

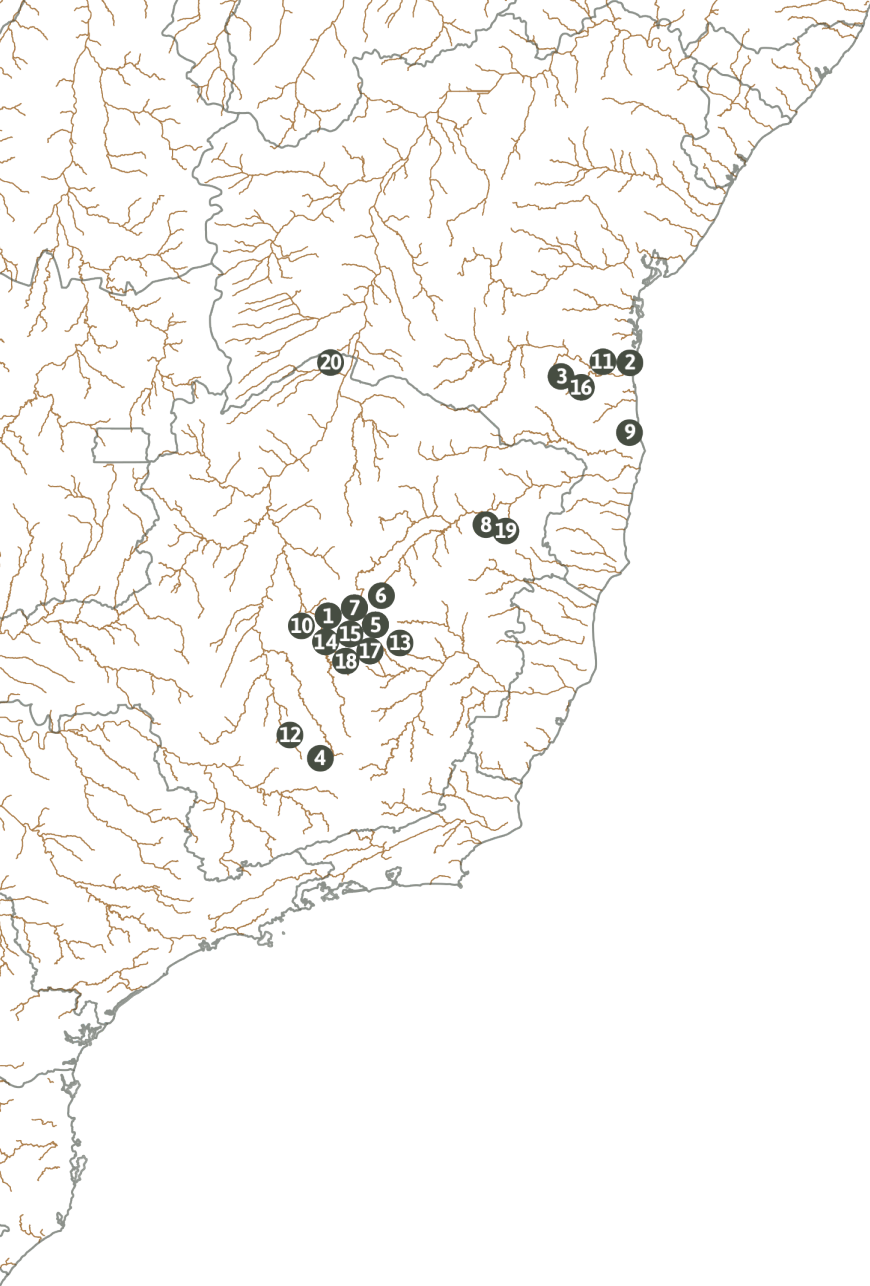


Isael Maxakali

HĀHĀM OK NĀG
XINĒM OK NĀG

SEM TERRA
NÃO TEM CINEMA





Territórios dos titulados e tituladas por Notório Saber na UFMG até fevereiro de 2024

- 1. Bengala (José Bonifácio da Luz), PPGMUS, Escola de Música**
- 2. Cacique Babau (Rosivaldo Ferreira da Silva), NPGAU, Escola de Arquitetura**
- 3. Cacique Nailton Pataxó, PPGCOM, FAFICH**
- 4. Capitã Pedrina (Pedrina de Lourdes Santos), PPGCOM, FAFICH**
- 5. Dirceu Ferreira Sérgio, Estudos do Lazer, EEFFTO**
- 6. Dunga (Amadeu Martins), Ciência da Informação, ECI**
- 7. Gil Amâncio, Conhecimento e Inclusão Social em Educação, FAE**
- 8. Isael Maxakali, PPGCOM, FAFICH**
- 9. Japira Pataxó, Conhecimento e Inclusão Social em Educação, FAE**
- 10. João Angoleiro (João Bosco Alves da Silva), PPGArtes, EBA**
- 11. Joelson Ferreira de Oliveira, NPGAU, Escola de Arquitetura**
- 12. Kanaty Pataxó (Salvino dos Santos Braz), Conhecimento e Inclusão Social em Educação, FAE**
- 13. Mão Branca (Wiliam Douglas Guimarães), Estudos do Lazer, EEFFTO**
- 14. Mometu Kitaloyá (Maria de Fátima Nogueira), Estudos do Lazer, EEFFTO**
- 15. Maurício Tizumba, PPGArtes, EBA**
- 16. Mayá (Maria Muniz Andrade Ribeiro), Conhecimento e Inclusão Social em Educação, FAE**
- 17. Primo (Edson Moreira da Silva), PPGCI, ECI**
- 18. Ricardo Aleixo, Pós-Lit, FAFICH**
- 19. Sueli Maxakali, Pós-Lit, FAFICH**
- 20. Valdemar Xakriabá, Conhecimento e Inclusão Social em Educação, FAE**

**HĀHĀM OK NĀG
XINĒM OK NĀG**

**SEM TERRA
NÃO TEM CINEMA**

Isael Maxakali

[cc] **npgau**

[cc] **ppgcom**

[cc] Isael Maxakali

Primeira edição, março de 2024

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Escola de Arquitetura / Universidade Federal de Minas Gerais
Rua Paraíba, 697 / Belo Horizonte, MG, Brasil / CEP 31.130.141
colpos@arq.ufmg.br / npgau.ufmg@gmail.com
sites.arq.ufmg.br/posgraduacao/arquiteturaeurbanismo

Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas / Universidade Federal de
Minas Gerais

Av. Antônio Carlos, 6627 / Belo Horizonte, MG, Brasil / CEP 31.270-901
colposcom-soc@fafich.ufmg.br / www.ppgcom.fafich.ufmg.br

CNPq/MCTI/FNDCT – Edital Pró-Humanidades - Projeto “Políticas da terra:
encontros da universidade com os saberes e fazeres afro-indígenas”.

Você tem a liberdade de compartilhar, copiar, distribuir e transmitir essa
obra, desde que cite a autoria e não faça uso comercial.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Maxakali, Isael

Hãhãm ok nãg xinêm ok nãg = Sem terra não tem
cinema / Isael Maxakali ; desenhos Gustavo Caboco. --
Belo Horizonte, MG : NPGAU, 2024. -- (Coleção
especial notório saber)

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-89221-10-4

1. Arte indígena 2. Cinema 3. Educação indígena
4. Memória I. Caboco, Gustavo. II. Título
III. Título: Sem terra não tem cinema. IV. Série.

24-193106

CDD 303.484

Ficha catalográfica: Elaborada por Eliane de Freitas Leite – CRB 8/8415

Coleção especial Notório Saber

A coleção especial Notório Saber foi iniciada pelo NPGAU em 2022 em parceria com a Comissão Permanente de Acompanhamento do Notório Saber na UFMG, vinculada à Pró-reitoria de Pós-graduação. A coleção é compartilhada com os outros programas de pós-graduação na tarefa de divulgar os saberes tradicionais reconhecidos como Notório Saber pela UFMG. Para esta coleção, o NPGAU convidou o artista wapiçhana Gustavo Caboco para produzir uma série de desenhos com elementos dos territórios dos recém doutores por Notório Saber. Os livros são feitos a partir dos dossiês encaminhados para o processo de titulação, que são editados e ampliados, em diálogo com os(as) autores(as). Cada título tem tiragem de no mínimo 300 exemplares, prioritariamente distribuídos de forma gratuita nos territórios dos titulados, em bibliotecas de programas de pós-graduação do país e para professores visitantes e convidados. Todos os títulos são disponibilizados para livre acesso em plataformas da internet.



A partir da aprovação da Resolução Complementar nº 01/2020, de 28 de maio de 2020, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG encaminhou à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, em 23 de novembro de 2020, o dossiê para o pleito de Notório Saber a Isael Maxakali. O reconhecimento desse pleito foi aprovado pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFMG, por unanimidade, em 16 de dezembro de 2021.

Isael Maxakali é liderança indígena de múltipla atuação: professor, pesquisador, guardião de um amplo repertório de cantos, cineasta, artista visual e aprendiz de pajé. Todas essas habilidades têm sentido como parte de um trabalho coletivo que visa dar a ver, em sua complexidade, a vasta experiência cosmológica, ritual, linguística e política dos Tikmũ'ũn, povo que hoje vive em terras exíguas no nordeste de Minas Gerais, mas que historicamente habitou e andou por todo o Vale do

Mucuri, antes do esbulho de suas terras por fazendeiros da região.

Junto à sua companheira, Sueli Maxakali, Isael mantém, há muito, constante relação de formação e pesquisa com a UFMG – nos campos da educação, da música, da saúde, da literatura e do cinema –, exercendo o papel de tradutor entre mundos díspares, mas que encontram formas parciais e inventivas de trabalho compartilhado. Em seu sentido amplo, a tradução encampada por Isael e Sueli Maxakali tem a força de transformar, por dentro, os processos de pesquisa e a produção conceitual, pedagógica e sensível na universidade.

Na interseção entre educação e cinema, Isael Maxakali tem produzido um conjunto desconcertante de filmes, sejam aqueles ligados aos rituais, sejam aqueles que expõem os processos históricos de expropriação de terra, de violência e violação de direitos aos quais seu povo vem sendo submetido, assim como as maneiras por meio das quais vem reexistindo, movido pelos cantos, pela língua e pela relação com os *yãmīyxop*, povos-espírito com os quais os Tikmũ'ũn mantêm profícua e profunda aliança.

Durante a pandemia, Isael e Sueli lideraram, junto a anciãos e pajés, uma peregrinação em busca de uma terra na qual pusessem manter e

intensificar sua relação com os *yāmīyxop*, onde pudessem reflorestar e recuperar os rios, e onde crianças e jovens tivessem as condições necessárias para aprender-brincar aos modos *tikmũ'ũn*. Ali, eles vêm construindo o que denominam Aldeia-Escola-Floresta, um espaço para a educação sensível baseada na relação com a terra, com as águas, com os bichos e com as matas, sempre sob a elaboração dos cantos.

O PPGCOM da UFMG está extremamente honrado com a concessão do título de doutor em Comunicação por Notório Saber a Isael Maxakali e com a possibilidade de promover a publicação e a circulação deste livro, a fim de que ele, esperamos, contribua, entre outras ações, para a transformação da universidade, no sentido da pluralidade epistêmica e do compromisso com a autodeterminação dos povos.

**Programa de Pós-Graduação
em Comunicação | UFMG**

O Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais foi criado na UFMG em caráter experimental em 2014 e instituído formalmente em 2015. Esse programa encontra-se em diálogo e se inspira na proposta do Encontro de Saberes do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCTI) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa da Universidade de Brasília (UnB). Ao conceder hospitalidade aos saberes das culturas afrodescendentes, indígenas e populares, o programa procura abrir a universidade a experiências de ensino e pesquisa pluriépistêmicas.

Tendo mantido relações de formação e pesquisa com a UFMG desde o final dos anos 1990, Isael Maxakali foi convidado a atuar como professor no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais, em 2015, junto a Sueli Maxakali, na disciplina “Cosmociências: Cinema e Pensamento Kino Maxakali”. Em 2018, participou da disciplina “Cosmociências: Construção da casa Maxakali”. Em meio à pandemia, quando liderava um processo de mudança de terra, junto a cerca de noventa famílias tikmũ’ũn, Isael Maxakali integrou o grupo de mestres e mestras da disciplina “Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais: Escolas da Terra”, também composto por Nadya Akawã Tupinambá, Tata Sobodê (Jefferson Duarte Brandão), Tat’etu Jalabo (Pai Geraldo André), Elionice Sacramento,

Carlos Alberto Pinto dos Santos, Rosineide Souza Ribeiro e Durval Libânio, sob a mediação de Joelson Ferreira de Oliveira. Atento aos modos sensíveis da formação, tendo em vista a força e a complexidade cosmológica e estética da experiência tikmũ'ũn, Isael Maxakali tem contribuído para ampliar e alterar o repertório epistêmico, conceitual e prático de áreas como a educação, o cinema, a arquitetura e as artes visuais.

Com a Resolução Complementar nº 01/2020, de 28 de maio de 2020, que regulamenta o reconhecimento de Notório Saber na UFMG, amplia-se o caminho para a presença continuada, para o intercâmbio sistemático e para alianças urgentes entre o saber acadêmico e os saberes tradicionais. O dossiê de Isael Maxakali faz parte desse movimento de abertura que, até janeiro de 2024, reconheceu e concedeu a 15 mestres e 5 mestradas dos saberes tradicionais o título de Notório Saber pela UFMG.

**Formação Transversal
em Saberes Tradicionais | UFMG**



SUMÁRIO

- 13 **Sonhar, florestar, transformar**
Renata Marquez
- 29 **O artista e educador Isael Maxakali:
por uma estética do sonhar e práticas
geradoras de vida**
Joana Brandão Tavares
- 49 **Trajetória biográfica**
Roberto Romero e André Brasil
- 149 **Apne-Ixkot-Hãmhipak:
Aldeia-Escola-Floresta**
Isael Maxakali
- 183 **Referências**



Nota de apresentação

SONHAR, FLORESTAR, TRANSFORMAR

Renata Marquez¹

Yāy hã mīy foi a proposição maxakali para *Mundos Indígenas*, exposição inaugurada em 2019 no Espaço do Conhecimento UFMG. Ao lado de mais quatro grupos de curadores Yanomami, Ye'kwana, Xakriabá e Pataxoop, Isael e sua companheira Sueli eram os curadores Maxakali.² *Yāy hã mīy* era

1. Professora da Escola de Arquitetura e da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. Formada em Arquitetura e em Artes Plásticas, é mestre em Arquitetura e doutora em Geografia, com pós-doutorado em Antropologia. Atua também como curadora e editora. É uma das fundadoras e editoras da revista PISEAGRAMA.

2. Os curadores e as curadoras participaram de um processo coletivo a convite das antropólogas e pesquisadoras da UFMG Ana Maria R. Gomes, Deborah Lima e Mariana de Oliveira. A exposição teve a curadoria de Isael e Sueli Maxakali; Davi Kopenawa e Joseca Yanomami; Júlio David Magalhães e Viviane Cajusuanaima Rocha; Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Célia Xakriabá; e Kanaty Pataxoop e Liça Pataxoop. Ficou em cartaz entre dezembro de 2019 e julho de 2023.

o chamado dos Tikmũ'ũn, como se denominam, destinado aos povos da cidade. Palavras inco-
muns aos nossos olhos e ouvidos que podiam ser
experimentadas, na exposição, não pela tradução
certamente *traidora* para o português, mas por
sua *presença ativa* e sensível através de objetos
brincantes, máscaras de embaúba e algodão,
desenhos, cantos, cipó e do filme *Yãmĩy*.³ Juntas,
narrativas vindas de outra língua, mas apresenta-
das sob múltiplas formas, compunham o território
expográfico dos Tikmũ'ũn. Isael e Sueli nos conta-
vam sobre os fluxos de um mundo em constante
transformação onde humanos e não humanos
compartilham a vida:

**Nós, os Tikmũ'ũn, nos transformamos em bicho e
em outras coisas também. Antigamente, todo pajé
se transformava em bicho. E bicho se transformava
em outro bicho. Vai transformando. E, hoje, isso
ainda continua. Eu me transformei em coordena-
dor da escola, *yãy hã mĩy*. Vereador, *yãy hã mĩy*.
Transformar. É assim.**⁴

3. *Yãmĩy* é um filme de quinze minutos de duração dirigido por Isael Maxakali e montado por Charles Bicalho (Pajé Filmes) em 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HxHJ8CFY8Mo>>.

4. Depoimento publicado no livreto distribuído na exposição *Mundos Indígenas*, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

Artista e cineasta premiado, professor, pesquisador, coordenador da escola indígena, tradutor, liderança política, vereador, curador, doutor por Notório Saber e mais coisas porvir: *yāy hā mīy*. É assim. A rica sensibilidade do mundo *tikmũ'ün* vem transformando memórias ancestrais em invenções simultaneamente estéticas e políticas compartilhadas entre mundos. O poder *tikmũ'ün* para se reinventar propõe modos singulares de estar em contato conosco, os *āyūhuk*, para compor momentos nos quais mundos divergentes se encontram, se enxergam, se escutam e podem sonhar juntos.

Minha neta, Isaiana, pensava que vereador era só não indígena. [...] Então, quando cheguei, ela veio correndo, me abraçou e perguntou: “Cadê o prefeito? O pessoal falou que vai chegar o prefeito, o vereador, e nós estamos esperando, mas até agora não chegou, dizem que ele está vindo”. E falei: “Ô Isaiana, minha neta, eu sou vereador agora”. E ela falou: “Nossa, por que você pegou nome de não índio?”. Eu falei: “Porque todo mundo fala *vereador*, o município de Ladainha e o Brasil todo, e agora eu ganhei a eleição, e o pessoal vai me chamar de vereador”. E ela: “E o seu nome vai continuar?”. E eu falei: “Vai, não vou perder o meu nome, não”. E depois Isaiana perguntou: “E o artista, eu nunca

vi o artista, é famoso?”. E eu falei que eu era o artista também.⁵

Sem nunca perder o seu nome, Isael acumula outros nomes compondo-se na multiplicidade de sua *presença ativa*. Ele nos ensina a traduzir preservando a diferença, associando mundos, fazendo velhas palavras dos *tihik* assumirem novos ofícios, sentidos e responsabilidades. Isael Maxakali é também o artista famoso. Ele foi eleito em 2020, por júri popular, artista vencedor do Prêmio PIPA online. Na rede globalizada da arte contemporânea, suas imagens marcam a presença de uma exterioridade questionadora que extravasa os limites das definições e dos protocolos artísticos.

O trabalho de Isael resguarda e atualiza a episteme estética *tikmũ'ün* trazendo a ideia de uma coletividade que confronta a noção moderna de autoria individual do artista e o seu público especializado. Sua obra nasce da comunidade e a ela se destina: comunidade de pessoas de muitas espécies, sem a qual nenhum sentido ou experiência podem ser constituídos. Arte coletiva, ancestral e

5. Trecho de aula do curso Escolas da Terra, ministrada nos dias 15/12/2020 e 19/01/2021 por Nádya Akawã Tupinambá e Isael Maxakali (módulo Escola do Arco, da Flecha e do Maracá), com mediação do doutor por Notório Saber Joelson Ferreira de Oliveira.

compartilhada que foi incluída no sistema da arte, mas que mira sobretudo o que esse sistema não contém nem pode conter: o sonho da mata onde os rituais possam ser realizados e os povos-espírito *yãmīyxop* possam ser fartamente alimentados.

Os modos *tikmũ'ũn* de estar conosco ultrapassam a comunicação verbal e nos convidam a conhecer o seu mundo pela via das paisagens sonoras e imagéticas. Em suas falas e conversas, os cantos brotam de repente para presentificar aquilo que não é dizível em palavras, o que não é traduzível, embaralhando as línguas maxakali e português, e desdobrando as formas de comunicação no encontro entre mundos. Os cantos passam a ocupar o ambiente em volta, envolvendo a todos na paisagem sonora instantaneamente criada para conectar outros tempos e espaços.

As imagens, por sua vez, presentes nas pinturas corporais rituais, nos vestidos coloridos característicos das mulheres *tikmũ'ũn*, nas bolsas tecidas e nos adornos de miçanga ou de fios de embaúba, migram constantemente para outros suportes e outras tecnologias como a fotografia, o desenho, a pintura e o cinema, e, com eles, rapidamente proliferam e se redistribuem, inclusive no mundo da arte contemporânea.

Foi pela via dos cantos e das imagens que nos aproximamos de Isael e Sueli, ainda no início

dos anos 2000, por intermédio da pesquisadora e amiga Rosângela de Tugny, que nos apresentou. Rosângela nos mostrava os desenhos elaborados com lápis de cor por Donizete Maxakali e Zé Antoninho Maxakali, narrativas cartográficas do confinamento territorial entre fazendeiros armados que impediam o seu livre trânsito e acesso aos rios, plantas, animais e espíritos. Dentre os fartos mapas da violência e da interdição daquele conjunto de desenhos, contudo, surgiam também desenhos da biodiversidade cantada, conservada na temporalidade ancestral e em migração para o papel pelas mãos de Totó Maxakali. A potência orgânica da vida reunia passado e futuro e evocava o presente com a sua capacidade de sonhar, habitando os cantos e as imagens.

Naqueles anos, Isael participava do Laboratório de Etnomusicologia na Escola de Música da UFMG ao lado de Rosângela, debruçados no enorme acervo-arsenal de cantos maxakali. Rosângela nos apresentava a “geografia cantada”, como ela descreveu os espaços por onde vivem, passam e cantam os Tikmũ’ün. “Preferimos deixar a terra para o fazendeiro e levar conosco o canto e a língua, para podermos chamar os nossos Yãmĩy”⁶,

6. MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Yãy hã mĩy. Em: GOMES, Ana M. R. et al. (eds.). *Mundos Indígenas*. Belo Horizonte: Espaço do

explicam Isael e Sueli. Rosângela ressaltava “a erudição enciclopédica” dos bichos citados nos cantos, já que “há quase um século não vivem mais entre matas e bichos”.⁷ Aprendemos com eles os limites trágicos das noções ocidentais de paisagem, de geografia e de história; descobrimos com eles como as paisagens são ancestrais e como os cantos são arquivos em que guardam a história e conservam a terra. Entendemos que, se historicamente preferiram “deixar a terra” a cada investida colonizadora, hoje a luta pela terra encontra novos aliados e novas estratégias para a retomada da morada dos Yāmīy.

O mundo tikmũ’ũn vem participando do cotidiano da UFMG desde 1995, quando Isael aqui chegou como aluno do PIEI, Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais. A presença tikmũ’ũn junto aos *tihik* faz brotar uma ambiência sonora e imagética que, para alguns, pode configurar um “embarço”, como apontavam os viajantes do século XIX que aqui chegavam e se deparavam com o excesso da riqueza livre e comunitária da floresta. Porém, para outros *tihik*, trata-se exatamente de uma presença estética e epistêmica que

Conhecimento UFMG, 2020, p. 123. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/catalogos/>>.

7. TUGNY, Rosângela Pereira de. Trem do progresso. *PISEAGRAMA*, n. 2, Belo Horizonte, abr. 2011, p. 7.

propõe um encontro de saberes,⁸ uma aliança de mundos para acolher, preservar e tentar garantir a vida. A presença de Isael faz brotar uma “floresta inteira”, como disse Rosângela ao descrever as suas andanças.

Quando Isael anda, sempre imagino que é um enxame que anda, são muitas coisas ao mesmo tempo, é uma floresta inteira, é um ajuntamento de seres cantantes que estão ali em torno daquilo que é uma pessoa que a gente chama de Isael Maxakali.⁹

Isael e Sueli, frequentemente em companhia um do outro, têm semeado no tempo e no espaço institucional da universidade esses momentos florestados por onde o fluxo da transformação (em

8. O Encontro de Saberes, movimento iniciado em 2010 na Universidade de Brasília pelo INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI/UNB), sob coordenação do professor José Jorge de Carvalho, alcançou quatorze universidades públicas no território nacional, uma na Colômbia e uma na Áustria. O seu foco é a inclusão dos mestres e das mestras dos saberes dos povos tradicionais, indígenas, afro-brasileiros, quilombolas e das culturas populares como docentes nas universidades em disciplinas regulares. A partir dessa experiência, foi iniciada em 2014 na UFMG a Formação Transversal em Saberes Tradicionais.

9. Trecho de live com Rosângela de Tugny e Roberto Romero na campanha para o Prêmio PIPA online 2020.

bichos e “outras coisas também”) tem a chance de afetar àqueles e àquelas que deles participam. Suas presenças delicadas e reservadas, ao mesmo tempo intensas e atentas, demonstram que têm muito a fazer e que sabem a responsabilidade e a potência de estarem aqui. Desde 2015, ambos estão frequentemente na UFMG para participar das mais diversas atividades na Formação Transversal em Saberes Tradicionais, extravasando também os limites da fragmentação especializada dos conhecimentos científicos.

Em cada uma das atividades que contam com a suas presenças, o espaço acadêmico é convocado a abrir-se, a expandir-se e a acolher a comunidade de seres humanos e não humanos que trazem junto de si. “Xūnīm [morcego] veio na frente e escolheu o lugar para nós. O morcego é espiritual, é sagrado para nós”, apontou Isael em 2018, durante a construção de uma casa maxakali na Faculdade de Educação, no curso *Cosmociências: construção da casa maxakali*.¹⁰ Três anos antes, havíamos construído uma casa tradicional xakriabá perto

10. A disciplina *Cosmociências: construção da casa maxakali* aconteceu na primeira quinzena de setembro de 2018 e contou com Isael e Sueli Maxakali, com a parceira de Pedro Rocha e da Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG (FIEI), e com os professores parceiros Adriano Mattos Corrêa, da Escola de Arquitetura, e Marco Bortolus, da Engenharia.

do local apontado por *xūnīm*, o mensageiro que vinha de longe, do tempo do ritual, para participar da casa maxakali.

Localizadas ambas no norte de Minas Gerais, as terras indígenas maxakali e xakriabá se avizinhavam, agora, no território público da universidade, respectivamente pelas mãos construtoras de Isael e Sueli, e pelas mãos de Libertina Ferro e Lourdes Evarista, mestras da construção xakriabá e da pintura de toá.¹¹ Alteridades espaciais territorializadas e visíveis na ocupação física da universidade que faziam vazar os domínios da arquitetura, da engenharia, do planejamento e da arte, e confrontavam as noções de fragilidade ou durabilidade comumente aplicadas à construção industrial.

Isael e Sueli também foram professores, em 2015, no curso *Cinema e pensamento Kino*

11. A disciplina *Arquitetura e cosmociência Xakriabá* aconteceu entre setembro e outubro de 2015 e contou com, além das mestras Libertina Seixas Ferro e Lourdes Seixas Evarista, os assistentes Edvaldo Sousa e Ernesto Bezerra, e os professores parceiros João Cristeli, da Belas Artes, Marco Bortolus, da Engenharia, e Adriano Mattos e Renata Marquez, ambos da Arquitetura. Enquanto escrevo este texto, no final de junho de 2023, Adriano me trouxe a triste notícia da passagem precoce de Lourdes, na Aldeia Caatinguinha, Terra Indígena Xakriabá, em São João das Missões. Registramos aqui a nossa singela homenagem e gratidão guiadas pelas memórias cantadas, pela terra multicolorida e pelos muitos ensinamentos sob o telhado da casa xakriabá na UFMG.

Maxakali,¹² trazendo consigo outros povos-espírito viajantes das imagens para compor aquele encontro. “Nossa cultura estava muito profunda, sem aparecer. É por isso que filmar é importante para os Tikmũ’ũn”.¹³ Se hoje as matas povoadas pelos animais e pelos povos-espírito não mais existem nos territórios onde vivem os Tikmũ’ũn, terras devastadas pela monocultura dos fazendeiros, os filmes que se endereçam aos *tihik* são também endereçados às crianças *kutok* das aldeias maxakali e aos parentes indígenas de outras aldeias. “Vocês vão conhecer a nossa cultura verdadeira. Sou cineasta para clarear o nosso povo maxakali”.¹⁴

Desde que aprendeu a filmar com o parente xavante Divino Tserewahú, “clarear o nosso povo maxakali” significa florestar o cinema, recriar-se no cinema, proteger-se no cinema e com o cinema – a palavra maxakali *koxuk* pode ser utilizada para nomear tanto *cinema* como *espírito*. “Hoje não tem mata, aonde que nós vamos nos esconder?”.¹⁵

12. A disciplina *Cinema e pensamento Kino Maxakali* aconteceu em maio de 2015 e contou com, além de Isael e Sueli Maxakali, os professores parceiros André Brasil e César Guimarães do Departamento de Comunicação Social, FAFICH.

13. DE BROT, Felipe Carnevalli. *O mundo entre nós: cinema e produção do espaço*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022, p. 131.

14. Trecho de depoimento no Prêmio PIPA online 2020.

15. *Ibidem*.

O cinema é o refúgio florestado onde se mostram para os mundos vizinhos, onde realizam os rituais, guardam os saberes e cuidam dos espíritos e dos *kutok*.

Entre o cotidiano da aldeia e as políticas urbanas, as aulas na UFMG, as palestras e conferências, os festivais de cinema ou as bienais de arte, Isael vai construindo, pouco a pouco, os sentidos de *yāy hã mīy*. Durante o curso *Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais: Escolas da terra*,¹⁶ ministrado de forma remota na virada do ano 2020, na pandemia de Covid-19, Isael fala sobre o seu novo projeto, a Aldeia-Escola-Floresta. Na beira do fim do mundo, a palavra *sonho* era reanimada.

Eu formei uma nova aldeia, chama-se Aldeia-Escola-Floresta. Escolhemos o nome pelo nosso sonho, porque a terra precisa se recuperar, precisa se curar, o rio precisa se curar, o vento também precisa se curar. Por quê? O ar traz a doença, pois

16. A disciplina *Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais: Escolas da terra* aconteceu entre dezembro de 2020 e fevereiro de 2021 com os módulos Escola do Arco, da Flecha e do Maracá; Escola dos Terreiros e dos Tambores; Escola das Águas e das Marés; e Escola dos Biomas Locais. Contou com Joelson Ferreira de Oliveira, Nadya Akawã Tupinambá, Isael Maxakali, Tata Sobodê, Pai Geraldo André, Elionice Sacramento, Carlos Alberto Pinto dos Santos, Rosineide Souza Ribeiro (Rosa) e Durval Libânio; e com os professores parceiros André Brasil e César Guimarães, do Departamento de Comunicação Social, FAFICH.

não tem mata para proteger a aldeia, e hoje o meu sonho é conseguir a terra para curar... reflorestar, plantar. [...] Dentro do mato é onde aprendemos. A aldeia é uma escola.¹⁷

Em outubro de 2022, durante a semana de outorga da titulação por Notório Saber, os então titulados se encontraram no curso *Cosmociências: saberes e fazeres da terra*.¹⁸ Na ocasião, Cacique Babau, Cacique Nailton, Dirceu Pereira, Japira Pataxó, Joelson Ferreira de Oliveira, Mestre Bengala, Mestre Primo, Mametu Kitaloyá, Mayá e Valdemar Xakriabá uniram-se a Sueli e Isael Maxakali. Também estavam presentes os artistas titulados Gil Amâncio, Maurício Tizumba e Ricardo Aleixo. A imagem da Aldeia-Escola-Floresta, projetada através do sonho de Isael, reverberava

17. Trecho de aula do curso *Escolas da Terra*, ministrada nos dias 15/12/2020 e 19/01/2021 por Nádia Akawã Tupinambá e Isael Maxakali (módulo Escola do Arco, da Flecha e do Maracá), com mediação do doutor por Notório Saber Joelson Ferreira de Oliveira.

18. A disciplina *Cosmociências: saberes e fazeres da terra* aconteceu entre 13 e 27 de outubro de 2022 e contou com a presença dos titulados por Notório Saber Cacique Babau, Cacique Nailton, Dirceu Pereira, Isael Maxakali, Japira Pataxó, Joelson Ferreira de Oliveira, Mestre Bengala, Mestre Primo, Mametu Kitaloyá, Mayá, Sueli Maxakali e Valdemar Xakriabá, e também dos artistas titulados Gil Amâncio, Maurício Tizumba e Ricardo Aleixo.

em nós. “A aldeia é uma escola” encontrava ali a sua versão reversa, com todas aquelas presenças de conhecedores e conhecedoras dos saberes e fazeres da terra: a nossa escola *era uma polifonia de aldeias!* Aprendíamos, com eles e com elas, a manter o sonho aceso. Um encontro especial na Formação Transversal em Saberes Tradicionais que afetou estudantes e professores que dele participaram, dispostos a escutar as propostas que traziam para pensarmos, juntos, futuros florestados para a universidade. O que ela pode vir a ser? Transformar. É assim.



Prefácio

O ARTISTA E EDUCADOR ISRAEL MAXAKALI: POR UMA ESTÉTICA DO SONHAR E PRÁTICAS GERADORAS DE VIDA

Joana Brandão Tavares¹

Em 2004, Isael participou, junto com parentes maxakali e de outras etnias indígenas, de uma oficina de cinema ministrada por cineastas indígenas já formados pela ONG *Vídeo nas Aldeias*. No filme que se originou da experiência – *Aos Parentes* (2004, 12') – vemos um grupo de jovens indígenas se

1. Jornalista e pesquisadora, atuando interdisciplinarmente nas áreas do cinema, estudos sobre mulheres e arte ameríndia. É professora do Centro de Formação em Artes e Comunicação (CFAC) da Universidade Federal do Sul da Bahia, onde coordena o Bacharelado em Jornalismo (2023-2025). Recebeu os prêmios acadêmicos Adelmo Genro Filho (Dissertação de mestrado), Prêmio Capes de Tese (menção honrosa) e foi finalista do Prêmio Jabuti (Não Ficção-Artes), entre outros reconhecimentos pelo seu trabalho como cineasta e produtora cultural.

divertindo no Parque Municipal de Belo Horizonte (MG), sob olhares de câmeras que se filmam entre si. Das vozes que surgem no campo e no antecampo, acompanhamos a ludicidade do processo de aprender cinema. Corta. Três anos depois, em 2007, ouvimos do antecampo a voz de Isael. A imersão aqui não é nas possibilidades de lazer e interações em um parque na cidade. Em meio a um ambiente sonoro preenchido pelos aerofones dos *tatakox* (povo lagarta-espírito), chegamos à aldeia para ver e ouvir o pranto de saudade das mulheres, a elas serem devolvidos seus filhos já mortos e tornados espíritos, e serem levados os que estão na idade de adentrar a *kuxex* (casa de religião) para iniciação ritual. Isael filma e narra simultaneamente o ritual com longos planos-sequência, no que seria o primeiro de uma série de “filmes-rituais” que marcam sua trajetória como cineasta e o próprio cinema Tikmũ’ũn. Enquanto acompanha a chegada dos *tatakox* na aldeia, ele nos explica: “Essa é a nossa aldeia. Nós a chamamos *Apné Yĩxux*. Na língua do Branco, Aldeia Verde”.

Estamos em 2018, Sueli e Isael saíram de sua aldeia em Minas Gerais para irem ao extremo sul da Bahia apresentar alguns dos seus filmes para a primeira edição da *Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas*, um evento de extensão da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

desenvolvido com o objetivo de dar visibilidade para o então nascente cinema de mulheres indígenas brasileiras. Sueli, convidada para o evento, fez questão de ir acompanhada de seu esposo e parceiro na produção de cinema, Isael. Em uma das sessões, perante uma sala cheia na escola estadual Colégio Polivalente, no município de Caravelas (BA), antes de iniciar a exibição do filme *Konāgxeka – O Dilúvio Maxakali* (2016, 12'), Isael convida o público presente a cantar com ele um dos cantos do vasto repertório que os *yāmīxop* (povos-espíritos) doam aos Tikmũ'ũn. Ele ensina a dinâmica a ser feita entre homens e mulheres, e entoa o canto dos povos-espíritos *xamoka*, as andorinhas. Em poucos segundos, temos o ambiente sonoro do auditório da escola preenchido com as vozes de aproximadamente cem pessoas entoando o canto.

Não foi a primeira vez que Isael começou um encontro com os *āyũhuk* (brancos) com aquela proposta. Em outra ocasião, foi a forma de criar, em uma sala de aula na universidade, um ambiente de escuta e aprendizagem aos moldes da socialidade maxakali, ao invés de passar informações históricas ou etnográficas sem a devida moldura epistemológica, ética e estética de seus modos de vida, como podemos ler mais à frente neste livro. Ali em Caravelas, não tínhamos um tempo demorado de partilha que nos permitisse uma vivência

tão aprofundada. Também não havia acontecido explicitamente algo parecido com outro dia em que Isael precisou começar um encontro desfazendo perspectivas estereotipadas das pessoas presentes, que, ao verem os Tikmũ'ũn entrarem, fizeram o sinal com a boca, que aprendem no folclorizado Dia de Índio das escolas. Mas, certamente, um pouco dos dois exemplos nos serviria bem, porque muito precisava se saber sobre os Tikmũ'ũn naquela região.

A cidade vizinha a Caravelas, Teixeira de Freitas (BA), centro comercial da região, é visitada periodicamente por grupos de Tikmũ'ũn que se acomodam na praça principal da cidade, denominada Praça da Bíblia, o que já resultou em inúmeros casos de racismo e hostilidade por parte da comunidade teixeirense. A população local desconhece completamente quem são os Tikmũ'ũn, sua cultura e história, as motivações que os levam a saírem de suas aldeias e viajarem centenas de quilômetros para estarem ali. Não sabem da origem indígena do seu próprio território, da história da movimentação ancestral dos Tikmũ'ũn e de outros povos indígenas que viveram e circularam entre o litoral da Bahia e os vales verdes de Minas Gerais, para fugirem das incursões colonizatórias e seus efeitos nas organizações sociais dos povos indígenas da região. Não sabem como os Tikmũ'ũn,

através dos *yāmīyxop* e seus cantos, possuem um entendimento sobre terra e território vinculado aos seus ancestrais. “Ali mesmo onde matam os nossos parentes, a terra é deles. Onde o sangue dos Tikmũ’ũn é derramado, ali passa a ficar a sua alma, junto dos seus *yāmīyxop* (espíritos)”, nos diz Isael no filme *Nũhũ Yāgmũ Yōg Hām: Essa Terra é Nossa!* (2020, 70’). Desde seu mundo, de suas rotinas produtivas, de seus passeios de domingo ao *shopping center*, a população local pouco se mobiliza para entender o significado da persistência daquelas pessoas para acamparem numa praça no meio da cidade, nesse território que um dia foi habitado por seus ancestrais.

Assim, ao convidar o público presente naquele dia para cantar, Isael exerceu mais um paciente ato de educação com os não indígenas, estes que, na cosmologia Tikmũ’ũn, são descendentes do temível monstro canibal *ĩnmõxa* – do qual herdaram a fúria destruidora e a incapacidade de socializar-se no ritmo adequado, o que os leva a um estado de impossibilidade social.² Como dialogar com o outro sem aprender sua língua, sem comer sua comida ou cantar seus cantos, sem

2. Ver: TUGNY, Rosângela. Um fio para o *ĩnmõxã*: aproximações de uma estética maxakali. In: *I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum*. v. 1. Curitiba: UNESPAR, 2014, pp. 58–76.

se deixar transformar por aquela diferença? Com aquele começo, Isael convocava os presentes a fazerem um movimento na direção dos Tikmũ'ũn e dos yãmĩyxop. Ele, que iniciou seu trânsito na direção dos brancos na década de 1990, quando, já professor na aldeia, participou do processo de formação para professores indígenas no Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEI/MG). Lá, naquela primeira formação, não sabia falar português e pensou em desistir; era demasiado penoso estar longe de seus familiares, da sua *kuxex* (casa de religião), em uma sala de aula em que se ensinava em uma língua estrangeira, comendo uma comida estranha. Naquele momento, foi pelas palavras de Sueli, por meio de um telefonema, que encontrou ânimo para permanecer. Desde então, são três décadas educando brancos no mundo Tikmũ'ũn em inúmeros eventos artísticos, acadêmicos, encontros políticos nos quais apresenta seu trabalho de cineasta, professor, artista visual e em que defende os direitos de seu povo. São três décadas mediando mundos – o dos brancos com o dos Tikmũ'ũn, e entre os Tikmũ'ũn e os yãmĩyxop –, porque foi também em 1993 que Isael assumiu, junto com Sueli, a *kuxex* do seu avô, o renomado pajé Otávio Maxakali.

O canto das andorinhas está no grupo dos cantos vazios (*kutex kopox*) no repertório de

cantos Tikmũ'ũn; são cantos em que não há, de primeira mão, uma história sendo contada, cantos “sem substância”, ao contrário dos cantos com história (*kutex āxex*).³ São cantos que trazem onomatopeias, ou vozes de agentes em estados de não humanidade, como nos fala Rosse (2007).⁴ No caso do canto das andorinhas, Isael já descreveu os sentidos presentes nas onomatopeias emitidas:

Pode haver, mesmo entre os “cantos vazios”, algum conteúdo semântico. É o caso, por exemplo, de um canto dos espíritos *xamoka* (andorinha-espírito) que saem dançando no pátio, aos rodopios, enquanto cantam: *ha e oooo ooooo ha eeeee brrrr brrrr brrrr brrrr*. Numa belíssima exegese deste canto, Isael me explicou que o “ooooo ooooo” cantado é o som da cachoeira, onde vivem as andorinhas, e que o “*brrrr brrrr*” é o som das asas das andorinhas, agitando-se para respingar a água de suas penas.⁵

3. ROMERO, Roberto. *O rastro do outro: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ'ũn Maxakali*. Tese de Doutorado. Or. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ, 2021, p. 53.

4. ROSSE, Eduardo Pires. *Explosion de xũnĩm*. Dissertação de Mestrado. Or. Rosalia Martínez; Jean-Pierre Estival. Saint Denis: Université Paris 8, 2007.

5. *Ibidem*.

Assim, uma parte do mundo Tikmũ'ũn se fazia presente ali no Colégio Polivalente, perante um público de estudantes secundaristas, universitários, artistas e acadêmicos locais. As andorinhas em seu voo, o rio e a cachoeira onde se banham, a riqueza sonora dos *yãmĩyxop* quando visitam a aldeia em suas coletividades dissonantes. Os cantos ainda são como diagramas do “conjunto virtual” que é a mitologia,⁶ mantendo relação intertextual com o complexo mitológico que rege a cosmologia Tikmũ'ũn, como nos fala Bicalho.⁷ Ademais, há a própria imbricação entre espírito/canto/ritual no idioma maxakali, que às vezes usa a mesma palavra – *yãmĩy* – para nomear os três fenômenos.⁸

Isael presentificou, naquela introdução, o complexo ritual cosmológico Tikmũ'ũn, fazendo uma apresentação da “geografia cantada”⁹ que

6. VIVEIROS DE CASTRO, 1986 apud BICALHO, 2019. Ver: BICALHO, Charles Antônio de Paula. O “cinema” cantado dos Maxakali. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 9, n. 18, nov. 2019, pp. 266–285.

7. *Ibidem*, 279.

8. Ver: ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmĩy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. Dissertação de Mestrado. Or. Robin Michel Wright. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, 1992.

9. Expressão usada por Rosângela Tugny em debate on-line com Roberto Romero. Programação #premiopipaterraíndigena 2020. @isaelmaxakali

nele se estrutura. Assim, aos moldes de uma apresentação, levou os presentes a adentrarem esses mundos e perspectivas que nos narram os cantos dos *yāmīyxop*; ao tornar a todos ali andorinhas que voavam e resvalaram em um rio suas asas, Isael nos falou também desses rios, dessa terra, que ele, como liderança, político, artista e cineasta, luta para retomar. Como nos mostra *Nūhū Yāgmū Yōg Hām: Essa Terra é Nossa!*, filme que Isael codirige com Sueli, Roberto Romero e Carolina Canguçu, os cantos maxakali são colhidos na terra, percorrendo o território por onde os ancestrais andaram; onde um *tihik* (pessoa Tikmū'ūn) morreu, há *yāmīy*, há canto. Assim, cantar também é contar a história e retomar a geografia de seu território. Pelo gesto, retoma mais uma vez os sentidos daquela escolha entre a terra e a língua que os Tikmū'ūn fizeram e seguem fazendo para sobreviver neste mundo hostil de *āyūhuk*: “o povo Maxakali perdeu suas terras para não perder sua língua e seus cantos”, porque, “se nós perdêssemos a língua, nós não íamos ter como curar as pessoas, não poderíamos cantar e fazer *yāmīyxop* para curar”, explica-nos Sueli.¹⁰

10. Ver: VIEIRA, Marina Guimarães; LÔBO, Jade Alcântara; MAXAKALI, Sueli. “Começo, meio e começo”: maternidades e trajetórias nas encruzilhadas de saberes. *Revista Mundaú*, v. 2, número especial, 2021, pp. 78–95, pp. 86–87.

O cinema é outro caminho que Isael e Sueli encontraram para mediar esses mundos díspares de Tikmũ'ũn e *āyũhuk*. “Eu fiz cinema para mostrar minha cultura”, fala-nos Isael em um dos depoimentos coletados para a elaboração deste livro. Romero e Berbert¹¹ apontam que o cinema de Isael surgiu para “dar a conhecer a cultura do seu povo, a beleza dos cantos, histórias e rituais *yãmĩxop*”. Essa qualidade de abrir uma via de passagem entre mundos tem sido uma marca do cinema Tikmũ'ũn que o torna tão peculiar e marcante; seja pela porosidade ao fora de campo e trânsito constante entre invisível e visível presente nos filmes (assim como nos rituais Tikmũ'ũn), seja pela miríade de sensorialidades que são trazidas para o campo cinematográfico na multiplicidade de olhares e relações que se dão em cena. Isael nos apresenta um cinema que nos remete ao dispositivo da casa de religião Tikmũ'ũn – a *kuxex*. Em filmes-rituais como *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2018, 76'), *Quando os yãmĩy vêm dançar conosco* (2012, 51') ou *Tatakox* (2007, 22'), entre outros, a casa de religião funciona como uma caixa de ressonância ao fundo da cena, evocando,

11. BERBERT, Paula; ROMERO, Roberto. Isael e Sueli Maxakali. *Revista BDMG' Cultural*, n. 3, 2020. Disponível em: <<https://bdmg-cultural.mg.gov.br/artigos/isael-e-sueli-maxakali/>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

com os cantos que dela ressoam, aquele “conjunto virtual” a que Viveiros de Castro se referia ao pensar os cantos Araweté. Mas, mesmo em filmes em que a *kuxex* não é trazida para o campo, há um dispositivo parecido com aquele que ela convoca com seu lado vedado para a aldeia e sua abertura para floresta por onde os povos-espíritos chegam. O dispositivo fílmico é feito, de um lado, pelo que é mantido segregado, opaco; de outro, pela expressão de diferentes formas de ver, ouvir, sentir o mundo, abrindo passagens a outras perspectivas, agências múltiplas, ao multiverso Tikmũ’ũn. Essa qualidade de socialidade que ocorre na dinâmica dos rituais, com os movimentos na *kuxex*, no pátio, nas águas, é trazida para a tessitura fílmica por uma câmera que acompanha os corpos em um (cine)transe, para lembrar a expressão de Jean Rouch ([1974] 2003).¹² Com uma câmera que é uma extensão desse corpo imerso no ritual de Sueli e Isael, o cinema é tocado pela ética de socialidade e da diversidade ontológica Tikmũ’ũn.

O inaugural *Tatakox* (2007, 22”) motivou o júri do festival a criar uma condecoração denominada “Prêmio Glauber Rocha” para fazer jus à complexidade do filme que tinham diante dos

12. ROUCH, Jean. The camera and the men. In: Jean Rouch. *Ciné-ethnography*. London: University of Minnesota Press, [1974] 2003, pp. 29–46.

olhos. Realmente, o cinema de Isael e Sueli parece a realização de uma profecia de Glauber, em seu vislumbre de um/a cinema/arte que desenfeitasse os imaginários das mazelas simbólicas do colonialismo, por meio do caminho traçado por uma cultura popular oriunda do povo negro e indígena que derivaria em uma “linguagem popular de permanente rebelião histórica”.¹³ Glauber buscava, na década de 1970, fugir dos moldes de uma estética única, inclusive aquela “estética da fome” que havia conceituado alguns anos antes: “Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”.¹⁴ A única estética que resguardava tal potência libertadora seria aquela concebida por Jorge Luis Borges – uma estética do sonho, “as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo”.¹⁵

A arte – e o cinema – de Isael, com sua abertura para a floresta, para o inacessível, para essa outra terra, que é o mundo dos *yāmīyxop* com quem os *Tikmũũn* buscam se relacionar cuidadosamente em suas práticas cotidianas, nasce precisamente no que

13. ROCHA, Glauber. *Eztetyka do sonho*. Hambre, [1971] 2013. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

14. *Ibidem*

15. *Ibidem*

Glauber chamaria de mística, essa construção popular a caminho de uma estética do sonho. Contudo, aqui não temos uma mística que seja a busca de resposta simbólica à exploração opressora, mas uma que, com origens anteriores à violência colonial, forneceu condições de dar resposta a esta, seja através das mensagens dos *yāmīy kutok* (criança-espírito), que falavam para os *tihik* fugirem quando os brancos estavam vindo para matá-los, seja por aquele “etos quase monástico” do qual nos falava Tugny,¹⁶ que leva os Tikmũ’ũn a resistirem a algumas das condições mais difíceis entre povos indígenas brasileiros, com suas práticas sociocsmológicas ainda intensamente vividas no cotidiano.

Essa “mística” – para continuar a usar a expressão glauberiana –, mantida geração após geração por meio do complexo cosmológico Tikmũ’ũn/*yāmīyxop*, carrega consigo uma estética ancestral da qual o cinema de Isael parte e a qual circunda. Se tomarmos a diversidade de sentidos atribuídos à palavra *koxuk* (imagem)¹⁷ na língua maxakali, enten-

16. TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ’ũn. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, v. 11, n. 2, 2014, pp. 154–179, p. 160.

17. *Koxuk*, na língua maxakali, adquire vários sentidos: espírito, alma, rastro, entre outros. Ver: ROMERO, Roberto. *O rastro do outro: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ’ũn Maxakali*. Tese de Doutorado. Or. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: PPGAS/UF RJ, 2021; BICALHO, Charles. *Koxuk, a imagem do*

demos uma estética em que a imagem é um rastro, um vestígio deixado nos caminhos entre mundos. Durante a caça na mata, são nos rastros que o caçador coloca suas armadilhas, pois estes revelam o caminho feito pelo outro.¹⁸ Esses caminhos de encontro com a alteridade são também muitas vezes atravessados pelos Tikmũ'ũn nos sonhos, nos quais encontram seus mortos mascarados de humanos ou animais. Como em uma armadilha colocada na mata, esses mortos buscam, ao estabelecer relações dentro dos sonhos, capturar a humanidade da pessoa que em vida sonha. As imagens Tikmũ'ũn e o cinema de Isael parecem atravessar, nessa qualidade de rastro entre mundos, essa estética e ontologia dos sonhos na cosmologia Tikmũ'ũn:

Como a linha da embaúba feita pelas mulheres que é capaz de articular elementos do terreno e do ultraterreno, a tênue camada que separa campo de fora de campo, visível e invisível, as práticas cotidianas das práticas rituais, o cinema tikmũ'ũn se parece com os caminhos descritos nos sonhos

yãmîy na poética maxakali. Tese de Doutorado. Or. Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FALE/UFMG, 2010.

18. Ver: ROMERO, Roberto. *O rastro do outro: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ'ũn Maxakali*. Tese de Doutorado. Or. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ, 2021.

e narrativas mitológicas – um traço que separa mundos, mas também os conecta.¹⁹

A tenuidade da linha que separa o fazer cinema e a cosmologia Tikmũ'ũn pode ser vista também na forma como Isael relaciona seu labor de cineasta com o aprendizado para ser pajé. Como ele nos fala: “A câmera transforma a pessoa em pajé”. Assim como fazer cinema, ser pajé é gerir relações de alteridade que possuem uma dimensão imagética – pois os povos-espíritos são também povos-imagens/sombras.²⁰ Ser cineasta é cuidar das imagens e das relações que elas agenciam, como o pajé cuida dos povos-imagens no ritual. O cinema, como o ritual, ajuda a reger as almas/imagens num entrelaçamento de caminhos, de mundos, e ambos, cada um de seu modo, pode viabilizar a cura. Isael tem feito cinema como faz o ritual: semeando uma cura para as relações de seu povo com a alteridade. Se no ritual essa cura se dá por meio da manutenção das boas relações e

19. TAVARES, Joana Brandão. *Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema*. Tese de Doutorado. Or. Maíra Kubík Mano. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, UFBA, 2022, p. 134.

20. Os *yãmĩxop* são também chamados de *koxukxop*, que pode ser traduzido como povos-imagens. Ver: TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, v. 11, n. 2, 2014, pp. 154–179.

trocas saudáveis com os *yāmīyxop*, no cinema, trata-se de cultivar relações melhores com os *āyūhuk*. Uma cura que é estética, mas também cosmológica, epistemológica e política.

Uma cura que precisamos mais do que nunca, após a virada política que presenciamos no Brasil nos últimos anos. Mesmo com a derrota de uma candidatura à presidência de extrema direita nas eleições de 2022, escrevemos este texto enquanto transcorre no Supremo Tribunal Federal o julgamento do Projeto de Lei 490, após sua aprovação pela Câmara de Deputados. A tese de “Marco Temporal”, que o projeto endossa, propõe ter como parâmetro as ocupações do território quando da promulgação da Constituição de 1988 para determinar a quais terras os povos indígenas têm direito. Pautado no interesse do agronegócio e do grande capital, a proposta é mais um esforço de apagamento da história dos povos indígenas – e da violência que sofreram sendo perseguidos e expulsos de suas terras – e da história do próprio território brasileiro. O xamã e liderança do povo yanomami Davi Kopenawa definiu bem o que esse marco significa: “o marco temporal significa continuar a roubar a terra”.²¹ Mesmo

21. KOPENAWA, Davi. Marco temporal significa continuar a roubar a terra, diz Davi Kopenawa. [Entrevista concedida a] Ana Carolina Amaral. *Jornal Folha de São Paulo*. 06/06/2023.

as políticas reparatórias e de cunho social têm se voltado, no Brasil, para a luta contra a fome, que é apenas um dos sintomas da doença colonial e sua forma exploratória, depredadora e especulativa de lidar com a terra. Forma esta que os povos indígenas do território vêm denunciando incansavelmente. É aquela lição que Isael nos ensinava com seu gesto ao abrir reuniões com os *āyūhuk*: sem educar a sociedade não indígena, não há mundo possível.

Entre seus afazeres atuais, Isael luta para implantar um desses espaços de cura: a Aldeia-Escola-Floresta, um projeto de uma aldeia que sirva de escola de diversos saberes relacionados à terra, à educação, ao modo de vida *Tikmū'ūn* – a antítese do modelo colonial de lidar com a terra como fonte de recursos para serem pilhados e com a educação por meio da institucionalização. “Todo lugar onde tem rio, onde tem cachoeira, tem uma aula”, fala-nos Isael, explicando por meio de um ato cotidiano – o brincar de uma criança – esse complexo cosmológico que nos diz que é na terra que se encontra canto, *yāmīy*, conhecimento. Ao dizer-nos “tudo é aula”, Isael ressignifica a experiência da escola e a sala de aula como lugar de aprendizagem, e ressignifica a relação com a terra, propondo uma forma de educar com base na relação com o território. Enquanto o empreendimento colonial esperava encontrar territórios vazios de memórias para adequá-lo à

forma de ser do colonizador, como pressupunha a ideia de “*terra nullius*”, os Tikmũ’ũn nos dizem que a terra onde se derramou sangue guarda cantos. Ailton Krenak, em 1988, já não deixava esquecer: “o povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil”. Ainda, ao nos dizer “tudo está vivo”, Isael nos lembra – como um mensageiro da floresta, dos *yãmĩxop* e desse mundo de múltiplas agências – de que precisamos colocar a vida no centro de nossas práticas educativas, políticas e artísticas. Um devir gerador e cuidador da vida está tecido incessantemente na arte de Isael.

Isael sonha com um mundo onde os Tikmũ’ũn possam ter uma terra para curar. Essa não é como outras utopias, que estão longe dos gestos, dos corpos, das materialidades. Ao contrário, sua realização está exatamente abaixo dos nossos pés. É sobre ela que nos assentamos cotidianamente, de onde nosso alimento é retirado e sobre a qual brotam nossos sonhos, assim como os cantos dos *yãmĩxop*. Se há um lugar onde a vida se assenta, esse lugar é a terra, com suas memórias, transformada em território, como nos fala outro mestre de saber, a liderança campesina Joelson,²² com sua história e relações

22. Ver: FERREIRA, Joelson; FELÍCIO, Erahsto. *Por terra e território: caminhos da revolução dos povos no Brasil*. Arataca (BA): Teia dos Povos, 2021.

de pertencimento. Isael e Sueli sonham ainda em deixar um rio para seus netos. Um rio onde as andorinhas possam banhar-se, como as vemos, evocadas pelos Tikmũ'ũn na cena final do filme *Yã Tu Nunãhã Payexop – Encontro de Pajés* (2021, 27'), que Sueli dirige e no qual Isael fornece um longo depoimento: “[o encontro de pajé é] para ensinarmos uns aos outros e nos fortalecermos e para que todos os brancos nos conheçam e nos respeitem também”.

Isael transforma em estética, em arte, o complexo cosmológico e político que carrega capacidade de conviver com multiplicidades ontológicas dentro de seus mundos e gerar coletividades multiplicadoras, como previsto na própria língua maxakali, nos sentidos do sufixo *xop* – que nomeia a miríade de povos que habitam seu cosmos. É um marcador linguístico da própria qualidade (e capacidade) da socialidade de produzir coletividades, “de multiplicarem coletivos”.²³ “A nossa língua tem muitas línguas”, Isael nos diz.

23. CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Das partes da mulher de barro: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa tikmũ'ũn*. Tese de Doutorado. Or. Óscar Calavia Sáez. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018, p.322.



TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA

Roberto Romero¹ e André Brasil²

O que eu quero falar

*ūgtuk pi yāg kupi mōkuma
hamxapkup hā
xi poxhā xi yā
māy te hāmxa mīy yī āte nōyōna
hu hunū pēyōg xok, paxok xok, kot xok,*

1. Antropólogo, tradutor e documentarista. Atualmente é pós-doutorando no projeto “Cantando e curando a terra” (CNPq/ UFSB/UFMG) e um dos coordenadores do projeto Hāmhi - Terra Viva. É co-diretor do filme “Nūhū yāgmū yōg hām: essa terra é nossa!” (2020).

2. Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (CNPq) e faz parte da equipe de edição da revista Devires - Cinema e Humanidades. Compõe o grupo de professores da Formação Transversal em Saberes Tradicionais e do Laboratório de Antropologia Visual da UFMG.

xi totmā yī mōg hu ta
pēyōg yītak mū xit
hu kix hu tak mūyāg xak yāy pu
huta xatanēn tu yāg pop mōg
hu nō menex Āyūhuk xop pu
payā Āyuhuk xop tex mūyōg nō takān ôknāg
hu yā hok pop hūta homi
xape xop pu nō takat payā pop ax ū xape te
xatanēn hāmtox payā Tikmū'ūn te hāmxop xap
pop mōg ax ū yīypa hā
kot komīy nūy nō menex
nūy ū yōg tayūmak tu xuināg pop xi xokyīn
axok kapex pām nūy ta put pu mōg ū xehet
apne ha yāgnī hā
ūgtuk pi āte tappet mīy putup ok nāg
hāmxap kup mūn putup pax
pāyā māy tex xat ka'ok ha āte mīy tappet
ūg mūg yīy ax hā
pāyā tuk nōg pax tappet mīy tu hu
tak mōg putup oknāg
yīta māy te kūm xop tu tappet ha mōg ha
tu āmmuk xex ax hata tappet ha mōg ok nāg
ka tu āmmuk ūm xe
yītak mōg tappet ha tu mōg tu yā
āte kax āmix yūmūg
xi mōkupix yūmūg
xukux Nōēm yōg apne pip ax kopa

yī ūyog kakxop mōg hu tappet mīy yāyā
Otap yōg apne tu
pāyā hāmtox ixkot tu
ha xukux te Āyūhuk xop
nōm te tappet mīy ax hā
hām xop mūtix hām āgtux xi pōnāy xop kama
ha pōnāy xop tex xat xi Tikmū'ūn tu
puyā Yaet mūn te kakxop yūmūgā ax ta-
ppet mīy hā ha āte
kakxop yūmūgāhā
māxap ax hā hāg mōg menaniyōn tu nōm hā
māy Hoyāy te hāmxomā ax xeka mīy 2000
hā tuk mūg xānāhā
xi yāymax xop kama hak mūg mōg tuk
mōxaha menaniyōn tu
pa yāymax xop xohi pāyā āte
Āyūhuk xop yīy yūmūg oknāg hā
kāyā mīm hā āmmuk mīy mā'ok nāg
hā Āyūhuk xop te āmmuk pop nūn yīta āte
kopa kāyā mīm ti
huxōn hata hōnhā Āyūhuk yīy ax
āte yūmūg payā ap yūmūg xohi ah
xi kāyā mīm até māhā payā a mā tāmnāg ah
tu hāmxiḗp īhā xe yā nōy pip
menaniyōn tu ha xex xanāhā mām hak mōg
ha yāymax xop tihi xaman xop tuk
ha mūn xop tex mūg

yūmūgāhā ū kup xahi ū xuxet ax Yi-
 min Divino Xavante
 tuk mūg yūmūgāhā menaniyōn kopa ha āte
 xut yūmūg kutīynāg
 īhā nōm hā até yūmūg mai tuta nōm hā até nō
 hām xomā ax xohi xut hu nō pet xax mīy xohi
 hām xeka pu xi tappet mīy ax xohi
 Āyūhuk xop yōg tappet
 pu xi yāymax xop yōg xix mūyōg kama
 Yā ātep-tup tām nāg
 nō pimā yā āte ūg mūg hām xomā'ax mūg putup
 hām xeka pu puyī āyūhuk xop ūgmūg pip yūmūg
 xix ūgmūg xape xop yāymax xop hu mūg ūgmū yōg
 kōtot xēēnāg nū nōm
 Āyūhuk xop tex xip yūmūg nūy yōg nemene
 mōxex putup hu tak xanāha yītak
 mōg kōmēn xeka tu
 yā āte mīy putup pax neyēg xokxop koxuk
 xi mām koxuk xi yāmīyxop koxuk xi yā
 pāhā hām xomā'ax koxuk
 ūpip ūg mūyōg yāmīyxop
 Kotkuphi, Po'op, Xūnīm
 Putuxop, Āmāxux
 yāmīyxop tute Tikmū'ūn xohi ka'ogāhā tute
 Tikmū'ūn pakut xop hitupmāhā xi hāmpakut kumuk
 mōkopnup apne pupi xi Tikmū'ūn xināhā
 xokyīn hā xi Tikmū'ūn te xināhā kama

nōm pex paxex nūhū
ūg xeka nūy ūg xape xop
ka'ok Maxakani xop
pu yī Āyūhuk xeka ūg yūmūg xi yōg apne
yūmūg mai hu tikmū'ūn
Ā te prêmio gāyo ax kopxi Tikmū'ūn
xohi gāyo ax kama
Yā hāmūn nūhū yōg hām āgtux. Puxi.

Meu nome é Isael Maxakali. Nasci na aldeia de Água Boa, município de Santa Helena de Minas (MG). Quando eu era pequeno, eu caçava muito com bodoque e flecha. Minha mãe plantava roça e eu ajudava. A gente plantava milho, mandioca, abóbora e feijão, tirava a nossa parte e vendia o restante para os brancos na cidade de Santa Helena. Os brancos compravam barato da gente e depois vendiam mais caro para os seus parentes, mas eles compravam mesmo assim. A cidade de Santa Helena era longe da aldeia, mas os Tikmū'ūn levavam sementes e batata para vender e, com o dinheiro, compravam arroz, carne, café, pão e voltavam a pé para suas aldeias.

Quando eu era pequeno, eu não queria saber de estudar! Eu gostava mesmo era de caçar com bodoque, mas minha mãe insistia comigo e por isso eu fui para a escola. Estudei primeiro na minha língua. Eu tinha preguiça de ir para a escola,

mas minha mãe só dava comida para as minhas irmãs que frequentavam, aí eu comecei a ir. Foi assim que eu comecei a ler e escrever na língua dos Tikmũ'ũn. Quando me casei com Sueli, fui morar na aldeia da minha tia Noêmia e fizemos uma casa lá. Mas, na aldeia da minha tia, não tinha escola, e as crianças tinham que ir estudar na aldeia do tio Otávio. Mas a aldeia dele era longe e minha tia conversou com os brancos que trabalhavam na escola e eles me chamaram para dar aula para as crianças de lá. Foi assim que eu virei professor na aldeia. Algum tempo depois, a professora Rosângela, da UFMG, chamou a gente para participar de um evento grande em Belo Horizonte. O ano era 2000. Tinha muitos brancos e parentes de outros povos lá, mas eu não sabia falar a língua dos brancos e não comia alho. Mas os brancos nos serviam comida com alho e foi assim que eu me abri e aprendi a falar a língua deles. Hoje eu sei falar, mas nem tanto. Hoje eu como alho, mas nem tanto.

Voltei a Belo Horizonte outras vezes desde então. Numa delas, conheci o parente Divino Xavante, que me ensinou a filmar um pouquinho numa oficina em BH. Depois fiz outros cursos e aprendi melhor. Hoje eu já filmei muitas coisas, já fiz muitos filmes para as pessoas de todos os lugares assistirem. Eu gosto muito de filmar! Nos

meus filmes, eu quero mostrar a nossa cultura diferente para os brancos saberem que nós existimos e que os nossos parentes existem também. Quero mostrar a nossa cultura bela e verdadeira para os brancos nos verem no DVD e saberem que nós existimos. E, quando quiserem mostrar um filme meu, me chamarem para ir à cidade grande. Eu também gosto muito de fazer desenhos dos bichos, dos peixes, dos espíritos *yāmīyxop* e de outras coisas também. Existem os nossos espíritos *yāmīyxop* da mandioca (*kotkuphi*), do macaco (*po'op*), do morcego (*xūnīm*), do papagaio (*putuxop*), da anta (*āmāxux*) e outros. São os *yāmīyxop* que nos fortalecem, que curam as pessoas e sopram as doenças ruins para longe das nossas aldeias. Eles alimentam os Tikmũ'ũn com carne de caça, e os Tikmũ'ũn alimentam eles também. Eu penso que, com o meu trabalho, eu cresço e fortaleço os Tikmũ'ũn. Se eu fico conhecido, eles ficam também. Se eu ganho um prêmio, eles ganham também! É só isso mesmo o que eu quero falar.

Terra tikmũ'ũn: perseguições, fugas e a demarcação

Isael Maxakali nasceu no dia 18 de abril de 1978 na aldeia de Água Boa, município de Santa Helena de Minas, no Vale do Mucuri, bem próximo à divisa entre os estados de Minas Gerais e Bahia. Filho de Delcida Maxakali e Cassiano Maxakali, Isael cresceu em Água Boa, na aldeia de seu avô Otávio Maxakali, pai do seu pai. Naquele tempo, os Maxakali ainda eram poucos, como costumam se lembrar, e viviam divididos entre as aldeias de Água Boa e Pradinho. Aqueles que viviam ali eram os sobreviventes de séculos de fugas e perseguições contínuas que os povos indígenas sofreram por toda a região que se estende entre os vales dos rios Doce, Mucuri, Prado e Jequitinhonha. No início do século XIX, a decadência das minas de ouro e diamante que deram nome à capitania, depois província e hoje estado de Minas Gerais impulsionou os colonizadores para os Vales do Rio Doce e Mucuri, até então estrategicamente mantidos como “zona tampão”, barreira geográfica que impedia o tráfico das pedras preciosas das serras para o mar. Foi quando as autoridades decidiram que “as extensas e dilatadas brenhas que serviram até agora de covil às feras e aos Botocudos mais terríveis que as mesmas feras, transformar-se-ão

em povoações deliciosas, prosperando a agricultura em terrenos novos e, por isso, fertilíssimos; animando-se outra vez a mineração e criando-se, ao mesmo tempo, um comércio ativo, que Minas nunca teve, nem esperou ter”.³

Para desfazerem-se da barreira geográfica, contudo, era preciso desfazerem-se, igualmente, da “barreira humana”: os milhares de indígenas que ali habitavam desde tempos imemoriais. O avanço teve várias fases: da declaração oficial de Guerra aos Botocudos por D. João VI, em 1808 (e entenda-se aqui por “botocudos” todo e qualquer indígena que resistisse à frente colonizadora), àquela outra, já na metade do século XIX, quando o político Teófilo Otoni, diretor da recém-criada Companhia de Navegação e Comércio do Mucuri, teve a ideia de declarar-se parente do chefe botocudo Poton, cujo nome soava como o seu, Poton-Otoni. Nas palavras do diretor, “aceito o parentesco, disse-me Poton que eu trouxesse os mais parentes, porque as terras eram muitas e chegavam para todos. Peguei-lhe pela palavra e quinze dias depois abria-se, por conta de diversos

3. SANTOS apud PARAÍSO, 1998, p. 274. Ver: PARAÍSO, Maria Hilda Baqueiro. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. Tese de Doutorado. Or. István Jancsó. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

parentes, uma grande derrubada, que produziu três magníficas fazendas”.⁴ Otoni notabilizaria uma atitude “menos agressiva” em relação aos indígenas da região: dever-se-ia pegá-los pelas palavras e pelas coisas, não mais pelo laço ou pelo aço como era a prática mais comum até então.

Mas os anos demonstrariam que a política de atração através dos bens não seria o bastante para fixar aqueles povos inconstantes. Suas estadias nos aldeamentos eram sempre passageiras, e volta e meia grupos inteiros abandonavam a convivência com os brancos em suas fazendas e arraiais para voltarem à vida nas matas. Não tardou, assim, até que as autoridades da época concluíssem que “enquanto houvesse mata haveria correrias de índios”, palavras do Frei Serafim de Gorízia, padre capuchinho fundador da maior e mais “bem-sucedida” missão de toda a Província: o aldeamento de Itambacuri.⁵ A melhor maneira de subjugar aqueles povos seria, portanto, despossuí-los de suas

4. OTONI apud TIMMERS, 1969, pp. 20–21. Ver: TIMMERS, Frei Olavo. *Teófilo Benedito Ottoni, pioneiro do nordeste mineiro e fundador da cidade de Teófilo Otoni*. Divinópolis: Gráfica Santo Antônio, 1969.

5. GORÍZIA apud MISSAGIA DE MATTOS, 2002, p. 399. Ver: MISSAGIA DE MATTOS, Isabel. *Civilização e revolta: povos Botocudo e indigenismo missionário na Província de Minas*. Tese de Doutorado. Or. John Manuel Monteiro. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

terras. O plano era anunciado em detalhes pelo então governador de Minas Gerais, Ataíde e Melo: “estes antropófagos se achariam na precisão de largarem suas habitações; e uma vez perseguidos, se embestariam nos matos à proporção que estes fossem desmanchando e com o andar do tempo se domariam (se é possível domar monstros deste toque)”.⁶

Acosados pelo avanço das frentes colonizadoras, os Tikmũ’ũn se embrenharam nas matas do leste mineiro, fugindo dos brancos enquanto puderam. Em seus acampamentos provisórios, costumavam ser alertados pelo espírito de uma criança, *yãmiy nãg*, que avisava seus parentes sempre que os brancos se aproximavam para lhes matar:

À noite, ele vinha e batia nas madeiras da casa do seu pai tok tok tok tok e avisava: “Pai! Pai! Vocês devem partir! Leve os Tikmũ’ũn pra longe daqui! Escondam-se! Os brancos estão vindo te matar!”. E então os Tikmũ’ũn fugiam outra vez. Por fim, chegamos aonde hoje ficam as aldeias de Água Boa (Santa Helena de Minas, MG) e Pradinho (Bertópolis, MG) e nos escondemos debaixo de uma pedra bem alta, que chamamos *mikax*

6. ATAÍDE E MELO apud PARAÍSO, *O tempo da dor e do trabalho*, 1998, p. 180.

kaka, “debaixo da pedra”. Mas os brancos então já estavam por toda parte e nos perseguiram, querendo nos matar. Quando os brancos se aproximavam ou os Tikmũ’ün ouviam passar um avião, corriam para dentro de uma gruta em Água Boa, onde viviam vários morcegos, e esperavam os brancos passarem. Os brancos iam embora, pensando que tinham acabado com todos, mas eles estavam lá, escondidos. Com o tempo, não teve mais jeito e eles tiveram que se envolver com os brancos. Os brancos traziam cachaça, tecidos, facas, foices e distribuía-m entre eles. Naquele tempo, os Tikmũ’ün não sabiam das coisas. Os brancos traziam uma faca e eles trocavam por terra, traziam um boi, e eles trocavam por terra, traziam cachaça, e eles trocavam... Os brancos tiravam foto dos homens e das mulheres e mostravam pra eles dizendo: “Aqui está a alma (*koxuk*) de vocês! Se vocês não forem embora daqui, vamos destruir vocês todos!”. E os Tikmũ’ün, com medo de perderem seus *yãmĩyxop* (espíritos), fugiam. Assim os fazendeiros foram tomando as nossas terras e derrubando toda a mata. Nós mesmos, quando crescemos em Água Boa, vimos com nossos próprios olhos a mata grande. Mas com o tempo os fazendeiros derrubaram tudo e a floresta virou capim. Nós, Tikmũ’ün, tivemos que escolher: ou perdíamos a terra, ou perdíamos a língua. Preferimos perder a terra do que perder a

língua. Se tivéssemos escolhido perder a língua, já não existiríamos mais. Teríamos todos desaparecido, como muitos outros povos que viviam aqui.⁷

Somente no início dos anos 1940, após a visita e a publicação de um importante relatório pelo etnólogo alemão Curt Nimuendaju, foi demarcada a gleba de Água Boa e criado o Posto Indígena Mariano de Oliveira pelo então Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Àquela altura, porém, como denunciava o relatório, boa parte das terras vizinhas à reserva demarcada já havia sido vendida a colonos por um sujeito chamado Joaquim Fagundes – um mestiço de origem borum, segundo os Tikmũ'ũn. De acordo com Nimuendaju, “Fagundes [...] resolveu considerar toda a terra da tribo como constituindo diversas posses dêles, que êle vendeu sucessivamente por preço total aproximadamente igual àquela soma [38:000\$000] que êle pretendia ter gasto com o ‘amansamento’ dos índios. Para moradia destes últimos não ficou um palmo sequer. [...] Quando Fagundes tinha embolsado o pagamento da venda das últimas terras dos índios, ele tratou de sumir da zona, deixando

7. MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Desta terra para esta terra. *Catálogo do Forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de 2017*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quinta!, 2017, pp. 102–103.

que os índios, donos das terras, e os neobrasileiros compradores das mesmas se entendessem como podiam”.⁸ Como afirmou o antropólogo Jorge Luiz de Paula (2014), “a exemplo de outras demarcações realizadas pelo SPI, nesse caso também tratou-se muito mais de liberar terras para a exploração de terceiros do que de, efetivamente, se garantir terras que dessem condições para a sobrevivência física e cultural dos Maxakali”. Água Boa seguiu sendo a única terra demarcada para os Tikmũ’ũn, apesar dos grupos que viviam fora dela, na área vizinha do Pradinho. Somente em 1956, após a comoção gerada pelo assassinato de Antônio Cascorado Maxakali, morto e queimado por fazendeiros da região, finalmente foi demarcada a área do Pradinho. As duas terras, entretanto, permaneceram divididas por um corredor de fazendas até o final da década de 1990.

Foi nesse período que Isael Maxakali cresceu em Água Boa. Na infância, como ele costuma lembrar, gostava de andar livre pelos arredores da aldeia com o seu bodoque (*hãmxapkup*) caçando passarinhos e espalhando armadilhas pelo mato. Muito cedo, perdeu o pai Cassiano picado por uma cobra e cresceu com a mãe, Delcida Maxakali,

8. NIMUENDAJU, Curt. Índios Machacarí. *Revista de Antropologia da USP*, v. 6, n.1, [1939] 1958, pp. 53-61; p. 57.

grande mestra da arte da embaúba, conhecedora dos cantos e histórias dos espíritos *yãmīyxop*, além dos irmãos Tavinho Maxakali, Paulícia Maxakali e Marinete Maxakali. A família plantava roças de milho, mandioca, abóbora e feijão para o consumo próprio e para alimentar seus *yãmīy*. O restante, vendia na feira de Santa Helena de Minas, distante aproximadamente quatorze quilômetros da terra indígena, para onde iam e voltavam a pé aos domingos. “Os brancos compravam barato da gente e depois vendiam mais caro para os seus parentes, mas eles compravam mesmo assim. A cidade de Santa Helena era longe da aldeia, mas os Tikmũ’ũn levavam sementes e batata para vender e, com o dinheiro, compravam arroz, carne, café, pão e voltavam a pé para suas aldeias”, recorda Isael. Apesar da presença dos fazendeiros entre as terras do Pradinho e Água Boa, ainda havia mata naquela época e, para visitar os parentes, era preciso atravessá-la. Quando o faziam, porém, os Tikmũ’ũn eram ofendidos ou expulsos a tiros pelos fazendeiros que viviam entre as duas aldeias. Já adolescente, Isael testemunharia a luta travada pelas lideranças de então, com o apoio do Conselho Indigenista Missionário (Cimi), do Centro de Documentação Eloy Ferreira (CEDEFES), além da ONG internacional DKA-Austria, para a unificação dos dois territórios e a retirada dos fazendeiros

que ali viviam. Após décadas de luta, em 1996, finalmente a Terra Indígena Maxakali (5.305 ha) é unificada e homologada. Apesar dessa importante vitória, a nova demarcação, já posterior à Constituição de 1988, não considerou o território de ocupação tradicional conforme os Tikmũ'ũn reconhecem. As violações de direitos e o esbulho de suas terras tradicionais perpetrados pelos antigos servidores do SPI e da Funai jamais foram reconhecidos ou reparados pelo Estado brasileiro e, apesar dos reiterados apelos das lideranças tikmũ'ũn pela revisão dos limites de suas terras, nenhum processo formal de reconhecimento e delimitação foi instaurado pela Funai nos últimos anos. Nunca houve, em suma, um estudo que defina e destine aos Tikmũ'ũn as terras em condições garantidas pela Constituição de 1988 em seu art. 231, §1º, quais sejam, “as terras habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias à sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições”.



Canto coletivo em Água Boa, em 2003.

A iniciação ritual: cantos e “povos-imagens”

Isael pertence a uma família de pajés tikmũ'ũn cujo ancestral, Justino Maxakali, é conhecido por ter vindo do sul da Bahia, do povo Pataxó. De fato, aqueles Tikmũ'ũn que se refugiaram no extremo nordeste de Minas Gerais, na atual TI Maxakali, vieram de regiões diversas e consigo trouxeram importantes frações dos repertórios de cantos e rituais *yãmĩyxop* realizados atualmente em suas aldeias. Segundo levantamento de Rosângela de Tugny (2006), de Vereda (BA), vieram Justino, bisavô de Isael, dono de cantos do *putuxop* (papagaio-espírito), e Manoel Rezende, dono de cantos do *putuxop* e *mĩxux* (folha-espírito). De Jeribá (MG), veio Antoninho, dono de cantos do repertório de *xũnĩm* (morcego-espírito). De Almenara (MG), vieram Capitãozinho e Mikael, donos de cantos do repertório de *mõgmõka* (gavião-espírito). De Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha (MG), veio Cascorado, dono de cantos do repertório do *xũnĩm* e *tatakox* (lagarta-espírito).

As narrativas tikmũ'ũn remetem sempre a um passado de incessantes deslocamentos, através dos quais os antigos *mõnãyxop* travaram encontros diversos com uma miríade de povos-espíritos, os *yãmĩyxop*, que desde então nunca deixaram de

lhes visitar em suas aldeias. São eles, dentre outros, *Putuxop* (espíritos-papagaio), *Mōgmōka* (espíritos-gavião), *Xūnīm* (espíritos-morcego), *Āmāxux* (espíritos-anta), *Kotkuphi* (espíritos-mandioca), *Yāmīyhex* (espíritos-mulher), *Tatakox* (espíritos-lagarta), *Kōmāyxop* (“comadre” e “compadre”), *Mīxuxop* (espíritos-folha), *Po’op* (espíritos-macaco)... Esses seres que traduzimos como “povos-espíritos” são multidão e podem se apresentar sob aspectos variados: fora do alcance da vista nas “terras outras” (*hām-nōy*) onde habitam no céu ou nas matas, minúsculos e invisíveis nos corpos ou cabelos dos humanos, materializados nos cantos que entoam na *kuxex* (casa dos cantos) ou ainda sob os corpos magníficos, coloridos e mascarados que saem no pátio das aldeias para buscar comida, cantar e dançar. Mas os *yāmīyxop* são igualmente o próprio evento, os cantos, as danças ou os “rituais”, como também os chamamos. A eles os Tikmū’ūn dedicam quase diariamente boa parte do seu tempo, seja preparando o que lhes oferecer de comer, como fazem as mulheres, ou recebendo-os na *kuxex*, cantando e caçando com eles, como fazem os homens. Os Tikmū’ūn também se referem aos *yāmīyxop* como *hāmkoxuk xop*. *Koxuk* é a palavra que empregam para glosar as sombras, os rastros deixados por algo ou alguém no solo, uma fotografia ou imagem de vídeo. Esses “povos-espíritos” são, portanto, “povos-imagens”,

espectros que atravessam de diversas formas os corpos e o cotidiano dos povos Tikmũ'ũn.

Aos doze anos, aproximadamente, Isael foi pego pelos espíritos *tatakox* e levado para a *kuxex*, onde permaneceu um mês em reclusão com outros garotos da sua geração. Trata-se do ritual de iniciação dos meninos, que são pegos no pátio da aldeia pelos espíritos do povo-lagarta, os *tatakox*. A iniciação marca a entrada dos jovens rapazes no universo ritual, no aprendizado dos cantos e segredos dos *yãmīyxop*, além do início da vida adulta. Alguns anos depois da iniciação, Isael casou-se com Cleusa Maxakali, uma mulher do Pradinho. Nesse período, foi morar “do outro lado”, quando teve a oportunidade de conviver com importantes pajés daquelas aldeias, como Milton e Miguelzinho. Dessa primeira união, nasceu seu primeiro filho, Alexandre Maxakali. Mas o primeiro casamento durou pouco, e sua família insistiu para que ele voltasse a viver em Água Boa, já que os parentes próximos, entre os Tikmũ'ũn, não devem viver muito longe uns dos outros. Assim, Isael retorna para Água Boa, agora mais velho e decidido a se dedicar aos estudos e ao aprendizado da escrita alfabética, introduzida nas aldeias Tikmũ'ũn a partir de meados dos anos 1960 pelo casal de missionários do Summer Institute of Linguistics (SIL), Frances e Harold Popovich.



Isael Maxakali em sala de aula.

Virando professor

De volta a Água Boa, Israel decide aprender a ler e a escrever na língua maxakali. Foi viver com seus tios e tias paternos, dentre eles Pinheiro, que lecionava na aldeia do importante pajé Otávio, avô de Israel. Alternava assim entre os aprendizados dos cantos e rituais *yãmĩyxop* na *kuxex* e o aprendizado da escrita alfabética na escola da aldeia, então administrada pela Fundação Nacional do Índio (Funai). Israel recorda que àquela época ainda não havia energia elétrica na terra indígena e muitas vezes praticava a escrita à noite, iluminando o caderno com a luz de velas ou de lamparinas de querosene. Pouco depois, em 1993, casou-se com Sueli Maxakali e foi morar com ela na pequena aldeia de Noêmia, mãe de sua esposa. Noêmia tinha muitos filhos pequenos e algumas netas, e, para estudar, eles tinham que percorrer uma distância de aproximadamente cinco quilômetros até a aldeia de Otávio, onde ficava a escola. Naquele período, as escolas das aldeias ainda eram administradas pela Fundação Nacional do Índio (Funai) e, apesar de contarem com alguns professores indígenas, a maioria do quadro era composto por não indígenas, que lecionavam disciplinas como português e matemática nas aldeias.

Mas o final dos anos 1990 marcou justamente uma importante revolução na Educação Escolar Indígena no estado de Minas Gerais. Trata-se da implantação de uma nova política educacional entre os povos indígenas, que visava resguardar os direitos garantidos pela Constituição de 1988 a uma educação diferenciada, multilíngue, específica e intercultural, abandonando os princípios de integração, miscigenação e aculturação que vigoraram nas experiências escolares até então. Em 1995, a Secretaria Estadual de Educação transformou as escolas antes administradas pela Funai em Escolas Estaduais Indígenas e passou a estimular a formação de professores indígenas para lecionarem nas próprias comunidades. Em novembro daquele mesmo ano, indígenas das etnias Maxakali, Xakriabá, Pataxó e Krenak foram convidados a participar de um seminário no Parque Estadual do Rio Doce, em Ipatinga, a partir do qual foi criado o Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais, o PIEI/MG. Ali uma primeira turma de dez alunos maxakali indicados por suas comunidades obteve formação em nível de Magistério para dar aulas em suas aldeias.

Com a morte do importante pajé Otávio Maxakali, em 1993, Isael decide assumir a sua *kuxex* (casa dos cantos) e levá-la para a aldeia de sua sogra Noêmia Maxakali. Trata-se de um

importante marco na vida do jovem casal Isael e Sueli, que passam dali adiante a assumir diferentes responsabilidades em relação à realização dos *yãmīxop* em sua aldeia. Além disso, como Isael àquela altura já sabia ler e escrever, Noêmia reivindicou que a Funai o contratasse como professor, ainda na transição entre as gestões da escola do órgão indigenista federal para o estado. Isael conta que inicialmente tentou recusar o convite, dizendo que não sabia ler e escrever tão bem, mas na verdade tinha medo de viajar e ter de se afastar da aldeia por muito tempo, caso se tornasse professor. Indicado pelas principais lideranças de Água Boa, porém, acabou assumindo a nova função. Pouco depois, ingressou no PIEI/MG, onde cursou o Magistério. Isael se recorda bem daquele momento:

A Funai me levou com um carro pequeno. Aí cheguei lá, perto de Ipatinga, no Parque do Rio Doce. Fica dentro do mato, né? Porque é um parque. O IEF é que cuida. Aí tinha muito *xokxop*, bicho do mato lá dentro... Foi 10h quando eu cheguei. Eu tinha dormido em [Governador] Valadares e no outro dia me levaram. Aí tinha muitos parentes lá, Xakriabá, Pataxó, Caxixó, Xukuru Cariri, Pankararu, Krenak... aquela turma, muito, muito mesmo. Estavam todos lá falando português. Aí eu pensei: “Nossa! Por que

eu aceitei vir aqui? Eu não sei falar português!”. Aí de manhã cedo começou a aula. Todos os professores que davam aulas eram de BH: Maria Inês, Cléber, Macaé, Verônica, Rogério. Tinha bastantes professores que a gente conhece. Aí eu pensei: “Ah tá! Então tem Rogério aqui, que eu conheço”. Aí, quando davam as aulas, foi um sofrimento também porque eu não sabia ler nada, nada. Eu pensava: “que que eu vou fazer, né?”. Mas aí tinha a professora que me acompanhava, a Verônica. Ela me acompanhava, lia devagar pra mim, mas era muito triste pra mim. Aí, quando era de tarde, eu sentava e chorava, triste demais. Aí eu queria ligar, mas como é que eu ia ligar pro pessoal? Aqui pros meus parentes, né? Tava difícil demais! Aí o pessoal pegou Sueli e levou pra cidade de Machacalis pra ligar pra mim. Sueli ligou pra mim, e eu falei com ela: “Oh Sueli! Eu quero ir embora amanhã, eu vou embora!”. Aí Sueli falou: “Não! Você não pode vir, não! Tem que terminar o curso! Tem que ficar trinta dias aí!”. Aí eu respondi: “Que trinta dias!? Eu quero ir embora é agora mesmo! Eu tô sofrendo demais!”. Aí eu fiquei só dez dias, não aguentei, não. Aí o pessoal pegou e me levou, mas no outro módulo me trouxe de novo. Aí eu fui me acostumando e aumentei pra quinze dias, depois vinte, fui acostumando um pouquinho. E foi ali que eu aprendi o português, mas não aprendi direito, não. Aprendi só alguma coisa. Aí

depois, quando completou quatro anos, aí terminou e eu peguei o certificado. Aí eu pensei: “Nossa, graças a Deus! Nunca mais eu vou participar de nenhum curso! Já realizei meu sonho, tá bom esse daqui! Já sou professor, peguei meu diploma, agora pronto! Não vou participar mais!”.

Apesar da promessa, aquele seria só o primeiro de uma série de cursos, projetos e atividades nas quais Isael se engajaria a partir dali. Em outubro do ano 2000, a convite da professora da Escola de Música da UFMG Rosângela de Tugny, Isael acompanhou um grupo de pajés Tikmũ’ün a Belo Horizonte para participar do *Encontro Internacional de Etnomusicologia – Músicas Africanas e Indígenas em 500 anos de Brasil*. Novamente, as dificuldades com a língua portuguesa e com os modos de vida não indígenas costumam marcar os seus relatos sobre aquele período: “Tinha muitos brancos e parentes de outros povos lá, mas eu não sabia falar a língua dos brancos e não comia alho. Mas os brancos serviam comida com alho e foi assim que eu me abri e aprendi a falar a língua deles. Hoje eu sei falar, mas nem tanto. Hoje eu como alho, mas nem tanto”. O encontro com Rosângela de Tugny seria um marco também para o seu contato com uma série de trabalhos de artistas e cineastas indígenas que então começavam a realizar suas



Isael e Siwê Pataxoo em atividade do PIEI/MG. (Acervo de Siwê).

primeiras produções, a partir do projeto *Vídeo nas Aldeias*, fundado pelo indigenista, fotógrafo e cineasta Vincent Carelli em 1998. Ao assistir a esses filmes, Isael percebeu toda uma nova possibilidade de interação com os não indígenas e de divulgação da luta dos Tikmũ'ũn para além dos registros da escrita: "Sempre que eu ia na casa da Rosângela, eu via muitos filmes e, quando eu vi os vídeos que todos os parentes faziam, dos artistas e cineastas indígenas, passando na TV, filmes dos Xavante, dos Guarani e de outras aldeias também, aí eu pensei: 'Nossa, nós estamos atrasados mesmo! Eu preciso fazer também! Eu preciso mostrar a nossa cultura também!'".

Nos primeiros anos deste século, enquanto continuava sua formação como professor indígena, Isael, junto da esposa Sueli e de uma dezena de pajés da Água Boa e do Pradinho se engajaram num dos projetos de maior fôlego já realizados entre os Tikmũ'ũn, o *Imagem-corpo-verdade: trânsito de saberes Maxakali*. Coordenado pela etnomusicóloga e então professora da Escola de Música da UFMG Rosângela de Tugny, em parceria com a Associação Filmes de Quintal e patrocínio do Ministério da Cultura. O projeto desenvolvido entre 2005 e 2009 abrigou pesquisas e iniciativas visando ao registro, à transcrição e à tradução compartilhada do vasto repertório de cantos dos

Tikmũ'ũn, resultando em dois livros acompanhados de CDs,⁹ um livro de fotos, editado por Ana Alvarenga,¹⁰ a partir de uma oficina de fotografia com mulheres maxakali da Aldeia Verde, além de três filmes realizados em oficinas coordenadas por Mari Corrêa, em uma parceria com o *Vídeo nas Aldeias: Kuxakuk Xak (Caçando capivara, 2009)*; *Ãyōk Mōka Ok Hāmtup (Acordar do dia, 2009)*; e *Tatakox Vila Nova (2009)*. O projeto culminou ainda em uma importante exposição realizada no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, em 2008, e no Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte, em 2009, além de ter motivado uma série de pesquisas e traduções com os Maxakali.

Ainda no início dos anos 2000, Isael protagonizou um dos episódios mais importantes da história recente dos Tikmũ'ũn, sempre ao lado da esposa Sueli e da liderança Noêmia Maxakali, sua sogra.

9. TUGNY, Rosângela de; MAXAKALI, Toninho; MAXAKALI, Manuel Damásio; MAXACALI, Zé Antoninho; MAXAKALI, Marquinhos; MAXAKALI, Rafael; MAXAKALI, Zelito; MAXAKALI, Gilberto. *Mōgmōka yōg kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009a.

TUGNY, Rosângela de; MAXAKALI, Toninho; MAXAKALI, Manuel Damásio; MAXACALI, Zé Antoninho; MAXAKALI, Marquinhos; MAXAKALI, Rafael; MAXAKALI, Zelito; MAXAKALI, Gilberto. *Xũnĩm xi Hemex yōg kutex / Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009b.

10. ALVARENGA, Ana e Fotógrafas tikmũ'ũn da Aldeia Verde. *Koxuk/ Imagem*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009.

Ainda viva à época, Isabel da Silva Maxakali, mãe de Noêmia e avó de Sueli, sonhava retornar para as cabeceiras do Córrego Água Boa, terra vizinha à TI Maxakali, mas que ficou de fora do perímetro demarcado oficialmente pelo governo. Após o assassinato do único irmão vivo de Noêmia, Jupí Maxakali, em 2004, os conflitos internos se acirram, e as famílias do grupo tiveram que deixar o território e por isso organizaram uma retomada das terras onde Isabel vivera parte da infância e onde desejava morrer. A terra se encontrava então sob a posse de um fazendeiro que a adquiriu de um antigo chefe do SPI. A retomada, entretanto, foi duramente reprimida pelos fazendeiros locais, que contribuíram com armamento inclusive para incitar os conflitos internos entre os indígenas. Uma nova morte obrigou a intervenção da Polícia Federal e da Funai, que transferiu os indígenas para uma quadra de futebol no município de Santa Helena de Minas e em seguida para um sítio alugado no entorno da cidade de Governador Valadares. Após um período nesse sítio, as famílias foram novamente transferidas para uma terra provisória no município de Campanário (MG), onde viveram por cerca de dois anos, enquanto procuravam uma nova terra para ser adquirida pela Funai. Foram tempos difíceis, como recordam as lideranças

maxakali numa carta enviada ao Ministério Público Federal em 2018:

Durante meses seguidos, nossas lideranças viajaram em busca de uma terra que atendesse as demandas do nosso povo por mata, rio, terra fértil e plana para construirmos nossas aldeias e plantar nossas roças, como antigamente. A busca não foi fácil: encontramos terras grandes, mas sem mata e muito distantes das aldeias dos nossos parentes e do nosso ambiente tradicional: o Vale do Mucuri. Outras terras eram mais próximas, mas os terrenos eram muito montanhosos. Com o tempo, a pressão para decidirmos nosso destino aumentou, pois havia risco de o recurso voltar para o Estado. Ao mesmo tempo, quatro de nossas crianças haviam sido internadas em Governador Valadares com hepatite, o que assustou a todos e aumentou a urgência para mudarmos. Foi nesse contexto que, em mais uma de nossas visitas, chegamos no município de Ladainha. A terra, nós já sabíamos, não era como sonhávamos: não havia rio e o terreno era muito montanhoso. Mas a mata era grande, havia madeira e palmeiras para os nossos homens construírem nossas casas e embaúbas para nossas mulheres tecerem suas bolsas. Também havia rio nas proximidades do território e a possibilidade anunciada então de ampliar a terra, no futuro, para que o rio

pudesse cortar as nossas aldeias. Foi assim que decidimos ficar e criamos a nossa Aldeia Verde.

Todo esse movimento acontecia enquanto Isael concluía o magistério no PIEI/MG e emendava logo em seguida sua formação em nível superior, através do então recém-criado Curso de Licenciatura Intercultural para Educadores Indígenas, o FIEI PROLIND, inaugurado em abril de 2006 na UFMG. Junto do tio Pinheiro Maxakali e do cunhado Rafael Maxakali, Isael fez parte da primeira turma de alunos do FIEI, obtendo sua graduação no ano de 2011. O percurso acadêmico desses professores, com a valiosa contribuição de Sueli Maxakali, resultou na elaboração e publicação do livro *Hitupmã'ax: curar*,¹¹ uma introdução guiada pelos próprios indígenas ao universo da doença e da cura entre os Tikmũ'ün, elaborado especialmente para instruir as equipes de saúde que atendem nas aldeias quanto às especificidades do seu povo. É nesse trânsito, também, entre a aldeia e a cidade, entre os rituais *yãmĩyxop* e a universidade, a língua maxakali e o português que Isael inicia suas primeiras produções audiovisuais, sempre com o objetivo de apresentar e dar visibilidade para o seu

11. Literaterras, FALE/UFMG, 2008.

povo no campo das lutas pelos direitos indígenas no estado e no país:

O meu sonho é mostrar o nosso povo Maxakali porque sempre nós, o povo Maxakali, ficamos no escuro, como escondidos embaixo da coberta. Por isso os governantes não conhecem o nosso povo, e por isso o meu sonho é apresentar o meu povo Maxakali. Porque sempre nós recebemos discriminação, preconceito porque os não índios pensam que não tem nenhum indígena maxakali que estuda na faculdade, que estuda na escola não indígena. Mas nós temos muitos professores e professoras. Por que eu gosto de fazer filme? Porque eu gosto de mostrar o meu trabalho, eu gosto de mostrar na escola do não indígena, de mostrar na escola indígena. Tem muitas aldeias no Xingu, nos Guarani, que fizeram o trabalho deles, artistas indígenas que fizeram muito filme, que saiu primeiro. Quando eu vi o trabalho deles, os filmes, aí eu pensei assim: “Nossa! Podia a gente fazer assim igual eles fizeram!”. O meu sonho é fazer filmes mostrando a minha cultura também, porque o yãymax, o meu parente, tem a identidade, a cultura dele, e eu quero mostrar a minha. Por isso, quando vai ter o ritual, eu gosto de filmar. Mas eu tenho que respeitar os pajés também, eu pergunto para os nossos pajés se podem autorizar eu filmar os rituais. E também eu

fiz treinamento para filmar o ritual, não é qualquer pessoa que filma, porque tem algumas imagens que não podemos mostrar e tem imagens que não podemos filmar um pouquinho diferente, errado. Aí a gente tem que juntar com todos os pajés, a gente vai olhar primeiro, depois que vai virar filme. Quando eu filmo no meio do ritual, dançando, eu não estou filmando, eu estou participando também, parece que eu não estou com a câmera filmando, parece que eu estou dançando, brincando, em movimento, no meio do movimento.¹²

12. Isael Maxakali, em agosto de 2020.



Primeiro curso de cinema no forumdoc.bh.2004.

Virando cineasta: para que os mundos tikmũ'ũn prossigam

Movido pelo desejo de mostrar a cultura tikmũ'ũn para indígenas e não indígenas, Isael Maxakali iniciou seu percurso pelo cinema, somando a formação por meio de oficinas audiovisuais ao aprendizado autodidata, vendo e fazendo imagens por conta própria. Hoje, Isael é um dos principais diretores em atuação na produção contemporânea de cinema indígena no Brasil, desenvolvendo uma obra constituída por filmes-rituais, documentários e animações, para dar a ver, a partir de um ponto de vista singular, os rituais, os cantos e a cosmologia tikmũ'ũn, assim como a relação constante – de adoção, aliança e cura – que mantém com os *yãmĩxop* (povos-espíritos). Premiados em festivais e exibidos em mostras de cinema no Brasil e no exterior, os filmes de Isael Maxakali elaboram formas estéticas que não se dissociam da multiplicidade própria do modo de vida dos Tikmũ'ũn. Como dirá Ailton Krenak, essa arte está entranhada em tudo, no habitat, nos objetos, nos artefatos, nos corpos. Por isso, a produção de Isael Maxakali nos exige extrapolar a circunscrição do cinema enquanto especialidade: os filmes são ligados à experiência ritual e cosmológica de seu povo; ao amplo repertório de cantos que a compõem; à elaboração

da trajetória histórica dos Tikmũ'ũn na região do Vale Mucuri; aos processos políticos pela garantia do direito à terra, às experiências pedagógicas endereçadas às crianças e aos jovens Tikmũ'ũn, assim como ao público não indígena. O cinema participa da atuação de Isael Maxakali em múltiplas frentes, indissociável de sua trajetória como liderança política, professor, pesquisador, tradutor, aprendiz de pajé e cantor, conhecedor de parte do vasto repertório mantido e recriado pelos Tikmũ'ũn.

Isael inicia-se no cinema, assim como em outras atividades artísticas e pedagógicas, no intuito de se relacionar com o mundo do branco, buscando conferir visibilidade para a luta de seu povo (luta por direitos à terra, à saúde e à criação e manutenção de seu modo de vida vinculado aos rituais, à língua, aos cantos e a outras expressões estéticas, como a pintura corporal, a tecelagem com a fibra da embaúba, *tuthi*, e a arte de miçanga). Movido por esse intuito, Isael Maxakali soma à sua formação política, nos cantos e na vida ritual tikmũ'ũn – que inicia ainda criança – a formação no cinema: em 2000, ao participar do *Encontro Internacional de Etnomusicologia*, ele toma contato com a produção de cinema indígena, especialmente os filmes do projeto *Vídeo nas Aldeias*, e mergulha nesse repertório, atraído pela possibilidade oferecida pelo audiovisual de

fortalecer a existência de seu povo entre os parentes e junto à sociedade nacional, para além dos limites do território e de modo distinto da escrita. Em 2004, junto a sete jovens maxakali, ele participa de um curso organizado pelo *Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (Forumdoc.bh)*, coordenado por Pedro Portella e ministrado por realizadores indígenas ligados ao *Vídeo nas Aldeias* (Natuyu Ikpeng, Kumané Ikpeng, Karané Ikpeng e Divino Tserewahú). Isael se recorda de como, nas aulas, as dificuldades linguísticas eram superadas pelo aprendizado no manejo da câmera, passada de um a outro aluno. “Nós fomos no Parque Municipal de BH, e ali tiramos fotos, filmamos os cavalos, os brinquedos. Eu filmava um pouquinho, depois passava a câmera para outro *tihik*. Aí voltamos e exibimos as imagens na televisão. Eu gostei muito! Mas, nossa, as imagens todas caídas, tudo caindo, as pessoas, a paisagem... não consegue consertar a paisagem, né? O professor falava assim: ‘não tem problema, tá bom demais, tá ótimo. Vai filmando de novo e vai aprendendo’”.

A essa formação inicial no cinema se somaram outras, como o curso durante o *Festival de Inverno da UFMG*, em julho de 2013, aprendizado que se ampliou com a prática constante de feitura dos filmes junto com pesquisadores e amigos não indígenas. Com Charles Bicalho, que conheceu em

oficinas da Formação Intercultural de Educadores Indígenas, Isael Maxakali fundou, em 2008, a Pajé Filmes, organização não governamental responsável pela montagem e divulgação de vários de seus trabalhos e de outros realizadores indígenas.

A partir de sua formação inicial, munido de uma câmera portátil, Isael Maxakali faz os registros de seu primeiro filme, lançado em 2007, sobre o ritual de iniciação dos meninos tikmũ'ün, conduzido pelos pajés junto aos espíritos do povo-lagarta (*tatakox*). Como outros trabalhos de Isael, o filme registra o ritual, mas também participa dele, de certa forma, o constituindo. *Tatakox* (2007) é formado por longos planos-sequência que acompanham os eventos em uma “visada interna” na qual o cineasta oscila entre participar da experiência, intervir em seu curso e dela se distanciar para apreendê-la com a câmera. Atravessando desordenadamente o quadro e saltando diante da câmera, os *tatakox* – espíritos da lagarta – tocam seus aerofones: um som agudo e intermitente, e outro, grave, áspero e contínuo, modulam todo o percurso. Enquanto a câmera segue o grupo, o comentário de Isael Maxakali é elaborado no momento mesmo da filmagem (e não posteriormente na montagem), o que confere ao filme uma visada parcial, posicionada, próxima à contingência do evento. Ao fundo do pátio, as mulheres esperam os meninos trazidos pelos *yãmīyxop*; ao tocá-los,

elas chorarão. Outro grupo de crianças será então levado para o período de iniciação e aprendizado na *kuxex*, a casa ritual, casa dos cantos. O grupo abriga-se na *kuxex*, mas as imagens não nos darão acesso ao que acontece ali dentro. A câmera filma agora a aldeia vazia, novamente mergulhada no silêncio (ouve-se baixinho, ao longe, o som das flautas). Uma panorâmica mostra que, pouco a pouco, as pessoas retomam suas atividades cotidianas. O plano retorna então à *kuxex* e dura um pouco mais ao enquadrar a mata vazia ao fundo: ao longe, apenas entrevemos os *tatakox*, até finalmente perdê-los de vista.

As imagens de *Tatakox* são feitas no momento de mudança das famílias maxakali para a Aldeia Verde (*Apné lyxux*), em janeiro de 2007. Isael lembra que, nesse momento, foram feitos muitos rituais, rituais fortes, que contaram já com a presença do cinema. Como destacam Renata Otto e Ruben Caixeta de Queiroz, “Isael Maxakali filmava para rearranjar o seu grupo na nova aldeia, reinventar o seu povo ao mesmo tempo que inventava o seu cinema – um tipo de cinema maxakali”.¹³ Ou

13. CAIXETA & OTTO, *Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali*, 2018, p. 71. Ver: CAIXETA, Rubens; OTTO, Renata. *Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. Gis – Gesto, Imagem e Som*, v. 3, n.1, 2018, pp. 63–105.



Chegada e partida dos yāmīxop em Tatakox.

seja, o cinema de Isael Maxakali se forja de modo entrelaçado à sua experiência como liderança em processos geopolíticos mais amplos. Filmar, nesse sentido, é um gesto que, em aliança com os rituais, se soma aos processos de afirmação da comunidade em seu vínculo com a terra, com a língua e com os modos de vida.

Quando foi exibido pela primeira vez a um público não indígena, na edição de 2007 do *Forumdoc.bh*, em Belo Horizonte, *Tatakox* causou muita repercussão por sua enigmática beleza e inventividade formal, ligadas às manifestações estéticas dos Tikmũ'ũn. Ao final, o Júri da Mostra Competitiva Internacional (formado por Roberta Veiga, Stella Senra e Paula Gaitán) criou um prêmio especial – Prêmio Glauber Rocha – para destacar o filme por sua intensidade e força narrativa.¹⁴ Depois de sua primeira exibição no *Forumdoc.bh*, *Tatakox* foi apresentado em várias mostras de cinema e de arte contemporânea, entre elas, *Estado Oculto*, curadoria de Paulo Maia e Rodrigo Moura para o 43º *Salon Internacional de Artistas da Colômbia* (2013).

Os filmes guardam assim uma dupla face: por um lado, contribuem para o fortalecimento da existência dos Tikmũ'ũn, assim como de sua

14. *Ibidem*.

afirmação, em próprios termos, diante dos não indígenas. Como vem reiterando Isael Maxakali em falas públicas acerca de seu trabalho, ele tem sentido, antes de tudo, quando ajuda na visibilidade e no fortalecimento dos Tikmũ'ũn em suas relações com os "brancos". "Os filmes me carregam para as capitais (Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, Goiânia, São Luís do Maranhão, Rio de Janeiro, Salvador... e fora do Brasil), conheço outros cineastas indígenas, mostro nossas aldeias para o não índio conhecer nossa cultura".

Por outro lado, os filmes participam, movem e constituem os rituais, contribuindo para que permaneçam sendo realizados nas aldeias maxakali, as imagens circulando de uma a outra comunidade. Não à toa, a realização de um filme como *Tatakox Aldeia Verde* mobilizou outra comunidade, agora na Terra Indígena do Pradinho, a realizar seu filme sobre o mesmo ritual: *Tatakox Vila Nova* (2009). Ambos os filmes se marcam pelo compartilhamento de sua realização com os pajés, que dirigem o ritual, assim como, em alguma medida, também a feitura das imagens. "É difícil filmar os nossos rituais. Eu fiz treinamentos com os pajés, Totó, Gustavo, Mamei para aprender como filmar o ritual. É diferente: não pode ir chegando e filmando rápido. Tem que respeitar os pajés, perguntar primeiro, pedir autorização".

A trilogia – ou a “série” – *Tatakox* contará ainda, mais tarde, com um novo filme, agora um longa-metragem, realizado pelo próprio Isael Maxakali. Para além do evento ritual, *Kaxxop pit hãmkoxuk xop te yũmũgãhã: A iniciação dos filhos dos espíritos da terra* (2015) expõe outros aspectos da experiência de iniciação: além da chegada e partida dos *tatakox*, acompanhamos, no filme, pajés e crianças no cioso trabalho de pintura do mastro cerimonial (*mimãñãm*). Testemunhamos também a excursão noturna pela mata: ali, a câmera se demora, aproxima-se, implica-se na experiência filmada e tantas vezes deixa-se enredar por ela. Vemos a imagem de uma rã (ao fundo, muito sutilmente, ouvimos o canto dos *yãmĩyxop*): o pequeno anfíbio será objeto do olhar demorado da câmera, que nos faz atentar para seu corpo, suas transparências e desenhos, sua quase imobilidade, seus movimentos mínimos; o nome, nos diz o narrador Isael, deriva do som que emite; “pelo visto vai chover. Por isso estão todas cantando”. Um filhote salta sobre a câmera e se agarra à lente. O salto desfaz a distância entre a câmera e o que ela filma. Uma rã é capturada, observa-se seu coraçãozinho, Isael chama atenção para as semelhanças (o som do gato, as mãozinhas parecidas com luvas de goleiro). Mas a câmera também será capturada pelo mundo noturno. Enquanto

observamos o bichinho, percebemos a nós mesmos em uma paisagem visual e sonora habitada por outros bichos, escondidos no breu, mas cuja presença se faz notar. Novamente, ouve-se, discreto, o canto. Ele contribui então para mergulhar a cena – uma “aula” sobre os animais noturnos – em um espaço mítico, habitado por espíritos-animais ancestrais: a escuridão, o silêncio pontuado pelos sons dos animais, o olhar fixo e impassível do pequeno anfíbio, o canto, que emerge transversal à cena. A narração de Isael Maxakali continua, vizinha e afim a este mundo: “Ela está solta agora. Ela vai encontrar os parentes e vai ter uma grande festa entre eles. Todos os parentes cantando muito, juntos”.

Em um corte seco, da noite para o dia, a imagem seguinte será novamente aquela da *kuxex*, construção de palha, cuja frente para a aldeia é cerrada, inacessível, tendo o fundo aberto à floresta.

Além de seu lançamento em mostras e festivais de cinema, *A iniciação dos filhos dos espíritos da terra* contou com exibição na mostra *Ameríndias – Performances do cinema indígena no Brasil*, realizada em Lisboa, em 2019. Nessa mesma mostra, Isael exibiu outro filme do início de sua produção: *Xokxop Pet* (2009), casa dos animais, foi filmado no Jardim Zoológico de Belo Horizonte,

quando, em uma das visitas que fizeram ao lugar, Isael, Sueli, Voninho e outros parentes cantam para os animais no cativeiro, estes que outrora habitaram as terras tikmũ'ũn e hoje habitam seus cantos.

Quando a filha de Isael e Sueli Maxakali, Jupira, teve seu filho, passados trinta dias de resguardo, em novembro de 2009, Isael pediu uma câmera emprestada a Marivaldo de Carvalho (professor da UFVJM, em Diamantina) e fez as imagens de *Yí'ax Ka'ax – Fim do Resguardo* (2010).

Marivaldo me perguntou: “onde vocês vão fazer as imagens, Isael?”. “Eu vou levar Jupira na cachoeira”. Nós fomos de carro, pajé Mamei nos acompanhou. Muita gente foi. Aí, eu filmei e depois guardei a fita e devolvi a câmera para Marivaldo. Na Pajé Filmes, onde eu trabalho com Charles Bicalho, nós fizemos a legenda e cortamos. Eu gostei muito. Conversei com Rosângela. Depois, nós fizemos registros para o Museu do Índio. Aí, eu pensei: “agora, meus filmes vão esparramar, o Brasil todo vai conhecer nossa cultura”. Depois fizemos projeto, conseguimos câmera e eu pensei: “vou filmar, mas não vou fazer igual ao jornal que só mostra coisa que não presta (guerra, acidente, polícia matando os outros)... eu vou mostrar só coisa importante, coisa boa, pra ensinar às outras aldeias”.



Uma perereca e a kuxex, em A iniciação...

Yi'ax Ka'ax acompanha o ritual de término do período de resguardo pós-nascimento de Juan, filho de Jupira e Zezão Maxakali, que estarão então liberados das restrições que seguiram por trinta dias: orientados pelo pajé Mamei, eles buscam na mata jaborandi (planta que mascarão para salivar e cuspir as coisas ruins e manter os pensamentos bons) e bambu (com o qual vão soprar a água do rio em direção ao nascente e ao poente, pedindo a proteção do sol). Depois de mergulharem no rio, ao final do ritual, seguem a vida pós-resguardo.

O filme é generoso ao mostrar, em planos abertos, o Mucuri, com as crianças a pular e brincar na água, sugerindo a importância do rio para os Maxakali: para acessá-lo é preciso viajar para fora da aldeia e adentrar as fazendas vizinhas. Sugere também a importância da mata, onde se encontram as plantas rituais. A câmera de Isael Maxakali sustenta os planos, acompanhando os percursos e tarefas do pajé, que conduz o ritual tal como o fizeram os antepassados. Nesse documentário, vai-se consolidando o estilo do cineasta, que filma, escuta, vez ou outra pergunta, mas também intervém na cena, para compartilhar com o pajé sua condução. Ao mesmo tempo em que registra o ritual, Isael Maxakali participa de sua feitura e aprende, com o filme, seus protocolos. Vale destacar ainda, na montagem do filme, a inserção de



O rio e os Tikmū'ūn, em *O fim do resguardo*.

ilustrações feitas pelo próprio diretor, que transita pelas imagens do cinema e das artes visuais.

Os anos de 2011 e 2012 são profícuos em trabalhos produzidos com a Pajé Filmes, com aliados da UFMG e da Associação Filmes de Quintal (responsável pelo *Forumdoc.bh*). Dando prosseguimento a seu projeto de filmar a experiência ritual junto aos *yāmīyxop* (povos-espírito) em sua aldeia, Isael Maxakali produz os curtas-metragens *Xupapōynāg*, *Yāmīy* e *Mīmānām*, e o média *Kotkuphi*.

No primeiro, ele filma o ritual do povo-espírito da lontra (*xupapōynāg*), animal que não pode ser predado nem comido pelos humanos. A narrativa mítica nos conta que a lontra foi filha adotiva de um casal *Tikmū'ūn* e, com sua sabedoria, trazia a fartura da pesca. A voracidade de um cunhado que não soube retribuir a dádiva fez a lontra partir e mandar para a humanidade um dilúvio, responsável pelo quase extermínio do povo *Tikmū'ūn*.

São as lontras que retornam hoje às aldeias, lembrando às mulheres que seus vestidos vibrantes e coloridos feitos dos tecidos adquiridos no mercado dos brancos foram trocados pela pele de suas mães. É o desequilíbrio das trocas injustas que está sendo cobrado, sobretudo quando um de seus agentes é o *āyūhuk*, o povo dos não indígenas,

este povo voraz, da incontidência, das armas, dos gritos, e de uma certa tecnologia que tudo silencia e tudo quer capturar. Sempre que vêm às aldeias, as lontras trazem e expõem os objetos dos *āyūhuk*, denunciando o mercado de peles que quase levou ao extermínio este povo das águas doces.¹⁵

No filme, *xupapōynāg* exhibe objetos e tecnologias modernas, entre elas, celulares e câmeras. As mulheres entrarão em luta corporal com os estrangeiros para expulsá-los da aldeia. Os embates corporais entre as mulheres e as lontras intensificam o devir-mulher das jovens da aldeia, tornando-as fortes, resistentes e capazes de lidar com a violência e a força que parece contrastar com a etiqueta discreta que também aprendem a observar nesses encontros:

Se, por um lado, “ser mulher” entre os Tikmū’ūn demanda a aquisição de um modo de estar e agir no mundo delicado e quase inaudível – capaz de perceber um campo de indícios sutis, de produzir

15. BRASIL *et al.*, Fragmentos de um cinema-jiboia tikmū’ūn, 2019, p. 105. Ver: BRASIL, André; MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli; TUGNY, Rosângela de. Fragmentos de um cinema-jiboia tikmū’ūn. *Catálogo do Forumdoc.bh.2019 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quinta!, 2019, pp. 93–114.



Χοροπήνᾱg na Aldeia Verde.

linhas encantadas e poderosas, de entrelaçar e desvincular parentes –, por outro, implica cultivar um corpo/espírito forte, alegre e resistente – capaz de aguentar dores, fadigas, tristezas e deturpações violentas.¹⁶

Familiarizado com o ritual, tendo experienciado o acontecimento não poucas vezes ao longo da vida, Isael Maxakali pode assim se posicionar com precisão e sustentar a imagem em meio à instabilidade da luta, que o filme mostra sem apaziguar sua virulência.

Em *Yãmĩy* (2011), por sua vez, Isael filma as crianças maxakali, aprendizes de caçadores, a atirar suas flechas e lanças em animais ancestrais, sob o olhar cioso, afetivo, do pajé Mamei e a companhia atenta da câmera. Em sua narração, Isael vai nos apresentando os povos-espírito de animais hoje extintos ou que dificilmente se encontram nas terras devastadas pelo pasto das fazendas: os cachorros-vinagre seguem o rastro do tatu; aparecem então urus, cutias, gaviões, antas e veados,

16. MAGNANI, 2018, pp. 333–334. Ver: MAGNANI, Claudia. *Ūn Ka'ok-Mulheres Fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ'ũn-maxakali*. Tese de Doutorado. Or. Ana Maria Rabelo Gomes. Belo Horizonte: Programade Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

que serão, cada grupo, caçados pelas crianças; e então as onças predadoras, que atacam meninos e meninas, causando alvoroço, até serem mortas pelo *yāmīy* Papagaio; quatis sobem nas casas sem telhado; javalis entram nas casas abertas, escapando das fogueiras que as mulheres fazem para prendê-los; porcos selvagens atacam as mulheres que atiram lama e lutam com eles. Com suas pequenas varas, as crianças pescam peixes brilhantes. A Coruja Caburé solta pios noturnos e assusta as crianças ao abrir suas asas.

Entre o ritual e a aula, o filme guarda sua importância ao envolver as crianças (e se envolver por elas), mostrando as formas de transmissão de cantos e práticas, em uma “didática” propriamente maxakali. Isael assume, nesse caso, assim como em outros filmes, seu duplo papel, de cineasta e de professor, sempre junto aos pajés.

Mīmānām (2012) inicia-se pela explicação do pajé Totó: anualmente, em período de muita fruta, abelhas e mel, os pajés chamam *mōgmōka*, povo-espírito do gavião, para caçar e entregar a carne às mulheres e às crianças. *Mōgmōka* então levará embora o “pau de religião” (*mīmānām*) para que outro mastro seja pintado e instalado em seu lugar, no pátio da aldeia, em frente à casa dos cantos. Sem a narração de Isael, contando nesse caso apenas com os cantos que atravessam a cena de



Aprender a caçar e pescar com os yamīy.

aparição dos *yāmīxop*, as imagens acompanham a pintura dos *mīmānām* por *xūnīm* – povo-espírito do morcego – e por *mōgmōka* – povo-espírito do gavião – que depois vão carregá-los até o pátio. Após a fala de Totó, o filme traz longos planos em que a câmera segue o percurso – no caso, o voo-canto – dos morcegos e dos gaviões, como se estivesse trazendo, ele próprio, os povos-espírito até a aldeia. A câmera de Isael ensina, na medida em que – aprendiz – observa e escuta; como as crianças que assistem atentas, a câmera também acompanha os detalhes da pintura e os percursos até o pátio da aldeia.

Esse mesmo lugar mediador – entre expor o ritual, participar de sua composição e circular saberes mobilizando, na tarefa, a comunidade (pajés, mulheres e crianças, povos-espírito) – se evidencia em *Kotkuphi*, filme em média-metragem que acompanha parte do ritual da colheita da mandioca pelas mulheres, quando a aldeia recebe a visita do povo-espírito da mandioca. Trata-se de um perigoso caçador, que foi “amansado” pelos Maxakali e que, quando chega, ergue em torno da casa dos cantos um muro-trincheira, que interdita a entrada dos moradores. Novamente, a câmera filma, em planos longos, detalhes das atividades, a interação das mulheres na colheita, a participação das crianças esforçando-se para retirar a raiz da terra. Atrás



Xūnīm trazendo o mīmānām à aldeia.

do muro de cobertores, *Kotkuphi* canta, enquanto as mulheres trocam com ele flechas e colares.

Chama a atenção, nos filmes de Isael Maxakali, a presença ativa e encantadora das crianças (elas são pegas por *tatakox* para a iniciação na casa dos cantos, caçam com os *yāmīy*, observam *xūnīm* e *mōgmōka* a pintar os mastros-rituais, colhem mandioca com as mulheres). Aqui, o entrelaçamento entre ritual e filme fortalece o sentido de ambos como transmissores de saberes, a partir de formas estéticas e pedagógicas próprias dos Tikmū’ūn. Aquelas crianças que no passado avisavam aos adultos da aproximação dos brancos invasores, de modo que pudessem se esconder no interior da gruta, agora protagonizam a atualização dos rituais de um povo que teve suas terras expropriadas, mas que persistentemente vem mantendo a língua, os cantos e sua aliança com os povos-espírito. *Pour la suite du monde* (*Para que o mundo prossiga*, de Michel Brault e Pierre Perrault, 1963) é um importante documentário parte da história do “cinema direto” canadense que acompanha a retomada de uma prática há muito abandonada pela comunidade de moradores da Ilha dos Coudres (Île aux Coudres), no Canadá. Na verdade, a retomada da pesca à baleia cachalote é instaurada pelo filme, que mobiliza, em seu projeto, os moradores do vilarejo. *Para que o mundo prossiga* diz



As mulheres e kotkupi.

dessa retomada junto ao cinema, mas também da presença das crianças, que fazem companhia aos adultos em seu trabalho, correm pelo campo de flores, rolam pneus e fazem pequenos barcos de madeira, “rejuvenescendo” os mais velhos que, ao retomarem a pesca, parecem eles próprios terem se tornado crianças. São as crianças, no filme, que tecem os liames para que, afinal, o mundo prossiga. Mais fortemente que o documentário de Brault e Perrault, esses trabalhos de Isael Maxakali tomam o cinema como mediação, liame que liga os pajés e as crianças (assim como as mulheres e os *yāmīy*) no prosseguimento de saberes e práticas de um povo. Como dirá Sueli Maxakali, companheira de vida e de imagens com Isael, o futuro é a continuidade da vida no território, onde moram os *yāmīy*.

Eu quero que minhas netas, meus sobrinhos, meus parentes aprendam, nesse território, o que está na constituição. O que não pode acontecer, o que não pode morrer, as nossas raízes, que estão dentro da terra, que são espírito. Porque essa terra fala, quando *yāmīy* fala, *yāmīy* fala que é *poxō’ōy* [minhoca], canto do *poxō’ōy* fala que a terra é muito importante. Que até *poxō’ōy* são espírito de *yāmīy*. Meu futuro também é deixar o rio para meus netos, meus bisnetos falarem assim: foi ela, Sueli mais Isael, que tiveram essa luta.



Crianças em *Para que o mundo prossiga* e em *Yãmĩy*.

Ainda em 2011, Isael e Sueli Maxakali realizam, com Renata Otto Diniz e Carolina Canguçu, o longa-metragem *Quando os yãmīy vêm dançar conosco*, com apoio do edital *Filme em Minas*. Se o projeto inicial era registrar a chegada de *mōgmōka* – povo-espírito do gavião – até Aldeia Verde, o filme mostra o desdobramento desse ritual em vários outros. Como nos ensinam os cantos e narrativas *tikmũ’ũn*, o gavião, outrora caçador, é também aquele que expressa saudade – já que, tendo testemunhado a traição de sua mulher com um parente, se transforma em pássaro e voa para longe da aldeia. Desde então, sente saudade de sua terra e dele sentem saudade as mulheres, que esperam sua visita.

Pois bem, na ocasião da escritura do projeto, apenas levamos em conta que o pajé teria acertado a vinda de *mōgmōka* à sua aldeia em função de um sonho que alguém teria tido. O projeto, então, propôs focalizar a realização desse único ritual. Contudo, não levávamos em conta (ou devidamente a sério), no momento da proposta, o que viria a ser, de fato, o ritual, a saber, que *mōgmōka* era um “comandante” de vários outros *yãmīyxop*, tal como veio, depois, esclarecer, no próprio filme, a fala do pajé Mamei: “O Gavião é o comandante. O Gavião

manda o Tangarazinho caçar. Manda o Tangarazinho cantar, dançar. O Gavião é o responsável por todos. Ele é grande e poderoso, assim como o governo. O Gavião é o governo”.¹⁷

O filme mostra então a inesgotável miríade de povos-espírito que compõem as relações de socialidade dos Maxakali, e um único ritual abriga vários, formando multiplicidade. Expõe também, em seu processo de produção, algo que os outros filmes já deixam entrever: Isael não produz o filme sozinho, de modo autônomo; a autoria aqui é sempre heteronomia, e o olhar do diretor está em constante negociação, atravessado por outros. Como dirá ainda Renata Otto, coautora desse longa-metragem, esse cinema compõe-se por, no mínimo, três pessoas: Isael, Sueli e Mamei, o pajé. “E dizemos ‘no mínimo’ porque um dos vértices se desdobra em outras aberturas do terceiro, como a nossa própria participação como estrangeiros”.¹⁸ A câmera de Isael faz assim a mediação e o trânsito entre mundos e saberes: do cinema (e das imagens técnicas), do xamanismo (suas imagens e seus cantos) e da sociedade nacional (seus sujeitos, instituições e também suas violências).

17. CAIXETA & OTTO, 2018, pp. 82–83.

18. *Ibidem*, p. 87.

A mesma estrutura de um “corpo” ritual que se distribui em muitos se vê no recente longa-metragem de que participa Isael, novamente com Sueli Maxakali. Trata-se de *Yãmīyhex: as mulheres-espírito* (2019), filme que abriu a edição do *Forumdoc. bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico* em 2019, e venceu o Prêmio Carlos Reinchenbach da 23ª *Mostra de Cinema de Tiradentes*, tendo impressionado a crítica ao apresentar esse mundo de enorme complexidade estética. Numa brincadeira de esconde-esconde com o espectador, diz-nos Ingå, em crítica para a *Revista Cinética*, “o que nos acontece é menos do campo da alteridade e sim da alteração. Tornar-se andorinha e lontra”.¹⁹

Esse filme-ritual acompanha a chegada e a partida do povo-espírito das mulheres (ou do feminino), este que não vem sozinho, mas na companhia de vários outros povos-espírito. De acordo com as narrativas tikmũ’ũn, *yãmīyhex* são as irmãs ancestrais das mulheres da aldeia que se tornaram mulheres-jiboia. Em suas visitas à aldeia, elas trazem práticas de cuidado e cura: “sobretudo buscam calibrar as trocas, os desejos e os vínculos que porventura se encontram em desequilíbrio.

19. INGÁ. Esconde-esconde. *Revista Cinética – Cinema e crítica*, 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/yamiyhex-tiradentes-inga/>>.



A aparição dos povos-espírito em
Quando os yãmîy vêm dançar conosco.

Uma fina e complexa rede de parentesco se tece por fragmentos quando estes seres ali se tornam presentes”.²⁰ O filme se compõe por uma série de acontecimentos que são ciosamente preparados e que emergem e se desfazem rapidamente. A câmera acompanha esses eventos que se repetem quase sistematicamente: os povos-espírito saem da casa dos cantos (*kuxex*), vão até as casas ou dançam no centro do pátio, e retornam à *kuxex*. Todos os *yāmīxop* (povos-espírito) têm os olhos vendados. “Tudo se passa sem que as miradas se cruzem. Aquele monumento-limite, o *kuxex*, que vimos quase desfeito a certa altura destes encontros, é de onde, por momentos, estes filhos saem, tornam-se perceptíveis, táteis e sonoros e para onde novamente desaparecem”.²¹

Nesse filme que acompanha cantos, aparições e danças que atravessam o dia, o entardecer, a noite e a madrugada, as imagens ganham uma qualidade tátil, levando a visão a adentrar, como a tatear, espaços e eventos que não se apreendem plenamente. Assim como outros filmes de Isael e Sueli Maxakali, neste também nem tudo pode ser mostrado, sendo o visível e o invisível objeto

20. BRASIL *et al.*, *Fragmentos de um cinema-jiboia tikmū’ün*, 2019, p. 94.

21. *Ibidem*, p. 97.



As yāmīyhex e o devir-feminino.

de constante negociação com os pajés e os povos-espírito. O que se mostra, expõe também, em modos tikmũ'ün, os limites do visível e do invisível, os protocolos do trânsito entre um e outro. Como resumem Sueli e Isael em um texto sobre o filme:

Yãmīyhex guardam os vestidos em silêncio no interior do kuxex. Nem os homens nem as mulheres podem filmar ali. É um segredo nosso, um segredo que mantemos. Ele também faz parte da cura. Porque, se vier um tempo em que não tem mais segredo, acaba nossa cura.²²

Assim, *yãmīyhex* traduz também “algo que no filme nunca pode ser revelado por inteiro: o próprio problema-tradução em que consiste a obra” (Ingá, 2020). Novamente, o filme se situa *entre*: o ritual, a comunidade maxakali (mulheres e crianças); pajés e povos-espírito; e os espectadores não indígenas. Para acompanhar o ritual das *yãmīyhex*, espíritos das mulheres-jiboia, a narração em *voice over*, assim como a câmera em muitas das sequências, serão assumidas por Sueli. Se permanecem múltiplos os olhares e as vozes – já que a câmera, vez ou outra, estará nas mãos de Isael e de parceiros não indígenas, e já que, junto à narração, ouvimos

22. Ibidem, p. 100.

as vozes dos cantos dos vários *yãmîyxop* –, eles serão tomados pelo devir feminino instaurado pela chegada das *yãmîyhex* e pelo olhar de Sueli.

Escutar os cantos da terra e da água

Se o conjunto da obra de Isael Maxakali é constituído principalmente pelos filmes-rituais, há duas outras facetas também importantes nessa tarefa de tradução, diplomacia entre mundos e de pedagogia que o diretor assume: a primeira se refere às obras que se dedicam a retomar imagens e testemunhos para rever a história da região do Vale do Mucuri a partir de uma perspectiva tikmũ'ũn. Trata-se de voltar aos arquivos, historicamente feitos por cineastas não indígenas, para reinseri-los em outra narrativa histórica, na qual se expõem a intensa relação dos maxakali com as terras e os processos de expropriação e violência a que foram submetidos. A segunda permite sublinhar o interesse de Isael Maxakali pelo desenho, em filmes de animação a partir de narrativas tikmũ'ũn.

GRIN (2016), documentário que realiza com Roney Freitas, parte de um arquivo de imagens descobertas por Marcelo Zelic (do grupo Tortura Nunca Mais) que foram filmadas pelo fotógrafo Jesco von Puttkamer durante um desfile da Guarda Rural Indígena, em fevereiro de 1970, em Belo Horizonte. Esses arquivos, que estavam perdidos sob o nome de “arara”, mostram, no desfile de formatura, a simulação da técnica de tortura conhecida como “pau de arara”. Em *GRIN*, Isael

assume a condução e tradução das entrevistas com os anciãos que participaram da experiência da Guarda Rural, na tentativa de romper o “profundo silêncio” que, segundo Roberto Romero (2016), resta em nossa vacilante memória acerca da ditadura em sua relação com os indígenas (mais ainda se reivindicarmos que essa história seja contada pelos próprios).

Intercaladas a essa série de testemunhos, o filme retoma cenas da “ocupação da cidade” de Ladainha pelos Maxakali²³ em protesto contra a morte de Daldina Maxakali (importante pajé, filha da irmã da mãe de Israel), atropelada por uma moto enquanto voltava caminhando para a aldeia. Transitando entre violências do passado e do presente, *GRIN* traz, junto às entrevistas, imagens do ritual de cura da sobrinha que sonhou com a tia falecida, da visita ao túmulo de Osmino Maxakali (esposo de Daldina, assassinado por um fazendeiro) e da manifestação dos Tikmũ’ün no local do atropelamento, onde alguns a ouviram cantar dias depois da morte. Ao se esforçar por retomar e denunciar as violências da ditadura a partir de

23. CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. A morte, os cantos e os yãmīyxop. *Ponto Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, n. 21, 2017.



Os testemunhos em *GRIN*.

relatos dos Maxakali, o filme aponta outros modos de elaboração da história e da memória.

E não é que, ao contrário das nossas expectativas (e talvez justamente para contrariá-las), os Tikmũ'ũn não passam os seus dias se lembrando de tudo que sofreram e ainda sofrem diariamente?! Isto não quer dizer que não se lembrem, é claro. Lembram-se muito bem de tudo o que aconteceu e, especialmente, onde aconteceu – mais até do que quando... Somos nós, afinal, o “povo do esquecimento”. Quando digo, portanto, que não ficam se lembrando é porque evitam se lembrar. Nem tanto por alguma razão de fundo sócio-psicanalítico, como poderíamos ser tentados a procurar, mas porque, entre eles, é a lembrança e não o esquecimento dos mortos que periga ameaçar a existência pessoal ou coletiva. Cultivar essas lembranças é perigoso...²⁴

Aqui, como em outros filmes, as imagens são atravessadas e guiadas pelos cantos, mesmo nos momentos em que não sejam diretamente nelas

24. ROMERO, Quando os tikmũ'ũn viraram soldados, 2016, pp. 244–245. Ver: ROMERO, Roberto. Quando os tikmũ'ũn viraram soldados. *Catálogo do Forumdoc.bh.2016 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quinta!, 2016.

entoados. A história dos Tikmũ'ũn no território produz cantos e se produz pelos cantos. Referindo-se a esse filme, Rosângela de Tugny comenta, em debate recente em torno da obra de Isael Maxakali:

Eu sempre ouvia os Tikmũ'ũn dizerem 'naquela terra sai canto', como se saísse canto de dentro da terra. Depois, eu entendi com o filme que, onde escorre sangue, onde um Maxakali é morto, naquele lugar os cantos aparecem. Os cantos são realmente seres vivos, são pessoas que estão ligadas a um determinado tipo de desaparecimento também, de uma forma de vida. Os cantos marcam todo o território. O Mucuri inteiro, a Mata Atlântica toda, que vem do Sul da Bahia até a região de Itambacuri, Jequitinhonha, Araçuaí, Teófilo Otoni, e um pouco mais para o sul, todas essas regiões, nelas brotam cantos tikmũ'ũn, porque há Tikmũ'ũn enterrados nelas. É impressionante essa geografia cantada.²⁵

Assim, de cada percurso, de cada lugar por onde passaram e habitaram, os Tikmũ'ũn extraem um canto, uma descrição “em pleno detalhe dos eventos ou dos seus personagens, como imagens

25. Debate on-line com Roberto Romero, em 18 de agosto de 2020.

em movimento ou ações em si fazendo”.²⁶ Essa “paisagem cantada” também será percorrida pelos cineastas Isael e Sueli Maxakali, junto com pajés e parentes, no filme mais recente do casal, codirigido com Roberto Romero e Carolina Canguçu. *Essa terra é nossa* (2020) inicia-se por uma imagem diante do mar. A narração de Isael, em língua maxakali, nos diz: “Antigamente, há muito tempo, os brancos não existiam nestas terras. Os brancos fizeram grandes barcos de madeira e vieram pelo mar, até chegarem aqui em Porto Seguro”. Mais adiante, sobre imagens de arquivo da invasão da região: “Os Tikmũ’ün se perguntavam: Como será que os brancos se multiplicam tão rápido? Os brancos se multiplicam como formigas ou abelhas europa [...]. Os brancos são bravos como as abelhas e as formigas”. Ainda em uma sequência inicial do filme, o canto acompanha a imagem aérea da região: “Saudades das árvores compridas, saudades das árvores compridas”. Seguimos então um grupo maxakali a atravessar o campo desolado, tomado pelo “capim dos brancos”. Eles retornam

26. ROMERO, A *errática tikmũ’ün-maxakali*, 2015, p. 97. Ver: ROMERO, Roberto. *A errática tikmũ’ün-maxakali: imagens da guerra contra o Estado*. Dissertação de Mestrado. Or. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

ao esconderijo dos Maxakali, no momento de sua perseguição: “Os soldados fizeram os Tikmũ’ũn fugir para cá?”; “Sim... o pessoal do Tio Miguel”. Entram em uma gruta, que vamos auscultando com o facho da lanterna: “Eu deitava aqui quando era pequeno”. “Eu também”. Encontram uma multidão de morcegos (*xũnĩm*), seus aliados, donos do lugar. Junto à revoada dos bichos, que parecem se alegrar com a visita, surgem cantos, entoados pelos pajés: “Voando na escuridão, voando na escuridão. Procurando o que comer, procurando o que comer”. “Dentro do oco do pau, os seus filhos nascem. Dentro do oco do pau, os seus filhos nascem. E, quando crescem, voam pra longe. E, quando crescem, voam pra longe”. O pajé Manoel Kelé nos diz: “O nosso dia é a noite dos morcegos”.

Ao mostrar o encontro traumático dos Tikmũ’ũn com os brancos colonizadores, encontro que não para de se atualizar, o filme (assim como outros trabalhos de Isael) demonstra como a própria visão depende do mundo de onde se vê, do mundo que se cria pela visão: o que é dia para uns será noite para outros; o que é invisível para uns será visível para outros; para uns, a visão passa pela mirada dos olhos; para outros, os olhos serão cegados para que a visão surja do tato e da escuta – para que as imagens se tornem cantos. Assim, quando Isael persiste em “dar a ver” a experiência



“O nosso dia é a noite dos morcegos”.

histórica e cultural do seu povo, ele também nos faz entrar em outros modos da visão, em outros modos de transitar entre o visível e o invisível, entre as imagens e os cantos. Modos da visão, modos de habitar e percorrer o território que os Tikmũ'ũn aprendem com os espíritos-animais com os quais mantêm relação ancestral. Mais do que isso, feitos junto aos pajés e aos *yãmîyxop*, guardiões dos cantos, os filmes de Isael ensinam a *transitar* entre diferentes perspectivas, vendo o mundo por olhos caçadores, xamânicos, femininos, infantis, animais.

Essa terra é nossa retorna às terras dos antepassados para percorrê-las e para, sobre elas, narrar e cantar a história tikmũ'ũn; para lembrar e reafirmar os nomes dos lugares e das pessoas que neles viveram e que foram ali enterradas. Viajando e se encontrando por meio do filme, o grupo de pajés-cantores e cantoras mostra como brotam da terra os cantos de que são guardiões. Aliadas das imagens do cinema, as imagens xamânicas dos cantos aparecem, assim, como uma forma de retomar a terra. São parte, portanto, de uma política da terra tikmũ'ũn.

Para os Maxakali, a origem do mundo, da terra, é menos uma “criação” surgida do nada, do que uma sobrevivência (parte de processos de destruição, transformação e ressurgimento). Assim, para eles, como para outros povos ameríndios, o fim

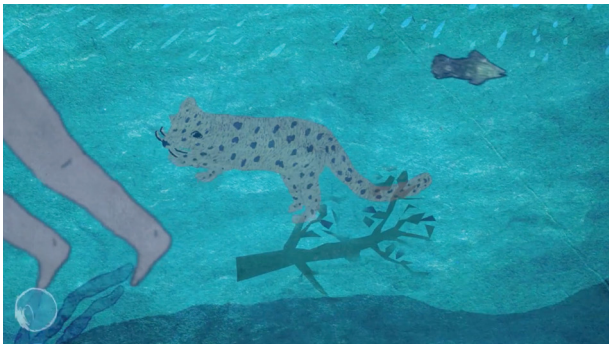


Isael e Sueli na filmagem de
Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: essa terra é nossa!

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 acaba) várias vezes. “Esse é o motivo pelo qual a existência atual é, de maneira frequente, concebida precisamente como o intervalo entre o fim mais recente (precipitado pela queda do céu, pelo incêndio universal, por algum dilúvio...) e o fim próximo, sempre iminente”.²⁷

Konāgxeka: o Dilúvio Maxakali, criado por Isael e Charles Bicalho, junto à Pajé Filmes, é uma animação que conta a narrativa dos Tikmũ’ũn sobre o fim do mundo por conta de um dilúvio. O filme parte de uma tradução do mito do dilúvio, tal como narrada por Isael, Sueli e Elizângela Maxakali, depois acrescida de detalhes pelo pajé Totó, Delcida (mãe de Isael) e Noêmia (mãe de Sueli). Os desenhos para a animação foram criados em uma oficina, que envolveu outros moradores e moradoras da Aldeia Verde. Valendo-se de recursos estéticos bem diferentes dos outros filmes, *Konāgxeka* também participa de uma pedagogia que liga a produção compartilhada de imagens às narrativas e aos cantos tikmũ’ũn, em um gesto de “indigenização” das técnicas da animação digital. Como dirá Isael, em entrevista:

27. ROMERO, Roberto. Quase extintos. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 8, set. 2015, pp. 18–23.



Dilúvio.

O desenho transforma os bichos e os cantos, *yāy hā mīy*. Gosto de desenhar porque tem muitos cantos dentro dos desenhos, qualquer bicho tem canto, qualquer coisa tem canto, rio, árvore, bicho, peixe tem muito canto dentro. Quando faço desenhos, lembro só dos cantos, eu vou cantar pelos desenhos do meu trabalho, porque nosso *yāmīy* gosta de cantar pelos bichos.²⁸

Na sequência desse premiado trabalho, Isael participará como “consultor cultural” – mais uma de suas atividades como tradutor – de outro filme de animação: *Mātānāg, A Encantada* (2019), produzido por Charles Bicalho junto à comunidade de Aldeia Verde.

28. Em entrevista a Obrist, 2020. Ver: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



Imagem tátil, imagem-sonho.

Olhar pelos olhos dos outros

Esse percurso pelo amplo e variado conjunto de filmes produzidos por Isael Maxakali (junto a Sueli e aliados não indígenas) mostra, de um lado, o quanto ali se inscreve um “olhar interno” tikmũ’ün, olhar que se constitui pela intensa experiência dos cantos xamânicos que, por sua vez, brotam da relação com o território. Sugere, por outro lado, como esse “olhar interno” é constituído pelas relações de troca, aliança, adoção e cura que esse povo estabelece com outros seres, por meio de seus rituais e formas de socialidade: “Essa talvez não seja exatamente uma contradição para os Tikmũ’ün: afinal, entre eles, uma perspectiva interna se define e sobrevive (ou melhor, *devém*) por força de sua abertura ao exterior; das relações tão cuidadosas quanto incontáveis que mantêm com os povos-espíritos” (BRASIL, 2020, p. 167). Junto a esses saberes cantados, saberes e práticas de um xamanismo múltiplo, trata-se assim de criar um espaço fílmico de trânsito e intercâmbio entre perspectivas, um cinema em que dentro e fora, visível e invisível “trocam de lugar”; no qual adquirem importância, portanto, as passagens entre o campo visível e fenomenológico do filme e seu extracampo (provisoriamente) invisível, que não cessa de adentrar a cena (BRASIL, 2020; BELISÁRIO; BRASIL, 2016). Há, portanto, no interior

dos filmes (por vezes, no interior de um mesmo plano), uma intensa troca de perspectivas, que inscreve formalmente esses modos da socialidade tikmũ'ün. Como nos diz Rosângela de Tugny (2014), em suas formas de enunciação (o cinema entre elas), “homens, mulheres e crianças falam um pelo outro. Os espíritos cantam pela boca dos homens. Os homens os convidam pelo desejo das mulheres”.

Ademais: tomando distância daquilo que filma (gesto incontornável do cinema), o cineasta não deixa de se inscrever na experiência filmada. Não raro, sua presença no antecampo do filme (espaço oculto atrás da câmera, de onde se instaura o ponto de vista) se faz notar, seja pela narração em *voice over*, seja porque seu corpo (ou parte dele) se entrevê, seja porque ele ajuda a conduzir as práticas rituais com os pajés. Isso faz com que Isael esteja fora e dentro da cena, para dirigi-la e para constituí-la.

Se os filmes de Isael dialogam com a história e com os estudos do cinema, considerando-se especialmente os chamados cinemas modernos, será para intensificar, alterar e mesmo reverter suas formas: instauram uma espécie de “discurso indireto livre” que surge estreitamente ligado a formas de socialidade, elas próprias caracterizadas pelas trocas e pelos trânsitos entre perspectivas e enunciações.

Essa abertura para o fora faz com que o próprio cinema não possa se fechar totalmente enquanto prática especialista. Como mostra exemplarmente o trabalho de Isael, os filmes participam de e constituem relações, seja com a comunidade (pajés, anciãos, mulheres e crianças), seja com os povos-espíritos, seja com os não indígenas (pesquisadores, professores, artistas, curadores, agentes públicos). Algo que Renata Otto e Ruben Caixeta de Queiroz (2018, p. 101) resumem sob a rubrica de uma cosmocinopolítica, para citarem então o pajé Mamei: “É bom. Não é só para os Maxakali que fizeram os filmes, os documentos, é para todo mundo: para os não índios, galinha e também para os nossos parentes. É um documento para não apagar, não desaparecer”. Por isso, trabalhando junto aos Maxakali, Isael constitui multiplicidades, e os filmes assumem possibilidades e formas muito variadas e variáveis de intervenção na relação dos Tikmũ’ũn com o mundo.



Isael e Sueli em aula na disciplina Cinema e pensamento Maxakali, na UFMG.

A universidade e o aprendizado da escuta

Como vimos, desde 1995, quando a UFMG assina um convênio com o governo estadual para o Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEI/MG), o povo Maxakali mantém relações com a universidade. Israel, que foi um dos alunos da primeira turma do PIEI, vem participando de modo constante desses intercâmbios com a UFMG: em atividades junto ao Literaterras (Faculdade de Letras), laboratório de leitura, escrita e traduções, quando trabalhou com professores maxakali não falantes de língua portuguesa; no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música; quando do *Encontro Internacional de Etnomusicologia*, em 2000; posteriormente, por meio de projetos de pesquisa e extensão, entre eles, o *Imagem-corpo-verdade: trânsito de saberes maxakali*. Como se pode observar ainda em seu currículo, a presença de Israel na universidade se dá por meio de colaborações com pesquisadores da Antropologia, da Música, da Educação e do Cinema (Sueli e ele são hoje dois dos principais interlocutores, especialistas, mediadores e tradutores em pesquisas realizadas junto ao povo Maxakali), e, a partir de 2006, em contribuições para a Formação Intercultural de Educadores Indígenas, participando de palestras e

seminários, como pesquisador e tradutor na elaboração de materiais didáticos e acadêmicos.

Mais recentemente, em 2015, Isael e Sueli Maxakali foram convidados a dar aulas para a Graduação na UFMG, como parte do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais, por meio do qual a instituição recebeu, de 2014 para cá, em torno de cem mestres e mestras das culturas afro-brasileiras, indígenas e populares, que oferecem cursos abertos aos alunos de todas as graduações e pós-graduações. Isael e Sueli ministraram uma disciplina de sessenta horas sobre *Cinema e pensamento Maxakali*, apresentando seus filmes, cantos e narrativas, entrelaçando experiências históricas e cosmológicas. Nas aulas iniciais, diante do silêncio dos estudantes, eles cantaram o Canto de *xamoka* (Canto da andorinha). No canto, a repetição evoca as andorinhas, uma, duas, três, quatro, inúmeras que voam rasante, resvalando seus corpos levemente na água.

A presença de Isael e Sueli nas aulas – que foram ministradas tanto em salas convencionais quanto em espaços abertos, ao ar livre, no campus da UFMG – trouxe outra temporalidade e outra consistência para a cena sensível da aula, gradativa e intensamente alterada: diante de certa ansiedade dos alunos em se “informar” sobre a experiência cultural tikmũ’ũn, ambos foram imprimindo outro

ritmo para a conversa, entremeada por falas e cantos em língua maxakali. Aquilo que se esperava sob o modo da informação – etnográfica, linguística ou histórica – não se oferecia aos alunos de modo direto, mas enredado pelas narrativas que, assim como os filmes, operam entre narrar e segregar, entre mostrar e ocultar. As aulas constituíram, portanto, um aprendizado de escuta, e, ao aprenderem um pouco *sobre* a cultura maxakali, os estudantes aprenderam também *como* os Maxakali aprendem, ou seja, exercitando e aguçando a sensibilidade para a escuta. Ao final da disciplina, a despeito da limitação de recursos para o transporte e os custos da viagem, os alunos e alunas se auto-organizaram para retribuir a visita e as aulas de Isael e Sueli, rumando até a Aldeia Verde, onde passaram alguns dias, generosamente acolhidos pelos Maxakali, com direito a uma noite de forró.

Em 2018, Isael Maxakali retornou à UFMG, mais uma vez pela Formação Transversal em Saberes Tradicionais, para, junto a professores da Arquitetura, da Engenharia e da Antropologia, ministrar a disciplina *Cosmociências: construção da casa Maxakali*. Ao longo da disciplina, alunos e alunas ergueram uma casa, em mutirão, a partir das técnicas da arquitetura e da estética maxakali. Antes de se iniciarem as aulas, Isael e Sueli estiveram no espaço da Faculdade de Educação onde

seria construída a casa, acompanhados de professores da UFMG. Não é que, tomando os professores pela surpresa, Isael notou, dormindo escondidos em uma árvore no local, os pequenos morcegos, estes que, desde tempos ancestrais, ensinam seus cantos aos Tikmũ'ũn? César Guimarães assim narrou a visita em uma postagem no Facebook, em divulgação da disciplina:

Quando Isael e Sueli Maxakali chegaram para ver o terreno onde será construída a casa Maxakali na UFMG, xũnĩm, o morcego, já os esperava, escondido no alto da mangueira. (Entre os Maxakali, xũnĩm designa também o povo-morcego-espírito, imprescindível para o trabalho de cura. No livro *Cantos e histórias do povo-morcego-espírito*, Rosângela Tugny escreve que xũnĩm, o morcego voador, cego e noturno, é um xamã poderoso que percorre o mundo espalhando seus cantos).

Em entrevista à TV UFMG, Isael também relembra: “nós chegamos aqui e escolhemos o terreno onde construímos a casa, e o morcego já veio na frente e escolheu esse lugar. O morcego é sagrado pra nós”.²⁹

29. Depoimento disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/casa-maxakali-e-construida-na-faculdade-de-educacao-da-ufmg>>.



Casa maxakali na FAE, UFMG.

Hoje, a casa Maxakali e sua vizinha, a casa Xakriabá com as pinturas em toá, tornaram-se espaços de intenso uso na FAE, para estudos, encontros, aulas e para o descanso dos estudantes.

Em 2019, Isael Maxakali integrou, junto a Sueli, a equipe de curadores da exposição *Mundos Indígenas*, no Espaço do Conhecimento UFMG. Lançada em dezembro e interrompida por causa da pandemia, a exposição foi retomada virtualmente, trazendo objetos, falas, cantos e imagens selecionados e organizados por curadores dos povos Maxakali, Pataxoop, Xakriabá, Yanomami e Ye'kwana. Como afirma Célia Xakriabá, em comentário à exposição, esta última mostra a enorme diversidade dos povos indígenas e a conexão que mantêm com a espiritualidade. “O território é a sustentação da espiritualidade e da nossa identidade”.



Desenho de Isael Maxakali.

Apne-Ixkot-Hāmhipak: Aldeia-Escola-Floresta

Mais recentemente, o interesse pelo trabalho de Isael Maxakali (seus filmes, fotografias e desenhos) se ampliou e ele vem sendo convocado a participar do debate e da circulação da arte indígena contemporânea, a partir da conquista do Prêmio PIPA 2020, com 4.191 votos em consulta on-line. A indicação de Isael ao prêmio moveu intensa campanha nas redes sociais, tendo abrigado debates on-line dos quais participaram Ailton Krenak, Arissana Pataxó, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Idjahure Kadiwel, Jaider Esbell, Maria Inês Almeida, Naine Terena, Paula Berbert, Roberto Romero e Rosângela de Tugny. Ali se ressaltou o que, nas imagens de Isael Maxakali, tem chamado atenção também dos pesquisadores acerca de sua obra: seu caráter coletivo, indissociável da afirmação e autodeterminação do povo Tikmũ'ũn; sua aliança com os pajés e a estreita ligação com o repertório de cantos e rituais com os quais compõe; sua participação nos processos de retomada das terras ancestrais tikmũ'ũn, espaço para a manutenção e recriação de práticas e saberes ligados à mata e aos rios, e para sua transmissão às crianças a partir de pedagogias próprias. Tudo isso demonstra, em uma prática múltipla e muito concreta junto às imagens, aquilo que Isael

costuma enfatizar em suas entrevistas: “sem terra não tem cinema”.

Não à toa, no momento da campanha para o Prêmio PIPA, Isael Maxakali participava como uma das lideranças em um movimento de instauração de uma nova aldeia, vizinha à Aldeia Verde. A área da reserva da Aldeia Verde mostrava-se insuficiente para abrigar a população, ali concentrada desde 2007, enfrentando graves problemas de acesso à água e falta de espaço para o plantio e a habitação. Especialmente a falta de água impede a realização de alguns importantes rituais tikmũ’ũn ou de partes deles, além de dificultar o bem-viver dos homens, mulheres e crianças que ali habitam ou habitavam até recentemente. O crescimento populacional e a enorme concentração demográfica numa das poucas áreas planas do território da reserva fizeram crescer as divergências e os conflitos entre os grupos de famílias e algumas de suas principais lideranças. O avanço do proselitismo religioso evangélico sobre a aldeia acirrou ainda mais as divergências internas.

Tudo isso levou então um grupo de cem famílias a se mudar para a Aldeia Nova (*Apne Tup*),³⁰ a

30. Do momento de escrita do memorial de Isael Maxakali até a publicação deste livro, Isael e Sueli e as famílias tikmũ’ũn deixaram a Aldeia Nova, passaram por outra terra (Aldeia Hãmkãim) até se instalarem na Fazenda de Itamunheque, próxima ao município de Teófilo Otoni, onde prosseguem na

partir do arrendamento da terra pela Prefeitura de Ladainha. Israel, que, junto com Sueli Maxakali, tem ajudado a liderar a construção da nova aldeia, narra a experiência, em entrevista ao crítico e curador Hans Ulrich Obrist (2020):

Aqui os *yãmīxop* (espíritos) cantam e se pintam o tempo todo. Nossas casas são feitas com folhas do babaçu, são casas verdadeiras, não são como essas feitas de cimento. Nossas crianças podem se banhar o dia inteiro, brincando e imitando os *yãmīxop*.

[...]

Fiquei muito feliz quando formamos uma nova aldeia no Vale do Mucuri, porque toda a terra do vale era nosso território, onde nós, Maxakali, morávamos. Minha mãe e meu tio Totó me contaram essa história, e eu fiquei pensando que a terra podia continuar sendo nossa, porque antigamente a terra era livre. A terra é a liberdade para o povo Maxakali, mas hoje não temos mais liberdade. Muitos fazendeiros dividiram a terra do nosso povo e colocaram placas de “Proibido pescar!”, “Proibido caçar!”. Atualmente estamos presos, igual a gado.

criação da Aldeia-Escola-Floresta.



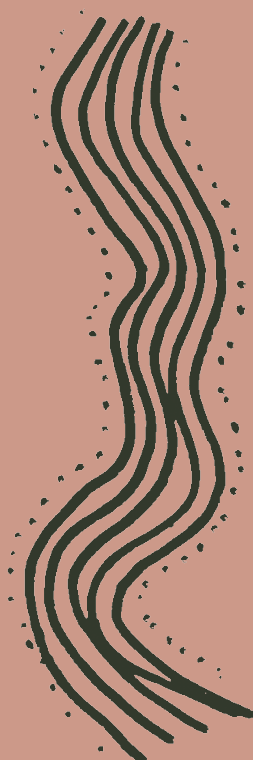
Filmagem de Yãmīhex: as mulheres-espírito.

Os governantes e as autoridades têm que conhecer nossa cultura verdadeira, nós temos a cultura viva, nós temos a língua viva, nós temos *yãmĩyxop* vivo, porque nossa cultura é nossa vida, nós não esquecemos, continuamos aprendendo.

Motivação importante desse processo que liga a arte e a reocupação da terra é a criação de uma escola diferenciada, uma Aldeia-Escola-Floresta:

Nela vai ter escola de história, de artesanato, de pintura, de cerâmica. Meu sonho é fazer *Encontros de Pajés*, fortalecer nossa cultura, fazer projetos para que nos conheçam muito bem e que nos fortaleçam. Esse é meu sonho de projeto. Por isso precisamos de alguma campanha para comprarmos logo a terra para criarmos essa escola. Meu sonho é organizar direitinho a aldeia, é ter casa de cinema com telão para mostrar nossa cultura, nossos filmes e os de outras aldeias do Xingu, dos Guarani. Meu sonho é dar aula, ensinar os estudantes não indígenas e também os indígenas, ensinar em oficinas.

Parte desse sonho, conforme nos conta ainda Isael, é tornar-se pajé, o que se faz, nesse caso, pela via do cinema. “A câmera transforma a pessoa em pajé”.



APNE-IXKOT-HĀMHIPAK: ALDEIA-ESCOLA-FLORESTA

Isael Maxakali

Meu nome é Isael Maxakali, moro no município de Teófilo Otoni, Minas Gerais. Hoje há cinco aldeias no Vale do Mucuri, e eu formei uma nova aldeia, chama-se Aldeia-Escola-Floresta. Escolhemos o nome pelo nosso sonho, porque a terra precisa se recuperar, precisa se curar, o rio precisa se curar, o vento também precisa se curar. Por quê? O ar traz a doença, pois não tem mata para proteger a aldeia, e hoje o meu sonho é conseguir a terra para curar... reflorestar, plantar. O vento planta semente também, o vento forte leva a semente para longe. Tudo está vivo.

Dentro do mato é onde aprendemos. A aldeia é uma escola. Não se trata só do prédio onde damos aulas: todo lugar onde tem rio, onde tem cachoeira, tem uma aula. Nosso *yāmīy* é uma escola. Onde tem aldeia, não falta pajé. Ele ensina a criança a cantar, a fazer pintura, a colher plantas

medicinais, a saber usar as plantas... tudo é aula dentro da aldeia. Sou pesquisador, aprendi bastante com os pajés das aldeias de Pradinho, Água Boa e Aldeia Verde. Quando me perguntam: “Isael, como você vai dar aulas na aldeia provisória? Como você vai receber assistência de saúde indígena?”, respondo que temos muitas escolas dentro da aldeia: onde tem aldeia, tem escola. Onde tem movimento de criança e brincadeira, tem uma aula. Ela joga, imita, vai se banhar no rio... toda brincadeira é uma aula.

Hoje sou coordenador da escola e quero organizar a escola da Aldeia-Escola-Floresta para que tenha cara dos Maxakali. Queremos uma escola com o nosso desenho diferenciado. O posto de saúde também tem que se diferenciar no prédio, tem que formar o desenho. Quando o projeto chegou, porém, já estava pronto. Tentei mudar o desenho, mas não consegui, o pessoal me disse: “Não fazemos esse modelo de desenho”. E falei: “Mas esse desenho não é a nossa cultura, eu tenho que desenhar para você o que é”. Nós temos uma escola diferenciada, mas não é diferente; a saúde é diferenciada, é saúde indígena, mas não é diferente. Querem nos levar no caminho deles, por isso temos que aprender para não perdermos nossa identidade e nossa cultura verdadeira.

As nossas crianças, com seis anos, sabem nadar no rio. As pessoas que vêm visitar a aldeia acham impressionante: “Vi criança que sabe nadar no rio e que não escorrega! É muita lama, mas elas conseguem andar”. Eu digo: “Pois é, quando o bicho nasce dentro do brejo, sabe nadar. Nós nascemos dentro da aldeia, dentro do mato, e sabemos andar dentro do mato. Mas, se trouxer *āyūhuk kutok* – criança não indígena –, ela não vai saber andar dentro da aldeia, não vai saber nadar no rio, vai escorregar e cair fácil. Mas nossas crianças, não”. Elas saem para buscar frutas e voltam com sacola cheia de manga e de jaca... As crianças gostam de caçar longe, mas a nossa terra é pequena como um curral e não tem como caçar longe, como pescar longe. Precisamos de terra e liberdade para os Maxakali! Não somos gado para sermos presos dentro do curral! Precisamos sustentar a família, buscar frutas longe, buscar tinta dentro do mato – é assim a nossa cultura.

Quando cresci, aprendi a língua maxakali dentro da aldeia mesmo, falando. E aprendi a escrever na escola. Antigamente, havia uma escola, e o nosso professor escrevia num quadro grande, e a gente escrevia num quadro pequeno. Foi muito difícil aprender a escrever, aprendi a escrever um pouquinho, só os nomes dos bichos, das caças – paca, capivara, cachorro, peixe. Meu sonho era

escrever mais e ser professor, mas eu não gostava de aprender a escrever. Minha mãe foi professora da Funai e, quando eu pegava o bodoque e a flecha para sair, ela falava para a minha irmã: “Quando Isael voltar, você não dá comida para ele, só se ele for à escola!”. Eu não queria passar fome e pensei: “Tenho que estudar depois do almoço e também tenho que sair, porque sou caçador”. Foi muito difícil aprender português. Eu não sei falar corretamente, mas hoje falo bastante, porque aprendi a escrever um pouco mais.

As nossas crianças aprendem primeiro a nossa escrita e, depois, estudam em português. Construímos um livro de Maxakali para a escola. A nossa escola começou com o projeto da Funai e, depois, chegou o Estado. A primeira turma foi formada nas aldeias de Pradinho e de Água Boa. A comunidade me escolheu para ser professor, para ensinar as crianças. Fui para Ipatinga, onde tinha muitos parentes – Pataxó, Krenak, Xakriabá, Cariri. Eu estava sozinho e triste porque não sabia falar português, era muito difícil para mim. Pensei: “O que vim fazer aqui? Quero ir embora amanhã!”. Liguei para Sueli e disse que queria ir embora, mas ela disse: “Não pode voltar assim, tem que estudar!”. Fiquei duas semanas. Depois, me acostumei. Hoje viajo muito porque sou cineasta também,

gosto de ir para os festivais, participar de debates, levar a nossa cultura.

Gosto de filmar e mostrar a nossa cultura verdadeira. Não mostro coisas que não podem ser mostradas, tenho que saber respeitar a comunidade. Participei de muitas oficinas com pajés porque nós, cineastas Maxakali, temos que respeitá-los. Se eles autorizarem, podemos filmar. Não posso filmar em frente ao *yãmĩy*. Tenho que ficar a uma distância de cinco metros, mais ou menos. O nosso *yãmĩy* protege todas as nossas comunidades. Ele continua vivo, temos que fortalecê-lo sempre. Fazemos encontros de pajés para fortalecer a nossa cultura. Hoje estou preocupado porque são poucos os pajés que fazem esse projeto para fortalecer o *yãmĩy*.

Eu gosto de fazer cinema porque estamos muito preocupados, minha esposa Sueli e eu, em registrar a nossa cultura. A nossa cultura está viva nas aldeias Pradinho, Água Boa, Aldeia Verde e na Aldeia-Escola-Floresta, onde moramos. Queremos registrar tudo porque em cada aldeia é um pouquinho diferente, apesar de o canto ritual ser o mesmo. A nossa língua é a mesma, a língua Maxakali. Mas estamos agradecendo ao nosso ritual porque ele preservou outras línguas – temos línguas diferentes dentro dos cantos de rituais. Eu estudei, pesquisei e aprendi a falar a língua dos antepassados.

O nosso ritual registra que as coisas têm nomes diferentes. Tem língua que tem nome muito antigo e hoje não usamos mais, pois falamos uma nova língua. Mas não tem problema, porque não estamos perdendo a língua, ela está dentro do canto. Não falamos, mas, no ritual, cantamos. Ele mostra os nomes de tudo. Tudo se chama diferente: bichos, objetos, rios. A nossa língua tem muitas línguas. É a mesma, mas é diferente. Só os mais velhos usam a língua antiga. E o ritual registra muitos tempos, tem língua de Botocudo, do povo Krenak. É uma preocupação grande fortalecer a nossa língua. Ontem passei no rio e vi uma criança pescando à noite, iluminando para outra criança pescar, e falei para Sueli: “Uma criança iluminando para outra criança. A nossa cultura está viva!”. Hoje estamos fortalecendo o nosso ritual porque ele é a nossa vida. O *yãmîy* fala a nossa língua.

Conversei com os pajés. Estamos nos organizando para fortalecer os cantos dentro de cada ritual porque o canto atravessa a caça, os bichos. No ritual, matamos o bicho e o levamos para a aldeia, cantando sobre ele. O canto saiu por causa do bicho, da caça, da mata, da pedra, do rio, do céu, da estrela, do sol, da lua. Tudo tem o seu canto. Peixe tem canto, jacaré e capivara também. *Xũnĩm* é muito importante. *Xũnĩm* é o *yãmîy* bom. Tem o ritual bom e o ritual ruim. Vai passar mal a pessoa

ou vai curar a pessoa. *Xūnīm*, morcego, é um ritual curador. Curador junto com todos os pajés. Pajé cura com esse canto do morcego. Se sonhar com gavião, você vai passar mal. Espírito da mandioca, vai passar mal. O *xūnīm* cura a pessoa, o *xūnīm* não faz maltrato a ninguém, ele protege. É muito importante para nós. Ele entra na casa, visita a família. *Xūnīm* verdadeiro, que voa aqui – pois tem aqueles que gostam de ficar dentro da pedra. *Xūnīm* não mata *xūnīm*, porque é espiritual para nós e cura as pessoas doentes. Cada etnia tem o seu *yāmīy* que cura. Aprendi com pajé Totó e pajé Mamei, com minha mãe, Noêmia, e com Isabel também. Eu quero curar as pessoas doentes.

Em Aldeia Verde, onde morávamos, queria aprender a curar as pessoas doentes com o ritual do *xūnīm*. Uma noite Sueli acordou passando mal, vomitando. Era meia-noite. Eu deveria levá-la ao hospital? Meu *yāmīy* falou: “Não precisa”. Levantei-me, fiz o rolo de fumo e acendi. Era um teste, eu nunca tinha feito aquilo. Joguei fumaça em Sueli, falando para o ritual ruim sair. E, falando, joguei a fumaça de fumo no rosto, no pé, no ombro, no topo, no corpo. Ela vomitou bastante, e falei: “Sueli, pode ficar quietinha e em quarenta minutos você pode se deitar”. Ela se sentou, eu peguei a bolsa de embaúba e fiz um vento, porque no quarto não tem vento. Sueli estava ruim mesmo. Falei: “Deita

um pouquinho, você vai dormir tranquila”. Ela se deitou, depois se levantou rápido e falou para mim: “Não estou bem, Isael, me leva para o hospital”. Falei: “Não, vou fazer de novo e em 40 minutos você vai ficar bem!”. Sueli se deitou, depois se levantou e pediu água: “Hoje estou bem, não estou sentindo nada, não tem mais dor, saiu tudo! Agora você cura as pessoas, você cura mesmo”. Eu falei: “O *yāmīy*, passando para mim, me mandou curar você”. Conteí para os pajés, que me falaram: “É assim mesmo, você aprendeu, mas o seu *yāmīy* está forte e vai curar mais rápido”. No outro dia, Sueli voltou a adoecer. Foram seis meses, curei ela três vezes.

Quero chamar os pajés das outras aldeias e fazer um grande ritual, uma grande festa, com muitos rituais diferentes. Cada grupo vai fazer o seu ritual, e os jovens vão acompanhar. Nossos jovens aprendem, mas precisam estudar mais, aprender a nossa língua. Porque eu sei falar a nossa língua, mas eu não sei o significado. Sei falar “o rio”, *kōnā-gkox*, mas tenho que aprender melhor para poder explicar para o estudante Maxakali. Por que pedra chama *mīkax*? Eu vou explicar direitinho para os estudantes. *Yāmīy*, por que chama *yāmīy*? Tem que aprender o significado. Por que chama peixe, papagaio, jacaré? Quem deu os nomes para os bichos? Eu tenho que falar, é o bicho mesmo que dá

o nome para ele. Cada bicho, ele mesmo se chama, por isso nós o chamamos com esse nome.

Quando eu morava em Aldeia Verde, algumas lideranças falavam: “Eu quero que meu *kaxop* (criança) estude na cidade. Fala com o prefeito para mandar transporte escolar e levar os estudantes para estudar na cidade”. E eu dizia que seria melhor aprendermos primeiro a nossa língua. Porque, se mandarmos os jovens para a cidade, lá tem coisas importantes para aprender, mas tem também coisas ruins para aprender. Vão trazer coisas ruins para a nossa aldeia. “Se você quer preservar a nossa cultura, deixe as crianças estudarem dentro da aldeia. Se você quiser acabar com a nossa cultura, leve os estudantes indígenas para a cidade. Isso pode destruir tudo!”.

Eles podem ter um estudo, podem formar-se, serem médicos, mas têm que trazer resultados para a comunidade. Não é estudar para ser médico, governador, promotor ou professor e morar na cidade, não. Tem que dar um retorno para a comunidade. Porque a comunidade escolheu você para ser professor, advogado, motorista... tem que ter um retorno, tem que ocupar o nosso espaço também. É muito importante não abandonar a comunidade. Por isso estamos lutando para conseguir vagas para os jovens estudarem. A nossa cultura Maxakali não está sendo resgatada, ela continua viva. Estamos

organizando um grande ritual para os jovens fazerem. Vamos começar a fazer a tinta para a pintura, com urucum e jenipapo. Tem que mastigar e bater o material. Eu e todos os pajés vamos só assistir para ver se os jovens estão pegando a sequência, para ver se estão aprendendo o canto e a dança.

Sempre que participo de debates e palestras em escolas, digo: “Não precisamos que vocês imitem a gente”. Se quiserem nos conhecer de verdade, podem ligar para mim, levo os estudantes para cantar, dançar e fazer pintura. Vocês vão nos conhecer de perto. Uma vez, em Governador Valadares, entrei na sala de aula e alguns estudantes de dezesseis anos fizeram um sinal com a boca para mim. Quando peguei o microfone, falando sobre a nossa cultura, expliquei que isso não é a nossa língua, não é assim que nos cumprimentamos. Eles me perguntaram como poderiam falar e respondi que se quisessem poderiam falar *Baí*, com respeito ao indígena. Sempre que estou falando da nossa cultura, digo que nossa língua ainda está viva, que continuamos fazendo o nosso *yãmĩy*, porque ele é muito importante para nós. *Yãmĩy* é um grande sonho, mas o nosso sonho nunca foi realizado, sempre é recusado na política.

Também gostaria de falar sobre o território onde moramos agora. Hoje estamos em uma situação muito difícil. Antigamente, o Vale do Mucuri era

terra do povo Maxakali. Em busca de uma nova aldeia, em 2005 fizemos uma primeira retomada, com fazendeiros atirando em nós, com revólver e espingarda. E hoje estamos em outra terra, formando a Aldeia-Escola-Floresta. Precisamos recuperar a terra para plantar. Não nos alimentamos sozinhos, nos alimentamos junto com o nosso ritual. A gente tem que alimentar o nosso ritual, e o ritual vai alimentar também as famílias. Também tem alguns bichos que não podemos matar porque o ritual não deixa a gente matar aquele bicho. Se a gente matar os bichos, eles vão descontar, queimar as casas de palha... é a nossa cultura. Nós continuamos e preservamos.

Fazemos documentários para mostrar para os não indígenas a nossa cultura verdadeira. Com os filmes, viajei para Brasília, Goiânia, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, São Luís do Maranhão e Colômbia também. Filmar é um trabalho que está me carregando: se não fossem os filmes, não conheceria a cidade grande. Os documentários são muito importantes para as escolas não indígenas aprenderem a respeitar a cultura tradicional dos povos indígenas. Neles eu faço entrevistas, converso com os pajés e com as lideranças.

Também acho muito importante aprender com os artistas não indígenas. Temos que trocar experiências, e nós, artistas indígenas, aprendemos com eles também. Não é de agora que a gente

tem artista. Antigamente, já existiam artistas, mas a gente não sabia o nome, ou as pessoas não sabiam o que a gente falava, porque a gente fala a nossa língua. Hoje temos muitos jovens artistas fazendo desenho, canto, imitação, porque estamos fortalecendo a nossa cultura e vários jovens estão aprendendo. Um parente Xavante me disse: “Nós temos artistas, muitos artistas, porque nós já somos artistas”. Porque a gente aprendeu dentro da aldeia. Nós gostamos de cantar, de fazer desenho, pintura... tudo é arte.

Hoje sou artista e cineasta, e também coordenador da escola, além de já ter sido liderança, pajé e vereador. Quando fui eleito vereador, estava esperando sair o resultado na cidade para levar a resposta para a aldeia. Muita gente me esperava: “Nós estamos esperando o vereador chegar”. E comemoravam, me esperando. Minha neta, Isaiana, pensava que vereador era só não indígena. E o pessoal ficou esperando, porque nunca tinham visto vereador, nem artista, nem prefeito, só escutavam o nome. Então, quando cheguei, Isaiana veio correndo, me abraçou e perguntou: “Cadê o prefeito? O pessoal falou que vai chegar o prefeito, o vereador, e nós estamos esperando, mas até agora não chegou, dizem que ele está vindo”. Eu falei: “Ô Isaiana, minha neta, eu sou vereador agora”. E ela falou: “Nossa, por que você pegou

nome de não índio?”. Eu falei: “Porque todo mundo fala *vereador*, o município de Ladainha e o Brasil todo, e agora eu ganhei a eleição, e o pessoal vai me chamar de vereador”. E ela: “E o seu nome vai continuar?”. E eu falei: “Vai, não vou perder o meu nome, não”. E depois Isaiana perguntou: “E o artista, eu nunca vi o artista, é famoso?”. E eu falei que eu era o artista também.

É importante trocar experiências. O meu sonho é fazer intercâmbios, fazer filmes em aldeias diferentes para mostrá-las para a minha comunidade. Continuar e divulgar a nossa cultura verdadeira. Os governantes não querem saber do povo indígena. Por isso, nós, indígenas, precisamos lutar pelos nossos direitos. Por isso, lutamos e trabalhamos, para os não indígenas aprenderem que a nossa saúde é diferente, e a nossa educação também. Temos que nos fortalecer mostrando o nosso conhecimento diferente, para respeitarem a nossa cultura.¹

1. Este ensaio é uma adaptação da transcrição das aulas de Isael Maxakali no curso Escolas da Terra, módulo Escola do Arco, da Flecha e do Maracá, ocorrido nos dias 15/12/2020 e 19/01/2021, na Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. O curso contou com a participação de Nádia Akawã Tupinambá e a mediação de Joelson Ferreira de Oliveira. Transcrição de Janderson Lima, Mariana da Cunha Sotero, Marcia Regina Messias, Jane Aparecida Silva, Lara Valadares Torres Ferreira e Letícia do Carmo Nunes e edição de Larissa Muniz e Renata Marquez.

ISRAEL





FLORESTA
HĂMHIPAK



Sueh' Nazakat





Sueki Moxekaki



MŪHŪ



Sueli Marakali

YĀG MŪYÖG HĀM



MōgMōKA

NAZARENO MAXAK







I Saiana itaxakali









Carriama Maglalah







eromldo macotali



~~NŪHŪ~~

NŪHŪ YĀG MŪYŌG HĀM

ALDEIA ESCOLA FLORESTA
APNE İKOT HĀMHİPAK
TIKMŪ.ŪN

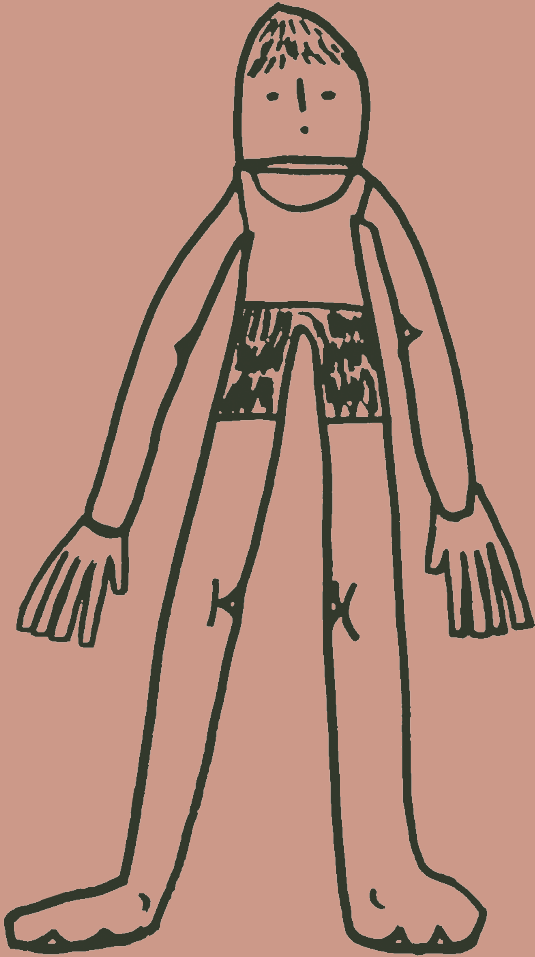


A

1 1 1 1 1

Em novembro de 2021, pouco após a chegada no novo território, um grupo de artistas da Aldeia-Escola-Floresta foi convidado a desenhar tudo aquilo que vislumbravam para o território retomado a partir de uma oficina realizada pelo BDMG Cultural. Nos desenhos, vemos materializado o sonho da Aldeia-Escola-Floresta, com viveiros de plantas, recuperação de nascentes, reflorestamento, casa de cinema, ateliê de artes, campo de futebol e muitos outros elementos que estimulam a cura da terra e fortalecem o complexo musical, ritual e cosmológico conhecido como *yãmīxop*.

Participaram da oficina Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Cassiano Maxakali, Veronildo Maxakali, Nazareno Maxakali e Isaiana Maxakali, cujos desenhos podem ser acessados em aldeiaescolafloresta.org



REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Ana e Fotógrafas Tikmũ'ün de Aldeia Verde. *Koxukxop / Imagem: fotografas Tikmũ'ün de Aldeia Verde*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.

ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, 1992. Dissertação.

BRASIL, André. O cinema-lagarta dos Tikmũ'ün: teoria-prática das imagens xamânicas. In: *Revista InTexto* (UFRGS), v.48, 2019.

BERBERT, Paula; ROMERO, Roberto. Isael e Sueli Maxakali. In: *Revista BDMG Cultural*, Belo Horizonte, n. 3, 2020.

BICALHO, Charles. O "cinema" cantado dos Maxakali. In: *pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, UFMG*, v. 9, n. 18, 2019.

BICALHO, Charles. *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali*. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2010. Tese.

CAMPELO, Douglas. *Das partes da mulher de barro: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa tikmũ'ün*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018. Tese.

CAMPELO, Douglas. A morte, os cantos e os *yãmĩxop*. In: *Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, n.21, São Paulo, 2017.

DE BROT, Felipe Carnevalli. *O mundo entre nós: cinema e produção do espaço*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022.

FERREIRA, Joelson; FELÍCIO, Erahsto. *Por terra e território: caminhos da revolução dos povos no Brasil*. Arataca (BA): Teia dos Povos, 2021.

FREIREYSS, George Wilhelm. (1901). Viagem a varias tribus de selvagens na capitania de Minas Gerais, permanência entre ellas, descrição de seus usos e costumes. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, VI.

GOMES, Ana et al. (eds.). *Mundos Indígenas*. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020.

KOPENAWA, Davi. Marco temporal significa continuar a roubar a terra, diz Davi Kopenawa. Entrevista concedida a Ana Carolina Amaral. *Folha de São Paulo*, 06 jun. 2023.

QUEIROZ, Ruben Caixeta; DINIZ, Renata Otto. *Cosmocinepolítica Tikmũ'ün-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena*. Gis

- Gesto, imagem e som. Dossiê Olhares Cruzados. São Paulo, USP, v. 3, n.1, 2018.

INGÁ. Esconde-esconde. 23a Mostra de cinema de Tiradentes. *Revista Cinética: cinema e crítica*, fev. 2020.

MAGNANI, Claudia. Õn Ka'ok - *Mulheres Fortes: uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres Tikmũ'ün – maxakali*. Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, UFMG, 2018. Tese.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Desta terra para esta terra. In: *Ameríndia: Performances do Cinema Indígena no Brasil*. Lisboa: Teatro Praga/Sistema Solar, 2019.

MAXAKALI, Sueli et al. Fragmentos do cinema-jiboia tikmu'un_maxakali. *Catálogo do forumdoc.bh.2019 - Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Filmes de Quintal: Belo Horizonte, 2019.

MAXAKALI e TUGNY, Rosângela (Orgs.). *Mõgmõka yõg Kutex xi ãgtux / Cantos e histórias do Gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009a.

MAXAKALI e TUGNY, Rosângela (org.). *Yãmĩyxop Xũnĩn yõg Kutex xi ãgtux xi Hemex yõg Kutex / Cantos e histórias do Morcego-espírito e do Hemex*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009b.

MAXAKALI, Rafael et al. *Hitupmã'ax: curar*. Belo Horizonte: Literaterras-FALE-UFMG/ Edições Cipó Voador, 2008.

MISSAGIA DE MATTOS, Isabel. *Civilização e Revolta: povos Botocudo e indigenismo missionário na Província de Minas*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2002. Tese.

NIMUENDAJU, Curt. Índios Machacarí. In: *Revista de Antropologia da USP*, v. 6, n.1, [1939] 1958, pp. 53-61.

OTONI, Teófilo. Notícia sobre os selvagens do Mucuri em uma carta dirigida pelo Sr. Teófilo Benedito Otoni ao Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo. In: DUARTE, Regina Horta (org.). *Notícias sobre os selvagens do Mucuri*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002 [1859].

PALAZZOLO, Frei Jacinto de. *Nas Selvas do Mucuri e do Rio Doce: como surgiu a cidade de Itambacuri, fundada por Serafim de Gorizia, missionário capuchinho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973 [1873-1952].

PARAÍSO, Maria Hilda Barqueiro. *O tempo da dor e do trabalho: a conquista dos territórios indígenas nos sertões do leste*. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 1998. Tese.

ROMERO, Roberto. *O rastro do outro: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ'ün Maxakali*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2021. Tese.

ROMERO, Roberto. Quando os tikmũ'ün viraram soldados. In: *Catálogo do Forumdoc.bh.2016 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016.

ROMERO, Roberto. *A Errática Tikmũ'ũn_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2015. Dissertação.

ROMERO, Roberto. Quase extintos. In: *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 8, 2015.

ROSSE, Eduardo Pires. *Explosion de xũnĩm*. Université Paris 8, 2007. Dissertação.

ROUCH, Jean. *Ciné-ethnography*. London: University of Minnesota Press, [1974] 2003, pp. 29–46.

TAVARES, Joana Brandão. *Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema*. Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, UFBA, 2022. Tese

TIMMERS, Frei Olavo. *Teófilo Benedito Ottoni, pioneiro do nordeste mineiro e fundador da cidade de Teófilo Otoni*. Divinópolis: Gráfica Santo Antônio, 1969.

TUGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, v.11, n.2, jul./dez. 2014.

TUGNY, Rosângela. Um fio para o ãnmõxã: aproximações de uma estética maxakali. In: *I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum*. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2014.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Trem do progresso. In: *PISEAGRAMA*, n. 2, Belo Horizonte, 2011.

VIEIRA, Marina Guimarães; LÔBO, Jade Alcântara;
MAXAKALI, Sueli. “Começo, meio e começo”: maternidades e trajetórias nas encruzilhadas de saberes. *Revista Mundaú*, v. 2, número especial, 2021.

Filmografia

- MAXAKALI, Isael. *Aos parentes*. Brasil, 14min., 2004.
- MAXAKALI, Isael. *Tatakox*. Brasil, 23min., 2007.
- MAXAKALI, Isael. *Xokxop pet*. Brasil, 21min., 2009.
- MAXAKALI, Isael. *Yí'ax ka'ax: fim do resguardo*. Brasil, 24min., 2010.
- MAXAKALI, Isael. *Yāmīy*. Brasil, 15min., 2011.
- MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli; OTTO, Renata. *Quando os yāmīy vêm dançar conosco*. Brasil, 50min., 2012.
- MAXAKALI, Isael. *Kotkuphi*. Brasil, 30min., 2012.
- MAXAKALI, Isael. *Xupapoyñāg*. Brasil, 15min., 2012.
- MAXAKALI, Isael. *Mīmānām: mōgmōka xi xûnîm*. Brasil, 17min., 2012.
- MAXAKALI, Isael. *Kakxop pit hāmkoxuk xop te yu-mugāhā: a iniciação dos filhos dos espíritos da terra*. Brasil, 47min., 2015.
- MAXAKALI, Isael; BICALHO, Charles. *Konāgxeka: o Dilúvio Maxakali*. Brasil, animação, 13min., 2016.
- MAXAKALI, Isael; FREITAS, Roney. *GRIN*. Brasil, 41min., 2016.
- MAXAKALI, Sueli; MAXAKALI, Isael. *Yāmīyhex: as mulheres-espírito*. Brasil, 76min., 2019.

MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli; CANGUÇU, Carol; ROMERO, Roberto. *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: essa terra é nossa!* Brasil, 78min., 2020.

MAXAKALI, Shawara; BICALHO, Charles. *Mātānāg, A Encantada.* Brasil, animação, 14min., 2019.

PERRAULT, Pierre; BRAULT, Michel. *Para que o mundo prossiga/ Pour la suite du monde.* Canadá, 105min., 1963.

Este livro, composto nas fontes GT Walshein e Asap, foi impresso em pólen bold 70g, com tiragem de 300 exemplares, na gráfica Formato em Belo Horizonte, em março de 2024.

Altamiro Sergio Mol Bessa, Ana Paula Baltazar,
André Dangelo, Raquel Garcia Gonçalves e
Renata Marquez

conselho editorial do selo NPGAU

Ana Paula Baltazar, André Brasil,
César Guimarães e Renata Marquez

**coordenação editorial da
coleção especial Notório Saber**

André Brasil e Roberto Romero

**coordenação editorial do
livro *Sem terra não tem cinema***

Felipe Carnevalli, Isabela Izidoro e Paula Lobato

projeto gráfico e diagramação

Gustavo Caboco

desenhos

Alexandre Bomfim

revisão

Maria Paula Berlando

apoio técnico

CNPq/MCTI/FNDCT – Edital Pró-Humanidades -
Projeto “Políticas da terra: encontros da universidade
com os saberes e fazeres afro-indígenas”.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da UFMG

financiamento

Cineasta, professor, artista visual e conhecedor de um vasto repertório de cantos, Isael Maxakali tem papel de liderança em processos de afirmação da experiência histórica e cosmológica do povo Tikmũ'ũn. Tradutor entre línguas, práticas e mundos, nos dá a ver as injustiças e violências que se impõem ao seu povo e, em contrapartida, a multiplicidade da cosmologia e da estética dos modos de vida tikmũ'ũn. O cinema, para ele, é um espaço de encontro com os *yãmĩyoxop* ou povos-espírito e de relações de adoção, troca, aliança e cura. Seus filmes vinculam a terra, os corpos e os cantos, produzindo trânsitos entre o visível e o invisível da imagem. Morando atualmente em uma terra retomada, próxima a Teófilo Otoni (MG), Isael Maxakali se dedica à construção da Aldeia-Escola-Floresta, uma experiência de transmissão, aprendizado, criação e reflorestamento na qual, novamente, o cinema e os desenhos se avizinham aos cantos em uma pedagogia política e estética junto à terra.

ISBN: 978-65-89221-10-4



ppgau

ppgcom