dela, era uma armadilha grande. A armadilha ficou tão pesada que partiu a anta em pedaços. Eles vieram contar para os seus parentes e eles foram lá ver. Por isso essa terra aqui os antigos chamavam de "ãmãxux yãy pot ax tu" (onde a anta se partiu)." - conta Delcida que está em primeiro plano; ao fundo, Sueli sentada na grama ouve atenta.
- Vamos, acabou, tá longe ainda da estrada - chama Isael.
-

E seguem a caminhada enquanto, ao longe, os brancos vigiam, sobre moto e cavalo. Na colheita contemporânea, os brancos são os povos inimigos que percorrem o território maxakali; enquanto os Tikmũ'ũn, mesmo sem poder habitá-lo ou visitá-lo livremente, continuam a carregar a memória dos humanos e não-humanos que ancestralmente habitam este lugar. E *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* transforma esta complexa colheita em uma tessitura fílmica em que movimentos, cantos e memórias constroem uma imagética da terra.



e terminava aqui onde está a
aldeia, no morro, do outro lado de Água Boa.

Imagem 111: Isael mostra onde ficava antigamente o limite da terra maxakali.



É aquela ali, cunhado! Aquela é Mikax Papnok (Pedra Branca)
-É ela mesmo!

Imagem 112: Isael olhando para a pedra branca, montanha que faz parte das memórias da terra maxakali.



Imagem 113: *Mikax Papnok* (Pedra branca)



Imagem 114: Delcida se recorda da relação dos seus parentes com a terra maxakali.

Nesta cesta-filme, também são colocados possíveis futuros, quando os Tikmũ'ũn, insistentemente, afirmam a profunda vinculação entre sua ontologia e o território no gesto singelo - e condutor de agências - de inscrever sobre o chão o nome de um dos seus, ou em

uma pilastra da cidade as palavras *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!*. A sequência em que se dá esta última inscrição começa com a narração gráfica de uma morte, de um assassinato. Mais um Tikmũ'ũn que cai sob o genocídio contínuo, cotidiano, ao qual está submetido este povo.

- Foi aqui! Aqui no final da estrada que ele estava caído! Estava deitado com a cabeça no mato...E as pernas estavam pra cá... (...) Ele estava deitado aqui e um caminhão veio de lá... Um caminhão vermelho! Aí os outros brancos viram...No outro dia de manhã, ele ainda estava vivo. (...) Aí quando eu vim, me falaram "Tem um índio caído ali que o caminhão atropelou". (...) Quando ele morreu a gente escreveu aqui no chão o nome dele.

Depois de mostrarem esta violência e outras, sofridas no passado e mais recentemente, inclusive aquelas que ocorrem sob os olhos da tela¹⁷⁶, os Tikmũ'ũn continuam a afirmar *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm*, e o grafam com tinta vermelha, dessa vez não no chão como foi feito em *GRIN - Guarda Rural Indígena* ou quando da morte de um Romino ou do parente cuja morte agora foi descrita, mas na parede. Todos lêem juntos: "Essa terra é nossa!". Uma voz então fala em maxakali: "Que a terra volte a ficar viva para nós! Que volte a ser grande a nossa terra! Para as nossas crianças. Para a gente poder se espalhar de novo, por essas terras onde os brancos nos mataram". Os Tikmũ'ũn inscrevem na terra, e na tela, o futuro que almejam - um que dialoga com o passado histórico, e que busca este tempo mitológico em que Tikmũ'ũn e os *yãmĩxop* podem se movimentar e coletar cantos livremente sobre a terra. Estas temporalidades - histórica e mítica - e os relatos que lhes correspondem vão sendo inscritos no filme, na medida em que a câmera e os Tikmũ'ũn se movimentam e rememoram. De fato, a intensidade dos eventos trazidos nos relatos históricos dos Tikmũ'ũn parece encontrar correspondência apenas na intensidade de seus relatos míticos, e ambos se encontram na tela do cinema.

O filme nos apresenta a história dos ancestrais e a cosmologia Tikmũ'ũn que se assenta na terra. A inscrição do laço de pertencimento entre os Tikmũ'ũn e a terra no filme se

¹⁷⁶ Não tivemos a oportunidade de realizar uma análise das cenas em que os brancos reagem ao olhar e à câmera dos Tikmũ'ũn, inscrevendo na tessitura fílmica a violência sobre a qual tanto falam os Tikmũ'ũn. Elas ocorrem em diversos momentos, e seria pertinente analisá-las.

dá por meio das narrações, através do canto que adensa sonoramente a cena e da câmera que se move com e como os corpos Tikmũ'ũn pelo território. Os movimentos de uma câmera que expressa "uma prática dos pés" (Andrade 2021) como experimentação cinematográfica ou um cinema que "feito à mão é também um cinema feito a pé" (Romero 2021a: 73). Com seus movimentos e planos longos, os Tikmũ'ũn inscrevem na imagem, como no chão, uma qualidade, uma potência agentiva. A câmera busca, "coleta cantos", junto com eles. E ela encontra. Ela encontra os cantos dos parentes mortos, encontra os inimigos brancos bravios. De forma similar àquela pressuposta ideia da abdução da agência de Gell (2018 [1998]), da qual nos fala também Viveiros de Castro (2017), e que Lagrou (2009: 13) descreve, como relação aos grafismo e artefatos, como "materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados", a câmera, como um artefato, é capaz de abduzir a agência daqueles sujeitos que a portam. Como resume belamente Sueli (2021: 82): "A filmadora é uma aula que ensina tudo e ela nos ensina os cantos". Ao ser levada pelo território junto com os Tikmũ'ũn, a câmera passa também a ser um corpo que absorve cantos e, pelo movimento, acessa encontros e confrontos conformadores ou fronteiriços da própria pessoa e da coletividade Tikmũ'ũn, inscrevendo na tela uma socialidade e um complexo estético como os Tikmũ'ũn inscreveram na terra e no muro o futuro que almejam.



Imagem 115: Isael inscreve com tinta vermelha, no muro da cidade, a frase: "*Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm*" (Esta Terra é Nossa).



Imagem 116: Isael inscreve com tinta vermelha, no muro da cidade, a frase: "*Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm*" (Esta Terra é Nossa).



Imagem 117: Isael inscreve com tinta vermelha, no muro da cidade, a frase: "*Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm*" (Esta Terra é Nossa).



Imagem 118: Muro da cidade com a inscrição: "Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm" (Esta Terra é Nossa).

5.4 O movimento e a terra como a (cine)gênese dos cantos

O movimento é a forma como a câmera em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* e em outros filmes Tikmũ'ũn adquire sua agência, sua potência. Romero (2021) aponta para a ligação entre as qualidades dos dispositivos de audiovisual na sua relação com a captura da realidade e as narrativas cinematográficas tikmũ'ũn. Ao notar uma câmera que está sempre na mão, na dinâmica da ação e do movimento daqueles que compõem a cena, ao mesmo tempo que estes peregrinam por um território, Romero observa que "este cinema feito à mão é também um cinema feito a pé" (Ibid: 73). Andrade (2021) também vislumbra a mesma característica: "O simples ato de olhar ou não olhar é revelado em sua força política, a experimentação cinematográfica (...) se dá não como uma arte da visão (Brakhage), nem com uma idéia na cabeça com uma câmera na mão (Glauber Rocha), mas como uma prática dos pés".

Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa! é um filme sobre a constituição da socialidade tikmũ'ũn a partir do movimento sobre a terra: um manifesto sobre a vinculação profunda deste povo com este território por onde circulam, de onde recebem cantos, através do qual encontram seus *yãmĩxop*. Como vimos, entre os Tikmũ'ũn, o movimento sobre a terra é uma das formas de colher novos cantos, esgarçar as fronteiras da pessoa e da própria

humanidade. Em outro trabalho, Romero (2015) chama de "errática Tikmũ'ũn" a imbricação entre o nomadismo e a guerra na constituição da socialidade destes povos. Esta errática se faz perceptível em diversos aspectos desta socialidade: "no movimento incessante destes povos pela mata, na temporalidade própria da vingança guerreira, na sua recusa obstinada em se deixarem fixar e sedentarizar, nos 'percursos intensos' (Tugny, 2011a) que seus cantos dão a ver" (Romero 2015: 21). Campelo (2018), de maneira similar, irá apontar para a centralidade do movimento na organização social Tikmũ'ũn, sua conexão com a coleta de cantos pelo território, assim como encontro com os *yãmĩyxop*. O autor (Ibid: 411) nos fala de uma "instabilidade existencial" fundamentada na "territorialidade nômade da pessoa tikmũ,ũn, o seu deslocamento errático". Esta relação com o território por onde passaram os ancestrais, que resulta na coleta de cantos e relação, causa um "esgarçamento dos corpos, dos afetos e dos lugares" que é a base da socialidade Tikmũ'ũn (Ibidem). O deslocamento pelo território leva ainda a uma intensidade na conformação de relações e transmutamento de perspectivas, uma vez que são os cantos aqueles capazes de levar à conformação da incorporação do ponto de vista de outros (Tugny 2011: 55). Das matas e, atualmente, das cidades, os Tikmũ'ũn coletam cantos que lhes fornecem novas perspectivas, que viabilizam a incorporação de alteridades: "dos corpos das pessoas tikmũ,ũn reverberam e circulam as músicas que saíram da mata densa. Música é corpo, corpo é música e ambos são espírito. Música possibilita por em relação pessoas tikmũ,ũn e espíritos." (Ibid: 410).

A última cena do filme condensa esses sentidos. Após caminharem pelo território ao longo de todo filme (e dias de filmagem), o grupo de mulheres e homens Tikmũ'ũn param em um ponto da terra. A câmera, situada em frente ao grupo, movimenta-se suavemente, ora enquadrando alguns deles, ora todos, e eles também se movimentam, encaixando-se no quadro e próximos uns dos outros. Ao fim, o quadro é ocupado pelos Tikmũ'ũn e, ao fundo, a terra, o barro e horizonte. Ao longo da cena, os Tikmũ'ũn conversam.

- Os cantos dos *yãmĩyxop* cantam de verdade esse lugar.
- Isso mesmo!
- Cantam este lugar!
- Vamos cantem! Essas falas são verdadeiras!
- Antes eu ouvia os cantos, mas agora eu vi!
- Sim, agora que nossos cunhados também viram com os próprios olhos vão poder contar para os seus filhos também.

Isael dirige a cena indicando o que será feito: "Agora, para acabar, nós vamos cantar os cantos que surgiram aqui nessa nossa terra. E nós vamos falar: 'essa terra é nossa!'" . E falam juntos, em coro: "Essa terra é nossa!". Eles lembram a história deste lugar, que foi contada em cenas anteriores em detalhes por Delcida Maxakali:

- Aqui tinha uma kuxex (casa de cantos) antigamente. Aqui tinha uma aldeia antigamente por isso essa terra é nossa!
- Aqui chama Katamak Xit (Cipó de Gameleira) - diz Sueli.
- Aqui é a casa de todos os yãmĩyxop, nós morávamos com nossos yãmĩyxop aqui. Aqui tinha um kuxex, a aldeia chamava Katamak Xit!
- Delcida complementa
- Kotpuphi (mandioca-espírito), Po'op (macaco-espírito) e Mõgmõkã (gavião-espírito), essa terra é de todos eles! - fala um dos homens Maxakali
- (...)
- Aqui é a aldeia de Katamak Xit!
- Agora eu vi, entendeu?
- Sim, agora nós todos vimos!
- (...)
- Que nossos yãmĩyxop possam reconquistar essa terra para nossas crianças morarem aqui de novo!

As falas nos remetem ao direito de dar os nomes aos lugares - e cantá-los- como uma forma de resguardar e contar a história do território. O canto que se segue narra sobre os gados, os brancos e suas ações. Os Tikmũ'ũn persistem em contar sua história ao afirmar o nome do lugar *Katamax Xit* e, pelo canto, narrar as ações dos brancos neste lugar. A menção, nos dois trechos, sobre a passagem entre ouvir do canto e o vê-lo parece reconhecer no cinema este dispositivo capaz de disparar acontecimentos e possibilidades sensoriais e de conhecimento. Além de nomes, palavras, os Tikmũ'ũn agora podem dar imagem a estas histórias. Os Tikmũ'ũn reafirmam a possibilidade do cinema de dar a ver - mesmo para eles que estão perante a câmera; a história cantada, contada pela palavra, encontra no cinema uma

nova possibilidade de expressão. *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* é uma narrativa visual dos cantos Tikmũ'ũn sobre a terra.



Imagem 119: Em cena final do filme, os Tikmũ'ũn lembram sobre os cantos.



Imagem 120: Em cena final do filme, os Tikmũ'ũn falam juntos: "Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm!" (Esta Terra é Nossa!)



Imagem 121: Em cena final do filme, os Tikmũ'ũn se afastam da câmera.

Interessante observar também como que as cidades passam a integrar este sistema de territorialização por meio da cosmologia Tikmũ'ũn. Impulsionados pela relação que possuem com o vasto território por onde circularam seus ancestrais, hoje em grande parte ocupado pelos não-indígenas, os Tikmũ'ũn seguem, mesmo sob graves ameaças e riscos, a realizar sua errática, uma coleta de perspectivas, de alteridades, de cantos, necessária para o adensamento de suas subjetividades. E a cidade aqui também é uma floresta, por oferecer um vasto universo de alteridades a serem absorvidas:

Se pessoas de subjetividade aproximada da matriz filosófica ocidental veem a cidade como um campo aberto de atualização de relações capitalistas, as pessoas tikmũ,ũn possivelmente a veem como a continuidade de um espaço errático de experimentação com o corpo. Se em alguns contextos da Amazônia, como no Acre, os Yaminawa percebem espaços bons para a caça como metáforizando o mercado da cidade (SÁEZ, 2015), a cidade pode ser uma floresta do ponto de vista da pessoa tikmũ,ũn. Neste sentido, não é de se estranhar que tenha encontrado, diversas vezes, em conversas informais e em momentos que antecediam a presença de yãmĩxop nas aldeias, expressões

do campo semântico da caça utilizadas para se referir às investidas comerciais na cidade (Campelo 2018: 411).

Uma ligação similar entre floresta e cidade é encontrada por Vieira (2015) ao recordar a visita de Daldina, sua interlocutora Tikmũ'ũn, à sua casa no Rio de Janeiro, em que Daldina recebera das *yãmĩyhex* canto que falava da viagem. Ao contar este ocorrido, Marina ouviu também de Sueli um depoimento semelhante: "é assim, Marina, se você vem aqui e acontece alguma coisa você chega lá e manda religião cantar aquela coisa que você viu aqui. É igual uma história que você escreve aqui, você vai levar e vai apresentar lá, é a mesma coisa" (Sueli Maxakali apud Vieira 2015). Neste sentido, como um dispositivo fornecedor de histórias e cantos, a cidade não se distingue dos sonhos: "Se eu for no Rio e vir alguma coisa lá, eu vou chegar aqui e vou contar pra religião pra ele cantar. A não ser se eu sonhar também né, com alguma coisa, aí religião canta aquele sonho que eu vi também" (Ibidem).

Esta relação com a cidade nos remete àquela que Jean-Louis Comolli (2008) vislumbrara no cinema em "Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário"¹⁷⁷. Se, na sociedade ocidental, o cinema colaborou para uma gênese do imaginário sobre as cidades, construindo uma exaltação que se torna desejo das próprias cidades reais - fenômeno que Comolli denomina *cinegenia* -, parece-nos que na sociedade Tikmũ'ũn são os cantos, com sua qualidade mnemônica cuidadosa, que guarda um registro dos lugares - seja ele a cidade ou a mata. Se o cinema constrói uma fabulação, fazendo com que a cidade filmada se sobreponha à cidade real, construindo cinematograficamente um "real de toda cidade" (Ibid: 179), os cantos atualizam, por meio de complexos acústicos, uma realidade ancestral e mítica do território, tornando-se em alguns casos a única manifestação atual deste - seja pelo reconhecimento geográfico, seja pela precisão descritiva de tudo que nele habita - humanos, espíritos, animais e plantas¹⁷⁸. Ao carregar reminiscências dos lugares - e das plantas, e dos bichos - os cantos os salvam de desaparecer por completo na atualidade:

¹⁷⁷ Agradeço ao pesquisador e amigo César Fernando de Oliveira a partilha da ideia de como o conceito de Jean-Louis Comolli faria uma boa conexão com minhas reflexões sobre os movimentos e a relação com a terra nos filmes Tikmũ'ũn.

¹⁷⁸ São inúmeros os exemplos que contém as descrições precisas de animais, espécies, lugares; como Isael diz (apud Romero 2021: 105): "A floresta foi preservada nos cantos".

"Memorizando e executando os cantos e suas histórias, não somente não se esquece, mas também se reativam as relações com o território e suas subjetividades". (Magnani 2018: 211–2). Os cantos, enquanto uma expressão cosmológica, assim como o mito, mantém presente na virtualidade o que não é possível "ser visto", para remontar a fala de um dos homens maxakali na cena descrita acima. Enquanto não pode ser visto, o território pode ser cantado. Pelo fazer cinema, parte da atualidade, do que nos cantos nos é apresentado de forma virtual é retomada pela visualidade.

O movimento também é um ponto comum entre a cidade e os cantos. Comolli (2008: 182) nos apresenta a cidade como uma "reserva de metamorfoses: passagens, mudanças, transformações: tantas marcas do tempo". E o cinema, capaz de absorver o invisível através da dinâmica de campo, fora-de-campo e movimentos, por quadros cujas margens são desejanças do que escondem, do que fazem desaparecer com suas bordas, mostra um "fluxo temporal que faz de toda cidade um traçado de movimentos, o lugar de todos os lugares, o tempo de todos os tempos: a passagem" (Ibid: 180). O movimento é igualmente constitutivo da errática Tikmũ'ũn e dos cantos que nela se originam. Tugny e Jamal (2015: 161) nos lembram da dimensão estética constitutiva destes movimentos:

Romero (2015) trouxe à tona uma leitura dos relatos históricos sobre a guerra e os movimentos dos Tikmũ'ũn onde a produção dos cantos e de suas formas estéticas de encontro com os Yãmĩyxop (povos-outros, povos-espíritos) são tomadas dentro de um complexo sistema que não a separa de sua sobrevivência e resistência enquanto povo Tikmũ'ũn, e deste regime de produção acústica.

Perguntamo-nos então: o que acontece quando esta qualidade cinematográfica de fabular territorialidades se encontra com a operação acústica dos cantos Tikmũ'ũn, e sua forma de registrar "passagens, mudanças, transformações", a narrar e resgatar territórios atravessados por alteridades? A forma de registrar o encontro com o território no cinema Tikmũ'ũn é marcada pelos planos longos, que estão "documentando o espaço em relação tanto ao tempo quanto ao movimento dos corpos, enquanto câmera e personagens literalmente 'ganham terreno' no decorrer do filme" (Andrade 2021). Para Andrade (Ibid), os planos longos, preponderantes em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!*, colaboram para

construção de uma ética na relação com a terra, diferente daquela - que ele reconhece na cabotagem¹⁷⁹ um exemplo histórico relevante - de ocupação colonial voltada para extração e exploração, que encontra seu correlato no olhar colonial "externo". Andrade alude ainda à análise feita por André Bazin sobre o neo-realismo do diretor italiano Federico Fellini, em que o crítico e teórico de cinema francês reconhece no plano longo uma capacidade de atuar diacrônica e sincronicamente na força política do filme. Os planos longos são capazes de redistribuir a dramaticidade do filme diacronicamente, e convocar sincronicamente um olhar ativo do/a espectador/a, diante de cenas demoradas e *raccords*¹⁸⁰ em que a ação desenrola. Em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* o plano longo convoca, segundo Andrade, uma ocupação política e dramática do espaço e da cena para além do olhar espetacular: "Mais do que um espaço de elaboração barroca, o plano longo aqui descreve a terra (e a cena) na medida em que a habita, reivindicando-a na vivência, caminhando sobre ela até imantá-la com significado, história, e memória."

Com esta dinâmica que convoca uma agência do espectador, uma capacidade de circular e retornar ao mesmo ponto e assim seguir além, os planos longos parecem trazer para o dispositivo fílmico aquela capacidade que o ritornelo na dinâmica estrutural dos cantos maxakali e de outros povos indígenas, com suas "variações quantitativamente mínimas, conforme notou Rosse (2011) na música dos Tikmũ'ũn, operam transformações qualitativamente substanciais" (Belisario 2014: 96) Belisário remonta aos sentidos não-musicais do ritornelo, a partir de uma análise de Deleuze e Guatarri (apud Belisario 2014: 96) que o descrevem como um "um prisma, cristal de espaço-tempo". Ao observar a câmera de *As Hipermulheres* em meio ao ritual, Belisário identifica "pulsões rítmicas" que interagem com este "pulsões rítmicas músico-coreográfico criador de tempo" da musicalidade cíclica presente no ritual. Em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!*, a câmera e pessoas se movimentam pela terra; as caminhadas refazem caminhos antigos, revelam novas fronteiras, novas configurações; ao longo do filme é como se a câmera fizesse um movimento incessante de ir - peregrinar pelo território - que é também um movimento de voltar - para as memórias da terra; sendo atravessada pelo corpos que circulam, que apontam, que recordam, a câmera

¹⁷⁹ Na descrição de Andrade (2021): "Usada de maneira genérica para descrever sistemas de transporte por companhias estrangeiras dentro de um mesmo país, a prática de cabotagem consistia de pequenas viagens pela costa do Brasil, dando início à colonização pelo mar. Esse sistema criou relações específicas entre dentro e fora, produtividade e ócio, terra e mar não apenas físicas, mas que também deram forma e contorno ao imaginário de ocupantes e ocupados".

¹⁸⁰ *Raccord* é definida por Aumont e Marie (2003: 251) em uma visão clássica hollywoodiana como: "um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual." O *raccord* é compreendido sob várias expressões, passando pela defesa de Bazin sobre manutenção das rupturas, ou ao incluir o espectador na narrativa quando produz subjetividades com as perspectivas (Ibidem).

convoca uma participação em que a percepção do espectador é adensada a cada história, a cada memória, a cada canto coletado, como é a pessoa Tikmũ'ũn pelos cantos; esta câmera que se movimenta tece a força política do filme e aciona uma ética de visionamento em que aquele que vê torna-se também testemunha, nele também ocorre um assentamento da memória partilhada; o/a espectador/a peregrina pela terra junto coma câmera e com os Tikmũ'ũn, e assim a descobre, e assim absorve sua dimensão cosmopolítica. Em certo momento, ao fim das caminhadas pela terra, Isael se direciona a quem está no antecampo segurando a câmera que o acompanha em um traveling lateral enquanto ele caminha, e é como se ele mais uma vez o filme - pela voz de Isael aqui - convocasse a/o espectador/a para integrar um lugar nesta história: "Mas essa terra é nossa! Não é dos brancos não! Você estava com medo...Não tenha medo dos brancos! A terra por acaso é deles para a gente ter medo? Eles é quem deve ter medo da gente e irem embora das nossas terras."

Entre diversas sequências em que os Tikmũ'ũn se movimentam pela terra acompanhados da câmera, a sequência em que a anciã Delcida Maxakali caminha nas intermediações de uma cidade acompanhada pela câmera é condensadora deste potencial político do plano longo. Enquanto caminha pela cidade, apresenta a história - e mais uma vez, o nome - de acordo com a vivência dos Tikmũ'ũn do local. "Por que os Tikmũ'ũn chamam essa cidade de 'Tatu Caro'? Hein, mãe?", pergunta Isael, desde o antecampo. A mãe caminha pela cidade que antes víamos em um plano aéreo e responde: "Porque o tatu aqui tá caro". "Os Tikmũ'ũn vieram vender tatu aqui. Aí o branco perguntou: 'quanto é o tatu?' . Aí falaram o preço e o branco falou 'tatu caro!' Aí chamaram a cidade assim! Tatokat!". E continua a contar: "Essa cidade aqui...Os Tikmũ'ũn moravam aqui perto. Aí vinham comprar coisas aqui para comer." Agora a vemos caminhar à frente de um fundo verde. Fazendas, cercas, capins, cavalo, gado, brancos... "Os brancos não deixam os yãmĩxop caçarem por aqui...Se eles vierem, aí mandam embora, aí eles voltam. Não podem caçar...Esses brancos aqui são muito bravos! São ruins! Matam muitos Tikmũ'ũn mesmo! Acabaram com os Tikmũ'ũn em Batinga. Essa cidade é ruim!". Se até aqui a fala de Delcida orienta nossa compreensão deste plano que se estende em um caminhar, é o próprio plano que vem a atuar, como uma armadilha, a capturar sentidos e os brancos em sua violência anti-indígena. Delcida atravessa a rua, do outro lado dois brancos encostados em uma moto. Diante do olhar da mulher, reagem: "O que ela quer? É cega, não?" E riem. Junto com a violência do escárnio etarista está a imposição à pessoa indígena de uma impossibilidade de circular pela terra. "Brancos! ... Brancos!", a constatação de Delcida carrega a percepção desta alteridade brava, ruim, por quem os Tikmũ'ũn são constantemente violados em seus direitos ao território e mesmo de

existir, seja porque esta existência se conecta profundamente à relação com a terra e os cantos que dela brotam, como vimos acima, seja pelos crimes cometidos diretamente contra a vida dos Tikmũ'ũn, muitas vezes durante estas andanças¹⁸¹. O plano sequência, ao capturar o movimento, ao colocar-se nesta trilha de encontros, neste rastro de alteridades, captura também precisamente a tentativa de impedi-lo. Em diversos momentos, este corpo-câmera Tikmũ'ũn sofre diversas tentativas de coerção, de impedimento de existir por parte dos brancos, por exemplo, neste momento quando Delcida circula pela cidade, ou quando os Tikmũ'ũn tentam andar e filmar a terra e são impedidos por peões. Através do plano longo e do movimento, a câmera funciona como um dispositivo-armadilha que se coloca nos caminhos de encontros, e consegue capturar a imagem desta alteridade bravia que são os brancos.

Voltemos à caminhada de Delcida. Após passar pelos brancos, a anciã atravessa a ponte que estabelece o limite entre os estados de Minas Gerais e Bahia. A placa é mais uma marcação sobre a terra, assim como são as cercas vistas em *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!* e a que dividia trechos do rio em *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*; ambas, cerca e placas possuem significados externos à relação dos Tikmũ'ũn com o território. Como disse em uma ocasião o professor maxakali Pinheiro: "os cantos e histórias são para os Maxakali" (Vieira, 2016: 07). Mais uma vez o plano longo e o movimento funcionam como uma armadilha, a capturar relances de uma realidade que se mostra cheia de contradições em sua manutenção de referenciais políticos e culturais centrados na história dos colonizadores, e não dos povos da terra. Similarmente acontece na cena em que os Tikmũ'ũn estão perante placas elaboradas para o turismo, com o desenho de um indígena dos Estados Unidos. Isael aponta para a placa e comenta: "Uma imagem dos parentes; mas não é daqui do Brasil, também não é um desenho nosso, é lá de outra terra!". O cinema funciona como uma armadilha a capturar os *ãyuhuk* e as contradições de seu mundo.

O filme se torna um dispositivo capaz de mostrar distintas relações com a terra; alteridades de diferentes mundos habitam uma só tela. Andrade relaciona este plano a outros em filmes não-indígenas para refletir sobre o potencial político da inscrição fílmica feita pelos longos planos de *Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Esta Terra é Nossa!*:

¹⁸¹ "Daldina estava cansada de ser atropelada...", disse Sueli sobre sua parente Daldina, atropelada por uma moto na cidade próximo à aldeia (apud Vieira, Lobo, Maxakali 2021: 86). Sueli menciona ainda uma fala do parente Jenilson Pataxó na Reunião Equatorial de Antropologia de 2019, sobre os atropelamentos como "técnica de assassinato de indígenas sem deixar rastros" (Ibid: 85)

A combinação de duração e deslocamento espacial lembra, inevitavelmente, o lendário plano-sequência de abertura do prólogo de *A Marca da Maldade* (1958), onde a câmera cruza a fronteira entre Estados Unidos e México sem cortar. No entanto, se Welles torna aquele cruzamento de fronteiras em um espetáculo técnico, a presença discreta da placa em *Nūhū yāg mū yōg hām*, e a dinâmica de olhares que escolhe, inclusive, o momento de virar a cara para aquele que a chamara de cega encena uma política – uma indiferença prosaica que aponta para toda uma outra relação com o mundo. O simples ato de olhar ou não olhar é revelado em sua força política (...)

Para absorver a história que os Tikmũ'ũn nos contam e inscrever no filme a sua relação com o território, é preciso ver para além dos indícios na imagem, mas capturar a imagem como índice, identificar nela os rastros de outros mundos, assim como é preciso ouvir os cantos que emanam da terra. Os Tikmũ'ũn se movimentam pela terra para ouvir estes cantos, que vêm daqueles que morreram, dos ancestrais, dos *yāmīxop*, cujo sangue caiu sobre a terra. Os Tikmũ'ũn ouvem a terra, sua história, sua memória, contam a voz terra no cinema que produzem. Aos olhos desprevenidos, que não escutam, essa terra está devastada, não tem floresta, não tem animais, só pastos, bois, brancos, cidade e o ódio aos Tikmũ'ũn. Mas é preciso mais do que ver para saber sobre a terra, é preciso reconhecer a imbricação da imagem com a dimensão cosmopolítica do território: os Tikmũ'ũn, ao filmarem a terra, filmam também a religião que tem em cima dela¹⁸². Uma dimensão ontológica, epistemológica e sensorial que os filhos da terra possuem na relação com seu território está inscrita em *Nūhū Yāgmū Yōg Hām*.

¹⁸² A história da anciã Izabel sobre sua terra de origem (apud Vieira 2016 :02) conta muito desta religião que se assenta na terra; dona Izabel pede para morrer na terra onde nasceu e cresceu, que ficou fora do território maxakali demarcado. Pois ali sim "tem religião", como fala Sueli: "Essa terra é de religião, essa terra tem canto em cima. Quando finca um pau de religião num lugar e faz um *kuxex* (casa de religião), os *yāmīy* (espíritos) vão ficar lá pro resto da vida. Vão sempre aparecer por lá, assobiar, igual no ritual" (Sueli Maxakali apud Vieira 2016). Vieira (Ibid: 06) apresenta uma análise desta história que remonta a como a relação dos Tikmũ'ũn com a terra se dá atravessada por uma cosmologia: "No relato acima, é possível observar a ligação entre a prerrogativa de executar os cantos através da relação de filiação entre Maxakali e *yāmīy*, com a propriedade da terra, ou melhor, a prerrogativa de ocupá-la. Quando se instala o mastro cerimonial *mimānām*, a terra se torna domínio dos *yāmīy*, e conseqüentemente dos Maxakali, que lá realizam os rituais nos quais executam os cantos e alimentam seus filhos espirituais a partir dos frutos da terra". É uma terra que "tem religião em cima", como diz Sueli (apud Vieira 2016: 03). Para além do assentamento do *mimānām* e dos rituais, outra forma de uma terra tornar-se maxakali é quando algum Tikmũ'ũn morre no lugar, tornando-se assim o dono daquele lugar (Ibidem). Como observa Vieira (Ibidem), possivelmente não foi por menos que Dona Izabel gostaria de voltar para a terra em que tinha crescido para morrer por lá.



Por que os Tikmũ'ün chamam
essa cidade de "Tatu Caro"? Hein, mãe?

Imagem 122: Imagem aérea de cidade nas intermediações do território maxakali.



Os Tikmũ'ün moravam aqui perto.
Aí vinham comprar coisas aqui pra comer.

Imagem 123: Delcida caminha pela cidade.



Imagem 124: Delcida caminha pela cidade.



Imagem 125: Homens constrangem a anciã Delcida perguntando se ela é cega, por ela ter lhes dirigido o olhar.



Imagem 126: Homens constrangem a anciã Delcida perguntando se ela é cega, por ela ter lhes dirigido o olhar.



Imagem 127: Delcida caminha nas intermediações da cidade.



Imagem 127: Delcida caminha nas intermediações da cidade.



Imagem 129: Peão da fazenda vem confrontar os Tikmũ'ün por eles estarem andando pela terra.



Imagem 130: Peão da fazenda vem confrontar os Tikmũ'ũn por eles estarem andando pela terra.



Imagem 131: Peão da fazenda vem confrontar os Tikmũ'ũn por eles estarem andando pela terra.



Imagem 132: Peão da fazenda vem confrontar os Tikmũ'ũn por eles estarem andando pela terra.



Imagem 133: Placa turística feita pelos brancos com imagem de indígena estadunidense.



Imagem 134: Os Tikmũ'ũn confrontam placa feita pelos brancos.

Além da longa duração dos planos, os movimentos se inscrevem na tessitura fílmica por meio do fora-de-campo. Na ontologia Tikmũ'ũn, há a porosidade nas bordas da pessoa aos cantos, e no seu cinema o campo é poroso ao fora; os cantos convocam sempre algo que não está em cena, e adensam a cena com sentidos míticos e históricos, assim como adensam a pessoa Tikmũ'ũn. Eles insistem em narrar, tanto quanto a voz do narrador, as imagens; ao trazerem a presença indicial daqueles elementos (e sujeitos) temporariamente e propriamente invisíveis, daquilo que é vedado ou inalcançável no momento ao olhar, os cantos exercem a inscrição da potencialidade mítica no filme, seja por meio daquilo que não se vê - debaixo da água, da terra -, seja pelo que vemos expresso em imagens que nos remetem simultaneamente à atualidade do que está sendo cantado e à dimensão mítica do presente histórico, como os urubus no céu e os morcegos na caverna. Assim como a virtualidade mítica está potencialmente metamorfoseando as bordas da pessoa Tikmũ'ũn por meio do complexo *yãmĩxop*, de forma similar àquela descrição que Viveiros de Castro (2006) fazia dos espíritos amazônicos, o fora-de-campo mitológico entra pelas bordas no cinema Tikmũ'ũn, e sua potência se expressa no canto a se inscrever na narrativa e nos movimentos que os Tikmũ'ũn desenvolvem sobre a terra em que há sempre um horizonte por vir, alteridades a encontrar; a terra aparece sob a itinerância do olhar que, através dos cantos, ao invés de encontrar uma

"terra devastada", encontra uma terra plena de memórias, histórias, pertencimento e inimigos¹⁸³.

Nesta dinâmica, a pulsão mítica resvala no tempo histórico e a potência desta virtualidade fornece sentido à terra, que mantém sua riqueza mesmo quando coberta de capim colônio, cortada por arames farpados e vigiada por peões ameaçadores. É preciso ser ontologicamente, sensorialmente capaz de ouvir esta riqueza e assim poder ver a terra que os Tikmũ'ũn veem. Não perder os cantos é não perder a dimensão mítica da terra. Os Tikmũ'ũn perderam a terra para não perder a língua, como disse Sueli, mas é a língua, a palavra cantada, que permite fabular territorialidades sobre estas terras, recordar a vinculação ancestral entre o povo maxakali e o território. A vinculação entre canto, terra e filme se faz presente também na fala de Sueli, quando ela menciona as dificuldades para filmar: "Nós temos que enfrentar ele [ãyuhuk, brancos] para poder filmar os lugares onde nós temos canto" (Maxakali, 2021a). A separação imposta pelo branco/colonial - que obrigou os maxakali a terem que escolher entre a língua e a terra¹⁸⁴ - pretende atingir o imo desta vinculação entre histórico e mítico, uma vez que, para contar a história da terra, os tikmũ'ũn precisam de língua/canto, e para encontrar os cantos precisam da terra. De certa forma, no cinema, esta vinculação profunda entre língua/terra encontra um lugar de expressão - para contar a história da terra é preciso dos cantos, pois são eles que contam; para fazer um filme maxakali sobre a terra, é preciso andar pela terra, para poder cantar/ouvir os cantos que vêm dela enquanto se busca por sua imagem. Como o cinema ajudou a fabular as cidades modernas, o cinema Tikmũ'ũn fabula uma terra narrada pelos cantos Tikmũ'ũn e, nesta fabulação, apresenta a terra imbricada de uma perspectiva mitohistórica.

5.5 A mitopraxis Tikmũ'ũn em *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!*

Para refletir sobre a imbricação entre mito e história *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* retornemos ao início do filme. Em suas primeiras sequências, *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* relata a peregrinação, ao longo dos séculos passados¹⁸⁵, do

¹⁸³ Sobre o filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, lembremos que destacamos a forma como o fora-de-campo mitológico se expressa por meio das dinâmicas rituais, em que o fora (ou a *kuxex*, com sua impermeabilidade ao olhar) é fonte incessante de alteridades.

¹⁸⁴ "Vocês escolhem: ou a língua ou a terra", disse o espírito criança anunciando a invasão branca (Maxakali, 2021a).

¹⁸⁵ Além do processo colonizatório que envolveu excursões bandeirantes, a ditadura militar impactou severamente os povos maxakali. Berbert (2017) apresenta um estudo sobre as mazelas impostas pelos militares aos Tikmũ'ũn, entre elas torturas, cárcere, e espólios de suas terras. Ainda, os dados de indígenas mortos pela

povo maxakali e outros povos que habitavam este vasto conjunto de mares, vales e terras, e por ele circulavam travando relações; conta-nos sobre as expulsões, violência sofridas e resistência dos tikmũ'ũn para continuar circulando por este território. O filme começa com a voz de Isael nos narrando o princípio da história da colonização, sobre um plano geral de uma praia: "Antigamente, os brancos não existiam nestas terras. Os brancos fizeram barcos grandes de madeira, e vieram pelo mar até chegarem aqui em Porto Seguro". Esta imagem do mar vai ao encontro, segundo Andrade (2021), de outros planos de abertura no cinema brasileiro, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e um corpo flutuante em *Ventos de Agosto* (2014), de Gabriel Mascaro, como um "ponto de referência simbólico no cinema brasileiro para as trocas assimétricas do processo colonial que se esparramaram pelo território, criando raízes no interior". E esta transição espacial é feita a seguir, somos levados a cruzar o percurso feito pelos Tikmũ'ũn após a chegada dos portugueses, do mar ao Vale do Mucuri.

Nos primeiros minutos que seguem, somos apresentados à história da chegada dos colonizadores, com imagens feitas pelos brancos (ilustrações e imagens audiovisuais de arquivo), e ouvimos desta relação de alteridade, entre os Tikmũ'ũn e os brancos, marcada pela violência causada pelos últimos, sob uma perspectiva do tempo histórico. "Estes desenhos foi um branco que fez. Ele fez desenhos destes vales, que os brancos chamam de 'Vale do Mucuri'. Já nós chamamos de *kõnag mōg yok*, 'onde corta o rio'". Em um certo momento, ao falar sobre estas terras, o filme integra à perspectiva - e temporalidade - histórica uma outra perspectiva/temporalidade, a mítica. Aos poucos somos apresentados à perspectiva cosmológica *tikmũ'ũn* sobre o que está sendo contado: "Os brancos surgiram do *ĩnnoxã* (monstro canibal). Já os Tikmũ'ũn são filhos da terra. Surgiram da terra", diz Isael com sua narração. E o contraste entre a percepção de mundo da voz que ouvimos e as imagens que vemos vai se fazendo marcante. Enquanto vemos os brancos carregarem toras de árvores derrubadas em imagens feitas por eles mesmos, talvez para exibir o feito desbravador, o narrador nos fala: "Mas as árvores são encantadas. Tinham espírito dentro delas. O nome deles é *mĩmputex*". As imagens são um registro da devastação da terra, enquanto o narrador nos fala de seu encantamento. O narrador guia nossa percepção sobre estas imagens feitas pelos brancos nos levando a "enxergar" algo que certamente, a princípio, não foi o que foi visto por aqueles que fizeram a imagem, e também não é o que vemos agora puramente com a perspectiva da visão: "As árvores compridas acabaram. Mas os cantos delas ainda existem". Assim, somos lembrados da limitação deste olhar que ver a matéria sem compreender a

ditadura militar, pelo menos 8.350 segundo a Comissão Nacional da Verdade (CNV, on-line), ultrapassam, em muito, a estatística oficial de mortos pela ditadura no Brasil.

subjetividade destes para os quais estamos olhando e somos transportados para um outro "antigamente", uma temporalidade mítica em que se conta (e canta) a história da terra sob a cosmopercepção Tikmũ'ũn: "Antigamente, há muito tempo, os homens caçavam por aí com os yãmiyxop (espíritos). Os yãmiyxop são muito fortes e ensinaram para os tikmũ'ũn as histórias dos antigos que andavam por essas terras e os lugares onde os nossos cantos surgiram". Mais a frente, mais um relato deste tempo mítico dos Tikmũ'ũn: "Antigamente, Tupã vivia com os Tikmũ'ũn e andava com eles ensinando a fazer as coisas" e então conta o surgimento do dia e da noite, de acordo com a mitologia Tikmũ'ũn.



Imagem 135: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ũn.



Imagem 136: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ũn.



Imagem 137: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ũn.



Imagem 138: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ün.



Imagem 139: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ün.



Imagem 140: Trilha que leva pelo território maxakali.



Imagem 141: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ün.



Imagem 142: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ün.



Imagem 143: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ün.



Imagem 144: A anciã Delcida Maxakali caminha pelo território recordando e mostrando os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ũn.

Entre as diversas histórias que são contadas nas caminhadas que acompanhamos no filme, a história da aldeia da Gameleira é uma dessas capaz de condensar este conjunto de memórias e histórias que os Tikmũ'ũn guardam de seu território. A fala de Delcida e seus gestos convocam uma memória da terra; memórias que envolvem os Tikmũ'ũn e os yãmĩxop, e da própria terra - a memória da árvore gamelereira, dos peixes que não vemos. Os olhos não veem indícios de tantas presenças convocadas, mas, para além dos indícios, são índices que os Tikmũ'ũn encontram de que esta é sua terra. A anciã Delcida Maxakali, com os pés mergulhados em um pequena lago, aponta com as mãos para as redondezas e conversa com seu filho, Isael:

Delcida: Água de jabuti essa aqui, onde tinha muito peixe! Ali onde a gente sentava para pescar com vara de anzol...Aí o jabuti vinha, e a gente pegava e torcia o pescoço deles. A gente passava por aqui e chegava na aldeia."

Isael: "Ali onde tem aquela árvore?"

Delcida: Isso! Ali para cima de onde está aquela árvore ali...E ali tinha uma gameleira, olha! A gente amarrava um pau no cipó da gameleira, sentava e

balançava por cima do rio...As crianças pequenas balançavam umas às outras. Essa aqui é a nossa terra mesmo, onde nós morávamos, quando éramos pequeninhos. E balançávamos no cipó das gameleiras, aqui mesmo, onde tinha a aldeia. Essa terra não é dos brancos, foram os Tikmũ'ũn que deixaram a terra pra trás e os brancos vieram morar aqui. Os v ficaram com medo e falaram: "vamos embora, eles vão nos matar! E aí foram, deixaram a terra pra trás. Era grande aqui a terra dos Tikmũ'ũn, passava por aqui e para lá também...E no final tinha uma cidade, se passar por aqui chega lá. Aqui é Katamak Xit (Cipó da Gameleira). Quanto tinha aldeia os yãmĩxop andavam por aí caçando, aí passou um veado por ali. Veio e passou no meio das casas dos Tikmũ'ũn. Ele foi por ali e os yãmĩxop esperaram ele lá e mataram com flechas. Aí os yãmĩxop vieram gritando, vieram por aqui e foram...A *kuxex* (casa dos cantos) ficava ali onde tá aquela casa do branco ali. Aqui a gente pescava, as mulheres alimentavam os yãmĩxop e pegavam carne, carne de veado...



Imagem 145: A anciã Delcida Maxakali mostra os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ũn.



Imagem 146: A anciã Delcida Maxakali mostra os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ũn.



Imagem 147: A anciã Delcida Maxakali mostra os lugares que guardam vivências dos Tikmũ'ũn.

Assim, *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* faz um movimento em torno do território através de uma dinâmica entre tempo histórico e tempo mítico que lança camadas de sentidos sobre a terra e mostra desta a potência mítica ao agregar e ser motivadora de

movimentos - seja as peregrinações, seja aqueles que compõem a narrativa cinematográfica¹⁸⁶. Assim como na cosmopercepção tikmũ'ũn, a questão da terra é narrada no filme através do encontro entre as temporalidades mítica e histórica que, nos cantos, assim como no cinema, se fundem em uma só¹⁸⁷. No filme, a relação com o território passa por um contar, rezar, cantar a terra, em suas variadas dimensões históricas e cosmológicas. Aqui temos uma terra povoada pela potência deste "cosmos" do qual fala Stengers (2018), que abre a porta para o desconhecido e que não se apazigua em uma única perspectiva. Para falar sobre a terra, é preciso falar sobre a profunda relação entre a dimensão histórica e mítica através da qual os indígenas se relacionam com ela, e como a socialidade destes povos está centrada na terra, por uma dinâmica entre humano e não-humano que compõe a própria definição da pessoa. Em uma imagética transcultural, a câmera dos indígenas, aos nos apresentar as cosmopolíticas da terra, é veículo também de uma agência mítica e não-humana: a câmera "nos ensina cantos" (Maxakali, 2021).

O filme conta a história da terra a partir desta vinculação profunda entre tempo histórico e mítico, entre os tikmũ'ũn e *yãmiyxop*, entre a terra e os cantos. Como vimos, diante das imagens da terra (seja a imagem aérea, seja a dos morcegos dentro da caverna, seja diante de uma cova onde está enterrado um parente), inúmeros cantos ecoam proveniente da relação dos Tikmũ'ũn com a terra. E o cinema atua como um dispositivo, uma máquina cosmológica (Maxakali, et al 2019), em que a socialidade que interrelaciona histórico e mítico, humanos de não-humanos, encontra uma narrativa imagética e sonora. Ao falar sobre a terra, esta vinculação cosmopolítica na socialidade tikmũ'ũn em sua relação com o território se torna a principal veia narrativa. O cinema se torna aqui um veículo de cura da ferida colonial que, seja pelo esforço genocida das excursões invasoras, seja pelo esforço etnocida do racionalismo positivista aliado ao idealismo cristão, tentou durante séculos cindir a relação entre mito e história guardada na cosmopolítica maxakali e expressa na conexão entre cantos e lugares. Relação esta que o filme agora nos mostra e, para mostrar, refaz, uma vez que o próprio fazer-fílmico é motivador de reencontros com o território e com os cantos que estes guardam. A narrativa de *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* nos mostra que, para

¹⁸⁶ Romero (2021) identifica no próprio fazer cinema dos tikmũ'ũn a característica do movimento, ao apontar para a ligação entre as qualidades dos dispositivos de audiovisual na sua relação com a captura da realidade e as narrativas cinematográficas tikmũ'ũn. Ao notar uma câmera que está sempre na mão, na dinâmica da ação e do movimento daqueles que compõem a cena, ao mesmo tempo que estes peregrinam por um território, Romero observa que "este cinema feito à mão é também um cinema feito a pé" (Ibid, p. 73.).

¹⁸⁷ Em um texto fértil dos estudos cinematográficos, Bazin (1991) já apontava para uma relação entre cinema e mito, e reconhece, na própria ambição hiperrealista do cinema sua natureza idealista devido o "mito do cinema total" que nela subjaz. Talvez o que o cinema indígena nos mostre é que, para este cinema que "ainda não foi inventado" existir, em seu esforço inerente de alcançar a totalidade da realidade, seja preciso também recriar no cinema a dimensão mítica do real, o invisível que está guardado em cada imagem.

conhecer a terra que nos fala os tikmũ'ũn, o cinema precisa transitar entre temporalidades, espacialidades e socialidades simultaneamente históricas e míticas. Com sua potência cosmopolítica, estes filmes articulam "o componente trans-tempo histórico e trans-geográfico" que Jaider Esbell (2018) considerava essencial ao pensar um sistema de arte indígena, expressando, através de narrativas que não apaziguam diferenças entre mundos, a potência de um devir aberto a alteridades.

O filme ainda carrega esta potência de mostrar quantas terras se condensam na imagem que se filma. A terra de ontem, de hoje e de amanhã. Temos a terra em que os Tikmũ'ũn e dos *yãmĩxop* partilharam vivências - *hãm hãm*, esta terra horizontal. E temos referência a este lugar de onde provém os *yãmĩxop* - esta "outra terra", *Hamnõy*, que nos chega pelo fora-de-campo. Por fim, temos uma terceira terra, aquela que resulta da luta agora filmada, das inscrições feita no chão, nos muros, na própria terra: a terra do futuro - aquela onde será possível para os Tikmũ'ũn e os *yãmĩxop* viverem livremente. Os Tikmũ'ũn nos mostram com seu cinema um futuro possível, fazem-nos olhar para esta terra que está do outro lado. Assim lança também um olhar sobre o devir desta terra que oferta memórias-cantos tão importantes para construção da pessoa e para constituição do devir-Tikmũ'ũn; lança um olhar para este devir-mãe da terra, um devir feminino.

6. "Olhem apenas ouvindo": multisensorialidade e corpos-perspectivas no cinema tikmũ'ũn

*Todo indivíduo capaz de sonhar é xamã, "amigo da imagem".
(Viveiros de Castro 2006: 322)*

Neste capítulo nos propomos a pensar a intersecção entre uma sensorialidade presente no complexo estético ameríndio e, em específico, Tikmũ'ũn/Maxakali, e os filmes estudados, buscando compreender como o cinema se torna um lugar para expressão deste complexo. Ademais, buscamos refletir sobre uma intersecção entre o complexo estético presente nos filmes Tikmũ'ũn e uma sensorialidade feminina encontrada em torno das vedações que marcam a relação das mulheres Tikmũ'ũn com os *yãmĩyxop*. Para podermos vislumbrar a expressão destas relações no cinema, é importante partir de um pressuposto teórico que considera a arte como horizonte de intersecção de agências e "intencionalidades complexas", para utilizar o termo de Alfred Gell (2001: 190) ao encontrar em uma armadilha a potencialidade artística capaz de renovar concepções da teoria da arte.

Ao trazer análises e reflexões em torno da ideia de uma arte ameríndia, Lagrou (2009) apresenta, entre elementos relevantes, a agência dos objetos e uma conexão com forças/sujeitos não-humanos, vezes invisíveis a certos olhares, que se expressam no fazer artístico/artefatual. Assim, ao contrário da arte ocidental em que parâmetros como beleza e inovação servem como critérios para valorar uma obra artística, aqui estamos lidando com uma estética que está profundamente relacionada com a capacidade agentiva de um sujeito e/ou objeto:

A afinidade entre um artefato, sua forma, a técnica de produção e sua decoração, de um lado, e o ser vivo que lhe serve de modelo, de outro, remete à capacidade agentiva de ambos, artefato e modelo. 'Eficácia e utilidade constituem o objetivo primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas' (VAN VELTHEM, 2009, p. 213-236) (Lagrou 2009: 21).

Na dinâmica de relação com estes objetos e sujeitos carregados de potência agentiva, é preciso ter cuidado, pois vários perigos estão envolvidos: "No caso wauja, o ser parcialmente reproduzido no artefato pode se vingar se a confecção for artisticamente mal feita" (Ibid: 23). Lagrou (Ibid: 27) traz ainda alguns exemplos, como os dos povos Pirahã, povo indígena habitante dos rios Maici e Marmelos, que com seus desenhos "constroem uma imagética altamente estética, precisa e detalhada dos diferentes corpos de seres que habitam os vários patamares que compõem seu cosmos". Esta produção de objetos vinculada a outros seres dos cosmos coloca o artista em um lugar de mediador, similar àquela ocupado pelo xamã/pajé - "O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador" (Ibid: 22), é um "tradutor dos mundos dos seres invisíveis" (Ibid: 23) precisamente porque está acionando potências agentivas e mediando formas e mundos. A capacidade agentiva, que mexe com forças invisíveis a certos olhares e potencialmente perigosas, está na mediação, no encontro entre mundos. Neste contexto, a própria visibilidade é sintoma de uma condição ontológica que articula possibilidades de percepção e corporalidades.

Lagrou (2009: 22) atenta que esta capacidade do artista como mediador entre mundos pode ser aplicada a qualquer forma artística: "Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis." Com o cinema já ouvimos algo semelhante quando o pajé fala sobre os compromissos e perigos envolvidos em filmar *yãmĩyxop*, ou mesmo em olhar para os *yãmĩyxop* (Estrela da Costa 2015), ou quando Sueli e Isael discorrem sobre a câmera como um veículo para aprender os cantos e o ritual (Sueli apud Rosse, Tugny, Tavares 2020: 31; Isael apud Maxakali, Maxakali, 2020). Para além dos perigos, parece-nos importante investigar como a tessitura fílmica é marcada por este complexo estético que envolve diversas agências, marcadamente dos humanos e não-humanos que atravessam a socialidade Tikmũ'ũn.

6.1 Um olhar cego, uma imagem audível e tangível: cinema como uma máquina multissensorial

Ao longo dos capítulos anteriores, observamos como a composição visual dos filmes é afetada pelo regime de socialidade da comunidade ou pelo conjunto de ações envolvidas no cotidiano e no ritual Tikmũ'ũn/Maxakali, e como há uma interferência das dinâmicas cosmológicas e xamânicas que regem o ritual na tessitura fílmica. Como falam Maxakali et al (2019, 104): “A tênue camada que separa o filme do ritual - que separa quem filma de quem prepara e realiza no ritual - se dissolve, permitindo que o primeiro entre no segundo, seja para participar de seu curso ou para dirigi-lo, na companhia dos pajés”. Este permear da dinâmica ritual no filme resulta em um regime imagético e sensorial que também está profundamente vinculado às concepções cosmológicas Tikmũ'ũn sobre a imagem e sobre o ver. Desde o início, o próprio conceito de imagem na língua maxakali possui um significado que se estende para além do sentido visual e pictórico e, não por acaso, seus filmes também são permeados por imagens que, além mostrar visualmente, convocam outros sentidos ao remeterem ao fora-de-campo não-visível ou àquilo que se faz invisível na própria imagem. Para entender a dinâmica imagética do cinema Tikmũ'ũn, precisamos compreender como a dimensão ritual e cotidiana registrada nos filmes está imbricada de uma forma de "ver" que carrega em si uma dimensão cosmológica e ontológica.

O olhar é um tema sensível na cosmologia ameríndia. Viveiro de Castro (2006: 330) menciona "a visão como modelo de percepção e de conhecimento" no pensamento ameríndio e nas experiências xamânicas, em uma direção que se afasta do "visualismo e oclocentrismo ocidental". Desde a abordagem da teoria perspectivista e do multinaturalismo¹⁸⁸, a capacidade de "ver" está vinculada ao corpo-afecção que se tem e, portanto, dá-se dentro dos liames de uma condição ontológica. A existência de "processo de comutação discreta de pontos de vistas entre diferentes formas de agência que povoam os cosmos" (Ibid: 331) é uma das expressões deste funcionamento da visão em função das condições ontológicas. As condições de visibilidade se dão, dentro de uma ontologia dos espíritos amazônicos, vinculadas a percepções sobre uma intensidade luminosa na fronteira com a invisibilidade:

¹⁸⁸ Ao contrário do multiculturalismo que pressupunha uma verdade objetiva, uma suposta única verdade natural residindo por trás de leituras culturais variadas, aqui estamos diante de uma série de mundos objetivos e, portanto, uma diversidade de naturezas, sobre as quais aplica-se uma leitura cultural partilhada entre diversos seres: "uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real" (Viveiros de Castro 1996: 128)

Minha impressão, entretanto, é que não se trata, no caso amazônico, de uma concepção da luz como distribuindo relações de visibilidade-cognoscibilidade em um espaço extensivo (...), mas da luz como intensidade pura, coração intensivo da realidade que estabelece a distância inextensiva entre os seres - sua maior ou menor capacidade mútua de devir. A conexão disto com a ideia de invisibilidade dos espíritos me parece crucial: aquilo que é normalmente invisível é também o que é anormalmente luminoso. A luminosidade intensiva dos espíritos indica o caráter super-visível destes seres que, que são 'invisíveis' ao olho desarmado pela mesma razão que a luz o é - por ser a condição do visível (Viveiro de Castro 2016: 332).

As condições de visibilidade e invisibilidade estão aqui relacionadas a estados ontológicos. Ademais, os próprios limites entre visível e invisível se dão aliados a uma condição de luminosidade que está, ela mesma, no tangenciamento de fronteiras entre humanos e não-humanos (Tugny 2011: 105). Por sua vez, por ser estar na mediação de mundos distintos, esta condição ontológica atravessada pelo olhar e pela condição de visível se dá imbricada de uma dimensão estética e ética. Segundo Lima (1996: 32), devido às diferentes categorias ontológicas, "não se pode julgar a conduta do outro, visto que a percepção que ele tem do mundo é determinada por seu olho e sua conduta é perfeitamente correta". Em artigo sobre os espíritos amazônicos, Viveiros de Castro (2006: 326) também apresenta a visão em uma dimensão ontológica ao descrever os espíritos amazônicos *xapiripë* como imagens-índices de uma relação de "vizinhança obscura" e "disparidade" entre humanos e não-humanos. Estes espíritos, em sua condição de invisibilidade relativa e luminescência, acionam uma outra forma de visão e um ontologia não-representacional da imagem:

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-pra-ser-visto, é o correlativo objetivo necessário de um olhar., uma exterioridade que se põe como algo da mirada intencional; mas os *xapiripë* 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 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 *xapiripë* não sonha, só dorme com um

machado no chão"-; imagens através das quais vemos outras imagens. (Viveiros de Castro 2006: 325)

Enquanto imagens "representantes que não são representações", a condição imagética dos *xapiripë* nos remete a esta possibilidade de uma outra modalidade de visão, uma que se dá na fronteira da relação entre seres de condições ontológicas distintas, em que algo permanece inacessível ao olhar, e aquilo que toca o olhar o faz na condição de índice de uma relação entre mundos e não por meio de uma ação representacional. A imagem aqui se faz como presença a convocar uma agência de mão dupla - aquilo que se dá a ver também olha - e uma qualidade sensorial que ultrapassa o que se encontra no universo do visível - imagens internas" -, a acionar dinâmicas de uma visibilidade diferenciada. Sobre o tema, Tugny (2011: 101) identifica nos mitos Tikmũ'ũn, e no pensamento ameríndio, "uma forma distinta de preocupação com a invisibilidade" que estaria mais para uma "troca de lugar entre o visível e invisível" (Viveiros de Castro apud Tugny, 2011:101), um processo de revelação de "coisas que estão ali, logo ali. Apenas se ocultam" (Tugny 2011: 104). Nesta dinâmica de indexicalidade, surge também uma expressão multissensorial pela qual este invisível se expressa. Tugny (ibidem) menciona uma "virtude perfuradora, exploradora de outros mundos, outras camadas cosmológicas dos acontecimentos acústicos", que indicam um visão não-empírica nesta sensorialidade no encontro de alteridades e mundos. Jamal (2017) nos fala de um "ver-ouvir" como uma condição de apreensão da realidade e de articulação do olhar nas relações ensinada pelos espíritos *kotkuphi* e que parece permear uma ética cotidiana do olhar entre os Tikmũ'ũn.

Quando o cinema é inserido no jogo destas relações liminares entre mundos, esta qualidade de visão acionada pelas ontologias ameríndias passa a incidir sobre a imagem cinematográfica. No cinema maxakali, a condição de presença dos *yãmĩyxop* enquanto protagonistas do *socius* deste povo coloca o cinema no meio de uma relação que ancestralmente é construída por meio de um cuidado com o olhar (Jamal 2017, Tugny 2011, Magnani 2018), e pela presença de seres que provém do e partem para o invisível - seja porque esta "outra terra" onde habitam os *yãmĩyxop* é inacessível aos humanos (Álvares 1996), seja porque certos espaços não devem ser adentrados pelo olhar. Uma das formas em que a dinâmica cosmológica do olhar se faz presente nos filmes é quando a/o espectador/a é lançada/o nas possibilidades e limitações do ritual, por exemplo, através da extensão do que

pode ser visto e ouvido, seja a forma como a câmera aborda os espíritos, seja o não ingresso na *kuxex*, ou outros acontecimentos que vão nos revelando sobre limites e alcances do olhar e dos outros sentidos.

Uma das cenas que marcam estes limites surge no filme *Yãmĩyhex: mulheres-espíritos* (2020) quando, a certa altura do ritual, as mulheres da aldeia vêm com mantas para cobrir os espíritos que chegam ao centro da aldeia, já que crianças não iniciadas e mulheres grávidas não devem olhar para eles. Os próprios espíritos entram em cena dançando com os olhos cobertos, enquanto as mulheres - sem olhar diretamente para os espíritos - criam uma parede de cobertores para bloquear sua aparência. Por um momento, temos a impressão de que nós, espectadores, somos, junto com o pajé que guia o ritual, os únicos capazes de ver o acontecimento por inteiro; ao sermos capazes de vislumbrar pelos dois lados do cobertor. Podemos até ter a ilusão de que possuímos uma visão onisciente privilegiada, pois a sequência do início mostra imagens do lado feminino da barreira do cobertor, perspectiva que os pajés, como homens, não têm. Mas essa ilusão dura pouco tempo, até que a narradora (neste momento, Sueli) nos informa que os cantos entoados pelo pajé e pelos espíritos durante essa parte do ritual são secretos e não podem ser traduzidos. Nesse momento, a/o espectador/a percebe que sua experiência cinematográfica também está subsumida pela dinâmica do ritual e da cosmologia maxakali, junto com todas as pessoas do quadro, até mesmo Sueli, a cineasta e narradora, que diz¹⁸⁹: “ O pajé não conta e não autoriza a tradução da canção deste yãmĩy para a língua dos brancos. Eles dizem 'não ensine essa música para os brancos'. Eu mesmo não sei”. Além do mais, nesta hora, nós, espectadores, lembramos qual o nosso lugar nesta dinâmica social: somos os brancos assistindo ao filme.

¹⁸⁹ No filme, as vozes dos cineastas Sueli e Isael intercalam a narração.



Imagem 148: No filme *Yãmïyhex: as mulheres-espírito*, povos-espírito com olhos cobertos saindo da *kuxex* (casa da religião).



Imagem 149: No filme *Yãmïyhex: as mulheres-espírito*, as mulheres cobrem a aparição dos espíritos com cobertores.

Entre os Maxakali, a delicadeza e complexidade que envolve o sentido do "olhar" pode ser notada nas palavras entoadas pelo grupo de espíritos-morcegos - *xĩnĩn*. Eles chegam às aldeias com os olhos cobertos e, em um de seus cânticos, ensinam as mulheres a olhar com "olhos preguiçosos":

*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 a ô
minha imagem no olho
minha imagem no olho ouvindo
sobrinhas
olhem apenas ouvindo... (Tugny, 2011, 95)*

Aqui podemos lembrar a "ecolocalização" usada pelos morcegos e por outros animais como mecanismo de se localizar no ambiente externo através da produção sonora. Por meio de um sonar biológico, eles emitem sons e ouvem os ecos, podendo assim localizar e identificar os objetos em seu ambiente. Esta é uma outra forma de ver, não baseada em vibrações luminosas (Tugny, 2011, 94), mas feita, materializada pela escuta e por uma "interioridade do olhar" (Ibid: 96), ao nos remeter a uma imagem que já está "contida nos olhos" (Ibidem). O canto nos mostra que os espíritos-morcegos articulam uma modalidade de visão "não empírica" (Tugny 2011: 87, Viveiros de Castro 2006: 325), uma visão que carrega uma contigüidade que com elementos supra-visuais - sonoros, táteis, luminosos - presentes na imagem, relacionando imagem e som, o visível e o invisível, conforme André Brasil (2016) descreve em sua análise do documentário *Caçando capivara - Kuxakuk Xak* (2008). O autor reconhece neste filme uma contigüidade da visão possibilitada pela escuta, uma relação pulsante entre o visível e o invisível, e os elementos tornados presentes além de nossa visão. Brasil (2020: 159) encontra também o direcionamento de uma "visada interna", "parcial e implicada" nos longos planos dos filmes *Tatakox* (2007); *Tatakox Vila Nova* (2009) e *Kakxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãhã (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, 2015)* que por "sua precariedade e sua abertura levam-nos a uma inaudita região do sensível". *Caçando capivara - Kuxakuk Xak* (2008) começa com mulheres passando comida pelas paredes da casa

da religião, mas através da qual nem elas, nem nós, o público, podemos espiar; e termina com elas pegando pedaços de carne através destas mesmas paredes; consumando uma troca consubstancial da pessoa Tikmũ'ũn - a de alimento - atravessada pela impossibilidade do olhar alcançar aquele com quem se troca. As presenças dentro são invisíveis para nós, bem como para elas. Os homens vão caçar capivara, “seguindo os espíritos”, nos dizem. Mas, ao longo do filme, não vemos estes espíritos. Somente quando a capivara é finalmente capturada, no final do filme, que conseguimos vê-lo. A própria floresta onde caçam é uma presença mais virtual, mitológica do que a paisagem que se vê diante de nossos olhos; esta, repleta do capim colômbio, um território desflorestado pelas interferências não indígenas.



Imagem 150: No início do filme *Caçando capivara - Kuxakuk Xak*, mulheres dão comida para os povos-espíritos pela parede da *kuxex*.



Imagem 151: No início do filme *Caçando capivara - Kuxakuk Xak*, mulheres dão comida para os povos-espíritos pela parede da *kuxex*.



Imagem 152: Em sequência final do filme *Caçando capivara - Kuxakuk Xak*, mulheres recebem carne para os povos-espíritos pela parede da *kuxex*.



Imagem 153: Em sequência final do filme *Caçando capivara - Kuxakuk Xak*, mulheres recebem carne para os povos-espíritos pela parede da *kuxex*.

Tal modulação sonora do dispositivo fílmico leva Brasil (2016: 146) a afirmar que *Caçando capivara* é constituído não por planos em que "ainda que intercambiáveis, o dentro e o fora se delimitam com relativa clareza", mas por variações intensivas; há aqui um transbordamento das fronteiras entre dentro e fora, na iminência de dissolução do plano cinematográfico pelas suas próprias qualidades sonoras. Para Brasil (Ibidem), os sons conseguem diluir as fronteiras do plano cinematográfico ao continuamente dissolver os limites que ele constrói, abrindo "o enquadramento para além dos limites do olhar". Uma qualidade que rememora a própria arquitetura e sentido cosmológico da casa de religião: "sua construção [do plano cinematográfico] se assemelha àquela da casa dos cantos cuja fachada é cerrada, quase fechada para o visível, mas cujas costas é aberta, voltada para a mata, exposta aos seres – animais e espíritos – que visitam a aldeia" (Ibidem). Uma percepção outra que lida com liminaridade e permeabilidade, seja entre os sentidos que se fazem presentes em uma imagem, seja entre a sua dimensão indicial e representativa é traçada aqui:

Em *Caçando Capivara*, a imagem será índice de uma relação: constituída pelo olhar, mas também pela escuta e pelo tato, ela não apenas nos dá a ver os objetos e os eventos, mas expõe a própria relação entre o visível e o invisível, entre o quase visível e o quase invisível (Ibidem)

Em outro momento, a camada que separa o filme do ritual é dissolvida, e as fronteiras entre as dimensões fenomenológica e cosmológica do cinema são tangenciadas e se permeiam:

Integrando-se parcialmente à experiência cosmológica do grupo, realizado por caçadores-cineastas (cineastas-caçadores), o filme cria-se, entre outros, sob o abrigo dos *xûnîn*, povo-morcego-espírito. Recusando-se a se submeter ao enquadramento e aos limites do plano, as imagens menos perspectivam o mundo do que se deixam afetar e alterar por ele (Ibid, 150).



Imagem 154: Cena do filme *Caçando Capivara* (2008). Homens caçam capivara.



Imagem 155: No filme *Caçando Capivara* (2008), espírito aparece para caçar capivara.

Além de *Caçando Capivara* (2009), também os dois filmes da série *Tatakox* têm em comum imagens guiadas pelas variações sonoras. Nos filmes *Tatakox: Vila Verde* (2007) e *Tatakox: Aldeia Vila Nova* (2009), o som das flautas cria uma atmosfera que atravessa os planos da câmera guiando os acontecimentos e intensificando a cena com o preenchimento do espaço sonoro; são imagens que desencadeiam um outro tipo de visão, aquela que se dá no limite da possibilidade de não-ver - "uma visão mais contígua, interna (imagem no olho ouvindo) e ao mesmo tempo sonora" (Tugny 2011: 95). Estamos diante de mais um exemplo desta qualidade de 'contiguidade da visão' que se dá quando a visão é alinhavada por outros sentidos; como ensinavam os *xũnĩn*, por meio do canto que diz "imagem no olho ouvindo" e "olhem apenas ouvindo", uma visão com uma dimensão interna e sonora, marcada pela contiguidade da escuta. Aqui e em momentos de outros filmes, como *Yãmĩyhex, as mulheres-espírito* e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: essa terra é nossa!*, o som dos instrumentos e dos cantos cruzam as cenas, como disse Brasil (2016), mais borrando do que delimitando os planos cinematográficos, estabelecendo relações de intensidade que tornam o cinema

permeável à experiência xamanística por meio do som, da experiência da escuta que atravessa a imagem.

Neste caminho multisensorial vinculado à uma vivência xamânica, a especiação dos filmes maxakali é convocada; para acompanhar a série de acontecimentos inesperados e os sentidos que estas imagens carregam, a/o espectador/a deve mobilizar percepções que vão ainda para além do olhar e da escuta; para perscrutar o que constrói significados mas permanece invisível em cena, fazem-se necessários outros sentidos: “O olhar é fechado para que se torne tátil, novamente, e ouça”, analisam Maxakali et al (2019, 101). Surge no cinema também a expressão de uma dimensão tátil da socialidade ameríndia. Alvarenga (2017) fala sobre esta dimensão, ao desenvolver uma análise sobre as cenas dos filmes de contato¹⁹⁰; a autora reflete sobre como, ao estar nesta superfície de encontro entre diferenças, a/o cineasta se aproxima daquele lugar do xamã, de ser tradutor/a entre mundos, que lida com uma equivocação necessária - "equivocação controlada"- , que Viveiros de Castro (2004) nos apresenta como um ponto de partida para uma possível relação quando se está diante de diferenças ontológicas de fundo. Neste contexto de "epistemologia constante e ontologias variáveis; mesmas representações, outros objetos; sentido único, referências múltiplas" (Viveiros de Castro apud Alvarenga 2017: 56), o equívoco se torna uma expressão do perspectivismo, das diferenças ontológicas, vezes invisíveis, que constituem os mundos em encontro. Este equívoco, junto com as condições ontológicas que ele carrega, expressa-se - diz a autora - por meio das "qualidades sensíveis da experiência"; é no corpo que a disparidade entre mundos é performada, tornando-se acontecimento cênico e filmico. Remontando-se àquela característica refletida por Claude Lévi-Strauss sobre pensando ameríndio - sua dimensão concreta, assentada na experiência sensível, que leva o antropólogo francês a usar a expressão "pensamento selvagem" para descrevê-lo - e que Caixeta de Queiroz (2008) vincula ao cinema indígena, Alvarenga (Ibid) encontra no documentário indígena uma expressão sensível, tátil deste equívoco ao qual nos remete o perspectivismo. A *mise-en-scène* filmica é tangenciada por esta condição de ter em cena ontologias irredutíveis umas às outras, expressas na inexorabilidade dos corpos:

¹⁹⁰ A autora fala de filmes realizados com povos indígenas isolados, de recém-contato ou cujo primeiro contato se dá sob o olhar da câmera. Segundo definição jurídica brasileira, povos indígenas isolados são aqueles que não possuem relações permanentes ou mantêm interações pouco frequentes com a sociedade nacional (Alvarenga 2017: 23).

Se os equívocos são tornados aparentes por meio do visível e do invisível que lhe é correlato, é graças ao tato (contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera) que se alcança uma tradução possível entre mundos (sem, contudo, apagar os equívocos), tradução inventada no âmbito do corpo a partir da afetação que a presença do outro impõe na circunstância da tomada.

Nos filmes de contato é preciso, então, pensar, para além do regime do visível, em algo como o regime do tato. Nesse caso, a câmera tem existência material (possui agência), ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como é tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais estritamente o olhar, o que desregra a *mise-en-scène* (Alvarenga 2017: 57).

O corpo-câmera passa a integrar o universo dos corpos-agentes; e o olhar é subsumido pela força destes movimentos concretos das corporalidades e agências em cena. A cena de contato se torna intensa, por dentro dela incidir estas alteridades irreduzíveis e irreconciliáveis. Alvarenga cita análise de César Guimarães das imagens de Tonnaci, para mencionar sua capacidade de acolher as diferenças quando o cineasta se coloca em cena junto com os indígenas: “A cena tornou-se, provisoriamente, algo habitável em comum; e a imagem, uma mediadora de trocas.” (Guimarães apud Alvarenga 2017: 258). No filme *Arara*, de Andrea Tonacci, Alvarenga identifica uma capacidade de absorver para o cinema para esta(s) ontologia(s) outras que estão em cena: “a 'atração' se deu para o interior do centro simbólico do próprio socius *Arara*”, paralela à percepção de uma “reciprocidade entre os envolvidos na situação de filmagem.” (Ibid: 261). De maneira similar, Estrela da Costa, Berbert e Freitas (2020: 04-5) falam de como, no cinema Tikmũ’ün, a irreduzibilidade das agências filmadas torna a cena fílmica repleta das inúmeras perspectivas que estão em jogo nos encontros. Aqui também parece haver uma força de atração que leva o cinema para o centro das dinâmicas cosmológicas presente:

Nessas atividades coletivas com vídeo, filmam-se inúmeras vezes os mesmos eventos para sondar as diferenças infinitesimais de pontos de vista, multiplicando as perspectivas de um modo análogo às inversões, repetições e simetrias que encontramos na composição das narrativas míticas e dos cantos tikmũ’ün/ maxakali.

Ao analisar o cinema maxakali, Queiroz e Diniz (2018: 99) também remetem à centralidade do corpo como agenciador de diversas perspectivas, e refletem ainda sobre como as agências convocadas encontram no cinema lugar de sobrevivência:

cinema cosmopolítico *tikmũ'ũn* é uma forma de dialogar com sua própria história ou sua própria forma de história, na qual mudar ou transformar é uma maneira de experimentar outros pontos de vistas e outros corpos, de fazer-se corpo. Nesse sentido, o filme-ritual *tikmũ'ũn* é uma espécie de resistência contra o desaparecimento do povo e do mundo maxakali.

O cinema Tikmũ'ũn seria assim uma expressão destes horizontes irreduzíveis que pertencem às corporalidades em cena; e que resultam nas qualidades sensíveis vivenciadas nos acontecimentos e apreendidas pela câmera. Por exemplo, a dimensão tátil surge em *Yãmĩyhex, as mulheres-espírito* na própria relação corpórea iminente entre as mulheres e os povos-espíritos, à qual a câmera é tornada vulnerável quando é banhada de lama (Maxakali et al), ou quando corre atrás das andorinhas-espírito implicando-se no jogo corporal em cena, como Sueli faz como cinegrafista. Sobre esta instância do toque como linha mestra da narrativa, Ingá (2020) escrevia ao fazer uma crítica cinematográfica deste filme:

Na natureza do tato, está tudo presente: a ocupação das refeições pela comida industrial naqueles enquadramentos em que os refrigerantes adquirem uma superproporção na tela, a dificuldade sentida por uma narradora-câmera quando as mulheres furam as cercas que hoje restringem o acesso ao rio das *Yãmĩyhex*. É como se, aqui, o que tivéssemos de mais profundo fosse mesmo a pele. A pele entre as imagens nos planos prenes que tocam uns aos outros para se atravessarem como no corte em que o quadro sem gente torna-se subitamente ocupado pelos *yãmĩy* correndo do fundo.

A preponderância do tato surge também na sutileza de uma imagem que é preenchida pela dimensão tátil de um evento. Em determinado momento, as crianças, despertas na madrugada para assistir e participar do próximo evento, comentam sobre a beleza do orvalho caindo do céu. Não vemos seus rostos, o fundo é escuro, mas quase podemos sentir o orvalho claro na escuridão e o frio da madrugada; a fina película que separa o visível do invisível parece aqui se quebrar por meio de uma multisensorialidade em cena; como se do invisível emergissem elementos táteis e acústicos a tingir a imagem. Então, o/a espectador/a é lançado em meio à sutileza desta experiência ritualística e cotidiana, das ações devocionais cuidadosamente realizadas por mulheres e homens maxakali, e dos encontros e relações que estas ações medeiam. Maxakali et al. (2019, 101) sintetizam essa ideia: “O cinema participa de um jogo de visibilidade que o precede, a partir do qual se compõe e que agora ajuda a compor”. O cinema passa a ser este lugar onde diversos caminhos, sujeitos, agências se encontram, capturam-se, confrontam-se; como aquela trilha, por onde passa o bicho na floresta, onde os Tikmũ’ũn colocam a armadilha, o cinema se torna território de encruzilhadas de agências e mundos.

Este jogo de visibilidade envolve conjuntamente uma qualidade da própria imagem cinematográfica e do fluxo entre campo e fora-de-campo¹⁹¹ em conexão com a trama entre visível e invisível na cotidianidade ritual maxakali. As imagens são imagens-táteis, como são imagens-ouvintes, porque a câmera, ao integrar uma socialidade em curso, está sendo acionada por experiências cujas dimensões sensíveis dimensionam o olhar em uma cosmopolítica; diante de experiências que são irredutíveis ao visível, a imagem se torna preche de suas dimensões invisíveis, ou, para usar a metáfora usada por Alvarenga (2017: 59), “a imagem está para a câmera como a alma está para o corpo” - a imagem termina por condensar o “intangível que é plasmado pela cena”. Esta qualidade da imagem seria condição de sua própria ontologia que encontra expressão no cinema indígena. O filósofo e pensador de cinema francês Georges Didi-Huberman se referia a uma capacidade própria da imagem de simultaneamente mostrar e esconder, e Amaranta César (2003: 156) encontra uma forte expressão desta ideia no cinema indígena: “as imagens não oferecem nunca tudo à vista; melhor, elas sabem mostrar a ausência a partir do nem-tudo à vista que elas nos propõem constantemente”. No mesmo caminho, Jean-Louis Comolli (2008: 141) nos fala do invisível em cada imagem: “Ver é, de saída, um jogo obliterado pelo 'não-ver'. O visível não o é inteiramente”. Esta condição própria da imagem parece dialogar, nos filmes Tikmũ’ũn, com

¹⁹¹ No segundo capítulo desta tese, falamos sobre a caracterização do fora-de-campo, e a força centrífuga do plano cinematográfico, conforme André Bazin o descrevia.

as dinâmicas cosmológicas do olhar expressas nas sensorialidades articuladas nos eventos em cena, e na forma como estas dinâmicas afetam o fluxo entre campo e fora-de-campo. Em *Yãmĩyhex, as mulheres-espírito*, por exemplo, a intensidade do ritual está ligada ao fluxo entre adensamentos e esvaziamentos, enquanto os espíritos aparecem e desaparecem do pátio da aldeia e do plano cinematográfico. Ao registrar os acontecimentos em torno do ritual, o filme é composto por uma série de tarefas, ações detalhadas imbricadas de significados invisíveis, de um fora-de-campo mítico que se faz presente na imagem por sua dimensão indicial; ao percebermos aquilo do que ela é rastro - outros mundos, outras subjetividades¹⁹².

Esta percepção multissensorial e limiar entre o visível e invisível, convocada por filmes Tikmũ'ũn, fruto de um traço cosmológico, termina por proporcionar à/ao espectador/a uma experiência filmica que expressa outras agências, transpondo para o cinema as múltiplas subjetividades humanas na natureza relacionadas pelo perspectivismo ameríndio¹⁹³. Tal característica levou alguns autores a chamarem o cinema Maxakali de "cinema-morcego" (Brasil 2016), "cinema-jibóia" (Maxakali et al. 2019), ou "cinema-lagarta" (Brasil 2020). Neste encontro entre mundos, o olhar surge imbricado à ideia de agência e perspectiva relacionadas ao multinaturalismo ameríndio e ao pressuposto de que cada novo corpo aciona uma perspectiva. A corporalidade como eixo do qual partem as perspectivas, as possibilidades de ver e potencialidades de agência, é um elemento central do perspectivismo ameríndio; a diferença na forma de "ver-se como" marca a característica das subjetividades que habitam o cosmos¹⁹⁴. Nesta trama, o que separa o visível do invisível não é apenas a possibilidade sensorial, mas uma descontinuidade ontológica; ou melhor, a dimensão sensorial, e a condição de visibilidade, estão ligadas a uma condição ontológica. A invisibilidade é referencial a

¹⁹² A reflexão de Els Lagrou (2009: 37) sobre os artefatos entre os Wayana, recorda-nos desta outra forma possível de compreender as imagens desde uma relação indicial com o modelo. A ideia remete à noção de armadilha defendida por Alfred Gell como um dispositivo para compreender a agência na arte: "A imagem tem sentido porque funciona, e não apesar do fato de ter utilidade. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo". É desta capacidade dos artefatos de reproduzirem uma agência que provém também sua potência estética, e não de uma capacidade de representação, ou icônica da imagem: "O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem" (Ibidem).

¹⁹³ De forma semelhante, os cantos Tikmũ'ũn também são mencionados por articularem diversos pontos de vistas, por meio de repetições, adensamentos, ciclos. Romero (2021: 60) resume bem esta capacidade dos *yãmĩyxop* expressa nos cantos: "Tudo se passa, portanto, como se, ao longo de seus deslocamentos constantes, os espíritos não somente fossem cantando (registrando...) o que veem, mas assumindo o ponto de vista mesmo daqueles seres (humanos, não humanos, mais que humanos...) com que se deparam no meio do caminho. Ou seja, deslocando-se no espaço, os *yãmĩyxop* deslocam-se, igualmente, entre as subjetividades que o compõem, incorporando-as, atravessando-as, reverberando-as em seus percursos feitos música." Os cantos ainda são agentivos; "corpos-sonoros", "corpos-múltiplos" que efetuam "transformações a nível cósmico" (Jamal 2012).

¹⁹⁴ A distinção na visão é um dos marcadores de humanidade (e não-humanidade): "O modo como os seres humanos veem os animais e as outras subjetividades que povoam o universo (...) é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos" (Viveiros de Castro 2017: 303-4).

alguém; há sempre algum corpo-afecção que é capaz ou incapaz de enxergar, que aciona uma "ver como", e estas capacidades demonstram os limites entre um mundo e outro, uma natureza e outra. Ao termos em cena corpos-afecção de fundamentos ontológicos distintos, humanos e não-humanos, estamos também lidando em cena necessariamente com múltiplas formas de ver e diferentes condições de reciprocidade do olhar.¹⁹⁵

A ideia se vincula também àquela epistemologia xamânica da qual falamos em outro momento¹⁹⁶, sobre a necessidade de personificar para conhecer o outro, uma personificação da alteridade que presume ademais a necessidade de "tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido - daquilo, ou, antes, daquele" (Viveiros de Castro 2017: 311). A alternância de pontos de vista, de perspectivas, é um movimento necessário para alternar a capacidade cognitiva, para apreender diferentes mundos. Assim, na contramão de uma ontologia da imagem que concebe que algo mais verdadeiro ou real reside no invisível, como o faz a ocidental (Tugny 2011)¹⁹⁷, entre os Tikmũ'ũn a de ideia de imagem (*koxuk*), e visibilidade, não presume uma separação entre materialidade e imaterialidade:

Não encontro em suas narrativas e suas exegeses uma distinção entre dimensões separadas e excludentes para as coisas materiais e as imateriais, as verdadeiras e as falsas, as essências e as aparências. A expressão que utilizam para "parecer com", "assemelhar-se a" é a sempre a mesma que utilizam para "transformar-se em", *yã y hã* (Tugny 2011: 88-9).

¹⁹⁵ Ao situar o olhar em uma concepção perspectivista de corpo/natureza, processos transformacionais também implicam em condições de visibilidade transformadas. Por exemplo, nos sonhos, ou nas visões xamânicas, é possível "ver como outro", como relata Romero (2021: 158) a partir de um sonho de Voninho Maxakali: "Tudo se passa como se ele oscilasse, no sonho, entre uma perspectiva e outra, num verdadeiro curto-circuito entre os pontos de vista dos vivos e dos mortos, de modo que vê animais, mas animais como porcos, cavalos e bois que falam como gente!". Entre os yanomami, Kopenawa (Albert, Kopenawa 2015: 133) conta também como os espíritos *xapiri* olham para uma criança a quem querem que se torne xamã; era o fato de os *xapiri* manterem os "olhos fixos" nele que fazia com que ele fosse capaz de sonhar como se fosse espírito.

¹⁹⁶ Abordamos este tema no segundo capítulo desta tese.

¹⁹⁷ Ao refletir sobre uma ontologia do olhar no ocidente, e um apartamento dos sentidos causado por uma racionalização que se propõe a se distanciar para conhecer e que vincula o olhar a esta forma objetificadora de conhecimento, Novaes (1988: 13) propõe um retorno aos sentidos como forma de restaurar uma capacidade perceptiva e afetiva mais integral: "Com a morte do sensível começa a vida do Espírito: o conhecimento intelectual ou a consciência desprovida de atributos sensíveis jamais pode restituir o valor da sensualidade e a potência emotiva dos homens e das coisas. O máximo que pode produzir é uma forma abstrata do homem estranho a si mesmo". Novaes denomina ainda esta separação do olhar dos outros sentidos do corpo e uma vinculação a uma percepção abstrata do Espírito como uma "mortificação do olhar", que além de o apartar do corpo, leva a um pensamento científico fundamentado em dicotomias: "Criamos dicotomias permanentes: a consciência e a coisa, o sujeito e o objeto - divisões brutais que determinam com rigor as esferas do sensível e do pensado, do que vê e do que é visto"(Ibidem). Não poderemos nos debruçar aqui a apresentar uma ontologia do olhar no ocidente, mas trazemos estes apontamentos para vislumbrar rapidamente estas diferenças fundantes entre o pensamento ocidental e ameríndio nas formas de lidar com o olhar e os sentidos.

Tugny reconhece ainda uma concepção de verdade relacionada à intensidade e transitoriedade, identificável na etimologia da língua maxakali, por exemplo, por meio da partícula *xex* que expressa simultaneamente grandeza, intensidade e, somada à palavra, também significa que algo é mais verdadeiro. Esta condição de verdade nos recorda aquela condição de visibilidade vinculada à luminescência que Viveiros de Castro (2006) encontra nos espíritos amazônicos e que identificamos como um elemento visual do filme *Yãmĩyhex: as mulheres espírito*. No cinema Tikmũ'ũn, somos apresentados uma concepção na relação entre imagem e verdade que está resguardada na cosmologia ameríndia; a visibilidade ou invisibilidade de um evento - a sua própria condição de imagem - é índice de uma condição ontológica, de uma perspectiva, entre muitas possíveis no universo, e não uma ideia de representação assentada em uma expectativa verdade universal ao fundo. É como se esse "não-ver" fosse, de alguma forma, uma maneira de ver através das percepções sensoriais de outras agências do universo e acionasse a possibilidade de deslocar a condição ontológica por meio de um deslocamento sensorial. O exemplo a seguir ilustra bem a intersecção entre as múltiplas perspectivas que ocorrem no acontecimento ritual e que, por tantas vezes, é transposta para a tela:

se os Tikmũ'ũn estão recebendo uma classe de *Yãmĩyxop* em suas aldeias, todos partem de etiquetas comuns, todos comem os mesmos tipos de alimentos e realizam os mesmos gestos concebidos como signos de uma sociabilidade. O que muda é a natureza destes alimentos. É então comum vermos, por exemplo, uma classe de espíritos, os *ũyũ ka'ok*, chegarem nas aldeias e receberem pão das mulheres (*Yãmĩxoptut*, mães dos *Yãmĩyxop*) para comerem com manteiga. No entanto, a manteiga que passam nos pães que comem são para as pessoas da aldeia, barro. (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 56)

Se a cena descrita acima não aparece nos filmes estudados, não faltam exemplos de encontros em que estamos diante dos limites da condição de nosso olhar enquanto espectadores; seja a presença dos espíritos-lontras e suas peles cobertas de lama, as andorinhas e as cachoeiras de águas a caírem sobre seus corpos, seja a água imperscrutável pela câmera na qual as mulheres imergem, a *kuxex* com sua opacidade de onde emanam os

cantos, a opacidade brilhosa do *mimãñãñ*, a terra e os cantos que dela ecoam, os corpos dos filhos-espíritos sendo desenterrados pelos *Tatakox* no filme homônimo, o capim colonial perscrutado pela câmera em *Caçando Capivara*. Nestes eventos, encontramos fronteiras sensoriais que nos lançam no limiar entre mundos e subjetividades distintas que coabitam os cosmos. Quando estes acontecimentos são transpostos para o cinema, sensorialidades e perspectivas outras tocam a sensorialidade do/a espectador/a. Ou, como coloca Brasil (2020: 169), o dispositivo da visibilidade surge como uma coabitação de mundos, uma sobreposição de perspectivas a preencher o plano: "O plano permite assim coabitação de espaços descontínuos, incompassíveis, equívocos".

A diversidade de perspectivas possíveis de estarem entrelaçadas nestes encontros entre subjetividades e mundos e a inscrição desta na tessitura fílmica nos parece bem ilustrada na cena em que dois espíritos matam o *ĩnmõxa* em *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*. O cuidado com que os espíritos atravessam o pátio com varas em mãos para destruir aqueles monstros que vimos, com nossos olhos, serem moldados com tapioca pelas mulheres, fala-nos que há algo que aqueles espíritos vêem mas que nós, espectadores, não; são seus gestos cuidadosos e o silêncio que os cerca que nos dizem que há algo ali que não somos capazes de ver; a cena é preenchida pela sensação de perigo e pela iminência do gesto que irá confrontá-lo. É como se, pelo gesto e pela escuta, fôssemos convocados a compreender a dimensão do que não vemos no acontecimento. Um não-ver que aponta para este interstício ontológico entre nós, espectadores, e os agentes em cena, os *yãmĩyxop*. E a cena nos fala do interstício ontológico entre os *yãmĩyxop* e os humanos, neste caso em específico as mulheres, que, em cena, tranquilamente pousaram o monstro *inmoxã* sobre as folhas de bananeira. A anciã Delcida também havia anunciado: "O *yãmĩy* vai ficar com medo deste bicho". Somos então convidados a ingressar em um jogo de perspectivas que se sobrepõem no mesmo acontecimento ritual e fílmico.



Imagem 156: No filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, a anciã Delcida e outras mulheres preparam monstro a ser destruído pelos *yãmĩy*.



Imagem 157: No filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, a anciã Delcida coloca no centro do pátio da aldeia monstro *ĩnmõxa* a ser destruído pelos *yãmĩy*.



Imagem 158: No filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, monstros *ĩnmõxa* a serem destruídos pelos *yãmĩy*.



Imagem 159: No filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, *yãmĩy* cuidadosamente se aproximam dos monstros *ĩnmõxa*.



Imagem 160: No filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espirito*, *yãmĩy* cuidadosamente se aproximam dos monstros *ĩnmõxa*.



Imagem 161: No filme *Yãmĩyhex: as mulheres-espirito*, *yãmĩy* destroem com suas varas os monstros *ĩnmõxa* feitos pelas mulheres.

Uma confluência de perspectivas a preencher o plano cinematográfico e a encenar o interstício ontológico para a tela é também reconhecida por Belisário (2014: 131), ao analisar o ritual no filme *As Hipermulheres* (2011):

Ao "vestirem-se" como se vestiram as *Jamugikumalu* míticas, com os motivos de suas pinturas transformacionais, as mulheres então "viram ao outro mundo", transformam-se a si mesmas em *mulheres-imagem*. Do ponto de vista filmico, esta transformação opera uma espécie de curto-circuito entre campo e fora-de-campo. O interstício ontológico, que ao mesmo tempo os aproximava e os separava (síntese disjuntiva), é deslocado então para dentro do campo. O que antes era invisível e inescrutável aos nossos sentidos passa agora ao campo no ritual. Não queremos dizer com isso que o invisível se torne visível no sentido de que passaríamos a ver as almas, os mortos, os espíritos e os animais, mas que, por uma espécie de dobragem, o que vemos em campo é *também* o que acontece no fora-de-campo. É neste sentido que o ritual daria a ver o invisível. Transformadas ritualmente em imagem, as mulheres dançam e cantam com os *itseke* que vieram até ali para dançar, cantar e comer com elas. O que o filme dá a ver então são estas *mulheres-imagem* que não "representam" os *itseke*, pelo contrário, estão em relação direta com eles. Não são imagens icônicas, são imagens-índices desta relação.

A materialização performativa das mulheres encantadas, que ocorre quando as mulheres *kuikuro* se vestem para o ritual, e a forma como esta materialização é registrada pela câmera, preenchendo o campo com o interstício ontológico que até então permanecia fora dele, pode ser equiparada à presença dos *yãmĩyxop* em cena. Quando os *yãmĩyxop* surgem na aldeia, e são registrados pela câmera, ocorre uma confluência entre fora-de-campo mitológico - e o interstício ontológico que ele carrega - e o campo. Esta presença de diferentes corporalidades em cena como um fator de absorção da câmera é bem descrita por Brasil e Belisário (2016: 613) ao analisarem uma cena do filme *Tatakox Aldeia Vila Nova* (2009) em que a câmera perscruta, sob a regência do pajé, os espíritos *tatakox* cavando a terra para dali tirar as crianças que, um dia mortas, já se tornaram espírito:

A ação de cavar a terra, que ocupa quase toda a extensão da sequência, torna-se também o trabalho de escavação de uma passagem entre os domínios do visível e do invisível. Trabalho, esse, inscrito no interior daquele campo de intensidades que perpassa toda a cena ritual. Cada golpe que os *tatakox* desferem sobre a terra ressoa como uma descarga da energia que se acumula em torno do buraco. E quanto maior se torna sua abertura, maior a presença dos filhos de *tatakox*. Tragada para o interior do ritual, a câmera parece assumir então uma “perspectiva interna”, como se olhasse de dentro do espaço mítico-ritualístico.

Nestes momentos limiares, o acontecimento fílmico é protagonizado pelas subjetividades não-humanas e pela própria dinâmica ritual em que estas alteridades participam. Aqui ocorre a interação entre a máquina fenomenológica do cinema e as potências sensoriais e ontológicas da cosmologia Tikmũ’ũn, o que, segundo Brasil e Belisário (Ibid), retira da câmera um olhar objetivador, assim como na epistemologia xamânica está ausente esta forma de desenvolver conhecimento ocidental que objetiva o outro. O cinema atua então pela sua capacidade de produzir experiência, intensidades, lugares de sentir, pela possibilidade de assumir perspectivas:

o que está em jogo é precisamente a imagem como experiência, carregada de intensidades e atravessada pelo impensado, por devires-animais. Se o filme pode fazer inscrever algum aspecto da cosmologia dos Tikmũ’ũn, o será menos por um gesto explicativo – que viria organizar e dar sentido ao todo do universo – do que por traços sensíveis das forças e afetos não humanos que lançam os homens (e o próprio cinema) para os limiares do território da significação. (Ibid: 615)

Os filmes Tikmũ’ũn nos apresentam esta sensorialidade à qual está vinculada sua ontologia, apresentando por meio de variações de intensidades seu próprio *modus operandi*. Aquela eficácia das armadilhas à qual Alfred Gell (2001) se referia, ao pensar em uma outra forma de agência da arte, parece se fazer aqui como um modelo inspirador. O autor nos fala de uma arte que funciona por ser capaz de reconstruir intencionalidades presentes em relações entre sujeitos que habitam o universo, por reconstruir uma agência por meio da obra. Ou,

como descreve Lagrou (2009: 35), ao se referir às artes e artefatos piaroa: "são belas porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem". A autora dialoga com o exemplo de Gell de como uma armadilha feita para capturar enguias, ao congrega formas de pensar, de se comportar tanto da enguia como daquela/e que fez a armadilha, pode representar a/o ancestral que a criou melhor do que uma máscara, por exemplo, artefato tido como artístico por excelência por uma teoria da arte ocidental¹⁹⁸. Nas palavras de Lagrou (ibid: 34): "desta maneira, Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação". Gell (2001: 190) irá propor uma teoria da arte que supera esta separação e que considere as "'intencionalidades complexas' em modos pragmáticos e técnicos, bem como o projeto de comunicar significado simbólico autônomo" que a arte pode ter¹⁹⁹. Ao olhar uma armadilha podemos entender as intencionalidades complexas dos agentes envolvidos na trama que a armadilha carrega, ou, nas palavras de Lagrou (2008: 34): um "complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais". Voltando ao cinema, por meio da porosidade sensorial e de perspectivas, os filmes Tikmũ'ũn são capazes de nos mostrar outras subjetividades - e parte de seus mundos -, sem necessariamente falar delas - representá-las; mas ao apresentar, presentificar na tessitura fílmica, a complexa rede de interações sensoriais que envolve sua relação com os humanos. Os filmes Tikmũ'ũn assim são belos, funcionam, não apenas por serem capazes de comunicar sobre a rica história e cosmologia que atravessa a vida destas pessoas ao falarem "sobre" elas, sobre seus mitos e histórias; mas porque são capazes de constituir, na tessitura fílmica, por meio de intensidades e sensorialidades, perspectivas diversas que integram esta história e cosmologia.

¹⁹⁸ Lagrou (2009: 34) aponta para como a arte contemporânea ocidental se aproximaria mais desta arte-armadilha devido a sua "lógica de trocadilho", "complexo entrelaçamento de intencionalidades" e , capaz de apresentar com "complexidade cognitiva" muito sobre a presa assim como aqueles que produziram a armadilha. Não faria sentido então continuar usando critérios já ultrapassados na própria teoria da arte ocidental para validar ou não a arte de outros povos.

¹⁹⁹ Gell (2001) parte de uma discussão sobre as teorias interpretativa e institucional da arte para propor uma concepção de arte que abarque tanto a capacidade de representação e de dialogar com a tradição (mesmo que seja para inová-la, como no caso de diversas produções dentro do escopo da arte contemporânea), como uma possibilidade semiótica de construir sentidos complexos no entrelaçamento entre obra, artista e contextos históricos e cosmológicos. Na teoria interpretativa, um objeto é considerado obra de arte "se for interpretado a partir de um sistema de ideias fundamentadas em uma tradição artística historicamente estabelecida" (Gell 2001: 175); ou seja, é a tradição artística o parâmetro para definir o que é arte. Já para a teoria institucional "uma obra de arte por de estar, a princípio, fora do circuito oficial da história da arte, mas, se o mundo artístico coopta esta obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que têm o poder de decidir essas questões, não a 'história'" (Ibid: 176). A partir de uma reflexão sobre o potencial artístico de uma armadilha utilizada em uma exposição "Arte/artefato" curada pela antropóloga Susan Vogel no Center for African Art (Nova York, 1988), Gell (Ibid: 190) identifica nos artefatos este elemento capaz de ressignificar a própria noção de arte, enquanto "encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas".

Como uma armadilha, o cinema é colocado na encruzilhada entre mundos - dos Tikmũ'ũn, dos *yãmĩyxop* e *ãyũhuk* (não-indígenas), entre formas de perceber vigentes neste cotidiano ritual Tikmũ'ũn e assim é atravessado pelas diversas sensorialidades e perspectivas que o compõem. O que vemos em tela nos parece um encontro de várias vias; os povos-espíritos olham para o cinema - como vimos ilustrativamente os espíritos-lontra fazerem em uma sequência de *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito*, os Tikmũ'ũn olham para os brancos²⁰⁰ e para o cinema, e o cinema olha para os *yãmĩyxop* e para os Tikmũ'ũn ingressando, por meio dos deslocamentos aos quais é convocado, nesta outra cosmologia. Afinal, olhar é também ser visto e, nesta reciprocidade de olhares, o cinema encontra outras subjetividades e perspectivas que habitam os cosmos maxakali. Entretanto, parece-nos que em meio a esta troca de olhares e elementos sensoriais que marcam o cinema maxakali, destaca-se uma conexão profunda com a perspectiva feminina que ocupa as dinâmicas relacionais da aldeia.

6.1.1 Socialidade e agência feminina: escuta e contiguidade através das mulheres

A sensorialidade por meio de uma forma de olhar que estabelece uma relação de contiguidade pela escuta está profundamente ligada ao modo como as mulheres se relacionam com os povos-espíritos; também este cotidiano de pequenos afazeres, de ações minimalistas na preparação para receber os povos-espíritos é protagonizado pelas mulheres. Em seu caderno de campo, Magnani (2018: 31) relata a percepção desta agência das mulheres entre os Tikmũ'ũn:

Agora consigo entender o quão intenso e complexo seja esse mundo feminino, perpassado por uma infinidade de pequenos sinais, detalhes, pistas, conhecimentos e práticas, que são, para um ponto de vista estrangeiro, indecifráveis. Pequenas variações que fazem toda a diferença. Cada som, cada pintura, cada palavra, cada gesto, cada comida carrega sentidos múltiplos que as mulheres sabem ler ao fim de orientar suas práticas. Trata-se de uma específica forma de escuta-observação-percepção do mundo que é parte de um conhecimento que elas aprendem-incorporam-adquirem e intensificam ao longo de toda a vida.

²⁰⁰ As diversas cenas em que os brancos são capturados pela câmera precisamente quando estão a perseguir ou agir contra os indígenas reforçam essa ideia de uma cinema armadilha.

A ação e escuta cuidadosas são elementos centrais na socialidade das mulheres e fazem parte desta relação cuidadosa com os *yãmĩyxop*. Nas sequências iniciais de *Yãmĩyhex: as mulheres espíritos* podemos vislumbrar indícios desta relação, que ademais é marcada por uma profunda intimidade²⁰¹. Em uma das cenas das sequências iniciais, Sueli pergunta a uma mulher por que está segurando um cobertor, e a mulher responde: “Vou proteger a **minha** *yãmĩy*” [destaque nosso]. Intimidade que atravessa o ato de produzir e servir comida aos *yãmĩyxop*, sendo uma forma de reforçar os laços por meio da “construção de corpos de parentesco²⁰²” (Magnani, 2018, 177), como vimos mais detalhadamente anteriormente nesta tese. Ao mesmo tempo, as mulheres são o público-alvo dos múltiplos povos-espíritos que visitam as aldeias maxakali; esses espíritos se mostram para as mulheres: “A razão de frequentar as aldeias é dançar, brincar, lutar, se alimentar e ser alimentado por mulheres”, escrevem Alvarenga e Tugny (2009). Enquanto os homens intermediam a relação entre as mulheres e os *yãmĩyxop*, as mulheres são as responsáveis por preparar os procedimentos de troca com os povos-espírito (Maxakali et al., 2019; Magnani, 2018). Por outro lado, a relação entre mulheres e *yãmĩyxop* é marcada pela vedação, uma interdição necessária para a boa manutenção do *socius* maxakali: as mulheres não devem olhar diretamente para estes espíritos nem ingressar na *kuxex* - casa de religião²⁰³.

²⁰¹ É importante observar que mulheres de diferentes gerações têm relações distintas com os *yãmĩyxop*. Magnani (2018) e Campelo (2009) observam que, enquanto as mulheres mais velhas cuidam do preparo da comida e veem os *yãmĩyxop* de uma certa distância, as meninas brincam e dançam com eles em um jogo sensual no pátio da aldeia. Magnani (2008, 180) faz referência a uma análise desenvolvida por Campelo sobre o ritual do Mõgmõka (espírito-gavião): “O pátio, explica o autor, é o espaço liminar entre a exterioridade do *kuxex* (aberto ao outro mundo e às outras subjetividades não-humanas) e a interioridade das casas domésticas, sendo ali que os *yãmĩyxop* e as moças dançam juntos numa relação sexual baseada na troca de posições entre presas e predadores. As mães, por sua vez, mais velhas e mais sábias, respondem aos cantos dos *yãmĩyxop* com seus cantos, de lugares mais distantes.” Magnani (2018: 302) nos fala também na condição diferenciada das mulheres mais velhas que, portadoras de grande conhecimento, são consideradas mulheres pajés, na língua maxakali, *xukux* ou *yãmĩytut*: “da mesma forma que há grandes pajés homens, (*yãyã* ou *yãmĩytak*), há, também, grandes pajés mulheres (*xukux* ou *yãmĩytut*). Sendo, o conhecimento, adquirido continuamente e gradativamente ao longo de toda a vida, tratam-se geralmente de pessoas mais velhas e, portanto, mais experiente”. Estas mulheres, por serem mais velhas, acumularam mais conhecimento em seus corpos, recordando-nos aquele noção ameríndia de pessoa e conhecimento vinculada ao corpo e à transformação corporal: “Mulheres mais velhas e mais inteligentes como Dona Delcida, têm um corpo diferente, mais forte, que se transforma ao longo da vida na medida em que aprende, adquire, conhece, canta, escuta e atua em seu mundo. O conhecimento *tikmũ’ün*, diferentemente daquele ocidental, se aprende e se acumula no corpo (e assim o transforma), não sendo algo abstrato e cerebral” (Magnani 2018: 299). Não será possível aprofundar aqui essas diferenças em relação ao cinema, mas é definitivamente um tema relevante para pesquisas futuras.

²⁰² A ideia de corporalidade, e a fabricação do corpo, como parte da construção da pessoa, foi amplamente desenvolvida por etnólogos no estudo das sociedades ameríndias (introdutoriamente, ver Viveiros de Castro, 1987, e Seeger et al, 1979, para uma contextualização do conceito, e McCallum, 1998, para uma perspectiva sobre a construção de corpos de gênero entre um povo indígena amazônico). No primeiro capítulo, atravessamos rapidamente este tema.

²⁰³ Tem momentos rituais específicos em que mulheres entram na *kuxex*, como nos relata Magnani (2018: 83): “Há diversas ocasiões rituais em que as mulheres e suas filhas acessam à “casa dos cantos”: durante os ciclos

O ato de filmar também segue estes princípios: não é possível filmar dentro da casa da religião e as mulheres só podem assistir ou filmar o *yãmĩy* à distância e por alguns momentos, evitando o que chamam de "olhos brilhantes dos espíritos" (Estrela da Costa, 2015, 154). A câmera filma os pés, as costas, movimenta-se ao redor, mas não pára, não encara, não fita os espíritos de frente, não enquadra o rosto dos espíritos. Os filmes maxakali que registram as cenas rituais nos apresentam esta relação entre mulheres e espíritos que se dá pela corporalidade (jogos corporais), vedação e preparativos. Encontros, danças, cuidados, imagens que mergulham em confrontos corporais, e o registro dos perigos que estas relações carregam, do cuidado que demandam. Esta imbricação entre interdição com uma profunda intimidade é percebida por Alvarenga e Tugny (2009) em imagens feitas pelas mulheres maxakali durante uma oficina de fotografia²⁰⁴. As mulheres não podem olhar para os *yãmĩy*, mas podem tocar, brincar, correr atrás e também serem perseguidas. As imagens são impregnadas destes movimentos, texturas e encontros de corpos - corpos que se dissolvem um no outro, em abraços, em vestidos repletos de cores - vestidos estes que, feitos pelas mãos das mulheres, tocam o corpo das *yãmĩyhex* e depois voltam aos corpos das mulheres. Se, por um lado, não é possível mirar nos olhos, focar ou realizar planos detalhes dos rostos dos espíritos, por outro, o ato de ver se metamorfoseia por meio da experiência tátil que as mulheres possuem com estes povos-espíritos. Alvarenga e Tugny (Ibidem) reconhecem nas imagens feitas pelas mulheres este jogo tátil e sensual, um erotismo, presentes na qualidade da interação corporal entre a mulher e os *yãmĩyxop*. Ainda, encontram uma expressão de um olhar interno, consumado anteriormente pelas próprias mulheres na relação ancestral e ontológica que possuem com estes não-humanos: "Como se as imagens captadas pela câmera já existissem nos olhos das fotógrafas Tikmũ'ũn" (Alvarenga, Tugny, 2009, 97). Uma qualidade de olhar que é também já descrita no mito das *yãmĩyhex*: as mulheres ancestrais estavam "meio-olhando" quando os homens vieram buscá-las no rio para matá-las, e então elas se encantaram (Magnani 2018: 81).

Este meio-olhando fala muito das possibilidades do ver, assim como o canto dos *xũnĩn*; lembra-nos que a vedação não impõe uma cegueira, mas uma outra forma de ver, de

festivos de *Yãmĩyhex* (o *yãmĩy* feminino), *Po'op* (povo-espírito- macaco), *Kotkuphi* (o feroz e caçador espírito-da-mandioca) e *Kõmãyxop* (um casal de seres femininos que funda um sistema de amizade formal marcada pela reciprocidade ritual entre os humanos) as mulheres têm acesso ao *kuxex*". Quando da visita dos *kotkuphi* à aldeia, é na ocasião em que estes espíritos bravios saem para caçar com os homens, que as mulheres adentram a *kuxex* para reformá-la, retornando às suas casas quando escutam ao longe o sinal sonoro - gritos e assobios - da volta dos espíritos para a aldeia (Jamal 2017: 223).

²⁰⁴ A oficina resultou em um livro de fotos: *Koxux Xop: Imagem - Imagens de Tikmũ'ũn* na Vila Verde (Alvarenga e Tugny, 2009).

perceber, como descreve Magnani (Ibidem): "embora as mulheres não entrem no *kuxex* e não olhem diretamente elas veem tudo o que acontece (“mas as *Yãmĩyhex* estavam meio-olhando”), rompendo com uma ideia de 'cegueira' baseada na proibição do acesso à casa ritual e na impossibilidade de fitar os seres que ali se abrigam". Por meio de uma interação que se dá pelo toque, pela escuta²⁰⁵, surge uma modalidade específica de visão que é também uma forma de estabelecer um relacionamento²⁰⁶. As mulheres se relacionam com os espíritos não por um ato de projetar uma visão objetiva sobre o outro, mas uma experiência relacional que atravessa uma multisensorialidade em que a visão é marcada pela experiência sensorial mais abrangente; aquela "visão contígua, quase cega", entre os espíritos e as mulheres que os espíritos-morcego ensinavam. Este olhar, atentam Alvarenga e Tugny (2009), aproxima-se de uma forma de miração, ao ocorrer sem ter que lançar um olhar externo direto, dando-se anteriormente por meio de uma percepção interna que as mulheres carregam dos espíritos, percepção está alicerçada em outros sentidos, como o tato e a escuta.

²⁰⁵ Magnani (2018) menciona a precisão de um conhecimento-escuta ao falar de como as mulheres identificavam a presença ou partida dos *yãmĩxop* através de assobios ou modulações de canto que para a antropóloga eram imperceptíveis. Ela relata uma forma de conhecimento que se dá pelo desenvolvimento destas habilidades sensíveis: "As mulheres, seus corpos, sabem perceber (ver) os *yãmĩxop*. A confirmação disso, me diz Sueli, que até as mulheres que moram mais longe do *kuxex* – de onde as sonoridades e os corpos dos espíritos se propagam nos rituais – conseguem ouvir/ver os *yãmĩxop*. (...) A inteligência de um corpo sensível que aprende e sabe escutar-perceber-reconhecer os outros sujeitos – humanos e não-humanos – com os quais interage ao longo da vida. A aquisição dos saberes implica, neste sentido, numa transformação corporal" (Ibid: 299). É também a escuta atenta que alerta as mulheres que os *kotkuphi* estão voltando para aldeia e as fazem deixar a *kuxex* e retornar às suas casas (Jamal 2017).

²⁰⁶ Jamal (2017) reconhece uma forma de escuta - um "olhar-sonoro" ou "complexo sentido do ver-escutar" (Ibid: 204) - ensinada pelos espíritos *kotkuphi* através dos cantos e nas dinâmicas de socialidade que estabelecem com os *Tikmũ'ün*: "Eu sigo se som-olhar, *ŕy pe 'ã kax hã*, disse *kotkuphi pahok*" (Ibid: 226). O autor destaca uma tematização do olhar por estes espíritos que se dá precisamente pelas dinâmicas de "não-ver", pelas vedações vinculadas ao olhar. Por outro lado, haveria, nas histórias sobre este povo-espírito, "algo de acústico adjacente, como que colado na visão" (Ibidem). Enquanto o olhar é uma forma de predação - e daqui deriva também a delicada relação que se tem com a imagem dos mortos -, a escuta, ao contrário, abre caminho para uma relação possível: "Olhar forte é predar, não nos esqueçamos. Não esquecer, aliás, não é algo que se consegue 'olhando forte'. Ao contrário, o que *kotkuphi* mais nos ensina é essa restrição do olhar. A prática de um não-olhar. Nesse sentido, a escuta é justamente um 'caminho' a seguir. Um caminho que dá a ver, sim, mas seguir o som, não o olhar. (...) Guardar os cantos, não as imagens, *koxux*, como a dos mortos, que deve ser esquecida" (Ibid: 226). Ao refletir sobre as vedações visuais das flautas entre os Kamayurá, povo alto-xinguano, Menezes Bastos (2011) também aponta para a presença de uma valorização da escuta e uma vinculação desta a uma forma de compreensão - para "ouvir" e compreender" tem-se na língua Kamayurá o verbo - *anup*. Esta forma de compreender vinculada à audição seria mais importante do que uma outra forma, vinculada ao verbo "ver" (*tsak*). Não poderemos nos debruçar mais amplamente entre dinâmicas sensoriais entre outros povos indígenas, nem no complexo da flauta sagrada que, sem dúvida, traz elementos importantes para refletir sobre vedação e sensorialidades entre povos ameríndios. Entretanto, entendemos que uma dinâmica sensorial derivada da vedação do olhar pode ser identificada entre outros povos, e sua proximidade ou distinção em relação àquela dos *Tikmũ'ün* ainda está por ser aprofundada. Tugny (2011: 96) encontra também na vedação do olhar - uma expressão deste "complexo das flautas sagradas" entre os *Tikmũ'ün* - um indício de uma forma de se relacionar que se dá pela contigüidade, e não uma indicação de não relação. A inviabilidade de olhar remonta assim, além da óbvia proibição, àquilo que não se pode ver, ou formas de se relacionar que não são centradas no olhar (nem registradas por ele).

A forma como o cinema maxakali articula as diferentes possibilidades sensoriais dialoga, em certa medida, com esta relação sensorial que marca uma forma de as mulheres se relacionarem os *yãmĩyoxop*, que é atravessada por uma "não-ver" e uma intimidade, contiguidade fundada na escuta e jogos corporais. Em *Yãmĩyhex: as mulheres-espíritos*, temos a ação preparatória e de escuta cuidadosa que atravessa o cotidiano das mulheres e o elemento central de sua socialidade das mulheres. Os espíritos se fazem presentes àqueles fora da casa de religião (as mulheres, meninas e meninos não-iniciados) - assim como ao espectador - através dos cantos, através dos preparativos, através das narrativas. Junto com as mulheres, o público acompanha a ida e vinda dos espíritos no pátio, enquanto estes, junto com os homens, circulam entre o interior da *kuxex* e seu exterior. A câmera, ao lado das mulheres, dança com os espíritos, e os assiste se movimentarem no pátio e adentrar na *kuxex*, por esta passagem que estabelece o limite da humanidade e da circulação feminina. Em *Nũhũ yãgmũ yõg hãm: Essa terra é nossa!* (2020) os cantos são o fundamento da exegese sobre a terra, e sua escuta também é linha guia do filme. A terra, a mãe, e as formas de pertencimento a ela são guiadas pelo canto, remetendo mais uma vez à preponderância do sentido da escuta na relação com o mundo. Em *Caçando capivara* (2009), Brasil (2016) aponta para este modo de ver que está associado à contiguidade da escuta: enquanto as imagens tremem ou mostram partes da cena, ângulos fechados em busca de uma caça que só será vista no final, em uma floresta que, embora presente na fala, não é real visualmente, a escuta é o sentido condutor do filme. O filme *Tatakox Vila Nova* (2009), além de ser marcado pelo som das flautas a borrar os planos, é regido pela agência da saudade feminina, como nos diz a sinopse: "Quando as mulheres sentem saudade das suas crianças que morreram pequenas, os Tatakox vão buscá-las e trazem-nas às aldeias para que as mães as vejam²⁰⁷". Os *Tatakox* veem à aldeia e o evento-ritual acontece para que as mulheres possam matar a saudade de seus filhos mortos e receber os cantos²⁰⁸. Nestes filmes parece haver uma materialização na tessitura filmica deste jogo de sentidos que envolve a relação das mulheres com os *yãmĩyoxop* - em um momento

²⁰⁷ A sinopse do filme *Tatakox* realizado na Aldeia Verde não menciona a saudade feminina, mas traz também as mulheres como aquelas a quem os espíritos se dirigem: "Isael Maxakali filma a chegada do grupo de lagartas-espírito na Aldeia Verde (Ladainha/MG), trazendo as crianças-mortas-espírito para que as mães lembrem-se de suas próprias crianças falecidas e chorem no ritual. São ainda as lagartas-espírito que levam os meninos para a reclusão no *Kuxex*, a casa em que os Tikmũ'ũn recebem os povos-espíritos da Mata Atlântica".

²⁰⁸ Além dos mecanismo de doação entre humanos, as mulheres recebem os cantos dos não-humanos - *yãmĩyoxop* - neste ritual, enquanto os homens os recebem na *kuxexe* e em outros momentos, como nos conta Magnani (2018: 288): "Se a doação-transmissão de cantos-yãmĩy de pais para filhos/as pode ocorrer em momentos simbólicos fundamentais da vida (como o casamento), homens e mulheres, rapazes e moças, podem ganhar cantos-yãmĩy por merecê-los, já desde novinhos, mas sempre a partir de formas de transmissão diferentes por homens ou mulheres: se os meninos podem recebê-los em qualquer momento, a transmissão de cantos-yãmĩy entre as redes femininas é vinculada ao sistema de luto que traz *yãmĩyhex* para as mães que perderam seus/suas filhos/as.

ápice os *tatakox*, com seus olhos vendados e guiados pelo pajé, trazem os filhos-espíritos para as mulheres e depois pegam os jovens meninos para serem iniciados, enquanto ouvimos o pranto das mulheres. A câmera, assim como as mulheres, acompanha este movimento²⁰⁹, sendo imersa na dinâmica que toma conta do pátio da aldeia, especialmente por meio dos sons dos aerofones que ecoam continuamente. O som destes instrumentos ocupam o espaço sonoro intensificando a cena e, em certo momento, ecoa junto ao choro das mulheres que recebem no colo as crianças-espírito trazidas pelos *tatakox*.



Imagem 162: No filme *Tatakox* (2007) os *tatakox*, guiados pelo pajé, trazem os filhos-espíritos para as mulheres.

²⁰⁹ Em um dos filmes - *Tatakox Vila Nova* (2009) - assistimos os Tatakox desenterrarem às crianças. No *Tatakox* (2007) já vemos as crianças colocadas sobre folhas de bananeira enquanto os Tatakox a levantam no colo para levar às mulheres.



Imagem 163: No filme *Tatakox* (2007) os *tatakox*, guiados pelo pajé, trazem os filhos-espíritos para as mulheres.



Imagem 164: No filme *Tatakox* (2007) os *tatakox*, as mulheres aguardam a chegada dos espíritos *Tatakox*.



Imagem 165: No filme *Tatakox* (2007), *tatakox* entregam as crianças-espírito nos braços das mulheres que choram.



Imagem 166: No filme *Tatakox* (2007), *tatakox* entregam as crianças-espírito nos braços das mulheres que choram.



Imagem 167: No filme *Tatakox* (2007), pegam os jovens meninos para levarem à *kuxex* onde serão aprenderão sobre "os *yãmĩxop* e sua tradição", como nos fala o narrador, Isael Maxakali.



Imagem 168: No filme *Tatakox* (2007), pátio da aldeia vazio após o fim do ritual.



Imagem 169: No filme *Tatakox* (2007), crianças e mulheres na aldeia após os *tatakox* ingressarem na *kuxex* com os meninos a serem iniciados.

Os *tatakox* entram na *kuxex* com os meninos, depois partem para a floresta; dois lugares que incidem no invisível, que tocam esta fronteira do não-ver. Ficamos junto com as mulheres do lado de fora da *kuxex*, testemunhas deste fluxo que atravessa a aldeia junto com os *yãmĩyxop*. Após a passagem intensa dos *tatakox*, a aldeia é mostrada esvaziada, o pátio com o seu amplo espaço, as mulheres e crianças ao fundo, as casas espalhadas. Os sons do cotidiano parecem um silêncio em contraposição à intensidade sonora causada pelos aerofones ecoando junto ao choro das mulheres. Esta fronteira que não cruzamos é a *práxis* mitológica desta ética do não-ver; ética que os rostos cobertos dos *tatakox* e das crianças-espíritos convocam bem. No filme, incide esta sensorialidade que dialoga com uma ética cosmológica e com a agência das mulheres nas dinâmicas relacionais entre subjetividades humanas e não-humanas.

Em *Tatakox Vila Nova* (2009), na sequência inicial após o pajé explicar o que irá acontecer e emitir com a boca o anúncio sonoro com um apito, os *tatakox* surgem com seus zumbidos, correndo para um lado e outro, e a câmera se movimenta em meio a eles, como a ser levada pelo movimento incessante deste enxame. Depois junto com os *tatakox* a câmera sonda a terra, que é cavada por mãos e enxadas manuseadas por estes espíritos sob a guia do pajé: "Pega a enxada, procurem a picareta! Cavem devagar, não é innoxã que está aí. Não tenham medo não". "Parem de cavar agora, tirem só com as mãos", fala o pajé em outro

momento. A câmera ouve as recomendações, que sobressaem do fundo sonoro constante do toque dos aerofones, e segue de perto as ações realizadas pelos espíritos. "Filma para cá", ordena o pajé, indicando o buraco que acabou de ser cavado. A câmera titubeia, movimentada insegura do buraco retornando para terra, mas enfoca o buraco e, por meio de um zoom, vemos lá dentro, manchas brancas no meio da terra e escuridão. "Não, é ele quem vai entrar!", fala o pajé. Então, um espírito entra dentro do buraco para tirar de lá as crianças-espírito. "Pega o outro!" - o pajé, como um tradutor entre mundos (Lagrou 2009: 2), continua a guiar o ritual. E também a mise-en-scène: "Filma pertinho do yãmĩy". Os *tatakox*, junto com os homens, se aproximam da aldeia, e, quando chegam no pátio onde estão mulheres e meninas, o som dos aerofones se tornam mais intensos. A cena é preenchida por estes corpos que circulam soprando, trazendo no colo as crianças-espírito e pelas mulheres agrupadas na espera. O zumbido dos instrumentos logo mais é somado ao choro das mulheres e meninas que recebem em seu colo as crianças retiradas do buraco. A câmera transita entre os dois mundos, aquele dos *tatakox* lá a cavar o buraco e este do pátio da aldeia; assim como um pajé, ela também parece assumir esta agência de tradutora xamânica. O ápice dramático do filme se dá neste encontro dos *tatakox* com as mulheres, a receberem em seu colo estas crianças-espíritos que lhes recordam a saudade de suas crianças mortas. De um lado este enxame em movimento, os *tatakox* que se movem sem parar, vindo de um lugar invisível, de onde não sabemos; as crianças provindas do buraco e da escuridão, e as mulheres com suas cores no pátio. Tudo ocorre como se o encontro entre as mulheres e os *tatakox* fosse também um encontro entre dois mundos; este da aldeia e este que provém do invisível, do buraco, que provém de outra terra. Estes dois mundos se fundem pelo som: do aerofone a ecoar por todo espaço da aldeia e do choro das mulheres e meninas, e por este toque dolorido que é carregar estas crianças no colo. As crianças-espírito passam do colo dos *tatakox* para o das mulheres, e depois retornam aos *tatakox*. E, depois, são os jovens meninos que do abraço de suas mães passarão ao colo dos espíritos para serem levados à iniciação na *kuxex*. Estes dois mundos parecem complementares um ao outro: os *tatakox* veem para encontrar as mulheres e seus filhos; e as mulheres, como diz a sinopse, aguardam a vinda dos *tatakox* para aplacar sua saudade. A vinda dos *tatakox* atua assim na consubstancialidade das mulheres e dos meninos que serão levados para iniciação na *kuxex*. A câmera segue o jogo frenético dos *tatakox* movendo-se em planos sequência para cima e para baixo com eles, segue precisamente a orientação do pajé quando este rege a mise-en-scène, e aproxima-se cuidadosa do grupo de mulheres que esperam e recebem unidas os *tatakox*. Depois mostra os espíritos adentrando a *kuxex*, e permanece no pátio na escuta do pajé que explica sobre a importância do ritual e com

as mulheres, que são mostradas através de uma longa panorâmica. Os *tatakox*, acompanhados dos homens, como um enxame com seu zumbido, retornam ao pátio, para buscar os jovens meninos que serão iniciados e mais uma vez encontram com as mulheres, como o seu som se funde ao pranto. Ao fim, em seu último plano, a câmera se afasta das mulheres em direção à *kuxex*, a acompanhar os espíritos e os homens, e em um *fade out* o filme se encerra. Como no *Tatakox (2007)* da Aldeia Verde, também aqui a câmera parece seguir os movimentos destas agências em cena, absorvendo suas perspectivas e transitando entre os dois mundos, o de humanos e não-humanos, e também o mundo das mulheres - que observam a ida e vinda dos não-humanos e o fluxo de adensamento e esvaziamento que se dá no pátio da aldeia por este movimento.



Imagem 170: No filme *Tatakox Vila Nova (2007)*, *yãmĩy* cavam buraco na terra sob orientação do pajé para retirar crianças-espírito.



Imagem 171: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), crianças-espírito dentro de buraco na terra.



Imagem 172: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), *tatakox* retira crianças-espírito de dentro buraco na terra.



Imagem 173: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), *tatakox* retira crianças-espírito de dentro buraco na terra.



Imagem 174: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), *yãmĩy* leva crianças-espírito para as mulheres.



Imagem 175: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), mulheres aguardam os *yãmĩy* com as crianças-espírito no pátio da aldeia.



Imagem 176: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), mulheres choram após pegar no colo crianças-espírito trazidas pelos *tatakox*.



Imagem 177: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), mulheres choram pegam no colo crianças-espírito trazidas pelos *tatakox*.



Imagem 178: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), mulheres choram pegam no colo crianças-espírito trazidas pelos *tatakox*.



Imagem 179: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), *yãmĩy* com criança-espírito no colo ao lado das mulheres.



Imagem 180: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), mulheres reunidas para receber os *yãmĩy* com crianças-espírito (quadro de panorâmica)



Imagem 181: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), *yãmĩy* se movimentam ao som de aerofones no pátio da aldeia..



Imagem 182: No filme *Tatakox Vila Nova* (2007), na cena final as mulheres são mostradas em plano geral enquanto homens e *yãmĩy* se dirigem à *kuxex*.

Nos filmes Tikmũ'ün, a sensorialidade feminina parece se relacionar com uma da perspectiva humana²¹⁰ neste encontro de alteridades. Rosse (2007: 119) menciona a relação entre um olhar que parte da humanidade e da não-humanidade ao analisar a arquitetura da aldeia:

Os homens estão sempre em uníssono com os yãmĩy, as mulheres não, elas agem simetricamente contra (contrastando com) eles. O que pode sugerir uma diferença importante em relação aos homens. Elas são humanas, mas talvez com um estatuto diferente, em todo caso, com um comércio diferenciado junto aos yãmĩy.

Falei na primeira parte deste trabalho de um intermédio dos homens entre o estrangeiro e a aldeia/mulheres, do qual a arquitetura da aldeia - a posição das casas e do *kuxex* - seria um bom símbolo. Há desde então uma associação entre o feminino e a aldeia, em contraposição aos homens, que estariam do lado dos yãmĩy, dos estrangeiros. O que importa para os yãmĩy não é os homens. Estes são apenas intermediários. O que importa é as mulheres. Somente quando há presença feminina, seja através da comida seja através da dança/sedução, os cantos ganham palavras (substância).

Álvares (1992:191) também traz essa ideia sobre uma imbricação entre a noção e perspectiva da humanidade e a agência das mulheres entre os maxakali: "Na relação espíritos/humanos, e, dentro desta relação mortos/vivos, a posição dos humanos - dos viventes - é feminina, e a dos espíritos (e dos mortos), é masculina. As mulheres mantêm a posição dos vivos e recebem a palavra, dos yãmĩy²¹¹". O que podemos perceber nos filmes é a interação entre as agências de gênero e humanas e não-humanas, uma vez que a dinâmica destas relações protagonizam os filmes. Se o cinema maxakali carrega um universo de perspectivas ao se colocar na encruzilhada entre mundos e alteridades, parece-nos que a perspectiva humana pode ser uma perspectiva feminina, ou é também porosa a perspectivas femininas, pois nos filmes resvalam marcadamente elementos da agência feminina. Por outro lado, a

²¹⁰ Agradeço a Rosângela Tugny pela contribuição valiosa ao apontar para esta possível expressão de um olhar feminino e sensorialidade feminina no cinema Tikmũ'ün. E a André Lopes Neves por ter apontado para esta possível vinculação entre as perspectivas dos humanos (vivos) e das mulheres, quando refletíamos juntos sobre as diversas perspectivas no cinema indígena.

²¹¹ Magnani (2018) faz uma crítica relevante dos desdobramentos que Álvares (1992) faz da ideia aqui apresentada; sobre como essa relação está vinculada a uma hierarquia na leitura antropológica. De qualquer modo, parece importante, ao assistir os filmes maxakali, a compreensão da interação entre as agências de gênero e humanas e não-humanas uma vez que a dinâmica destas relações protagonizam os filmes.

perspectiva feminina se faz porosa, em diálogo, com perspectivas não-humanas, no trânsito entre subjetividades e mundos que os corpos e agências femininas atravessam.

7. Para além da bio-lógica ocidental: a questão da natureza nas teorias feministas

A natureza reina, reina.
(canto indígena)

Essa é a fé mais antiga das Américas.
Eduardo Galeano (2012: 126)

Ao longo do processo colonial, tornou-se conhecida uma frase utilizada pelos colonizadores para descrever os povos que habitavam as terras brasileiras. Em suas cartas, diziam que eram povos "sem fé, lei e rei". Ao pensar esta afirmação, em contraposição ao canto indígena contemporâneo que trazemos na epígrafe deste capítulo, parece-nos que o que faltava aos colonizadores, entre tantos elementos, era compreensão de como se dava a vivência destes povos da natureza, não enquanto um âmbito passivo, objetificado, não-humanizado; mas enquanto uma ordem viva em interação com os humanos. Parte deste equívoco parece se perpetuar até os tempos atuais, mesmo em teorias que buscam uma abordagem contra-hegemônica dos problemas sociais, e isto se estende às teorias feministas.

Nesta seção, analisamos como diferentes correntes do feminismo desenvolveram uma noção de natureza e consideraram suas implicações nas diferenças sociais entre os sexos. Em um primeiro momento, as teorias feministas buscaram a natureza como causa das desigualdades de gênero devido às diferenças de sexo; em um segundo, voltaram-se para as condições estruturais e sociais enquanto modeladoras e mediadoras das condições naturais; em um terceiro, questionou-se a existência de qualquer natureza, compreendendo toda corporeidade e diferenças de sexo como performance. Em seguida, apresentamos a concepção ameríndia de Natureza, desde a abordagem teórica do perspectivismo ameríndio, e dialogamos com os estudos de gênero entre povos ameríndios sobre esse tema, que é crucial, uma vez que estes estudos buscam relocalizar as construções antropológicas sobre a passagem da natureza para cultura geralmente centradas em uma percepção de domínio universal masculino. Por fim, dialogamos com a proposta de um feminismo indígena elaborada pela

pesquisadora e liderança pankararu, Elisa Ramos, que traz a natureza como uma força agentiva, feminina integradora das vivências humana e não-humanas.

Neste capítulo, assim, não abordamos diretamente o cinema Tikmũ'ũn; apontamos, por outro lado, um caminho do cinema à teoria, por considerarmos apropriado situar que corpos femininos são esses que vemos na tela, e como estes povos compreendem a interação entre seus corpos, aquilo que os rodeia e a cotidianidade de seus atos, assim como a relação entre estes corpos e o território. Ao assistir estes filmes, somos também apresentados a uma relação natureza/cultura que se dá nas ontologias e cosmologias ameríndias e que é fundamento para as diversas relações ali performadas; poderíamos dizer que o conceito de natureza é uma parte importante do "fora-de-campo mítico" das relações de gênero entre povos ameríndios, assim como o é dos seus filmes. Para olhar para os corpos em cena nos filmes Tikmũ'ũn e seus rituais, é necessário entender que o invisível, o fora-de-campo incide sobre cena por também incidir sobre os corpos que estão sendo filmados. A compreensão de corporalidade se estende para além de uma noção biológica, materialista; ela abrange uma profunda vinculação com o não-visível, com o não-humano, e com a terra, esta última entendida também como uma força agentiva, e feminina.

7.1. Natureza como limitante

Em sua referencial obra “O Segundo Sexo”, Simone de Beauvoir (1980 [1949]) dedica um capítulo, denominado “Os dados da biologia”, no primeiro volume “Destinos”, para analisar a natureza do sexo entre animais, e assim tentar diferenciar as mulheres – entendidas aqui como fêmeas humanas – das fêmeas de outras espécies. Neste caminho, pontua-se também que as mulheres²¹² permanecem vinculadas à natureza, devido à marcante característica de dar a vida e amamentar a cria (Ibid: 264). Os homens, em compensação, impossibilitados de se igualarem à mulher nestas funções biológicas, adquiririam socialmente maior prestígio e poder explorando a mulher e desvalorizando a feminilidade, assim como com o exercício da guerra e um controle sobre a morte que daqui deriva (Ibid 1980b: 488).

A natureza é vista aqui como biologia; e como um princípio do qual devemos partir para refletir sobre a condição da mulher – seja para se inspirar em compreensões que ela possa nos fornecer, seja para refutá-la ou superá-la. A própria diferenciação entre homem e mulher e seus prestígios sociais é vinculada a duas condições biológicas – a capacidade de dar

²¹² Aqui estamos falando de debates teóricos de meados do século XX sobre mulheres, então uma abordagem restrita aos limites da cisgenderidade.

nascimento e ao domínio da guerra, a morte. A natureza é, assim, um ponto de partida biológico, que marca a vida da mulher, mas não a define uma vez que a mulher também é construída por fatores culturais.

Embora Beauvoir aborde mais a frente, no segundo volume do "O Segundo Sexo", os contextos sociais e históricos da opressão da mulher a partir de uma leitura materialista-histórica e pela psicanálise, o esforço da autora de retomar a natureza do sexo entre espécies para falar da condição das mulheres se deve a uma vinculação, que a antecedente, das mulheres à natureza. Hooks (1995: 469), ao denunciar uma visão que liga a mulher negra à ideia de natureza selvagem, relembra um período em que este estereótipo era atribuído a todas as mulheres: "A imagem de natureza que se tornou importante no início do período moderno era a de um reino desregrado e caótico a ser submetido e governado associava-se a mulher à natureza selvagem e incontrolável. As imagens da natureza e da mulher eram igualmente ambíguas". Assim, as primeiras feministas se esforçaram por rever e questionar os princípios que fundamentavam essa vinculação. Segundo Rosaldo (1995: 05), estas pensadoras – entre elas Beauvoir, Kate Millet, Suzan Brownmiller, Adrienne Richer – dialogaram com abordagens anteriores e contemporâneas suas, buscando os diferentes significados que ações supostamente mais vinculadas à natureza – como celebração da fertilidade, cuidar de filhos e preparar alimentos – adquiririam para diferentes mulheres em diferentes épocas e lugares. Segundo Rosaldo, essas autoras buscaram transcender a ideia de uma natureza feminina, mas, antes, ao revisitar a ideia terminaram por curvar-se a ela, tendo seu pensamento marcado pelas limitações das dualidades aí estabelecidas (Ibid: 06).

Neste sentido, destaca-se o artigo de Sherry Ortner (1979) no qual a mulher é colocada em uma posição intermediária entre natureza e cultura. O corpo e subjetividade da mulher são analisados em sua proximidade com as funções da reprodução; e estas são consideradas culturalmente mais próximas da natureza do que outras agências sociais. Segundo a autora, um postulado que coloca a mulher mais próxima da natureza do que do homem se manifesta nas seguintes concepções: a mulher possuiria um status intermediário e ambíguo na escala da cultura para natureza e assumiria a função mediadora na relação natureza/cultura, através, por exemplo, da socialização das crianças (Ibid: 115, 118). A partir de uma abordagem que garante a hegemonia masculina, os homens, desvinculados da natureza e mais próximos da cultura, seriam capazes de criar objetos transcendentais, enquanto as mulheres criariam 'apenas' seres percíveis (Ibid: 104). Para Ortner (1979: 105) "a razão para estas associações não é difícil de compreender, basta considerar as implicações do contraste fisiológico entre o

homem e a mulher”. Não é que a mulher aceite essa condição de subalternidade passivamente, e não se esforce para superar a proximidade com a natureza que o domínio masculino lhe incute. Mas, mesmo os esforços de transcendência da natureza se dão vinculados aos pressupostos criados e controlados pelos homens (Ibid: 117). A mulher reforça assim o ponto de vista da cultura masculinista e o máximo que alcança é um lugar intermediário entre natureza e cultura, permanecendo, ainda, mais próxima da primeira (Ibid: 114).

A busca para uma causa para as desigualdades sociais entre mulheres e homens na biologia é reforçada por outra importante corrente do feminismo – o feminismo radical, como aponta Brah (2006: 342-3): “análises feministas radicais podem tender a identificar a subordinação biologicamente fundada das mulheres como base fundamental da desigualdade de gênero”. Segundo a autora, as “radicais” vislumbram certas características supostamente universalmente femininas ligadas às capacidades reprodutivas das mulheres, contribuindo assim, de certa forma, para reforçar uma celebração da “diferença sexual” e para construir “uma noção trans-histórica da feminilidade essencial que precisaria ser resgatada e recuperada para além das relações patriarcais” (Ibid: 343). Shulamit Firestone (1976: 218), uma das autoras fundadoras desta corrente, em sua obra referencial “A dialética do sexo” postula que uma revolução cultural e econômica deve levar à eliminação da dualidade sexual. Para autora, esta dualidade está na origem das classes sociais e da divisão cultural; a classe se fundamenta na divisão biológica uma vez que a dualidade sexual e a família biológica seriam o germe da exploração (Ibid: 22). Assim, a natureza é determinante para toda opressão e exploração das mulheres da sociedade. Neste caminho, a única solução vislumbrada por Firestone é uma revolução cultural que retire da mulher o “fardo” biológico da reprodução, através do uso de tecnologias de reprodução, e leve a um compartilhamento da responsabilidade pelos cuidados das crianças. Para tanto, a família – considerada aqui a principal célula da opressão – precisaria ser eliminada da forma como a conhecemos: “A palavra *família* implica reprodução biológica e em algum grau de divisão do trabalho em função do sexo, conseqüentemente nas dependências tradicionais e nas relações de poder decorrentes, prorrogadas durante gerações” (Firestone 1976: 263). Nesta perspectiva, a natureza sexual é o fator determinante das classes sociais e de todas as desigualdades sociais, entendidas como posteriores à dualidade primeira, que é a sexual.

Críticas a este retorno constante à natureza como fonte de diferenciação entre homens e mulheres não demoraram a surgir. Uma destas aponta que a dicotomia prevista nestas análises, antes de ser uma consequência ou dado social, é uma construção cultural que precisa

em si mesma ser estudada (Moore 1997: 4). Segundo Moore (Ibid: 4), esta separação não é pré-social; a diferença é uma construção social a ser analisada pelas ciências sociais. Outra crítica é a presunção de universalidade ao se supor que as condições de opressão e exploração de mulheres em diferentes tempos e lugares se assemelham e têm a mesma causa. Para Rosaldo, reside aí uma busca constante por origens e por uma condição de vida “primitiva”, fundamentada em uma abordagem equivocada (e eurocentrada) - "escola pervasiva de pensamento individualista" (Rosaldo 1995: 7) - da Antropologia e Ciências Sociais que pretendem desvendar de forma universalista a modernidade e contemporaneidade²¹³. Como se, uma vez encontrada as provas históricas, esse passado serviria como um modelo nativo para explicar e mesmo transcender as desigualdades presentes:

Usando antropologia como precedente para argumentos e reivindicações modernas, o “primitivo” emerge nestes registros como portador da necessidade humana primordial. As mulheres, onde quer que estejam, são, assim parece, a nossa imagem despida, e a especificidade histórica de suas vidas assim como das nossas se toma obscurecida (Ibid: 6).

Rosaldo (1995: 7) destaca, entretanto, que antropólogas e pensadoras feministas têm, mais recentemente, esforçado-se para superar essa abordagem voltada para um passado universal, demarcado dentro de uma concepção biológica da mulher: “As feministas (e eu me incluo nesta categoria) têm, com boas razões, investigado os registros antropológicos em busca de evidência que pode nos dizer se a ‘natureza humana’ é a coisa sexista e constrangedora que foi ensinada para muitas de nós”

Outra corrente do feminismo que teve em suas origens o determinismo biológico como referência é o feminismo da diferença, mas aqui tentando usar uma suposta natureza feminina a favor das mulheres. Segundo Schienbinger (2001: 24), “As raízes filosóficas do feminismo de diferença remontam ao século XIX, quando defensores, como a escritora alemã Elise Oelsner, diziam que a ‘natureza superior das mulheres’ poderia reformar a ciência”. Oelsner vislumbrava um ‘eterno feminino’ dotado de características como auto sacrifício, afetividade e devoção que traria maior igualdade, liberdade e fraternidade para ciência e espécie humana

²¹³ A autora termina, entretanto, reforçando a defesa da existência de uma dominação masculina universal, que, segundo Lea (1999) esteve presente também nas teorias antropológicas da década de 1970.

(Ibid: 24-5). Assim, um feminino romantizado poderia transformar a ciência por meio de características como holismo, conhecimento conectado, pensamento contextual e discurso colaborador, consideradas como femininas. Esta visão, por um lado, ajudou a apontar que a ciência possui valores que não são neutros, e que estão relacionados com as características socialmente consideradas como masculinas. Porém, ela pouco contribuiu para entender o que os cientistas desvalorizaram e por quê (Ibid: 26). Ademais, não ajudou a superar os estereótipos, ao reforçar uma concepção já estabelecida nas sociedades ocidentais sobre valores tradicionalmente femininos e uma forma específica de a mulher conhecer, além de reforçar a existência de uma mulher universal, como demonstrou posteriormente autoras feministas contemporâneas (Ibid: 26). A falta de especificidade histórica presente no universalismo é assim uma das principais críticas às concepções feministas que se fundamentam no determinismo biológico e na diferença sexual como causas primeiras das desigualdades social entre mulheres e homens. A natureza está vinculada aqui aos sexo biológico e a uma concepção biologizante sobre os corpos, e interferiria de forma predominante na vida social.

Paralelo ao universalismo, outras críticas são feitas às teorias que apontam a natureza como determinante da condição social. Ao revisitar concepções feministas desde Beauvoir às socialistas, Saffioti (1992: 189) aponta que embora Beauvoir tenha dado passos importantes para combater a teoria de que “anatomia era o destino” – o que ficara marcado em sua célebre frase “não nasce, mas se torna mulher” –, ela não teria se livrado dos vícios da razão cartesiana e teria aceito argumentos da biologia, através da psicanálise. Além do determinismo biológico, a francesa teria caído nas tramas do determinismo cultural, ao supervalorizar a dimensão cultural e ideológica dos processos sociais: “Com efeito, sua análise carece de minuciosas incursões na esfera dos produtos materiais nos quais, pelos quais e para os quais têm lugar processos sociais, isto é, relações sociais que permitem aos homens dominar-explorar mulheres” (Ibid: 190). É exatamente essa visão da natureza enquanto um construto social, já presente na obra de Beauvoir, que denominamos aqui como segundo paradigma feminista sobre a natureza.

7.2. A natureza como construção sociocultural: um potencial inviabilizado

Em um segundo momento das teorias feministas, a natureza é compreendida como uma construção cultural e social. O sexo e os corpos já não são mais naturalmente dados, mas sim construídos socialmente por meio de perspectivas culturais e estruturas sociais. A emergência

desta perspectiva se dá principalmente com o surgimento do conceito de gênero e vem a ter como uma das principais correntes teóricas, o feminismo socialista. Para as socialistas, ser mulher – biológica, social, cultural e psiquicamente – é considerado uma variável histórica e a natureza humana não é essencial, mas sim socialmente produzida (Brah 2006: 342-3). Ao mesmo tempo, a ideia de uma essência humana, que resiste às condições socialmente produzidas e luta contra elas, cria uma possibilidade para compreender a natureza – aqui não genderizada – como potencial de transformação.

7.2.1 Conceito de gênero e a cultura como imposição sobre a natureza

O termo “gênero” foi criado na década de 1970 como forma de barrar as influências do determinismo biológico (Schienbinger 2001: 45). Naquela década, tornava-se necessário separar o sexo biológico e tudo relacionado à anatomia e fisiologia das formas culturalmente construídas definidas como masculinidade e feminilidade (Ibid: 45). Ao cunhar o termo, as feministas pretendiam deixar claro que havia um sistema que impregnava de significados, hierarquia e relações de poder os dois sexos biológicos – fêmea e macho; e, assim, transmitir a ideia de que o ser mulher não era biologicamente dado, mas sim socialmente elaborado.

Gayle Rubin (1975), que cunhou o conceito de "sistema de sexo/gênero", objetiva diferenciar sexo – entendido como biologia, natureza – de gênero – relações sociais baseadas em diferenças construídas socialmente:

Toda sociedade tem também um sistema de sexo/gênero – uma série de arranjos pelos quais a matéria-prima biológica do sexo humano e da procriação é moldada pela intervenção humana, social, e satisfeita de um modo convencional, por mais bizarras que algumas dessas convenções sejam (Ibid: 10-1).

A ideia de Rubin (Ibid: 12) é que os processos de socialização criam, a partir do sexo, identidade de gênero, fantasias e desejo sexual. Estes processos são estudados pela autora através da análise da teoria freudiana sobre a psiquê humana, e dos estudos de Lévi-Strauss sobre estruturas de parentesco. Do estruturalismo de Lévi-Strauss, Rubin busca compreender como as trocas de mulheres e o tabu do incesto, vinculados à origem da cultura, ajudam a

entender como a situação de subalternidade da mulher foi construída historicamente na conformação das sociedades por meio da construção do parentesco e da família. Rubin (Ibid: 24) faz a leitura de que “um sistema de parentesco é uma imposição de fins sociais a uma parte do mundo natural. É, portanto, 'produção', no sentido mais amplo do termo: trabalhar, transformar objetos”. Assim, a partir de uma interpretação crítica do pensamento de Lévi-Strauss, por considerar que, além de reduzir o sistema de parentesco à troca de mulheres, o antropólogo francês tenha ignorado a potência inventiva da cultura ao vincular seu surgimento (e as dinâmicas de casamento) definitivamente à "troca de mulheres" , Rubin termina por concordar que o sistema de parentesco – heterossexualidade e casamentos – é a base da opressão das mulheres, por instituir socialmente uma assimetria de gênero sem fundamento biológico: "a diferença entre aquele que troca e o que é trocado – acarreta a repressão da sexualidade da mulher" (Ibid: 32).

Com a conformação do conceito de gênero, não se acredita mais na natureza como causa das desigualdades entre homens e mulheres, ao contrário questiona-se como e com quais propósitos a cultura controla a natureza e leva ao desenvolvimento de relações sociais e formas de pensar. Como explicita Rubin (Ibid:27-8) nesta passagem:

Na verdade, da perspectiva da natureza, homens e mulheres são mais próximos um do outro que o são de qualquer outra coisa – por exemplo, montanhas, cangurus ou coqueiros. A ideia de que homens e mulheres são mais diferentes entre si que o são de qualquer outra coisa deve vir de alguma outra esfera que não a da natureza. (...) a ideia de que homens e mulheres são duas categorias mutuamente excludentes deve ter origem em algo que não uma oposição “natural” que na verdade não existe.

Na verdade, a natureza é aqui suprimida pelas construções culturais e sociais, uma vez que as estruturas de parentesco e de produção são entendidas como capazes não apenas de controlar, mas impedir que características naturais possam ditar o curso das relações humanas (Ibid.: 28). Assim, não se questiona a existência da natureza – ainda podem haver "imperativos biológicos e hormonais" (Ibid.: 28), mas estes não têm a capacidade de se impor perante a cultura que, por sua vez, domina a natureza e constrói seus produtos independente dela. As relações heterossexuais e as estruturas econômicas de interdependência entre homens e mulheres são exemplos apresentados por Rubin de esforços da cultura para moldar as relações humanas na contramão da natureza (Ibid: 28). O gênero e as diferenças sociais entre

homens e mulheres nele inculcadas são, assim, uma imposição social da cultura sobre os indivíduos e sobre a possível natureza que resulta subsumida nessa equação (Ibid: 24). Uma imposição que feita desde uma construção simbólica que se dá na formação psicológica das crianças e jovens. Para compreender essa formação, Rubin (Ibid: 39) retoma os conceitos freudianos de complexo de Édipo e Electra como formas de modelar a personalidade sexual dos indivíduos. Com relação à formação da personalidade feminina e à opressão das mulheres, a autora conclui: “Pode-se entender os ensaios de Freud sobre a feminilidade como descrições de como um grupo é preparado psicologicamente, em tenra idade, para conviver com a própria opressão²¹⁴” (Ibid: 47).

Portanto, com a construção do conceito de gênero, o feminismo busca mostrar como as diferenças nas relações sociais de sexo são construídas culturalmente e não possuem uma relação de causa e efeito com a natureza, ou com o sexo – para usar o termo cunhado na dualidade do sistema sexo/gênero que vincula a natureza ao primeiro, e a cultura ao segundo. O próprio conceito de relações de gênero já passa então a ser impregnado do social, em oposição a relações sociais de sexo, no qual, entretanto, a natureza social da elaboração do sexo ainda precisaria ser explicitada (Saffioti 1992: 185). Precisamente a estipulação destes dois polos – sexo/gênero, que reflete uma dualidade entre natureza *versus* sociedade e cultura, vem a ser criticada posteriormente no sistema vislumbrado por Rubin (Schienbinger 2001: 45). Segundo Saffioti (Ibid: 186), o sistema de Gayle Rubin prevê um lugar ainda resguardado para a biologia como menos maleável, onde os aspectos naturais jazem protegidos: “tanto o homem quanto a mulher são portadores de uma sexualidade ‘natural’, na qual estão inscritos impulsos e necessidades que não variam, pois são associadas. Esta dicotomização entre natureza e a cultura constitui a base do conceito de sistema do sexo/gênero”.

A existência dessa base biológica passa a ser questionada pelas teorias subsequentes. Uma vez que a sexualidade ela mesma é vista como socialmente construída, a dimensão cultural do sexo começa a ser vislumbrada. Não basta, portanto, questionar o vetor que aponta do biológico ao cultural, na ordem da causalidade das relações sociais entre homens e mulheres, e colocá-lo na direção inversa – do cultural para o biológico; é preciso questionar também a validade dos pontos de partida e chegada destes vetores: qual dimensão da vida humana é puramente biológica? É possível experienciar nossos corpos e nossa sexualidade senão através da cultura? A saída encontrada por algumas autoras é focar na dimensão

²¹⁴ Rubin, entretanto, critica a teoria edipiana por pressupor "um retorno triunfal" da biologia, ao defender uma propensão natural da mulher à dor, devido às dores supostamente "naturais" presentes no processo de reprodução - primeiro sexo e parto .

relacional do gênero e na compreensão das diferenças das experiências, uma vez mais fugindo de uma universalização que, além de impedir uma compreensão da diversidade de experiências das mulheres, resguarda um espaço para uma concepção de natureza que leva ao determinismo biológico. É assim que a ideia de um sistema em que dois extremos determinados se complementam (sexo/gênero) começa a ser desconstruída:

As relações de gênero não resultam da existência de dois sexos, macho e fêmea, como fica explícito no conceito de sistema de sexo/gênero, de Rubin. O vetor direciona-se, ao contrário, do social para os indivíduos que nascem. Tais indivíduos são transformados, *através das relações de gênero*, em homens ou mulheres, cada uma destas categorias-identidades excluindo a outra (Saffioti 1992: 187)

Saffioti (Ibid) destaca que cada vez mais se torna necessário compreender as dimensões específicas e locais das experiências e como as relações são forjadas em e por processos históricos. A partir desta crítica, observar-se que diferenças físicas existem, mas são valoradas em cada mundo social de formas distintas:

Como o gênero é relacional, quer enquanto categoria analítica, quer enquanto processo social, o conceito de relações de gênero deve ser capaz de captar a trama de relações sociais, bem como as transformações historicamente por ela sofridas através dos distintos processos sociais, trama esta na qual as relações de gênero têm lugar. . (Saffioti 1992: 187).

Se as relações entre homens e mulheres não são fixas, ao contrário, se dão de formas diferentes em contextos sociais específicos, só é possível compreender mulheres e homens reciprocamente, uma vez que vivem juntos (Scott 1990: 72; Rosaldo 1995: 12). As definições normativas da feminilidade devem ser entendidas também como relacionais (Scott 1990: 72), assim como os termos políticos e sociais de gênero. Em cada uma das categorias de feminilidade e masculinidade, há sempre uma referência às formas locais e específicas de relações sociais e, particularmente, de desigualdade social, e não a limitações biológicas (Rosaldo 1995: 16). Ao mesmo tempo em que se busca compreender as diversidades locais das experiências de gênero, observa-se que, nas distintas sociedades, estruturas de poder sempre são forjadas nestas experiências (Saffioti 1992: 196). Para Scott (apud Saffioti 1992:

197), “gênero é a maneira primordial de significar relações de poder”. A diferença entre esta acepção e aquela do feminismo radical, é que aqui, ao expressar diferenças percebidas entre os sexos, as relações sociais de gênero são entendidas como reveladoras das muitas formas como cada cultura constrói percepções e hierarquias sociais e não como definitivamente determinantes destas: “a ênfase é posta sobre o ‘percebidas’ e não sobre as ‘diferenças’ (...) o social engloba tudo, na medida em que o anatômico só existe enquanto percepção socialmente modelada” (Ibidem).

Com sua abordagem mais abrangente, o conceito de gênero permite uma politização de outros fatores que são vistos agora como interrelacionados com as desigualdades entre homens e mulheres tais como *status*, classe e etnia/raça (Schienbinger 2001: 46). O conceito passa a ser útil em aliança com outras variáveis que mostram que a opressão relacionada ao sexo não está socialmente separada de outras formas de opressão, e que o sexo não existe fora da cultura e das estruturas sociais. Assim, apesar da dualidade em sua origem, ao viabilizar essa intersecção entre variáveis culturais e estruturais e politizar causas e dimensões da dominação masculina, o conceito de gênero se mantém central nos estudos sobre as mulheres, como explica Bandeira (2008: 223):

A categoria de gênero centra-se nas identidades de sujeitos que se encontram constituídos por seu pertencimento a coletividades socioculturais distintas – ainda que sobrepostas –, as quais se definem não apenas pela Biologia, História ou geografia, mas, sobretudo, por categorias da cultura, como as de raça/etnia, classe social, religiosidade, geração, entre outras’.

Mas, ao se apontar para as diversas dimensões da opressão sofrida das mulheres, além da perspectiva simbólica – bem abordada na própria definição de Rubin ao traçar as estruturas de parentesco e a constituição da psiquê, ou pelas feministas radicais que trouxeram o conceito de patriarcado como uma estrutura simbólica de opressão da mulher (Millet 1975; Firestone 1976; Eisenstein 1980) – torna-se necessário aprofundar na compreensão das formas de opressão e exploração estrutural na sociedade capitalista. Além das feministas que trabalham com conceito de gênero como uma dimensão simbólica, dimensão esta

determinante para moldar a forma como a natureza é vivenciada pelos indivíduos e compreendida dentro das ciências sociais, outra abordagem alinhada ao construcionismo social mantém um foco diferente. O feminismo socialista encontra na dimensão estrutural econômica as bases para a opressão e exploração da mulher, afastando-se ainda mais da ideia de uma natureza limitante; porém, com sua abordagem materialista, termina por conceber as mulheres a partir da sua capacidade reprodutiva e produtiva.

7.2.2. Feminismo materialista, corpos produtivos e a natureza como potência metafísica

O feminismo socialista, ao conceber a dimensão histórica e estrutural da divisão sexual do trabalho, contribui, nos debates feministas, para refletir sobre a influência ideológica do determinismo biológico nas sociedades capitalistas. Uma relação benfazeja da natureza com a história torna-se viável, uma vez que a vilã da opressão e exploração da mulher não é mais sua natureza (ainda entendidas como características biológicas), mas a forma como o patriarcado e capitalismo, imbricados, estabelecem relações sociais que exploram estas características.

No ensaio “Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado”, Engels (1891) remete a um tempo em que as mulheres detinham o poder econômico nas famílias e, conseqüentemente, sociedades. O fim do período no qual as famílias eram supostamente matrilineares se deu com a derrocada da mulher, que coincidiu com a sua opressão sexual e o surgimento da família patriarcal (Ibid: 61). Se é difícil comprovar essas suposições sobre as origens das famílias enquanto fatos históricos, como já se apontou anteriormente neste capítulo em relação aos problemas na busca por origens e idealização de primitivismos, Engels (1891) traz para o debate a reflexão sobre a importância de conjugar com as questões de gênero e sexualidade da mulher à compreensão de como estruturas econômicas e, particularmente, o capitalismo interferem na divisão sexual do trabalho. Marx e Engels atribuíram às relações sociais de gênero, ao menos pontualmente, o mesmo estatuto teórico conferido às classes sociais - “A primeira divisão de trabalho é aquela existente entre homem e mulher para a procriação” (Engels *apud* Saffioti 1992: 184) -, apesar de dedicarem sua reflexão teórica majoritariamente para desconstrução das opressões de classe no sistema capitalista. Assim, aliada à opressão de gênero e seu fundo cultural, as feministas socialistas destacam a importância da teoria da exploração para a compreensão da opressão das mulheres

(Eisenstein 1980: 16). Segundo Eisenstein (Ibid: 19), para Marx, a opressão não tem um fundamento natural, mas sim social, através das posições de classe, e da organização capitalista que determina a falta de poder e controle de algumas pessoas. Assim, Marx compreendia a exploração do homem e da mulher como derivadas da mesma raiz, sem diferenças (Ibid: 22).

No entanto, as feministas socialistas viriam a discordar de Marx na medida em que não encontram garantias alguma de que o fim do capitalismo e da sociedade de classes levaria à igualdade entre mulheres e homens. Ao contrário, uma vez que as divisões de gênero precedem o capitalismo, seria coerente presumir que elas não desaparecerão com o fim do modo de produção capitalista (Connely 1986: 159). De começo, seria preciso vislumbrar em que medida a atividade da mulher na reprodução limita sua participação na produção (de bens e capitais) e sua consequente opressão e exploração pela sociedade capitalista (Eisenstein, 1980: 25). As relações entre os sexos e a produção dos seres humanos precisariam ser consideradas ao se pensar tanto a produção social de bens, como o Estado, a ciência e as instituições (Combes e Haicault 1987). A ideologia por trás da atuação da mulher como reprodutora e produtora, assim como a forma como a relação recíproca entre família e sociedade se manifesta precisam ser investigadas (Eisenstein 1980: 26).

A própria reprodução, uma condição originalmente biológica, ao se manifestar socialmente – única forma possível de ser vivenciada, ultrapassa a biologia, ao ser articulada por e em afetos, relações e estruturas sociais. Saffioti (1992: 201) analisa como a produção antropológica complexifica a abordagem da produção na sociedade capitalista: “Não se fala de reprodução de força de trabalho exclusivamente – numa sociedade dividida em classes sociais, são estas que precisam ser reproduzidas”. Combes e Haicault (1987: 26) também já apontaram para esse intercâmbio entre produção e reprodução: “a separação indiscriminada dos agentes da produção e da reprodução é sempre parcial, já que as mulheres estão sempre presentes na produção e os homens, na reprodução, quaisquer que sejam as modalidades dos papéis ocupados e os modos de produção considerados”.

Nesse sentido, as fronteiras que separam a reprodução da produção, assim como as características biológicas das experiências socialmente mediadas, são fluidas quando se considera as complexas dimensões que envolvem a reprodução na sociedade de classe, incluindo a distribuição da força de trabalho entre as diversas classes e agências sociais. A reprodução é compreendida por Saffioti (1992: 204) como uma parte do processo produtivo pois adquire importância na relação de não-propriedade, que é complementar à de propriedade

na sociedade capitalista. Um primeiro significado vê a ligação entre produção e reprodução de forma restrita, no âmbito da herança, limitando a própria ideia de herança à transmissão de bens físicos entre gerações. Ao ampliar o conceito de herança para a transmissão da própria condição de classe, surge um segundo significado, mais amplo, da distribuição antroponômica:

O da distribuição inicial das “pessoas”, ou melhor, das *famílias*, nos lugares de classes, a começar pelos lugares de proprietário dos meios de produção. Neste segundo sentido, as relações de distribuição fazem parte das *relações de produção* (e não das relações de distribuição). A herança de capital, que em sentido estrito é a principal relação de reprodução das relações de produção – faz parte das relações de produção (Saffioti 1992: 204).

O debate sobre a distribuição antroponômica contribui para compreender como as fronteiras entre reprodução e produção não são fixas nas sociedades, assim como as características biológicas não são vivenciadas fora do contexto socio-estrutural. Desta forma, o feminismo socialista traz para o centro do debate “o papel da classe social e da hierarquia política na subordinação feminina; desafiando o sistema econômico capitalista no qual a mulher participa de uma associação de trabalho relativamente mal remunerado e excessivo” (Rosaldo 1979: 31), mas também busca compreender como a ideologia patriarcal e o capitalismo se completam ideológica e historicamente.

Eisenstein (1980) faz ainda uma junção das contribuições do marxismo (a tese) – e a reflexão estrutural deste sobre as bases econômicas da sociedade de classes – com o feminismo radical (a antítese) e sua perspectiva do patriarcado enquanto ideologia de poder. Uma síntese destas duas correntes teóricas levaria a uma articulação profícua para a reflexão feminista:

Ao tratar com estas questões se deve romper a divisão entre a existência material (econômica ou sexual) e a ideológica, porque a divisão sexual do trabalho e a sociedade, que como já sabemos estabelece as bases do patriarcado, têm tanto a forma material (os próprios papéis sexuais) como realidade ideológica (os estereótipos, mitos e ideais que determinam estes papéis). Existem, pois, formando um tecido interno (Eisenstein 1980: 35).

Assim, o capitalismo teria se aliado a uma ideologia que o antecede – o patriarcado – e fornecido as condições estruturais para uma exploração maior das mulheres, alienando-a à reprodução e excluindo-a parcialmente do campo sócio-político e da produção, lugar de geração de riquezas na estrutura capitalista (Combes; Haicault 1987: 26, Connelly 1986: 156). Nesta aliança, o capitalismo terminaria por reforçar a ordem patriarcal (Eisenstein, 1980: 36). Mas, mesmo que para as marxistas a reprodução assuma um lugar importante na exploração das mulheres, isso não seria causado pela natureza em si, mas sim devido a “interpretações ideológicas e políticas da diferença biológica” (Ibid: 35).

A chave para compreender a ideia de natureza presente na perspectiva marxista está na articulação entre alienação e o potencial revolucionário dos indivíduos. Embora essa parte da teoria marxista não tenha uma conexão direta com as desigualdades de gênero, a sua importância para a formação do pensamento marxista a torna central também no feminismo desta corrente, uma vez que ela vislumbra o potencial de cada indivíduo, seja mulher ou homem, enquanto derivado de uma essência que, em última instância, não pode ser limitada nem por condições biológicas nem sociais. Por um lado, as feministas socialistas afirmam que “a natureza humana não é essencial, mas socialmente produzida” (Brah 2006: 343). Por outro, a teoria marxista vislumbra uma dimensão a-histórica dentro de cada indivíduo, independente de seu gênero, que é resguardada enquanto um potencial de libertação. A ideia de essência revolucionária se faz presente quando Marx aborda a capacidade revolucionária do ser humano²¹⁵ (Eisenstein 1980: 17). Segundo esta teoria, todo ser humano tem o potencial de viver de acordo com sua essência e vislumbrar uma existência histórica marcada pelo trabalho criativo e pela consciência social. Potencial este que, na sociedade capitalista, reside em cada indivíduo como conflito com a existência material limitada e opressiva da sociedade de classes, gerando um movimento dialético que se faz constante no caminho dessa essência, e em luta contra a existência (Ibidem).

Essa é a base da ontologia revolucionária marxista, que define a consciência revolucionária como este conflito interior em cada indivíduo entre a existência socialmente limitada e o potencial de sua essência (Ibid: 19). Esta ontologia, ao ser vivenciada pelas mulheres, traz o potencial de superação e transcendência de toda condição opressora e limitante:

²¹⁵ Nesta análise, partimos da leitura de Eisenstein (1980) sobre o pensamento marxista. Não teríamos fôlego no momento de analisar a vasta obra de Karl Marx e Friedrich Engels, além de inúmeros pensadores marxistas que os sucederem, para apreender as nuances de sua abordagem sobre a questão de gênero, embora consideremos um esforço necessário em momentos futuros. Por ora, resguardamo-nos com o esforço nesta direção já compreendido por outras pensadoras feministas.

Quando se faz extensiva às mulheres, esta ontologia revolucionária sugere que a possibilidade de liberdade existe ao lado da exploração e da opressão, posto que a mulher é em potencial muito mais do que é em realidade. A mulher está estruturada segundo o que é agora, e isto determina suas possibilidades reais para o amanhã, mas o que ela é agora não determina os limites externos de suas capacidades e potencialidades (Ibid: 19-20).

A ideia de essência como algo inato aos indivíduos, que transcende quaisquer processos sociais e guarda o potencial de liberdade de toda opressão, iguala o potencial revolucionário da mulher e do homem em uma ontologia revolucionária marxista. Assim, no que há de essencial não há uma limitação, mas sim um potencial. Há uma dimensão inata anterior à experiência que, além de não impeditiva, torna-se uma porta, uma chave guardada dentro de cada indivíduo a possibilitar a libertação de toda opressão oriunda dos processos históricos e sociais. Esta dimensão interior e essencial pode ser considerada como uma visão de natureza – tomada aqui como um conceito amplo que se refere a toda dimensão a-histórica do ser humano e do mundo. A natureza pela primeira vez não é vista como uma constrição física, pois não é apresentada como características biológicas, corpóreas. A ideia de uma essência vinculada ao potencial mental criativo possibilita também vislumbrar uma natureza que é vinculada à consciência, e não apenas ao corpo. A ideia de uma consciência em essência como fundamento natural do ser humano desmembra o potencial criativo das características corpóreas. Em um caminho contrário, coloca neste potencial a capacidade de resistir e lutar perante limitações externas – físicas e sociais.

Por um lado, está a ideia de um potencial inato, “natural”, a cada indivíduo de superar quaisquer condições opressoras sociais. Por outro, reside intocada a ideia de uma natureza anterior à experiência – seja ela uma essência abstrata que carrega o potencial de libertação, seja ela as características físicas que marcam os corpos das sujeitos sociais. Novamente temos aqui a dualidade entre, por um lado, a ideia abstrata ao pensamento cristão sobre a natureza e, por outro, os corpos percebidos majoritariamente desde suas capacidades (re)produtivas no contexto do sistema de produção industrial. O construcionismo social do conceito de gênero e do feminismo socialista contribuiu para mostrar como a dimensão biológica, “natural”, marcada por características fisiológicas, se dá atravessada por transformações culturais, em sujeitos contingenciados historicamente. Entretanto, estas perspectivas não conseguem responder a alguns questionamentos.

Se a reprodução em toda sociedade está em intersecção constante com as condições sociais de produção, não existem mais sexo e reprodução *a priori*, antes de quaisquer interferências sociais? Se a existência material e a realidade ideológica formam um tecido interno, as fronteiras entre o biológico e social devem ser eliminadas ao pensar a corporeidade? Como o pensar o natural e o social em cada indivíduo se, como diz Scott (1990: 94), “aquilo que sabemos sobre o corpo constitui conhecimento culturalmente produzido”? Estes pontos são abordados pelas feministas pós-estruturalistas e pela teoria *queer*.

7.3 Natureza inacessível

A partir de uma crítica à forma como o sistema de sexo/gênero foi edificado, e da dualidade que ele mantém, feministas pós-estruturalistas e a teoria *queer* trazem a ideia de *performance* e questionam a rigidez de uma concepção de natureza e Biologia que se dá estática e à parte das construções sociais. Mais uma vez, revisita-se a clássica frase de Beauvoir – “Ninguém nasce, mas se torna mulher”. Mas desta vez para destacar o verbo “tornar-se” como significativo de uma transição do sexo (biológico) para o gênero (social) (Saffioti 1992: 189). Essa transição é entendida agora como uma atividade criadora incessante, que não se dá em um momento específico, não tem uma origem e temporalidade linear. A diferença está em um empenho que é realizado constantemente para “renovar a história cultural de acordo com os termos corporais próprios de cada pessoa” (Ibid: 189).

A teoria freudiana é revisitada para compreender como o ‘self’, a ideia de um ‘eu’ e da própria subjetividade são construídos, ou melhor, estão em constante construção. Por um lado, devido à concepção de um “sujeito-em-processo” com o mundo interior repleto de desejos e fantasias, desfaz-se a noção do sujeito unitário, centrado e racional; por outro, reconhece-se um senso de coerência e continuidade, um senso de núcleo que a psicanálise chama de “eu” (Brah 2006: 367). Com as teorias sobre o inconsciente, as fronteiras entre as diversas partes do sujeito – ego, superego e id - são vistas como fluídas, em constante intersecção:

O dualismo mente/corpo é problematizado quando o instinto ou pulsão é conceituado simultaneamente como psíquico, somático e cultural, quando uma necessidade, vontade ou desejo não é nunca puramente uma sensação corporal, mas é constituída e regulada dentro do espaço cultural (Brah 2006: 367).

Segundo Brah (Ibid), esta leitura feminista e pós-estruturalista de Freud permitiu entender a subjetividade como fragmentada e em constante construção, e edificar uma noção de identidade com base em um sujeito heterogêneo e descentrado: “As identidades são marcadas pela multiplicidade de posições de sujeito que constituem o sujeito. Portanto, a identidade não é fixa nem singular; ela é uma multiplicidade relacional em constante mudança” (Ibid: 371)

Além da dualidade corpo/mente, passa a ser questionada a ideia de uma biologia que exista à parte do social. No sexualidade, questiona-se se o ‘sexo’ da equação ‘sexo/gênero’ de fato exista ou seja em algum momento percutável para quaisquer pessoa, seja como experiência subjetiva seja como processo de investigação científica. ‘Sexo’ – com inicial maiúscula – seria a construção social que é feita sobre o ‘sexo’ – inicial minúscula – referente aqui à biologia. Mas, se só é possível ao ser humano acessar seu corpo, sua ‘natureza’ e biologia, por meio da cultura, o ‘sexo’ – minúsculo – talvez seja inacessível: “não há, em nenhum caso, outra maneira de conhecer o sexo, senão através do ‘Sexo’” (Moore 1997: 6). Para Moore (1997), a ideia de que exista um conjunto de processos biológicos independente de qualquer matriz social é fruto do discurso biomédico da cultura ocidental (Ibid: 6). Então, torna-se necessário questionar em que medida vale a pena continuar a falar de uma dualidade entre sexo/gênero, quando, em última instância, o ‘sexo’ não pode ser apreendido por qualquer abordagem culturalmente mediada (Ibid).

Ao tratar sobre a inacessibilidade do ‘sexo’, Butler (2003: 8-9) remete a uma “naturalidade” que não é um “fato natural” mas sim performance cultural “constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas”. Nesta medida, , assim como o sexo, o corpo é inacessível a não ser através de significados culturais (Ibid: 26). A dualidade entre sexo/gênero então se desfaz, uma vez que não existe nenhuma dimensão pré-discursiva: “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado 'sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (Ibid: 25).

Diante da inacessibilidade do corpo pré-discursivo, da impossibilidade de distinguir sexo de gênero, para Butler torna-se contingente compreender o aparato que leva à construção cultural de ‘sexo’ e dos ‘corpos’. O gênero em si seria este o aparato a construir os sexos:

o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura (Ibid: 25).

Portanto, a própria edificação destes conceitos e desta dualidade tem muito a dizer dos mecanismos sociais que se manifestam nas dinâmicas sociais de gênero. Estes mecanismos afetam a ideia de natureza que atravessa as experiências dos sujeitos de e sobre seus corpos, como as compreensões científicas sobre as dinâmicas sociais de gênero. Se, por um lado, há a necessidade de se questionar a “estabilidade interna e a estrutura binária” presente nas concepções pré-discursivas de ‘sexo’ (Ibidem), por outro é necessário reconhecer que a experiência de corporificação em si já se mostra como uma base comum a todas performances humanas (Moore 1997: 3)

Para compreender a complexidade desta experiência nas diferentes culturas e sujeitos, é preciso superar a forma como as concepções científicas sobre natureza e corpo fundamentadas em um dualismo sexo/gênero entendem as interações entre cultura e natureza – esta última vista geralmente em uma vinculação com a biologia. A perspectiva de uma natureza que está vinculada originalmente ao biológico, ao fisiológico, estabelece como fundante uma separação entre esta natureza e a experiência política e coletiva dos sujeitos. Talvez por isso, nas teorias feministas, a natureza aparece como determinada ou inviabilizada pelo social ou resguardando um potencial de transcendê-lo. Enquanto a natureza for anterior ao social, estes permanecem como opostos inconciliáveis ou, no máximo, como opostos que, na melhor da hipótese, podem estar em uma relação dialética, como no conflito da consciência revolucionária marxista entre essência e existência. Este paradigma que separa natureza de cultura na compreensão dos corpos generizados e relações sociais de gênero que atravessa todas abordagens apresentadas até aqui é incapaz de ajudar a compreender as relações de gênero entre povos ameríndios, pois, entre estes povos, a natureza é ela mesmo lugar primeiro da cultura.

7.4 A perspectiva ameríndia e a cultura como expressão da(s) natureza(s)

Nas abordagens apresentadas até aqui, na forma como as teorias feministas se debruçam sobre a questão da natureza, a natureza é vinculada ao corpo – este, por sua vez, restrito a aspectos fisiológicos -, e apartada dos processos sociais e da cultura, partindo do paradigma da modernidade de separação entre natureza e cultura. A partir da perspectiva da ciência, estabelece-se uma separação entre natureza e cultura, a primeira permeando uma vivência imanente – seja acessível ou não – e a segunda colorida pela diversidade da experiência subjetiva, social e política – estrutural e performada cotidianamente. A sociedade moderna se dá assim fundada em uma "ontologia naturalista" ou "uninaturalista" (Stutzman 2009: 04).

Esta perspectiva científica sobre a Natureza fundada na Biologia termina por reproduzir, em abordagens sobre a relação da natureza com as desigualdades de gênero, o horizonte epistemológico e metodológico fundado em uma dualidade natureza/cultura. O diálogo com a natureza é mediado por um conhecimento fundamentado na causalidade científica, que ultrapassa as reflexões sobre gênero e permeia a ciência ocidental. A questão é que, conforme Saffiotti (1992) previa, as relações de gênero devem ser compreendidas nos contextos relacionais mais amplos em que se dão. Assim, torna-se necessário compreender a forma como diferentes pessoas e grupos sociais experienciam seus próprios corpos, o que não ocorre necessariamente através desta dualidade e apartamento²¹⁶.

Quando tratamos de sociedades fundadas em cosmopercepções distintas daquelas do Ocidente, como no caso dos povos ameríndios, entre os quais, muitas vezes, a ideia de corpo e de natureza é mediada pelo saber mitológico, como a teoria feminista deve abordar a natureza? Manterá a perspectiva construída dentro do paradigma da ciência ocidental? Seria possível pensar uma teoria feminista a partir de uma perspectiva de natureza enquanto um sistema ao qual a cultura se destina? A cultura seria aqui uma forma de expressão das diversas naturezas que habitam o universo, e a ideia de relações fundadas em uma dualidade de fundo - sujeito/objeto - está desfeita; quando temos, no universo, uma diversidade de forças agentivas que se relacionam entre si. Como Sztutman (2009: 05) coloca ao trazer as análises da antropóloga Marilyn Strathern com relação aos termos provisoriamente traduzidos como "doméstico" e "selvagem" entre nativos das Terras Altas da Nova Guiné, correspondentes a

²¹⁶ Sztutman (2009:05) aponta que no perspectivismo dualidade também está presente, porém os pólos estão sujeitos a transformação - há nele "um dualismo provisório". A natureza aqui não está apartada da ação humana, sendo "um domínio fortemente dependente da ação humana, em interação constante com o domínio humano" (Ibid: 04).

duas esferas da vida destes povos; há entre estes dois pólos "uma relação não-hierárquica – avessa, portanto, à gramática do controle – entre natureza e cultura".

7.4.1 Natureza agentiva

No decorrer desta tese, apresentamos em alguns momentos a noção perspectivista de natureza que agora retomamos. Dois elementos centrais são marcados dentro do perspectivismo ameríndio para se compreender a natureza; o primeiro é o multinaturalismo - a existência de diversas naturezas e uma cultura; o segundo, a desvinculação da natureza de uma noção de não-humanidade. Como fala Viveiros de Castro (2006: 327):

Se assim é, então ao menos um significado básico da oposição clássica entre Natureza e Cultura deve ser descartado quando consideramos a Amazônia e contextos similares: a natureza não é um domínio definido pela animalidade em contraste com a cultura como província da humanidade. O real problema com o uso da noção de natureza, aqui, reside menos em que ela se choca com o fato amazônico universal de que muitos animais também possuem cultura, mas sim na afirmação implícita de uma natureza enquanto domínio unificado por uma não-humanidade genérica (Gray 1996: 114).

A separação da natureza do domínio da não-humanidade já afasta, de início, vinculações que pressuponham uma corporalidade e agência feminina supostamente mais "próxima da natureza" por estarem sujeitas a uma possível não agência cultural; esta percepção resguarda uma abordagem biologizante, como a que vimos em outros contextos do feminismo, que compreende a natureza como reduto de animalidade, um universo desprovido de agência. Aqui, a natureza é ambiência da expressão diversa da humanidade; tem-se "uma humanidade molecular de fundo" (Ibid, 321) que subjaz o universo das diversas espécies. O "ser humano"²¹⁷ não possui uma condição ontológica que o aparte deste sistema. Além disso, a natureza é múltipla; suas expressões estão em conexão com este "contínuo heterogêneo do mundo pré-cosmológico" e uma virtualidade que se mantém como potencial mítico por trás da

²¹⁷ Os termos "humanidade" e "ser humano" aqui tratam de conceitos diferentes, sendo o segundo referente à espécie humana, como bem explica Sztutman (2009: 10): "todos esses existentes são, potencialmente, humanos (partilham a mesma condição de humanidade [humanity]) apesar de não serem todos da espécie humana (humankind)".

experiência histórica, por trás do "discreto homogêneo" que configura a experiência dos viventes²¹⁸ (Ibid: 324). A natureza não só não é única, como está sujeita a trânsitos e transformações. Haveria na temporalidade histórica "um processo de mudança (transposição extensiva de estados homogêneos)" que é distinto do tempo mítico em que uma "metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos)" (Ibid: 323). Este tempo mítico é reduto de uma instabilidade ontológica, de uma "ambiguidade trans-específica" (Ibid: 322) que subjaz ao processo de especificação e às corporalidades específicas.

A noção de "humanidade molecular de fundo" abre caminho para uma outra abordagem na relação com a(s) natureza(s): aquilo que comumente no Ocidente vinculamos à natureza – outras espécies, floresta, rios, etc²¹⁹ – aqui não é apresentada como um reino sem dono²²⁰, sujeito à apropriação e exploração dos homens. Esta objetificação – uma natureza "reificada enquanto instância separada da sociedade e a ela subjugada"²²¹ (Albert 1995: 19),

²¹⁸ Haveria, entretanto, estes seres, os espíritos, que permanecem em trânsito: "os espíritos são o testemunho de que nem todas as virtualidades foram atualizadas e que o turbulento fluxo mítico continua a rugir surdamente por debaixo das descontinuidades aparentes entre os tipos e espécies" (Ibid: 324).

²¹⁹ A crítica xamânica da ecologia política da natureza aponta a dimensão conservadora que se dá paralela à conversação nos discursos ambientalistas que pressupõe uma Natureza-objeto (Albert 1995). Krenak (2019) apresenta uma crítica semelhante à ideia de que um rio seja um "recurso natural", quando o seu povo o vê como um parente, um ancestral.

²²⁰ Fausto (2008) aborda as relações de domínio e maestria entre povos amazônicos; o universo ameríndio é, ao contrário das pressuposições ocidentais, "um mundo de donos". As relações de domínio são diversas e possuem uma caráter "múltiplo e fractal" (Ibid: 341) saindo da dualidade entre a ideia de hierarquia rígida presente na sociedade ocidental, e a idealização de uma simetria absoluta projetada sobre os povos originários. Romero (2021: 67), ao refletir sobre estas relações entre os Tikmũ'ũn, aponta para uma vinculação entre a relação de posse - ser dono - e a capacidade de cuidar de algo, "dono é aquele que cuida"; ou seja, ser dono envolve uma série de obrigações, bem dizer, talvez mais obrigações do que direitos. A própria noção de direito aqui pode ser revista, enquanto uma noção performativa - tem direito quem cuida, quem alimenta, e não prescritiva - prévia a qualquer ação (Romero 2021: 71). Tal noção se aplica à relação dos Tikmũ'ũn com os povos-espíritos, e a sua compreensão sobre a relação com a terra. A transmissão dos cantos, embora se fundamente em relações descendência, também é afetada pela qualidade de cuidado e interesse que os jovens expressam por um certo canto/*yãmĩy* (Ibidem). Embora não possamos discorrer sobre o tema aqui, esta noção de domínio é importante para compreender as relações intra e interespecíficas nas cosmologias ameríndias, assim como pode haver aqui nuances de gênero ainda por serem investigadas. Macedo (2019) atenta para o significado do sufixo *tut* da língua maxakali, geralmente traduzido como "mãe" ou "grande". Os animais donos ou mestres em sua espécie podem ser referidos com o uso deste sufixo: "Por exemplo, *kãyãtut*, é composta por dois termos: '*kãyã*', que é 'cobra'; e '*tut*' que foi traduzida por 'mãe' ou 'grande'. Por isso, eles me diziam que *kãyãtut* é 'cobra-mãe' ou 'cobra-grande'. A maternidade como uma relação de maestria já foi apontada por Fausto (Ibid) como existente, porém restrita etnograficamente, e não significativa como parâmetro para as diversas relações de domínio/dono-mestre no contexto ameríndio.

²²¹ Albert (1995) menciona a relação estabelecida entre este imaginário sobre a natureza e o imaginário que se constrói, no Ocidente, sobre os povos indígenas, que oscila entre uma naturalização positiva - "'populações' em perfeita continuidade com seu meio ambiente e cujos membros, ecologistas espontâneos" (Ibid: 18) - e uma naturalização negativa, que entende que os indígenas são "remanescentes da pré-história fadados à assimilação" (Ibidem). Pimentel (2012) também apresenta uma revisão das diversas concepções sobre populações indígenas no senso comum brasileiro; "o índio que mora na cabeça dos brasileiros", entre outras características, é aquele que figura nas imagens de primeiro contato. Tal imagem reforça a vinculação dos indígenas a uma concepção de primitivismo nascida, na verdade, na concepção cristã de paraíso, de uma busca por pureza e um

que se conjuntamente com uma ideia de transcendência – "uma natureza una e transcendente, capaz de englobar as culturas devendo, estas, serem tomadas sempre no plural" (Sztutman 2009: 06) – termina por derivar em uma dualidade no imaginário do Ocidente sobre a natureza. Uma dualidade que está imbricada tanto na religiosidade cristã como na estrutura tecno-científica da sociedade ocidental, como aponta Albert (1995: 18-19):

Em nossas representações culturais, a dominação progressiva do cristianismo no Ocidente está na raiz da objetivação da Natureza como um domínio completamente exterior à humanidade e submetido ao império desta (L. White 1967). Tal antropocentrismo absoluto achou o seu coroamento — via cartesianismo — no triunfo, a partir do século XVIII, da idéia de uma Natureza tornada potencial de forças produtivas destinadas a uma exploração cega. Esta é a Natureza da economia política, que o discurso tecno-científico autentica sob a forma de "leis", "poderes" e "energias" quantificáveis, mas que, paradoxalmente, só adquire o seu efeito de realidade na medida em que está sempre a exceder esse dispositivo de objetivação (sob pena de nele se dissolver). É esta concepção da Natureza como princípio de realidade transcendental, ao mesmo tempo domesticável e irreduzível, que sustenta a ambivalência dos valores que a ela associamos: boa Natureza civilizada versus Natureza selvagem, ou cenário inerte da produção versus essência reencontrada da totalidade.

Ao contrário, no sistema xamânico, a noção de natureza não se dá separada de uma compreensão política que faz parte de um complexo ontológico e epistemológico. Uma vez que conhecimento se dá por meio da compreensão da subjetividade do outro, como presume uma epistemologia xamânica (Viveiros de Castro 2017), para conhecer é preciso se relacionar com este universo que é "uma totalidade social regida por um complexo sistema de intercâmbios simbólicos entre sujeitos humanos e não-humanos" (Albert 1995: 19). Ao elaborar os traçados de uma crítica xamânica da economia política da natureza a partir do conhecimento do xamã yanomami Davi Kopenawa, Bruce Albert (1995) apresenta a forma como os yanomami compreendem a natureza, o que fala muito sobre estas conexões, a complexidade da ideia de Natureza, e sua vinculação com o território - terra - como um lugar onde aquele "totalidade social" e "intercâmbios simbólicos" se dão. A palavra *urihi* – "entidade e espaço sócio-cosmológico complexo reduzido ao sentido de 'terra' (categoria

tempo imaculado de pecado, imagens essas presentes nas primeiras visões romanceadas europeias sobre os povos ameríndios e sobre as Américas.

jurídica) ou de 'floresta' (formação vegetal)" (Albert 1995: 19) – também é utilizada para a tradução de Natureza. Albert (Ibidem) fala desta impossibilidade de reduzir a complexa ideia de natureza yanomami nos termos nas categorias epistêmicas do Ocidente:

Tomamos, de novo, o exemplo da palavra *urihi*, a mais comumente usada para essa tradução [de Natureza]. O campo semântico coberto por tal noção, como já vimos, abarca um registro metafísico complexo. *Urihi* remete, primordialmente, ao conceito de *urihiri*, a "imagem essencial" da floresta. Trata-se, portanto, de uma entidade viva (levada à morte pelo desmatamento) dotada de um "sopro vital" e de um "princípio de fertilidade" de origem mítica. Essa *urihi* — "natureza" é habitada e animada pelos espíritos xamânicos, seus guardiães, criados por Omamë.

A ideia de naturezas múltiplas toca também uma percepção sobre os corpos e as pessoas. Se, no Ocidente, todas as teorias de gênero partem do pressuposto biológico sobre corpo e sexo – mesmo que este seja considerável inacessível, ele permanece lá, como um fundamento biológico residindo sob construções simbólicas –, neste universo dinâmico em que diversas naturezas integram o mundo, o corpo também está em processo de construção e sujeito a transformações contínuas. É necessário construir um corpo para que a pessoa se torne humana, e há sempre o risco de um corpo deixar de ser humano²²².

7.4.2 Natureza, corpos e a agência cultural das mulheres

A noção ameríndia de natureza pode ser percebida na forma como os povos amazônicos e outros povos ameríndios lidam com o corpo. No multinaturalismo, o corpo, enquanto *locus* da perspectiva, da capacidade de apreensão do mundo, precisa ser construído, fabricado com uma série de ações cotidianas e rituais que integram o modo de vida; são cuidados que expressam uma "construção ritual da pessoa" (Goldman apud Romero 2021:

²²² No caso Tikmũ'ün, temos o exemplo do monstro canibal *ĩmmõxã*, mas em outras cosmologias ameríndias este risco iminente de extravio também se faz presente. A condição de humanidade do "ser humano" é, de certa forma, frágil. Na verdade, esta seria uma característica do próprio cosmos ameríndio caracterizado por uma "luta de perspectivas" que carrega uma potência de metamorfose (Sztutman 2009: 13); vivemos em um mundo "talhado pela predação" (Ibid: 13).

140). O corpo e a natureza humana não são dados, mas sim fabricados por meio de ações periódicas e intencionais (Viveiros de Castro 1979: 40). Esta fabricação expressa uma ontologia em que a "socio-lógica" está baseada em uma "físio-lógica" (Seeger, Da Matta, Viveiros de Castro 1970: 12-3) e que não distingue natureza e cultura como instâncias antagônicas e irredutíveis:

As mudanças corporais assim produzidas são a causa e o instrumento de transformações em termos de identidade social. Isso significa que não é possível uma distinção ontológica – tal qual o fazemos – entre processos fisiológicos e processos sociológicos, ao nível do indivíduo. As mudanças corporais não podem ser consideradas nem como índices, nem como símbolos, das mudanças de identidade social. Para os Yawalapiti, transformações do corpo e da posição social são uma e a mesma coisa. Desta forma a natureza humana é literalmente fabricada, modelada pela cultura. O corpo é *imaginado*, em vários sentidos, pela sociedade (Viveiros de Castro 1979: 40-1).

Como Viveiros de Castro pontua em trabalho úbere (Viveiros de Castro, Da Matta, Seeger, 1979) esta fabricação do corpo é a forma como ocorre para produção social da pessoa – "Ele , o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano" (Ibid: 04). E, ademais, a centralidade da pessoa para compreensão das sociedades ameríndias diz também sobre a importância desta corporalidade fabricada, uma vez que ambos, a pessoa e a corporalidade, são o "idioma focal" e informadores da "*práxis* social complexa" destes povos: "as sociedades [sulamericanas] se estruturam em termos de idiomas simbólicos que (...) não dizem respeito à definição de grupos e à transmissão de bens, mas à construção de pessoas e à fabricação de corpos" (Ibid: 10). Entre os Mebêngôkre (Kayapó), por exemplo, Lea (1999) menciona como é a nomeação e prerrogativas rituais que transformam a "matéria bruta" em pessoa.

O ser humano, em si, é fabricado – "o corpo é corpo humano a partir de uma fabricação cultural" (Viveiros de Castro 1979: 43). Esta fabricação é realizada principalmente por meio dois caminhos. O primeiro é o controle das "substâncias que comunicam o corpo com o mundo" (Ibid: 40) – fluidos corporais como sangue e sêmen, alimentos, tinturas, eméticos, tabaco, entre outros –, podendo formar o que Viveiros de Castro, Seeger e Da Matta (1979) mencionam como "comunidade de substâncias". O segundo meio de fabricação

corporal é o "complexo de reclusão²²³" que envolve os diversos momentos em que o corpo passa por processos intensos de transformação – iniciações masculinas ou femininas, de aprendizagem dos xamãs, *couvade*, entre outras, com destaque para os momentos ontologicamente cruciais do ciclo de vida: "acesso à vida; capacidade de reproduzi-la, (maturidade sexual), fim da vida" (Viveiros de Castro 1979: 42). A condição de humanidade assim não é inata; ela precisa ser construída – e mantida – por atos culturais. A metamorfose, elemento constante nas narrativas míticas, é uma potência subjacente a esta humanidade construída. A metamorfose seria "uma ordem no mundo que totaliza Natureza e Cultura" (Ibid: 41), capaz de reinsserir no *socius* a transcendência que a fabricação tenta conter - e de permitir "a reprodução da Cultura como transcendência" (Ibidem), reforçando uma extensão ameríndia da cultura ao que se denomina sobrenatureza (Ibid; Sztutman 2009).

Ao refletir sobre este a construção de corpos entre os Tikmũ'ũn – que se dá, como vimos anteriormente, por um processo contínuo de "aparentamento", construção de parentesco, que envolve a gestão dos cantos, dos alimentos, do sangue, dos fluidos sexuais, entre outros procedimentos cuidadosos –, Romero (2018: 99) faz uma analogia com o pensamento de Simone de Beauvoir:

Digamos então, parafraseando a famigerada frase de Simone de Beauvoir, que não se nasce *tikmũ'ũn*: torna-se. E torna-se, precisamente, a partir deste processo contínuo de *aparentamento* colocado em ação pela residência compartilhada, pelo intercuro sexual, pelo resguardo de sangue, pela dieta alimentar, pela memória e circulação das histórias e dos cantos, pela troca de afetos e cuidados, tudo isso atravessando e sendo atravessado pelos *yãmĩxop*. O que torna, portanto, alguém *tikmũ'ũn* para os *tikmũ'ũn* são precisamente aquelas coisas que fazem de alguém um "parente" ou um "vidente", pois "estar vivo (e não morto), ter um corpo humano (e não de onça, anta, veado) e ser aparentado — relacionado de uma maneira determinada — aos outros humanos são três coisas equivalentes." (Coelho de Souza, 2001: 71).

Um elemento importante perceptível na construção do corpo aqui relatada entre os *tikmũ'ũn* é a centralidade, neste processo, dos não-humanos – *yãmĩxop* –, estas alteridades que habitam o cosmos maxakali. Segundo Magnani (2018), a abertura manifesta nas relações estabelecidas com estes povos-espíritos demonstra uma porosidade, uma permeabilidade à

²²³ "O complexo de reclusão é, na verdade, um aparelho de construção da *pessoa* xinguana: é através deles que os papéis sociais são assumidos" (Viveiros de Castro 1979: 45).

alteridade na constituição da pessoa *tikmũ'ũn*; haveria aqui uma "corpo múltiplo e aberto", "um sujeito ontologicamente constituído por relações e alteridades" (Ibid: 301-2). A pessoa não é uma unidade impartível; mas sim "'partilhada', 'dividual' ou 'divisível'", em consonância com outras abordagens sobre povos nativos, como os melanésios e papua (Ibidem).

A fabricação do corpo e da pessoa entre os povos ameríndios está relacionada, por outro lado, com um conhecimento corporificado e generizado (Belaunde 2005: 38; McCallum 1999). Um conhecimento que implica em vedações e práticas tanto para os homens quanto para as mulheres, uma vez que o corpo permanece em permanente construção para ambos os sexos: "As mulheres, assim como os homens, devem respeitar interdições e comportamentos corretos para que seus corpos-pessoas continuem saudáveis, não sendo tal condição garantida por um suposto pertencimento à ordem da natureza" (Magnani 2018: 286-7). Aqui, a abordagem sobre a reprodução não se dá dentro de parâmetros biológicos, mas por meio de idioma simbólico. O processo de aparentamento se inicia mesmo na concepção, marcada por características comuns entre povos ameríndios – a teoria da concepção ameríndia²²⁴ – e pela noção de *couvade* (Lea 1999, McCallum 1999). A centralidade do resguardo de sangue na fabricação corporal também demonstra uma dimensão social da reprodução, por meio da gestão do fluxo menstrual, uma vez que "o sangue é o veículo principal que efetua tanto a diferenciação como a unidade de gêneros"²²⁵ (Belaunde 2005: 38). O sangue, e o controle do fluxo menstrual, ao serem colocados em um lugar central na fabricação de corpos generizados, também ascendem para um lugar central na constituição da cultura (Belaunde 2001)²²⁶, retirando deste lugar a centralidade do parentesco e das trocas matrimoniais.

²²⁴ Segundo a teoria da concepção ameríndia, a concepção é feita pelo acúmulo de sêmen, e não em apenas um ato sexual, de forma que, todos os homens que fizerem sexo com a mulher durante a gestação são pais da criança (Lea 1999). *Couvade* envolve um grupo de restrições alimentares e de outras práticas ao pai da criança, durante a gestação e logo após o nascimento: "É como se o pai, a mãe e a criança compartilhassem uma mesma substância orgânica até a fixação da identidade própria do filho/a, após o recebimento de nomes e quando endurece sua pele ou envoltório." Segundo Lea (Ibidem), *couvade* parece ser um processo de "construção social do papel de pai", apesar do risco funcionalista desta abordagem.

²²⁵ Original em espanhol: "la sangre es el vehículo principal que efectúa tanto la diferenciación como la unidad de los géneros".

²²⁶ Diversas narrativas mitológicas também tematizam a agência social feminina em momentos fundacionais da cultura. Overing (1986) referencia, na mitologia piaroa, a origem da cultura como vindo de uma deusa, como veremos logo a seguir. A disputa pelas qualidades culturais é marcadamente conhecida no mito da flauta roubada, extensivo a vários povos ameríndios, em que homens e mulheres disputam o domínio sobre os instrumentos e capacidades culturais a ele vinculados; com as mulheres perdendo a disputa ao fim. Outro complexo mitológico que discorre sobre práticas vinculadas à agência feminina como fundacionais da cultura é aquele que vincula fogo, argila e o cozimento (Lévi-Strauss 1985: 220): "Para explicar a passagem da natureza à cultura, do cru ao cozido, um dos conjuntos se concentra no fogo de cozinha, o outro na cerâmica cuja utilização culinária pressupõe o fogo doméstico como adquirido". Ao fazer referência a um mito do povo Mohave, habitantes das margens do rio Colorado, na América do Norte, Lévi-Strauss (ibid; 221) observa a arte da cerâmica como aquela que melhor representa a passagem de um estado amorfo - sua matéria "bruta" é retirada da terra - a um produto cultural: "De alimento propriamente no estado de natureza, a terra assume o papel de

Ao analisar a constituição da pessoa e do *socius* piaroa, Overing (1999: 90) traz para o debate também uma imersão entre dimensões cotidianas e cosmológicas, que termina por desfazer o dualismo que vincula mulheres às atividades cotidianas supostamente menos importantes. A autora vem a reconhecer uma "ênfase amazônica sobre os modos de fecundidade", utilizando a expressão "gerativa" de modo a expressar a importância social dos valores vinculados à reprodução e fecundidade, e aos "poderes individuais de criação e destruição da vida". Em trabalho anterior, Overing (1986) já havia apresentado uma interpretação da agência feminina entre os Piaroa como oriunda do domínio da cultura, na contramão de teorias que argumentam um patriarcado que situa a mulher no lugar da natureza e o homem no lugar da cultura entre povos indígenas. A menstruação e a capacidade reprodutiva, assim como a habilidade para caça e pesca, são fornecidos às meninas e aos meninos, respectivamente, durante seu período de iniciação quando "o xamã líder voa para o espaço celestial para tirar das caixas de cristal da deusa celestial a capacidade cultural perigosa e venenosa e a traz de volta com segurança, presa em contas, para o uso do indivíduo e incorporação dentro do corpo dele/a"²²⁷ (Ibid: 148). McCallum (1999: 167-8) também situa a agência feminina como basilar para socialidade kaxinawá:

Em resumo, a agência feminina envolve a capacidade de produzir vários objetos, de pintar, de tecer padrões decorativos, e de transformar substâncias cruas em coisas ou pessoas 'cozidas' ou processadas. Essas coisas são denominadas 'verdadeiras', *kuin*, pelos Kaxinawá – por exemplo, redes verdadeiras, potes verdadeiros, desenhos verdadeiros, comidas verdadeiras e pessoas verdadeiras. Tudo isso se opõe a coisas e pessoas estrangeiras. As mulheres, desse modo, ocupam o centro da produção do que se constitui a identidade cultural e social kaxinawá, e não a periferia, como foi sugerido em outros casos sul-americanos (como o dos Jê).

Entre os Tikmũ'ũn, já mencionamos nesta tese²²⁸ a importância da agência feminina na construção de parentesco e nas dinâmicas de relações com os *yãmĩyxop* que são centrais para

recipiente, isto é, obra cultural. (...) essa transformação desloca o acento, da conquista do fogo celeste pelos terráqueos para o dom da argila e da arte misteriosa da cerâmica que lhe é feito por seres sobrenaturais simultaneamente aquáticos e subterrâneos" (Ibid: 221). Ao mesmo tempo, o autor reconhece uma identificação "universal" entre as mulheres e a cerâmica (Ibid: 224).

²²⁷ Original em inglês: "the lead wizard flies to celestial space to take from the crystal boxes of the celestial goddess dangerous and poisonous cultural capability and brings it back safely bound in beads for the individual's use and incorporation within him/her body".

²²⁸ No quarto capítulo, aprofundamos sobre os sentidos da comensalidade para os Tikmũ'ũn.

construção da pessoa maxakali. A importância da participação das mulheres na comensalidade não significa uma agência periférica ou mais próxima da natureza; ao contrário, assim como os cantos, os alimentos são substâncias culturais que entram nas dinâmicas de reciprocidade que os Tikmũ'ũn estabelecem com os não-humanos: "A relação de aliança com os povos-espíritos é assim selada a partir de uma reciprocidade que reforça a natureza comum dos alimentos e dos cantos, ambos pertencentes ao plano da "cultura" (Magnani 2018: 206) Se olharmos ainda para o mito que conta a história de *Putôyhex*, a mulher que nasce do barreiro²²⁹, percebemos a vinculação, já nesta primeira mulher, das mulheres a elementos culturais. Magnani (Ibid: 73) observa neste mito um "diferenciação 'de gênero' nativa" e identifica, na descrição desta mulher, a presença de uma agência da ordem da cultura. *Putôyhex* é percebida como mulher por portar ornamentos – pulseiras, tornezeleiras de fibra de algodão – que são produtos culturais; o que a torna "mulher 'de verdade'", assim, são seus atributos culturais e não a condição biológica de seu corpo:

Entre os Tikmũ'ũn, portanto, o corpo feminino não se opõe ao corpo masculino, por pertencer a uma (pressuposta) esfera da natureza. O que diferencia *Putôyhex* do homem não é sua biologia, mas suas qualidades criativas, sociais e estéticas que são, por sua vez, frutos de suas habilidades técnicas (tecelagem, cerâmica, arte da miçanga) e, como veremos adiante, de suas competências relacionais e xamânicas (Magnani 2018: 73).

A vinculação da mulher à natureza, e do homem à cultura, reproduzindo dualidades como (doméstico *versus* selvagem, interior *versus* exterior, corpo e alma) encontra eco em diversos discursos antropológicos; diversos trabalhos que, inicialmente, buscaram dar enfoque às relações sociais de gênero terminaram por dar enfoque às práticas que reforçavam uma ideia de dominação universal masculina (Lea, 1999; Belaunde, 2005). Mais recentemente, antropólogas têm buscado abordar as relações sociais de gênero a partir de uma compreensão das dimensões culturais das práticas marcadamente femininas, assim como enquadram as mulheres como sujeitos ativos nas relações produtivas. A oposição entre natureza e cultura e a vinculação das relações de gênero a esta, parte do dualismo Ocidental que situa a Natureza em um lugar objetificado, passivo e, junto com ela, a mulher. Um dualismo que eflui em

²²⁹ No quinto capítulo, apresentamos o mito para discorrer sobre a relação dos Tikmũ'ũn com a terra.

outras dualidades como aquela entre doméstico e selvagem e cotidiano e cosmológico. A caracterização destas dimensões sociais como estanques, e de um pólo sempre como desprovido de dimensões culturais, termina por situar as práticas protagonizadas por mulheres como periféricas para as sociedades.

Estas dualidades que fundamentam as construções de gênero na sociedade atual e suas práticas estruturantes valoram tudo que se encontra próximo do humano. Por outro lado, uma ecologia fundamentada no imaginário da natureza passiva, propõe um "retorno à natureza", ignorando que a própria oposição entre humanidade e natureza é um problema construído no imaginário do Ocidente. Talvez, como um exercício pedagógico, poderíamos nos orientar pelo episteme mítica Tikmũ'ũn – sua mitopraxis (Shalins 2011) ou cosmopraxis (Sztutman 2009) – que alerta para o perigo não de um retorno à natureza, mas de uma aproximação excessiva da condição de "ser humano" (Tugny 2011: 71). É no caminho de quebrar estas dualidades e de conceber um corpo feminino que se dá de forma expansiva ao território e a dimensões não-humanas do universo que o feminismo indígena tem se conformado.

7.4.3 O feminismo indígena e a noção de um corpo coletivo

A necessidade de pensar a mulher desde uma perspectiva de corporalidade não-biológica está presente na crítica realizada por Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) a forma como as feministas ocidentais têm olhado para as mulheres africanas. Ao analisar as sociedades yorubá, Oyěwùmí aponta tanto uma abordagem não-biológica das relações sociais – inclusive as de gênero –, como a centralidade de outras categorias sociais à frente de gênero na organização social destas sociedades. O feminismo indígena também vai situar este corpo feminino a partir de uma abordagem não biológica, abrindo o caminho para uma percepção cosmopolítica de gênero.

A feminista indígena boliviana Julieta Paredes e o coletivo Comunidad Mujeres Creando Comunidad, em uma defesa do feminismo comunitário, apontam para limitações no feminismo branco não-indígena e, no esforço de conceber um feminismo representativo para as mulheres não-brancas da América Latina, falam da necessidade de uma ruptura epistemológica nas teorias feministas que reconheça os limites deste ponto de partida branco:

O feminismo no Ocidente responde às necessidades das mulheres na sua própria sociedade: elas desenvolveram lutas e construções teóricas que pretendem explicar sua situação de subordinação. Ao se instaurar no mundo das relações coloniais, imperialistas e transnacionais, estas teorias se convertem em hegemônicas no âmbito internacional invisibilizando assim outras realidades e outros aportes²³⁰ (Paredes, Comunidad 2014: 75, tradução nossa).

Ao pensar nesta perspectiva mais coletiva para feminismo, Paredes e o coletivo apontam como característica comum em duas grandes correntes feministas ocidentais – feminismo da igualdade e da diferença – um posicionamento das mulheres como indivíduos perante os homens, seja preconizando homens e mulheres indivíduos iguais, no caso da primeira corrente, ou homens e mulheres indivíduos diferentes, no caso da segunda (Ibid: 78, 79). Como alternativa, as autoras vislumbram fazer um feminismo próprio, que parta desde suas realidades comunitárias, pensando mulheres e homens em relação à comunidade, e não um perante os outros. Nesta crítica, as autoras apontam ainda uma apropriação pelo neoliberalismo colonial do conceito de gênero, originalmente com uma categoria política com o potencial revolucionário de denunciar relações de subordinação social do sistema patriarcal (Ibid: 62). Segundo as autoras, a construção da ideia de equidade de gênero, que passou a embasar políticas públicas neoliberais, converte o conceito de gênero em uma categoria pós-moderna e superficial, que termina por tentar ditar papéis sociais (Ibid: 63). Esta seria uma visão superficial da questão, que ignora a desigualdade estrutural que garantirá aos homens uma situação de poder sobre as mulheres, enquanto não houver um deslocamento completo das estruturas sociais genderizadas. Assim, de acordo com a formulação do feminismo comunitário, o objetivo final do feminismo não deveria ser equidade de gênero, mas sim a superação do gênero enquanto uma realidade histórica causadora de injustiça (Ibid: 65, 66). Para que o conceito "gênero" siga como pertinente para pensar a realidade das mulheres, seria necessário descolonizá-lo, abandonando a ideia de equidade, e reforçando a denúncia de gênero, contextualizando-o na história de cada povo (Ibid: 71, 72).

A partir desta crítica, o feminismo comunitário propõe pensar o feminismo que embasa a luta das mulheres a partir de cinco “campos de ação e luta das mulheres das comunidades rurais e urbanas” (Ibid: 95). São eles: corpo, espaço, tempo, movimento e

²³⁰ Original em espanhol: “El feminismo en occidente responde a las necesidades de las mujeres en su propia sociedad: han desarrollado luchas y construcciones teóricas que pretenden explicar su situación de subordinación. Al instalarse en el mundo de las relaciones coloniales, imperialistas y transnacionales, estas teorías se vuelven hegemónicas a nivel internacional, invisibilizando así otras realidades y otros aportes”.

memória. Resumidamente, o corpo é entendido como individual e coletivo, conformados em três âmbitos: a cotidianidade, a biografia e a história dos povos (Ibid: 99). O espaço, caracterizado por duas dimensões – a tangível e intangível – é onde "a vida se move e se promove" (Ibid: 102-3). O espaço tangível é aquele concreto onde se dão as práticas produtivas e ações cotidianas. O intangível, em diálogo com a cosmologia aymara, é uma confluência de uma dimensão horizontal e vertical, e diz respeito às leis de reciprocidade que regem a "Madre Tierra" e o cosmos. O tempo, como uma condição para vida, é apropriado de acordo com o entendimento de cada sociedade, sendo caracterizado por uma desvalorização do tempo feminino na sociedade patriarcal. O movimento é expresso nas organizações sociais fruto, entre outros, da organização das mulheres, que são responsáveis por levar a frente a luta. E, por fim, a memória diz respeito ao legado dos antepassados, à vida da terra em que viveram, e aos saberes oriundos deste legado que compõem a identidade étnica.

Ao apresentar uma leitura destes campos, a liderança e pensadora indígena Elisa Urbanos Ramos, da etnia Pankararu, do Nordeste brasileiro, elabora, na sua dissertação de mestrado, sua proposição de um feminismo indígena no contexto brasileiro. Nesta definição, o corpo do feminismo comunitário é "um corpo integral, que não se separa da alma, bem como suas ancestralidades estão em conexão com as ações presentes" (Ramos 2019: 70). A partir daqui, Ramos apresenta sua compreensão sobre o feminismo indígena enquanto embasada na compreensão do corpo feminino como um corpo coletivo, em relação com o território e com o povo:

Diante dos nossos acompanhamentos e observações podemos definir **feminismo indígena** enquanto um conjunto de ações das mulheres indígenas em prol dos direitos coletivos que refletem no presente a trajetória de luta dessas mulheres fortalecidas nas suas espiritualidades, de forma que seus corpos estão para seus territórios como um corpo coletivo dotado de histórias, culturas e da memória de seus antepassados. E na sua especificidade comunga com a luta de outras mulheres contra as violências de qualquer natureza (Ibid: 84: destaque no original).

A partir desta compreensão de corporalidade, Ramos propõe quatro elementos que atravessam o cotidiano das mulheres indígenas como integrantes do conceito de feminismo indígena: Espiritualidade, Território, Corpo e História. Estes elementos possuem definições próximas àquelas apresentadas pelo feminismo comunitário; Ramos (ibid: 85) destaca a

presença de "um mundo do invisível" que atravessa as identidades das mulheres indígenas (Ibid: 85) e que conforma um corpo que é extensível ao território: "É assim seus corpos individuais se tornam se tornam um corpo-território, são os territórios sagrados de seus povos, de seus antepassados²³¹. E se tornam líderes ou pessoas emblemáticas" (Ibidem).

A Natureza surge aqui como um elemento central a integrar o eixo da Espiritualidade. Aquilo que chamamos de Natureza no Ocidente é vinculada à ideia de uma "mãe" como um/a lugar/pessoa que viabiliza a teia reciprocidade que abarca humanos e não-humanos; uma força viva e agentiva²³²:

O movimento indígena tem suas inspirações nos ensinamentos dos nossos antepassados, fortalecidos pela espiritualidade ancestral e a condução da mãe natureza (Ibid: 83-4)

Esses corpos femininos que trazem como referência a mãe terra, que nos demais países da América Latina a chamam de *Abya Yala*, fazendo referência a um mundo anterior a chegada do colonizador. A memória de seus antepassados ao definir esse território, com todos seus significados, seja na narrativa mítica, ou seja, na modernidade. O que serve como denominador comum para suas lutas em qualquer que seja o povo. Não apenas o território como posse da terra, espaço geográfico, mas do conjunto de elementos a ela ligada. (Ibid: 85)

A ideia de "Pachamama" também é bastante difundida entre povos da América andina (Krenak 2019, Mignolo 2017). Mignolo (2017: 7) coloca que a substituição do conceito de Pachamama de Natureza teria sido um ato fundador da colonialidade no imaginário: "Foi basicamente assim que o colonialismo foi introduzido no domínio do conhecimento e da

²³¹ A questão da ancestralidade entre povos ameríndios - e a forma de lidar com os antepassados, os mortos - é abordada por Manuela Carneiro da Cunha (1978) na conclusão de seu livro "Os mortos e os outros". A antropóloga apresenta uma oposição na forma de lidar com ancestrais/mortos entre povos ameríndios e povos africanos. Para os *krahô*, povo por ela estudado, a morte é um processo de perda de identidade, de desaparecimento; como o é para diversos povos ameríndios, havendo uma divisão primária entre vivos e mortos. Ao contrário da ideia mais presente entre povos africanos, sendo mencionado especificamente alguns grupos bantos, em que há uma noção de continuidade entre a permanência de uma identidade entre os antepassados mortos (Cunha 1978: 142), podendo haver mesmo uma não "diferença qualitativa" entre anciãos e mortos.

²³² Ver Tavares et al (2015).

subjetividade". A concepção andina de Bem-viver (Sumak Kawsay) carrega também uma não separação entre os princípios materiais e espirituais vinculados à natureza; a percepção da natureza se dá junto com um princípio de reciprocidade na convivência entre todos os seres no universo, chamado de *ayni*:

O *ayni*, o processo da convivialidade dos diversos mundos do ecossistema andino, desempenha um papel de emulação e complementação das dimensões da materialidade e da espiritualidade (...) Nesse sentido, afirma-se que, nos Andes, tudo tem vida e tudo na vida é um *ayni*. Aqui, diferentemente dos valores da sociedade ocidental, em que a materialidade e a luta de classes movimentam a máquina da sociedade, é o *ayni*, nos Andes, que movimenta as energias material e espirituais da vida. *Ayni* ecobiótico, cosmogônico, convivial (Yampara 2010).

O conceito guarani de *Teko Porã* carrega um sentido parecido ao andino Sumak Kawsay:

Para os Povos Indígenas, natureza é quem dá sentido à vida. Tudo em seu equilíbrio. Como uma imensa teia, na qual tudo está interligado, um organismo vivo (...) *Teko Porã*, um conceito filosófico, político, social e espiritual que expressa exatamente essa grande Teia, onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia; é a representação da boa maneira de Ser e de Viver. (Takua 2018: 06)

Esta figura de uma "mãe natureza" é ainda relacionada à ideia de terra; essa "mãe natureza" é também uma "mãe terra", como aponta o documento final da 1a. Marcha das Mulheres Indígenas²³³ (apud Ramos 2019: 100) que teve como tema "Território: nosso corpo, nosso espírito": "Somos responsáveis pela fecundação e pela manutenção de nosso solo sagrado. Seremos sempre guerreiras em defesa da existência de nossos povos e da Mãe Terra".

Para finalizar este capítulo, trazemos um trecho de uma conversa entre duas mulheres indígenas – Maria da Glória e Glicéria de Jesus, mãe e filha, lideranças da Aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro (Una/BA), que apresenta a vinculação entre corpo e território, e a centralidade da Natureza/terra para a definição da pessoa indígena, assim como de uma

²³³ A 1a. Marcha de Mulheres Indígenas ocorreu entre os dias 10 e 14 de agosto de 2019 e contou com cerca de 2500 mulheres de 130 povos indígenas do Brasil (Documento Final da Marcha apud Ramos 2019: 94).

identidade feminina; a natureza, na forma da terra, é entendida assim como uma força feminina, uma "mãe"²³⁴.

Maria da Glória: "Sem nossa terra nós não vivemos não. Bom para nós é nossa terra aqui onde nós vivemos, criamos, nascemos de geração para geração. Bom para nós é a nossa terra, nossa mãe terra".

Glicéria: "Porque o nosso projeto de vida não existe sem a terra. A gente precisa para cultivar os nossos encantados, precisamos da terra da mata em pé. A gente precisa das nascentes do rio correndo, a gente precisa de todos esses elementos. A gente não precisa de um papel e de quatro paredes para poder chamar, ou agradecer, ou invocar a Deus. Deus para gente é muito mais, além dessas paredes. Precisa disso, precisa desse espaço físico. Precisa dessa geografia. É nessa dimensão, é a dimensão de nosso território"

Por fim, retomamos a frase que está na epígrafe deste capítulo para apresentar a consonância entre duas falas, proferidas em momentos e lugares tão distintos. No livro "Os filhos dos dias", o escritor uruguaio Eduardo Galeano (2012) lembra que o dia primeiro de agosto é considerado o dia da Pachamama entre os povos andinos. Em um tópico denominado "Mãe nossa que estais na terra", ele fala da fé em Pachachama como "a mais antiga de toda América" e, em memória deste dia, traz uma canção dos povos andinos cantada para celebrar este dia. A canção diz:

Vos nos da frijoles,
que bien sabrosos son
con chile, con tortilla.

Maíz nos das, y buen café.
Madre querida,
cuidanos bien, bien.
Y que jamás se nos ocurra
venderte a vos²³⁵.

²³⁴ A conversa foi gravada para o documentário "As Indígenas da Terra".

²³⁵ Por ser um trecho de uma canção tradicional, optamos por manter o original no corpo da tese. Tradução:

Você nos dá feijões,
que são tão saborosos
com pimenta, com tortilha.

Você nos dá milho, e café do bom.
Mãe querida,

Longe das montanhas andinas, no litoral da Bahia, em setembro de 2019, as mulheres Tupinambá se organizaram para realizar a 9a. Farinha das Mulheres Tupinambá da Serra do Padeiro em que recebem parentes de várias aldeias e de outras etnias para colherem e produzirem derivados da mandioca. Ao final de alguns dias de trabalho produzindo coletivamente farinha e outros produtos, as mulheres de várias etnias da Bahia se reuniram em uma grande celebração, em que o fruto do trabalho foi distribuído para todos presentes. Para dar início à festa, a anfitriã, a anciã tupinambá Maria da Glória de Jesus, enunciou algumas palavras, que carregam a mesma mensagem que as mulheres andinas cantam mais acima no continente:

Sem essa Mãe Terra, nós não temos essa semente, nós não temos essa fruta, essa abóbora, essa batata. Nós não temos. Isso aqui é vindo da terra. Isso aqui é nossa Mãe Terra. Essa luta nossa é por causa da terra. E todos sejam bem-vindos. E tudo aqui é dividido, cada grãozinho para cada um.

Além da compreensão da Natureza como uma força agentiva, o que estes relatos nos parecem ter em comum é uma percepção da coletividade como um elemento consubstancial da pessoa, sem ser uma força coercitiva ou opressora. Dito de outra maneira, a noção de comunidade e coletividade, tal como vivida pelos povos ameríndios, é diferente daquela percebida pela sociedade ocidental. Tal tese já havia sido também desenvolvida por Pierre Clastres (1974) no conhecido trabalho "Sociedades contra o Estado". Nele, Clastres (Ibid: 26) menciona o equívoco de se pensar que estas sociedades não possuíam estado - "sem fé, lei e rei" - por serem primitivas, incompletas, ou por carecerem de mecanismos de vigilância e organização. Na verdade, estas sociedades são 'contra' o Estado, desenvolvendo mecanismos para impedir o surgimento de uma instituição regularizadora central: "o esforço permanente para impedir os chefes de serem chefes e a recusa da unificação; é o trabalho de conjuração do Um, do Estado" (Ibidem).

cuide bem de nós, cuide bem.
E que a gente jamais pense
em vender você.

Por outro lado, entre estas sociedades há a conformação de coletividades por meio de uma partilha de práticas materiais. Overing (1999) também aborda esta questão ao distinguir entre os Piaroa uma organização social que se dá como algo integrado ao cotidiano - "modos compartilhados de fazer as coisas" (Ibid: 87) - que colabora para construir uma "comunidade de similares" - uma vida em comunidade "segura e fértil" construída por meio de uma partilha cotidiana, de "um certo tipo de homogeneidade material criado pela mutualidade da vida comum" (Ibid: 87-8). Aqui surge uma apreensão do social e coletivo reconhecida como traço comum a outros povos ameríndios:

'O social', em seu sentido mais positivo, tal como expresso nas ações partilhadas e nas interações pessoais diárias, é provavelmente compreendido, por muitos povos da Amazônia, como um conjunto de meios potentes para se trabalhar ativamente contra o desenvolvimento de relações coercitivas (Ibidem).

Reflexões como estas trazem uma questão fundamental que está na raiz do que Strathern (2009) chamou de "relação incômoda" entre o feminismo e antropologia: a forma de compreender e lidar com alteridade(s). A questão perpassa os pressupostos epistemológicos e metodológicos da antropologia e do feminismo, que Strathern (2009) caracteriza como fundados em radicalismos diferentes no que concerne às maneiras de lidar com a alteridade. A autora aponta que, por um lado, há uma afinidade entre a teoria antropológica e o feminismo, pois ambas lidam de maneira plural com diferentes perspectivas, colocando-as de forma competitiva e ao mesmo tempo autoreferencial no debate. Assim, alimentam-se teoricamente da diversidade: o caráter auto-reflexivo de ambas dá-lhes capacidades de manter debates conflitivos sem fechar um paradigma único (Strathern, 2006, 2009). Porém, se a forma de lidar com críticas e oposições teórico-metodológicas é semelhante, as formas de conceber a alteridade e com ela estabelecer uma relação possível são bem distintas. O feminismo vê no Outro (o homem, o patriarcado) um inimigo que deve ser combatido dentro do próprio sujeito investigador (Strathern 2009: 98). Já a antropologia vê no encontro com o Outro a possibilidade da descoberta etnográfica, o potencial do conhecimento. Um/a antropóloga/o deve, a partir deste encontro, afastar-se da própria experiência ao mesmo tempo que deve torná-la evidente, uma vez que o/a antropolólo(a) deve buscar colocar em perspectiva também o seu mundo para poder apreender o do outro - "A antropologia, aqui, constitui-se a si mesma

em relação com um 'Outro'" (Ibid: 98). Já a pesquisadora feminista busca se aproximar do seu próprio 'self', para observar aí os efeitos nocivos do domínio do outro - "O feminismo requer um dogma de separatismo como instrumento político para constituir uma causa comum" (Ibid: 101). Segundo Strathern (2009: 90-1), entretanto, a relação entre estas duas vizinhas – a antropologia e a teoria e prática feminista – guarda uma potência: por um lado, o feminismo mostra a importância de uma postura ética de distanciamento perante o Outro, pois esse distanciamento que valida o compromisso das mulheres umas com as outras; por outro, a antropologia faz perceber que o afastamento que o feminismo pretende fazer se dá ainda dentro de "uma cosmovisão compartilhada de forma equânime com os Outros"(Ibid: 101); ou seja, o feminismo está mais perto deste Outro do que gostaria devido às "suposições culturais comuns sobre a natureza da noção de pessoa [personhood] e de suas relações" (Ibidem).

O feminismo comunitário - e indígena - parece propor aqui uma abordagem metodológica e epistemológica que reconcilia as duas formas de lidar com a alteridade, ao reconhecer a necessidade de combater as opressões estruturais - e interiorizadas nos sujeitos - da colonialidade, mas também se fundamentar em uma relação cooperativa entre sujeito e coletividade - esta que, na prática, é também uma comunidade de Outros cuja partilha e mutualidade ajuda a transformar em similares. Esta cooperação, fundada numa percepção de pessoa em transformação pela própria partilha da comunidade, traz consigo uma noção de trabalho que não se dá apenas no universo de produção material mas sim que, por meio dela, conforma os sentidos cosmogônicos da comunidade. Aqui o trabalho é "o processo da convivialidade dos diversos mundos do ecossistema" (Yampara 2010), para usar mais uma vez a descrição andina do conceito de *ayni*.

Fundamentado neste legado dos povos originários das Américas, os feminismos podem se renovar; neste caminho esforços teóricos têm sido feito, como a aproximação do feminismo com as políticas do comum:

o potencial das relações comunais como garantia de sobrevivência, de maior capacidade de resistência e, acima de tudo, como um caminho para transformar nossa subjetividade, para que possamos reconhecer o mundo que nos rodeia - a natureza, as outras pessoas, o mundo animal - uma fonte de riqueza e conhecimento e não um perigo (Federici 2017: 140)

Alicerçados em uma concepção de coletividade e pessoa que seja capaz de vislumbrar na alteridade, além da diferença uma potencialidade de troca e transformação, os feminismos comunitário e indígena parecem apontar caminhos para uma prática e teoria feminista em que a comunidade seja uma vereda de conformação de relações e subjetividades, lembrando que a equivocação pode ser um princípio e não um fim.

Conclusão

Esta pesquisa se propôs a refletir sobre como o cinema Tikmũ'ũn poderia apresentar características dos sentidos e sensorialidades envolvidos nas relações de gênero e, em especial, da agência das mulheres indígenas entre os Tikmũ'ũn. Esta questão é acompanhada por outras, que rondam a ideia do cinema como poroso aos processos de mediação culturais em seu fazer, e também uma reflexão sobre o lugar da arte entre os povos ameríndios - Els Lagrou (2011) perguntava: "Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?".

A partir do visionamento e análise dos filmes, percebemos que estes expressam uma polifonia de perspectivas das subjetividades que habitam o cosmos maxakali. Em uma analogia com os cantos rituais que os Tikmũ'ũn adquirem e cuidam ao longa da vida, os filmes parecem transitar entre as diversas perspectivas das alteridades em cena, dialogando com um modo de se relacionar e conhecer xamânico que pressupõe um processo de subjetivação, de assumir a perspectiva do outro que se almeja conhecer. Se filmar é também uma forma de conhecer, acessar o mundo - e Sueli Maxakali (2021) nos fala que, por meio das câmera, é possível aprender cantos - , parece que a forma de conhecer que o cinema Tikmũ'ũn aciona é ir ao encontro das perspectivas das diversas subjetividades em cena, trazendo para a tessitura fílmica sensorialidades oriundas de corporalidades distintas. De forma similar àquela percebida por Belisário (2014: 135) no filme *As Hipermulheres* (2012, 80'), por meio de um "regime de intensidades" a mise-èn-scene torna-se "polifônica", polissêmica".

Ao se inserir em meio a subjetividades e mundos distintos, entre humanos e não-humanos, entre os Tikmũ'ũn e *ã'yũhuk*, cinema nos parece aqui assumir um lugar de "tradutor entre mundos", com uma agência similar àquela do xamã. Assim o cinema Tikmũ'ũn, atuando como uma máquina cosmopolítica, termina por ensinar a nós - espectadores - também uma ética em meio a relações de alteridade; uma ética fundada no reconhecimento da humanidade do outrem ao permitir que sua subjetividade seja transmitida à tela, nas dinâmicas sensoriais que são tecidas. Assim como a escrita (Vieira 2016: 243), pode ser usada para pacificar os brancos, talvez, pelo cinema, os Tikmũ'ũn consigam amansar estes seres bravios - os brancos - que são capazes mesmo de recusar alimentos (Jamal e Tugny 2015 173).

Estas sensorialidades são acionadas por meio de uma inserção da câmera nas relações em cena, no ritual e cotidiano que integram a cosmologia maxakali. Como no ciné-trance rouchiano, a câmera assimila os jogos corporais entre os *yãmĩyxop* e as mulheres ao acompanhar os fluxos de preenchimento e esvaziamento com as idas e vindas destes povos-espíritos no pátio da aldeia; a câmera participa do relação cosmopolítica dos Tikmũ'ũn com a terra, ao percorrer o território/a mãe terra coletando cantos/memórias. As imagens se fazem com as gradações de intensidades destes encontros e pelos vestígios das relações dos *yãmĩyxop* com os Tikmũ'ũn, principalmente com as mulheres que, durante os rituais, são aquelas que presentificam a agência humana.

Aqui, "estudar arte é explorar uma sensibilidade coletiva" (Hikiji 1998, 104), na medida em que o cinema nos convoca a uma reflexão sobre arte, no caminho do que Geertz (1997: 181) propôs:

Se é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as ideias são visíveis, audíveis e - será preciso inventar uma palavra - táctíveis; que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos e, através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva. A variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas.

Assim, por meio do cinema, é possível apreender também sobre a mitopraxis Tikmũ'ũn - esta capacidade de, por meio das narrativas mitológicas, construir uma ética para as relações sociais fundada em uma cosmopercepção do(s) mundo(s) e traçar um devir em que um povo possa se reconhecer em meio a transformações históricas. Por meio dessas obras, expressa-se um encontro entre ancestralidade e modernidade, formando "uma temporalidade palimpséstica" (Stam 2015: 45) em que o pré-moderno, o moderno, pós-moderno e o pára-moderno se encontram. Como Robert Stam (Ibid: 43) nos fala, reside no mundo cultural indígena uma "diversidade bio-narratológica" que tem se adaptado aos dispositivos artísticos contemporâneos:

Muitos filmes indígenas reanimam as conectividades com a terra, tradições e idiomas, traduzindo antigos gêneros de narrativa, extraídos de bens culturais indígenas, para o idioma de um meio moderno. Para aqueles supostos na

tradição hegeliana como “povos sem história”, esses filmes mostram que a história também pode assumir a forma oral de histórias, mitos e canções, resultando em um arquivo audiovisual transgeracional²³⁶ (Ibid: 38)

Ao acionar o cinema a partir de suas dinâmicas cosmológicas, a partir de sua mitologia, e da práxis esta mitologia engendra no cotidiano, os Tikmũ'ũn conseguem produzir um cinema em que dualidades tradicionais do pensamento moderno são quebradas, inclusive aquelas que incorrem em estruturas patriarcais de gênero: privado/político, quando vemos as mulheres protagonizando as disputas contra os espírito-lontras ou contra os brancos, como quando Sueli confronta um homem na cidade, por exemplo; natureza/cultura, quando corpos de distintas naturezas surgem em cena, desconstruindo percepções sobre o que é o corpo e suas possibilidades agentivas; ritual/cotidiano, quando presenciamos uma ritualidade que está imbricada em práticas como a costura de vestidos, preparo da comida, pescaria, ou mesmo a caminhada pela terra e visita ao túmulo dos mortos. Vemos em cena um corpo feminino atuando por meio de relações com os não-humanos e em práticas que são conformadoras de socialidades.

Ao seguir os fluxos dos rituais e das práticas cotidianas Tikmũ'ũn, os filmes acabam por filmar também aquele "nada" do qual falava Corrêa (2004), e que Romero (2021a) vincula à possibilidade de registrar a agência das mulheres indígenas entre os Tikmũ'ũn. Claro, que como fala Romero (Ibid), seria interessante que os projetos de cinema maxakali se voltassem para registrar também as práticas de responsabilidade exclusiva, ou quase exclusiva, das mulheres - como a produção de tintas de urucum, fios e bolsas de embaúba, entre outras - e ansiamos por ver esses filmes. Por outro lado, há já na produção atual uma expressão da agência das mulheres indígenas, que são também "tradutoras entre mundos" ao mediar relações entre as alteridades em cena nos filmes, como nos fala este trecho do dossiê de notório saber sobre Sueli Maxakali:

Seja na infância em meio aos filhos dos fazendeiros e seus estilingues a atirar pedras, ou ao fugir de capangas armados enquanto acompanhava a avó

²³⁶ Original em inglês: "Many indigenous films reanimate connectivities with the land, traditions, and languages by translating ancient genres of storytelling, drawn from indigenous cultural commons, into the idiom of a modern medium. For those supposed within the Hegelian tradition to be “peoples without history,” these films show that history can also take the oral form of stories, myths, and songs, resulting in a **transgenerational audiovisual archive**".

para um ritual na aldeia vizinha, ou na idade adulta no esforço de ensinar os agentes de saúde da Funasa a lidar com o corpo, a pessoa maxakali, seja nas inúmeras falas em festivais de cinema em que descreve diante de plateias atentas e encantadas sua forma de fazer cinema que é, em última instância, o manifesto da possibilidade de um cinema xamânico, o gesto de tradutora de Sueli persiste, e com ele sua capacidade de construir pontes entre mundos (Rosse, Tugny, Tavares 2020: 18).

Assim, nas pontes entre mundos que vemos serem construídas no cinema quando a socialidade entre os humanos e os *yãmĩxop* é atualizada em frente à câmera, as mulheres são protagonistas, são agentes construtoras desta socialidade ancestral traçada no cruzamento de subjetividades diversas. Talvez assistir um filme maxakali seja como sonhar ou cair em uma das armadilhas colocadas no caminho pelos não-humanos para traçar relações e, por meio do filmes, podemos, nem que seja por um breve período de tempo, ver um mundo diferente, este em que vivem os filhos e as filhas da terra.

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita. **Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-Amazônico / Pacifying white: cosmologies contact in the north-Amazon.** Fonte: São Paulo; Unesp, 2002.

ALBERT, B. **O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza.** Série Antropologia 174, Brasília. 1995.

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-).** Salvador, Edufba, 2017. 298p.

ALVARENGA, Ana; TUGNY, R. P. (Org.). **Koxuk/ Imagem.** Rio de Janeiro: Azougue. 2009

ÁLVARES, Myriam Martins. **Yãmiy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali.** 1992. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1992.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade.** São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ANDRADE, Andriza. **Narrativas audiovisuais: cinema, memórias ancestrais e rituais entre os Tikmũ'ũn.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Temporalidades.) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto. 2017. 142f.

ANDRADE, Fábio. **Anti-cabotagem.** Disponível em: <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2021/02/01/nuhu-yag-mu-yog-ham-essa-terra-e-nossa-2020-i-sael-maxakali-sueli-maxakali-carolina-cangucu-roberto-romero/>. Acesso em 15 de maio de 2022. 01 de fevereiro de 2021.

ANTUNES, Maria Aparecida Domingos. **Pequeno dicionário indígena: maxakalí-português, português-maxakalí.** Juiz de Fora: [s.n], 1999.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em Línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** Revista Estudos Feministas, Vol. 8, N.1, 2000 [1981], pp.: 229-236.

AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Papyrus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003. 335p.

_____. **A análise do filme.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BANDEIRA, Lourdes. **A contribuição da crítica feminista à ciência.** Estudos Feministas, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 207-228, jan. 2008.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In **O cinema. Ensaios.** Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991. [1958]

BELAUNDE, Luisa Elvira. **Viver bem e a cerâmica: técnicas artefatuais e sociais na Amazônia.** R@U – Revista de Antropologia da UFSCar, São Carlos, v.9, n.2, p. 185-200, jul./dez. 2017.

BELAUNDE, Luisa Elvira. **A força dos pensamentos, o fedor do sangue.** Hematologia e gênero na Amazônia. Revista de Antropologia, USP, vol. 49, no1, São Paulo, 2006.

_____. BELAUNDE, L. E. **El Recuerdo de Luna, Género, sangre y memorial entre los pueblos amazónicos.** Edición revisada y ampliada. 2. ed. Lima: CAAAP, 2005. v. 1. 352p

_____. **Viviendo Bien: Género y Fertilidad entre los Airo-Pai de la Amazonia Peruana.** Lima: CAAAP / BCRP. 2001.

BELISÁRIO, Bernard. **As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos.** Dissertação de Mestrado (Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humana, Universidade Federal de Minas Gerais. 2014. 161 pp.

BELISÁRIO, Bernard; BRASIL, André. **Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas** In. sociol. antropol. Rio de janeiro, v.06.03: 601– 634, dezembro, 2016.

BERBERT, Paula. **Para nós nunca acabou a ditadura:** instantâneos etnográficos sobre a guerra do Estado brasileiro contra os Tikmũ'ũn_Maxakali. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BERBERT, Paula. ROMERO, Roberto. **Isael e Sueli Maxakali.** In. Revista No. 3. BDMG' Cultura. Disponível em: <https://bdmg-cultural.mg.gov.br/artigos/isael-e-sueli-maxakali/>. Acesso em 19 de fevereiro de 2022.

BERNARDET, Jean-claude Georges René. **Cineastas e Imagens do povo.** 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318p .

_____. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In. **Catálogo Vídeo nas Aldeias.** Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2004 (Catálogos).

BICALHO, Charles. **Koxuk, a imagem do yãmiy na poética maxakali.** Tese (Educação). FALE/UFMG. Belo Horizonte. 2010.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação.** Cadernos Pagu (26), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero- Pagu/Unicamp, 2006, pp.329-376.

BRASIL, André. **O cinema-lagarta dos Tikmũ'ũn:** teoria-prática das imagens xamânicas. InTexto, p. 157-175, 2020.

_____. **Ver por meio do invisível:** O cinema como tradução xamânica. Novos Estudos. CEBRAP, v. 35, p. 124-147, 2016.

_____. **Caçando capivara:** com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn. REVISTA ECO-PÓS (ONLINE), v. 19, p. 140-153, 2016a.

_____. **Formas do antecampo:** performatividade no documentário brasileiro contemporâneo In. Revista FAMECOS Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013.

_____. **Bicicletas de Nhanderu:** lascas do extracampo. Devires (UFMG), v. 9, p. 98-117, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003. (cap. 01).

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. **Cineastas indígenas e pensamento selvagem**. Devires (UFMG), v. 5, p. 98-125, 2008.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben Caixeta; DINIZ, Renata Otto. **Cosmocinepolítica tikmũ'ũn maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena**. Dossiê Olhares Cruzados. Revista de Antropologia, v. 3, 2018, p 63-105.

CALDWELL, Kia Lilly. **Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil**. Revista Estudos Feministas. Ano 8, 2o. Semestre, 2000. p. 91-108.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. **Das partes da mulher de barro: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa tikmũ'ũn**. Tese (Antropologia Social), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2018.

_____. **Ritual e Cosmologia Maxakali: uma etnografia da relação entre os espíritos-gaviões e os humanos**. 2009. 241f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2009.

CARELLI, Vincent. **Carelli / Tonacci**. 2017. Disponível em: In. ABRACCINE - Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Disponível em: <https://abraccine.org/2017/01/22/carelli-tonacci/>. Acesso em 19 de fevereiro de 2022.

_____. **Moi, un Indien**. Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. 2004. Disponível em: https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat__logo_vna_2004_-_completo2. Acesso em: 08 de outubro de 2017.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução**. In. Mana 4 (1) • Abr 1998. <https://www.scielo.br/j/mana/a/pfz8Y9VPgXjm5vZbx8pTZDF/?lang=pt>

_____. **Os mortos e os outros.** Uma Análise do Sistema Finerario e da Nocao Deo. São Paulo: Hucitec, 1978. v. 1. 152p

CARVALHO, Ana. Mostra **Cinema das Mulheres Indígenas**. In. Catálogo 6o Cine Kurumin – Festival de Cinema Indígena. 2017 p.48-9.

CÉSAR, Amaranta. **Sobreviver com as imagens:** o documentário, a vida e os modos de vida em risco. In: Revista Devires – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, UFMG, v.10, n.2, jul./dez.2013, p.12-23.

_____. **Tradição (re)encenada:** o documentário e o chamado da diferença. Revista Devires. Belo Horizonte, v.9, n.1, p 86-97. jan/jun 2012.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. La société contre l'État. Paris: Les Éditions du Minuit, 1974.

CNV - Comissão Nacional da Verdade. **CNV e Indígenas.** Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cnv-e-indigenas/>. Acesso em 13 de dezembro de 2021.

COLETTI, Caio. **Estúdios de Hollywood revelam que mulheres ganham até 30% menos que homens.** In. Observatório do Cinema/Uol. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/noticias/2018/04/estudios-de-hollywood-revelam-que-mulheres-ganham-ate-30-menos-que-homens>. Acesso em 30 de junho de 2018. 2018.

COMBES, Danièle & HAICAULT, Monique. **Produção e reprodução.** Relações sociais de sexos e de classes. In: A . Kartchevsky-Bulport (org.). O Sexo do Trabalho, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp.:23-44.

COMOLLI, Jean-Loius. **Ver e poder:** a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONNELLY, Patricia. **On Marxism and Feminism.** In: R. Hamilton & M. Barrett (eds.), The Politics of Diversity. Londres: Verso, 1986, p.241-248.

CORRÊA, Mari. Vídeo das Aldeias. In: Correa, Mari, Carelli, Vincent et al. Org. **Catálogo da Mostra “Vídeo nas Aldeias, um olhar indígena”**. Cidade: CCBB, 2004. p. 33-39.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas, v.10, n.1, p.171-188. 2002.

DE BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (Livro I)

DE BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b. (Livro II)

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 24, 2018.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

EISENSTEIN, Zillah R. **Hacia el desarrollo de una teoria de patriarcado capitalista y el feminismo socialista**. IN: _____(org.), Patriarcado Capitalista y Feminismo Socialista, Mexico, D.F: Siglo XXI, 1980, p.15-47.

ENGELS, Frederick. **Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. 1891. Prefácios. p.21-91

ESBELL, Jaider. **Arte indígena contemporânea e o grande mundo mundo**. In. Select, Ed 39, 2018.

ESTRELA DA COSTA, Ana. **Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine- xamânicas entre os Maxakali**. Dissertação de Mestrado (Antropologia). PPGAN, Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

ESTRELA DA COSTA, Ana; BERBERT, Paula; FREITAS, Roney. **Catálogo da Mostra de Cinema Tikmũ 'ũn /Maxakali**. SP: Rede Cine Flecha, 2020

FAUSTO, Carlos. **Banquete de gente:** comensalidade e canibalismo na Amazônia. Rio de Janeiro, Mana, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 7-44, 2002.

FEDERICI, Silvia. **O feminismo e as políticas do comum.** Série Pandemia. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

FERREIRA, Joelson; FELÍCIO, Erahsto. **Por terra e território:** caminhos da revolução dos povos no Brasil. Arataca (BA): Teia dos Povos, 2021.

FIDELIS, Cid; MARQUES, Márcia. **O indígena no cinema documental.** In. Anais: 3o Encontro Centro-Oeste de História da Mídia. Campo Grande/MS, 2016. FAUSTO, 2010,

FIRESTONE, Shulamith. **A Dialética do Sexo.** Rio de Janeiro: Ed.Labor do Brasil,1976.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. Estudos Feministas, Vol. 3, No 2, 1995, p. 465-477.

FISHER, Elizabeth. **Womens Creation.** Anchor Press; 1st edition, 1979.

FREIRE, M. **Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário.** Doc On-Line: revista digital de cinema documentario, v. 3, p. 51-61, 2007.

FROTA, Mônica. **Taking Aim e a Aldeia Global:** a apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos índios Kayapós. Revista Sinopse, 5: 91-92. 2000.

GALEANO, E. **Os filhos dos dias.** São Paulo: LPM Editores. 2012

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades?** In: RICARDO, Fani (org.). Terras Indígenas e Unidades de conservação da natureza: o desafio das sobreposições territoriais. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004, p. 37-41.

GELL, Alfred. **Arte e agência:** uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998]. 396pp.

_____. **A rede de Vogel:** armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2001 pp. 174-191.

GEERTZ, Clifford James. Arte como um sistema cultural in: GEERTZ, Clifford James. **O Saber Local**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GINSBURG, Faye. **Indigenous Media:** Faustian Contract or Global Village?. In. Cultural Anthropology, Vol. 6, No. 1, 1991, pp. 92-112.

GÓMEZ, Mariana D. **Bestias de carga, Amazonas y libertinas sexuales.** Imágenes sobre las mujeres indígenas del Gran Chaco. In: SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia M. (Org.) **Gênero e povos indígenas**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/GIZ/Funai, 2012. p. 28-49.

GOW, Peter. **The Perverse Child:** Desire in a Native Amazonian Subsistence Economy. In/ Man, New Series, Vol. 24, No. 4, 1989, pp. 567-582.

_____. **Of mixed blood:** kinship and history in Peruvian Amazonia. Oxford: Clarendon Press, 1991.

GUARANI, Graciela; TAVARES, Joana Brandão; WANDERLEY, Olinda Muniz; YXAPY, Patrícia Ferreira; PINHEIRO, Sophia; BRITO, Thais. Um cinema que é flecha certa: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas. In. TAVARES, Joana Brandão. **Catálogo da Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas (2a. Edição)**. Pau Brasil: Amotara, 2021.

GUIMARÃES, César. **Atração e espera:** notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. Devires – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul./dez. p. 50-69, 2012.

HIKIJ, R. S. G. . **Antropólogos vão ao cinema:** observações sobre a constituição do filme como campo. Cadernos de campo, v.7 n.7, 1998, p.91-113.

INGÁ. 2020. **Esconde-esconde**. 23a Mostra de cinema de Tiradentes. Revista Cinética. Cinema e crítica. 8 de fevereiro de 2020.

JAMAL, Ricardo. **Entre o medo e a saudade:** imagens da caça nos cantos de kotkuphi, conforme exegeses de Toninho Maxakali. Tese de doutorado (Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2017.

_____. **Sensibilidade e Agência:** reverberações entre corpos sonoros no mundo tikmũ,ũn-maxakali. 2012. 141f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2012.

JAMAL, Ricardo Júnior; TUGNY, Rosângela Pereira de. Guerra, **Predação e alianças no sistema acústico Tikmũ,ũn.** Revista Vórtex: Curitiba. V. 3 p. 159 – 177, 2015.

JOÃO VI, Dom. Carta Régia, 13 de maio de 1808. In. Coleção de Leis do Império do Brasil - 1808, Página 37 Vol. 1 (Publicação Original). Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carreg_sn/anterioresal824/cartaregia-40169-13-maio-1808-572129-publicacaooriginal-95256-pe.html. Acesso em 28 de março de 2022.

JOURNET, Nicolas. Hearing without seeing: Sacred Flutes as the Medium for an Avowed Secret in Curripaco Masculine Ritual. In. D. HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre. **Burst of Breath:** Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. Lincoln & London: University of Nebraska Press. 2011.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil:** agência, alteridade e alteração. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

_____. (Org). **No caminho da miçanga:** um mundo que se faz de contas. Catálogo. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.

_____. **Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?.** Revista de Antropologia (USP. Impresso), v. 54, p. 7474-780, 2012.

LASMAR, Cristiane. **Mulheres indígenas:** representações. Revista Estudos Feministas. 7 (1 e 2). 1999. 143-156

LEA, Vanessa, Rosemary. **Desnaturalizando gênero na sociedade Mebengôkre.** Revista de Estudos Feministas da UFSC. Florianópolis, v.7, n.1-2, p. 176-194, 1999.

LE GUIN, Ursula K. **The Carrier Bag Theory of Fiction**. In: *Dancing at the Edge of the World –Thoughts on Words, Women, Places*. Ed. Grove Press. 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira ciumenta**. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

_____. **História de Lince**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras. 1993. 249 p.

_____. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

LIMA, Tânia Stolze. **O dois e seu múltiplo**: reflexões sobre perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Revista Mana*, vol. 2, nº 2, pp. 21-47, 1996.

_____. **Um peixe olhou para mim**: o povoo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOPES, André. **O vídeo como ibirapema**: a possibilidade de uma memória prospectiva para os Manoki. Dissertação (Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

MACÊDO, Tainã Assis. **Terra cantada Maxakali (Tikmũ'ũn)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017. 158 f.

MAGNANI, Claudia. **Ũn Ka'ok - Mulheres Fortes**: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ'ũn - maxakali. Tese de doutorado (Educação:

Conhecimento e Inclusão Social). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. 2018. 387 pp.

MARTINS, Carla L. M. **Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres**. 2015. 285 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, S.; BRASIL, A.; TUGNY, R. **Fragmentos de um cinema-jiboia tikmũ'ũn**. In: Glauro Cardoso; Junia Torres; Carla Italiado. (Org.). Forum Doc BH 2019. 1ed. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, v. 1, p. 93-114. 2019

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Entrevista realizada por Joana Brandão, Maria Inês de Almeida, Rosângela Tugny. Julho, 2020

MAXAKALI, Sueli. **O cinema que ensina cantos**. In: TAVARES, Joana Brandão (org.). **Catálogo da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas (2ª Edição)**. Pau Brasil: Porto Seguro, 2021. pp. 81-83

_____. Conferência de Abertura, XXIV SOCINE. 2021a.

MAXAKALI, Sueli et al. **Hitupmã'ax: curar**. Belo Horizonte: Literaterras, 2008.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Leonardo, the Flute: On the Sexual Life of Sacred Flutes among the Xinguano Indians. In: Jonathan Hill; Jean-Pierre Chaumeil. (Org.). **Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011, v. , p. 69-92.

NIMUENDAJÚ, Curt. Índios Machacari. **Revista de Antropologia da USP**. São Paulo, v. 6, n.1, p. 53-61, 1958 [1939].

MACCORMACK, C; STRATHERN, M (orgs). **Nature, Culture and Gender**. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 1980.

MCCALLUM Cecilia. **O corpo que sabe da epistemologia kaxinawá para uma antropologia médica das terras baixas sul-americanas**. In. ALVES, PC., and RABELO, MC. orgs. Antropologia da saúde: traçando identidade e explorando fronteiras [online]. Rio de

Janeiro: Editora FIOCRUZ; Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1998. 248 p. ISBN 85-7316-151-5.

_____. **Aquisição de gênero e habilidades produtivas:** o caso Kaxinawá. Revista de Estudos Feministas da UFSC. Florianópolis, v.7, n.1-2, p. 157-175, 1999.

_____. **A Apoteose do Racismo no Brasil:** Povos indígenas, o estado e a produção da indiferença nacional. In. 29a. Reunião Brasileira de Antropologia (ABA), Natal (RN). Anais. 2014.

MÉTRAUX, Alfred, NIMUENDAJÚ, Curt. **The Mashacalí, Patashó and Malalí linguistic families.** In: Handbook of South American Indians. Vol.1, The marginal tribes. United States, Government Printing Office, Washington, 1946.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade:** O lado mais escuro da modernidade. In. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 32 n° 94 junho/2017.

MILLET, Kate. **Teoria de la política sexual.** In; Política Sexual. México, DF, 1975 (Publicado originalmente em New York por Avon, em 1971.), pp.3

MOORE, Henrietta. **Compreendendo sexo e gênero.** Do original em inglês: “Understanding sex and gender”, in Tim Ingold (ed.), Companion Encyclopedia of Anthropology. Londres, Routledge, 1997, p. 813-830. Tradução de Júlio Assis Simões (exclusivamente para uso didático).

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo.** In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. 1983. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme.

ORTNER, Sherry. **Está a Mulher para o Homem assim como a Natureza para a Cultura?** In: ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise (orgs). A Mulher, a Cultura e a Sociedade, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979: 95- 120.

OVERING, Joanna. **Elogio do cotidiano:** a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. In. Revista MANA 5(1):81-107, 1999

_____. **Men control women? The cath22 in the analysis of gender.** International Journal of Moral and Social Studies, v.1, n.2, p. 135-156, 1986.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africado para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PARAÍSO, Maria Hilda B. **Relatório Antropológico sobre os Índios Maxakali.** Brasília: FUNAI. 1992, 110 p.

_____. **Amixokori, Pataxo, Monoxo, Kumanoxo, Kutaxo, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni:** povos indígenas diferenciados ou subgrupos de uma mesma nação? uma proposta de reflexão. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: USP / MAE, n. 4, p. 173-87, 1994.

PAREDES, Julieta; COMUNIDAD, Comunidad Mujeres Creando. **Hilando Fino:** desde el feminismo comunitário. Nordeste Mexicano: Cooperativa El Rebozo, 2014. 126p.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes:** conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, Abril 2009.

PEREIRA, Eliete da S. **Ciborgues Indígen@as.br:** a presença nativa no ciberespaço.(169f.) Dissertação de Mestrado (Centro de Pesquisa e Pós-graduação das Américas, Instituto de Ciências Sociais), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

PIMENTEL, Spensy. **O índio que mora na nossa cabeça:** sobre as dificuldades para entender os povos indígenas. São Paulo: Prumo, 2012.

PINHEIRO, Sophia. **Gerações em cena, filmar com mulheres Mbyá-Guarani:** o filme-processo Pará Reté. In. PROA: Revista de Antropologia e Arte, UNICAMP, 11 (1), p. 182-216, 2021.

_____. **A imagem como arma:** a trajetória da cineasta indígenas Patricia Ferreira. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia – Universidade Federal de Goiás. 2017. 276p.

POPOVICH, H.; POPOVICH, Frances B. **Dicionário Maxakali-Português**. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística (SIL), 2005.

POPOVICH, Francis. **A organização social dos Maxakali**. Dez. 1980. 51 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade do Texas, Arlington, 1980.

_____. **Social Power through Ritual Power in Maxakali Society**. Junho. 1988. 123 f. Tese (doutorado em Filosofia) in intercultural studies) - Fuller Theological Seminary, School of World Mission, 1988.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAMOS, Elisa Urbano. **Mulheres lideranças indígenas em Pernambuco, espaço de poder onde acontece a equidade de gênero**. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós Graduação em Antropologia, UFPE. Recife. 2019.

REVIÈRE, Peter. **Wysinwyg in Amazonia**. In. JASO 25/3: 255-262, 1994.

ROMERO, Roberto. **O rastro do outro: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ'ün_Maxakali**. Tese de Doutorado (Antropologia). PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2021. 346pp.

_____. O cinema feito à mão de Sueli Maxakali. In. TAVARES, Joana Brandão. **Catálogo da Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas (2a. Edição)**. Pau Brasil: Amotara, 2021a.

_____. Quando os Tikmũ'ün viraram soldados: sobre Grin, de Roney Freitas e Isael Maxakali. In: **Catálogo *forumdoc.bh.2016*** festival do filme documentário e etnográfico: fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 239- 245. Catálogo. Disponível em: https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc2016. Acesso em: 24 de fevereiro de 2022.

_____. **A errática tikmũ'ũn_Maxakali:** imagens da guerra contra o Estado. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ. Rio de Janeiro. 2015.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome.** In. *Hambre.* 2013 [1965] Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>. Acesso em 18 de fevereiro de 2022.

_____. **Eztetyka do sonho.** In. *Hambre.* 2013a [1971]. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Acesso em 18 de fevereiro de 2022.

ROSALDO, Michelle. **O uso e o abuso da antropologia:** reflexões sobre feminismo e entendimento intercultural”, *Revista Horizontes Antropológicos*, N. 01, 1995.

ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise (orgs). **A Mulher, a Cultura e a Sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSSE, Eduardo, Pires. **Explosão de xũnim.** Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Paris 8. Vincennes, Departamento de Música, Saint- Denis, França, 2007. 160 f.

ROSSE, E. P.; MAXAKALI, T.. **Sarinho virou** - sociedades de cantos entre os tikmũ'ũn/maxakali. 1. ed. BELO HORIZONTE: Escola de Música da UFMG, Selo Minas de Som. v. 2. 2018, 366p.

ROSSE, E.P; TUGNY, R.P; TAVARES, J.B. **Sueli Maxakali:** Tradução e artes dos Tikmũ'ũn-Maxakali (Memorial descritivo sobre a vida e obra da mestra Sueli Maxakali). Mimeo. 2020

ROUCH, Jean. **The camera and the men.** In. ROUCH, Jean. **Ciné-ethnography.** London: University of Minnesota Press. [1974] 2003. pp. 29-46.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres:** notas sobre a economia política do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993 [1975].

RUBINGER, Marcos Magalhães. **O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali.** In. *Revista do Museu Paulista*, n. s., vol. XIV, São Paulo, 1963. Disponível em: www.etnolinguistica.org. Acesso em 15 de março de 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. **Rearticulando Gênero e Classe**. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (orgs.). Uma Questão de Gênero, RJ: Rosa dos Tempos; SP: Fund. Carlos Chagas, 1992, p.183-215.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011 [1985].

SCHIENBINGER, Londa. **O Feminismo mudou a Ciência?** Bauru, SP: EDUSC, 2001, pp.:19-49; e 241-292.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica**. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul-dez.,1990, p. 5-22.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras**. Boletim do Museu Nacional, 32: 2-19. 1979.

SILVA, Mário. **Tikmũ'ũn yĩy ax tinã xohi xi xahinãg** – Sons e pedaços da língua Maxakali: Descrição da fonologia e morfologia de uma língua Macro-Jê. Tese de doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

STAM, Robert. **Keywords in subversive: film/media aesthetics**. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

STENGERS, Isabelle. **A proposição cosmopolítica**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

STOLCKE, Verena. **¿Es El Sexo para el género lo que la raza para la etnicidad...y la naturaleza para la sociedad?**. In. Política y Cultura., número 014. 2000.

_____. **La mujer es puro cuento: la cultura del género**. Revista Estudos Feministas. vol.12, no. 2 pp. 77-105, UFSC, Santa Catarina, 2004.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. 530p.

_____. **Uma relação incômoda: o caso do feminismo e da antropologia**. Mediações, Londrina, v. 14, n. 2, p. 83-104, jul/dez. 2009.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. 530p.

_____. **Uma relação incômoda:** o caso do feminismo e da antropologia. Mediações, Londrina, v. 14, n. 2, p. 83-104, jul/dez. 2009.

_____. **Land:** intangible or tangible property. In: CHESTERS, Timothy (editor). Land rights. New York: Oxford University Press Oxford, 2009a, cap. 1, p. 13-46.

SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal:** a ação política ameríndia e seus personagens. Tese de Doutorado (Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2005. 458pp.

_____. **Natureza e cultura, versão americanista:** um sobrevoo. Ponto.Urbe (USP) , v. 3, p. 1-18, 2009.

TAKUÁ, Cristine. **Teko Porã, o sistema milenar educativo de equilíbrio.** In. Rebento, São Paulo, n. 9, p. 5-8, dezembro 2018.

TAVARES, J. Quem pariu Mateus que balance: maternidade e o deserto patriarcal. In. TELES, B.; REBELO, F. **O pessoal é político:** relatos de mães acadêmicas no contexto da Pandemia. São Paulo: Dialética, 2021.

_____. **Ciber-informações nativas:** Uma análise da circulação da informação dos Cibermeios de autoria de povos indígenas Residentes no território brasileiro (2005- 2012). Dissertação (Mestrado em Jornalismo), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

TAVARES, J. GERLIC, S.; TUPINAMBÁ, P. **Pelas Mulheres Indígenas.** Ilhéus: ONG Thydêwá (2014), 63p. Disponível no link: <http://www.thydewa.org/wp-content/uploads/2015/03/pelas-mulheres-indigenasweb.pdf>.

TAVARES, J. B.; TE TUPINAMBA, P. (Org.) ; MARTINS, F. (Org.) ; GERLIC, S. (Org.) ; MELLO, G. S. (Org.) ; PANKARARU, M. (Org.) . **Memória da Mãe Terra.** 1. ed. Ilhéus: ONG Thydêwá, 2014. v. 1. 64p

TAVARES, J. B.; TAVARES, M. ; FREITAS, B. F. . **O (não) lugar da mãe no espaço universitário.** In: Jussara Costa Carneiro (org.)...[et.al.].. (Org.). om a diferença tecer a resistência: 3o seminário desfazendo gênero [livro eletrônico]. 1ed.Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2017, v. 1, p. 2019-2023.

TONACCI, Andrea. **Tatakox**. 2019. Disponível em: <http://www.luzlinar.org/encontroscinematograficos/tatakox-aldeia-vila-nova/>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

TUGNY, Rosângela. **Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn**. In: Revista Devires – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, UFMG, v.11, n.2, 2014, p. 154-179.

_____. **Um fio para o ãnmõxã: aproximações de uma estética maxakali..** In: do I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum, v. 1., Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2014a. p. 58-76.

_____. **Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn maxakali.** Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011. 315p.

TUGNY, Rosângela. BELISÁRIO, Bernard. Cantos, lutos e resistência tikmũ'ũn/maxakali no filme GRIN (2016). In. CÉSAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; COSTA, Leonardo (org). **Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc**. Salvador: EDUFBA, 2020.

TURNER, Terence. **Imagens desafiantes: A apropriação kaiapó do Vídeo** In Revista de Antropologia (USP), V. 36, 1993.

VIEIRA, Marina Guimarães. **Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – PPGAS, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

_____. A descoberta da cultura pelos Maxakali e seu projeto de pacificação dos brancos. In: Manuela Carneiro da Cunha; Pedro de Niemeyer Cesarino. (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. 1ed.São Paulo: UNESP, 2014, v. , p. 1-.

_____. **A propriedade da cultura, a propriedade da terra: concepções e práticas Maxakali**. In: Reunião Equatorial de Antropologia / Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste, 2015, Maceió. Direitos Diferenciados, Conflitos e Produção de Conhecimentos, 2015.

_____. **A propriedade da cultura e o direito à terra:** concepções, práticas e traduções Maxakali. 2016. (Mimeo)

VIEIRA, Marina Guimarães; LÔBO, Jade Alcântara; MAXAKALI, Sueli. “**Começo, meio e começo**”: maternidades e trajetórias nas encruzilhadas de saberes. In. Revista Mundaú, v. 2, número especial, 2021, p. 78-95.

VILAÇA, Aparecida. **O que significa tornar-se outro.** Xamanismo e Contato Interétnico na Amazônia. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.15, n.44, p. 56-72, 2000.

_____. **Comendo como gente.** ANPOCS & Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. **O índio em devir** (Prefácio). In. HERRERO, MARINA; FERNANDES Ulysses (org.). **Baré:** o povo do rio. Edições Sesc São Paulo. 2015, 340p.

_____. **O medo dos outros.** São Paulo, Revista de Antropologia, vol 54, n. 2, 2011, pp. 885-917.

_____. **Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation.** Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, Berkeley, v. 2, n. 1, 2004.

_____. **A floresta de cristal:** nota sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In. Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

_____. **O nativo relativo.** Revista Mana, vol. 8, no 1, 2002.

_____. **Os Pronomes Cosmológicos e O Perspectivismo Ameríndio.** Mana (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 2, n.2, p. 115-144, 1996.

_____. **A fabricação do corpo na sociedade xinguana.** Boletim do Museu Nacional, v. 32, p. 40-49, 1979.

VNA – Vídeo nas Aldeias. Apresentação. Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>. Acesso em 19 de fevereiro de 2022.

WORTH, Sol; ADAIR, John. **Through Navajo eyes.** Albuquerque: University of New Mexico Press. 1997.

YAMPARA, Simon. Entrevista: **O bem-viver como perspectiva ecobiótica e cosmogônica.** Entrevistador: Moisés Sbardelotto. Revista do Instituto Humanitas Unisinos (IHU Online). Ago 2010.

Filmografia

Filmes Tikmũ'ũn/Maxakali

Caçando Capivara - Kuxakuk Xak (2008, 57min, Brasil, Documentário)

Filmmakers realizadores: Fernando Maxakali, Marilton Maxakali, Derly Maxakali, João Duro Maxakali, Janaína Maxakali, Joanina Maxakali, Juninha Maxakali, Zé Carlos, Bernardo Maxakali.

Konãgxeka - O Dilúvio Maxakali (2016, 12min, Brasil, Animação)

Direção: Charles Bicalho, Isael Maxakali

GRIN - Guarda Rural Indígena (2016, 41min, Brasil, Documentário)

Direção: Roney Freitas

Co-direção: Isael Maxakali e Sueli Maxakali

Mãtãnãg, a Encantada

Direção: Shawara Maxakali e Charles Bicalho

Nũhũ Yãgmũ Yôg Hãm: Esta Terra é Nossa! (2021, 1h10min, Brasil, Documentário)

Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero

Quando os yãmiy vêm dançar conosco (2012, 50min, Brasil, Documentário)

Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto.

Tatakox (2007, 23min, Brasil, Documentário)

Direção: Isael Maxakali

Tatakox – Vila Nova (2009, 21min, Brasil, Documentário)

Realização: Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho

Yãmÿhex - As mulheres espírito (2019, 1h16min, Brasil, Documentário)

Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali

Yãy tu nũnãhã payexop: encontro de pajés (2021, 26', BRasil, Documentário).

Direção: Sueli Maxakali

Outros filmes

As Hipermulheres (Itão Kuẽgü) (2011, 1h20min, Brasil, Kuikuro, Documentário)

Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette.

Bicicletas de Nhanderú (2011 48min, Brasil, Mbya-Guarani, Documentário)

Direção: Ariel Duarte Ortega Realização e imagens do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema.

Corumbiara (2009, 1h57min, Brasil, Documentário)

Direção: Vincent Carelli

Espírito da TV (1990, 18min, Brasil, Documentário)

Direção: Vincent Carelli.

Cena de O Vento de Leste (1970, 1h40min, França, Ficção)

Direção: Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Jean-Luc Godard.

Kinja Iakaha - Um dia na aldeia (2003, 40min, Brasil, Waimiri e Atroari, Documentário)

Direção: Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri, Iawysy Waimiri, Sanapyty Atroari, Wamé Atroari, Araduwá Waimiri

O dia em que a lua menstruou (Nguné elü) (2004, 28min, Brasil, Kuikuro, Documentário)

Direção: Coletivo Kuikuro de Cinema.

Pi'õnhitsi - Mulheres Xavante sem nome (2009, 56min, Brasil, Xavante, Documentário)

Direção: Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres