

Camila Larroca Ferrari

**CAMINHOS DE TRADUÇÃO E PROJEÇÃO: UMA  
APROXIMAÇÃO AOS CINEMAS DE ANIMAÇÃO E MODOS  
DE DAR A VER/ESCUTAR ENTRE OS TIKMŨ'ÛN/MAXAKALI**

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

Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelyn Martina Schuler Zea

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Larroca Ferrari, Camila

Caminhos de tradução e projeção: uma aproximação aos cinemas de animação e modos de dar a ver/escutar entre os Tikmũ'ũn/Maxakali / Camila Larroca Ferrari; orientadora, Evelyn Martina Schuler Zea, 2018. 181 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. dar a ver/escutar. 3. tradução. 4. cinemas e animações indígenas. 5. Tikmũ'ũn/Maxakali. I. Schuler Zea, Evelyn Martina.

II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.  
III. Título.

Camila Larroca Ferrari

**CAMINHOS DE TRADUÇÃO E PROJEÇÃO: UMA  
APROXIMAÇÃO AOS CINEMAS DE ANIMAÇÃO E MODOS  
DE DAR A VER/ESCUTAR ENTRE OS TIKMŪ'ŪN/MAXAKALI**

Esta dissertação foi julgada aprovada para a obtenção do Título de Mestre, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Florianópolis, 03 de outubro 2018

---

Prof. Dr. Rafael Victorino Devos  
Coordenador  
Universidade Federal de Santa Catarina

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelyn Martina Schuler Zea  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Pereira de Tugny (videoconferência)  
Universidade Federal do Sul da Bahia

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eugenia Dominguez  
Universidade Federal de Santa Catarina



## AGRADECIMENTOS

A minha família, por me ensinar que tudo é possível e por me apoiar na decisão de mudar de país e chegar até aqui. Especialmente a minha mãe, exemplo de mulher, que me ensinou desde pequena a pensar não só em mim, mas nos diversos outros.

A Evelyn, por me orientar, me apoiar nos momentos mais difíceis deste processo e por receber o desafio de trabalhar com alguém que não tem a formação em antropologia.

A Lilian, por estar presente até nos momentos que ela nem sabia.

A Guzmán, por me ensinar a crer em mim.

A Simba, meu companheiro de vida e de caminhos olfativos e auditivos.

A meus companheiros de sala, que acompanharam a trajetória da pesquisa e me aconselharam a todo momento.

A Las Gurisa, por ser minhas irmãs da vida. Especialmente a Sofia e Micaela, por estar nos momentos mais difíceis deste processos e nunca me deixaram desistir.

A todos os amigos e amigas que esta experiência me deu.

Aos professores do curso, os quais formaram parte de todo o processo de aprendizado nesta disciplina chamada de “antropologia”.

A professora María Eugenia Domínguez pelos comentários na qualificação do projeto e por aceitar formar parte da banca de defesa; a professora Rosângela Pereira de Tugny por aceitar formar parte da banca de defesa e ao professor Scott Correll Head pelos comentários na qualificação do projeto e a professora Els Lagrou por aceitar formar parte da banca de defesa.



*“Têm a mesma fala, a mesma pele,  
mas os lábios são diferentes”*  
(O espírito da TV, 1990)



## RESUMO

Desde os anos 1980, vários povos indígenas do Brasil vem produzindo e circulando conhecimentos através do uso de variadas formas artísticas com o fim de registrar as memórias dos ancestrais e ao mesmo tempo como ferramenta de dar-se a ver/escutar aos outros. Dentro delas, existe uma crescente produção de filmes produzidas por eles mesmos que vem investigando novas formas de pensar o cinema e o audiovisual. O povo Tikmũ'ũn/Maxakali é um dos povos que tem se relacionado com o cinema de uma forma muito particular através dos cantos dos seus *yãmĩxop*. Isto suscita reflexões acerca de suas formas estéticas de produzir imagens e sons, assim como também as maneiras como essas imagens são percebidas pelos diversos espectadores e pela comunidade. A dissertação trata da relação entre criação, tradução, transformação e modos de dar a ver/escutar como formas constitutivas no processo de produção de conhecimentos audiovisuais que transitam por diferentes suportes (canto, imagem, dança, palavra, desenho). Em diversas produções dos Tikmũ'ũn/Maxakali, sua noção de *yãy hã* e nossa noção de transformação contribuem para pensar o audiovisual a partir de outra perspectiva, que serão descritas e debatidas nesta dissertação focando nos filmes de animação, em particular no curta-metragem *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali*.

**Palavras chave:** dar a ver/escutar; tradução; transformação; cinemas e animações indígenas, Tikmũ'ũn/Maxakali.



## ABSTRACT

Since 1980s, various indigenous people in Brazil have been producing and circulating knowledge through the use of various artistic forms in order to record the memories of the ancestors and at the same time as a tool to give oneself to see/hear others. Within them, there is a growing production of films and photographic records produced by themselves that have been investigating new ways of thinking about cinema and audiovisual. The Tikmũ'ũn/Maxakali people are one of the people who have been related to cinema in a very particular way through the sings of their *yãmĩxop*. This raises questions about their aesthetic forms of producing images and sounds, as well as the ways in which these images are perceived by the various viewers and the community. The dissertation deals with the relationship between creation, translation, transformation and ways of seeing/hearing as constitutive forms in the process of producing audiovisual knowledge that travel through different supports (singing, image, dance, word, drawing). In several productions of the Tikmũ'ũn/Maxakali, his notion of *yãy hã* and our notion of transformation contribute to think the audiovisual from another perspective, which will be described and debated in this dissertation focusing on the animated films, in particular in the short film *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali*.

**Keywords:** give to see/hear; translation; transformation; indigenous cinemas and animations, Tikmũ'ũn/Maxakali.



## RESUMEN

Desde los años 1980, varios pueblos indígenas de Brasil vienen produciendo y circulando conocimientos a través del uso de variadas formas artísticas, con el fin de registrar las memorias de sus ancestros y al mismo tiempo como herramienta de darse a ver/escuchar a los demás. Existe una creciente producción de películas y registros fotográficos producidos por ellos mismos y que contribuyen con nuevas formas de pensar el cine y el audiovisual. El pueblo Tikmũ'ũn/Maxakali es uno de los pueblos que se ha relacionado con el cine de una forma muy particular a través de los cantos de sus *yãmĩxop*. Esto suscita reflexiones acerca de sus formas estéticas de producir imágenes y sonidos, así como también las maneras como esas imágenes son percibidas por los diversos espectadores y por la comunidad. Esta disertación trata de la relación entre creación, traducción, transformación y modos de dar a ver/escuchar como formas constitutivas en el proceso de producción de conocimientos audiovisuales que transitan por diferentes soportes (canto, imagen, danza, palabra, dibujo). En diversas producciones de los Tikmũ'ũn/Maxakali, su noción de *yã y hã* y nuestra noción de transformación contribuyen a pensar el audiovisual desde otra perspectiva, que serán descritas y debatidas en esta disertación, enfocándose en las películas de animación, en particular en el cortometraje *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali*.

**Palabras clave:** dar a ver/escuchar; traducción; transformación; cines y animaciones indígenas, Tikmũ'ũn/Maxakali.



## Índice de Fotogramas

Fotograma 1 - Movimento de câmera .....	134
Fotograma 2 - Movimento de câmera ( <i>zoom in</i> ) .....	134
Fotograma 3 - Plano .....	135
Fotograma 4 - Contra-Plano .....	136
Fotograma 5 - Profundidade de campo .....	137
Fotograma 6 - Elementos animados e inanimados .....	138
Fotograma 7 - Movimento em camadas .....	139
Fotograma 8 - Grafismos.....	140
Fotograma 9 - Grafismos.....	140
Fotograma 10 - Grafismos.....	141
Fotograma 11 - Título .....	142
Fotograma 12 - Requadro.....	143
Fotograma 13 - Requadro.....	143
Fotograma 14 - Debaixo da água .....	147
Fotograma 15 - Visível/Invisível.....	147
Fotograma 16 - Visível/Invisível.....	148
Fotograma 17 - Visível/Invisível.....	148
Fotograma 18 - Floresta .....	150
Fotograma 19 - Floresta .....	151
Fotograma 20 - Créditos.....	154
Fotograma 21 - Créditos.....	155
Fotograma 22 - Créditos.....	155
Fotograma 23 - Créditos.....	156



## SUMÁRIO

<b>1. Apresentação da dissertação .....</b>	<b>19</b>
<b>2. Capítulo 1: Introdução aos Tikmũ'ũn/Maxakali e suas realizações audiovisuais .....</b>	<b>27</b>
<b>3. Capítulo 2: Modos de ver/escutar, ser visto/escutado e de dar a ver/escutar.....</b>	<b>43</b>
3. 1 Tradução e (trans)criação .....	44
3. 2 A parte áudio do visual e a parte visual do áudio .....	58
3. 3 Articulando o dar/ver/escutar .....	64
<b>4. Capítulo 3: Projeção de imagens sonoras e visuais .....</b>	<b>83</b>
4. 1 Representar ou projetar? .....	91
4. 2 Imagens sonoras e visuais .....	101
4. 3 Traduzindo memórias.....	107
<b>5. Capítulo 4: Pensamentos sobre animação.....</b>	<b>123</b>
5. 1 Koñãxeka: o Dilúvio Maxakali .....	126
5. 1. 1 Experiências de audição/visão .....	129
<b>6. Considerações finais.....</b>	<b>161</b>
<b>7. Referências .....</b>	<b>171</b>
7. 1 Bibliografia .....	171
7. 2 Filmografia.....	179



## 1. Apresentação da dissertação

A presente dissertação busca descrever e discutir modos de *dar a ver* - especialmente com o dispositivo cinematográfico - entre realizadores/as de produções audiovisuais tikmũ'ũn/maxakali através da análise do filme *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2015) e relatos de experiências de realização.

O *dar a ver* é uma das formas utilizadas por Rosângela Tugny no livro *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn/maxakali* (2011) para fazer referência às maneiras pelas quais os tikmũ'ũn/maxakali dão a ver/escutar suas imagens e sons. Durante o processo de pesquisa, surgiu a necessidade de questionar a hegemonia da visão dentro da realização audiovisual, o que me fez refletir acerca tanto das formas de *dar a ver* quanto das formas de *dar a escutar*. Esta noção será aprofundada no *Capítulo 2: Modos de ver/escutar, ser visto/escutado e de dar a ver/escutar*.

A modo de síntese, esta pesquisa versará de forma teórica, etnográfica e metodológica sobre constelações visuais e modos de *dar a ver* a partir da escuta, do “olhar” e/ou “visionar” que podem ser percebidos nas produções audiovisuais dos Tikmũ'ũn/Maxakali. Ao falar de constelações, estou fazendo referência a que esses modos de *dar a ver/escutar* não serão tomados como algo diretamente visível e sim como algo a ser elaborado na conjunção entre o visível e o invisível, assim como entre o audível e o inaudível.

Trata-se de aprofundar em como entender esta captação de imagens que se dão a ver/escutar (ou não) através do dispositivo cinematográfico no filme *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (Isael Maxakali, 2015). A animação *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali*<sup>1</sup> trata a história do dilúvio segundo os Tikmũ'ũn/Maxakali que é gerado pelos *yãmĩy* (espíritos ancestrais) como castigo pelo egoísmo dos seres

1 Link do trailer: Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pUIIUB6TYxU>>. Acessado em agosto de 2016.

humanos. A escolha do filme foi baseada no interesse em pesquisar modos de *dar a ver/escutar* em produções audiovisuais animadas. Qual a diferença entre fazer documentário e fazer animação? Por que surge a necessidade de explorar as formas narrativas da animação? O que significa animar um mito? Para chegar às reflexões, é preciso aprofundar nas formas de produção de imagem e som que este povo esta nos oferecendo faz uns anos atrás.

Levando em consideração que o *dar a ver/escutar* encontra-se além da imagem, será que o *dar a ver/escutar* dos realizadores tikmũ'ũn/maxakali é o mesmo quando realizado para ser exibido numa tela de cinema? Como os realizadores/as tikmũ'ũn/maxakali trabalham com o dispositivo cinematográfico? Como se dá (*dar*) na composição de imagem e de som este ver/escutar (*a ver/a escutar*) Tikmũ'ũn/Maxakali?

Ainda falando sobre a importância dos espíritos dentro do acesso ao conhecimento entre os Tikmũ'ũn/Maxakali é importante frisar que o conhecimento é dos espíritos e é justamente por esta razão que são sumamente necessários para que as relações entre as pessoas Tikmũ'ũn/Maxakali sejam “verdadeiras”. A lembrança, o pensamento, os desenhos, a palavra, o canto, as imagens, os instrumentos musicais são os elementos que lhes permitem se relacionar com as almas dos mortos. O que acontece com esses elementos quando são colocados na convergência da linguagem audiovisual? Qual a importância de filmar e gravar as imagens e sons?

Por outra parte pretendo tentar *dar a ver/escutar* e/ou diferenciar modos de *ver/escutar* e de *dar a ver/escutar* através desta pesquisa junto às formas que propõem os realizadores, com o intuito de dar maior visibilidade ou presença dos critérios com os quais querem ou gostariam de ser compreendidos, pois o cinema, para além da imagem/som, é uma ferramenta estético-política onde tudo o que é dado a ver/escutar (e o que não também) tem seus efeitos. Assim, por exemplo, para Jacques Rancière

a dimensão política da imagem deve ser encontrada além de sua forma e conteúdo, num regime de articulações de seus elementos e funções que escapam a um regime representativo, configurando um regime estético. Lembremos que

à estética, mais do que a constituição de um gosto, corresponde uma experiência política de partilha do mundo sensível, que revela uma dimensão da ordenação social dos modos de fazer, modos de visibilidade e modos de dizer, de ver e sentir (cf. Van Velthen Ramos, 2012: 98). O autor propõe a compreensão das imagens para além de uma forma de significação, sendo não só portadoras de sentidos, mas produtoras e produzidas por sensações e portadoras de agência, sendo precisamente a arte da *mise-en-scène*, em que mostram-se certas coisas e escondem-se outras; mostram-se para uns e escondem-se de outros, que incorpora toda a lógica do regime estético. (da COSTA, 2015: p. 175).

Cabe ressaltar a relevância e atualidade da temática da pesquisa, já que se bem faz muitos anos os cinemas indígenas tem seu espaço no circuito de realização audiovisual brasileiro, nos últimos anos nota-se uma crescente participação ativa de realizadores indígenas nos circuitos de exibição como mostras, festivais, debates, colóquios, bienais, não só dentro do Brasil, mas também em outros países latino-americanos e europeus. Por esta razão refletir sobre produtos que circulam e são dados a ver/escutar frente a uma grande e diversa quantidade de espectadores pode ser uma contribuição tanto para a antropologia quanto para os realizadores indígenas.

Dentro do leque de filmes de realizadores indígenas que já tenho assistido, tenho observado várias similitudes quanto aos aspectos técnicos (montagem, movimentos de câmera, performance das personagens, *mise-en-scène*, temáticas), mas o que mais me chamou a atenção dos filmes de realizadores Tikmũ'ün/Maxakali foi a forma como eles tem se relacionado com o dispositivo cinematográfico, para propor uma espécie de “escrita” audiovisual que serve como método de ensino empregado pelos professores das aldeias não só como material didático, mas também como experiência de vida, pensamento, filosofia, estética, política. Por outra parte, a forma em que o jogo entre o visível e o não visível, audível e inaudível se faz presente nos filmes (com o uso do som, dos movimentos de câmera e da montagem) e a relação das imagens com o canto são instigantes para pensar como analisar este tipo

de filmes ou que implicâncias tem essas imagens (sonoras ou visuais) ou formas de produzir conhecimento tanto para os Tikmũ'ün/Maxakali quanto para outros indígenas e ainda quanto aos não-indígenas.

A escolha do filme foi baseada no interesse de pensar eventuais relações de ressonância e dissonância entre os desenhos, pinturas corporais, desenhos dos *mĩmãñãm* (mastro-brilhante ou mastro-pintado) e as imagens sonoras e visuais produzidas nos filmes tikmũ'ün/maxakali. Mas o processo da pesquisa inicial para a escrita do projeto foi me levando a pensar que os desenhos e pinturas podem ser o ponto de partida, para pensar mais em profundidade a projeção das imagens audiovisuais. Uma animação, certamente não vai demandar o mesmo processo de análise que uma ficção documental, dado que os processos de realização são diferentes e por tanto as imagens (sonoras e visuais) produzidas serão também diferentes. O interesse pela animação indígena surge também pelo fato de que se bem existem muitas animações sobre mitos e histórias indígenas, a maioria foi feita por brancos e não por eles mesmos. A quantidade não numerosa de animações realizadas por indígenas e as ainda mais escassas pesquisas acadêmicas a respeito das mesmas resultam numa demanda por estudos que se dediquem à formas e aspectos para pensar as animações indígenas, relacionadas às formas de registro e transmissão dos conhecimentos, tanto dentro das aldeias como fora delas.

É importante mencionar que o estudo de problemáticas frequentes em grupos minoritários, como a perda de interesse dos mais jovens com respeito às suas tradições ou a perda de interesse nos modos de produção de conhecimento, faz que de alguma maneira estas temáticas estejam latentes e ao menos suas discussões não se percam. Portanto através do estudo dos modos de *dar ver/escutar* que projetam e mobilizam pensamentos, ao invés de representar e imobilizar imagens que muitas vezes não tem sentidos nem significados compartilhados, seria possível animar memórias, pensamentos e histórias ancestrais que ao serem narradas de outras formas (não necessariamente em artesanatos ou artefatos) instiguem a curiosidade destes jovens. Por esta razão, o filme escolhido (*Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali*) trata questões referentes à cosmopolítica tikmũ'ün/maxakali, tentando abordar esses conhecimentos que as vezes são abandonados ou descuidados pelos mais jovens das aldeias.

Quando falo de modos de *dar a ver/escutar* através de filmes e experiências, também estou me referindo a questões metodológicas como o trabalho de campo baseado no estudo de imagens tanto visuais como sonoras. Por esta razão pretendo experimentar e articular possíveis formas de pesquisa de campo que não estejam atreladas só a visita do pesquisador no espaço dos seus interlocutores e sim levar em conta tanto a “leitura” de peças audiovisuais quanto as experiências dos realizadores na produção de filmes e em suas percepções sobre outras peças audiovisuais produzidas por outros realizadores indígenas e não-indígenas como uma forma de fazer trabalho de campo.

Quanto à análise dos filmes, a experimentação será um dos pilares fundamentais, pois pretendo tentar *pensar* os filmes e não só analisá-los da forma tradicional (isto é analisar de forma separada cada equipe de produção: direção de arte, design sonoro, produção, direção, roteiro, entre outros). Diferentes experiências sensoriais com os filmes (principalmente sonoras e visuais) formarão parte da pesquisa de campo, com a finalidade de contribuir à análise dos mesmos. Assim, refletir a respeito de eventuais ressonâncias e dissonâncias entre desenho e cinema tikmũ'ün/maxakali e entre animação e ficção documental, diferenciar modos de *dar a ver/escutar* em diversos âmbitos através da noção nativa de *yã y hã* e refletir sobre as noções de *projeção* nos filmes selecionados serão os focos principais a serem trabalhados. Porém, um dos maiores desafios que apresenta esta pesquisa é pensar como este tipo de filmes podem ser (ou não) plataformas passíveis de algum tipo de análise e que métodos poderiam ser utilizados para as mesmas.

No primeiro capítulo, o foco está colocado numa limitada seleção de trabalhos feitos sobre o cinema tikmũ'ün/maxakali com o fim de apresentar o panorama sobre o qual suscitam-se as reflexões desta pesquisa. Sob essa perspectiva, é colocado o processo de empoderamento da ferramenta audiovisual por parte dos povos indígenas a partir do projeto Vídeo nas Aldeias e suas relações estéticas e cosmopolíticas com o dispositivo cinematográfico através da seleção de cinco trabalhos acadêmicos que refletem especificamente a respeito do cinema tikmũ'ün/maxakali. Como consequência, a forma em que o jogo entre o visível/invisível e audível/inaudível se faz presente nos filmes, a relação das imagens com o canto e as formas de produzir conhecimento fazem surgir a necessidade de apresentar (e ativar através da leitura) os sentidos da visão e da escuta.

Já no segundo capítulo, parto da distinção do tripé cineasta-filme-espectador para aprofundar nas relações entre as noções dos modos de ver/escutar, ser visto/escutado e de dar a ver/escutar dentro das narrativas e da estética dos filmes tikmũ'ün/maxakali. Para a discussão, é tratada a relação entre criação e tradução como ferramentas para o processo de produção de conhecimentos audiovisuais que transitam por diferentes suportes (canto, imagem, dança, palavra, desenho). Logo, é trabalhada a parte áudio do visual e a parte visual do áudio, dentro do suporte audiovisual com a finalidade de questionar a hegemonia da visão dentro das culturas não-indígenas e para sugerir articulações entre as noções de dar/ver/escutar no cinema.

No terceiro capítulo, são abordadas as formas pelas quais as imagens e sons são percebidas pelos diversos espectadores. Aqui, os modos de dar a ver/escutar (as quais percorrem caminhos ao passar de suporte em suporte) se projetam através dos filmes em varias direções, isto é, as motivações pelas quais os Tikmũ'ün/Maxakali produzem filmes (memória, transmissão de conhecimentos, experiências de criação, estética, formas narrativas e cosmopolíticas das imagens e sons), as camadas intertextuais que podem ser percebidas, as estratégias de realização utilizadas e suas implicâncias na hora de montar um filme. Se pensa primeiro o som e depois a imagem, ou vice-versa? Ou as duas juntas? Existe um campo sonoro e outro imagético? se sobrepõem? Um interfere no outro? Como o som impacta na imagem e vice-versa? De que maneiras podem ser pensadas as imagens sonoras e visuais? Que relações podem estabelecer-se entre sinestesia/experiência e imagem/imaginação (quando pensamos o audiovisual)?

O quarto e último capítulo, trata de pensamentos a respeito da animação indígena. O intuito desta parte é dar a ver/escutar as noções aprofundadas nos capítulos anteriores em relação aos modos de dar a ver/escutar, tradução e projeção dentro do filme *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2015). Para isso foi utilizada a metodologia de desarmar e rearmar o filme a partir de experiências auditivas e de visionado, com a finalidade de perceber novas formas de pensar os cinemas e audiovisuais. Primeiro são colocadas as percepções do filme sem imagem, logo sem áudio e finalmente com áudio e imagem ao mesmo tempo. Ao rearmar o filme (vendo e escutando ao mesmo tempo) discuto como é possível perceber uma vez mais que os filmes projetam-

se além da tela, gerando novos paradigmas de realização e percepção de imagem/som nas realizações audiovisuais.



## 2. Capítulo 1: Introdução aos Tikmũ'ũn/Maxakali e suas realizações audiovisuais

O povo indígena que se autodenomina Tikmũ'ũn e que também é conhecido pelo nome Maxakali, habita a região do nordeste do Estado de Minas Gerais (Brasil), na fronteira com o Estado de Bahia, nos Municípios de Bertópolis, Teófilo Otoni, Ladainha e Santa Helena de Minas. Sua população se compõe por aproximadamente 2000 pessoas que moram em quatro Terras Indígenas (Água Boa, Aldeia Verde, Pradinho e Cachoeirinha). Tem mais de 500 anos de contato com o branco por ser um dos primeiros povos contatados pelos portugueses.

Apesar da constante situação de conflito geradas pela devastação das suas terras por parte dos fazendeiros, de grandes problemas sanitários e do permanente contato com as pessoas das cidades vizinhas, seguem falando a língua maxakali e mantêm, atualizam e mobilizam um enorme conjunto de suas referências culturais que não só transmitem aos mais jovens a partir dos cantos, mas também são fortemente vivenciados através dos seus rituais, onde relacionam-se com seus espíritos ancestrais *yãmĩy*.<sup>2</sup> Varias etnografias acerca dos Tikmũ'ũn/Maxakali apontam para uma grande preocupação pela eternidade da palavra, pela permanência das pessoas e das suas almas entre os vivos e os mortos.

Desde os anos 2000, os Tikmũ'ũn/Maxakali vem produzindo imagens, utilizando a linguagem audiovisual, a partir de vários projetos que ministraram oficinas de produção audiovisual. *ĂGTUX* (2005), *Imagem-corpo-verdade* (2009), *Por uma escuta audiovisual Maxakali* (2011) e outras atividades propostas pela produtora Pajé filmes desde 2008 são alguns dos exemplos. Assim, diversas “imagens-rituais” são produzidas cada vez com mais frequência e postas em circulação para

2 Os espíritos ancestrais *yãmĩy* são considerados seres de transformações que com seus cantos proporcionam uma vivência xamânica a quem está disposto a recebê-la. *Yãmĩyxop* (povos-espíritos) é a denominação genérica para designar um grupo de *yãmĩy*. Segundo Myriam Martins (2006), os *yãmĩy* são seres cantores (donos do canto) e portanto do conhecimento (eles fazem junto com os humanos instrumentos musicais, máscaras, arco e flecha, entre outros), levam uma vida similar à dos humanos (também casam, pescam, etc.), são imortais e não ficam doentes. Eles são considerados seres xamânicos e o canto como uma peça fundamental da relação entre os humanos e os não-humanos.

serem vistas/escutadas. Segundo Isael Maxakali “é importante continuar a fazer filmes para mostrar a cultura de nosso povo, a visão indígena do mundo e da vida” (2012: 2).

Tomando como ponto de partida essa relevância na realização de filmes assinalada por Isael Maxakali, busco me debruçar nesta dissertação sobre alguns dos filmes feitos por eles mesmos. O leitor talvez se perguntará, por que já coloco a partir do título a ênfase em modos de *dar a ver/escutar* e não em modos *de ver/escutar*? É que desde o começo da pesquisa tenho notado reiteradas vezes que o uso, produção e aprendizado do conhecimento parece se dar a partir da projeção do mesmo, o que me leva a pensar que os sujeitos em questão (neste caso quem *vê/escuta*, quem *é visto/escutado* e quem se dá a *ver/escutar*) são muito diferentes entre si e ao mesmo tempo muito diferentes as relações que são geradas em torno de ditas noções. Tais apontamentos estão relacionados com os relacionamentos com os diversos outros, com os cinemas indígenas, as imagens, os sons. Falar e pensar nos plurais das noções será outro dos desafios colocados para este trabalho.

A leitura do livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015) de Davi Kopenawa e Bruce Albert me instigou particularmente para a formulação desta pesquisa. Esta etnografia conta a vida da liderança yanomami Davi Kopenawa e de seus caminhos percorridos até tornar-se xamã e a forma em que conhece e lida com os brancos e diversos outros seres da alteridade. Através de uma narrativa particular, surgida da transcrição de gravações de conversações em yanomami feitas por Bruce Albert, Kopenawa nos faz pensar acerca de nós mesmos (brancos, *napë*), assim como também acerca dos Yanomami e outros povos indígenas, colocando variadas temáticas em questão como a construção e o uso do conhecimento, o fetiche das mercadorias, a demarcação de terras, os conflitos com os garimpeiros e a relação dos seres humanos com a morte. Ao ler esta etnografia o que mais me gerou inquietudes e motivos para reflexionar foi a insistência de Kopenawa nas formas (erradas) em que os *napë* apreendemos, conhecemos, lemos interpretamos, observamos e escutamos o que nos rodeia dia a dia. A partir daí me coloquei a questão se o estudo de modos de *dar a ver* através do cinema feito pelos Tikmũ'ün/Maxakali pode ser um caminho para pensar as questões levantadas por Kopenawa

em seu livro referente ao uso, construção, “leitura” e escuta das diversas formas de vida, conhecimento e pensamento.

Assim como Kopenawa enfatiza a importância de conseguir acesso e escuta dos *xapiri*, com o mundo dos espíritos (um desaprender e um reaprender no processo da iniciação), também nos filmes tikmu'un/maxakali é frisada a importância do mundo dos espíritos *yãmĩy*. Então, como se dá esse desaprender e esse reaprender tikmu'un/maxakali? De que maneira é frisada a importância do mundo dos espíritos *yãmĩy* dentro dos seus filmes? Segundo Myriam Martins (1992), quem não possui *yãmĩy*, também não possui acesso ao conhecimento nem à palavra verdadeira. A importância do mundo dos espíritos entre os tikmu'un/maxakali se deve a que a posse do *yãmĩy* se dá através do conhecimento e da constante formação do ser. Porém,

precisam possuir, ao longo de suas vidas, cantos e *yãmĩy*, para formarem-se como pessoa – para tornarem-se tikmu'un. Possuir *yãmĩy* é a condição para se atingir a maioridade tikmu'un. Os velhos dão aos seus filhos, seus cantos e *yãmĩy* porque não precisam mais deles, ou seja já transformaram-se em pessoas completas. (MARTINS; 1992: p. 93).

Este capítulo trata apenas de um pequeno recorte introdutório no amplo leque dos projetos sobre cinema indígena e mais especificamente trabalhos feitos com os Tikmũ'ũn/Maxakali, com o intuito de situar a presente pesquisa dentro do seu campo de trabalho. Não se trata aqui de fazer uma extensa análise das pesquisas que foram feitas, mas de introduzir aquelas partes delas que podem ajudar a pensar e situar o cinema Tikmũ'ũn/Maxakali ou, melhor dito, suas relações com o audiovisual.<sup>3</sup> As perguntas e inquietudes que rondavam na minha cabeça desde antes de começar meus estudos em antropologia foram sempre

3 Estes trabalhos acadêmicos (e os principais conceitos neles apresentados) serão aprofundados ao longo da dissertação.

relacionadas aos processos de empoderamento dos povos indígenas através da ferramenta audiovisual.<sup>4</sup>

Visto como mais um objeto de pesquisa por diferentes áreas, as experiências e os estudos em cinema e audiovisual interessam-se por “todos os tipos de texto e não apenas por aqueles considerados eruditos e, com isso, buscam demarcar tanto os momentos de manipulação hegemônica quanto de resistência ideológica” (STAM, 2003: p. 250).

Porem, “as representações cinematográficas de indígenas vêm se configurando como fenômeno moderno e global crescente desde o início do século XX até o atual momento do século XXI segundo, respectivamente, dois básicos momentos e modos históricos: a) a temática indígena abordada por cineastas não indígenas; b) a temática indígena produzida por cineastas indígenas.” (KARLINE, 2014: p. 02). A primeira, no século XX, faz referencia ao contexto hegemônico de produções imperialistas e nacionalistas que faziam com que os processos globais de colonização não se detenham. Já na segunda, a partir do final do século XX e início do século XXI, observa-se uma certa contra-hegemonia na qual as produções não são mais feitas exclusivamente por cineastas não indígenas e sim lhes é dada a manusear e operar esta ferramenta (por meio de diversos projetos) para que possam se empoderar e de alguma maneira diluir as dicotomias entre quem produz e quem assiste e ao mesmo tempo reafirmando as raízes culturais e políticas de cada um.

Modificadas com reconfigurações de poder, as representações cinematográficas dos povos indígenas que habitam o solo brasileiro trazem um repertório de imagens estereotipadas. Em “Multiculturalismo Tropical” (2008), Stam elenca alguns estereótipos: 1) o “bom selvagem” dos filmes indianistas, cujo estereótipo tem origens literárias; 2) o índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920; 3) o índio cômico dos anos 1950; 4) o canibal modernista e tropicalista dos anos 1960;

4 Tenho conhecimento de que os processos levaram seu tempo e que ocorreram em distintos momentos no Brasil, porém aqui só vou selecionar aqueles que considero em diálogo mais estreito com para a pesquisa.

5) o rebelde alegórico dos anos 1970; 6) o “índio vítima”, dos documentários-denúncia de 1980; 7) o índio auto-representado e ativista da mídia indígena dos anos 1990 (KARLINE, 2014: p. 14).

Um exemplo particularmente relevante e precursor (que vem sendo pensado e repensado constantemente) sobre os estudos e produções de cineastas indígenas no Brasil se encontra com o projeto *Video nas Aldeias*<sup>5</sup>(VNA), criado em 1986 por Vincent Carelli com o objetivo de apoiar as lutas dos povos indígenas e fortalecer suas identidades e patrimônios territoriais e culturais através do uso das linguagens audiovisuais, utilizando a metodologia de oficinas ou capacitações técnicas.

No mesmo período, o cineasta Andrea Tonacci (junto aos antropólogos Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha e ao cineasta Walter Rogério) começa seus trabalhos com o grupo Canela Apãniekra, levando seus equipamentos (nesse momento uma câmera Super 8) tendo como resultado o filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1983). O filme é mais do que um documentário, através da apresentação da história do grupo, dos seus rituais, das imagens do cotidiano e misturado com entrevistas, ele traz reivindicações do grupo, ao ponto de que o filme torna-se um manifesto, destinado ao governo desse período.

A forma em que os entrevistados se dirigem à câmera é o maior sinal, principalmente o final, onde o entrevistado dirige-se diretamente à câmera dizendo: “Eu não quero enricar, nós fica pobre todo tempo comendo carne, peixinho, tatu, pássaro, veado. Nós não precisa de fazendeiro. Tá acabado.” e logo corta para os créditos. Fica evidente aqui, a necessidade dos Canela de serem ouvidos. O fato de o entrevistado estar olhando para a câmera (ou seja para o espectador) faz com que uma espécie de diálogo seja aberto, ou pelo menos iniciado e/ou procurado.

Cabe observar a importância estético-política destes processos, com o empoderamento da câmera e da ferramenta audiovisual é possível notar que não só é utilizada como registro (documental), mas é também

5 Link do sitio oficial: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>  
Acessado em setembro de 2017.

uma ferramenta que permite visibilidade diante de quem eles querem ser vistos/escutados, registro da tradição de costumes e rituais (não só para mostrar para fora da aldeia mas também para as futuras gerações do mesmo povo). As eleições estéticas, de narrativa (incluindo a língua) e de exibição também formam parte dessa ferramenta.

Vale destacar que na busca de sua metodologia de trabalho, o recurso audiovisual foi utilizado no projeto VNA como estratégia de intercâmbio entre grupos, que por diversas razões já tinham tido contato com branco, para facilitar a questão linguística e dessa maneira ministrar a oficinas e capacitações. No decorrer do tempo, surge a necessidade de conseguir se entender a partir da sua língua (e não tanto através do português), e foi necessário estreitar as relações dos membros do projeto com outros antropólogos que falassem a língua do povo com o qual se trabalharia e com membros indígenas do mesmo povo que falassem português. Desta maneira o trabalho seria mais “íntimo” e daria visibilidade a questões que tal vez estavam sendo ignoradas. Aqui é onde começam a aparecer as questões relacionadas com estar abertos “ao real e ao imprevisível, se despindo de ideias preconcebidas” (CORREA, 2004: p. 33) num entorno onde não é tudo dado de forma harmoniosa, e sim existem momentos onde há desistência e interesses distintos no meio do processo. Então, os encontros permitiam não só o encontro entre o grupo e os integrantes do VNA, mas também permitia o contato entre grupos diferentes:

Constata-se, em primeiro lugar, que o acesso ao vídeo amplia as possibilidades de comunicação, internas e externas, entre grupos indígenas. A experiência do projeto Vídeo nas Aldeias mostra que, quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar manifestações culturais próprias a cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações. No entanto, a experiência também comprova que a apropriação do vídeo pelos povos indígenas

extrapola a função instrumental da comunicação. Os resultados obtidos estão menos na maior circulação de informações entre os povos do que na forma inovadora como esses grupos se apropriam delas. Tecnicamente, o vídeo modifica substancialmente a produção e a transmissão de conhecimentos. Comparado com outros instrumentos de comunicação utilizados em programas de “resgate” cultural, a inovação que o vídeo representa tem uma dupla vantagem: sua apreciação passa pela imagem, sua apropriação é coletiva. (GALLOIS; CARELLI, 1995: p. 63).

Não se trata só de aprender o manuseio da câmera, mas também de refletir sobre o audiovisual do ponto de vista político, filosófico e cultural. Trata-se de passar de ser objetos a ser sujeitos do discurso. O filme *O espírito da TV* (Vincent Carelli, 1990), traz essa proposta de reflexão sobre a força das imagens, sobre o alcance e as consequências delas ao serem vistas por outras pessoas (tanto brancas como indígenas), por eles mesmos (os Waiãpi neste caso) e por primeira vez numa TV. É importante frisar a relevância que os Waiãpi dão para as imagens nesse filme: são para aprender e conhecer aos outros e a eles mesmos, mas tem que ter cuidado sobre as imagens porque dependendo quem as assiste (a quem se dão a ver) é como serão conhecidos pelos outros.

Assim, após varias experiências ao longo dos primeiros 10 anos de existência do VNA, as oficinas de formação audiovisual foram tecendo uma rede de relações entre diferentes povos e entre povos e o crescente numero de membros do projeto que permitiu seguir, a tal ponto de que eles mesmos produziam, editavam, gravavam e atendiam suas demandas através desta ferramenta. A pesar de que todos os conceitos sobre planos, cortes, manipulação de equipamentos, edição, construção de personagem, de ponto de vista (entre outras questões) são trazidos para eles, o que mais importa são os processos desencadeados, com suas formas de conhecer e suas formas de aprender, e logo suas formas de aplicar ou não os conhecimentos. Como diz Ivana Bentes (2004: p. 57), “a imagem como lugar da memória e comunicação com o passado e com o futuro” tem seu lugar aqui também, se deparar com isto, é todo um processo.

Este processo também traz para nós (brancos) outra perspectiva de nós mesmos. A partir da reconfiguração de subjetividades e da produção de imagens com diferentes formas de *dar a ver e ouvir* é possível pensar que<sup>6</sup> “quando os cineastas são índios, índios somos nós” (CAIUBY NOVAES, s/n)<sup>7</sup>. Em filmes como *Kinja Iakaha: um dia na aldeia* (2003), *Das Crianças Ikpeng para o Mundo* (2002), *Wapté Mnhão: Iniciação do Jovem Xavante* (1999), *Caçando Capivara* (2013), *Xokxop Pet* (2009) é possível observar sutilezas na forma de captar as imagens: a câmera parece como se estivesse dançando, entra nas águas (caminhando ou numa canoa), caminha dentro dos rituais, passa quase levitando entre os caçadores e sua presa, mas também passa agressiva quando tem que passar uma mensagem direta para alguém específico. Ter o poder de decidir o quê pode ser mostrado e o quê não, e para quem pode ser mostrado também são questões que merecem destaque e estudos. Poderia se dizer que temos uma forma de “pensamento audiovisual” (BENTES: 2004) da qual conhecer e aprender muito ainda. Segundo Alfredo Manévy (2016), a linguagem audiovisual

já está muito presente na cultura visual indígena, nos grafismos, com a ideia da virtualidade, do xamanismo, das conexões num plano wi-fi. O olhar dos indígenas é muito desenvolvido, antes mesmo do aparato cinematográfico. Sem falar em todas as mirações indígenas. Eles brincam que o cinema 4D já está lá há muito tempo, e que nos rituais que fazem não precisa nem de tela nem de projetor. Está tudo ali já, é o cinema indígena. (MANEVY: 2016)

6 Penso isto em relação à reconfiguração das subjetividades. A relação com o passado e com o futuro, as formas de realização e as formas de pensar o audiovisual de realizadores indígenas é diferente às formas das tradições ocidentais, porém nesta reconfiguração de subjetividades, quando eles se empoderam da ferramenta audiovisual a transformam, a reinventam, trocando os pontos de vista e ou aprendizagem. Agora sou eu branca que preciso aprender das formas de produzir.

7 Texto disponível em:

<<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm>> Acessado em maio de 2018.

O VNA também levanta questões referentes à distribuição e exibição dos filmes assim como referentes à passagem da linguagem oral à audiovisual que irei tratar de diferentes pontos de vista nos capítulos 3 e 4. A partir das experiências deste projeto foram realizadas diversas reflexões acerca da desconstrução da “pureza” da imagem de índio e do pensamento de índio (não só dentro do Brasil, mas também fora). “Ao introduzir o vídeo, uma nova tecnologia, no cotidiano das aldeias, o projeto também põe em questão a ideia de “pureza”, “isolamento”, “conservação” que condenaria essas comunidades múltiplas e singulares a uma espécie de estado de “museu” (...)” (BENTES, 2004: p. 51-52). A parte da distribuição é muito importante porque é a que possibilita o intercâmbio e os distintos modos de *dar a ver/escutar* dentro do circuito indígena, mas também no circuito não-indígena nas instancias de poder e instituições como emissoras de TV, centros culturais, festivais, museus, universidades. Não é o mesmo fazer um filme para assistir na aldeia que um filme produzido para assistir em espaços institucionalizados.

A diferença dos museus e dos filmes feitos por brancos sobre indígenas, a ferramenta audiovisual nas suas mãos, também permite que possam eleger o quê preservar ou registrar e o quê não para os jovens e futuras gerações.

A preservação de imagens significativas para a memória dos povos indígenas só ganha sentido quando colocadas à disposição desses povos, para que eles, enquanto sujeitos de seu futuro, as utilizem no processo de revisão de suas identidades. A manutenção das culturas e o futuro diferenciado desses povos dependem muito mais de sua criatividade nos processos de reconstrução, adaptações e seleções de sua memória do que da continuidade de um passado retratado em imagens de arquivo. (GALLOIS; CARELLI, 1995: p. 68)

Diversas pesquisas e projetos relacionados com produções audiovisuais foram feitos já sobre (e com) os Tikmũũn/Maxakali.<sup>8</sup>

8 Entre elas: ÂGTUX (2005), Imagem-corpo-verdade (2009), Por uma escuta audiovisual Maxakali (2011), Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-

Dentro do leque de filmes de realizadores indígenas que assisti e as leituras das pesquisas que realizei, noto várias semelhanças quanto aos aspectos técnicos (montagem, movimentos de câmera, performance das personagens, mise-en-scène), mas o que mais me chama a atenção dos filmes de realizadores Tikmũ'ũn/Maxakali diz respeito à forma como eles tem se relacionado com o dispositivo cinematográfico para propor uma espécie de “escrita” audiovisual utilizada como método de ensino empregado pelos professores das aldeias não só como material didático, mas também como experiência de vida, pensamento, filosofia, estética, política. O VNA também participou nas aldeias dos Tikmũ'ũn/Maxakali:

A iniciativa promoveu oficinas de formação em aldeias Maxakali, porém, quando foram realizadas, Isael e Sueli já desenvolviam suas produções audiovisuais. No entanto, o projeto proporcionou a Isael seu primeiro contato com outros realizadores indígenas quando Divino Tserewahú, da etnia Xavante e cineasta ligado ao Vídeo nas Aldeias, ministrou uma oficina de vídeo para Isael na cidade de Diamantina. Sueli também fez oficina de fotografia com Mari Corrêa, ex-coordenadora do projeto. Isael relatou que o seu desejo de filmar e se tornar um realizador audiovisual aconteceu depois que ele viu os filmes dos seus parentes (forma com os indígenas se referem às pessoas de outras etnias indígenas (ANDRADE, 2017: p. 71-72).

No que segue vou me deter para apresentar e contextualizar brevemente as principais pesquisas com as quais irei tecer diálogos e reflexões ao longo da dissertação.

*ÂGTUX* (Tania Anaya, 2005), foi um projeto fílmico pensado para ser feito em co-autoria entre os Tikmũ'ũn/Maxakali e a cineasta Tania Anaya. Misturando documentário e animação e tendo especial tratamento com o design sonoro, este filme experimental fala do cotidiano da aldeia Água Boa que foi filmado em 35mm durante 2004.

Utilizando as técnicas do filme-ensaio, este “documentário subjetivo”<sup>9</sup> mostra o universo estético, marcado fortemente pelo som e a plástica e que se traduzem em desenhos, roupas, cantos, pinturas, etc. Segundo a cineasta, o filme “busca o que falta nas notícias”, aquilo que não é mostrado pela mídia: o dia a dia. *Āgtux*, significa “contar história”, contar histórias para ser visto pelo outro e por eles mesmos.

*Imagem-corpo-verdade: trânsito de saberes Maxakali*, foi um projeto coordenado por Rosângela Tugny (entre 2005 e 2009) que teve como principal objetivo a formação técnica de escritores, cineastas e fotógrafos através de troca dos conhecimentos de um grupo de indígenas e não-indígenas. Este projeto teve como resultado a escrita de dois livros (*Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex* e *Cantos e histórias do gavião-espírito*) que reúnem cantos escritos em Maxakali e traduzidos ao português, cada livro contém DVDs com músicas editadas e selecionadas pelos pajés e imagens produzidas por eles, representando uma escrita pictórica dos cantos. Também resultou na produção de um catálogo de fotografias (fruto de oficinas ministradas pela fotógrafa Ana Alvarenga) onde o cotidiano e os rituais a partir do ponto de vista das mulheres eram o foco na produção de dois filmes (*Caçando Capivara/Kuxakuk Xak* e *Acordar do dia/Ayök Mōka Ok Hāmtup*) em parceria com o Instituto Caititu onde também o cotidiano e a vida ritual foram as temáticas tratadas.

*Por uma escrita audiovisual Maxakali*, foi um projeto do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa em parceria com o PRODOCLIN como o intuito de formar professores e pesquisadores Tikmũ'ün/Maxakali em técnicas de edição e captação de vídeo já que

9 Noção utilizada pela cineasta Agnès Varda em seus filmes, “assim é o tipo de articulação que Varda estabelece entre a sua subjetividade e as coisas e pessoas que filma. Ela constrói dispositivos de filmagem para se liberar de suas histórias pessoais, dos seus dramas, dos seus segredos, e captura o que surge do seu encontro com o mundo. Não são poucas as vezes que Varda insiste na ideia de que o que lhe interessa são os outros, e quando ela está em questão, quando vemos seus filhos, sua casa, suas mãos, seu corpo, é sempre em relação ao que ela não é, a um “fora” que lhe seduz e com condições de modifica-la por ser justamente exterior a ela. Essa é a forma que ela inventou para se desprender de si, transformando a si mesma e sua maneira de ver o mundo.” (LINS, p. 10). Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_256.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf)>. Acesso em julho 2018.

esses processos de edição trariam à luz conhecimentos que ressignificariam a ferramenta para todos os envolvidos no projeto e ainda poderiam colocar em circulação essas imagens em diversos âmbitos, inclusive dentro da mesma aldeia e com isso tentar refletir sobre as consequências.

Em *Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cinematográficas entre os Maxakali* (2015), Ana Estrela da Costa reflete sobre como o a ferramenta do cinema se insere.

Assim que os Maxakali receberam as filmadoras, puseram-se a filmar o território, as caçadas – em muitas versões de caça à capivara e pescaria com rede –, rituais e histórias, e em seguida reproduziam as imagens para que todos assistissem. Os eventos iam sendo produzidos envolvendo grande parte da comunidade, quase sempre dirigidos pelos pajés e por líderes (...) (da COSTA, 2015: p. 129)

Assim, a câmera apresenta-se como uma ferramenta que possibilita o transporte entre mundos, a troca e experiências xamânicas como é possível distinguir em seus filmes, onde o ato de filmar não é a captura de imagens, e sim a experiência, questão que faz pensar muito sobre a forma de conhecimento e de aprendizagem que nos brancos praticamos. Isto faz referência às ferramentas dos sistemas educativos baseados no conhecimento científico (onde só o material empírico e observável é legitimado) e as técnicas baseadas na observação e na fixação dos conhecimentos através da leitura.

É necessário ressaltar também que com a inclusão do audiovisual na aldeia, muitos rituais foram feitos e refeitos com o fim de contar e recordar histórias a serem contadas para os mais jovens e ainda os mais velhos voltaram a ser referentes dos jovens na medida em que o cinema foi tomando as mesmas dimensões que a TV tomou.

Já no recente trabalho *Narrativas audiovisuais: cinema, memórias ancestrais e rituais entre os Tikmũ'ũn\_Maxakali* (2017), Andriza Andrade traz um olhar voltado para as produções da Sueli e Isael Maxakali com o intuito de pensar de que maneira o dispositivo cinematográfico se tornou uma maneira de resgate, preservação e

registro da memória ancestral, assim como também seus rituais e seu modo de olhar para o mundo e a importância que dão às imagens/sons captadas e produzidas. Para tal análise o tripé cineasta, comunidade e seres não-humanos é de suma importância.

Além da pesquisa acerca das produções acadêmicas me parece necessário, ainda na introdução, retomar o grande paradoxo que também vem sendo discutido há muitos anos e que tem a ver com a noção de arte indígena, a qual parece ser distinta da concepção de arte ocidental. Segundo Els Lagrou (2009) não se passa só por uma questão de equivalências conceituais de arte e estética senão que também somam-se questões referentes à concepção de representação. A partir de ditas diferenças a autora destaca dois problemas nucleares: a distinção entre arte e artefato e a implicância da “inovação” nas produções chamadas de “artísticas”, que trazem como consequência falar em termos de “valor” de obra de arte.

Por outro lado, o fato de que nas nossas concepções dominantes categorizemos em obra de arte ou artesanato não é um dado menor, porque concorda com um tipo de sistema de pensamento de categorizar e encaixotar tudo o que nos rodeia. Essa valorização faz referência às noções de propriedade e que ainda que já foram feitas inúmeras discussões sobre autoria da obra de arte, o fato de que tenhamos que ter este tipo de desconstruções indica que as noções de propriedade (em termos artísticos e estético-políticos) devem ser (re)pensadas continuamente.

Assim, “pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre seu mundo” (LAGROU, 2009: p. 11). Com esta citação quero destacar que o que me chama atenção no caso dos povos indígenas não é que não exista o conceito de estética, de arte ou de artista, senão que encontramos que foram formulados em termos e critérios nativos (como a não separação arbitrária entre conhecimento científico e experiência sensorial, a não separação entre o mundo das imagens e o mundo material e as noções de subjetividade) para produzir e perceber imagens que escapam dos critérios dominantes nas tradições ocidentais. Portanto a distinção entre arte e artefato, e a existência da figura do artista como indivíduo criador

de uma representação em determinado suporte são os conceitos postos em questão até aqui.

Seguindo com as noções que me ajudam a armar uma espécie de *mapa de pesquisa*, Marisol Calambás (2014), a artista do povo nasa (Departamento de Cauca, Colômbia), ademais de problematizar o que seria um artista ou realizador/a indígena, distingue duas formas de conceber a arte contemporânea ameríndia: uma seria a “parte da arte” e a outra seria a “parte do pensamento” ancestral (onde deve levar-se em conta o contexto histórico). Nas palavras da artista “los que estamos en la academia, los que conocemos toda la parte europea, empezamos a expresarnos de maneras diferentes, no sólo a través de la pintura sino a través de nuevos medios, en la utilización del espacio, la utilización del objeto” (CALAMBÁS, 2014: p. 190). Não se trata de desvalorizar ditos artistas pelo fato de que utilizem “maneiras diferentes” de expressão (diferentes dos artesanatos, língua, vestimenta que são herdados dos seus ancestrais) senão que trata-se de entender que é o momento de dar a ver e/ou dar a conhecer de “maneiras diferentes” o mesmo que seus ancestrais ensinaram-lhes. Isto nos leva a questionar nossa concepção de artista, de arte, de obra de arte e das noções de estética.

Por outra parte, busco uma base em certas formas de obras de arte indígenas que poderiam aproximar-me à análise de filmes. Assim, por exemplo, o estudo de Laymert Garcia Santos (2012-2013)<sup>10</sup> sobre desenhos de alguns Yanomami, no qual conta a experiência que realizou ao mostrar um grande volume desses desenhos (da coleção de Claudia Andujar<sup>11</sup>) ao artista Francis Alÿs. Suas observações levam-no a pesquisar sobre a noção de espacialidade dentro dos suportes utilizados para os desenhos, dando a possibilidade de discutir a relação “mensagem-espço”. Para isto devemos levar em conta as “vozes” que se fazem presentes, as quais parecem seguir um “percurso” para transformar-se em uma espécie de “desenho-imagem” (LAYMERT, 2012-2013) ou “artefato” (LAGROU, 1992).

10 Disponível em: <<https://www.laymert.com.br/yanomami/>>. Acessado em março 2017.

11 Claudia Andujar é fotógrafa brasileira e uma das fundadoras da Comissão pela Criação do Parque Yanomami.

Tomarei como ponto de partida o colocado por Kopenawa no livro *A queda do céu* a respeito das formas de acesso ao conhecimento, suas concepções e suas relações com as imagens na tentativa de ensaiar algumas primeiras relações com o que inicialmente estou chamando de modos de *dar a ver/escutar* entre os Tikmũ'ũn/Maxakali. De acordo com Kopenawa, *Omama*<sup>12</sup> e os animais ancestrais do primeiro tempo foram quem deram *as palavras* aos yanomami e logo os xamãs começaram a conversar e dançar com seus *xapiri* através de *sonhos*<sup>13</sup> e do transe gerado pela ingestão de *yakoana*<sup>14</sup>. Estas *palavras dadas* (poderia pensar que) são “visionadas”, “projetadas” e “traduzidas” através de vários suportes como a palavra, os desenhos, a escrita, a performance em seus rituais, e nas festas através de um processo que estaria dado por experiências sinestésicas onde as imagens tomam uma grande significação. Assim, para os Tikmũ'ũn/Maxakali o conhecimento é dos espíritos (*yãmĩy*) e são eles quem levam-no para os humanos. Levando em conta que a relação tikmũ'ũn/*yãmĩy* é crucial na formação da pessoa tikmũ'ũn/maxakali e deve ser renovada a cada momento, os rituais e os cantos se veem muito presentes na vida social e tornam-se um veículo, uma rede de dar a ver e ouvir que permite aos Tikmũ'ũn/Maxakali conhecer, aprender dos seus espíritos. Se o canto é o que permite a relação dos humanos e os não-humanos entre os Tikmũ'ũn/Maxakali, poderíamos falar de uma espécie de *multissensorialidade*, onde o uso da visão não seja a única forma de ver e ser visto como tentarei discutir e desdobrar ao longo da dissertação.

Ainda na introdução quero colocar algumas reflexões acerca das pesquisas mencionadas anteriormente. Lendo, assistindo e ouvindo os materiais as seguintes questões destacam: as palavras que mais são utilizadas são contar, história, memória, narrativa, olhar, escuta, canto,

12 “Omama é o demiurgo da mitologia yanomami”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, Nota 5, p. 610)

13 “O sonho (*mari*) é considerado um estado de ausência temporária da imagem corpórea/ essência vital (*utupé*) que se destaca do invólucro corporal (*siki*) para ir para longe. O sonho xamânico (designado como “o valor de sonho dos espíritos”, *xapiri pẽ né mari*) ocorre quando os *xapiri* viajam levando a imagem do sonhador.” (Idem, Nota 3, p. 616).

14 “O pó é fabricado a partir da resina tirada da parte interna da casca da árvore *Virola elongata*, que contém um poderoso alcaloide alucinógeno, a dimetiltriptamina (DMT).” (Idem, Nota 15, p. 612).

experiência, transito, rituais, escrita, saberes, imagem, captura. Tais palavras se relacionam com o dispositivo cinematográfico, com a experiência de realização e com o produto realizado tanto dos indígenas como dos não-indígenas. Mas da minha perspectiva não existe cinema e audiovisual sem espectadores. É por isso que sinto falta de uma perspectiva voltada nesse ponto e é por essa razão que esta pesquisa tentará pensar os modos de dar a ver, os modos com os quais os realizadores se dirigem ao espectador seja qual for.

A razão pela qual escolhi trabalhar com animação baseia-se também neste ponto. Todo filme teve que ser pensado, roteirizado, capturado pela câmera e pelo gravador de som e depois editado para gerar o efeito de movimento e poder ser visto pelo espectador. O trabalho com o dispositivo cinematográfico e com a presença da câmera é diferente de quando a câmera joga o papel de personagem e de observador (participante ou não).

A ideia principal é tentar pensar o filme selecionado e não só analisá-lo de maneira técnica. Na medida em que fui lendo, assistindo e escutando os trabalhos que foram feitos fui criando estratégias metodológicas e fui tomando consciência de coisas que fazia de forma inconsciente que me ajudaram neste desafio. Como pensar um filme? O que é necessário para pensar um filme?

Por agora só quero adiantar que a consciência do uso da visão e da escuta serão materiais indispensáveis para este experimento, pois será necessário “prestá-los” para tentar se aproximar aos modos de dar a ver/escutar a partir do ponto de vista do espectador. Tal vez isto implique processos de aprender e desaprender, armar e rearmar noções com as quais estamos mais acostumados a lidar ou negociar.

### 3. Capítulo 2: Modos de ver/escutar, ser visto/escutado e de dar a ver/escutar

Neste desafio de elaborar estratégias para pensar o filme escolhi começar pela distinção do tripé: cineasta-filme-espectador. Assim, os modos de ver/escutar se relacionam com o cineasta, modos de ser visto/escutado se relacionam com o espectador e modos de dar a ver/escutar se relacionam com o filme. Mas é preciso destacar que todos os modos se relacionam entre eles de formas diretas e de formas indiretas.

Este “povo do canto” tem perto de 12 rituais, os quais tem um léxico específico por estar relacionados, cada um deles, a um *yãmĩy* diferente. Por exemplo, no canto das abelhas denominam 33 espécies diferentes de abelhas diferentes onde muitas delas já não existem, mas mesmo assim não deixam esquecer seus nomes. Poderíamos dizer então que os cantos tem a particularidade de ser uma forma de resistência e de guerrilha frente ao esquecimento.

Para os Tikmũ’ũn/Maxakali o canto permite, segundo Myriam Martins (2006), a relação dos *yãmĩy* com os humanos, mas, ao mesmo tempo, o canto, em reverberação com os humanos, seriam *yãmĩy*. Ou seja o acesso ao conhecimento se daria através da transformação da pessoa morta em canto. Por isto, para relacionar-nos com outrem e vice-versa, seria necessário “sair de si”, ausentar-se corporalmente e dessa forma conseguir traspasar, projetar, dar a ver e/ou escutar o saber.<sup>15</sup> Uma possibilidade seria pensá-lo como o abandono de si, semelhante a descrição que Kopenawa (2010) faz da sua iniciação: uma tarefa no sentido de abandono, de renuncia, como a tarefa do tradutor que é capaz de se esvaziar para conseguir ressurgir, mas com outras formas. Assim, podemos observar que entre os Tikmũ’ũn/Maxakali os espíritos precisam dos homens para cantar da mesma maneira em que os homens precisam dos espíritos para cantar. Segundo Tugny (2014) os espíritos

15 “O "sonho dos espíritos" (*xapiri pé nẽ mari*), atributo dos xamãs (*xapiri t'ẽ pẽ*, "gente espírito"), opõe-se ao "simplesmente sonhar" (*mari pio*) das "pessoas comuns" (*kuapora thẽ pẽ*). Assim, durante o sonho, a imagem/essência vital (*utupẽ*) da pessoa se separa do seu corpo ("a pele", *siki*) para se deslocar (*mari huu*), sozinha, no caso das "pessoas comuns" ou na companhia dos espíritos, no caso dos xamãs. Com o pensamento consciente (*pihi*) desativado, diz-se que o sonhador está "em estado de fantasma" (*a nẽ porepê*).” (Idem, Nota 18, p. 678).

ancestrais trazem os cantos pelas bocas dos homens da aldeia, por tanto se daria uma espécie de relação por *refração* ou *reverberação* que necessita de ambas partes para funcionar.

Por outra parte, temos o xamã, artista, cinegrafista que atuaria como intermediário, adquirindo a forma de “caixa de reverberação acústica” (TUGNY, 2011: p. 99) onde se recebe o saber do outro e se *projeta* em forma de palavra, dança, canto, desenho, escrita. Nas palavras de Kopenawa: “Eu não vi as coisas de que eu falo no papel dos livros nem em peles de imagem. Meu papel está dentro de mim e me foi transmitido pelas palavras dos meus maiores” (KOPENAWA; ALBERT, 2015: p. 455). Neste caso poderíamos colocar uma analogia entre a tarefa do xamã, a do artista e a do tradutor no sentido de que o artista neste caso também seria concebido como um intermediário e não como “artista” ou criador “original” ao modo ocidental. Através desta formulação podemos perguntar-nos: Em que consiste essa projeção? Implica transformação? De quem? Ou implica tradução (que também incluiria uma transformação)?

Então, se tomássemos o artista como um intermediário dos mundos, poderíamos pensar que a “originalidade” deste “artista” não está em jogo (como no caso do “artista” ocidental), não se esperam novas formas de expressão nem inovações estéticas com a finalidade de ser reconhecido como “artista inovador” e/ou “original”, senão que percebe-se e confia-se na sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres humanos e não humanos. Portanto “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” (LAGROU, 2009: p. 22), onde o artista figura como um tradutor dos “mundos invisíveis” sem deixar de lado a dimensão criativa, já que também entra em cena, mas de formas diferentes aos modos dominantes nas tradições ocidentais. Poderíamos pensar numa criatividade tradutória ou *transcrição* onde o tradutor atua como re-criador já que para Haroldo de Campos é impossível traduzir um texto criativo porque “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, p. 100: 2006).

### 3. 1 Tradução e (trans)criação

Outro conceito que foi empregado até aqui e que merece atenção é o de tradução. Tomarei como ponto de partida para as discussões acerca da tradução a noção de *tradução intersemiótica* - noção proposta por Roman Jakobson (2008) e teorizada por Julio Plaza (2003) e também discutida mais recentemente na antropologia por Carlo Severi (2014) e Geoffrey Lloyd (2014) - para tentar entender ou problematizar as questões referentes ao “comportamento” da “caixa de reverberação acústica” quando relacionada com o dispositivo cinematográfico.

O ponto de partida é o postulado por Jakobson (2008) sobre alguns aspectos linguísticos que serão de base para tentar definir com quais noções de tradução estarei dialogando e fazendo conexões com o cinema. O autor parte do princípio de que não é possível compreender uma palavra se não se tem o conhecimento (da ordem não-linguística) sobre tal palavra, ou seja, se não conhecemos a dimensão cultural e semiótica da palavra não será possível compreender de que está-se falando.

Não se pode compreender uma palavra sem levar em consideração a dimensão não-linguística ou extra-linguística da mesma. Ou seja, o uso das palavras acarreta elementos linguísticos e não-linguísticos que estão dados pelo contexto onde são criados e usados. Segundo Jakobson (2008) a compreensão de palavras ou frases são um “fato semiótico” (2008: p. 42) onde não há significado sem signo, ou seja, não pode separar o significado da palavra do conhecimento não-linguístico que traz o código verbal.

Mas, como esses signos verbais são interpretados (ou traduzidos) pelos diversos interpretantes (ou tradutores)? Jakobson identifica três maneiras: a primeira é a *tradução intralingual* ou reformulação (*rewording*), a segunda é a *tradução interlingual* ou tradução propriamente dita (*translation proper*) e a terceira é a *tradução intersemiótica* ou transmutação (*transmutation*) a qual “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2008: p. 43).<sup>16</sup>

16 Aqui será colocada a ênfase nas noções de tradução intersemiótica por seu diálogo com as questões relacionadas ao cinema.

Pois bem, segundo Julio Plaza (2003) quando falamos em tradução, devemos tentar ir um passo mais a frente da tradução meramente linguística, já que existem outros sistemas e códigos de significados como as artes plásticas ou visuais, o teatro ou a música que também fazem parte dos nossos sistemas de intercâmbio de conhecimento que as vezes são deixados de lado sem pensar que estão relacionados com os sistemas verbais. Para isto, o autor propõe adicionar o *vice-versa* à noção de tradução intersemiótica de Jakobson.

É importante trazer as noções de Jakobson aqui, pois inevitavelmente me faz refletir sobre a incessante discussão dos limites entre a ficção e o documentário em cinema. Jakobson propõe limites entre as formas de tradução definidas acima, mas cabe questionar é possível traçar um limite tão nítido entre a tradução propriamente dita, a tradução intralingual e a tradução intersemiótica que parece estar sempre em jogo. A equivalência de significados será muito pouco provável que aconteça já que existem formas de dar significados, mas os signos ou os sistemas verbais não são os mesmos.

Levando em consideração a teoria semiótica de Peirce (o qual não só reflete acerca dos sistemas verbais, mas de sistemas de signos em geral) vale pensar que, “de certa forma, toda a tradução tem traços de natureza icônica. O que a tradução intersemiótica faz é evidenciar o processo icônico, que se torna por meio dela mais visível do que em outras formas de tradução” (HILGERT, 2018: p. 187).

A noção de criatividade e sua relação com a tradução vem das reflexões de Haroldo de Campos, que sugere explorar a força da tradução criativa na tradução, propondo para tal o conceito de *transcrição*. Segundo Hilgert (2018)

Esse conceito se insere numa “cadeia de neologismos” (CAMPOS, 2011, p. 10) criada por Campos, visando refletir sua insatisfação com a noção tradicional de tradução “ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” (CAMPOS, 2011, p. 10). A transcrição de Campos remete, assim, ao referencial icônico, mas também à

complementação entre original e tradução e à historicidade de ambas, à quebra de ideais de fidelidade e identidade, à autonomia da forma. É, mais do que um conceito teórico, uma prática “ao mesmo tempo desfiguradora e transfiguradora” (CAMPOS, 2011, p. 27). (HILGERT, 2018: p. 190)

Esta noção, é proposta por Campos como forma de abordar as fissuras das noções sobre tradução que colocava Jakobson. Assim, os problemas de fidelidade e a “função poética” da tradução intersemiótica fizeram com que o autor detectasse que nas traduções em que existe algum sistema verbal, existe um “resíduo não comunicável” (CAMPOS: 1991). Portanto, recriar torna-se um aliado às formas de tradução. Assim,

Campos propõe “repensar a própria tradução enquanto fantasia, enquanto ficção” (CAMPOS, 1991, p. 27). Ele apresenta a noção de “ato de fingir”, vista como uma transgressão tanto da realidade quanto do imaginário. Através desse ato, explica Campos, o texto ficcional irrealiza o real e realiza o imaginário. Cria-se uma relação de “como se” no texto, “em que o mundo real é ‘posto entre parênteses’ sob o ‘signo do fingimento’” (CAMPOS, 1991, p. 29). O tradutor, neste contexto de transcrição/transficcionalização, surge como “o ficcionista da ficção”, aquele que reimagina o imaginário do texto original na tradução, que transcreve o original, criando com este uma relação assimétrica, de conotação, e não simétrica, de denotação. Através da produção de novos atos de fingir, a tradução atualiza o seu “original” – tal qual o faz a crítica –, enquanto que o “original” passa a assumir esses novos atos ficcionais, essas novas transcrições como “parte constitutiva de seu horizonte de recepção” (CAMPOS, 1991, p. 30), indispensáveis para seu sobreviver e perviver. (HILGERT, 2018: p. 193)

Por outro lado temos que levar em conta que não só a preocupação deve estar em como os signos são traduzidos senão que

também como estes são percebidos pelos diversos interlocutores. Assim, a tradução de um signo nunca vai ser exatamente igual dado que os significados variam dependendo de quem traduz e de quem percebe a tradução, ou seja, tem *códigos verbais* que as vezes não são compartilhados pelas partes, porém entra aqui o grande desafio da tarefa do tradutor de tentar que os significados possam ser pensados pelo outro. No caso das artes visuais por exemplo é muito difícil este processo de tradução dado que as traduções literais não são as adequadas. É por esta razão que se faz uso do que Jakobson nomeia de *transposição criativa*, a qual pode ser de uma forma poética para outra (intralingual) ou de um sistema de signos para outro como o cinema, música ou a pintura (intersemiótica, interlingual). Assim, no filme *Tatakox* (2009), feito pela comunidade Tikmũ'ûn da Aldeia Vila Nova do Pradinho podemos perceber que o ritual feito para que as mulheres chorem e vejam seus filhos mortos quando sentem saudades deles joga com as passagens do visível e invisível a todo momento colocando à vista coisas que no dia a dia não se percebem e levando para o invisível coisas que sim são percebidas no dia a dia. Ou seja que o visível passa a ser invisível e o invisível passa a ser visível, e é nestas passagens que poderíamos perceber estas “traduções intersemióticas”. Por exemplo: o espaço onde ficam as crianças escondidas e as crianças escondidas não podem ser vistas pelas mulheres da aldeia durante o ritual, porém através das imagens do filme é possível dar a ver/escutar este espaço já que é dado a ver/escutar para os espectadores.

Como mencionado antes, farei ênfase nas relações de tradução e cinema entre os Tikmũ'ûn, propondo aqui que se faz necessário dirigir-se aos aspectos que fazem referência as questões de transformação por entender aqui que a tradução implica não só uma transposição de sistemas de signos ou de linguagens, senão que também é um processo que implica transformação. Plaza faz questão de ressaltar que a montagem no cinema (assim como nas demais linguagens artísticas) tem a grande capacidade de transformação não só de linguagens, mas também das noções de temporalidade, onde as relações de tempo/espaço progressiva (tal qual estamos acostumados a perceber e procuramos achar em todas partes) não existem. Assim, no filme *Tatakox* é possível notar que nesse jogo de transformar o visível em invisível e o invisível em visível implicaria uma noção de tempo, pois as crianças mortas que são dadas a ver a suas mães para que as vejam e chorem uma “última

vez” passam de estar mortas (invisíveis) a estar vivas (visíveis), supondo um jogo temporal que cria a noção de que a criança esta (no presente) uma vez mais perto da mãe para logo passar a ser *γᾶμῖχρον* (passado e presente ao mesmo tempo porque ocorre uma transformação).

Encontramos então, que na montagem cinematográfica, a história a ser narrada tem um papel muito importante já que é a partir dela que o que vai ser dado a ver/escutar emerge. Segundo o autor, dita história pode ser *sincrônica* ou *diacrônica* de acordo com as relações que sejam estabelecidas entre o passado, presente e futuro. Mas se “uma história pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado” (PLAZA, 2003: p. 2), então poderíamos dizer que não só jogamos constantemente com relações temporais (passado/presente/futuro) no cinema, senão que também essa leitura pode ser entendida como uma tradução (e portanto uma transformação). Mas não só vale para o sentido narrativo da história em questão, senão que também podemos fazer referência à história das artes já que nada do produzido até agora é *sui generis*, o que quer dizer que “a ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.” (PLAZA, 2003: p. 2).

Tendo em vista as relações estabelecidas com a história, e ainda levando em consideração que as artes não tem achado formas de escapar dela, caberia a nós perguntar: como a história se insere no *processo tradutor* (e por tanto no objeto das artes)? Segundo Walter Benjamin, capturar a história é como reinventá-la, já que a história contada não é em si mesma (porque é algo que já ocorreu), mas ao mesmo tempo (da forma em que é contada), poderia ter sido. Por esta razão, Plaza coloca que é nessa relação que a tradução insere-se, implicando um processo de reconfiguração, uma espécie de intervalo que dialoga com as noções de temporalidade.

Distinguem-se três propostas de recuperação colocadas por Plaza que gostaria de comentar. A primeira tem a ver com que a história que quer ser contada numa obra não é do passado senão que é uma espécie de passado-presente (e talvez futuro) onde destaca-se uma atemporalidade que se relaciona com a tradução. A segunda faz referência à reatualização da história, a qual na maioria das vezes está

atrelada à questões de inovação, de novidade, que sugerem coisas “novas”, “originais” (relacionadas com o futuro), mas que deveriam ser relacionadas com o passado para conseguir efetuar essa tradução/transformação para o presente e talvez iluminar o futuro. E a terceira (a mais perto da noção de tradução que se quer trabalhar) coloca o resgate da história como uma “afinidade eletiva”, onde a reorganização, a transformação se dá através da relação passado/futuro, sem ter “o novo” (o futuro) como o primordial e também levando em conta que é um processo poético e político. Assim, é possível pensar a tradução como uma “constelação” de “passado-presente-futuro”.

Considerando a afinidade eletiva como forma de recuperar a história a mais sintonizada ao processo tradutor, assim a consideramos também porque é a forma que mais perfeitamente se acopla a uma visada sincrônica, esta que é conatural ao processo produtor-criativo. Isto porque na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando as relações de dominância entre eles. Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor. (PLAZA, 2003: p. 8)

Por outra parte, devemos pensar nas questões referentes ao suporte em que as obras ditas artísticas são colocadas e que são o objeto da tradução intersemiótica. Toda ideia, pensamento, conhecimento que quer ser dado a ver/escutar se materializa através do suporte utilizado (música, cinema, cor, desenho). Portanto, o artista (tradutor) depara-se com um universo de possibilidades que lhe possibilita a construção de sentidos e significados atrelados aos suportes, códigos ou formas de convenções, e por esta razão podemos dizer que não só a linguagem, mas também o suporte e os sentidos, tem espaço fundamental nestes

processos. Nas artes indígenas, a performance ritual não envolve só movimentos performativos, senão que também inclui cantos e/ou pinturas corporais e/ou máscaras, meios que não podem ser dissociados nem percebidos separadamente, implicando então processos de tradução intersemiótica onde as interseções de sentidos, linguagens e suportes se fazem presentes.

Na concepção de Thaís Flores (em concordância com o pensamento de Plaza) a tradução intersemiótica (entre as artes plásticas e visuais e a linguagem verbal, e vice-versa) é a “tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico” (FLORES, 1998: p. 313) onde as vezes o artista e poeta é a mesma pessoa (se tornando seu tradutor) e em outros casos artista e poeta são pessoas diferentes. Quando nos encontramos com uma tradução de um sistema para o outro podemos tentar rastrear de qual sistema para qual sistema foi efetuada a tradução/transformação, mas será que isso tem alguma relevância para o processo? Ou poderia ser pensado em termos de tradução/transformação em varias dimensões? Segundo a autora, cada obra de arte tem elementos de varias naturezas ao mesmo tempo, por esta razão poderíamos propor ler estas obras levando em consideração as varias dimensões que operam sobre elas no processo tradutório.

Vejamos o que acontece quando analisamos os processos de tradução/transcodificação/refração intersemiótica entre o cinema e o texto dramático. Neste caso o teatro seria um meio verbal e o cinema um meio visual, embora nenhuma das duas sejam exclusivamente visuais ou verbais. Este processo é considerado pela autora como uma “transição que acontece no inter-lugar” onde a alteridade e a diferença são enfatizadas para lograr uma adaptação.

Cabe mencionar que existem elementos de composição imagética tanto no teatro como no cinema que se sobrepõem através da transformação de uns elementos em outros distintos aos anteriores. Martin Esslin (apud Flores, 1998), divide estes elementos em signos denotativos e conotativos, onde os primeiros estão ao serviço da imagem, das personagens e da história (mise-en-scène, montagem, texto oral, texto visual) e os segundos fazem referencia aos sentidos implícitos como a moralidade, a filosofia ou a politica que juntos são capazes de criar diversas estruturas significantes.

Uma característica do dispositivo cinematográfico que deve ser ressaltada é que não só é construído com base em imagens, senão que também a palavra, os signos, a música, os ruídos, a montagem fazem parte. Isto pode ser relacionado com o mencionado antes sobre a característica indissociável entre os sistemas de criação de sentido que as interseções de sentidos, linguagens e suportes geram na medida em que o cinema atua de forma mimética (com relação ao real) para “traduzir” aquilo que necessita de vários suportes diferentes ao mesmo tempo para lograr diversos significados, incluindo o fator da temporalidade ou atemporalidade de “passado-presente-futuro” (como sugerido por Plaza) e a intencionalidade do cinegrafista que encontra-se principalmente no processo da montagem. Por exemplo, fazendo a experiência de escutar só o áudio do filme *Tatakox* e depois assistir só ao vídeo, pude perceber que a sensação de presença do invisível tanto a partir do som quanto a partir do vídeo estava posto em cena, mas de formas diferentes, com intensidades diferentes: no caso do som a sensação de presença do invisível estava dada pela intensidade dos assobios e no caso do vídeo pude perceber que estava nos movimentos de câmera, os quais tentavam “capturar” os movimentos dessa presença invisível, através dos planos sequencia e dos *zoom-in* e *zoom-out*. Nestas diferenças entre a presença do invisível no som e no vídeo poderíamos dizer que há uma tradução intersemiótica que não é literal porque sofrem transformações no diálogo entre as linguagens.

Por outro lado, da mesma forma em que a montagem cinematográfica já foi muito discutida por autores como Eisenstein ou Bazin ao ponto de propor a montagem como uma forma de pensamento, poderíamos pensar o processo de tradução intersemiótica nas artes visuais, também como uma forma de pensamento. Carlo Severi (2014) faz referência ao afã da antropologia social por conseguir entender ou pelos menos aproximar-se de outras formas de pensamento, colocando a noção de etnografia como a forma em que o pensamento de outrem é “traduzido” para logo chamar atenção de que essas traduções não são para nada simples, dado que o pensamento não só é racional senão que também elementos metalinguísticos, metacomunicativos, estéticos e narrativos estão em jogo. Para isto examina três ressalvas sobre as definições (do uso) do pensamento que vem sendo discutidas. A primeira fala de sociedades que compartilham “sistemas de pensamento” mas que falam diferentes idiomas (ou vice-versa), a segunda faz

referencia a que se a relação idioma/pensamento existisse, seria de forma indireta e a terceira coloca que os idiomas que usamos para classificar diferentes tipos de pensamento são constantemente traduzidos.

Como mencionado antes, devemos levar em consideração que em contextos ameríndios, a linguagem não só faz referência à palavra, mas também à relação desta com os grafismos, pinturas corporais, cantos, músicas. Ainda que estes suportes sejam diferentes, encontram-se em constante movimento e convergência e circulam de um para outro em várias dimensões.

“How can we understand this situation of constant “synesthetic fusion” where “what is seen” can be constantly translated into “what is heard,” and vice versa? What happens when the same concept (often expressed by a proper noun) is “translated” from verbal expressions to images and from images to sounds?” (SEVERI, 2014: p. 46).

No filme, os *Tatakox* (povo-espírito-lagarta), vem para a aldeia e são vistos através dos corpos dos homens, os quais tem o corpo pintado, usam uma máscara na cabeça que tampa os olhos, levam uma taquara com a qual fazem sons e circulam pela aldeia a todo momento, nunca ficam parados. Poderíamos dizer que todas estas linguagens (pinturas corporais, musica, movimentos, máscaras) estão compondo os povo-espírito-lagarta e que o povo-espírito-lagarta é todas estas linguagens ao mesmo tempo.

Severi faz referência às três distinções da tradução feitas por Jakobson comentadas acima colocando especial destaque para a *tradução intersemiótica* ou *transmutação*, e sugerindo a criação de uma quarta distinção que seja dedicada à *transmutação propriamente dita*. Assim, define a transmutação como a interpretação de signos que pertencem a um sistema não-verbal e que podem ser interpretado/traduzido através de signos que pertencem a outro sistema não-verbal e assim por diante. Ou seja que é como se fosse uma espécie de “livre circulação” de significados e formas de fazer sentido que operam em diversas dimensões sobre os suportes.

Contudo, destaca duas características atreladas aos processos de tradução nos diferentes suportes. A primeira refere à característica de *quimeras* e a segunda as formas de *seleção*<sup>17</sup> e *redundância*<sup>18</sup> que podem ser distinguidas nas produções ameríndias, onde observa que a transmutação na tradição iconográfica não segue as “regras” da gramática linguística. Por esta razão explica que a relação da música com o interpretante da música se dá em vários níveis de tradução intersemiótica: o invisível (espírito/imagem acústica) não é só imitado pela música, senão que é a música segundo Severi.

Pois bem, o que seria essa transmutação? Para Severi é uma forma cultural de tradução, um tipo de “conhecimento sobre a ontologia” (ou forma de pensamento) que mobiliza-se entre sistemas de significados tanto musicais quanto visuais (não verbais) para projetar questões relacionadas a seres não-humanos, tendo em consideração que estas transmutações não se limitam a descrições de aparência e sim a conceitos e relações, e que a presença destes seres sobrenaturais não são percebidos de forma direta (mas sim indireta) através da aparência de outros seres. Assim, “only through sequences of this kind does the nonhuman being represented (or made present) by music or graphic themes become perceptible, and thus imaginable, and even thinkable” (SEVERI, 2014: p. 59). Assim, no filme talvez poderíamos pensar que o povo-espírito-lagarta não é só a presença do Tatakox através dos homens, senão que também é o som emitido pelas taquaras, as quais impõem uma presença muito forte tanto na experiência de escutar o filme quanto na experiência de assistir ao filme.

Tenho utilizado a noção de dimensão para designar uma das características dos processos de tradução intersemiótica. Assim, Geoffrey Lloyd (2014) enfatiza que “the issues of translation and of translatability are general and concern the possibility of mutual intelligibility in many registers and including within a single natural language” (LLOYD, 2014: p. 221), por esta razão poderíamos dizer que não se trata de procurar o significado das coisas mas antes formas de fazer sentido/s.

17 Não todos o significados são traduzidos na imagem, senão que são selecionados os substantivos dos seres mitológicos e os verbos e adjetivos não são representados em termos visuais.

18 Não só o nome do que é representado é redundando, senão que os padrões geométricos das imagens também são.

Levando em consideração que os processos de tradução não são diretos, literais e sim indiretos, elaborados, mediados, podemos observar uma forma de perceber e organizar a realidade que é *multidimensional*. Porém as formas multidimensionais e recíprocas de conhecimento que o autor propõe não passam por entender, conhecer, perceber, pensar o real através de um sentido e sim em vários ao mesmo tempo, dando a possibilidade de incluir as relações de humano/não-humano entre as ontologias ameríndias. Poderíamos dizer então que a relação entre o visível e o invisível em *Tatakox* seria *multidimensional* no sentido de que não só é possível aceder ou pensar na “presença” do invisível a partir da imagem (dos planos e dos movimentos de câmera) senão que também o som (que está presente na imagem das taquaras e no design sonoro do filme), as relações de tempo (jogo passado-presente-futuro), a narrativa (história) e os elementos como as pinturas corporais, instrumentos, mascaras fazem parte desta presença ao mesmo tempo, sendo quase indissociável uma da outra e dialogando uma linguagem com a outra constantemente (tradução intersemiótica).

Desta maneira, a *tradução intersemiótica*, a qual “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” ou vice-versa, implica níveis de tradução, transformação e transposição de sistemas de signos ou de linguagens (verbais e não-verbais) que estão inevitavelmente atreladas a uma história (entendida como “constelação” de “passado-presente-futuro” ou atemporalidade) e onde as interseções de sentidos, linguagens e suportes se fazem presentes, dando lugar a formas de pensamento que há em várias dimensões, permitindo processos contínuos de transmutação que organizam as realidades de forma *multidimensional*.

Retomando a noção de criatividade nessa discussão das múltiplas dimensões da tradução intersemiótica, gostaria de destacar e comentar aqui dois filmes: *ĂGTUX* (2005)<sup>19</sup> e *Caçando Capivara* (2009). O primeiro foi dirigido pela cineasta Tania Anaya e fala do

19 Com o patrocínio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, Pneus Beira Rio, Lei do Mecenato (Rouanet), Expansion Transmissão de Energia Elétrica S.A, CEMIG - Companhia Energética de Minas Gerais S.A, Banco BMG S.A, Clássica Distribuidora de Livros Ltda e RC Comunicação Ltda. e com as produtoras ANAYA e FILMEGRAPH.

cotidiano, das coisas que a TV não mostra. Partindo da riqueza da cultura material e imaterial tikmũ'ũn/Maxakali (com seus contos, mitos, poemas, grafismos, desenhos, roupas, entre outros), o filme coloca o olho na estética e nos recursos plásticos para criar um filme experimental. A participação dos Tikmũ'ũn/Maxakali se deu na assistência de produção por Zezinho Maxakali, Marco Antônio Lélis (Mom) e Vanilton Brito de Souza (Niltinho), na locução : Seu Otávio Maxakali, Isael Maxakali, Gilmar Maxakali, Joviel Maxakali, nos textos: João Bidé Maxakali, Zezinho Maxakali, Gilberto Maxakali e Rafael Maxakali e nos desenhos originais: Ismail Maxakali, Rafael Maxakali, Gilberto Maxakali, João Bidé Maxakali, Seu Otávio Maxakali, Gilmar Maxakali, Zezinho Maxakali, Joviel Maxakali, Haroldo Maxakali, Joaquim Maxakali, Lúcio Flávio Maxakali.

No segundo filme - *Caçando Capivara* (2009)<sup>20</sup> -, a direção, a fotografia e o som é de Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali e João Duro Maxakali. O filme trata a caça da capivara. Os caçadores vão a procura com seus cães e seus espíritos aliados. Mas isso não é só uma questão de alimentação, existe um ritual pelo qual são motivados a sair da casa dos cantos e voltar para ela com a presa na mão, ao mesmo tempo em que as mulheres providenciam alimentos aos espíritos que ajudam na caça. Este encontro é dado a ver/escutar diante da câmera sob um clima onde o silêncio e a calma se fazem presentes.

A partir desses dois filmes gostaria de tecer aqui algumas considerações a respeito das noções de criatividade e tradução. Observando o título do filme, os patrocínios, os nomes dos papéis principais da produção audiovisual (isto é fotografia, edição, som, direção, direção de arte), a temática e claramente a forma em que está filmado e editado no caso de ter visto o filme. Nestes exemplos é possível observar que os papéis importantes são diferentes.

20 É parte do projeto *Imagem-corpo-verdade: transito de saberes maxakali* (2013) e apoiado pela produtora Filmes do quintal, CNPq, Fapemig, UFMG - Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares e Departamento de Teoria Geral da Música-, Museu do Índio e a Funai.

No caso de *ÃGTUX* é pensado o filme a partir das ideias da diretora, ajudada por sua equipe e ajudada por alguns membros da aldeia. No caso de *Caçando Capivara* são membros da aldeia que produzem o filme e inclusive a direção é assinada por mais de uma pessoa. É possível então colocar que a noção de autoria é diferente, dependendo de quem produz. A partir desta diferença é possível estabelecer relações entre autoria individual/coletiva, já que no primeiro filme as ideias e a forma de produção do filme vem da diretora e no segundo vem de um coletivo que não só está composto por seres humanos, mas também não-humanos.

Fazendo a experiência de assistir aos dois filmes só pensando nesta questão da criatividade é possível notar a diferença da participação da câmera (ou câmera-personagem) dentro dos filmes. No caso de *ÃGTUX* vemos cenas onde a imagem conta, narra, mostra: podemos ver crianças correndo, um carro passando, a aldeia, bois, a estrada de terra, os tecidos, as bolsas. Mas, será que os Tikmũ'ũn/Maxakali gravariam o mesmo para mostrar o cotidiano? Será que colocariam as imagens da mesma forma? Faz sentido isso para eles?

No caso de *Caçando Capivara* também vemos cenas do cotidiano, mas de uma forma mais íntima, é notório que existe a necessidade de apresentar-se diante da câmera e de colocar a intenção do filme dentro do filme: “Meu nome é Marilton. A minha voz vai chegar em muitas terras” diz a personagem logo no começo do filme. No caso do som, é importante destacar que em *ÃGTUX* tem gravações dos cantos deles, mas é colocada música (na edição) a modo de experimentar com a imagem, mas em *Caçando Capivara* existe toda uma preocupação pela voz, pelo canto. Tanto que quem filma também parece estar cantando e falando.

A intenção de “mostrar para o outro” é muito evidente nos dois filmes. Mas vejo diferenças na forma em que esse dar a ver/escutar acontece. Já a partir do título: *Caçando Capivara* vemos que vai ser uma apresentação dessa atividade cotidiana, mas de que maneira é contada essa atividade? Escutamos cantos, conversas, vemos os caçadores no mato, na água e caminhando, vemos os cachorros e os bois. Mas o que mais me chama a atenção é a necessidade de filmar varias vezes o cachorro e a de filmar a cara do boi antes de ser pego

pelos caçadores. Nos filmes feitos sobre os Tikmũ'ũn/Maxakali que tenho assistido não mostram essa preocupação pelos animais.

No caso de *ÃGTUX*, a partir do título é possível observar que a noção de “contar historias” é a que traz a diretora. Ela mesma coloca na sua pagina na internet<sup>21</sup> que o filme “se alinha na tradição do diário, que parte de um ponto de vista particular e se estrutura como um ensaio.”. Um ensaio que parte da sua visão sobre o que é o cotidiano dos Tikmũ'ũn/Maxakali para que quem não conhece saiba outras informações que não são as que vemos na TV. Por exemplo, no filme vemos como a câmera (atuando como personagem) faz o trajeto desde a aldeia até a cidade com uma *voz em off* e uma música, contando uma história. Uma história onde parece que as imagens, as palavras, os cantos e a música são ingredientes do filme, mas que foram extraídos e pensados separadamente.

### 3. 2 A parte áudio do visual e a parte visual do áudio

Não é por acaso que deva colocar um subcapítulo só para o áudio. É que tanto da minha experiência em realização audiovisual quanto das experiências que trazem outros realizadores é percebido que na hora da produção (seja ficção, documentário, experimental) existe uma hegemonia da visão e do uso das imagens perante o resto dos sentidos, e sobre todo perante o ouvido. O que deixa um tanto restrito o ato criativo e ainda deixa restrita as percepções do cotidiano.

O ouvido, um dos sentidos sensoriais, permite a detecção de sons, ruídos, barulhos, conversas, músicas, etc. É também o órgão que ajuda a manter o equilíbrio do corpo humano, permitindo caminhar, correr, andar sem cair. E é o ultimo sentido que se fecha quando vamos dormir e o primeiro que se ativa quando acordamos.

De todas maneiras, é preciso aclarar que não é a intenção de tirar do seu espaço à imagem (isto é criar uma espécie de “anti-visualidade”), mas sim, a intenção é de horizontalizar mais a consciência da existência

21 Link: <http://www.anaya.com.br/2016/05/agtux.html> Acessado em março de 2018.

dos outros sentidos (neste caso o ouvido) para potencializar não só as pesquisas, mas também as produções artísticas. Em outras palavras a ideia é procurar a “parity among the senses” (MacDOUGALL, 2006: p. 60) para melhorar a experiência tanto de quem vê/escuta quanto de quem produz.

“No Ocidente, o ouvido cedeu lugar ao olho, considerado uma das mais importantes fontes de informação desde a Renascença, com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva.” (SCHAFER, 2001: p. 27). Desde crianças, nos ensinam a existência dos sentidos, mas não nos ensinam como usá-los, nem porquê. O sentido da vista sempre foi mais desenvolvido que os outros, mas não de forma consciente. É que o mundo que nos rodeia esta pensado (intencionalmente) para ser visto. Lemos, assistimos, observamos, miramos, olhamos tudo. Aprendemos as cores, aprendemos a ler, aprendemos a escrever, a desenhar e incluso aprendemos a aprender através da vista. Mas não nos ensinam a ter consciência do ouvido. De ouvir e de escutar. E muito menos nos ensinam a escutar a nós mesmos e aos outros. Porém quanto mais ruidoso se configura nosso entorno, mais surdos ficamos. O qual faz com que nosso comportamento também se modifique.

Omama não nos deu nenhum livro mostrando os desenhos das palavras de Teosi, como os dos brancos. Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos a...., possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco. Quando essas antigas palavras apenas saem de nossas bocas, eles não as entendem direito e as esquecem logo. (KOPENAWA; ALBERT, 2010: p. 77)

Segundo R. Murray Schafer (1992), é preciso uma “limpeza de ouvidos” para aprender a escutar e desta maneira melhorar todas as relações que se dão através do som. Para isto sugere exercitar a escuta consciente e ativa do mundo que nos rodeia, denominado por ele de “paisagem sonora”, e também da participação consciente nas diversas “paisagens sonoras” nas quais participamos, na maioria dos casos de forma passiva, tornando assim seres humanos cada vez mais conscientes do entorno em que se inserem.

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmara, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea. (SCHAFER, 2001: p. 23).

Voltando para o audiovisual é importante ressaltar um aspecto fundamental: a relação entre imagem/realidades e som. Segundo os estudos do Michel Chion (1999) temos os elementos que produzem som e os que não produzem. A maioria dos elementos que podemos observar não produzem som (a menos que eles estejam em movimento), porem o som não é reflexo literal da realidade que observamos. No caso da produção audiovisual são criados os dois universos, criando a ilusão do audiovisual. “Por lo tanto, si queremos crear una sinfonía cinematográfica o musical de Las Vegas, tendremos que crear sonidos que sean una transposición acústica de lo que se ve, empleando, por ejemplo, notas de música del registro agudo (registro simbólico de claridad, de luz) y ritmos muy animados (signo de dinamismo).” (CHION, 1999: p. 147).

E importante ressaltar aqui que ao mesmo tempo em que temos o “áudio” e o “visual” como noções separadas uma da outra, também são levadas em consideração (sobretudo nas artes) como uma dupla inseparável. Esta dupla audiovisual (onde o visual complementa o áudio e vice-versa) é considerada por Chion (1999) como um *acoplamento*. Um acoplamento que não vem só das artes, mas também do uso

cotidiano dos sentidos no decorrer da vida do ser humano. Dito acoplamento é denominado pelo autor de duas maneiras: *audiovisão* e *visuaudição*.

Así, con audiovisión designamos el tipo de percepción propio del cine y la televisión, pero que también experimentamos con frecuencia *in situ*, y en el que la imagen es el núcleo consciente de la atención, pero en el que el sonido aporta en todo momento una serie de efectos, de sensaciones y de significados que, mediante un fenómeno de proyección, se atribuyen a la imagen y parecen derivar naturalmente de ella. (...) Simétricamente a la situación de audiovisión, el término visuaudiación se aplica a un tipo de percepción que se concentra conscientemente en lo auditivo (como en el caso de un concierto, pero también cuando estamos atentos a las declaraciones de alguien) y en donde la audición viene acompañada, reforzada y ayudada, o, al contrario, deformada o explotada, pero en cualquier caso transformada, por un contexto visual que ejerce una influencia sobre ella y puede conducir a proyectar sobre ella ciertas percepciones. (CHION, 1999: p. 276-277).

Em cinema (no momento criativo), o som, rara vez é levado em conta pela capacidade autônoma de transmitir (seja o que for), mas é levado em consideração como um acessório à imagem projetada. No filme *Caçando Capivara* tem uma cena (minuto 1:31) em que um dos cachorros corre no mato. Aqui vemos o cachorro correr, mas também ouvimos sua corrida através do ruído do mato. Levando em consideração as noções que venho colocando, poderia dizer que não estou observando o cachorro correr no mato, mas estou “audiovendo” o cachorro no mato. Desta maneira estou incluindo o áudio dentro do visual e tornando consciente a ilusão do audiovisual, e ao mesmo tempo, do uso dos dois sentidos na hora de assistir um filme.

Da maneira em que é pensado o audiovisual por vários autores (André Bazin, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer, Christian Metz, Ismail Xavier, entre outros) o som sempre vem para ajudar a imagem a se potenciar dramaticamente, sensorialmente ou plasticamente onde no

final tudo acaba num efeito de imagem. Levando em consideração a experiência do Vídeo nas Aldeias, uma vez que tomam a ferramenta audiovisual como parte do seu cotidiano (como é o caso dos Tikmũ'ün/Maxakali), no caso dos cinemas realizados e pensados por indígenas, o audiovisual será levado em consideração da mesma maneira?

Segundo Anthony Seeger (2015) é possível distinguir o “ouvido etnográfico” do “ouvido indígena” pelas diferentes experiências sensitivas que os dois possuem tanto no seu cotidiano quanto ao longo da sua vida. “Si el oído etnográfico puede ser concebido como el oído informado que el etnógrafo desarrolla con la ayuda de los interlocutores de una comunidad a la que él o ella no pertenece, entonces existe aún la posibilidad de que el oído indígena, sin una historia de escucha, estudio y lectura, pueda ser una clase diferente de oído.” (SEEGER, 2015: p. 32). Por esta razão decidi pensar a temática a partir da relação entre som e conhecimento.

Como já foi mencionado, a relação entre o visível/audível e o invisível/inaudível entre povos ameríndios é muito estreita. Porém as capacidades de ouvir e ver estão relacionadas ao pensamento e portanto são capacidades que se aprendem ao longo da vida através dos ensinamentos dos maiores. “Estas tres capacidades, ver, oír y pensar, no son independientes sino que están ligadas corporalmente para constituir el poder chamánico, creando así la capacidad para negociar con los seres invisibles y para transformar los pensamientos en acción” (LANGDON, 2015: p. 42). O que se tem para ver e ouvir não é só da ordem visível/audível, mas também da ordem invisível/inaudível (para nós brancos) e portanto é uma noção a mais para se pensar os cinemas e as narrativas indígenas, partindo da grande diferença na maneira em que se desenvolvem as capacidades de ouvir/ver e na maneira e os fins com os quais são utilizados.

Na maioria dos filmes feitos por indígenas que tenho assistido, os cantos tem uma grande importância. Inclusive nos créditos dos filmes existe uma parte onde se coloca o nome de quem canta e as vezes tem uma especificação de quem é o canto.

Logo de pensar muito sobre essas perguntas e de experimentar no meu cotidiano a relação entre o que estou vendo e o que estou

ouvindo me vem muitas dúvidas de se o ver e o escutar são tão inseparáveis na experiência sinestésica. Nos momentos em que me dediquei a escrever a dissertação estava no “silêncio” da minha casa: ao mesmo tempo em que me questiono isto mesmo, olho para o chão e escuto o barulho do motor da geladeira. Ou seja, não ouço o chão e nem vejo o motor da geladeira, mas mesmo assim consigo perceber as duas coisas.

El significado de lo audible no es algo que fácilmente se separa del significado de los materiales que producen los sonidos. Una melodía producida por una guitarra acústica o por una guitarra eléctrica no solamente varía en su aspecto sonoro, sino también en su manera de expresar emoción, las memorias que trae y las resonancias sociales que evoca. Del mismo modo, la apariencia de un instrumento, la persona y el lugar donde ésta lo toca también afectan la percepción del sonido. (...) Lo que vemos, escuchamos o sentimos es producto de una experiencia total que surge de diversos procesos, conocimientos y hábitos. (SHAPERO, 2015: p. 242)

Quer dizer que quando me torno consciente do que vejo e do que escuto sou capaz de dissociar o ouvido da vista. Levando em consideração que o ouvido e a escuta (som, canto, vozes, história oral) são a maior fonte de conhecimento indígena, é possível pensar cinemas indígenas onde o som tenha papel de destaque? Onde a subjetividade de quem produz não seja a partir de “pontos de vista” e sim a partir de “pontos de escuta”?

Como já foi mencionado, entre os Tikmũ’ũn/Maxakali, os cantos formam parte do seu cotidiano e dos seus rituais. Os povos espírito (*yãmĩyoxop*: *yãmĩy*/espírito e *xop*/coletivizador) são chamados *tatakox* (espírito-lagarta), *kotkuphi*, *yãmĩy* (espírito-homem), *yãmĩyhex* (espírito-mulher), *amaxux* (espírito-tapir), *po’op* (espírito-macaco), *putuxop* (espírito-papagayo), *mõgmõka* (águia), *xũnĩm* (espírito-morcego) e *komayxop* (compadre-comadre). Tanto o corpo como os cantos são noções que estão em constante jogo dentro dos rituais. Segundo Douglas Campelo “La noción de espíritu para nuestros interlocutores tikmũ’ũn está relacionada con una dimensión corporal.

No estamos en el campo de la representación. No son personas que utilizan máscaras. Cuando vemos un cuerpo cantando en el patio de la aldea, nuestros interlocutores nos dicen “no es gente, es un espíritu” (CAMPELO, 2015: p. 155). Assim, as interações corporais e os cantos tornam as relações visíveis e audíveis onde a escuta não só involucra os ouvidos, mas também a “leitura” da paisagem sonora e por tanto deixa aparecer uma “linguagem sonora”. Será que quando estes rituais são gravados pelas câmeras tem a mesma “eficácia”? Terão o mesmo sentido uma vez que o ritual fica capturado e guardado como arquivo digital?

### 3. 3 Articulando o dar/ver/escutar

O propósito desta secção é entender como se dá este conjunto de noções nativas de ver/ouvir, dar a ver/ouvir, ser visto/ouvido, conhecer, aprender quando nos situamos frente a filmes realizados, vistos e escutados por eles mesmos. Como bem assinala Bernard Belisário (2014) “o espectador tem se deparado com um tipo de presença, nesses filmes 'indígenas', capazes de deslocar profundamente os pressupostos da oposição que fazemos entre homem e animal, entre cultura e natureza” (BELISÁRIO, 2014: p. 4) os quais podem dar-se a ver/ouvir (ou não) através das imagens/sons. Então, como o dispositivo cinematográfico pode ajudar o interferir para conseguir dar a ver e dar a escutar esta relação? Como registrar (ou capturar) e entender este evento que não sempre é acessível ao olhar/escuta?

Primeiramente é preciso definir de quês maneiras serão levadas em consideração as noções de dar, ver e escutar para logo tentar uma possível articulação entre eles:

#### DAR

O *dar* é considerado, na medida em que para que um filme seja visto/ouvido deve existir algo que se dá a ver/ouvir, estabelecendo ao mesmo tempo relações entre quem vê/escuta e quem dá a ver/escutar e vice-versa. Tal relação pode ser pensada através das noções de Marcel

Mauss em seu *Ensaio sobre a dádiva* (2003) onde a partir das formas de troca nas sociedades ditas “primitivas” explora as noções de reciprocidade, intercâmbio e contrato das relações estabelecidas pelo dar, receber e retribuir.

Neste caso, as relações podem ser levadas em consideração como uma forma de intercâmbio onde se dá uma imagem/som e recebe-se o olhar/escuta. O que se dá é a imagem/som de quem produz um filme, mas também deve ser levado em conta que quem assiste/escuta também está dando/prestando seu olhar e sua escuta. A maneira em que esta relação de reciprocidade se gera, estará atrelada às particularidades de cada uma das partes: isto é segundo as experiências de cada um no momento em que a troca se estabelece. Dito momento/intercâmbio existe na medida em que as partes se fazem presentes: o cinema existe na medida em que o espectador se dá à imagem/som e vice-versa.

Por outro lado, devemos pensar no que não se dá (nas imagens e sons que não se dão). Levando em conta que quando se faz um filme existe todo um processo de produção de imagem e som e da sua montagem (a qual é pensada para ser vista/escutada por outrem), vai depender de quem vê/escuta para receber o que se dá (ou não). Ou seja, ditas relações de dar/receber através do cinema vai depender de quem produz e de quem assiste: um filme feito por indígenas não vai ser assistido/ouvido por indígenas ou não-indígenas da mesma maneira, porém pode ter questões que nestas relações não se dem.

## VER

O *ver* esta relacionado com o ato de ver, mas também o que se vê nas imagens/sons dos filmes. As duas questões implicam uma troca tanto de olhares quanto de pontos de vista e ao mesmo tempo de imagens. O que se vê não são só imagens, também são projeções do pensamento sobre o espaço que se vê. Assim é possível pensar em diferentes pontos de vista/olhar/ver não só relacionadas a questões visíveis mas também da ordem do pensamento. A forma em que se vê poderia estar ligada ao encontro entre dois (ou mais) pontos de vista/olhar/ver. Nesse momento do encontro encontramos que quando um vê o outro é visto, mas também quem é visto tem a capacidade de

ver. Esta relação de reciprocidade e de troca de olhares/pontos de vista gera conhecimento e ao mesmo tempo formas de pensamento.

Transformation turns on the relationship with the observers/spectators [who are present]. In sum, when we (spectators, audience) see the feathers and shells, we are invited to see the person, but the person in a transformed state. Not the person as an individual but the person as a nexus of relationships. Not a matter of clothing concealing the body, but of the transformation of a person composed by his or her domestic and private relations into an object for public gaze that then conceals those domestic and private relations. (STRATHERN, 2013: p. 48)

Por outro lado, devemos mencionar o que não se vê/olha. Ao mesmo tempo em que se tem coisas para serem vistas/olhadas, também temos o que não é para ser visto nem olhado. Isto também se relaciona com a convergência de olhares/pontos de vista na medida em que as vezes as relações não são tão diretas e compatíveis e sim indiretas e tensas. Contudo caberia perguntar: o que acontece com o dispositivo cinematográfico? Qual é o papel do espectador? O que é para ver e o que não é? é possível diferenciá-lo?

## ESCUTAR

Assim como o dar e o ver, o *escutar* traz relações de troca e de pontos de escuta. Aqui temos o ato de ouvir, mas também a escuta. O que se escuta não são só sons, barulhos, músicas ou ruídos. Também são projeções do pensamento sobre a paisagem sonora existente, gerando assim formas de pensamento a partir da escuta, os quais podem ser entendidos como *sistemas musicais*<sup>22</sup>. A maneira em que se escuta é

22 Conceito empregado por Gonzalo Camacho como “um conjunto de eventos musicais dentro de uma estrutura que permite incorporar informação codificada, a partir do jogo entre semelhança e diferença. O contraste da características propicia aos recursos que se sobressaem por sua disparidade serem carregados de significado. Deste ponto de vista, os sons, as estruturas musicais, os gêneros, as agrupações instrumentais, e as ocasiões performativas estão dispostos de

considerada com as mesmas noções colocadas sobre o ver com a diferença de que as formas de percepção são muito diferentes. Neste caso também é importante colocar que ao mesmo tempo em que temos o que se escuta, temos o que não se escuta ou o que não deve ser escutado segundo quem escuta.

A escuta, também está ligada a diferentes formas de conhecimento. Porém é possível pensar numa primazia do som enquanto modalidade de conhecimento e de estar no mundo. A noção de acustemología de Steven Feld é a que mais se aproxima ao que estou tentando descrever aqui.

Cada um de meus “passeios sonoros” ocorre num local distinto da floresta, num momento distinto do dia. Mas cada um é realmente sobre uma forma de escutar a floresta em seus limites. O “passeio sonoro” ocorre na cabeça e no corpo, na forma de escutar, na atenção dispensada ao campo sonoro circundante/movente. Trata-se de compósitos, não só da altura e da profundidade, do espaço e do tempo da floresta, mas também duma história de escuta — minha história de escutar e ser ensinado a escutar, por mais de vinte anos. É por isto que os denomino uma “acustemologia”, uma maneira sonora de conhecer o lugar, uma maneira de atentar ao ouvir, uma maneira de absorver. Ainda que imóvel, o corpo está fazendo movimento. Ainda que geograficamente fixos, os microfones estão captando deslocamento. O “passeio sonoro” é uma áudio-imagem, em camadas densamente sobrepostas, desta experiência. (FELD apud PALOMBINI, 2003: p. 166).

## ARTICULAÇÃO

---

acordo com certos códigos e formas gramaticais que funcionam como organizadores do fenômeno sonoro, constituindo vínculos com outras dimensões sociais. Forma-se desta maneira um grande sistema comunicativo.” (CAMACHO, 2014, p. 29).

Agora o dar transforma-se em *dar a ver* e ao mesmo tempo em *dar a escutar*. Que acontece quando o ver e o escutar se aproximam? E quando se distanciam? Quais os limites entre um e outro? Que acontece quando estas noções se vem envoltas no dispositivo cinematográfico? O dar a ver/escutar implica uma troca? Em que medida ditas noções podem ser relacionadas no cinema dos Tikmu'un?

Na literatura antropológica sobre os povos indígenas e mesmo a literatura escrita por eles mesmos é possível notar que as relações entre os povos e os seres sobrenaturais (na maioria dos casos) é estreita. Como já foi mencionado, entre os Tikmu'un/Maxakali as relações com os espíritos ancestrais *yãmĩy* ou *yãmĩyxop* se estabelecem em todo momento através de diversos ritos e cantos. Uma das questões a ter em conta para entender as relações entre os Tikmũ'ũn e seus *yãmĩyxop* são as relações entre os cantos e os corpos ou pessoas e alguns fatores que fazem que essa relação possa se dar a ver e/ou dar a escutar tanto entre os Tikmũ'ũn quanto para sujeitos como a câmara cinematográfica.

Deveríamos começar por tentar entender como se dá a construção da pessoa entre os Tikmũ'ũn. Já com a autodenominação de *Tikmũ'ũn*<sup>23</sup>, que significa “pessoa humana” poderíamos dizer que este processo de construção é muito importante na vida social. Inclusive “após a morte, a alma dos humanos se transforma em *yãmĩy*, espírito cantor que mora no além, mas que volta para a aldeia dos vivos para cantar e dançar para os humanos.” (MARTINS, 2006: p. 297).

O conhecimento então é dos espíritos e são eles quem levam-no para os humanos. Levando em conta que essa relação Tikmũ'ũn/*yãmĩy* é muito importante e deve ser renovada a cada momento, os rituais e os cantos se vem muito presentes na vida social e tornam-se um veículo, uma rede de dar a ver e ouvir que permite aos Tikmũ'ũn conhecer, aprender dos seus espíritos. Assim, os *yãmĩy* estão fortemente ligados à construção da pessoa Tikmũ'ũn, porém as pessoas precisam ter cantos e *yãmĩy* em suas vidas para após muitos anos tornar-se Tikmũ'ũn.

23 “Tikmũ'ũn é formada pela junção das palavras *tihik* “homem” + *ũhũn* “mulher”; a junção *ũm'* teria o sentido de “mais” ou de “e”. Ao se unirem as palavras para formarem o sentido, alguns sons são suprimidos (como o *hi* do *tihik*, abreviado para *tik*) ou sobreposto como *ũm'* e *ũ'ũn*, formando *ũm'ũn*.” (MARTINS, 2006: p. 313 nota 2)

Os cantos são transmitidos dos pais, avos, tios (homens) aos seus filhos e nessa transmissão os cantos vão se transformando não só porque cada homem é diferente mas porque vai depender do conhecimento que o homem maior tenha para ser ensinado. Em caso de que algum adolescente tenha interesse na vida cerimonial terá uma formação diferente que lhe permitira tornar-se xamã, e por tanto aceder a um maior conhecimento. Aqui pode-se perceber que o conhecimento não é uma coisa estática que fica guardada, encaixotada em livros ou mesmo no plano das ideias das pessoas e sim que é uma coisa em constante movimento e que sempre o conhecimento é de outrem e não da pessoa que aprende, inclusive os cantos, sempre são de outro e não de quem esta cantando. Assim, *Tikmũ'ũn* é uma “categoria que só se completa em relação aos *yãmĩy*”.

Pois bem, antes de tentar avançar no que seria essa relação *Tikmũ'ũn/yãmĩy* devemos deter-nos um momento na categoria *yãmĩy*. *Yãmĩyxop* (povos-espíritos) é o termo genérico para designar um grupo de *yãmĩy* Segundo Myriam Martins, os *yãmĩy* são seres cantores (donos do canto) e por tanto do conhecimento (eles fazem junto com os humanos instrumentos musicais, máscaras, arco e flecha, entre outros), levam uma vida similar á dos humanos (casam, pescam, se relacionam), são imortais e não ficam doentes, são xamãs. O canto é uma peça fundamental da relação entre os *Tikmũ'ũn* e os *yãmĩy*, de tal modo que a pessoa *tikmũ'ũn* é perpassada pelo movimento dos espíritos e, como pontua Martins,

precisa completar-se através do conhecimento – através dos cantos, dos *yãmĩy* (que) é a condição básica para se atingir não somente a maioridade, mas, na verdade, a própria condição de ser humano completo. O processo de aprendizado, ou seja, a iniciação ao canto dos espíritos, transcorre, por todo o período da vida de um indivíduo – desde a sua iniciação (ou a época equivalente, no caso das mulheres) até a morte deste. E concluir-se-á apenas com a morte, quando se transformar, ele próprio, em canto. Isto é, tornar-se o próprio conhecimento. O conhecimento é concebido aqui não como objeto a ser adquirido, mas como sujeito de ação. (MARTINS, 2006: p. 308)

Poderíamos dizer então que o canto permite a relação dos *yãmĩy* com os humanos, mas ao mesmo tempo o canto, em reverberação com os humanos, seriam *yãmĩy*, ou seja o acesso ao conhecimento através da transformação da pessoa em canto. Assim, “la palabra cantada aparece como un agente comunicativo capaz de producir imágenes, afectos, afecciones, estéticas y transformaciones en el tiempo y en los cuerpos, tanto de los humanos como de los espíritus. Los cantos que se entonan durante el tiempo de estadía de los espíritus (...) en la aldea crean intensidades que culminan en la experimentación de una verdadera estética perspectivista de la predación. (CAMPELO, 2015: p. 164).

Então, como poderíamos entender essas reverberações entre os cantos e os corpos humanos? Segundo Tugny a chegada e a permanência dos *yãmĩyxop* se da por uma “intensa prestação sonoro-musical” que reúne crianças, espíritos, homens e mulheres no *kuxek*<sup>24</sup> nos rituais. Este encontro é muito ansiado tanto pelos *yãmĩy* quanto pelos humanos, o que torna esta relação especialmente relevante na vida social *Tikmũ’ũn* devido a que deve ser dedicado muito tempo para aprender bem os cantos e para receber da melhor forma seus convidados. Esta questão não é menor, porque implica uma entrega total das partes ao outro, onde muitas vezes não se conhece, ou não se tem certezas do que vai ser vivenciado - e, tal como na iniciação xamânica descrita por Davi Kopenawa implica num processo de transformação.

Segundo Myriam Martins, deve ser levado em conta que são os espíritos que vão ao encontro (e não os xamãs que vão em busca dos espíritos) a dar seus cantos (não são seus e sim de outrem) e logo esses cantos recebidos transformam-se em cantos de todos ao serem dados a ouvir para o conjunto das pessoas. Levando em consideração que “os cantos dos *yãmĩyxop* reproduzem a experiência e a visão de algo que se passa “aquí” na aldeia, e alhures onde os espíritos podem se postar durante o trabalho dos cantos” (TUGNY, 2011: p. 3), poderíamos pensar este processo como um “corpo-coletivo” onde não só o uso da palavra e do canto “deve ser sempre coletiva e social” (MARTINS, 2006: p. 306)

24 Os *Tikmũ’ũn* possuem aldeias semi-circulares, marcadas todas pelo *kuxek*, uma casa que traduzem como “casa de religião”, situada solitária no extremo de suas outras metades. É por esta casa que chegam às aldeias os *yãmĩyxop*, uma miríade de povos cantores, traduzidos por eles, ora como “imagens”, ora como “espíritos” (TUGNY, 2011: p. 2)

senão que os *yãmĩxop* tem a capacidade de compartilhar com todos os presentes no pátio seus cantos, fazendo que a eficácia ritual seja um “processo intenso de reverberação entre múltiplas subjetividades” (TUGNY, 2011: p. 4).

Segundo Tugny, os cantos aparecem nas narrativas míticas *Tikmũ’ũn* como substância (cantos-comida-inimigo), caminhos e espaços (cantos-caminho-separação), evento do devir (cantos-corpos-de-outrem) e como evento de aparição (cantos-visões) e que estes se baseiam num sistema de dar a ver e ouvir metonímico “não por garantirem relações de partes com uma noção de todo, mas porque fazem parte da contiguidade com matérias, corpos e caminhos” (TUGNY, 2011: p. 4). Segundo a autora, os cantos não devem ser considerados como metáforas, nem devem ser pensados como “sistemas dissociados” das estruturas sonoras ou suportes gráficos que os tornam materiais e/ou visíveis e/ou audíveis e sim como “sistemas de continuidades” que se dão através do exercício de “estender os limites entre os domínios de enunciação, reverberação, e ocupação do espaço entre os *Tikmũ’ũn* e pensá-los um pouco além das clausuras com as quais nós acostumamos a separar os domínios de “oralidade” e “escrita” (TUGNY, 2011: p. 5). Neste caso poderia pensar-se mais detidamente a proposta dos “sistemas de continuidades” e perguntar-nos: seria possível pensar em termos de “sistema de ecos”, os quais se relacionam com a continuidade, mas, ao mesmo tempo, implicam uma transformação?

Assim, por exemplo, nas narrativas dos *mĩmãnãm* (mastro brilhante ou mastro pintado) os desenhos não são representações (como aquilo que se configura na ausência de algo) da palavra dos xũnĩm (povos-morcego-espíritos) e sim uma “continuidade vocovisual” entre a pintura e o canto, o qual é colocado por Tugny no domínio do “suplemento”, como se fosse uma “extensão dos corpos” que tem continuidade e vivem através dos diferentes suportes. Neste caso, o cinema poderia ser tomado como um “suplemento”? Seria possível pensar o conceito de “suplemento como extensão” em termos de “tensão”? O qual implicaria a relação do canto com o suporte, mas formulado em termos de tensões geradas entre as partes e as contrapartes.

Como foi dito anteriormente, a relação entre os *Tikmũ’ũn* e os cantos é a construção da reverberação entre eles, o que me faz pensar

que não haveria uma origem, uma fonte primeira que se dá a ver e/ou ouvir. “os gestos, a corporalidade, a escrita, os cantos, os passos da dança no pátio e a comida não são modos de linguagem com escopos de ação delimitados a cada um destes sujeitos” (TYGNY, 2011: p. 11). E são essas confluências (ou “zonas de refração”) que criam os sujeitos e não os sujeitos que criam as linguagens para dar a ver e ouvir, e que por sua vez seria um movimento análogo ao que foi discutido antes sobre a relevância de que são os espíritos os que vão ao encontro e não os xamãs.

Dita “zona de refração” poderia ser pensada a partir de “rastros” sem origem nem fim que reverberam, confluem, projetam-se num “intenso embate de sentidos” onde todos os sujeitos afetam-se entre si. Mas, poder-se-ia pensar em dar um passo atrás para tentar ver como se dá esse processo de “reverberação” Inscrição, rastros, projeções? Esse processo implica tradução? Transformação? Ambos? Como se relaciona uma linguagem com a outra? Seria possível pensar o cinema como um espaço onde os corpos se afetem, ressoem, reverberem e inscrevam entre si?

Assim, os espíritos ancestrais podem ser pensadas como entidades de transformações em constante movimento que com seus cantos proporcionam uma vivência xamânica a quem esta disposto a recebê-la. Estes podem se dar a ver/ouvir em eventos como festas, através dos cantos ou em rituais e também em atividades do dia a dia como a pesca ou a casa. Segundo Tugny (2014) os yãmĩxop são “dispositivos virtuais de viagens xamânicas” que podem se transformar em cantos-imagem nos momentos em que se dão a ver.

Ao mesmo tempo em que se dá a relação pela vivência e pelo dar a ver frente ao outro, é importante destacar que esta relação é de “dupla adoção”, pois ambas partes estão sempre ansiosas por se encontrar. Por esta razão “receber um canto é o mesmo que receber yãmĩxop. Mas para isto, é necessário saber “cuidar”, chamando-o para as aldeias, preparando-lhe comida, dançando com ele, enfim, não esquecendo esta relação que, ao mesmo tempo que evoca o elo com o parente doador, reata outros parentescos” (TUGNY, 2014: p. 9).

Pois bem, se para os Tikmu’un/Maxakali os yãmĩxop são portadores do conhecimento, como se dá a relação entre ambos para que

em determinados momentos se deem a ver a outrem? Segundo Tugny os espíritos ancestrais trazem os cantos pelas bocas dos homens da aldeia, por tanto se daria uma espécie de relação por substituição, refração ou reverberação que necessita de ambas partes para funcionar. Assim, os espíritos precisam dos homens para cantar da mesma maneira em que os homens precisam dos espíritos para cantar. Mas esse cantar tem a particularidade de que é cantar com eles e não sobre eles, o que faz abandonar o paradigma da comunicação e faz incorporar os conceitos de reverberação e refração. Isto é a ação em conjunto, a interação entre uns e outros.

Por outro lado, quando os *yãmĩxop* são vistos chegando na aldeia pelos Tikmu'un/Maxakali são chamados de *koxuk* (imagem, alma, sombra, fotografia). Estes corpos não são visíveis no domínio da aparência nem da representação, senão que são corpos que se dão a ver em determinados momentos e em outros não. Poderia dizer então que “não existe o problema da verdade, ou da realidade, e, conseqüentemente, o da representação entre os Tikmu'un em relação às coisas visíveis como geralmente as postulamos” (TUGNY, 2014: p. 14) já que a maioria das noções fazem referencia a *yãy hã* (transformação, passagem, movimentos, que se parece a determinada coisa) e ao mesmo tempo estes corpos são concebidos como um “evento de aparição” e não como uma coisa que representa algo não visível. Porém, *koxuk* (segundo Tugny) seria diferente da concepção de corpo como forma, o que leva a pensar o ver como uma relação mais do que uma representação estática de alguma coisa.

Ao mesmo tempo em que *koxuk* é imagem, também *yãmĩxop* é *koxuk* ou *koxukxop*. Ou seja, ao mesmo tempo em que a imagem (*koxuk*) é o que se dá a ver em determinados momentos, também os espíritos (*yãmĩxop*) que se “dão a ver” e/ou “se dão a escutar” através dos cantos são imagem (*koxuk*). A autora destaca a dificuldade de entender e analisar uma coisa que as vezes é chamada de *koxuk* e as vezes é chamada de *yãmĩxop* dado que *koxuk* não é uma representação de *yãmĩxop*, senão que *yãmĩxop* é, também, *koxuk*. Então ao analisar as narrativas é que se depara com que não existem distinções entre material/imaterial, verdadeiro/falso, essência/aparência e sim se depara com o termo *yãy hã*. “Nem simbologia e nem realidade, *yãy hã* não é tampouco uma modalidade confusa de avaliação do real praticada pelos *Tikmũ'ũn*, mas um devir, um “verbo tendo toda a sua consistência”, que

“não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’” (DELEUZE; GUATTARI apud TUGNY: 2014).

Por outra parte, a autora coloca *koxuk* como um “evento de aparição” e não como uma coisa, então *koxuk* poderia ser pensado como um “evento de extrema intensidade, que é a aparição, a abertura da visão, a possibilidade de ver e de se dar a ver entre corpos que estão próximos, mas nem sempre acessíveis ao olhar” (TUGNY, 2011: p. 89). Este “evento de aparição” nos leva a pensar essa “abertura da visão” como uma relação, a qual não é direta e sim elaborada (ou seja indireta) no sentido de que se não trata de olhar ou projetar o olhar sobre algo que se apresenta na frente dos nossos olhos e sim trata-se de uma “experiência relacional” onde “os corpos de deram a ver e as visões foram afetadas mutuamente”. Por esta razão poderíamos dizer que *yāy hā* faz referencia a algo que “se parece a” mas não é, mas então caberia a nós perguntar: essa “experiência relacional” exige ou traz algum tipo de transformação? Se é chamado de “evento de aparição”, é porque é algo momentâneo, efêmero, ou porque é algo que ocorre, deixa um “rastros”, e desaparece? A proposta então da autora se dirige a que “o corpo animal é então ao mesmo tempo o corpo dos ancestrais dos *Tikmū’ün*, a forma dos seus mortos, enquanto seus *koxuk* são o evento em que eles se dão a ver aos *Tikmū’ün*. Desvestem suas roupas, seus corpos animais e chegam às aldeias *tikmū’ün* com os mesmos corpos que os humanos” (TUGNY, 2011: p. 92), mas aqui novamente surge a dúvida se esse “desvestir” das roupas implicaria algum tipo de cambio, transformação, tradução para conseguir “chegar às aldeias com os mesmos corpos que os humanos”.

Charles Bicalho (2010) busca explicar de alguma maneira esse “desvestir” das roupas através do conceito de *metamorphose* concebido como um “efeito de imagem”. Para tal discussão toma como ponto de partida que para Viveiros de Castro “a metamorphose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual” (BICALHO, 2010: p. 181). Assim, em uma tentativa de procurar uma tradução para a noção da metamorphose, o autor propõe o termo *yāy hā*, onde “*yāy* é uma partícula que indica reflexividade, como o “se” em Português, e *hā*, um modificador, cujo sentido aproximadamente seria “por meio de”: “transformar em algo” é a tradução que nos dá Popovich, podendo ser sintetizada em “modificar-se” ou “transformar-se” (BICALHO, 2010: p. 181) e que também faz referência ao processo de

passagem ou transito entre *koxuk* e *yãmĩyxop*, ou seja entre imagem e canto, dada pela morte de uma pessoa que ele chama de “morte-metamorfose”.

Na sua reflexão, Bicalho faz referência ao conceito de *devir-animal* tal como discutido por Deleuze e Guattari ressaltando que “num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, apud BICALHO, 2010: p. 16). Neste caso “os bandos” seriam os narradores dos *yãmĩyxop*, são os animais pintados no *mĩmãñãm* (mastro-brilhante ou mastro-pintado) que cantam e contam historias ancestrais aos *Tikmũ’ũn*. Mas “esses animais” seriam também “um só animal” que ao mesmo tempo em que “encabeça” um *yãmĩyxop* tem a capacidade de ser muitos. É por isto que Bicalho enfatiza na metamorfose como um efeito.

Esse efeito o autor discute através do conceito de “suplemento” de Jacques Derrida onde a metamorfose seria tomada como uma espécie de “extensão” do efeito que gera a imagem (*koxuk*) e evocando também a um efeito que tem a ver com uma espécie de “continuidade” entre as partes e suas contrapartes. Assim, para Bicalho a metamorfose, esse “parecer-se a” seria um “signo suplementado”, ou seja um signo que indica uma transformação que não superpõe uma coisa com a outra e sim que suplementa uma coisa à outra, como uma extensão. Mas, seria possível pensar a metamorfose como “signo suplementado” em termos de “signo de tensão”? O qual implicaria pensar a relação entre as partes a partir da metamorfose, mas formulado em termos de signos de tensões geradas, as quais produziriam transformação.

Se pensarmos então que esta metamorfose implica um processo de transformação onde as relações de tensão estão em constante jogo, quando um animal se transforma em pessoa (ou vice-versa) “a imagem portanto se altera. Onde antes se via uma pessoa, agora se vê uma onça, ou um macaco, ou um tatu, etc. alguma característica do animal em que se transforma parece adquirir o agente da transformação” (BICALHO, 2010: p. 187) dando a ver/escutar uma outra coisa, que se parece a, que se assemelha a, mas não é exatamente essa coisa. Caberia perguntar se *yãy hã* implicaria algum tipo de processo de tradução, concebido como uma transformação e portanto algo que tem a ver com o transformado,

mas não é; ou melhor, em que medida essa tradução implicaria a transformação em algo novo?

Retomando a pergunta de se o cinema poderia ser um “suplemento” poderíamos ensaiar um possível caminho a partir da proposta de Belisário de pensar a relação do cinema indígena com o mundo através da *mise-en-scène*.<sup>25</sup> Como foi dito, os cantos ocupam uma parte importante na vida social Tikmũ’ün/Maxakali, por tanto poderia ser pensada uma *mise-en-scène* baseada na agência dos cantos sobre o dispositivo cinematográfico. Levando em consideração que na forma tradicional de realização de documentário, as “personagens” se tornam “personagens” no momento em que são filmadas, o cinema poderia ser pensado como “suplemento” onde os cantos estariam formando parte do que Jean Louis Comolli chama de *auto-mise-en-scène*. Isto pode ser explicado no sentido de que o canto (assim como as “personagens”) colocam-se na frente da câmera (consciente ou inconscientemente) da mesma forma em que a câmera se coloca frente a eles dando lugar ao jogo espaço/visão/tempo e por sua vez dando a possibilidade de tanto a “personagem” quanto o canto (“corpo-coletivo”) modifiquem a *mise-en-scène* em todo momento.

Então, se o canto agencia a voz e o corpo dos sujeitos, como poderiam relacionar-se os corpos dos sujeitos cantantes com os corpos dos espectadores do filme (os quais podem conhecer ou não os cantos)? Ou melhor, como esses cantos operam através do dispositivo cinematográfico? Segundo Belisário, as técnicas de movimentos de

25 Tomaremos como referente o conceito proveniente do teatro para designar a pessoa que dirige os atores a partir de seus diálogos até suas entradas em cena proposto por Jacques Aumont para definir (após a Segunda Guerra Mundial) o conceito de autor de um filme (diretor), o qual não só é o que dirige aos atores, senão que é quem consegue transmitir sua visão de mundo por via da linguagem cinematográfica (como a fotografia, a direção de arte, os atores, etc). Cabe destacar que esta visão do conceito varia segundo o autor, quem toma como referente da *mise-en-scène* diferentes elementos como por exemplo a fotografia, os atores, o espaço, entre outros. Para aprofundar mais a respeito do conceito ver Éric Rohmer, Michael Mourlet, Jacques Rivette, que formaram parte do grupo *Cahiers du cinéma* e escreviam textos cada um com seu pensamento sobre o conceito no ano 1950; ver também a discussão de José Carlos Oliveira Jr. no livro *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo* em 2013 analisando os mesmos.

câmera ou os planos imagéticos como o plano sequência (que acompanha a duração do canto) ou a decupagem de planos sem edição de áudio poderiam operar de tal forma que o cinema seria capaz de fazer a “ressonância” entre os corpos e os cantos.

Esta proposta nos faz pensar em um cinema feito em base ao som (neste caso os cantos) e não baseado nas imagens onde posteriormente seria feito um design sonoro. Mas não só isso, podemos pensar também em uma *mise-en-scène* em constante movimento, ou devir ( diferente do conceito de *mise-en-scène* que busca criar de antemão uma atmosfera determinada na diegese). Assim, podemos pensar que “o ritual se lança em direção ao filme com suas forças de captura e vetores de ressonância, assim como o filme se lança no ritual instaurado ali outro ponto de vista e de escuta” (BELISÁRIO, 2016: p. 78) que talvez possa ser articulado com a ideia de “tensão” que foi colocada em questão anteriormente.

Por outra parte temos o que se dá a ver/escutar, mas também temos o que não pode ser visto/escutado (o que fica como “segredo”), que também se pode dar a entender de forma indireta através do dispositivo audiovisual, ou seja, da montagem.

Segundo Belisário, a relação entre o visível e o invisível se dá através da noção de *fora-de-campo* (trabalhada a partir de autores como André Bazin, Gilles Deleuze e Jean-Louis Comolli) a qual faz referência a “extensões ilimitadas do contínuo espacial” onde a possível relação de campo e fora-de-campo seria análoga à de visível e invisível onde o maior desafio encontra-se em pensar que esta relação mostraria uma outra cara do visível (que neste caso seria o invisível). De todas formas caberia a nós dar um passo atrás e ao menos perguntar-nos sobre como se dá essa relação: tem algum tipo de direção determinada ou é multidirecional e multissensorial? É uma relação onde ambas partes se expandem ou se distanciam? Ou ambas partes se fundem ou se colocam à mesma distância potencializando o evento? É uma relação estática ou em contínuo movimento?

La cuestión de la escucha es inseparable del hecho de oír, igual que la de la mirada está ligada al ver. Dicho de otro modo, para describir los fenómenos perceptivos es obligatorio tener en cuenta que la percepción consciente y activa no es

sino una elección em un dado más amplio que está ahí imponiendo su presencia. En el cine, la mirada es una exploración, espacial y temporal a la vez, en un dado a la vista delimitada que se mantiene en el marco de una pantalla. Mientras que la escucha, por su parte, es una exploración en un dado-al-oído e, incluso, un impuesto- a/-oído mucho menos delimitado en todos los aspectos, con unos contornos inciertos y cambiantes. (CHION, 1993: p. 33)

Esta passagem de Chion, me faz pensar nos limites ou fronteiras entre o visível/audível e o invisível/inaudível. Até que ponto é preciso separar ou pensar na separação de ditas fronteiras? Talvez essa separação seja uma limitante no momento de pensar sobre as linguagens, os suportes e incluso os sentidos com os quais estamos acostumados a nos relacionar. E é justamente o cinema, uma linguagem que permite questionar ditas fronteiras, barreiras e/ou limitantes.

Levando em consideração que o dispositivo cinematográfico é uma linguagem em si mesma, a montagem também é uma questão que está em jogo. Quando se produz um filme, é elaborado para ser assistido por outro. Esse outro é quem deve ver/escutar algumas coisas e outras talvez não (ou vice-versa). Então segundo a montagem e a confecção dos planos é a forma em que as coisas se tornam visíveis/invisíveis e audíveis/inaudíveis para quem está assistindo. No caso dos Tikmũ'ün/Maxakali, existem coisas que não devem ser vistas/escutadas pelos brancos, existem coisas que devem ser vistas/escutadas pelos brancos, existem coisas que não devem ser vistas/escutadas por eles mesmos e coisas que devem ser vistas/escutadas por eles. É possível que todas essas coisas sejam colocadas dentro mesmo filme? A meu entender sim. A ferramenta da montagem permite que o filme seja pensado e permite expor e ao mesmo tempo esconder.

A imagem do cinema, embora construída por seres humanos específicos (diretor, cinegrafista, editor), não é dependente deles ou de qualquer outro sujeito individual, psicológico, para o seu significado. Ela é “constituída” como um ato completamente intencional (...). Pudovkin, tentando argumentar a favor do infinito poder do cinegrafista, declarou primeiro que o espectador

vê “somente aquilo que o diretor deseja mostrar a ele”, mas foi forçado a acrescentar imediatamente: “ou, melhor dito, aquilo que o próprio diretor vê na ação em questão” - implicando a total dependência do mundo exterior por parte do diretor. (...) Dizem-nos que quando “uma imensa cabeça ‘decepada’ sorriu para o público pela primeira vez houve panico no cinema”. Quando os primeiros ‘close-ups’ apareceram na tela os espectadores alardeavam e gritavam: “mostrem-nos seus pés!”. (BUCK-MORSS, 2009: p. 9-12)

Se num primeiro momento se deu que o espectador pensasse na possibilidade da existência de uma cabeça cortada na tela, pedindo que o *fora-de-campo* fosse mostrado para conseguir acreditar aquilo que foi visto, é viável pensar que na atualidade consiga-se esconder e manter fora do campo visível/audível o que se queira. Ainda que o espectador tenha aprendido a ler as imagens/sons que lhes são dados ao longo da história do cinema, nem sempre é iminente ou imaginável o que fica de fora ou o que está escondido. Levando em consideração que nas sociedades ocidentais enfatiza-se o ato de ver como prova de realidade e de verdade e que dentro das noções dos povos ameríndios o ato de ver/ouvir o visível/invisível e audível/inaudível se relacionam com diferentes capacidades adquiridas, é possível pensar num cinema feito em base ao escondido?

Por outro lado, devemos refletir acerca das relações que se dão entre quem filma (ou captura) e quem é filmado (seja o visível ou o invisível, o que está no campo ou no *fora-de-campo*, ou a relação entre ambas). Segundo Ana Carolina Estrela da Costa (2014), a atividade xamânica de desenvolver habilidades de ver, escutar e conversar com seres não humanos seria similar à atividade de filmar (capturar) eventos nos filmes realizados pelos Tikmũ’ün/Maxakali.

Devemos levar em conta que a visão xamânica é uma visão que se dá através dos cantos, dos sonhos e alucinações, por isso “ver o outro, nesse contexto, é uma relação que transcende a captura objetiva pelo olhar direto” (da COSTA, 2014: p. 6). Portanto poderíamos pensar que a visão xamânica estaria mediada, elaborada, de forma indireta a partir das diversas *intensidades* de percepção do outro e de si mesmo (fazendo referência à dupla relação entre ver e ser visto como indissociável um do

outro), do corpo (como forma) e do espírito (como evento de aparição) que apresentam-se através da categoria nativa *koxuk*<sup>26</sup> (imagem, alma, sombra, fotografia). Entre os Tikmu'un/Maxakali, “a presença dos *yãmĩyxop* parece evocar certa continuidade entre visível e invisível, entre sonho e vigília, imagem e sombra, matéria e espectro” (da COSTA, 2014: p. 7), levando-nos a pensar que as dicotomias categóricas começam a diluir-se, formando graus de intensidades. Desta forma é que podemos ver/ouvir, dar a ver/ouvir e ser vistos em intensidades, escutar em intensidades ou falar em intensidades.

Levando isso em consideração, filmar (ou capturar) também seria como “mediar e construir um encontro, e a câmera é assim um sujeito que promove o real, pondo em jogo o ponto de vista dos filmadores e daqueles que se dão a ver de forma igualmente ativa e afetante” (da COSTA, 2014: p. 8) e ainda colocando os movimentos que supõem as relações de campo e *fora-de-campo*. Então poderíamos nos perguntar: quem filma realizaria uma atividade xamânica? Ou é a câmera? Ou são diferentes intensidades de mediações e reverberações as que estão em jogo? O cinegrafista vestiria algum tipo de “roupagem” quando tem uma câmera na mão? Segundo a autora, para que um filme deste tipo se concretize, o *fotógrafo-caçador* deve ir atrás das suas imagens (realizando diversas negociações), do que quer capturar, fazendo que a câmera transforme-se num instrumento de caça. Para ir um pouco além desta postulação, poderíamos nos perguntar como age esse instrumento de caça: age como mediador? Age como tradutor? Age como máscara?

Mas, tentando ir além do conceito de “captura”, do *fotografo-caçador* e do “instrumento de caça”, devemos perguntar acerca dos motivos pelos quais as imagens/sons são caçados. Quando caça-se um animal pode ser para se alimentar, para fins rituais ou medicinais, e no cinema? Não é só captura, mas é projeção e recepção das imagens e dos sons, isto é caçar imagens/sons para serem vistas/escutadas, para ir ao encontro com outrem, para se dar a ver/escutar.

26 Segundo Tugny (2014), quando os *yãmĩyxop* (povos-espíritos) são vistos chegando à aldeia pelos Tikmu'un, são chamados de *koxuk* (imagem, alma, sombra, fotografia). Estes corpos não se encontram visíveis no domínio da aparência nem da representação, senão que são corpos que se *dão a ver* em determinados momentos e em outros não.





#### 4. Capítulo 3: Projeção de imagens sonoras e visuais

É momento de pensar concretamente nas formas que fazem que ditas imagens sejam percebidas de maneira distinta a como percebemos uma “obra de arte” de algum “artista” branco. Observando algumas pinturas de artistas indígenas como Jaider Esbell, Arisanna Pataxó, Carménzia Emiliano, Marisol Calambás, Bane Huni Kuĩ, entre outros<sup>27</sup> me chamou a atenção certas características que poderiam ajudar a articular as questões em relação ao espaço, ao olhar e dar a ver/escutar tanto nas pinturas como nas relações que poderiam ser feitas com a linguagem cinematográfica. A maioria dos desenhos encontram-se ocupando a maior parte do quadro, a imagem parece tomar maior protagonismo em relação ao tamanho ocupado dentro da folha, a figura do ser humano e de animais parecem ser recorrentes, a disposição dos traços mais largos parecem tomar um protagonismo quantitativo quando se começa a observar detalhes que me dão a sensação de estar conectados entre si através das linhas com traços retos, mais grossos, mais finos, arredondados ou em *zig-zag* indicando caminhos, trajetos, conexões.

O espaço ocupado dentro dos limites do suporte é tão amplo que permite realizar uma especificação na medida em que “aparece solto na folha, sempre existe como um fragmento, nunca como uma totalidade” (SANTOS: 2012-2013). Na composição dos desenhos é a imagem virtual de existência aparente e não real a que adquire “valor de” conhecimento dado e por esta razão diria inicialmente que o sentido espacial dos desenhos não é unidimensional e sim *multidimensional* (LLOYD, 2014), porque ocupa um espaço que se sobrepõe aos limites do seu suporte e ainda supõe uma forma de pensamento atrelada a inúmeras dimensões.

Apontando para as relações entre os desenhos e o cinema poderia ser pensado o que faz um desenho ser um desenho e o que faz o cinema ser cinema (ou seja suas especificidades) para tentar pensar a partir das suas diferenças, de que forma o cinema (como uma

27 A respeito de artistas indígenas contemporâneos ver, por exemplo, o Catálogo do projeto Mira!: artes visuais contemporâneas dos povos indígenas (2013).

convergência de várias linguagens) irá reconfigurar e interferir nos modos de *dar a ver/escutar* nos filmes de realizadores Tikmũ'ün/Maxakali. Ensaaiando possíveis formas de entender algumas particularidades (em relação às características dos desenhos já colocadas) dos filmes Tikmũ'ün/Maxakali é possível distinguir três aspectos a ser ressaltados:

1) os movimentos de câmera dialogam com os traços em *zig-zag* e com as linhas retas e curvas que indicariam caminhos, conexões, trajetos, movimentos,

2) a relação entre as imagens e o que é narrado, e

3) o protagonismo dos animais tanto na imagem como no som.

Assim por exemplo no filme *Tatakox* (2009), podemos perceber que o ritual - feito para que as mulheres chorem e vejam seus filhos mortos quando sentem saudades deles - joga com as passagens do visível para o invisível (e também do visível para o visível) a todo momento, colocando à vista coisas que no dia a dia não se percebem e levando para o invisível coisas que são percebidas no dia a dia (as crianças mortas são trazidas para o mundo visível e as crianças vivas levadas para o mundo invisível). No filme *Kuxakuk Xak/Caçando Capivara* (2009) é possível perceber que o protagonismo é dos seres animais. Eles são ditos com a palavra e o canto, são capturados e perseguidos tanto pelos caçadores quanto pela câmera: talvez a intenção seja inclui-los de forma ativa dentro da narrativa: por exemplo o momento em que é colocado no quadro os dois cachorros olhando para a direita<sup>28</sup> pode pensar-se como a construção de personagens ativos, assim como também as sequências em que os caminhos no mato são percorridos desde um plano subjetivo e na altura da visão de um cachorro.<sup>29</sup> Andriza Andrade relata que quando entrevistou a Isael Maxakali

(...) sobre os planos de imagens – já que, em alguns momentos, vemos imagens extremamente amplas e panorâmicas e, às vezes, planos muito fechados, bem próximos aos yãmiy –, ele disse

28 (Caçando Capivara, 2009, minuto 06:58)

29 (Caçando Capivara, 2009, minuto 08:11)

que gosta muito de planos panorâmicos e abertos para capturar muitos elementos dos rituais e o entorno. Ao mesmo tempo, o cineasta traz imagens bem próximas a fim de apresentar as pinturas dos membros da aldeia e dos espíritos, os desenhos do mîmânâm, os corpos. Podemos perceber, com isso, que é importante mostrar o ritual, porém, do mesmo modo, é relevante abarcar os aspectos que os caracterizam, por exemplo, a pintura. Por meio desses diversos elementos estéticos, os Tikmũ'ûn dizem muito mais do seu pensamento e se comunicam também por outras linguagens. (ANDRADE, 2017: p. 106)

Fazendo a experiência de escutar só o áudio do filme *Tatakox* e logo assistir só o vídeo, pude perceber que a sensação de *projeção* do invisível tanto a partir do som quanto a partir do vídeo estava colocado em cena, mas de formas diferentes, com intensidades diferentes: assim, no caso do som a sensação de *projeção* do invisível estava dada pela intensidade dos assobios e no caso do vídeo pude perceber que estava nos movimentos de câmera, os quais tentavam “capturar” os movimentos dessa *projeção* invisível através dos planos sequencia e dos *zoom-in* e *zoom-out*. Nestas diferenças de evocação do invisível no som e no vídeo poderíamos pensar como uma tradução intersemiótica trazendo transformações no diálogo entre as linguagens. Desta forma pude perceber a projeção dos *yãmîyxop* (neste caso povo-espírito-lagarta) ao evocarem imagens acústicas de animais com as taquaras e ao mesmo tempo colocando nas crianças mortas (em processo de passagem para *yãmîyxop*) penas de pássaros.

El ritual, el arte gráfico y la narrativa deben ser entendidos como modos performativos que hacen referencia unos a otros a través del proceso de intertextualidad que revela el mundo invisible al indexar el cambio de perspectiva entre la percepción ordinaria y la de lo oculto. (...) El conocimiento chamánico es la capacidad para navegar en el mundo de infinitas multiplicidades de lo oculto y para establecer relaciones con sus seres. Para esto, es necesario ser capaz de ver y oír y así poder percibir e interpretar correctamente la experiencia con la otredad. Los procesos de

intertextualidad e indexicalidad presentes en los modos de performance se basan en la experiencia de ver y escuchar, y son fundamentales para la transmisión de conocimientos. (LANGDON, 2015: p. 44)

Uma vez reconhecidos estes movimentos em interseções entre o visível/invisível entre o campo/fora-de-campo e ainda entre diversos suportes, é momento de colocar o foco de atenção na linguagem. Antes foram colocadas questões que atravessam o campo do cinema, de desenho e da pintura. Ditas travessias fazem referência às diversas linguagens inscritas em cada um dos suportes. Assim, é possível falar em linguagem audiovisual. É necessário frisar que o audiovisual conforma uma linguagem baseada na convergência de muitas outras. Isto é dentro da linguagem audiovisual temos a linguagem da pintura, da fotografia, do teatro, da literatura, da música, da arquitetura, entre outras.

Assim, não podemos deixar de falar sobre as articulações entre todas estas linguagens em constante jogo. Ao abordar tais interseções devemos falar em processos de intertextualidade e polifonia.

Apesar de que a noção de linguagem faça referência às possibilidades da palavra, meio pelo qual o ser humano se expressa (desde as estruturas orais até os textos mais complexos), abraça-se também que a linguagem é toda manifestação codificada e significada. Isto é a capacidade do ser humano de expressar seus sentimentos, pensamentos, emoções por meio de signos e códigos que podem ser entendidos por todos ou não. Segundo Mikhail Bakhtin (1999), quando falamos de língua, não se fala de um sistema abstrato e sim de uma criação coletiva que parte de um diálogo entre o “eu” e o “outro” (um processo contínuo de vir a ser). Assim, uma língua está em constante interação com outras línguas e com os sujeitos, gerando ao mesmo tempo que essa língua seja um conjunto de linguagens e em seu defeito que o sujeito consiga se adaptar às diferentes situações através das línguas e linguagens já que se torna um ser multilíngue.

Neste caso não só se fala do ponto de vista/escuta da linguagem audiovisual técnica, mas também das histórias a serem vistas/escutadas. Quando estudamos o comportamento das diversas artes que convergem na linguagem cinematográfica e audiovisual, é possível observar que

cada uma deve se adaptar à história para ser vista/escutada e por conseguinte projetada ao espectador. Porém distinguimos vozes tentando contar algo. A meu ver, ditas vozes interatuam de forma intertextual e polifônica. Isto é a presença de outros textos em determinado texto, dando lugar a criação de um texto distinto através do uso de vários outros, onde as distintas vozes se fazem presentes, mas não da mesma maneira em que foram utilizadas ou evocadas.

Fazendo referência à intertextualidade também está se fazendo alusão às interações das diferentes vozes dentro de uma mesma história. Assim, Julia Kristeva (1978) toma o conceito de intertextualidade chamando a atenção para o entrecruzamento de palavras/textos que são capazes de gerar outras palavras/textos a partir da resignificação do já dito. Partindo dessa proposição poderia pensar que uma imagem/som (texto) é captada pela câmera (outro texto) e logo montada com outras imagens/sons (outro texto) para ser vista/escutada pelo espectador (outro texto). Desta maneira a história que se quer projetar (texto) seria uma espécie de constelação de citações que absorve, transforma e transpõe um texto/imagem/som em outro e não só a soma dos vários textos/imagens/sons. Esse processo de transformação e transposição implicaria tradução? “De acordo com a autora, o termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra. A intertextualidade é definida enquanto um ponto de intersecção em que se entrecruzam fios dialógicos de vozes, que se polemizam entre si, se completam, respondem umas às outras ou se confrontam” (KRISTEVA apud da COSTA, 2009: p. 6).

Percebemos a noção de intertextualidade dentro do dispositivo cinematográfico e audiovisual mais claramente na montagem e nos movimentos de câmera, pois é a linguagem específica do cinema e audiovisual. Levando em consideração que ditas noções não são uma mera citação de textos/imagens/sons e que um dos fatores mais importantes é a construção de sentido(s), as diversas vozes dentro de um filme correspondem a um uso intencionado, dirigido e porem projetado, dentro do qual existem processos de transformação e que estão regidos pela ordem e o movimento que lhe é dada às imagens/sons.

O cinema não copia de um modo ‘objetivo’, naturalista ou contínuo uma realidade que lhe é proposta: corta sequências, isola planos, e

recombina-os através de uma nova montagem. O cinema não reproduz coisas: manipula-as, organiza-as, estrutura-as. E só na nova estrutura obtida pela montagem dos elementos é que estes ganham um sentido. Este princípio da montagem, ou melhor da junção de elementos isolados, semelhantes ou contraditórios, e cujo choque provoca uma significação que eles não têm em si mesmos, foi Eisenstein encontrá-lo na escrita hieroglífica (KRISTEVA, 1988: p. 361).

Nesta tentativa de pensar os filmes e o dispositivo cinematográfico, não só a mediação das linguagens em convergência, mas também as técnicas do “diretor” do filme está em jogo. Isto é buscar referências para produzir, que podem ser tomadas das outras artes ou de distintos âmbitos de produção de conhecimento como a história (oral e escrita), sociologia, filosofia, política, entre outras. Mas também existem outros elementos (já mencionados) que fazem com que o cinema, o audiovisual e o filme seja criado como o olho da câmara (que ademais está restrito ao ponto de vista/escuta de quem opera a câmara) e o espectador. Todos conduzem a um fim específico que é o de ser visto/escutado e porém dado a ver/escutar.

Voltando para as noções do ver/escutar, problematizar o uso das técnicas do fazer audiovisual pode ser outro caminho que pode aportar nesta busca por pensar os filmes e não só analisá-los. No caso dos filmes Tikmũ’ün/Maxakali, inicialmente me surgem algumas questões, se pensa primeiro o som e depois a imagem, o vice-versa? Ou as duas juntas? Existe um campo sonoro e outro imagético? se sobrepõem? Um interfere no outro? Como o som impacta na imagem e vice-versa?

Na tentativa de responder estas questões, fui assistir vídeos onde os professores, cineastas e jovens estudantes como Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Maysa Maxakali, Rogérinho Maxakali, falassem sobre a temática. Claramente, dentro dos vídeos e textos que vi não achei nenhuma fala que fizesse alusão para esse aspecto técnico. Porém o que comecei a pensar é que talvez as perguntas que me surgiram não são as adequadas para a forma de produção audiovisual dos Tikmũ’ün/Maxakali. Nossa forma de realização leva muito em consideração a parte técnica, mas cabe a possibilidade de que em outras

formas de produção não seja o primordial, ou que tenha outro tipo de significância.

Para os Tikmũ'ũn/Maxakali, a escola é muito importante. Ali aprendem e ensinam sobre cultura, território, cinema, língua (maxakali e português), entre outras. Os mais jovens assistem na escola com o intuito de aprender sua cultura para não esquecer as coisas de antigamente. Em dias de rituais, as aulas são suspensas já que a experiência ritual é considerada uma forma de conhecimento, então as aulas são assistir aos rituais.

O cinema e audiovisual também é ensinado nas aldeias Tikmũ'ũn/Maxakali. Para Sueli e Isael Maxakali (2015), as aulas são importantes porque através do ensino dos conhecimentos deles mesmos é que o não-índio pode se aproximar e conhecer a cultura dos Tikmũ'ũn/Maxakali. A cultura, as tradições, os rituais, a forma de vida pode ser ensinada através do audiovisual tanto para as crianças, jovens e mais velhos, quanto para os brancos que queiram conhecer.

Uma questão que tenho notado é que todos os filmes feitos pelos Tikmũ'ũn/Maxakali tratam diferentes rituais e histórias de antigamente. Segundo Isael Maxakali é importante filmar os rituais e as histórias a partir de seu ponto de vista porque ele conhece como, para quê, quando e onde são feitos, ele sabe como funciona tudo dentro e fora dos rituais. Ele sabe quando começa uma parte e o que vai ser feito logo, e inclusive o que está acontecendo fora do espaço ritual, o que permite que tudo o que tem que se dar a ver/escutar seja captado pela câmera e o que não também. Destaca a diferença da perda de eventos importantes que pode sofrer alguém de fora da aldeia que queira filmar um ritual, já que a projeção e a recepção dessas imagens/sons/conhecimentos pode ser errada.

Segundo o casal, a TV, os computadores, as câmeras e os celulares são muito importantes dentro da aldeia. Eles permitem mostrar coisas para os outros (ao mesmo tempo que assistem/escutam coisas de outras aldeias) atuando como defesa e arma frente a situações de tensão e para que o branco veja/escute com seus olhos/ouvidos o que realmente é a cultura Tikmũ'ũn/Maxakali. Rogérinho Maxakali chama a atenção para o uso destes aparelhos: são os mesmos que usam os brancos, mas o uso que eles fazem deles é diferente. As perguntas que me fazia uns

parágrafos antes, mudaram: para que fazer filmes? porque fazer filmes? E, como fazer filmes?

Na maior parte da literatura e filmografia encontrada, se coloca que o fato de exibir filmes feitos por cineastas Tikmũ'ũn/Maxakali se deve a que é uma forma de preservar a cultura (mantendo as práticas rituais) ao mesmo tempo em que serve para ensinar e aprender (dos mais velhos aos mais jovens de todas as gerações) e ainda da a possibilidade de ser uma ferramenta de resistência.

Os rituais tem uma duração que varia entre dias, semanas e até meses. Então, é a mesma coisa quando a linguagem audiovisual exige um tempo para logo ser exibido? Existe eficácia ritual nestes casos? Existem casos, como o filme *Kotkuphi* (2011) onde não se dá a ver/escutar o ritual completo, e sim o principio e o final, onde *Kotkuphi* vai embora da aldeia. Segundo Sueli e Isael, a justificativa para esse recorte do tempo ritual é que os filmes precisam ter um tempo prudencial, já que o espectador não-indígena já não tem paciência para cenas e filmes de longa duração.

Outra questão que deve ser mencionada é a do segredo. Existem muitas coisas que ficam escondidas, sobre tudo para as mulheres que não podem entrar no *Kuxex* nos momentos rituais. Como é possível que as mesmas mulheres que não podem entrar no *Kuxex* e nem olhar os *yãmiy* nos rituais, logo possam assistir os filmes onde se dá a ver/escutar aquilo que não pode ser visto/escutado? A pesar das experiências diferenciadas entre homens e mulheres dentro da aldeia, todos e todas coincidem em que é muito importante que essas imagens/sons sejam vistos/escutados para não perder as tradições. Por outro lado, em uma entrevista feita por Andriza Andrade (2016), Sueli explica que a diferença entre o ritual dentro da aldeia e o ritual filmado não é mesma coisa, já que quando o ritual é filmado não esta acontecendo, não tem a mesma eficácia que o teria um ritual de cura no mesmo *kuxex*.

Nesses filmes-rituais, que trazem tão bem representados os rituais Tikmũ'ũn, podemos ver como os ritos não acontecem sem os cantos; por isso, André Brasil os chama de cantos-filmes. Em artigo sobre o filme *Caçando Capivara* (2009), o pesquisador afirma que “a dinâmica dos cantos parece afetar também o plano cinematográfico

[...]” (BRASIL, 2016a, p. 149). Apesar de a análise ser de uma produção realizada em outro local, a aldeia Vila Nova do Pradinho, os Maxakali possuem igualmente uma forte relação com os cantos e, em diversas obras, podemos pensar esses filmes como cantos-filmes. O autor afirma que “assim como nos cantos, observa-se um desenho reiterativo e paralelístico: um fundo constante vai-se modulando pelos eventos sonoros, em uma série de diferenças intensivas, muitas vezes, de escala ínfima.” (BRASIL. No prelo). Podemos, assim, considerar os filmes-rituais também como cantos-filmes, já que, na visão Maxakali, sem os cantos não há rituais e, portanto, não haveria os filmes. Aqui, mais uma vez, deparamo-nos com a cosmovisão Maxakali em que cantos, imagens, rituais e os yãmiyxop são parte de uma mesma relação. (ANDRARE, 2017: p. 53)

#### 4. 1 Representar ou projetar?

Aqui, a ideia é pensar possíveis formas de relação entre artista/observador, obra/observador através das noções de projeção, representação e tradução que vem se colocando ao longo da dissertação e também entender de que maneiras seria possível (ou não) aproximar sujeitos distanciados por diferentes linguagens a partir da noção de tradução.

Poderíamos deter-nos um instante no que vemos concretamente, no desenho ou imagem “real” que se apresenta diante de nós, o que usualmente chamamos de símbolo, ou seja, a “representação de” alguma coisa que não está nesse lugar. Neste caso seria pertinente questionar o conceito de “representação”. Se tentássemos questionar nossa forma ocidental de ver as imagens talvez fosse produtivo rever se é adequado o uso deste termo nesta forma de produção de imagens.

A linguagem separada do corpo. Quando a gente fala, não fala só com o aparelho fonador, o aparelho fonador esta no corpo e é o corpo inteiro

que reage com gestos, paisagens do rosto. Então, com o olho, a fotografia é uma extensão do olho. O cinema é uma extensão da nossa vivência no espaço. Então nos projetamos. Quando assistimos um filme, nos projetamos nas personagens. As personagens no filme vivem uma vida roubada, nós emprestamos nossa vida para elas. (...) Com as tecnologias o corpo inteiro vai se modificando, então é inseparável dos movimentos da mente. (...) Não há separação entre as marcas que a realidade de fora deixam no nosso corpo e as ideias que acompanham essas marcas do corpo. (SANTAELLA: 2016)

Levando em conta que as imagens adquiririam um caráter multidimensional onde as partes e contrapartes tomam mais relevância que a ideia de totalidade estática, deveríamos adicionar o caráter de imagem em movimento, que encontra-se em constante fluxo através de conexões que estabelecem-se entre o conhecimento dos ancestrais e a imagem feita pelo/a artista. Não seria possível que o/a “artista” aceda às palavras ou ensinamentos que estão sendo dados através das imagens se não existissem conexões. Então, se representar é apresentar alguma coisa que não está e fazê-la visível, conseqüentemente o representado se fixa, se imobiliza num suporte determinado. Por esta razão creio mais condizente utilizar o termo *projeção* porque “no es una representación, la espiral no deviene del sol. El sol está presente en la espiral.” (CALAMBÁS, 2014: p. 190), que poderia ser pensado como projeção pela e na espiral (como os raios solares que também projeta). Quando falo de projeção, também faço referência a que se trata de uma via de acesso ao outro (como na tradução, a tradução não é - e não deve nunca ter a pretensão de ser - o original, o outro, mas uma via de acesso ao original, ao outro, sempre transformado na tradução).

Da mesma forma em que falo de que o termo *projeção* não é estático, é possível pensar e entender *projeção* de distintas maneiras. Assim como é possível entender a frase "el sol está presente en la espiral" de distintos modos eu vou me inclinar em pensar a *projeção* como *tradução*: embora tradução nunca é efetivamente o original (apenas faz referencia a ele), abre possíveis maneiras e caminhos para aceder a ele.

Segundo Schleiermacher (2010) as relações através da escrita se dão ao nível das ciências e da arte, pois é através delas que as obras e ideias se tornam duradouras, porém nas relações verbais (“boca a boca”), a escrita é um meio pelo qual se mecaniza tal relação, tornando-se um registro da relação oral e implicando, em ambos casos, formas de tradução e interpretação.

O autor coloca que a *paráfrase* e a *imitação* são duas formas de tradução e de conhecimento que de alguma maneira possibilitam as relações entre diferentes linguagens. A paráfrase é mais utilizada nas ciências e seria tentar se aproximar ao “original” que se quer traduzir e a imitação, seria elaborar uma cópia, diferente do “original”, mas que se aproxime o máximo possível ao que se quer traduzir e é mais utilizada no âmbito das belas artes.

Pode-se dizer que a meta de traduzir tal como o autor mesmo teria escrito originalmente na língua da tradução não é apenas inatingível, senão que também é nula e vã em si mesma; pois, quem reconhece a força modeladora da língua e como ela se identifica com a singularidade do povo, tem que confessar que precisamente nos mais destacados é onde mais contribui a língua em configurar todo o seu saber e também a possibilidade de o expor, (...) (SCHLEIERMACHER, 2010: p. 81).

Levando em consideração que traduzir de forma literal seria inalcançável, poderia ser tomada a proposta de Pedro Cesarino (2013) de pensar a passagem ou transposição de escrituras narrativas no papel a partir de articulações com suas formas poéticas e com os processos de memória que estejam envolvidos nos processos de transmissão de conhecimentos xamânicos, para pensar possíveis formas de tradução ou transporte entre imagens gráficas e verbais.

Entre os povos indígenas amazônicos, as relações entre o verbal e o visual se dão através da distribuição e da autoridade do conhecimento. Por exemplo, entre os Marubo, a composição de desenhos e de cantos não deriva da imaginação nem da criação artística individual e sim da interação com seres não-humanos. Por esta razão

sempre o conhecimento adquirido é considerado de outrem e deve ser transmitido. É nesta transmissão que as noções de representação, projeção e tradução entram em jogo.

Segundo Cesarino, entre os Marubo, para conseguir transmitir os conhecimentos adquiridos, os desenhistas ou cantores se valem de três recursos narrativos que os auxiliam nos momentos de criação/tradução. Estes são: “o modo de surgimento (*awe shovia*), do trajeto ou caminho (*awe vai*) e do estabelecimento (*awe tsoa*), em seus respectivos lugares, de agentes diversos, tais como os espíritos das *sucuris*, os duplos de animais, os antepassados, os espectros de guerreiros mortos e os próprios brancos ou estrangeiros.” (CESARINO, 2013: p. 440). Como foi colocado anteriormente, entre os Tikmũ’ün também são distinguidas formas narrativas similares como no caso dos cantos, os quais aparecem como “substância (cantos-comida-inimigo), caminhos e espaços (cantos-caminho-separação), evento do devir (cantos-corpos-de-outrem) e como evento de aparição (cantos-visões) (TUGNY, 2011: p. 4).

Para Cesarino, o tripé surgimento/trajeto/estabelecimento oferece aos sujeitos, visualizar processos de formulação de agentes com os que estão em contato através de imagens mentais e permite pensar as relações entre “experiência mediada e imediata (deferência e ostensão)”. Um exemplo para tentar entender o colocado pelo autor seria no filme *Tatakox Vila Nova* (Comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho, 2009), no momento em que os Tatakox trazem as crianças mortas para a aldeia, para que suas mães os vejam e possam aliviar sua dor através do choro. Como foi mencionado, entre os Tikmũ’ün, as mulheres não podem ver de onde são extraídas as crianças mortas, mas a partir da narrativa colocada no filme, é possível que de alguma maneira possam “visualizar” esse acontecimento que no dia a dia não são permitidas.

Tanto entre os Marubo quanto entre os Tikmũ’ün, as relações entre humanos/não-humanos, visível/invisível e audível/inaudível permitem o acesso ao conhecimento e trazem inovações ao repertório de suas formulações poéticas que partem de um campo virtual e não se encontram no domínio das noções de autoria e criação individual senão que “ganham corpo através de processos de transmissão e aprendizagem marcados pela relação entre os dois níveis epistêmicos, o ostensivo e o deferencial.” (CESARINO, 2013: p. 461). Para o autor, esta forma de

transporte entre o virtual e o atual possibilita a consolidação de uma memória visual, mediada pelas relações entre os cantos e a iconografia.

Más, ¿que implicam estes processos de transmissão? Segundo Carlos Severi, podemos entender estes processos a partir das noções de percepção e projeção nos atos do olhar/escutar que podem ser consideradas como representações quiméricas, onde a imagem passa de ser uma representação por imitação a uma representação de uma interpretação, que traz uma operação mental e portanto uma parte invisível/inaudível.

Uma representação quimérica se caracteriza pela “condensação da imagem em alguns traços essenciais. A condensação engendra, por projeção, uma ou mais interpretações da forma” (SEVERI, 2013: p. 26). A representação quimérica não é um tipo de imagem definida por uma morfologia específica, senão que é um tipo de operação mental que implica a invenção e apreensão deste tipo de imagem. Fazer surgir a parte invisível/inaudível de uma pintura ou do fora-de-campo de um plano de um filme, forma parte desta configuração do olhar/escuta à qual estou fazendo referencia, onde o espaço joga um papel importante dentro desta noção. Severi propõe tomar a noção de quimera e de espaço quimérico a partir de três pontos de vista: morfológico, lógico e estético.

A relação entre a obra de arte e as operações do pensamento pode perceber-se a partir do momento em que uma obra gera no observador um “ato de olhar/escutar”, uma experiência estética que só se realiza em e com o olhar/escuta do observador e ainda “em todo ato do olhar, tal como ele se exerce em uma dada cultura, a percepção como processo fisiológico e a projeção de certos saberes adquiridos encontram-se estritamente associadas.” (SEVERI, 2013: p. 30).

Outra relação que ajuda a entender a proposta é a de percepção e projeção. A mais simples relação se dá através do “encastre”, porque leva a inscrever o exercício de uma operação mental no marco conceitual proporcionado pelo outro. A partir desta relação, projetar, seria tornar-se capaz de “traduzir indicações estáticas, dispostas sobre uma superfície, em indicações de profundidade dotadas de um movimento implícito, antes mesmo de começar a se decifrar o significado de uma imagem.” (SEVERI, 2013: p. 31).

Por outro lado, o simbolismo é uma forma de dar a ver/escutar uma projeção de diferentes saberes, “mas esse trabalho da projeção (esse ato do olhar que, face à obra, mobiliza um saber adquirido), (...) pode ir além da decifração de imagens simbólicas e adentrar no espaço mesmo da representação.” (SEVERI, 2013: p. 36). Por exemplo, a perspectiva, como convenção visual dentro das tradições ocidentais dominantes da pintura, seria uma continuidade entre o espaço pintado e o real, o que permite pensar que ademais das linhas e pontos de fuga se deve levar em consideração os campos visuais/audíveis: o da obra e o de fora-da-obra. “Até mesmo nas situações de elaboração formais mais acabadas, a representação plural é sempre composta por uma imagem dada a ver e por um pensamento suscitado” (SEVERI, 2013: p. 43).

Então, a partir do ponto de vista morfológico, o espaço quimérico pode ser pensado como a organização de tal espaço (por projeção) a partir dá qual é criada a ilusão. Com o ponto de vista/escuta lógico se dá através da articulação entre representação icônica (por imitação e convenção) e indicação indiciária (visual, tátil, sonora, etc.) e também com o ponto de vista/escuta estético, o espaço se pensa a partir da complementação alternada entre o tema iconográfico e seu espaço liminar.

A partir do colocado aqui, podemos dizer que a representação quimérica esta dada pelas relações entre os “atos do olhar/escuta” que se expressam nas imagens/sons. “O jogo incessante entre fragmento e marco (quadro), e entre percepção e projeção, que torna o espaço quimérico iterativo, recursivo e, dentre os Wayana, potencialmente infinito, designa não apenas uma estética, mas também um modo de existência dos seres sobrenaturais no mundo amazônico” (SEVERI, 2013: p. 63). Neste espaço interativo poderia adicionar as relações de tradução intersemiótica as quais podem ser encontradas em toda projeção de linguagens. Então, como poderiam ser pensadas as representações quiméricas nas imagens sonoras? No caso das realizações audiovisuais, como poderiam ser pensadas as representações quiméricas? Segundo a proposta de Schleiermacher, o cineasta seria uma espécie de tradutor.

Nesse sentido, poderíamos pensar também o produto resultante da *caixa de reverberação acústica* (mencionada acima) como uma projeção da captação das imagens dos espíritos ancestrais, e é por esta

razão que sugiro que não se trata de representar, mas que as imagens seriam *projeções* que estão em constante movimento. Se nos remetemos ao nosso afã ocidental pela fixação do conhecimento em livros, folhas, falar de representação faz total sentido. Mas se ao invés de partir não da noção de representação partirmos da noção de *projeção*, talvez pudéssemos nos aproximar da ideia apresentada por Kopenawa de que a construção e o aprendizado do conhecimento (neste caso realizar desenhos, pinturas ou filmar) não se dá a partir de fixar o conhecimento no papel e sim no pensamento, o qual por sua vez encontra-se em constante fluxo. A projeção nos desenhos e nas imagens dos filmes poderia ser percebida então a partir da *projeção* do espaço ocupado dentro da folha ou campo. Aqui caberia perguntar: Esta projeção irá em um sentido? Ou poderia formular-se em termos multidirecionais? Como enfatiza Kopenawa: "meu pensamento vai de uma para outra, em todas as direções; elas aumentam em mim sem fim" (KOPENAWA; ALBERT, 2015: p. 65).

Por outra parte sugiro prestar atenção a outra característica dessas imagens: a mimese. Como foi dito, tenho notado que a maioria delas parecem estar a todo momento querendo projetar um conhecimento que não é de quem produz e sim de outrem, porém essa imagem que quer se dar a ver, esse “devir-imagem” estaria dotado de mimese. Por exemplo no filme *Tatakox* podemos observar que os povo-espírito-lagarta se dão a ver (tanto a outros homens quanto às mulheres) através dos homens da aldeia, os quais se vestem, pintam e adornam o corpo para imitá-los e fazê-los visíveis. Mas essa imagem está sendo projetada de forma exagerada (a partir da conjunção das diversas linguagens presentes no corpo destes homens como os sons, os movimentos e as máscaras) para que as mulheres consigam relacionar-se de alguma maneira com eles (chorando, rindo, gritando).

Segundo Tugny “o corpo animal é então ao mesmo tempo o corpo dos ancestrais dos Tikmũ’ün, a forma dos seus mortos, enquanto seus *koxuk* são o evento em que eles se dão a ver aos Tikmũ’ün. Desvestem suas roupas, seus corpos animais e chegam às aldeias *tikmũ’ün* com os mesmos corpos que os humanos” (TUGNY, 2011: p. 92). Aqui surge a questão se esse “desvestir” das roupas implicaria algum tipo de mudança, transformação ou tradução para conseguir “chegar às aldeias com os mesmos corpos que os humanos” mas que ao mesmo tempo

esses corpos humanos estão sendo modificados pela evocação dos *yãmĩyxop*.

Poderíamos pensar que a mímese traria uma transformação, ou seja, uma imitação que não tem a necessidade de ser literal ou equivalente senão que poderia ser o que os Tikmũ'ũn/Maxakali chamam de - *yãy hã*: “Nem simbologia e nem realidade, *yãy hã* não é tampouco uma modalidade confusa de avaliação do real praticada pelos *Tikmũ'ũn*, mas um devir, um “verbo tendo toda a sua consistência”, que “não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’” (DELEUZE; GUATTARI apud TUGNY: 2014). Aqui, caberia perguntar se *yãy hã* implicaria algum tipo de processo de tradução, concebido como uma transformação e portanto algo que se relaciona com o transformado. Então, a mímese pode ser pensada como tradução?

Uma referência que dialoga bastante com esta discussão<sup>30</sup> é o filme *Xapiri*<sup>31</sup>, o qual a meu ver, não só documenta um encontro de xamãs de todo o território yanomami, senão que também coloca em questão os conceitos de projeção das imagens *utupë* através das imagens dos transe xamânicos experimentados por alguns dos participantes do encontro. Isto é possível observar a partir do recurso estético das superposições. É importante destacar a composição da montagem, porque o contraste gerado entre as imagens dos participantes do encontro pintando-se e vestindo suas máscaras com as imagens das superposições dos movimentos dos xamãs em transe, sugere pensar estas imagens como “projeções da captação de imagens *utupë*” que se veem presentificadas no uso das superposições, ou melhor, as passagens de um ponto de vista a outro se configuram como “mudanças de canal”, por meio das quais o xamã ora está incorporado à imagem, ora a comenta de fora” (SENRA, 2011: p. 56). Neste caso deveria ser problematizada a noção de presentificação.

De acordo com as experiências através das análises dos filmes que foi possível realizar até o momento, consigo distinguir um contraste

30 Ver o texto Genitivo da Tradução (Evelyn Schuler Zea, 2008). Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v3n1/v3n1a06.pdf>> Acessado em agosto de 2018.

31 Xapiri (Bruce Albert, Gisela Motta, Leandro Lima, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, 2012).

entre o filme *Xapiri* e os filmes dos realizadores Tikmũ'ũn/Maxakali (em especial com o filme *Tatakox*). Assim, em *Xapiri* pude perceber que há uma estratégia estética bem clara e marcada por evocar a ideia de sinestesia e de mostrar o invisível a partir do uso estético das sobreposições. Percebe-se uma intenção consciente nesta direção (e talvez em direção a um dar a ver/escutar). Já no filme *Tatakox* estas estratégias não são tão claras ou tão visíveis nas imagens, dado que a montagem e os movimentos de câmera não fazem explícita as relações entre visível/invisível e audível/inaudível. Mas sim é possível perceber que a partir dos movimentos das personagens frente à câmera e a utilização de pinturas, mascaras e sons estão todas em diálogo, utilizando a câmera para capturar essas linguagens em convergência dentro do filme.

Cabe aclarar que a mímese não se dirige só ao comportamento da imagens/sons, mas que também referem aos comportamentos e atitudes dos Tikmũ'ũn/Maxakali a partir do uso do dispositivo audiovisual que extrapolam a imagem, se projeta até nas atitudes diante a câmera. Isael Maxakali (2016) coloca que tem

... criança querendo pegar câmera, mais eu acho, assim, fica com medo né, de pegar e deixar cair né. É assim. Aí criança imita também. Pega alguma coisa de, pedaço de madeira e vai fazendo, imitando né. Aí criança vai fazer, imita o ritual né e o outro vai filmando. Mais não é câmera não, é um pedaço de madeira né. Assim imagem é muito boa para nós. O criança imita né, filmar né. (09:03')

Por outro lado, é importante se perguntar como geram-se ou captam-se as imagens, desenhos, filmagens, palavras nos diversos suportes? Partindo da concepção de *terra-floresta*<sup>32</sup>, a qual é viva, esta

32 “Reservatório inesgotável de recursos indispensáveis à sua existência, essa “terra-floresta” não é, porém, de modo algum para os Yanomami um cenário inerte e mudo situado fora da sociedade e da cultura, uma “natureza morta” submetida à vontade e à exploração humana. Trata-se, pelo contrário, de uma entidade viva, dotada de uma imagem-espírito xamânica (*urihinari*), de um sopro vital (*uixia*) e de um poder de crescimento imanente (*ně rope*). Mais ainda, ela é animada por uma complexa dinâmica de trocas, de conflitos e de

habitada por sujeitos humanos e não humanos, poderíamos dizer que o que se projeta nas imagens se dá a ver/escutar através de caminhos, conexões que a conformam como se fosse uma “zona de refração”. Dita “zona de refração” poderia ser pensada a partir de “rastros” sem origem nem fim que reverberam, confluem, projetam-se num “intenso embate de sentidos”, onde todos os sujeitos afetam-se entre si. Mas, poder-se-ia pensar em dar um passo atrás para tentar ver como se dá esse processo de “reverberação”, inscrição, rastros, projeções? Esse processo implica tradução? Ou transformação? Ou ambas? Como se relaciona uma linguagem com a outra? Seria possível pensar o cinema como um espaço onde os corpos se afetem, ressoem, reverberem e inscrevam entre si?

Voltando as noções de projeção, é importante dizer que são “imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las...” (VIVEIROS DE CASTRO apud TUGNY, 2011: p. 99). Se falarmos em tentar pensar, perceber as imagens de forma diferente das tradições ocidentais, deveríamos ao menos mencionar o papel que joga a “eficácia da arte” dentro deste panorama, para distinguir também o processo de recepção destas imagens, por esta razão diremos que a eficácia “reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo a sua maneira e surte efeitos” (LAGROU, 2009: p. 31).

Por outro lado vale a pena relacionar as características das projeções descritas anteriormente à diferenciação que realiza Kopenawa (2015) de que a escrita e desenhos são meios que legitimam a propriedade e a imobilidade, fixando os conhecimentos e consequentemente deixando-os estáticos. Na sua proposta encontramos que é possível *projetar* a impropriedade e portanto a mobilidade continua tanto do conhecimento quanto do espaço. Por isso

Ao olhar para nossa sociedade, tendo as sociedades ameríndias como referência, os critérios de avaliação necessariamente mudam.

---

transformações entre as diferentes categorias de seres que a povoam, sujeitos humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis.” (SANTOS, 2012-2013).

(...). Ao inverter figura e fundo revela-se outra figura, outro fundo. (...) Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios. (LAGROU, 2009: p. 104-105).

Em que medida poderíamos considerar estas projeções como outra forma de linguagem capaz de cruzar fronteiras preestabelecidas? A partir disto propõe-se pensar as imagens através de *modos de ver* e de *dar a ver* e não a partir de modos de fazer representacionais. Então se partimos da base de que esta projeção poderia ser um dispositivo ou enfoque que permita perceber de forma alternativa os desenhos, pinturas, filmes, poderíamos dizer que esses modos *de ver* e de *dar a ver* dependerão da inserção do/da “artista” em sua constelação visual.

Retomando a questão iniciada por da Costa (2014) de se esta noção de *dar a ver* (que podemos relacionar com o cinema) coloca um estar aqui ou um estar ali. Em outras palavras, é o espetador/a transportado até o invisível? Ou é o invisível (neste caso *yãmïyxop* ou *yãmïy*) que se transporta até o espectador/a? Ou são diferentes graus e intensidades de distâncias as que estão em constante jogo?

Se falarmos em projeções que se deslocam, que precisam de transitar por caminhos para conseguir ser vistas/escutadas por aqueles que dão a ver/escutar, é possível apontar que esses caminhos de projeção implicam movimentos que relacionam o espectador com o visível/invisível, ou melhor, com o que é dado a ver/escutar (ou não).

#### 4. 2 Imagens sonoras e visuais

O dar a ver/escutar esta sendo pensado a partir do ponto de partida de que importa menos se as projeções do pensamento são imagens ou sons ou artesanatos, se utilizamos os ouvidos ou os olhos, mas que o que importa é fazer uma articulação entre eles para assim poder adquirir conhecimento. Não existem verdades absolutas em torno do uso dos sentidos e suas relações com as expressões do ser humano. Assim, quando olhamos uma imagem, estamos escutando um

conhecimento e ao mesmo tempo estamos vendo o conhecimento. A escuta e a visão devem ser apreendidas para lograr um maior nível de conhecimento. Porém, como seriam as imagens sonoras? Qual a diferença entre as imagens sonoras e visuais? De que maneiras se relacionam? Quais as possíveis articulações entre elas e o dar a ver/escutar? Lucia Santaella coloca a respeito que as

(...) linguagens tidas como espaciais – imagens, diagramas, fotos – fluidificam-se nas enxurradas e circunvoluções dos fluxos [...] Textos, imagem e som já não são o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. Tornaram-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da pontinha do dedo em minúsculas teclas. Voam pelos ares a velocidades que competem com a luz (Santaella, 2007: p. 24).

Espaço e movimento são noções que encontram-se muito presentes quando se fala em imagens e sons, e mais ainda quando se fala de imagens e sons dentro dentro dos dispositivos audiovisuais. Mas, como entender este fenômeno que parece extrapolar as relações de imagem/som? “Si hay una audio imagen -una término que solemos emplear- no es pues la que figura en la pantalla, sino que es mental, del mismo modo que lo es el espacio que crean el desglose del guión y el montaje en una puesta en escena.” (CHION, 1999: p. 281.). Se a imagem audiovisual é dada pelos movimentos da mente, é viável pensar que o que possibilita que as imagens sejam sonoras e visuais é o espaço? Isto é a projeção dos movimentos da mente materializados no filme.

Que relações podem realizar-se entre sinestesia/experiência e imagem/imaginação (quando pensamos o audiovisual)? Esta questão surge se pensarmos que nas concepções ocidentais escutar uma imagem é uma experiência que todos vivenciamos e naturalizamos através do cinema por exemplo, mas quando se coloca a premissa de ver um som já produz um certo incômodo.

A sinestesia, interferência de sensações através dos sentidos, é um ato perceptivo. Devido aos processos sinestésicos é possível escutar cores, ver sons, escutar imagens. Estes processos não são só sensações senão que podem ser experimentados, vivenciados. As artes, utilizam os processos sinestésicos como veículo para lograr sensações e produzir experiências/vivências nos seus espectadores. Porém podemos pensar que através das artes é possível transformar/traduzir sons visuais ou imagens visuais mediante sensações que as experiências produzem. Tais experiências são formas de conhecimento que permitem vivenciar e por tanto aprender delas.

A imagem (representação/projeção/aparência de um objeto real ou imaginário) é um tipo de percepção que tem como resultado imagens auditivas, tácteis, sinestésicas, entre outras. Podemos pensar as imagens segundo os processos pelos quais são percebidas: as imagens que não se vivenciam/experimentam/percebem são imagens mentais e as imagens que são projetadas (ou seja reproduzidas/traduzidas) são imagens criadas a partir de diferentes técnicas como a fotografia, o vídeo, a pintura, o desenho, o gravado, entre outras. Por esta razão seria uma forma de expressão, um estímulo às formas de percepção que por sua vez tem diferentes funções: estéticas, representativas, simbólicas, semânticas, entre outras. Assim, podemos dizer que as imagens mentais não são visíveis/audíveis nem projetadas e que se relacionam de forma indireta com o ser humano. Caso tais imagens mentais queiram ser projetadas através de alguma das artes, essa projeção implicaria uma tradução?

Já a imaginação pode ser pensada aqui como processo e uma espécie de informação criada na mente, que pode ser transmitida/projetada ou não, e como processo que gera-se pela ausência de um estímulo aparente. Os sentidos da mente permitem imaginar coisas que já foram percebidas em outros momentos sem ter a obrigação de estar presentes no momento dado. Aqui é possível notar que a memória joga um papel muito importante dentro dos processos da imaginação já que manipula e cria conhecimento através dela. Podemos dizer então que os processos da imaginação se valem das experiências e percepções para transformá-las e traduzi-las em novos processos e novas realidades.

Entre os Tikmũ'ũn, a memória e os conhecimentos dados por ela são questões pelas quais tem muito respeito e por essa razão sua maior

preocupação tem sido as formas de preservá-la, sobretudo para conseguir transmitir sua cultura aos mais jovens. “A palavra e, mesmo antes dela, o som, fascina os Maxakalí. A música é sua paixão. E o gravador e a radiola surgiram como uma possibilidade mágica de reproduzir-se indefinidamente a palavra” (MARTINS, 1992: p. 105). Porém, o audiovisual tem sido uma das formas de registro das memórias dos maiores.

Por que os Tikmũ’ũn tem uma relação tão marcada com os cantos? Antigamente, os *Mõnãyxop* (antepassados) eram nômades, viviam se mudando. Era em cada movimento que aprendiam, conheciam coisas novas e se relacionavam com outros povos-espíritos. Cada canto então, tem uma história e vice-versa. Cada canto/história tem movimentos. Isto é:

“As histórias tikmũ’ũn são, portanto, como vestígios destes constantes deslocamentos e dos encontros inesperados, na mata, com os *Yãmĩyxop* – estes povos igualmente nômades, que traziam como seu maior bem os vastos repertórios de cantos acumulados ao longo de suas contínuas viagens ou expedições guerreiras. (...) Estes cantos, por sua vez, são muitas vezes como descrições em plano detalhe dos eventos ou dos seus personagens, como imagens em movimento ou ações em si fazendo (...) Há, portanto, - me parece - toda uma cinemática nestes cantos-movimento tikmũ’ũn. Como se o que eles dessem a ver fossem justamente as imagens destes deslocamentos incessantes dos *Mõnãyxop* e *Yãmĩyxop* em suas expedições pela floresta. Associação, enfim, entre canto e nomadismo que não me parece tão distante do que autores como Pedro Cesarino (2006, 2011) têm enfatizado a partir de seus estudos em torno dos cantos xamanísticos ameríndios, nos quais as ideias de “deslocamento” e “caminho” possuem um considerável rendimento conceitual. Como observa o autor, tendo em vista especialmente o amplo recurso ao paralelismo na estrutura destes cantos: “(...) cada linha nada mais é do que fragmento de uma imagem maior em que vemos a

persona do cantador se deslocar por posições outras do cosmos.” (Cesarino, 2006: 106). Rosângela de Tugny afirma algo semelhante acerca da experiência musical tikmũ`ün: “(...) quando cantam coletivamente com os espíritos, estão ao mesmo tempo refazendo com eles seus caminhos e encontrando com eles imagens que povoam esses caminhos.” (Tugny 2011: 114)

Cantar e deslocar seriam assim duas atividades aparentemente inseparáveis. Por isso, talvez, os Yãmĩxop “cantam, contando história”. (ROMERO, 2015: p. 96-98)

Nestes “cantos-movimento” é possível observar que estão implícitas as relações entre humanos e não-humanos. Através dos cantos percebemos conexões que me fazem pensar a respeito da materialidade/fisicalidade do som. O som é produto dos movimentos da mente ou se materializa de alguma maneira como o faz a imagem? Os mundos indígenas estão regidos pelas diversas transformações, a imitação de sons dos seus Yãmĩxop, fazem com que as histórias dos Tikmũ`ün sejam cantadas/contadas. Segundo Matthias Lewy “el sonido no está ligado a la fisicalidad del productor del sonido, sino a la imaginación del receptor” ( 2015: p. 94) da mesma maneira que foi colocada a relação de imagem/imaginação. Logo, o autor coloca que “el sonido se encuentra tanto en el campo de la fisicalidad, como en el de la interioridad.” (2015: p. 94), ou seja que pode ser encontrado tanto do lado visível/audível quanto do lado invisível/inaudível onde os cantos, os desenhos, as pinturas corporais, as danças e os rituais encontram-se como mediadores/tradutores dos materiais gerados no momento da performance. Neste sentido sugiro a utilização da noção de imagens sonoras e visuais. Assim,

Los cantos se conciben como conectores multi-espaciales y multi-temporales. Es por ello que consideramos apropiado denominar metafóricamente la experiencia del canto como ‘experiencia polifónica’, no en el sentido técnico musical sino en el hecho de la simultaneidad de elementos independientes que se tejen en un todo de manera coherente y que exceden tanto el

registro sonoro como el visual. (BRINCENIO, 2015: p. 176)

Porem, ao falar de imagens sonoras e visuais voltadas para o audiovisual devemos recordar primeiro a diferença já mencionada entre ouvir e escutar, onde ouvir se relaciona com a capacidade fisiológica de tudo o que nos rodeia (queiramos ou não) e escutar faz referencia às escolhas do quê se quer ouvir, implicando atenção ao sons que são dados a ouvir/ver. As diversas experiências sonoras que cada ser humano possa ter vão determinar as capacidades de escuta assim como também as do ver, claro está que o mesmo passa quando assistimos um filme, a construção sonora quanto a imagética tem diversas camadas a ser vistas/escutadas pelo espectador assim como também diversas camadas a ser dadas a ver/escutar por quem produz as imagens/sons do filme.

A voz compreende qualquer tipo de diálogo, monólogo, narrações, locuções e comunicação objetiva entre personagens ou entre personagem e espectador. Os efeitos (FX), por sua vez, englobam todo e qualquer som usado para caracterizar ambiência geral, particularidades sonoras de um local, objeto ou de ações. Já a música, refere-se a qualquer conteúdo musical utilizado durante o discurso fílmico. Nenhuma delas é a mais importante, todas têm suas funções e aplicações específicas, possuem a capacidade de reforçar efeitos positivos ou negativos, ajudar ou atrapalhar a dramaticidade de cada cena, sendo fundamental, por isso, fazer o uso consciente da combinação e relação entre elas e delas com a imagem. Há ainda a exigência de um conhecimento técnico e prático das possibilidades que os elementos sonoros podem agregar a um filme, empregando de modo crítico-reflexivo a presença ou ausência das mesmas, atendendo às escolhas estéticas, limitações e funções definidas conforme cada realização audiovisual, o que difere claramente da simples sobreposição de camadas e conteúdos, que por si só, não leva a nada mais que um experimentalismo injustificado e não fundamentado. (...) Som e imagem podem

estar relacionados a partir de diferentes processos criativos. De modo geral, a forma mais comum é o material sonoro ser construído a partir da imagem, (...) Outra possibilidade é o material sonoro ser concebido em paralelo ao material visual, realidade vista com frequência em animações, com a interação entre as partes se fazendo necessária, tendo em vista que se criam universos sonoros e visuais com leis próprias. (...) Os elementos sonoros ainda podem servir de base para inspirar um roteiro, seqüência de cenas, ambiências visuais ou ações. Neste caso, a trilha sonora é concebida anteriormente à parte visual, prática comum, por exemplo, na linguagem do videoclipe, que parte da música já composta e gravada por um artista ou banda, procurando traduzir seus conceitos a partir da inserção de imagens pontuais. (LEME: 2008)

É importante destacar que, na produção de audiovisual, tanto através do som quanto da imagem é possível projetar ideias sonoras e imagéticas que fazem que esta forma de expressão tenha sua linguagem. No caso dos Tikmũ'ün, cada canto tem uma história que o acompanha e vice-versa. Podemos dizer que quando estas histórias/cantos passam a ser filmados está-se traduzindo para a linguagem audiovisual? Isto é em imagens sonoras e visuais que logo vão ser dadas a ver/escutar pelos espectadores nos diversos âmbitos de exibição.

#### 4. 3 Traduzindo memórias

É momento de fazer referência aos modos de dar a ver/escutar as imagens visuais/sonoras das memórias, produzidas pelos Tikmũ'ün, assim como também problematizar o estético, levando em consideração que quando se faz um filme é quase obrigatório pensar, ser consciente, da existência do espectador e que por sua vez esses espectadores circulam por diversos âmbitos, da mesma maneira em que se colocam em circulação os filmes.

Foi Jean Rouch (1979) quem declarou: “Amanhã será o tempo do vídeo colorido autônomo, das montagens videográficas, da restituição instantânea da imagem registrada, ou seja, do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de uma câmera tão ‘participante’ que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura.” (QUEIROZ, 2004: p. 3)

Como foi mencionado na introdução, existiu todo um longo processo para que a câmera chegue até as mãos de quem eram filmados e fotografados como diferentes, como o outro. O mesmo aconteceu com os costumes e tradições dos povos indígenas tanto no Brasil como em outros países. Foi todo um longo processo de luta e resistência para sobreviver à colonização portuguesa. De um tempo para acá muitas tradições e expressões indígenas estão encontrando espaços tanto de produção como de circulação em diversos âmbitos. Com o cinema acontece o mesmo. A utilização do audiovisual como ferramenta faz que com o registro das culturas e rituais sejam utilizadas como formas de conhecimento tanto para os mais velhos quanto para os mais jovens e ao mesmo tempo serve para manter as memórias ancestrais ativas e registradas para as futuras gerações. Ao mesmo tempo, esta ferramenta aumenta as possibilidades narrativas dessas memórias, já não é só a partir das histórias orais que se transmitem os conhecimentos, mas também através do cinema e audiovisual.

Como enfatiza Daniel Munduruku (2016) “A escrita não é uma negação da oralidade, é uma atualização da própria oralidade” pois é através da escrita que as futuras gerações podem reconstruir a oralidade e dessa forma seguir atualizando e por tanto resistindo. Segundo Patricia Ferreira, com o cinema ocorre o mesmo, “e um complemento da oralidade porque a gente não pode fugir das coisas que vem de fora” (2016).

Porém, novos paradigmas dentro das noções de cinema e de imagem/som estão surgindo, não só nas concepções de povos indígenas mas também nas categorias ocidentais dominantes. “De um modo geral, os filmes indígenas possuem uma forte ligação com o passado, na

tentativa de reviver e relembrar antigos hábitos das etnias, por meio da abordagem de temas como festas, rituais e costumes tradicionais” (ANDRARE, 2017: p. 33). O audiovisual torna-se então um instrumento que contribui para as memórias coletivas dos povos indígenas.

As formas narrativas utilizadas nos filmes contam as memórias (as ancestrais e as relações dessas memórias com o presente). Uma das coisas que permite o dispositivo cinematográfico é de conseguir vivenciar as memórias do passado através das narrativas cinematográficas e ao mesmo tempo as atualizam.

A relação dos filmes Maxakali que se colocam contra o esquecimento tem origem na história desse povo. Os Tikmũ'ũn resistiram ao quase desaparecimento de sua etnia, portanto, os que sobreviveram, mais do que contar aos seus descendentes a história dos Maxakali, conseguiram transmitir seus conhecimentos, mitos, ritos e hábitos. Essas memórias passaram a fazer parte das memórias coletivas dos Maxakali, em que seus ancestrais ainda se fazem presentes. (ANDRARE, 2017: p. 35)

É importante destacar que estes filmes-memórias são importantes para a educação dos mais jovens, já que o audiovisual torna-se uma ferramenta tanto de criação de conhecimento quanto de instrumento para projetar esses conhecimentos. Por esta razão, na hora de realizar um filme, a presença dos pajés é muito importante. São eles que tem os conhecimentos e são esses conhecimentos que são respeitados por todos dentro da aldeia. Se estes conhecimentos não existissem, tal vez os filmes não seriam feitos, já que não teriam ritos e costumes ancestrais a serem compartilhadas. Um dos maiores medos dos Tikmũ'ũn é o esquecimento, porém encontram no cinema, uma ferramenta para lutar contra ele e captar a atenção dos mais jovens, ao mesmo tempo em que asseguram suas memórias. A forma de pensamento/conhecimento e a maneira em que seu cinema é realizado se relacionam com suas memórias ancestrais mediadas pela imaginação criada pelo dispositivo cinematográfico na hora do encontro com os diversos espectadores e âmbitos de circulação. Mesmo assim,

Lotman fala da temporalidade fílmica como exclusivamente o presente. No entanto sempre se trata de um presente simulado, porque há uma lacuna entre a gravação da percepção e seu estar sendo "vista". (...) A imagem do cinema é o traço cinético gravado de uma ausência. É a imagem presente de um objeto que ou desapareceu, ou talvez nem mesmo tenha existido. (BUCK-MORSS, 2009: p. 15)

De que maneiras essas narrativas/cantos/memórias/histórias são projetadas e ou dadas a ver/escutar? Por um lado, as narrativas/cantos/memórias/histórias, que são dos ancestrais, são projetadas pelos mais velhos em forma de imagens sonoras e visuais com uma determinada linguagem. Por outro lado temos a captação dessas imagens (projetadas pelos mais velhos) por meio do dispositivo cinematográfico (que é utilizado por pessoas de confiança e que sabem como e que deve ser filmado), que tem sua linguagem específica para conseguir ser vista/ouvida. Podemos dizer que essa passagem de linguagens implica uma tradução? Que vai ser distinta à das narrativas/cantos/memórias/histórias (por sofrer uma transformação no momento da tradução) que são dadas inicialmente pelos mais velhos, mas que no final terá a eficácia desejada que é a produção de conhecimento e o registro como forma de preservação e resistência.

O yãmîy faz uso de vários meios e técnicas para a reprodução de sua imagem, com todo seu aparato semiótico que envolve várias grafias: a fala, o canto, o desenho, a pintura, a coreografia, etc. Em nível linguístico, o canto, em conexão com a tradição, é uma forma de religação do ouvinte com a experiência daqueles que viveram em outros tempos, inclusive os mōnāyxop (antepassados), articulando memória e história, através da narrativa. Os yãmîys, fazendo uso dos recursos icônicos da palavra, funcionariam, assim, como imagens da memória, essas descrições que, em meio ao ato de narrar, buscam mostrar. (BICALHO, 2010: p. 164)

É possível notar que existem três filmes dando a ver/escutar o mesmo ritual: *Tatakox* (2007), *Tatakox Vila Nova* (2013) e *Iniciação*

*dos filhos espíritos da terra* (2015). Embora de diferentes aldeias do mesmo povo, estes filmes tratam do povo-espírito-lagarta, que chega a aldeia para levar as crianças que serão iniciadas para o *kuxek*. Por que filmar três vezes o mesmo ritual? É que apesar das memórias ancestrais serem parecidas, existem diferenças entre as práticas rituais e ao mesmo tempo cada vez que é realizado um ritual é diferente do anterior, em tempos diferentes e com propósitos diferentes. Como bem enfatiza Brasil, “mais do que registrar práticas culturais e ritualísticas, os filmes parecem integrar, ainda que lateralmente, o sistema xamânico tikmũ’ün, participando de seus protocolos, de suas relações e de suas virtualidades.” (BRASIL, 45 2016a: p. 141). O filme não existe se os pajés, os mais velhos e os *yãmiy* não estão envolvidos.

Retomando a noção de *Koxuk* (imagem, foto, sombra) onde tudo o que é dado a ver/escutar é possível vê-lo/escutá-lo (ao mesmo tempo em que nos olha/escuta), inclusive no caso dos mortos, que para os Tikmũ’ün são foto, sombra porque pode ser visto/escutado através de *Koxuk* na medida em que não podem ver/escutar de fato, mas sabem que existe, podemos dizer que o cinema atua como *Koxuk*? Sendo o cinema um recurso (como a sombra e a foto) que vai além do registro, logrando preservar *Koxuk* e atuando como se fosse a visão/escuta xamânica. “Os *yãmiyxop*, ou *koxupxop*, estão além da mera representação, tal como definimos imagem. A perspectiva de visão Tikmũ’ün alcança imagens, entre vivos, mortos, seus espíritos, o que é visível e o invisível, buscando sempre essa “troca de lugar”” (ANDRADE, 2017: p. 48).

Na introdução fiz referencia importância estético-política e os empoderamentos deste tipo de ferramentas. Porém, seria importante diferenciar o *dar a conhecer* do *dar a ver/escutar* aos diversos espectadores. O dar a conhecer pode ser ligado à necessidade de falar: estou aqui! E vou resistir por minha cultura! Conheçam como é meu dia a dia e meus costumes. E o dar a ver/escutar seria mais voltado para um discurso que vai além do dar a conhecer. Isto é com mais empoderamento e reafirmação em quanto resistência. Mas, como dar a ver/escutar?, porque dar a ver/escutar?, para que dar a ver/escutar? e a quem dar a ver/escutar? Existem diferenças entre um filme produzido para a aldeia e o filme produzido para circular em mostras e festivais?

Segundo da Costa, entre os Tikmũ’ün, existe uma preocupação por filmar eventos importantes dentro da aldeia (rituais e caçadas), mas

na hora de filmar o cotidiano, isto é o preparo das comidas, as brincadeiras das crianças, os tecidos das bolsas, pelas quais não demonstram tanto interesse. Em vários filmes existe um discurso do pajé voltado para a narração da experiência de ter filmado esses eventos e que a partir desse momento todos poderão vê-lo/escutá-lo pois através desses filmes “os brancos, os parentes, e até mesmo Jesus e o presidente” (da COSTA, 2015: p. 176) finalmente terão a possibilidade de ver/escutar como eles vivem, como eles são.

Os pajés possuem um papel fundamental na transmissão de conhecimentos e ajudam na construção das narrativas fílmicas que asseguram as memórias Tikmũ'ün. São eles que determinam aos cineastas o que pode ser mostrado e o que deve permanecer oculto e quem tem os conhecimentos dos cantos, dos rituais e da visão xamânica. Essa visão xamânica dentro do cinema Maxakali estabelece relação entre o que é mostrado, revelado ou ocultado, pois, tudo isso possui uma importante relação com o xamanismo e a cosmovisão Tikmũ'ün. (ANDRADE, 2017: p. 36)

Porém os cineastas (que estão permitidos para filmar e editar) são os que direcionam as imagens/sons, os que dão a ver/escutar o que é do interesse deles e não o que é de interesse dos não-indígenas. Ao mesmo tempo em que são feitas para dar-se a ver/escutar, a autora aponta que “parecem ser, em grande medida, para si mesmos: os DVDs com o material editado, e os arquivos do material bruto circulam entre as casas e as aldeias, onde são assistidos repetidamente em grandes reuniões ou individualmente”(da COSTA, 2015: p. 177) para eles mesmos se ver/escutar e se conhecer. Por esta razão é que são produzidos vídeos em resposta a outros vídeos de outras aldeias, se traduzem algumas partes ao português (e outras não), se re-filman rituais mas com pequenas modificações. “Assim, a obra inacabada caminha em direção prospectiva rumo ao futuro, pois será lembrada e retomada num diálogo constantemente intertextual e remissivo - a lei do intertexto é sua repetição infinita” (da COSTA, 2009: p. 8).

A noção de cosmopolítica, que Bruno Latour (2004) toma emprestada de Isabelle Stengers, e a

partir da qual "se integra às redes e coletivos agentes não humanos" (cf. Renato Sztutman, 2012: 27), sugere-nos uma estreita conexão entre as atividades e atribuições dos pajés e dos caciques. (...) Talvez por isso a atividade dos cineastas tenha sido rapidamente assimilada, conforme sugere esta etnografia, à atividade dos pajés, sendo sempre avaliada por todos através da orientação dos caciques e lideranças, não se resumindo a uma simples atividade de registro, ou uma tecnologia dos brancos. Afinal, filmar – e editar e distribuir – é sempre um exercício de escolha de como se veem e se mostram os gestos e a presença dos filmados e os filmadores, e de como esse encontro entre os olhares é levado para fora, para os não-indígenas, para os "parentes" de outras etnias, para gerações mais novas e mais velhas, e para aldeias inimigas e aliadas. (da COSTA, 2015: p. 190)

O saber como, que e para que filmar implica não só um conhecimento técnico de operar a câmera, os softwares de edição e da linguagem tanto de roteiro, de planos e logo de montagem, mas também implica o conhecimento sobre o espaço onde estão filmando, um conhecimento que implica relação com os humanos, os não-humanos e o entorno físico e não-físico que se desenvolve dentro e fora da aldeia. Todos estes vetores formam uma grande constelação áudio e visual onde o fazer cinematográfico implica pensar os filmes e sua realização porque todos estes vetores são reconfigurados, as *mise-en-scène* são reconfiguradas quando comparadas com os cinemas não-indígenas. Não tudo é para ser filmado ou dado a ver/escutar. Esta forma de fazer também implica uma troca de lugares com respeito à relação com os brancos já que

O "outro" é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Ora, a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do "outro", do reconhecimento da sua existência, porque o nega como lugar de onde possam partir a fala e a visão. Acredito que a filosofia da

alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra “outro” aceita ser ele mesmo um “outro” se o centro se deslocar, aceita ser um “outro” para o “outro”. (BERNARDET, 2004: p. 2)

Cabe destacar que na existência desse outro reconhecido, o cinema adquire a dimensão política dando à arte um papel fundamental dentro das esferas do reconhecimento, da resistência e do dar a ver/escutar existentes nas distintas culturas já que o ato de filmar já é uma ação política, a escolha dos planos, movimentos de câmera são políticos. Poderíamos dizer então que a arte auxilia na hora de enxergar os outros? É possível pensar no poder político da estética audiovisual indígena? onde se dá a ver/escutar o que não se vê/escuta.

Tenho enfatizado o cinema como dispositivo capaz de gerar imagens/sons para ser dados a ver/escutar, mas agora também caberia agregar que este dispositivo é relacional onde os sujeitos que filmam tem um papel fundamental. A câmera então seria a encarregada de mediar/traduzir/projetar as relações nas aldeias (incluindo as relações com seus espíritos), entre as diferentes aldeias de outros povos e entre os indígenas e os não-indígenas. Segundo Cezar Migliorin (2005), “o que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não na necessidade” (MIGLIORIN: 2005). O autor ainda agrega que a “utilização de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre corpos e objetos, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação.”.

O uso do dispositivo cinematográfico vai atrelado às formas de pensamento, porém os filmes realizados por indígenas não só ajudam a preservar sua cultura, mas também a que os não-indígenas e membros de outros povos os conheçam das maneiras como eles mesmos querem ser conhecidos. O dar a ver/escutar relacionado ao audiovisual atua nesse sentido. A constelação audiovisual se modifica a medida em que o entorno o faz. Se o território se modifica (por crescidas, disputas com os fazendeiros, entre outras) os rituais se modificam e porem os filmes de modificam. O exercício de olhar/escutar nunca acaba, sempre esta se alimentando.

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. (...) Os filmes se constituem como uma forma de documentar as mudanças culturais, territoriais e sociais. (ANDRADE, 2017: p. 98-99)

É preciso dizer que as formas como esses rituais são transmitidos (geralmente pela via oral) também são modificadas em função dos suportes. Da mesma forma em que os rituais se modificam na medida em que o território se modifica (cambiando também as relações com seus *yāmiy*), os rituais se modificam na medida em que o dispositivo cinematográfico é empoderado. Criando ao mesmo tempo, novas relações com seus *yāmiy*.

Por outro lado, dentro da linguagem audiovisual, temos a narrativa. Através dos filmes que pude assistir e da literatura a respeito deles que pude ler/escutar é possível notar que as formas de expressar o tempo e o espaço e inclusive os recursos narrativos tem suas particularidades. Vem-se criando novas formas narrativas, novos processos criativos e modos de dar a ver/escutar a partir do empoderamento da ferramenta audiovisual.

Cabe destacar que essas narrativas tem a característica de ser compartilhadas, pois são constantemente relacionadas entre humanos, não humanos, indígenas, não-indígenas, evidenciando (como coloca ANDRADE) “a existência de uma negociação para que tudo seja mostrado da forma “correta”, conforme citam os pajés, mas, ao mesmo tempo, pode nos trazer muito mais da realidade Maxakali do que imaginamos.” (2017: p. 78). Assim, é possível notar que em filmes como *Quando os Yāmiy vêm Dançar Conosco* (2012), *Kotkuphi* (2011) e *Mīmānām – Mōgmōka Xi Xūnîn* (2011) existem vozes em *over* relatando tudo o que acontece. Essa necessidade vem para ensinar e dar a ver/escutar todo de forma “correta” através das vozes de quem filma e dos pajés.

As mudanças dos rituais em função das mudanças dentro da aldeia e as coisas que ainda são feitas da mesma maneira como os

antepassados faziam, as explicações com detalhes em português para quem não conhece e as faladas em maxakali para quem sabe a língua, as questões não visíveis e porem não dadas a ver/escutar que se colocam nos filmes não são só formas narrativas e modos de dar a ver/escutar, mas também de projetar para outrem. De movimentar as imagens sonoras e visuais para serem vistas/escutadas. Assim “a ideia do documentário como documento oficial de denúncia histórica”, “o filme como forma de cultivar a memória ancestral”, o filme como “meio educativo” (MAIA; ANDRADE, 2018) e o “vídeo como carta” (BERNARDET, 2004) tornam-se modos de dar a ver/escutar onde se projeta o traduzido pelos cineastas.

Como foi dito, as memórias são dadas a ver/escutar como resistência e geram uma grande potencia nos filmes Tikmũ'ün. Assim, com o fim de trazer os saberes e os conhecimentos ancestrais para a atualidade, se valem do audiovisual como meio para não esquecer. Mas, onde são exibidos (ou dados a ver/escutar) esses filmes? Qual o publico que assiste (vê/escuta) esses filmes? Quais as formas em que estes dois componentes se relacionam através do filme?

Segundo Andriza Andrade a “utilização das tecnologias da imagem como ação política por grupos excluídos dos grandes veículos de comunicação é uma tendência da sociedade contemporânea.” (2017: p. 94). Muitos dos grupos ainda considerados como minorias encontram-se na busca de seus modos de dar a ver/escutar, encontrando novos espaços de produção, projeção e circulação dos filmes dando lugar a novas relações entre espectadores e produtores através das imagens sonoras e visuais produzidas por eles mesmos.

A distribuição, circulação e projeção dos filmes vem adquirindo uma força potente nos últimos anos. Os espaços onde podemos encontrar filmes dos Tikmũ'ün sendo não só projetados, mas discutidos e pensados são muito variados. Alguns deles são escolas (indígenas e não indígenas), universidades, festivais e mostras (de cinemas indígenas e não-indígenas), editais de apoio à produção, entre outros.

Dados estes processos de projeção dos filmes, adquirem diferentes dimensões e propósitos para serem vistos/escutados. Assim, ao ser vistos/escutados nas escolas e universidades adquirem um caráter didático, já que eles são percebidos e pensados com a finalidade de obter

conhecimentos novos. Mas não só isso, com esse conhecimentos é possível aprender sobre o outro e com o outro a ver/escutar o mundo que rodeia pois em algum futuro não muito distante podem compartilhar espaços de troca dentro destas instituições e até dentro das aldeias. O ver/escutar filmes também é aprender (e ao mesmo tempo ensinar) a ver/escutar e porem tal vez a produzir. No caso das escolas indígenas, os exercícios de olhar e escuta através dos filmes também tem seus fins didáticos, pois a produção de memórias, os modos de dar a ver/escutar através das vídeo-cartas, as experiencias de assistir as memórias ajudam às crianças a aprender/conhecer sobre eles mesmos e sobre os outros.

No âmbito acadêmico, a projeção destes filmes e a forma em que se pensam os filmes trazem oportunidades para os universitários de assistir a encontros/disciplinas ministradas por Sueli Maxakali e Isael Maxakali junto a professores parceiros da UFMG pelo Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais criado em 2014. Assim, *Cinema e Pensamento Kino Maxakali* (2015) foi uma disciplina teórico-prática onde se abordaram as formas como eles produzem e pensam seus filmes e o trabalho referente às memórias. *Cosmociências: Arte da Miçanga* (2017) tratou a forma em que as artes trazem um espaço de relacionamento onde a troca de saberes e fazeres se fazem totalmente presentes.<sup>33</sup>

A projeção dos filmes em mostras e festivais (dentro e fora do Brasil) também trazem um certo protagonismo para os modos de dar a ver/escutar, colocando suas produções no mesmo degrau que as produções de cineastas brancos. Estas instâncias, onde a tela é compartilhada parecem ser muito importantes para os Tikmũ'ün, pois significa que de alguma maneira conseguem chegar a vários públicos através de suas formas de dar a ver/escutar. Assim,

[...] nota-se como, para além de um procedimento ou de um método, projetar filmes para uma comunidade singular ganha o estatuto de dispositivo. Ele guarda uma dimensão cinematográfica, na medida em que dobra o cinema sobre si mesmo, permitindo a construção de intrincados mise-en-abymes; guarda também

33 Para ver as ementas das disciplinas e mais informações ver > <http://www.saberestradicionais.org/>

uma dimensão antropológica – cosmopolítica –, na medida em que reúne a comunidade diante de seu aparecer ou reaparecer: frente às imagens, a comunidade assume certa distância e, ao mesmo tempo, se implica com aquilo que lhe aparece no presente de sua experiência. (BRASIL, 2016b: p. 79-80)

Com este tipo de ações fora das aldeias, outro tipo de público tem se criado. Já não é só o público Tikmũ'ũn, são também outros povos indígenas e são os assistentes aos festivais, mostras e disciplinas ministradas nas universidades, isto é estudantes, cineastas, produtores, cinéfilos, entre outros e outras. Claro está que esses trânsitos/projeções dos filmes trazem novos interesses. Assim, a troca de filmes entre diferentes etnias e às produções pensadas para ser dadas a ver/escutar por outros povos e mesmo pelos brancos fizeram que os Tikmũ'ũn reconheçam o audiovisual como suporte para transmitir/projetar/dar a ver-escutar sua cultura em constante movimento e reinvenção. Junto a isto Ana Estrela da Costa aponta que “esse processo teria o potencial de suscitar reflexões críticas e táticas de empoderamento: as estratégias políticas de relação com a sociedade nacional, e com a Funai; os problemas enfrentados a partir da introdução institucional da escola, dentre outras coisas; e os modos de lidarem com seus territórios e condições ambientais” (2015: p. 177). Assim, sugiro que talvez este suporte pode ajudar a diminuir um pouco a relação assimétrica que existe entre os Tikmũ'ũn e os brancos, já que é um meio onde, ainda de que de maneira virtual, podem projetar-se/dar a ver/das a escutar aos diversos outros.

Por outro lado, é possível pensar na noção de “ver-junto” que André Brasil coloca no IV Colóquio Internacional de Cinema, Estética e Política em 2015. Dadas as projeções e os espaços de exibição dos filmes, podemos notar que existe um compartilhar das imagens. No interior destes filmes se inscreve uma exibição para uma comunidade indígena ao mesmo tempo em que há a exibição para uma comunidade não-indígena. Estas duas comunidades compartilham o fato de ser espectadores, mas ao mesmo tempo se distanciam nas formas em que estas imagens/som são percebidos/pensados. Assim, o cinema entra em processo de mútuo e múltiplo imbricamento: por um lado é uma imagem/som registrada (por uma comunidade) e que reaparece (no filme

e logo na tela de exibição) e que precisa de uma elaboração mediada pelo cinema e por outro lado temos o espectador não- indígena (tomada como comunidade também) vendo/escutando o indígena na tela, mas ao mesmo tempo vendo/escutando o indígena vendo/escutando o seu filme. A proposta do autor é que isto talvez possa ser tomado com uma forma de cosmopolítica da imagem/som. Existiria então uma tradução cosmopolítica dentro de estes processos de dar a ver/escutar e de ser vistos/escutados?

No processo de escrita desta dissertação me encontrei em varias oportunidades no “xeque-mate”, pois quando quis fazer referencia ao “tripé” do dispositivo audiovisual da maneira em que estou acostumada (isto é quem filma, o filmado e o espectador) percebi que esse tripé ficava pequeno. Percebo que preciso de mais pés para conseguir falar melhor do cinema Tikmũ'ũn. Por esta razão penso que a palavra *constelação* pode ser uma melhor opção. Esta noção inclui ao mesmo tempo essa resignificação e reconfiguração dentro das artes e da estética audiovisual Tikmũ'ũn como ato politico. A implementação da noção de *projeção* traz o constante movimento, essa constante resignificação e reconfiguração que os vetores que a conformam produzem com os encontros e desencontros produzidos pelas imagens visuais e sonoras que são dadas a ver/escutar dentro dos filmes Tikmũ'ũn.

O caráter politico que adquirem estes filmes suscitam reflexões que vão além do realizador, do filme e do espectador. As telas, os suportes onde se projetam/vem/escutam os filmes adquirem uma grande significação dentro da constelação audiovisual. Segundo Susan Buck-Morss:

A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. O órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua natureza. Com relação ao espaço e ao tempo, o efeito das técnicas do cinema é de espreitar a percepção, liberta de um mundo mais amplo do qual faz parte, sujeitá-la a uma condensação temporal e espacial extrema, e mantê-la em suspenso, flutuando em uma sequência de

dimensões aparentemente autónomas. (2009: p. 13-14)

Assim, segundo a noção de cinema como “prótese” de percepção, é possível pensar no que é dado a ver/escutar (e o que não também) sobre os Tikmũ'ũn e o que é dado a ver/escutar pelos Tikmũ'ũn. Por esta razão vemos que é possível criar coisas/noções/informações equivocadas sobre os Tikmũ'ũn através da montagem e inclusive coisas que só na tela se fazem existentes e porém vistas/escutadas pelo espectador.

Ao mesmo tempo, esta noção permite uma criação de um “imaginário político” (BUCK-MORSS, 2009: p. 23). Isto é eles mesmos criando as imagens/sons para ser dadas a ver/escutar através de um sujeito coletivo. Em vários dos filmes que consegui ver/escutar é possível perceber essa afirmação do sujeito coletivo, por exemplo em Caçando Capivara tem um leiteiro no começo: “Nós, comunidade indígena maxakali que remos mostrar nossa imagem corpo verdade ... Palavra verdade, porque a vida nossa é diferente do não índio”. Outro exemplo pode ser apreciado no filme Tatakox da Aldeia Vila Nova, em varias ocasiões, quando vemos/escutamos o pajé contando o ritual dos Tatakox faz referencia a esse sujeito coletivo com frases como: “Nós miramos, tomamos aos filhos”<sup>34</sup>, “Nós agora vimos tatakox. Tatakox tirou as crianças e vimos”<sup>35</sup>, “Antes ninguém sabia de onde tiravam as crianças. Mas nós agora vimos”<sup>36</sup>.

Poderíamos dizer também que esse sujeito coletivo criado pela tela do cinema a partir da relação espectador-filme não só constrói um “nós” Tikmũ'ũn, mas cria também um “nós” que envolve o espectador, pois este também está vendo/escutando junto ao “nós” Tikmũ'ũn no momento em que vê/escuta o filme. Segundo Rosangela Tugny (TUGNY, 2014) a imaginação está presente em todos os cantos, o interesse pelos outros é muito marcante e está sempre direcionado à inclusão desses outros no seu imaginário. “Que que seria o mundo para mim se fosse uma minhoca?, Que é ser um corpo minhoca? O que é ser um corpo morcego? O que é ser um corpo gavião?” Assim, se o cinema

34 (Tatakox Vila Nova, 2013: 00:43')

35 (Tatakox Vila Nova, 2013: 09:09')

36 (Tatakox Vila Nova, 2013: 09:24')

cria um sujeito colectivo através dos dar a ver/escutar, cinema poderia ser entendido como uma variação de *koxuk*?

Si a la fotografía se le atribuye la capacidad de *capturar* el tiempo, de fijarlo en una imagen, al Cine se le debe reconocer su capacidad para *liberar* ese tiempo capturado y ponerlo en funcionamiento a conveniencia. Bajo estos parámetros: captura y liberación, instantáneo y continuo, estático y cinético, podríamos definir al Cine como una máquina de resucitar la realidad, un desfibrilador del tiempo, mientras que la fotografía sería la suspensión criogénica del mismo. (MOLINA, 2017: p. 9)

A ideia de projeção que enfatizo nesta dissertação diferencia-se da ideia de projeção de um filme ou imagem sobre uma superfície plana (tela). A multidimensionalidade e multidirecionalidade faz referência as diversas formas de relacionar-nos com as imagens sonoras e visuais que vão além dos quatro lados que formam o retângulo da tela.



## 5. Capítulo 4: Pensamentos sobre animação

Levando em consideração todos os exemplos de filmes que tenho colocado até aqui para conseguir pensar os filmes Tikmũ'ün, fica faltando contemplar outro tipo de filmes que vem crescendo dentro das constelações de cinemas indígenas nestes últimos anos. Estamos falando de animação. O quê é animação? Porque esta técnica de realização vem sendo escolhida cada vez mais? De que maneiras é considerado o ato de animar (para dar a ver/escutar) dentro das constelações visuais/auditivas indígenas?

Da mesma maneira em que muitos documentários e filmes de ficção foram feitos sobre os povos indígenas, muitos filmes com a técnica de animação foram feitos. Assim filmes sobre as raízes do Brasil incluem animações (os indígenas - raízes do brasil #1, 2016), filmes contando a vida de alguma personagem pertencente a algum povo indígena (as vezes sem colocar de qual povo é) como é o caso do filme Pajerama (Leonardo Cadaval, 2008) ou Brincando na aldeia (Núcleo Animazul, 2006), filmes tratando sobre mitos de alguns povos como A lenda do dia e da noite: a longa viagem ao desconhecido (Rui de Oliveira, 1999), A lenda das cataratas (Digital Spirit Animation, 2012), A lenda da Vitoria Régia (Mamute Studio, 2007), entre outras. Porém, nota-se que são poucas as produções de animações realizados por indígenas.

Outra questão a ser apontada é que existe todo um pensamento em torno à animação que leva a associar, a limitar seu uso e técnica restringindo-se ao público infantil. Porém na nossa concepção ocidental dominante as animações geralmente estão dirigidas aos mais pequenos. Atualmente, esta associação vem se modificando.

O preconceito contra o cinema de animação vem sendo quebrado. O público já compreende que o cinema de animação não é somente voltado para as crianças. (...) A animação pode representar uma fuga de um cotidiano brutalizado em todas as suas formas. Assuntos pertinentes no mundo atual, como sexualidade, questão indígena, automação, meio ambiente, sustentabilidade,

traumas de guerra, regimes totalitários, tecnologia, desenvolvimento, educação, compartilhamento, experiências de vida, música, arte contemporânea, aceitação, tolerância, são tratados de forma mais lúdica do que outras manifestações cinematográficas incorporadas em seu próprio fazer. Hoje temos ficções, documentários, dramas, filmes eróticos, faroeste e policiais feitos em animação. (LEITE, 2015: p. 16)

As primeiras técnicas na história da animação cinematográfica eram feitas com desenhos a mão e sem som. Cada quadro era desenhado com muita precisão para que o quadro anterior e o seguinte formassem o movimento. Nas primeiras animações as histórias eram contadas em planos gerais, sem movimentos de câmera, ângulos e transições e sem profundidade de campo. Logo, junto às melhoras tecnológicas e aos experimentos com o animatic e os storyboards, as técnicas de animação e de sincronia com o som foram aumentando. Assim foram surgindo as técnicas com desenhos com pintura e lapises em 2D e 3D, a rotoscopia, a animação com recortes de papel, a animação digital, o stop-motion, animação analógica por computador, entre outras.

A palavra *animação* vem do latim *animatio* (aumento da atividade e energia) e seus componentes etimológicos fazem referência às noções de *anima* (respiração, princípio vital, vida) e ao sufixo *-ção* que faz referência a ação, efeito. *Animar* então seria dar vida. Que relações poderiam ser estabelecidas entre estas noções e as noções dos Tikmũ'ün?

As noções que fazem referência aos conceitos mencionados acima são *ka'õgãhã* (animar, fortalecer, endurecer), *kuxa tuknõg* (desanimar), *koxuk* (alma, imagem, sombra), *mõ'kouk* (soprar), *yãmĩxop* (espírito). A noção de animação não se encontra dentro do léxico Tikmũ'ün, mas podemos pensar que com estas palavras também existem as relações em torno ao *yãmĩxop/koxuk* que tem (ou não) vida. Assim *ka'õgãhã* ou *kuxa tuknõg* quando relacionadas com *yãmĩxop/koxuk* se daria através do que Davi Kopenawa coloca como *sopro de vida*.

Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de *yākoana* que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções. (KOPENAWA; ALBERT, 2010: p. 76)

Voltando para o que os filmes dos Tikmũ'ũn nos dão a ver/escutar, poderia relacionar este sopro de vida e sopro dos espíritos com *mõ'kouk*. No filme *Tatakox*, se escutam os *yãmỹ* chegando na aldeia através do som que trazem ao soprarem as taquaras. Talvez esse sopro das taquaras seja um dos modos de animar os *yãmỹxop*. Será que as máscaras, os desenhos e os cantos também são modos de animar seus *yãmỹ*?

Dentro do grande leque de desenhos que tenho visto/escutado em livros (Escuta e poder na estética tikmũ'ũn maxakali, Geografia da nossa aldeia) e galerias virtuais (Os Maxakali contam sobre a Floresta, Observatório de saúde indígena, Encontro de saberes tradicionais) é possível apontar certas características que se repetem. Assim, animais, humanos e *yãmỹxop* sempre estão em convivência dentro do suporte, a maioria dos desenhos tem escrito o nome dos diversos seres, a floresta e a cidade são dadas a ver/escutar de forma muito contrastantes e na maioria dos casos existe uma linha que divide, são utilizadas muitas cores e a profundidade, e os desenhos dos seres nunca são traços como se fossem fosforinhos. Pude perceber que não há hierarquia entre texto e desenho: na maioria dos desenhos sempre temos imagem e texto. Rosângela Tugny (2014) coloca que cada vez que fala de alguma coisa com eles, é quase necessário ter folha e caneta porque para ser entendidos precisam de desenhar certas coisas. É possível notar então que o desenho ocupa uma grande parte das formas de conhecimento dos Tikmũ'ũn. O mesmo aconteceu para Andriza Andrade na sua pesquisa:

Os desenhos se referiam a alguma história que eles estavam contando; às pinturas dos rituais; ou a algum aspecto dos seus *yãmỹxop*. Assim como, inicialmente, fui percebendo que as histórias são sempre acompanhadas dos cantos, os desenhos

também representam partes fundamentais para complementar as informações que eles gostariam de me dar. Eram uma forma de complementar os filmes e as histórias. Isael falou, em entrevista, que “[...] hoje, tem muita câmera, né, tá registrando, mas, antigamente não tem câmera pra guardar imagem, né? Por isso, que só tem muita história, né, muita história, né?” (MAXAKALI, Isael, 2016b). Quando assisti ao filme *Konãgxeka* na aldeia, Isael me falou que o desenho foi o modo encontrado para contar uma importante história dos Tikmũ’ũn, o mito do dilúvio. O filme feito em animação também mostra a importante relação com os desenhos, de usar esse método para contar histórias. (ANDRADE, 2017: p. 105)

## 5. 1 *Konãgxeka*: o Dilúvio Maxakali

Há hoje uma tendência pela experimentação de narrativas. Faz uns poucos anos, os cinemas indígenas brasileiros começaram a pensar em outras narrativas além do documentário. Filmes de ficção e animação são produzidos cada vez mais. Novas formas de dar a ver/ouvir, contar, pensar, conhecer histórias estão surgindo.

*Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* foi co-dirigido por Isael Maxakali (cineasta do povo Maxakali e membro da produtora Pajé Filmes) e Charles Bicalho (membro da produtora Pajé Filmes) em 2015 com o apoio do Programa de Estímulo ao Audiovisual – Filme e produzido pela produtora Pajé Filmes<sup>37</sup> em Minas Gerais (Brasil).

Falado em língua maxakali, o primeiro filme de animação da produtora trata a história do dilúvio segundo os Tikmũ’ũn que é gerado pelos *yãmĩy* como castigo pelo egoísmo dos homens. Como em várias versões do mito, o maltrato e o egoísmo são desencadeantes do

37 Foi fundada em 2008, em Belo Horizonte (Brasil, MG) com o propósito de incentivar a produção de filmes indígenas. A maior ideia radica em fomentar a participação de membros de grupos indígenas nas principais funções de produção audiovisual (direção, som, produção, direção de arte) e de fomentar a criação de filmes inspirados nas suas culturas.

comportamento das águas, neste caso, é o maltrato a uma lontra e a desobediência de um jovem pescador as palavras de um mais velho. Para isto, “Konãgxeka se utiliza de técnicas de animação de recorte em imagens bidimensionais produzidas pelos índios Maxakali de Aldeia Verde, no município de Ladainha em Minas Gerais” (BICALHO, 2016: p. 299).<sup>38</sup>

A respeito das narrativas míticas, já tem escritas algumas versões: *O livro que conta histórias de antigamente* (MAXAKALI, 1998), *Penãhã* (MAXAKALI, 2005) e *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn maxakali* (TUGNY, 2011) contam a história em língua maxakali e em português com o prévio trabalho de tradução de escritos em maxakali para o português. Esta é a versão que Sueli Maxakali contou para Rosângela Tugny.

#### História do Dilúvio

A lontra era filha adotiva do homem. Ele a engordou e cuidou dela até ela crescer. Ela o acompanhava nas pescarias e ele sempre dava peixes grandes para ela. Um dia, seu amigo pediu a lontra emprestada para pescar e ter o mesmo sucesso. O homem lhe disse que desse os melhores peixes para a lontra. O amigo não o seguiu. A se enfezou, foi-se embora e mandou o dilúvio para os homens. A lontra é dona da chuva. Houve mais de uma vez o fim do mundo pelo dilúvio. Foram mandados pela lontra e pelo hipopótamo.

Um índio se salvou da inundação dentro do oco de um pau coberto com couro. Quando a água se foi, ouviu a zoeira dos *xanãmok*, os mangangás, uns besouros que ferroam. Os besouros conversavam entre eles, renovando o mundo.

38 Quanto a direção de arte (feita por Jackson Abacatú e Charles Bicalho) destaca-se a utilização de noções de design etnográfico ou etnodesign: “(...) se apresenta como nova proposta para as pesquisas históricas em design, quando o interesse do estudo for o conhecimento da arte, da cultura material, das simbologias que envolvem as etnias que já habitavam o Brasil e as que chegaram no processo de colonização e imigração.” (da SILVA, 2010: p. 17).

Ouviram a voz do índio sobrevivente e perguntaram: “quem é você?”. Os mangangás estavam disfarçados. Eram enviados de Tupã, que os enviou para contar história do mundo. Eles trouxeram machado rapidinho: “Onde é o seu pé?”. Assim foi, e abriu o pau. O índio saiu de lá branquinho. Ficou lá 40 dias. Eles chamaram o índio: “Vamos conosco!”. Mas o índio disse que não: “Eu tenho medo!” Levaram tudo para ele: fogo, amendoim... e ensinaram: “Onde você ouvir grito de pássaro – arara, seriema – você finca o pau em diagonal na direção deles para achá-los e ir lá achar fêmea para se casar”. Ele fincou o pau duas vezes, mas não deu certo. Aí, ele escutou o veado, fincou o pau e deu certo. Ele engravidou a fêmea de veado, que fez filhos na batata da perna. O veado engravidava e saíam filhos entre os dedos do pé, entre o polegar e o segundo. O veado começou a achar que a gravidez assim estava incomodando. Aí, o índio foi levando, levando e pôs na barriga (ele já era encantado). Aí foi que fizeram o sexo dele e que ele começou a ganhar crianças. Nascia um, era veadinho. Ele matava e jogava fora. Na terceira vez nasceu uma índia mulher. É por isto que tem Tikmũ’ün, porque o mundo acabou e *tihik* nasceu de *mũnũy* (veado). (TUGNY, 2011: p. 103)

Segundo Bicalho “para o filme Konãgxeka, foi feita a gravação de nova versão da história, contada por Isael Maxakali, sua esposa, Sueli Maxakali, e Elizângela Maxakali. Depois da transcrição, realizada em Belo Horizonte pelos próprios contadores, traduziu-se para o português, com minha ajuda.” (BICALHO, 2016, p. 301). Enquanto faziam a oficina de ilustração<sup>39</sup> com Jackson Abacatú, gravaram outra versão com

39 “O diretor de animação Jackson Abacatu coordenou a oficina. Foi pedido aos participantes que realizassem desenhos com base na história de Konãgxeka. Assim, os Maxakali desenharam os personagens da história, como o pajé, sua esposa, o índio jovem, a lontra, o macaco, o porco e a corça. Também foram solicitados desenhos de alguns elementos do cenário da narrativa. Para a criação dos desenhos foram utilizados lápis de cor, canetas hidrocores e tintas. Tudo foi feito sobre folhas de papel A4.” (BICALHO, 2016: p. 302).

mais detalhes e com outras pessoas para conseguir refinar a forma de contar a história. Assim, também participaram o pajé Totó, Delcida (mãe de Isael Maxakali) e Noêmia (mãe de Sueli Maxakali).

Após a oficina de ilustração na Aldeia Verde Maxakali, todo material produzido por eles foi levado para Belo Horizonte (MG) para ser escaneado, recortado e retocado (com programas como Adobe Photoshop e After Effects) com o intuito de começar a “dar vida” aos desenhos e manipulá-los para dar a ilusão de movimento. Segundo Bicalho (2016), a técnica base para a produção desse filme foi a “animação de recorte digital, com tratamento digital sobre desenhos manuais”.

Vou me focar em pensar o filme tal como é dado a ver/escutar para os não-indígenas.

### 5. 1. 1 Experiências de audição/visão

Quando comecei o planejamento da pesquisa no segundo semestre de 2016 tinha como um dos objetivos sugerir formas de dar a ver/escutar e ao mesmo tempo de pensar os filmes. Isto é ir além da análise técnica do filme. Para tal sugestão me coloquei como desafio visionar e audicionar de diferentes formas o mesmo filme. Tomarei como ponto de partida o argumento do filme com o fim de ter um primeiro contato com a história.

O filme trata, em forma de animação, o mito do dilúvio. Começa situando o tempo-espaço numa floresta do lado de um rio onde duas personagens estão pescando até que encontram uma lontra na água e levam-na para a aldeia. Ali dão alimentos e ficam com ela. A lontra mostra para os pescadores os peixes e conseguem pescar muita quantidade. Um dia, os dois se encontram com outro pescador que pede a lontra emprestada para eles com a condição de que deveria alimentar a lontra com os peixes mais grandes que obtivesse. Mas, o pescador desobedece o combinado e dá apenas os peixes mais pequenos para a lontra e ela desaparece, enviando muita chuva como castigo. Às águas começam a subir e as pessoas e animais a subir para os pontos mais

altos da aldeia, mas não foi suficiente. Todos os humanos morreram exceto um homem que sobreviveu por ficar escondido dentro de uma árvore. As abelhas encontram ele dentro da árvore e ajudam ele com um machado para sair, se alimentar, dormir e no dia seguinte seguir seus pedidos. Elas pedem para ele achar uma fêmea de bicho e se casar com ela. Primeiro acha uma fêmea macaco, tem um filhote e logo o mata. Depois acha uma fêmea porco, tem um filhote e logo o mata. Logo acha uma fêmea besouro, tem um filhote da sua perna e o mata. Até que finalmente tem outro filhote com o mesmo besouro e nasce uma criança do seu ventre. Este sim vai cuidar dele.

A primeira vez que assisti o filme, decidi ver sem maiores informações para não ser condicionada por outras informações fora do filme no momento de pensá-lo. Quando finalizou o filme fiquei muito surpresa porque só tinha conseguido tirar uma nota e algumas das cenas não entendi. O que mais me chamou a atenção foi a nota. Ela fazia referência à diferença dos créditos com os filmes realizados por não-indígenas. Frequentemente, os créditos fazem referência às pessoas que desempenham determinada função dentro da realização do filme, ou agradecimentos para as pessoas colaboradoras, ou citam os nomes das músicas utilizadas, mas nunca tinha visto que nos créditos de um filme fizessem referência a um canto ou as vozes dos cantos.

A segunda vez que assisti já tinha pesquisado e me aproximado um pouco mais através de leituras, de filmes e entrevistas aos realizadores e realizadoras. Porém decidi fazer este processo em três partes: primeiro só escutar o áudio, segundo ver o filme sem escutar o áudio e terceiro ver/escutar o filme ao mesmo tempo. A partir desse momento percebi que o filme não ia ser pensado sem antes fazer toda a pesquisa e sem antes, ainda que de maneira tímida, me aproximar à forma de pensamento dos realizadores.

Escutando só o áudio, fiz uma lista de sons, ruídos, diálogos que acabaram sendo divididas através dos silêncios e transições e colocadas por ordem de escuta<sup>40</sup>:

40 Link para a faixa sonora do filme <<https://soundcloud.com/cami-le/konagxeka-o-diluvio-maxakali>>

1	2	3	4	5	6	7
canto insectos água diálogo	canto passos assobio água insetos fundo do mar golpes	insectos pássaros diálogo água assobio fundo do mar golpes	diálogo insectos pássaros	golpe faísca diálogo	tormenta chuva raios canto vento passos corridas água ondas fundo do mar	asas de pássaros assobios de pássaros canto abelhas diálogo golpes voz distorcida
8	9	10	11	12	13	14
ruídos de animais macaco fogo	ruídos de animais macaco canto golpe	passos porco canto ruídos de animais golpe pássaros	canto pássaros diálogo passos insetos vento	canto choro de bebe	diálogo bebe	canto

Segundo Charles Bicalho (2018) os cantos parecem ter uma certa característica cinematográfica, na medida em que narram os fatos como se fosse a estrutura de uma sequência de um filme. A medida em que fui escutando, comecei a perceber que tinha um ritmo onde tem momentos de silêncios (muito curtos), momentos de transições (fusões) que faziam com que a paisagem sonora se modificasse e trocasse de cena, duas cenas (7 e 11 da tabua) que tem maior duração que as outras e algumas cenas que tem maior quantidade de sons compondo a paisagem do que outras. É possível ouvir variadas capas de som. Isto é cantos, ambientes, ruídos e diálogos.

Levando em consideração que meu entendimento da língua é quase nulo, me foquei primeiramente em pensar os cantos como ritmo. Estes cantos aparecem desde o princípio até o final e na maioria das cenas. O primeiro e o último som do filme são cantos. Outro ponto para

destacar é que tem cantos mais longos e mais curtos e cantos onde é possível distinguir vozes masculinas e femininas e em outros só masculinas ou só femininas e cantos que se repetem. Cada vez que entram e saem da paisagem sonora, escutam-se com fade-in/fade-out, tal vez isso tenha a ver com a ideia de que os *yãmĩy* são vistos chegando na aldeia quando vem cantando: esses fade-in/fade-out dão a sensação de entrada e saída dos cantos na paisagem sonora ao mesmo tempo em que reverberam e tomam a atenção quando se escutam relacionados com outros sons dentro da mesma paisagem.

Os ambientes compõem uma atmosfera que permite situar o filme em espaços onde a natureza está em primeiro plano. Assim, grilos, pássaros, insetos diversos, água, chuva, tormenta, vento, fogo são parte dos elementos que juntos conformam esses sons que parecem estar para não dar espaço ao silêncio mas que ajudam a identificar e situar os espaços físicos onde acontece a história. Por outro lado, os silêncios são utilizados não como ambientes, mas como recurso narrativo. Cada vez que escutamos um silêncio é de curta duração e marca a saída e entrada dos ambientes.

Os ruídos são muito poucos, mas ainda assim parecem carregar muitos significados por se situarem em pontos-chaves dentro da narrativa que marcam pontos-quebra. Os assobios da lontra e dos pássaros, os passos das personagens, os golpes de machado e outros instrumentos, o choro de bebe, parecem marcar momentos cruciais dentro da história e coloca a quem está ouvindo em estado de alerta, o que faz colocar atenção neles.

Os diálogos não são muitos, mas chama atenção que na história encontramos humanos e animais que falam. Assim, é possível perceber vozes que se projetam com distorção e sem distorção. Talvez isso tenha a ver com os portadores dessas vozes.

Mas que sons são esses? Pensando na procedência e os tipos de sons que podem ser vistos/ouvidos ao longo do filme destaca-se que são sons inidentificáveis. A maioria desses sons projetam imagens, fazem com que o ouvinte pense em espaços possíveis e situe a história dentro deles. É possível imaginar uma história só escutando esses sons: a entrada e saída dos ambientes demarcam espaços, os cantos trazem ritmo e movimento, os ruídos pontos de quebra e de atenção na escuta e

os diálogos colocam em destaque as personagens. Cada som, por mais insignificante que pareça, quando se coloca toda a atenção neles parece estar pensado de forma tal que adquirem uma certa autonomia no sentido de que deixam de ser um complemento da imagem. Mesmo assim, é importante destacar que o que rompe com toda a paisagem sonora são os cantos porque não podemos identificá-los como músicas diegéticas nem extra-diegéticas. Se tentasse classificá-los dentro dos diferentes tipos de sons clássicos que se utilizam para o design sonoro de qualquer filme não conseguiria achar seu espaço. Será o momento de pensar em outras classificações de tipos de sons para cinema? Ou melhor, será que graças ao uso dos cantos nos modos de dar a ver/escutar indígenas as noções acerca do uso do som no dispositivo cinematográfico devem ser repensadas?

Fazendo a experiência de ver só as imagens do filme (isto é sem o áudio) consegui distinguir alguns pontos a ser pensados: fotografia (movimentos de câmera, planos e transições), direção de arte (desenhos, técnica, cor, texturas), créditos, tipografia e legenda.

É importante destacar a construção da fotografia deste filme. Os movimentos de câmera (que são principalmente *travelling* e *zoom in/out*) parecem formar parte dos recursos narrativos de apresentação tanto de personagens como de espaços. A câmera transita os espaços: entra ou sai deles (Fotograma 1 e 2), mostra, oculta ou segue tanto os espaços como personagens ou situações. Um exemplo claro é na apresentação do primeiro espaço que aparece no filme. A câmera recorre a mata fazendo um *travelling* à direita dando a ver o espaço onde começa a história e quando a câmera para e se detém para um plano geral fixo começa a ação das personagens. Outro ponto a destacar é que com o recurso do *zoom in/out*, é possível pensar na noção antes mencionada sobre a troca de olhares, do ver e ser visto. É possível perceber isto nos momentos em que a personagem do sobrevivente tenta se casar com um animal: primeiro vemos o animal, segue um *zoom out*, e vemos o sobrevivente olhando para o animal.

Fotograma 1 - Movimento de câmera

Fotograma 2 - Movimento de câmera (*zoom in*)

Para ser uma animação em duas dimensões (2D), os planos utilizados são variados. Encontramos planos gerais, planos médios, primeiros planos, planos detalhe, planos subjetivos. Ainda assim, nota-

se que não existe um uso excessivo de planos e sim que cada um dele esta justificado dentro da construção da narrativa. Por exemplo o uso do *plano* (Fotograma 3) e *contra-plano* (Fotograma 4): é utilizado só entre os homens pescadores (os quais tem diferenças de pensamentos dentro da história). Poderíamos dizer que o uso destes dois planos parece estar ligado mais com a relação entre humanos e o uso do *zoom in/out* com a relação entre humanos e não-humanos.

Fotograma 3 - Plano



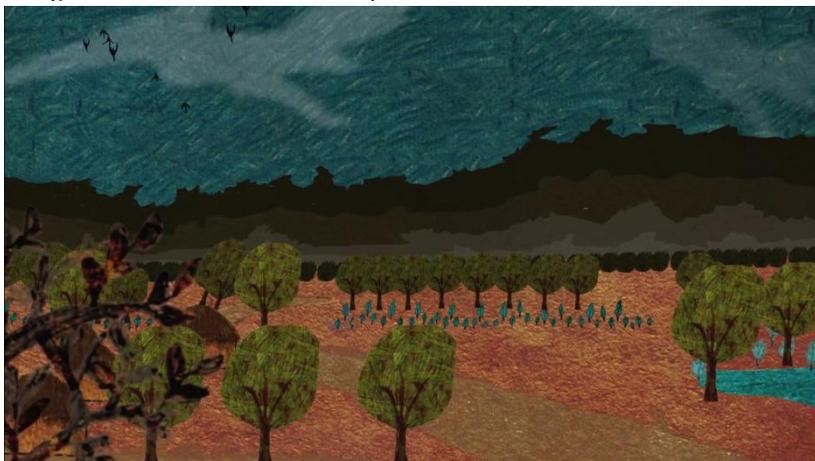
Fotograma 4 - Contra-Plano



No que diz respeito à direção de arte, uma das coisas que mais me chamou a atenção foi a profundidade de campo (Fotograma 5) em relação ao uso da técnica de animação em 2D. Ao mesmo tempo em que os desenhos são feitos em 2D, existe uma preocupação pela profundidade de campo. É possível notar que a imagem sempre tem várias camadas. Mas, porque a escolha da animação 2D? Segundo o processo de realização do filme relatado por Charles Bicalho (2016) os desenhos foram pensados e produzidos por Cassiano Maxakali, Elizângela Maxakali, Gilberto Maxakali, Isael Maxakali, Maíza Maxakali, Paulinho Maxakali e Sueli Maxakali e em seguida passados para os programas de edição de imagem. Como foi falado ao longo do texto, dentro da cultura Tikmũ'ũn, os desenhos ocupam uma parte significativa. É através deles que dão a ver/escutar *yamĩy*, animais, rituais, entre outros nos diversos âmbitos de troca de saberes. Estes desenhos tem a característica de ser em 2D, é possível pensar então que o filme quer preservar as particularidades destes desenhos como parte da estratégia cosmopolítica contra o esquecimento. Por outro lado, esta técnica permite dar a ver/escutar em intensidades, em detalhes, em recortes, já que as possibilidades de criar camadas de imagens sonoras e visuais são infinitas ao ser uma técnica de animação onde cada uma das camadas fica em evidência: misturar o desenho 2D com camadas dentro

da imagem e do som aumenta as possibilidades de dar a ver/escutar de formas não tão diretas e sim elaboradas.

Fotograma 5 - Profundidade de campo



É importante destacar a estratégia de dar a ver/escutar explicitamente a técnica dos desenhos. Estes são feitos a mão e logo recortados e montados através dos artifícios do computador. Os traços (dos delineados e das cores) e os movimentos tanto das personagens como das cenografias deixam isto em evidencia. Isto me faz pensar nos caminhos de projeção das imagens/sons. Este mito vive entre os Tikmũ'ũn assim como os cantos e os desenhos o traduzem, e porém o criam, de forma audiovisual para serem dadas a ver/escutar aos espectadores.

Os movimentos dos desenhos tem uma particularidade: formam parte do processo de animar, ou seja de “dar vida” aos elementos que compõem a imagem em cada sequencia do filme. Assim, podemos perceber elementos animados e inanimados dentro da mesma imagem. Por exemplo, na sequencia em que o sobrevivente é descoberto pelos *yamĩxop* das abelhas (Fotograma 6) podemos perceber que só o sobrevivente e as abelhas tem movimento porque estão recortadas e

porém separadas da cenografia, logrando perspectiva na imagem. Porque só as abelhas e o sobrevivente tem sombra e às arvores não? Já na sequencia em que o sobrevivente se encontra com o veado (Fotograma 7) é possível perceber movimento em toda a imagem, pois todos os elementos estão recortados e ao mesmo tempo formam camadas.

Talvez esta diferença de movimentos nas diferentes sequencias tenha a ver com as diferenças de humano/não-humano, visível/invisível, audível/inaudível, animado/inanimado.

Fotograma 6 - Elementos animados e inanimados



Fotograma 7 - Movimento em camadas



Outras estratégias que fazem com que esse dar a ver/escutar seja Tikmũ'ũn pode estar relacionada com o uso de texturas, cores e grafismos. Fica evidente o uso do suporte dentro do suporte (intertextualidade) ao longo do filme através das texturas do papel que ficam visíveis pelos traços das pinturas com cores. Através do filme é possível distinguir o papel dos desenhos que ao mesmo tempo foram realizados a mão.

A paleta de cor e os grafismos (Fotogramas 8, 9 e 10) presentes ao longo do filme trazem os conhecimentos gráficos dos Tikmũ'ũn. Assim, as cores que utilizam sobre os desenhos dos livros feitos por eles mesmos e os grafismos que utilizam nas pinturas de pele e no *mĩmãñãm* (mastro-brilhante ou mastro-pintado) dentro dos seus rituais estão presentes no filme, fazendo parte da narrativa.

Fotograma 8 - Grafismos



Fotograma 9 - Grafismos



Fotograma 10 - Grafismos



Uma questão que me surge da experiência de só olhar o filme é: por quê produzir o mito do dilúvio no formato de animação? Uma aproximação à resposta poderia ser a possibilidade de criar espaços (cenografias) que ficam nos relatos orais e nas memórias dos Tikmũ'ũn. Isto é a possibilidade de tradução de pensamentos em imagens sonoras e visuais. De que maneira seria possível dar a ver/escutar um animal falando (isto inclui o movimento dos lábios) na língua maxakali ou o casamento de um humano com um veado se não é através da animação? A *mise-en-scène* criada pela imagem, transforma-se em *mise-en-abyme* quando percebemos que os cantos, as pinturas, os desenhos e os grafismos narram diferentes questões dentro da narrativa do mito e dentro da narrativa do filme.

É o turno da experiência de ver e escutar ao mesmo tempo. O primeiro que percebi foi que os pensamentos que surgiram das duas experiências anteriores faziam referência aos aspectos mais técnicos do filme: tipos de sons, montagem sonora, direção de arte, fotografia, etc. Já na experiência de ver/escutar ao mesmo tempo, surgem questões que estão dentro da análise técnica mas ao mesmo tempo que vão além disso, dando lugar a formas de pensar o filme.

Desde qualquer ponto de vista/escuta, o filme é sensorial. Todos os elementos que o compõem quando atuam em conjunção potenciam, projetam conhecimentos que vão além da imagem e do som. Já a partir do título (Fotograma 11) do filme encontramos pontos a serem pensados. *Konãgxeka* é a palavra que utilizam os Tikmũ'ün para designar o dilúvio e o mar: *Konãg* significa “água” e *xeka* “grande”. Ouvimos o canto antes de qualquer imagem. O primeiro elemento que vemos é a água. Na primeira sequência, o espaço é apresentado da mesma maneira que o título. Água, árvores, cactus, terra e o título se apresentam um a um compondo o entorno onde a história ocorre.

Fotograma 11 - Título



Estes elementos, são colocados dentro de um requadro (Fotograma 12 e 13). Este requadro é utilizado em várias oportunidades: na sequência inicial, na sequência dos casamentos com os animais e no final do filme. Por quê são utilizados? Uma possível resposta seria que esses requadros fazem referência a *koxuk*, já que a forma destes se remetem aos suportes das fotografias antigas. As imagens que são colocadas neles dão a ver/ouvir (ou ocultam) situações que são conhecidas pela história oral, mas não vistas/ouvidas de forma direta e

sim elaborada através do mito e por tanto elaboradas para serem dadas a ver/escutar no filme.

Fotograma 12 - Requadro



Fotograma 13 - Requadro



É importante destacar que antes que qualquer imagem, escutamos o canto. Logo água e pássaros. Isto deixa em evidência que a escuta será uma parte fundamental tanto na narrativa do filme quanto na relação com o espectador. Colocar ouvidos no filme vai ser tão imprescindível como colocar os olhos. Isto é os ouvidos participando de forma ativa com o filme, o que faz escutar e ver ao mesmo tempo. Pensar o filme, torna-se em um desafio que incita a colocar atenção em questões técnicas, mas que ao mesmo tempo projetam conhecimentos externos a ele.

Assim, a relação do som com a imagem e com a narrativa do filme pode ser pensada a partir dos sons diegéticos e extradiegéticos. Os sons que mais predominam são os diegéticos, isto é: cada vez que escutamos um som, vemos a fonte sonora. Cada vez que uma personagem fala, vemos a boca fazer o movimento. Quando vemos a água, escutamos o barulho dela. Vemos um animal e escutamos o som dele.

Más devemos fazer uma grande distinção com os cantos. São diegéticos ou extradiegéticos? Cada vez que escutamos um canto, a simples vista/escuta não é possível distinguir sua procedência e a primeira impressão é que formam parte da composição musical do filme. Como foi mencionado anteriormente, não é possível classificar os cantos dentro dos sons extradiegéticos, pois não são músicas nem ambientes sonoros. São cantos/imagens/conhecimentos/memórias. Até que ponto é útil a distinção entre sons diegéticos e extradiegéticos? Quais os modos de dar a ver/escutar estes sons que não tem uma procedência tão evidente como os demais? É possível pensar em cantos-personagens?

Segundo Chion (1999), é possível distinguir efeitos de expressão sonora e de matéria dentro da composição sonora fílmica. O espectador é capaz de reconhecer sons quando relacionados com a imagem (e vice-versa), mas o reconhecimento não está relacionado com a verosimilhança posto que “no existe una ley rígida que una al sonido con su o sus causas” (CHION, 1999: p. 285). O ato de reconhecer sons está atrelado aos efeitos sonoros que traduzem movimentos, emoções, conhecimentos. Desta maneira, podemos deduzir que algo mau vai acontecer quando vemos/escutamos que a tormenta está chegando na aldeia ou bem associamos as vozes dos animais com os animais.

Levando em consideração que os sons sempre são expressão de alguma coisa que de alguma maneira se projeta na imagem (e vice-versa), de que maneiras podem ser pensados os cantos quando colocados dentro de um filme? Por que o único som que se comporta de maneira diferente são os cantos? Se pensamos em sons extradiegéticos como a voz *off*, a música e alguns ruídos, na maioria dos casos, são utilizados com o fim de não colocar a atenção na forma física dos emissores e sim nos efeitos que eles trazem sobre as narrativas. Se pensamos nas relações e noções dos cantos tikmũ'ũn (visível/invisível, audível/inaudível, cantos-imagens, cantos-rituais) as noções de formas físicas tanto de imagem como de som trazem novas formas de pensar as classificações de som na composição audiovisual. Nas nossas formas tradicionais de pensar o som, todo som que não esteja dentro da diegese é relacionado à subjetividade de uma personagem, a sons que são apresentados para o espectador mas não para a personagem ou sons que denotam emoções, sensações, movimentos, informações para o espectador. No caso dos cantos, esses sons são mais do que sons cinematográficos ou sons *fora-de-campo*: são imagens, memórias, movimentos, narrativas, rituais, conhecimentos que quando colocados dentro de um filme deslocam as concepções sonoras e visuais.

Outro ponto para destacar é a noção do tempo em relação aos cantos. Cada vez que escutamos um canto, a imagem apresenta um espaço ou uma personagem, ou uma situação particular como a tormenta ou os distintos casamentos do sobrevivente com as fêmeas. As entradas e saídas dos cantos movimentam as temporalidades da narrativa. Ao mesmo tempo em que estamos na história do filme, os cantos fazem referência e trazem outras temporalidades para a narrativa presente. Assim, o movimento e o ritmo também tem suas incidências nas personagens. Isto é, como se eles (os cantos) fossem os condutores dos movimentos dos humanos e não humanos por serem os que movimentam os conhecimentos.

Ao falar de ritmo e movimento, não devemos deixar de lado a montagem. Mas, como trabalhar a noção de montagem em um filme destas características? Segundo Andrade, “os cineastas explicaram que, na etapa de montagem, em que eles cortam partes que consideram importantes, sempre fica faltando algo para mostrar. A vontade de fazer outros filmes também passa pela complementação da narrativa dos seus yãmiyxop” (ANDRADE, 2017: p. 90-91). Levando isto em

consideração, parece como se a montagem no programa de edição fosse uma limitante para a construção da suas narrativas e me faz pensar que na forma de filmar e produzir as imagens já vem a montagem pronta. Talvez por isso a escolha de experimentar com a linguagem da animação.

Por outro lado, “a questão é que certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinemática” (BUCK-MORSS, 2009: p. 19). Os movimentos de câmera e a montagem possibilitam a criação de humanos/não-humanos casando com animais, o ponto de vista debaixo da água, fazer visíveis/audíveis as memórias que trazem os cantos. De certa maneira, a linguagem audiovisual permite transcriber/traduzir imagens audíveis/inaudíveis e sons visíveis/invisíveis através do movimento e do ritmo que a montagem e as mesmas memórias carregam.

A questão do visível/invisível e audível/inaudível está muito presente. A cena em que o “sobrevivente” se refugia dentro da árvore ou a sequencia onde nascem e morrem os bebês, o jogo destas noções claramente se dá através da montagem. Mas, por outra parte, é através das personagens dos animais que trazem as noções do visível/invisível e audível/inaudível. Temos animais que vemos/escutamos e animais que só vemos/escutamos como se fosse a sombra deles (ou seja que não vemos/escutamos). Podemos pensar que os animais que vemos/escutamos são animais e os que não podemos ver/escutar completamente são os *yãmĩy* (Fotogramas 15, 16 e 17). Ao mesmo tempo em que o espectador vê até debaixo da água (Fotograma 14), logo não pode ver como o “sobrevivente” casa com a fêmea de bicho nem como nasce o macaco e nem como nasce o porco. Mas por outro lado pode ver como nasce o humano.

Fotograma 14 - Debaixo da água



Fotograma 15 - Visível/Invisível



Fotograma 16 - Visível/Invisível



Fotograma 17 - Visível/Invisível



Ainda pensando na sequencia dos casamentos, outro ponto a ser destacado é a questão da transformação, sobretudo nos momentos em

que o “sobrevivente” está à procura do “seu” filho. A noção de *yāy hã* permite pensar nesse processo de busca. Não se trata de imitar, da mimese, mas de fazer parecer uma coisa com outra, trata-se de traduzir imagens sonoras e visuais que, ao parecerem com outras, de alguma maneira projetam pensamentos, conhecimentos, memórias. Mas o que acontece com a produção desta animação? Temos vários caminhos pelos quais percorre o mito até chegar a ser um filme de animação: o mito que é dos *yāmĩy* e passa para os mais velhos da aldeia em forma de cantos. Os cantos são dados a escutar para os Tikmũ’ũn nos rituais ao mesmo tempo em que o mito e os cantos são dados a escutar (traduzidos ao português) aos realizadores não-indígenas do filme. A ideia de realizar um audiovisual desta maneira talvez tenha a ver com *yāy hã*, fazer parecer a animação ao mito onde sabemos que não é o mito, mas se parece a ele, devido aos processos de tradução e transcrição pelos quais passam os conhecimentos e memórias.

A noção de *yāy hã* traz também as relações entre visível/invisível e audível/inaudível com os *yāmĩy*. O dar a ver/escutar me fez pensar questões a respeito do fato de *animar* um *yāmĩy*, e me pergunto: como será o processo de animá-lo? Como sera o processo de animar algo que não é nem visível/audível totalmente e que expressa-se pelo canto? Dentro do filme, os cantos, o uso do recurso das sombras nas personagens e as abelhas seriam formas de dar a ver/escutar os espíritos. Mas estes modos poderiam também ser considerados como personagens? Qual a noção de personagem dentro deste filme e entre os Tikmũ’ũn?

Uma forma de pensar este ponto seria identificar as personagens dentro da narrativa. De modo geral é possível dividir a história em duas partes: antes de *Konāgxeka* e depois de *Konāgxeka*. Na primeira parte identificam-se como personagens a mulher Tikmũ’ũn, os homens Tikmũ’ũn, a lontra, a água e a floresta, e na segunda parte temos o sobrevivente, as abelhas, o mico, o besouro, o porco e a criança. Mas de que maneiras são dadas a ver/escutar e ou traduzidas estas personagens?

No caso da primeira parte, os humanos Tikmũ’ũn e a lontra são apresentados como personagens porque são os condutores da narrativa, são eles que contam (a partir de suas falas) porque chegou o dilúvio na aldeia. A água pode ser pensada como personagem porque existe toda uma construção visual e sonora dela: é o primeiro elemento visual que

aparece, em todas as cenas tem movimento, cada vez que vemos a água escutamos o seu barulho e inclusive o espectador pode ver/escutar debaixo dela. É o rio, a chuva e a tormenta que vem como castigo para a aldeia. Inclusive o título do filme faz referencia a ela. A floresta é apresentada de forma tal que também pode pensar-se como personagem. Ela está presente na maioria das cenas, mas é pela forma em que os movimentos de câmera se relacionam com o espaço que penso a floresta como personagem que tem vida, que está animada. Nas cenas que mostram as imagens podemos ver os zoom in/out e a profundidade de campo dando a ver/escutar a noção já mencionada de *terra-floresta* (Fotogramas 18 e 19).

Fotograma 18 - Floresta



Fotograma 19 - Floresta



Na segunda parte, temos personagens humanas (sobrevivente e criança), animais (mico, besouro, porco, abelha) e não-humanos (*yãmĩy*). As personagens humanas parecem também ser as condutoras da narrativa por suas ações e falas com *yãmĩy* e com os animais. Os animais são apresentados como animais e ao mesmo tempo como *yãmĩy*. Os animais podem ser identificados porque não falam com o humano e são visíveis/audíveis para o espectador e para o sobrevivente. Os não-humanos (*yãmĩy*) são apresentados como animais mais podem falar com o sobrevivente e em alguns momentos se dão a ver/escutar de forma diferente. Assim a abelha fala com uma voz distorcida e alguns animais são dados a ver como se fossem sombra. Mas qual a razão pela qual, nesta segunda parte do filme, os atributos de humanos, não-humanos e animais se deslocam? Podemos relacionar a noção de personagem com a noção de máscara e/ou de roupa?

A forma como os Tikmũ'ũn traduzem os nomes dos espíritos que participam dos rituais também evidencia essa relação: os animais e o

próprio alimento possuem espírito, alma como os humanos. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, “as narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 354). O autor ainda explica que, para o perspectivismo ameríndio, [...] os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. (Ibid., p. 351). (ANDRADE, 2017: p. 66)

Seria importante também destacar que na maioria dos filmes Tikmũ’ũn existe um grande leque de personagens compondo a narrativa. Podemos pensar que esta característica do cinema Tikmũ’ũn (e talvez da maioria dos cinemas indígenas) baseia-se na composição cosmopolítica e cultural de suas formas de pensamento e de habitar o mundo, onde diversos seres se relacionam, tendo seu espaço e sua justificativa de existência dentro desse universo. Levando em consideração as relações transespecíficas entre os diversos seres, sugeriria pensar as personagens deste filme como “personagens-movimentos”, onde não existe uma personagem com uma ação única e principal e sim várias personagens que transitam pela narrativa, modificando a história.

Se bem é possível identificar personagens principais, secundários e antagonistas, isto não parece ser muito relevante para a construção da narrativa. Se observamos os créditos da maioria dos filmes Tikmũ'ün, podemos perceber que não existem distinções nos papéis da equipe de produção tao arbitrariedades como as nossas. A direção na maioria dos casos é compartilhada, os operadores de câmara são pessoas capacitadas para esse papel mas também é bastante compartilhada. No caso das personagens acontece o mesmo, se bem temos uma classificação narrativa deles, não é o mais importante já que é através das “personagens-movimentos” que a história se desenha, se traduz, se transcria.

Ainda sobre o dar a ver/escutar, os caminhos de projeção de conhecimentos que podem ser percebidos no filme, o saber do outro (principalmente no caso da lontra e dos *yãmĩy*) está muito presente e forma parte destes caminhos. Várias das ações que são colocadas na história baseiam-se nas relações de escuta. O parente que toma emprestada a lontra não escuta bem o que lhe foi dito sobre os peixes maiores, logo a lontra não “escuta” o pedido do parente para que fique com ele, o “sobrevivente” escuta quando se aproxima o dilúvio e logo vai se esconder na árvore, os *yãmĩy* escutam o pedido do sobrevivente e tiram ele da árvore, o “sobrevivente” escuta as indicações dos *yãmĩy* para que se case com uma fêmea de bicho. Podemos pensar então que ademais dos “personagens-movimento”, as relações de escuta (que também são movimentos) também são condutoras da narrativa do filme.

Muitos dos pontos destacados neste capítulo, se reafirmam logo nos créditos do filme. A relação dos desenhos com os créditos, talvez não estão colocados ali só por enfeite e sim fazem principal referência à forma dos desenhos Tikmũ'ün, onde não há hierarquia entre imagem e texto. Assim, nos créditos da “versão gravada, transcrita e traduzida de *konãgxeka*” está o desenho da lontra que é uma personagem importante dentro do filme ou junto aos créditos de “roteiro, edição e direção de arte” vemos um desenho da aldeia.

Ainda que não existe uma única forma de organizar nem de categorizar os créditos de um filme dentro das nossas tradições audiovisuais, me chama a atenção algumas das classificações e especificações. Por um lado temos os créditos clássicos de direção, som, arte, roteiro, produção, assistência, animação, edição e montagem,

finalização e agradecimentos e por outro lado temos créditos que fazem referência aos ilustradores (Fotograma 23), narradores e tradutores (Fotograma 20) e uma classificação das “vozes nos diálogos” (Fotograma 22), “vozes nos cantos” e os “cantos yãmĩy” (Fotograma 21). É possível perceber que existe uma grande preocupação em dar crédito e importância às vozes e à escuta dentro do filme. A distinção entre vozes e cantos me faz questionar uma vez mais a relação dos cantos com o dispositivo cinematográfico. Quais relações se fazem efetivamente? De que maneiras se pensam os cantos dentro dos filmes Tikmũ’ün? como personagem? como imagem sonora e/ou visual? como condutores da narrativa?

#### Fotograma 20 - Créditos



Fotograma 21 - Créditos



Fotograma 22 - Créditos



## Fotograma 23 - Créditos



Por outro lado, devemos colocar atenção nos caminhos de projeção do conhecimento que o filme suscita. Da mesma maneira em que foi feito no filme Xupapoyñãg (2011), Konãgxeka: o dilúvio maxakali, traz novamente a relevância da lontra como animal sagrado dentro da sua cultura. Como foi mencionado anteriormente, para eles, é necessário retomar as temáticas nos filmes, já que são formas de atualizar os mitos, rituais e conhecimentos e ainda mais: são formas de resistência frente aos processos de contato com os brancos.

Como observa Roberto Romero, os mitos de origem tikmũ'ũn narram menos uma “criação” surgida do nada, do que uma sobrevivência (destruição e transformação). Assim, para eles, como para outros povos ameríndios, o fim do mundo não é algo que se projeta como risco por vir, de modo unívoco, de uma vez por todas, já que o mundo acaba (ou quase) várias vezes. (...) Submetidos a massacres, epidemias e todo tipo de atrocidades, os Maxakali foram reduzidos a 59

índios, em 1940. Ele prosseguiram e retomaram o crescimento de suas populações. Continuam cantando, dançando, caçando e iniciando suas crianças à companhia dos *yãmĩy* (BRASIL, 2016a: p. 152)

Para conseguir realizar um filme que vem de um mito, tais conhecimentos percorrem caminhos. Dentro destes caminhos existem processos de tradução, transformação e intertextualidade que fazem com que esses conhecimentos sejam projetados de uma maneira e não de outra. Os conhecimentos são dados a ver/escutar para os pajés Tikmũ'ũn pelos *yãmĩy*. O mito do *konãgxeka* é criado pelos pajés e dado a ver/escutar para os Tikmũ'ũn através da oralidade dos cantos. Estes cantos são dados a ver/escutar através do mito, dos cantos e os desenhos aos realizadores do filme. O filme é dado a ver/escutar aos diversos espectadores nos diversos âmbitos de exibição.

Segundo os estudos de Bicalho (2018) estes caminhos e processos pelos quais passam os conhecimentos até chegar a ser um filme, vem da não hierarquização entre imagem e palavra, ou melhor, da forma em que a palavra é tratada como imagem, e vice-versa. Isto faz parte da forma audiovisual dos seus modos de dar a ver/escutar ao outro. Para ele, o cinema Tikmũ'ũn é cantado. Não porque os cantos estejam presentes nos filmes, mas porque os recursos e estruturas narrativas utilizadas nos cantos são parecidas às estruturas das sequencias nos filmes. Temos a história (o mito do dilúvio) e dentro dela os cantos que a compõem (os cantos dos *yãmĩy*). Assim, o mito seria a história do filme, e os cantos seriam as sequencias da história. Por esta razão podemos supor que existe toda uma constelação de traduções intersemióticas, onde negociam, por um lado história, cantos, desenhos e conhecimentos e por outro *yãmĩy* e humanos (espectadores, realizadores).

Como foi colocado anteriormente, a maioria dos filmes Tikmũ'ũn seguem as estruturas e formatos do documentário e do registro. Mas, a experiencia de realização do Isael e da Sueli Maxakali é mais ampla, pois eles tem explorado outras formas de narrativa e estética cinematográfica como a animação e a ficção, além do formato documentário e de registro. Duas questões emergem daqui: Por quê a escolha de experimentar com animação? e como se pensam e se

modificam os conceitos de cinema a partir de uma animação com estas características?

Levando em consideração que não se pode separar a estrutura do filme do entorno no qual é criado e nem por quem foi criado, sugiro duas questões que fazem referência ao por quê experimentar com o formato da animação: 1- faz um tempo que a animação é um formato que esta muito perto das crianças das aldeias Tikmũ'ũn, porém é uma forma estratégica de dar a ver/escutar e de preservar os conhecimentos e as memórias e ainda pode ser uma forma de incentivar às crianças a realizar filmes e 2- Existem diferentes formas de dar a ver/escutar algumas das temáticas (morte, vingança, relações do visível/invisível). Se estas temáticas são tratadas com pessoas reais numa ficção ou num documentário, existe a possibilidade de más interpretações e de formas inadequadas de falar delas e deles. Sobretudo por parte dos não-indígenas. Mas, se estas mesmas temáticas são dadas a ver/escutar através da animação, a recepção pode ser diferente, pois aos olhos/ouvidos das tradições em animação, tudo é possível e tudo é crível.

Ainda que “a ação de filmar não deve ser vista como um gesto de captura de um objeto de natureza passiva, ou de uma realidade pronta” (da COSTA, 2015: p. 194), devemos recordar que as estruturas que compõem a linguagem audiovisual (dependendo do formato e da narrativa do filme), podem ser quase totalmente (e digo quase pelo fator do espectador) controladas e criadas. A maioria destes controles e momentos de criação estão dadas pela montagem. Deixando de fora as discussões sobre realidade nos filmes, é possível experimentar as infinitas formas que podem suscitar o cinema de animação. Assim,

Contemporary discourses within anthropology on the uses of photographic images tend to be positioned and framed in postmodern reflexivity. Here it becomes imperative to always be aware of the impossibility of the truth in an image, and to question the pro-filmic event and the constructed nature of the view that is presented, as the ethnographic filmmaker Trinh T Minh-ha's film *Rassemblement* (1982) explores. However, for all intents and purposes, film of a photochemical

indexical nature must rely on the pro-filmic environment – the time, place, space and people that make up the image that is screened. Animation, on the other hand, does not need a pro-filmic object or artifact to define its final makeup, and for this reason perhaps presents itself as even more problematic to position as indexical film. (...) One example of the expressive depiction of human experience in the moving image that is not confined to realistic imagery (as understood in an indexical sense) is animation. (CALLUS, 2012: p. 14)

Uma vez mais, é preciso trazer para a discussão a noção de câmera-caçadora/pescadora. Seria aplicável esta noção num filme de animação? A grande diferença entre um filme de animação e um filme documentário são as técnicas de filmagem e o que está na frente da câmera. Caçar/pescar um desenho é o mesmo que caçar/pescar a imagem de um humano/não-humano? É necessário ressaltar que nas duas formas de realização e criação existem negociações. No caso da animação, as negociações vão além do visível/invisível, audível/inaudível, humanos/não-humanos, câmera/realizador, câmera/o que está na frente dela, realizador/espectador, filme/espectador, entre outras. A diferença dos filmes documentários, em *Konāgxeka* é possível reconhecer “the art of negotiation and collaboration that occurs between animator and audience” (CALLUS, 2012: p. 2).

Por outra parte, e ainda falando sobre as experiências de visionado/escuta descritas neste capítulo, preciso colocar uma vez mais a ênfase no (des)uso dos sentidos. Nas experiências onde só coloquei atenção em um dos sentidos (audição ou visão) percebi que reparei mais em aspectos técnicos e foi por isso mesmo que consegui fazer uma espécie de análise disso. Mas na experiência de ver/escutar ao mesmo tempo foi diferente, pois consegui pensar o filme, ir além da técnica e pensar que “los sentidos son canales, caminos de paso, más que campos o tierras” (CHION, 1993: p. 110). Cabe ressaltar que a experiência de analisar o filme a partir da escuta foi significativo á pesquisa, pois contribuiu para o entendimento (crucial) da “inseparabilidade dos sentidos”:

Se presenta aquí la ontología que denominaré ‘sonorismo amerindio’, la cual mantiene su foco en el proceso de administración de los límites de las entidades. El alcance de quasi-universalidad americana pretendida en esta denominación no contradice el carácter parcial del ‘perspectivismo’, sino que lo complementa, pues su análisis se mueve dentro del campo de los fenómenos de los mundos audibles y, por otro lado, permite comprender la inseparabilidad de los sentidos. (LEWY, 2015: p. 96)

Novos projetos vem caminhando. Proximamente, a animação *Mātãñãg, a Encantada* será realizada por membros da Comunidade Tikmũ’ũn de Aldeia Verde e da produtora Pajé Filmes e roteirizada pelo pajé Totó e por Charles Bicalho. Assim, a linguagem do cinema de animação é uma ferramenta que poderia potenciar as narrativas e as formas de contar as histórias dos Tikmũ’ũn, tendo como grande motivação às capacidades e o gostos cantos e pelos desenhos.

## 6. Considerações finais

Fazendo referencia ao título desta dissertação, esta foi uma pequena aproximação aos modos de dar a ver/escutar que os filmes Tikmũ'ũn (em especial a animação) suscitam a pensar dentro da sua constelação audiovisual. Ao deixar de lado o fator do espetáculo, pensar nestes filmes fazem com que novas formas de produzir, novas formas de ver/escutar e novas formas imagéticas emergjam e ajudem a (re)pensar noções e outras modalidades de cinemas que já existem faz muitos anos. Ao colocar os cinemas indígenas como ponto de partida para as reflexões, é possível notar que com estes filmes e com estes modos de fazê-los temos muitas questões a ser reconfiguradas.

Assim, a partir da análise destas constelações visuais é que poderíamos ver caminhos alternativos tanto de pensar como poderíamos “ler” uma arte contemporânea, quanto de outras formas de criar que não provem de inovações técnicas e sim de modos de perceber, ver, escutar, e dar a ver/escutar que fazem com que estas imagens/sons sejam tão particulares que no convívio com as produções artísticas mais contemporâneas no circuito de exibição, consigam causar algum tipo de reflexão e talvez outras ações e reações.

Por outro lado, as percepções sobre os filmes e entrevistas aos realizadores foram fundamentais para a delimitação dos temas e noções tratadas nesta pesquisa. O que mais me chamou a atenção foi a ênfase deles em criar estratégias para ser vistos/ouvidos tanto por outros indígenas quanto por não-indígenas nos diversos âmbitos de circulação das imagens/sons. A produção de filmes torna-se também uma forma de mobilizar e projetar seus conhecimentos.

Os cinemas indígenas são também formas de reconhecer os outros, outras realidades, outras formas de ver/escutar, outras formas de viver e conviver com e no mundo. Primeiramente, são imagens/sons que nos desafiam. Segundo Rosângela Tugny, nos filmes, não se trata de pensar sobre verdade/falsidade, ficção/documental/animação da maneira em que estamos acostumados a categorizar, mas de fazer visível/audível ou invisível/inaudível, isto é projetar/mobilizar, determinadas noções e formas de pensar através de intensidades colocadas nas imagens/sons.

De *yã y hã* (que se parece, mas não é)/traduzir determinados pensamentos.

O foco cambia, a forma de pensar as linguagens no cinema e o audiovisual mudam. As relações e negociações entre a câmera e o filmado estão presentes a cada momento e em todos os filmes. Talvez o fato de que uma câmera esteja presente (ou não) modifique os comportamentos diante dela, mas isso não significa que o filmado não seja verdadeiro (até no caso da animação). Segundo a autora “eles constroem tudo com muito cuidado” (2014), ou seja eles constroem seus rituais cotidianos com muita cautela e dedicação, então por quê o cinema não poderia ser dessa forma também?

Outro ponto que deve ser destacado ao trocar o ponto de partida de reflexão é o saber do outro. Como foi colocado ao longo da dissertação, as histórias que são contadas nos filmes Tikmu'ün não são propriedade de quem dirige ou grava as imagens/sons (não é inventada uma história para ser roteirizada), mas são conhecimentos dos espíritos ancestrais que se fazem ver/ouvir, principalmente através de cantos e dos corpos dos mais velhos da aldeia. Assim, os filmes são produzidos porque antes os conhecimentos foram dados a ver/escutar aos realizadores. A inclusão não hierárquica de animais, humanos e não-humanos na constelação audiovisual faz com que os paradigmas clássicos de realização sejam quebrados. Claramente, novas formas de produzir imagens e sons estão surgindo.

Na medida em que as reflexões a respeito das imagens/sons iam aparecendo, o processo e a metodologia de pesquisa ia se modificando significativamente. Um dos motivos pelos quais os modos de dar a ver/escutar nos filmes (imagem/som) Tikmũ'ün seriam o ponto de partida, foi o de pensar acerca da importância de fazer etnografias baseadas em filmes e entrevistas aos realizadores. Da mesma maneira em que é importante fazer etnografias baseadas em textos escritos, é possível fazer etnografias de imagens/sons produzidas por eles mesmos.

As formas narrativas e de realização audiovisual deste “povo do canto” foram os motores de impulso e ao mesmo tempo foram os encarregados de romper com as pressuposições com as quais comecei o trabalho. A formação em cinema e audiovisual que tive na graduação colocou completamente a ênfase na “leitura” e produção de imagem,

deixando de lado a importância e reflexão sobre a parte áudio do visual e sobre as partes e contra partes que fazem com que o cinema seja cinema. Por esta razão, foi todo um desafio pensar os filmes a partir do exercício da escuta.

Los antropólogos han tenido oídos desde los comienzos de su disciplina, pero, salvo unas pocas excepciones, solo los usaron para obtener la información que luego podían escribir. El oído etnográfico no es lo mismo que el oído de un etnógrafo. El oído etnográfico es creado a través de la interacción entre el etnógrafo y los miembros de la comunidad, quienes en forma conjunta focalizan en el sonido. El oído etnográfico es un oído híbrido. Los etnógrafos tienen toda una vida de experiencias auditivas previa al comienzo de la investigación que se traslada con ellos cuando se sumergen en el campo. Pero su sensibilidad a todos los sonidos y la atención a las ideas de sus interlocutores crean ese hibridismo. (SEEGER, 2015: p. 30)

Ainda a respeito da escuta, é importante mencionar que este tipo de dissertação (onde o foco está em pensar imagens e sons) pode contribuir aos debates e questionamentos referentes às metodologias de trabalho de campo e de pesquisa. Distingue-se então, não só a visão etnográfica, mas também o ouvido etnográfico, apontando em direção à multidimensionalidade que abarca a visão, a escuta, o cheiro, o tato.

Se bem existem profissionais na área de design sonoro, roteiro e direção para audiovisual que pensam e reivindicam a importância do som como elemento além do complemento da imagem em movimento, ainda resta muito a ser pensado e questionado. Como pensar um cinema feito em base ao som e não a imagem dentro das tradições ocidentais? De que maneiras as estruturas clássicas de narrativas, realização e de linguagem se modificariam? Levando em consideração que quando se pensa um filme a partir da imagem se faz roteiro técnico, se pensarmos um filme em base ao som, a matriz de realização seguiria sendo o roteiro clássico? Como seriam as imagens pensadas a partir do som?

Mas não só isso, o fato de ter colocado o foco na escuta me fez pensar no conceito de *mise-en-abyme*. Ao invés de pensar os filmes através da noção de *mise-en-scène* (conceito que busca criar de antemão uma atmosfera determinada na diegese), sugeriria utilizar a noção de *mise-en-abyme*, a qual traduz ou de alguma maneira faz referência às estruturas apontadas nos filmes Tikhmũ'ũn, onde existem caminhos de projeção de conhecimentos, que se dão primeiramente de forma oral, e que de certa maneira ecoam ou se traduzem de diferentes maneiras dentro dos filmes. Isto é se dão a ver/escutar através das imagens sonoras e visuais.

Ao longo da pesquisa, busquei me aproximar às formas de pensar e realizar cinema Tikhmũ'ũn e tentei elaborar uma metodologia que permita ir além da “leitura” e análise técnica dos filmes. Após notar que a escuta ocupa uma parte fundamental para a estética e cosmopolítica Tikhmũ'ũn, separei primeiro a imagem do som (e vice-versa) e em seguida voltei a juntar. Esse processo de desarmar e rearmar o filme (levando em conta as formas de pensar Tikhmũ'ũn) me fez pensar na noção de *yã y hã*, pois no momento em que se rearmou o filme era parecido a quando assisti por primeira vez, mas não era exatamente o mesmo porque muitas das noções tinham sido modificadas.

Foram três noções com as quais foi possível realizar uma maior discussão: modos de dar a ver/escutar, projeção e tradução. Tais noções suscitaram-se ao pensar a estética e as expressões artísticas Tikhmũ'ũn para além dos conceitos de beleza e criação tão caras às tradições ocidentais dominantes. As realizações audiovisuais envolvem mais do que parece a “simples vista”. Algumas das implicâncias que podem ser nomeadas são: os cantos dos seus *yãmiyxop*, as infinitas relações e negociações entre humanos, animais e não-humanos, as narrativas dos mitos e rituais, além das formas de realização audiovisual. Assim, é importante ressaltar que da mesma maneira em que existem formas de pensar e produzir imagens e sons a partir de outras imagens, também existem formas de pensar e produzir imagens e sons a partir dos cantos.

Os modos de dar a ver/escutar se relacionam com as noções e negociações do visível/invisível e audível/inaudível. Mas para conseguir pensar nessas questões é necessário ir além delas. Ao fazer o exercício de desarmar e rearmar o filme de animação, pude perceber que (como coloca Tugny áudio usp, 2014) as relações e negociações do ver/ser

visto e escutar/ser escutado dentro dos filmes Tikmũ'ũn se relacionam mais com graus ou intensidades de ver/escutar. O realizador que esta capacitado para filmar e produzir imagens/sons, também tem a capacidade de ver/escutar mais ou menos, isto é em graus ou intensidades.

Percebe-se que estes modos não estão presentes só nos filmes e produções artísticas, mas também nas entrevistas que lhes são realizadas aos realizadores e professores Maxakali sobre os processos de produção, métodos de ensino e sua vida cotidiana. Dentro da aldeia existem coisas que não podem ser vistas/escutadas pelas mulheres e que logo não são dadas a ver/escutar nos filmes.

Outra grande distinção que consegui pensar a partir de tudo o que implica pensar em modos de dar a ver/escutar é a diferença entre a forma de relacionar a imagem (tela) com o espectador e a forma de relacionar o som (caixa acústica) com o espectador. Quando a imagem se relaciona com o espectador, estão presentes as relações de ver/ser visto através do olhar (di)reto entre o olho e a tela. Quando o som se relaciona com o espectador, estão presentes as relações de escutar/ser escutado através da audição, mas ao mesmo tempo o som tem a capacidade de envolver, de permear todo o espaço onde o filme esteja sendo projetado. Talvez esse comportamento e “eficácia” do som tenha a ver com a “eficácia” dos cantos nos rituais Tikmũ'ũn.

A noção de projeção, foi quase impossível dissociá-la da palavra movimento e da noção de caminhos pelos quais os conhecimentos transitam, se movimentam, circulam. Pode-se pensar que a produção e exibição de um filme é uma projeção de conhecimentos (porque sempre está em jogo o saber do outro) que vai em várias direções (porque implica não só o que está colocado na tela mas também as relações do filme com o mundo de fora) e que percorre diversos caminhos para conseguir ser visto/escutado por outrem (e vice-versa). Assim, os caminhos de projeção, se direcionam também no sentido de movimento que surge da comunidade (indígena se filma a se mesmo) e retorna para ela (indígena vê/escuta o filme feito por eles mesmos). O indígena que filmou e apareceu na tela se vê/escuta a si mesmo. Ao mesmo tempo em que a comunidade não-indígena assiste um filme feito por indígenas.

A respeito das noções de tradução, poderíamos concluir que a tradução intersemiótica, a qual “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” ou vice-versa, implica níveis de tradução, transformação e transposição de sistemas de signos ou de linguagens (verbais e não-verbais) que estão inevitavelmente atreladas a uma história (entendida como “constelação” de “passado-presente-futuro” ou atemporalidade) e onde as interseções de sentidos, linguagens e suportes se fazem presentes, dando lugar a formas de pensamento que vá em varias dimensões, permitindo processos contínuos de transmutação que organizam as realidades de forma multidimensional.

É importante destacar que através da noção de tradução intersemiótica, pensada também como transcrição, foi possível mobilizar as noções de intertextualidade e *yāy hã*. Os processos de tradução percebidos nas formas de realização e nos modos de dar a ver/escutar nos filmes suscitaram reflexões em torno às formas de tradução. Assim, sugiro que os caminhos percorridos pelos conhecimentos nos diferentes suportes (canto, imagem, som, desenho, escrita) fazem referencia a uma “intertextualidade multidimensional”, onde temos por um lado o mito ou ritual que antes foi dado pelos *yamĩyxop* em forma de canto e por outro lado o filme que é realizado só porque antes o conhecimento percorreu um outro caminho. Ao mesmo tempo em que as duas dimensões se misturam no momento da realização do filme, criando uma outra dimensão que é a forma em que o espectador se relaciona com as imagens/sons. Com tudo, a noção de *yāy hã* também pode relacionar-se com as negociações entre as dimensões e as negociações entre os suportes. Nestes processos, os conhecimentos dos *yamĩyxop* vão se transformando. Esse transformar implica uma criação, pois os movimentos entre suportes, dimensões e caminhos modificam os conhecimentos, os fazem parecer ao “original”, mas não são o “original”. De acordo com André Brasil, o realizador

é assim uma espécie de mediador entre mundos, assumindo corpos diferentes quando passa de um a outro: faz a passagem entre passado e presente, entre o cotidiano da aldeia e a cena fílmica; entre índios e não índios. Participante da cena, a câmera é dispositivo operador dessas

passagens, impedindo também que elas sejam totalmente fluentes, provocando desconcertos e cisões. (BRASIL, 2013: p. 259)

Não devemos deixar de pensar nas formas de organizar as realizações indígenas. As formas de organizar uma equipe de produção nas realizações não-indígenas baseiam-se na divisão de papéis (som, arte, edição, roteiro, fotografia, produção, atores, entre outras) as quais ao meu ver, limitam as experiências de realização, posto que as percepções e processos de criação estão divididas por áreas e inclusive existem formas de organizar as categorias dos atores através dos *Stars Sistem*. Já nas formas de organização que pude perceber para os filmes Tikmũ'ũn, os papéis e as áreas de produção estão mais descentralizadas, o que me faz pensar que permite uma forma de produzir menos fragmentada e suscita novas formas de organização e novos métodos de criação coletiva.

Por outra parte, através da metodologia utilizada para desarmar e rearmar o filme de animação, sugere-se não a “leitura” da obra audiovisual e sim pensá-la. Ler um filme implica analisar a forma específica em que a linguagem audiovisual (técnicas e códigos) é construída para determinada história (isto é movimentos de câmera, planos, ângulos, tipo de montagem, paleta de cores, formas e texturas, entre outras) e levando em conta (de forma quase previsível) as possíveis interpretações por parte do espectador. Já pensar um filme implica ir além da análise da linguagem específica, implicando questionamentos dirigidos a noções que se situam por fora do filme.

No caso dos cinemas Tikmũ'ũn, a inclusão dos seres não-humanos, de animais e da terra às formas de realização e aos modos de dar a ver/escutar, fazem com que as imagens/sons criados sejam mais do que analisadas, pensadas. Da mesma maneira em que é necessário pensar as relações que se estabelecem entre os diferentes espectadores dessas imagens/sons que desafiam e quebram com muitas das noções clássicas dentro do dispositivo cinematográfico.

Outro ponto de reflexão que merece atenção se refere às formas nas quais os Tikmũ'ũn querem ser re-conhecidos. Um dos principais motivos pelos quais o audiovisual é uma linguagem muito explorada e

experimentada por realizadores indígenas diz respeito à magnitude política e empoderadora que a ferramenta audiovisual traz. Não só porque permite a preservação e a transmissão das memórias ancestrais, mas porque também permite ser dados a ver/escutar da maneira em que eles querem ser vistos/escutados e através das temáticas que querem colocar. A autoafirmação cultural, política e territorial, que traz a prática audiovisual não deixa de estar relacionada aos aspectos estéticos criados por cada povo para ser dados a ver/escutar pelos diversos outros.

É importante ressaltar que nós brancos só somos um dos diversos outros com os que os Tikmũ'ũn se relacionam e convivem. Eles cultivam interações com uma multiplicidade de outros e talvez nós brancos não sejamos tão importantes para suas concepções quanto imaginamos, porém muitas afirmações negativas acerca deles (como a violência, o alcoolismo, os suicídios, o “virar branco”) podem ser tomadas de forma tão “brancocentrada” que esquecemos de ver outros vetores destas constelações relacionais, deixando de lado o tentar se aproximar ao outro. Por esta razão, este trabalho tentou partir das concepções de imagem/som tikmũ'ũn com o fim de aproximar a novas formas de pensar o cinema e o audiovisual.

De todas maneiras, muitos dos filmes realizados pelos Tikmũ'ũn tem como finalidade dar-se a ver/escutar aos diversos espectadores (entre eles os não-indígenas). Nos vários depoimentos e entrevistas que foram comentados ao longo da dissertação é possível perceber uma crescente necessidade de produzir vídeo-cartas dirigidas a outros povos de diversos povos e aos não-indígenas também. No caso deste povo, quanto mais dívidas de comensalidade se estabelecem, mais fortes se tornam as relações com seus yãmĩy e com seus parentes. Será que quanto mais filmes se produzem para ser dados a ver/escutar para os outros, geraria melhores relacionamentos? Será que atualmente os cinemas indígenas estão sendo realizados porque neles podem ser escutados mais do que vistos? Por colocar na imagem (elemento que tem muito “valor” para nos brancos) o canto ou a voz e ao mesmo tempo atuando como ponte sonora entre as diferentes culturas e formas de perceber o mundo. Nas palavras de Kopenawa:

Não sou um ancião e ainda sei pouco.  
Entretanto, para que minhas palavras sejam

ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta. (KOPENAWA, 2010: p. 76)



## 7. Referências

### 7.1 Bibliografia

ALMEIDA, Maria Inês; MATOS, Beatriz (organizadoras), [Traducción Edgar Eduardo Bolivar Urueta, Eduardo Assis Martins]. Mira!: artes visuales contemporáneas de los pueblos indígenas. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013.

ANDRADE, Andriza Maria Teodolino de. Narrativas audiovisuais [manuscrito]: cinema, memórias ancestrais e rituais entre os Tikmu'un\_Maxakali / Andriza Maria Teodolino de Andrade. - 2017. 140f.: il.: color.

AUMONT, Jacques (org.). La mise en scène. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Hucitec, 1999.

BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme As Hipermulheres. Galáxia, n. 31, São Paulo, 2016.

BELISÁRIO, Bernard. Os Itseke e o fora-de-campo no cinema Kuikuro. Revista Devires, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 98-121, jul/dez 2014.

BENTES, Ivana. Câmera muy very good pra mim trabalhar. P. 51-63. In: Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena, 2004.

BERGANTINI, Loren Paneto. Sinestesia mediada pela tecnologia na arte: a interação entre voz e imagem. São Paulo: Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. 2004.

BICALHO, Charles. Konãgxeka: a produção de um filme de animação indígena em Minas Gerais. In: Anais: 3er Seminário de pesquisa em

Artes, Cultura e Linguagens. 28 – 30 de Novembro; Instituto de Artes e Design (IAD); Universidade Federal de Juiz de Fora; p. 299-310, 2016.

BICALHO, Charles. Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali. Tese apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2010.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá. Significação, v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013.

BRASIL, André. Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ’ün. Eco-pós, v.19, n. 2, p. 140-153, 2016a.

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

BRINCENIO, Monica Sofia Robles. La resonancia de la vida. Anotaciones sobre la comprensión del espacio sonoro en una ceremonia de yajé en Colombia. In: Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. A tela do cinema como prótese de percepção. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CALÁVIA SAEZ, Oscar. Esse obscuro objeto da pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em antropologia. Florianópolis: Edição do Autor, 2013.

CALAMBÁS, Soscué Marisol. No sólo crear la memoria de nosotros como pueblos indígenas, sino enseñar a ver esa memoria. MUNDO AMAZÓNICO 5: 189-195, 2014.

CAMACHO, Gonzalo. La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca. En: Pérez Castro, Ana Bella (ed.): Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca. Veracruz: Consejo Veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes populares, 166-180, 2007.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. Ritual e cosmologia maxakali: uma etnografia sobre a relação entre os espíritos-gaviões e os humanos. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Antropologia, 2009.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. En torno a una estética perspectivista de la predación: ensayo etnográfico sobre la relación entre los pueblos tikmũ'ün/maxakali y los pueblos águilas. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015.

CAMPOS, de Haroldo. Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria crítica e literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, de Haroldo. Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfigurador. In: COULTHARD, Malcolm. (Org.). Tradução: teoria e prática. Florianópolis, Editora da UFSC, 1991.

CAIUBY, Novaes Sylvia. Quando os cineastas são índios. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm> Acessado em março 2018.

CAIXETA, De Queiroz Ruben. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. 2004.

CEDEFES. Cineastas Maxakali - A visão indígena do mundo e da vida. Entrevista com Isael Maxakali e sua esposa Suely Maxakali, 2012. Link: <[http://www.cedefes.org.br/index.php?p=indigenas\\_detalle&id\\_afro=7984](http://www.cedefes.org.br/index.php?p=indigenas_detalle&id_afro=7984)> Acessado em julho 2018.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. “Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo”. Mana 19(3): 437-471, 2013.

CHION, Michel. El sonido. Música, cine, literatura... España: Editorial Paidós, 1999.

CHION, Michel. La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.

CORREA, Mari; CARELLI, Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.); Vídeo das Aldeias. In: Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

DA COSTA, Ana Carolina Estrela. Pescando Imagens: presença e visibilidade nos domínios da pesca e do cinema. Revista Devires, Belo Horizonte, V. 11, N. 2, P. 122-153, Jul/Dez 2014.

DA COSTA, Ana Carolina Estrela. Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

DA COSTA, Tomazini Sueli Aparecida. Breve reflexão sobre o fenômeno da intertextualidade. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2009.

DA SILVA, Almeida Anderson Diego. O etnodesign: formas de representar uma cultura. Rio grande do Sul, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Vol. 1 Editora 34, 1995.

FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Míriam L. Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papyrus, 1998.

FLORES, Nogueira Diniz Thais. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. Revista Cadernos de Tradução, Florianópolis, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE)- UFSC, vol 1, n. 3, pp. 313-338, 1998.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. 1995. Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto "Vídeo nas Aldeias". In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

HILGERT, Mariana Cristine. TRADUAÇÕES. Tese submetida ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de doutora em Estudos da Tradução. 2018.

JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. Cap. Aspectos linguísticos da tradução 63-72. Sao Paulo: Editora Cultrix, 2008.

KARLINE Macedo Nunes, Renato Izidoro da Silva e José de Oliveira dos Santos Silva, « Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil », Polis [Online], 38 | 2014, posto online no dia 05 Setembro 2014, consultado o 30 Setembro 2016. URL: <<http://polis.revues.org/10086>> Acessado em abril 2018.

KERAJ, Sokol. Indigenidad y cine indígena. Poliantea, 10(18), pp. 11-32, 2014.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xama yanomami. Traducción de B. Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRISTEVA, Julia. “A palavra, o Diálogo e o Romance”. In: Semiótica do romance. Lisboa: Arcádia, 1978.

KRISTEVA, Julia. História da Linguagem. Lisboa, Portugal : Edições 70, 1988.

LAGROU, Els. Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LANGDON, Esther Jean. Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia. In: Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015.

LEITE, Sávio. Maldita animação brasileira. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2015.

LEME, Gerson Rios. Escutando o Cinema. Artigo publicado no site da Revista Universitária do Audiovisual – RUA, da Universidade Federal de São Carlos, 2008. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=145>> Acessado em abril de 2018.

LEWY, Matthias. Más allá del ‘punto de vista’: sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas. In: Sudamérica

y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015.

LLOYD, G. E. R. On the very possibility of mutual intelligibility. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2): 221–235, 2014.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_256.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf)>. Acessado em julho 2018.

MacDOUGALL, David. *The corporeal image. Film, ethnography, and the senses*. New jersey: Princeton university press, 2006.

MAIA, Marta Regina; ANDRADE, Andriza. O CINEMA MAXAKALI: a narrativa audiovisual como ação política. *Revista Mídia e Cotidiano*: Volume 12, Número 1, p. 93-108, abril de 2018.

MARTINS ÁLVAREZ, Myriam. Yãmĩy – O canto e pessoa Maxakali. In TUGNY, R. P. e CAIXETA R. Q. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARTINS ÁLVAREZ, Myriam. Yãmĩy, os espíritos do canto: A construção da pessoa na sociedade Maxakali. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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/cmiglorin.asp>> Acessado em julho de 2018.

MOLINA, Tito. Ficción vs. Documental, el cuento que nos enseñan. *Revista Inmóvil. En Foco*. Vol. 3, Núm. 1. ISSN: 2528-7990, 2017.

NOGUEIRA, Diniz Thais Flores. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *Revista Cadernos de Tradução*, Florianópolis, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE)- UFSC, vol 1, n. 3, pp. 313-338, 1998.

PALOMBINI, Carlos. Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea, o CD do antropólogo Steven Feld. Revista Per Musi – v8 – set/dez – Pág. 165-167, 2003.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. Cap. Introdução: A tradução como poética sincrônica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

de QUEIROZ, Ruben Caixeta. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias, 2004.

ROMERO, Roberto. A Errática tikmũ'ũn\_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado / Roberto Romero Ribeiro Júnior – Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS-MN, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. Linguagens líquidas na era da mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Laymert Garcia. “Projeções da terra-floresta: o desenho-imagem yanomami”. In Anjos, Moacir dos (ed.). Pertença – Cadernos SESC\_Videobrasil 8. São Paulo: SESC, 2012-2013, pp. 49-54.

Disponível em: <<https://www.laymert.com.br/yanomami/>> Acessado em março 2017.

SCHAFFER, R. Murray. Educação sonora. SP, Unesp, 1992.

SCHAFFER, R. Murray. A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora; tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”. In: Heidermann, Werner (org.). Clássicos da teoria da tradução. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, Pp. 39-99, 2010.

SCHULER, Evelyn; SZTUTMAN, Renato e HIKIJI, Rose Satiko G.; Conversas na desordem. Entrevista com Andrea Tonacci. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros IEB n.45 set- 2007.

SEEGER, Anthony. El oído Etnográfico. In: Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015.

SENERA, Stella. Conversações em Watoriki. Das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo. Revista Cadernos de Subjetividade, São Paulo, p55-77, 2011.

SEVERI, Carlo. Transmutating beings. A proposal for an anthropology of thought. Revista Hau: Journal of Ethnographic Theory 4 (2): 41–71, 2014.

SEVERI, Carlo. “O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos do olhar”. In: Severi, C. & Lagrou, E (orgs). Quimeras em Diálogo. Rio de Janeiro: 7Letras. Pp. 25- 66, 2013.

SHAPERO, Joshua. El pinkuyllu y la María Angola: materialidad e interacción em la interpretación del contexto musical. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema, Papyrus, São Paulo, 2003.

STRATHERN, Marilyn. Feathers and shells: Learning to see. In: Learning to see in Melanesia. Masterclass Series 2. Manchester: H AU Society for Ethnographic Theory, 2013.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Escuta e poder na estética Tikmu`um Maxakali. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

TUGNY, Rosângela P. Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ`ün. Barcelona, Espanha: Revista Transcultural de Música, núm. 15, 2011, pp. 1-27.

TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmu`un. Revista Devires, Belo Horizonte, V. 11, N. 2, P. 154-179, Jul/Dez 2014.

VIDAL, Lux. Grafismo indígena: estudos de antropología estética. Sao Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de Sao Paulo: FAPESP, 1992.

VIVEIROS de Castro, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. Cadernos de Campo, 14/15: 319-338, 2006.

VIVEIROS de Castro, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## 7. 2 Filmografia

ÃGTUX, Tania Anaya, 2005. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-0gDOiJdMBU>> Acessado em abril de 2018.

Cinema Tikmu'un Maxakali. DVD. Belo Horizonte, 2013. (3 filmes: Caçando Capivara, Acordar do Dia, Tatakox Vila Nova).

Comendo Como Gente - Mesa 8: "Quem não come com a gente", Toninho Maxakali, Marilton Maxakali & Rosangela de Tugny (UFSB). Belo Horizonte, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L07dCoQykdE>> Acessado em maio de 2018.

Conversas no Maranhão, Andrea Tonacci, 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YEoHgd6rx9w>> Acessado em abril de 2018.

Diálogos com Isael e Suely Maxakali, disciplina KinoMaxakali, 2015.

Especial Santaella #1 - O pós-humano. NUPRAC; Rádio JA, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OGWzNvfw7n0>> Acessado em julho de 2018.

Konãxeka: o Dilúvio Maxakali. Isael Maxacali e Charles Bicalho, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XKNdLtJZGs>> Acessado em outubro de 2016.

MANEVY, Alfredo. Entrevista, 2016. Disponível em <http://farofafa.cartacapital.com.br/2016/10/06/mas-existe-cinema-de-indio/>> Acessado em julho de 2018.

Mímãñãm mômãmõka xi xûñîñ, Isael Maxakali, 2009. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Vk\\_D824r2yE](https://www.youtube.com/watch?v=Vk_D824r2yE)> Acessado em outubro de 2016.

O espírito da TV. Vincent Carelli, Dominique Gallois, 1990. Disponível em <<http://lugardoreal.com/video/o-espírito-da-tv>> Acessado em março de 2018.

Xapiri. Bruce Albert, Gisela Motta, Leandro Lima, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, 2012. Disponível em <<https://vimeo.com/47012586>> Acessado em novembro de 2016.

Xokxop Penãhã, Zezinho Maxakali, 2009. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=s\\_fKBFluP00](https://www.youtube.com/watch?v=s_fKBFluP00)> Acessado em abril de 2018.

Xokxop Pet. Isael Maxakali, 2009. Trailer disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_DzgdME6Yuk&list=FLa7g12IHrpTy1lhCz0sIrTg](https://www.youtube.com/watch?v=_DzgdME6Yuk&list=FLa7g12IHrpTy1lhCz0sIrTg)> Acessado em outubro de 2016.

Yiax Kaax. Isael Maxakali, 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2deDUj-sgWk&t=7s>> Acessado em outubro de 2016.

Palestra de Rosângela Pereira de Tugny. Seminário Internacional Políticas da Imagem, 2014. Disponível em: <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=20435>> Acessado em junho de 2018.

Isael e Sueli Maxakali – Encontros de Cinema (2016). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_n17nR\\_0okw](https://www.youtube.com/watch?v=_n17nR_0okw)> Acessado em junho de 2018.

IV Colóquio Cinema, Estética e Política - Sessão 1 - Cosmopolíticas da Imagem, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=la0CgooamQs>> Acessado em junho de 2018.

Daniel Munduruku; Patricia Ferreira - Faces da Oralidade: Escrita e Imagem – Mekukradjá – Círculo Um, 2016. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/mekukradja-circulo-de-saberes-de->

escritores-e-realizadores-indigenas-2016-registros> Acessado em maio de 2018.

Charles Bicalho - áudio da fala no V Encuentro de Literaturas Amerindias (EILA), Colombia: 2018. Disponível em <<https://www.dropbox.com/s/tktinfstk39q55/abr.%2027%2011.44%20AM.mp3?dl=0>> Acessado em maio de 2018.