

Revista Mídia e Cotidiano
Artigo Seção Temática
Volume 12, Número 1, abril 2018
Submetido em: 10/03/2018
Aprovado em: 28/04/2018

O CINEMA MAXAKALI: a narrativa audiovisual como ação política

THE MAXAKALI CINEMA: the audiovisual narrative as a political action

Marta Regina MAIA¹; Andriza Maria Teodolino de ANDRADE²

Resumo:

O cinema indígena tem adquirido força no interior do campo da comunicação e antropologia com diversas pesquisas sobre o tema. Essa potência se torna mais relevante dentro de uma sociedade que ainda reforça tantos preconceitos e estereótipos em torno da população indígena. Nesse contexto, este artigo tem como objetivo apresentar a produção dos cineastas *Maxakali*, que vêm realizando seus filmes em uma narrativa compartilhada e comunitária entre os membros da Aldeia Verde, seus pajés e seus yãmiy, os povos espíritos que tanto os ajudam e fortalecem. Nesse trabalho, consideramos, como eixos teóricos, o ponto de vista de um “território multiperspectivado”, a relação entre os espíritos da natureza e os rituais e o espaço compartilhado no processo de produção fílmica. A perspectiva metodológica acontece por intermédio da análise das narrativas fílmicas, avaliando a produção audiovisual da comunidade como um ato político que contribui para a reverberação dos gestos, costumes e modo de vida da comunidade, além de contribuir para o registro e atualização da memória identitária da nação indígena.

Palavras-chave: Cinema *Maxakali*, narrativas, memória, ação política.

Abstract:

Indigenous cinema has gained strength within the field of communication and anthropology with several researches on the subject. This power becomes even more relevant within a society that still reinforces so many prejudices and stereotypes around the indigenous population. In this context, this article aims to present the production of the Maxakalis filmmakers, who have been making their films in a shared and communal narrative among the members of the Green Village, their pajés and their yãmi, the spirits people that both help and strengthen. In this work, we consider, as theoretical axes, the point of a “multiperspective territory”, the relationship between the spirits of nature and rituals the shared space on the film production process. The methodological research runs through the analysis of the film narratives, we consider the audiovisual production of the community as a political act that contributes to the reverberation of the

¹ Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Líder do Grupo de Pesquisa Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais (JorNal/UFOP).

² Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto, graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa.

community's gestures, customs and way of life, besides contributing to the registration and updating of the nation's identity memory indigenous.

Keywords: *Maxakali cinema, narratives, memory, political action.*

INTRODUÇÃO

O cinema indígena tem se tornado referência dentro do campo da comunicação como mais uma forma de apresentar ao público não-indígena suas lutas, resistências e conquistas. No atual cenário de uma grande mídia hegemônica e neoliberal, nitidamente defensora dos direitos ruralistas, o cinema indígena traz denúncias por intermédio de uma contranarrativa que mostra não só as conquistas desses povos, mas a resistência cultural, religiosa, coletiva. Esse artigo se propõe a pensar, a partir do cinema dos realizadores indígena da etnia *Maxakali* (que se autodenominam *Tikmũ'ũn*, que na língua significa uma junção entre homens e mulheres unidos, vivendo juntos) Sueli e Isael *Maxakali*, como esses filmes podem se tornar mais um caminho para uma comunicação mais plural, que abre espaços para essas novas narrativas, e que reivindicam ainda a resistência e a ressignificação dos meios de comunicação como um ato político.

É importante ressaltar que o cinema indígena ganhou força e reconhecimento com o projeto Vídeo nas Aldeias, idealizado pelo indigenista Vincent Carelli, que recentemente lançou o filme *Martírio*, que conta a luta e resistência histórica da etnia Guarani que vive atualmente no Mato Grosso do Sul, às margens das grandes fazendas de soja e cana-de-açúcar, intimidados e em confronto direto com fazendeiros em disputa pela posse das ínfimas terras que ainda possuem. Vincent iniciou suas atividades com os índios na década de 80, que logo se interessaram por capitanear suas próprias narrativas e realizar suas produções audiovisuais. Essa ganância do capital pelos recursos naturais disponíveis afetou não só os Guaranis, como também os *Maxakali* e tantos outros povos.

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

Foi a partir da circulação dos filmes de outros cineastas indígenas que Isael e Sueli iniciaram seus primeiros registros. Além de professores da Aldeia Verde, local onde

vivem, localizado no município de Ladainha no Vale do Mucuri de Minas Gerais, o casal possui uma grande produção audiovisual que tem levado a diversos cantos do Brasil e do mundo a voz dos *Maxakali*. Ao ver os filmes de outras etnias, perceberam que eles também tinham o que falar, mostrar e denunciar sobre a realidade do seu povo sempre realçando a resistência cultural que se materializa nos processos ritualísticos e na sobrevivência da sua língua. E é justamente na criação de filmes que trazem essa diversidade de vozes, desse conhecido povo do canto, que eles estão interessados. A produção cinematográfica não existe sem o envolvimento de toda comunidade, sem passar pelo conhecimento dos pajés, dos anciãos, e dos *yãmiy*, seus espíritos ou povos-espíritos que tanto os protegem.

Em todas as suas falas aos brancos e aos representantes da sociedade nacional, as vozes dos *Tikmũ'ün* chegam inaudíveis. E, no entanto, ganharam mais que uma vez o epíteto de “o povo do canto”. Curiosa e drasticamente, o fato de cantarem tanto os tem feito permanecer em algum lugar construído secularmente em sua relação com os brancos, onde nada que enunciam possa de fato ter valor. Ouvi, em sete anos de contato com os *Tikmũ'ün*, as vozes desses cantores serem sistematicamente desqualificadas, apagadas, silenciadas quando tentam dizer algo endereçado aos brancos. Enquanto cantam cumprem pacificamente sua função de “povo” e, ao mesmo tempo, de “povo tradicional”. Enquanto cantam prosseguem como um povo incapaz de enunciações racionais, válidas, já que não é pelo canto que se veicula o conhecimento sobre o mundo entre as populações urbanas. Por serem tradicionais, “puros”, como dizem a maior parte de indigenistas, regionais e funcionários do governo, eles não estão aptos a dizer outra coisa com sua voz, a deliberar autonomamente sobre suas vidas. Embora não escute propriamente os seus cantos, o único destino de enunciação que lhes é reservado pela sociedade nacional é o de cantar. (TUGNY, 2011, p. XXIII).

O cinema realizado pelos cineastas vem exatamente na contracorrente daquilo que seria destinado ao grupo, justamente por trazer essas vozes, mas não somente pelo canto. Ao dominarem a produção audiovisual mostram suas capacidades de elucidação, problematização e esclarecimento à sociedade nacional que tanto fortalece antigos estereótipos do índio selvagem, sem capacidade de comunicação, que vive à parte da modernidade. É ainda um exemplo de comunicação engajada, pois nos filmes podemos notar Israel entrevistando os pajés, membros da comunidade, crianças, assegurando que todas essas vozes apareçam nas obras, incluindo seus *yãmiy*.

O FILME COMO AÇÃO POLÍTICA

O ato de filmar já é um ato político. Quando se escolhe o que retratar, é colocado um ponto de vista ou a defesa de uma causa. O fato de existir tantos cineastas indígenas de diferentes etnias realizando filmes, trazendo suas histórias contadas por eles mesmos e as histórias dos seus mitos e ritos, demonstra o quanto o audiovisual pode ser usado como um instrumento político de busca por visibilidade da causa indígena e de denúncia da situação em que vivem hoje. O próprio projeto Vídeo nas Aldeias nasce como um “[...] projeto militante, necessário, que se insere de forma clara dentro de um movimento do cinema militante largamente presente na história do documentário.” (QUEIROZ, 2004, p. 44). A perspectiva de uso dos dispositivos de comunicação para a militância da causa indígena também é compartilhada por cineastas vinculados ao projeto, como Isaac Pinhanta, da etnia *Ashaninka*:

E os instrumentos que a gente tem de fora, para poder nos defender e para segurar a nossa cultura são a escrita – ter algumas pessoas que aprendam a dialogar, falar e escrever o português – e a câmera, porque você transmite a sua imagem sem precisar sair todo mundo de lá, sai uma pessoa e transmite o que está acontecendo, para as pessoas te ajudarem, te respeitarem. É daí é que vão sair os nossos aliados não indígenas, as pessoas que vão começar a combater esse preconceito. Então nós estamos usando o instrumento com outro sentido, assim da nossa maneira mesmo. E também para ajudar a sociedade a nos conhecer melhor, mas da maneira que a gente pensa, nós aqui e vocês aí. Nós somos desse jeito, nós temos o domínio do nosso conhecimento e seria bom que todas as pessoas daqui para frente comecem a ver isso. É bom a gente ter esse diálogo. Tem gente que diz: “Ah! vocês querem ser branco, né?” Todo o povo hoje domina a tecnologia do japonês, mas o japonês não é brasileiro, nem brasileiro é japonês. É a mesma coisa, eu não sou Xavante, eu sou Ashaninka, ele é Xavante. Mas a gente pode se organizar com o mesmo instrumento que o branco usa, mas com visual diferente, você vai usar ele de acordo com a sua necessidade, com a sua maneira de pensar. (PINHANTA, 2004, pp. 16-17).

A busca por direitos políticos por meios de estratégias do uso da comunicação parece ser uma tendência dos povos indígenas. Recentemente, em matéria publicada pelo jornal colombiano *El Tiempo*³, a cineasta indígena Leiqui Uriana, da etnia *Wayú*, afirmou que “a câmera é um fuzil para nós, é uma ferramenta de luta”⁴ (tradução nossa). Na mesma esteira da documentarista colombiana, Isael também afirma que “câmera é igual arma”

³ CRUZ, María Del Pilar Camargo. **La cámara es nuestro fusil**: a primera indígena cineasta del país. *El Tiempo*, 28 jan. 2017. Disponível em: <<http://app.eltiempo.com/estilo-de-vida/gente/primer-indigena-cineasta-de-colombia/16798641>>. Acesso em: 5 fev. 2017.

⁴ No original: *la cámara es un fusil para nosotros, es una herramienta de lucha*.

indicando a importância do cinema indígena para o reconhecimento da diversidade cultural. O cineasta afirma que “por isso que nós tão fazendo documentário né, todo cineasta né faz seu vídeo diferente né, de cada etnia né? [...] Por isso é muito importante pra nós né, é... câmera igual arma, fazer documentário, registrar tudo né?” (MAXAKALI, Isael, 2016).

Ao situarem o cinema em uma dimensão política, os cineastas indígenas nos colocam frente a outra dimensão: o papel fundamental da arte para o reconhecimento da diversidade presente em nossa sociedade. A arte nos ajuda a enxergar o *outro* e a conhecer as dores, as alegrias, a cultura desse *outro*, o que pode possibilitar a legitimação dessas outras realidades. Em entrevista⁵, Isael afirma que seu trabalho é essencial no processo de reconhecimento da sua etnia.

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

A fala do cineasta explicita o quanto ele vê o audiovisual como mais forma de “clarear” seu povo que tanto menospreza esses grupos considerados minorias. Mais do que isso, Isael nos coloca a importância da representatividade e da autorrepresentação, afinal eles não precisam de alguém que os represente ou fale por eles. Somente eles entendem/vivem/sentem a força de sua cultura e, portanto, podem definir como querem aparecer e o que querem tornar público em suas obras. Ao falar de representar sua comunidade, o cineasta demonstra uma consciência política e social dentro dos trabalhos de realização audiovisual.

⁵ Ver referências das entrevistas no final do artigo.

NARRATIVAS INTERATIVAS A PARTIR DAS ESFERAS MÍTICAS E COTIDIANAS

O uso do audiovisual como uma maneira de denunciarem o modo como vivem atualmente é uma narrativa muito recorrente no cinema indígena e também aparece nos filmes realizados pelo casal *Maxakali*. Tendo como norte essa perspectiva, optamos, nesse trabalho, pela análise das narrativas filmicas; opção metodológica que acontece por intermédio da avaliação da produção audiovisual da comunidade, em especial do filme *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco* (2012).

Nessa obra, notamos, logo no início, algumas mudanças pelas quais a comunidade passou nos últimos anos quando o pajé Mamey fala que a bebida que os *Maxakali* consumiam antigamente não era café e sim água de batata. Isael revelou, em entrevista, que quis fazer essa cena para mostrar como vivem hoje, em terras reduzidas, onde não há espaço para produzirem e, conseqüentemente, consumirem seus alimentos tradicionais. Nas palavras de Isael: “É porque nós tão querendo mostrar é, mostrar pra pessoa lembrar né do... a comida de *Maxakali* né, num é isso né, num é café.” (MAXAKALI, Isael, 2016). Sueli, ao comentar a cena do pajé fazendo café em *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco*, também reforça a função política de se realizar esses registros.

E... aí é assim né, que eu acho que por isso que Isael nem imaginava que isso ia acontecer sabe. Passar no festival, ele só fez aquele pra ficar gravado, porque hoje é cesta que vem, hoje nós precisa de cesta, nós precisa de leite em pó, nós precisa de cesta básica, a FUNAI tem que dar cesta, porque se o Governo não tá devolvendo nossa terra, que são terra origem pro povo *Maxakali*, nós não tem mais nossa onde que nós vão tirar nossa sobrevivência da nossa cultura, da nossa tradição vai ficar um pouquinho gravado só nas memória sabe, por isso que eu acho que é importante a gente tá filmando pra isso passar pras criança puder ver nas escola né, aqui no posto né. (MAXAKALI, Sueli, 2016a).

A questão territorial é importante para os *Maxakali*, não apenas para o cultivo de seus alimentos, como também para a realização dos seus rituais. Os *yãmiy* caçam e trazem a caça à aldeia, precisam de roupas que são feitas com o material encontrado na mata e, mais que isso, necessitam da mata para viverem quando não estão na aldeia. Preservar a mata e a natureza é uma forma de os *Tikmũ'ün* preservarem as alianças com seus espíritos. No filme, também notamos isso quando Isael fala que antigamente as mulheres ofereciam peixe aos *yãmiy*, mas hoje dão frango. Na Aldeia Verde, não há um lugar para pescar, e

as pescas, atualmente, são realizadas nos rios perto da aldeia, ocasionando alguns conflitos com os fazendeiros.

Outra característica marcante em relação à enunciação dos *yãmiy* e seus rituais que aparecem nos filmes é que estes muitas vezes se fazem ouvir por seu canto, que é próprio de cada espírito. As mulheres *Maxakali*, que não podem entrar na Kuxex (traduzida pelos *Maxakali* como casa de religião), sabem qual espírito está na aldeia e qual ritual vai acontecer, ao ouvir o canto que vem da Kuxex. O dispositivo cinematográfico tem trazido novas formas de os *Maxakali* interagirem entre si e, conseqüentemente, com seus *yãmiyxop* em que há “[...] uma constante troca de perspectivas para a qual tanto os cantos quanto as imagens funcionam como espécies de dispositivos. Trata-se assim de um território multiperspectivado, no qual diferentes enunciadores assumem o ponto de vista.” (BRASIL, 2016, p. 149-150). Ao trazerem seus conhecimentos ao público não-indígena, abrem uma possibilidade de vermos a cultura indígena de outra forma, criando relações que não poderiam existir sem o cinema e nos fazendo essa “[...] indiscernibilidade entre as esferas mítica e cotidiana.” (*Ibid.*, p. 150).

Na obra *Kotkuphi* (2011), os cineastas trazem ao conhecimento do público um ritual realizado para o espírito da mandioca. Nesse ritual, a mandioca deve ficar alguns dias na água do rio e é preparada pelas mulheres e os *yãmiy* ficam responsáveis por trazer a caça que será servida com a mandioca no dia do ritual. Nas cenas iniciais, alguns membros da aldeia vão de carro a um rio próximo a aldeia para deixar a mandioca e depois voltam para buscá-la. Isso acontece porque a água que eles possuem na comunidade hoje não é limpa o suficiente para a limpeza do alimento. Há, portanto, em diferentes filmes, a denúncia de viverem em uma terra devastada e com poucos recursos naturais, o que atingiu, também, a maneira como realizam seus rituais. Ainda assim, há um esforço conjunto em continuarem suas práticas ritualísticas fazendo a comida dos “antigos”, perpetuando seus cantos, atentos para que as crianças se envolvam e aprendam os rituais com os mais velhos para que as memórias e as práticas não sejam esquecidas. Essa é uma prática também nos filmes realizados por Sueli e Isael, sempre notamos a presença das

crianças e a preocupação de que as futuras gerações estejam sempre envolvidas na cultura *Maxakali*⁶.

A preocupação em ensinar e até em construir uma enunciação coletiva, compartilhada entre os cineastas com seus *yãmiyxop*, pajés, crianças, animais e os membros da comunidade Aldeia Verde já representa o caráter político presente na construção audiovisual dos cineastas. A forma como se mostram integrados à natureza em suas obras, não fazendo distinção entre humanos, animais e seres da natureza, para uma sociedade que tem pouca consciência ambiental como a capitalista ratifica, ainda, uma grande força e consciência política. Um engajamento comunitário, para eles, compreende o envolvimento de todos, o que é muito diferente das relações extremamente individualizadas da sociedade contemporânea não-indígena.

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

O pajé Mamey, na obra *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco*, faz uma interessante analogia para explicar a chegada do *Mõgmõka*, os povos-espíritos-gavião, dizendo que como o *Mõgmõka* é um grande grupo ritualístico, que quando chega à aldeia vem com seus espíritos aliados (que são comandados por ele) é como o governo que comanda todos. Essa fala aponta a forte consciência política do pajé. No filme, o pajé fala: “O Gavião é o responsável por todos. Ele é grande e poderoso, assim como governo. O Gavião é o governo”. A analogia entre o Gavião e o governo exprime como eles estão submetidos regras e às leis governamentais e como a política afeta a todos. O pajé Mamey,

⁶ Informação baseada pelas obras dos realizadores Sueli e Isael Maxakali. Ver mais em referências filmicas.

em entrevista⁷, também aponta a relevância dos documentários produzidos na Aldeia Verde para a busca da visibilidade do modo de vida dos *Tikmũ'ũn*. Para ele, “é bom. Não é só para os *Maxakali* que fizeram os filmes, os documentos, é para todo mundo: para os não-índios, galinha e também para os nossos parentes. É um documento para não apagar, não desaparecer.” (MAXAKALI, Mamey, 2016). O pajé reforça a ideia do documentário como documento oficial de denúncia histórica. Sua fala também nos apresenta o seu pensamento sobre a equivalência entre seres humanos e animais, reforçando a relevância do registro audiovisual para todos, sem distinção, mostrando a significância de todos os seres vivos, o que também é um exemplo para a sociedade ocidental que possui grande parte de seus valores baseada no antropocentrismo, colocando sempre o homem como o ser mais evoluído, reduzindo assim a importância dos demais seres vivos.

Uma característica marcante nos filmes é a construção de uma narrativa compartilhada entre os cineastas, Sueli e Isael *Maxakali*, os pajés, os *yãmiy* e os membros da comunidade. Essa característica ainda demarca uma importante relação do povo *Maxakali* com a coletividade. Podemos notar, em diversas obras, como essa enunciação coletiva aparece sempre trazendo essas múltiplas vozes, e com o cuidado de explicar ao espectador o que está acontecendo, o que é o ritual e a relação que estes possuem com os animais. A relação dos *Maxakali* com seus espíritos da natureza mostra como os povos originários se veem numa relação intrínseca com esses seres. Desconsideram a forma distintiva como a sociedade capitalista, historicamente, consolidou a separação homem-natureza: “[...] se há uma noção virtualmente universal no pensamento ameríndio, é aquela de um estado originário de indiferenciação entre humanos e os animais [...]” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 354).

Outra questão que traz a força da cultura *Maxakali* nos filmes é o fato das obras serem integralmente faladas e narradas na língua *Maxakali*, o que também revela o quanto é importante os *Tikmũ'ũn* trazerem suas narrativas na própria língua como forma de cultivarem suas tradições. O fato de grande parte das obras dos cineastas serem sobre suas práticas ritualísticas também traduz a relevância do reconhecimento de suas crenças e da diversidade religiosa presentes em nossa sociedade. É mais uma forma de realizar uma

⁷ Ver referências das entrevistas após as referências bibliográficas.

“troca de lugar” entre indígenas e não-indígenas, reconhecendo que eles têm seus direitos reconhecidos, por meio da identificação da sua cultura, das suas individualidades e das suas crenças religiosas.

Sueli e Isael, que podem ser considerados “professores-cineastas”, reforçam o caráter educativo e multiplicador que o cinema pode adquirir na comunidade. Os dois trechos veiculados, na sequência, indicam o papel que a produção audiovisual pode exercer, em especial, para as crianças e para os jovens *Tikmũ ’ün*:

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

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

Sem adentrarmos de maneira verticalizada no conceito de comunidade, visto que esse não é o objetivo desse trabalho, mas sem desconsiderar a importância dessa noção para a análise desse movimento audiovisual dos *Maxakali*, trazemos um potente conceito de Raquel Paiva (1998) quando ela nos diz que a força da comunidade também reside no poder de transformação de suas ações, já que para ela “pensar no recurso da estrutura comunitária em países terceiro-mundistas, como o Brasil, significa incluir a possibilidade da pressão e mudança social. (pp. 55-56)

Não pensamos a comunidade enquanto espaço homogêneo, unificado, idealizado na máxima de um retorno aos padrões ancestrais, mas podemos pensá-la, como nos mostra Muniz Sodré (2007), como o espaço dos vínculos, lugar que não tem a pretensão de evidenciar um todo homogêneo e a-histórico, mas que se constitui a partir de seus medos de perdas e de seus próprios vestígios.

O cinema indígena vem ainda, nos mostrar a resignificação do uso das tecnologias da imagem na sociedade contemporânea. A reviravolta tecnológica ocorrida na década de 90 do século XX, com a consequente popularização dos dispositivos de comunicação e o surgimento de novas formas de circulação como a internet, possibilitou a utilização das tecnologias da imagem como ação política por grupos excluídos dos

grandes veículos de comunicação. Grupos marginalizados e ainda considerados “minorias” vêm buscando suas próprias representações e encontram novos espaços de produção e de circulação desses produtos. O cinema, nesse sentido, escapa cada vez mais do julgo dos cânones profissionais e possibilita escutar essas outras vozes e conhecer outras realidades excluídas dos grandes veículos de comunicação. Para Jean-Louis Comolli (2002):

Esse resto - cinematográfico e político - é o que me permite, como espectador, escapar ao domínio dos modelos, e primeiro a isso – hipervisível e subestimada – dos modelos de figuras e de corpos: a alteridade modelada, que fabrica cada vez com mais cinismo o império de Hollywood. (p. 223. Tradução nossa).⁸

É importante, ainda, falar sobre a relevância desses registros e proposições colocadas pelos próprios indígenas no contexto de uma sociedade cada vez mais ligada nessa relação com a produção de imagens. Nesse sentido, Jean Louis Comolli (2008) elucida sobre a atitude do sujeito que filma e da autonomia desses personagens, ao dizer que é preciso deixar “nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. (...) Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de ‘guiar’, mas de seguir.” (*Ibid.*, p. 54).

O autor ainda nos coloca a capacidade que o cinema indígena tem de criar uma relação de compartilhamento e troca, já que, para ele, aquele que filma “tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir”. (*Ibid.*, p. 60).

Essas outras imagens permitem que espectadores e produtores interajam com outras formas de vida. Têm, ainda, a capacidade de promover encontros com a alteridade. O cinema indígena possibilita diversos encontros com esse outro, ampliando as vozes dos povos indígenas. O crítico de cinema, roteirista e pesquisador Jean-Claude Bernardet (2004) afirma “[...] que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra “outro” aceita ser ele mesmo um “outro” se o centro se deslocar, aceita ser um

⁸ No original: *Ese resto – cinematográfico y político – es precisamente lo que me permite, espectador, escapar a la dominación de los modelos, y en primer lugar a aquella – hipervisible y subestimada – de los modelos de figuras y de cuerpos: a la alteridade modelizada, en suma, que fabrica cada vez con más cinismo el imperio de Hollywood.*

“outro” para o “outro.” (p. 10). Esses deslocamentos nos trazem a oportunidade de conhecer esse *outro*, que tem buscado seu reconhecimento, sua força política e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema indígena é mais uma forma de reconhecer outras realidades vista pelos olhares dos próprios índios. É um convite para que nós, pesquisadores e interessados no campo da comunicação reconheçamos a importância da autorrepresentação, consigamos escutar o que esses povos têm a nos dizer, nos colocar lugar do *outro* e reconhecer a força dessas culturas que foram tão violentadas e silenciadas. Nos leva, ainda, a ver a força que essa representatividade possui ao ver as obras realizadas pelos próprios indígenas denunciando o modo como vivem, as violências sofridas e como se adaptaram forçosamente a uma sociedade que não cuida dos seus bens comuns e não consegue ver a importância disso para coletividade. Coloca-nos em cheque com a degradação ambiental causada pelo homem branco, capitalista, em favor da ganância do mercado que explora, de maneira predatória, os recursos naturais.

Assim, vemos uma produção audiovisual comprometida com mudanças sociais e estruturais da sociedade, já que ela se apresenta como mais um instrumento para o reconhecimento de suas culturas, suas tradições e seus direitos. Podemos afirmar ainda que os filmes, mais do que registrarem a cultura *Maxakali*, possuem um poder de agenciamento de toda a comunidade da Aldeia Verde e dos pajés. Esse papel da câmera como dispositivo relacional evidencia a força que o audiovisual encerra em suas narrativas.

É possível notar que muitas cenas que foram gravadas no filme *Quando os Yãmiy vêm Dançar Conosco* foram realizadas de maneira espontânea, sem roteiro prévio. É o que Cezar Migliorin (2005) chama de “filme-dispositivo”, ou seja, o foco está no acontecimento provocado pelo próprio filme. Para além do filme, o que notamos também é o agenciamento da comunidade para com a produção audiovisual, que tem crescido a cada ano que passa, com o envolvimento de todos e todas, inclusive dos pajés.⁹

⁹ Apresentamos, ao final, as referências filmicas dos Maxacali.

O processo de produção audiovisual configura novos campos de possibilidades de atuação dos grupos indígenas, visto que existe uma forte ligação das memórias *Tikmũ'ũn* com a necessidade do registro, afinal o medo de que alguns elementos culturais desapareçam reacende a vontade da nação de que as memórias ancestrais sejam atualizadas diariamente na realização dos rituais (e das próprias produções). Demonstram ainda a potência dos vínculos e da ação coletiva, na medida em que as gravações, inclusive as exposições, acontecem com a participação de toda a comunidade indígena. Nessa dinâmica processual, que envolve todos os atores *Maxakali*, tem-se o caráter accional das produções audiovisuais, em que a estética e a política são atravessadas pelas práticas comunicativas e sua consequente reverberação social.

Referências

- ANDRADE, Andriza Maria Teodolino de. **Narrativas Audiovisuais: Cinema, Memórias Ancestrais e Rituais entre os *Tikmũ'ũn* *Maxakali***. 2017. 142f.. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade. In: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena**, abr.2004.
- BRASIL, André. **Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn**. *Eco-pós*, v. 19, n. 2, p. 140-153, 2016.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução de Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. **Filmar para ver: escritos de teoria y crítica de cine**. Tradução de Victor Soumeou; Gustavo Zappa. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra de La Ferla, 2002.
- COSTA, Ana Carolina. **Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os *Maxakali***. 2015. 240f.. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. **Revista Digitagrama**, ano 3, n. 3, primeiro semestre de 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em: 13 out. 2017.
- PAIVA, Raquel. **O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- PINHANTA, Isaac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. In: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena**, abr. 2004.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. In: **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena**, abr. 2004.
- SODRÉ, Muniz. Sobre a episteme comunicacional. **Revista Matrizes**. v. 01, n. 01, 2007, p. 15-26.
- TUGNY, Rosângela Pereira de. **Escuta e poder na estética *Tikmũ'ũn maxakali***. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

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

Referências das Entrevistas

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

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

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

Referências Fílmicas

Iniciação dos filhos espíritos da terra

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

Kotkuphi

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

Mimãñãm: mōgmōka xi xúnin

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

Quando os Yãmiy vêm dançar conosco

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

Tatakox

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

Xupapoyñãg

2011, 15". Direção: Isael *Maxakali*. Assistente de direção: Suely *Maxakali*. Câmera e direção de fotografia: Isael *Maxakali*. Edição: Charles Bicalho. Fotografia still: Suely *Maxakali*. Produção executiva: Isael *Maxakali* e Suely *Maxakali*. Produção de finalização: Charles Bicalho e Cláudia Alves. Coordenação de finalização: Charles Bicalho. Assistente de finalização: Alexandre Coelho. Finalização de imagem: Jackson Abacatu. Criação de abertura: Charles Bicalho. Canto de abertura: Isael e Suely *Maxakali*. Finalização de áudio: Jackson Abacatu. Autoração de DVD: Jackson Abacatu. Realização: Comunidade *Maxakali* de Aldeia Verde e Pajé Filmes.

Yãmîy

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

Yiax Kaax: fim do resguardo

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