CINEMA-RITUAL, IMAGEM-DEVIR: o mito das Yãmiyhex e os regimes de visualidade no cinema e na instalação de Sueli Maxakali

RITUAL-CINEMA, BECOMING-IMAGE: the myth of the Yãmiyhex and the regimes of visuality in the cinema and installation of Sueli Maxakali

Catarina Andrade [1]
Nina Velasco e Cruz[2]

Resumo: *Neste artigo partiremos da análise do filme Yãmiyhex: as mulheres-espírito (2019) e da instalação artística Kũmmxop koxuk yõg: Os espíritos das minhas filhas (2021) de autoria da cineasta e artista Sueli Maxakali (em coautoria com Isael Maxakali, no caso do filme), para discutir como o regime de visualidade da cultura Tikmũ'ũn coloca em questão dicotomias da cultura dita ocidental como: matéria e espírito, imagem e corpo, visível e invisível, feminino e masculino. Para tal, recorreremos a estudos da antropologia (TUGNY, ROMERO, VIVEIROS DE CASTRO), assim como ao extenso trabalho realizado por pesquisadores do cinema brasileiro contemporâneo a respeito do cinema indígena (sobretudo André Brasil), além de mobilizarmos autores do campo da estética e da filosofia (RANCIÈRE, DELEUZE). A compreensão da permeabilidade entre essas esferas na cosmologia indígena nos ajuda a compreender novas formas de intermedialidade na imagem contemporânea.*

Palavras-Chave: *Cinema indígena. Regime de visualidade. Intermedialidade.*

Abstract: *This article analyzes the film Yãmiyhex: Women-Spirits (2019) and the installation Kũmmxop koxuk yõg: The Spirits of My Daughters (2021), by filmmaker and artist Sueli Maxakali (in co-authorship with Isael Maxakali in the case of the film), in order to discuss how the regime of visuality of Tikmũ'ũn culture challenges central dichotomies of so-called Western thought, such as matter and spirit, image and body, visible and invisible, feminine and masculine. To this end, the article draws on anthropological studies (TUGNY, ROMERO, VIVEIROS DE CASTRO), as well as on the extensive body of research on contemporary Brazilian cinema devoted to Indigenous filmmaking (with particular emphasis on André Brasil), and engages authors from the fields of aesthetics and philosophy (RANCIÈRE, DELEUZE). Understanding the permeability between these spheres in Indigenous cosmology allows us to rethink the conditions of intermediality in contemporary image-making.*

Keywords: *Indigenous cinema; Visuality regimes; Intermediality.*

[1] Catarina Andrade: UFPE, doutora, catarina.oandrade@ufpe.br.
[2] Nina Velasco e Cruz: UFPE, doutora, nina.cruz@gmail.com.

1. Introdução: arte e cinema Tikmũ'ũn

> *"A arte demarca também a história, né? Sem a terra não tem cinema, sem a terra não tem educação, sem a terra não tem saúde melhor" – Sueli Maxakali*[3]

Os Tikmũ'ũn, falantes da língua Maxakali, pertencentes ao tronco Macro-Jê, habitavam originalmente extensas áreas de Mata Atlântica situadas entre os atuais estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo. Ao longo de mais de trezentos anos de contato com frentes colonizadoras, esse povo foi submetido a sucessivos processos de expulsão territorial, massacres e violências sistemáticas, que levaram sua população a um ponto crítico de quase extinção: em 1942, contabilizavam apenas 59 indivíduos (TUGNY, 2013, p. 58). Atualmente, os Tikmũ'ũn somam cerca de 2.629[4] pessoas vivendo em quatro terras indígenas situadas nos municípios de Santa Helena de Minas (MG) e Bertópolis (MG), Teófilo Otoni (MG) e Ladainha (MG), no Vale do Mucuri, região Nordeste de Minas Gerais.

Um aspecto decisivo de sua história recente reside na escolha feita por seus pajés de priorizar a preservação da língua, dos cantos e dos rituais em detrimento da permanência em territórios sob constantes ameaças, marcados pela luta pela demarcação da terra e necessidade de preservação de seus modos de vida, compreendendo a língua como condição de existência de seu mundo (MARQUES, 2022, p. 164). Essa decisão está profundamente ligada à centralidade dos *yãmĩyxop*, traduzido convencionalmente como "povos-espíritos", com os quais os Tikmũ'ũn mantêm uma relação cotidiana mediada por um vasto repertório de cantos, mitos, danças e imagens.

No campo do cinema indígena brasileiro, a relação dos Tikmũ'ũn com a produção audiovisual apresenta especificidades importantes. A experiência desenvolvida ao longo das últimas décadas pelo projeto Vídeo nas Aldeias, iniciado em 1986, consolidou em diversas comunidades indígenas brasileiras a prática do cinema, apropriada de diferentes formas.

[3] Declaração dada por Sueli Maxakali durante encontro de lideranças Maxakali com o poder público no Tribunal de Justiça Federal de Minas Gerais, em 13 de outubro de 2025. Disponível em: https://sjmg.trf6.jus.br/a-arte-que-demarca-a-historia-e-a-urgencia-da-vida-maxakali/

[4] Conforme dados do Censo de 2022.

Embora o projeto tenha desempenhado papel fundamental na formação e consolidação de coletivos indígenas realizadores no Brasil, a experiência cinematográfica Maxakali não se constitui como um desdobramento direto desse núcleo. No caso dos Tikmũ'ũn, a produção cinematográfica nasce sobretudo de iniciativas coordenadas pela etnomusicóloga Rosângela de Tugny, em articulação com a Pajé Filmes e com parcerias acadêmicas específicas. Ainda assim, o cinema Maxakali compartilha com outras produções ameríndias uma concepção do audiovisual como tradução xamânica e como dispositivo cosmopolítico, no qual filmar implica negociar relações entre humanos e povos-espíritos. Nesse contexto, destacam-se cineastas como Isael e Sueli Maxakali, cujos filmes, realizados em regime de coautoria e aliança com pesquisadores e realizadores não indígenas, registram rituais e cantos não como documentos etnográficos, mas como acontecimentos vivos, reafirmando um modo singular de existência da imagem. O cinema Tikmũ'ũn emerge, assim, não como registro externo de uma cultura, mas como extensão de um regime de visualidade no qual imagem, corpo, canto e espírito se encontram intrinsecamente imbricados.

A produção cinematográfica Tikmũ'ũn organiza-se principalmente em torno de filmes que acompanham rituais de iniciação, encontros com os *yãmĩyxop* (povos-espíritos) e narrativas míticas articuladas às lutas territoriais. Obras como os filmes do ciclo *Caçando Capivara* (2009), do Coletivo de Cinema Maxakali e *Tatakox*, *Quando os yãmiy vêm dançar conosco* (2011), de Isael e Sueli Maxakali, evidenciam a centralidade dos cantos, das transformações corporais e da circulação entre humanos e espíritos. Nesse conjunto, destaca-se a atuação de Sueli Maxakali, cuja produção, em coautoria ou autoria própria, intensifica a presença feminina no cinema indígena brasileiro e aprofunda a relação entre imagem, cuidado e cura, como em *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* (2019) e em desdobramentos de sua prática artística. Recentemente, em 2024, foi lançado ainda o filme *Yõg ãtak: Meu Pai, Kaiowá*, em que Sueli (em parceria com Isael Maxakali, Roberto Romero e Luisa Lanna), resgata a história de seu pai Luiz Kaiowá, de quem foi separada na infância, no período da ditadura militar brasileira.

Por outro lado, nas últimas décadas, a presença de artistas indígenas no circuito da arte contemporânea brasileira tem marcado uma inflexão decisiva, deslocando os povos originários da posição de tema ou objeto de representação para a de sujeitos ativos de enunciação estética e política. Conforme observa Daiane Marques (2022, p. 158), a obra de Sueli Maxakali integra esse movimento de protagonismo indígena que se intensifica nos

últimos dez a quinze anos, no qual artistas passam a falar por si mesmos e a intervir diretamente nos regimes de visibilidade da arte contemporânea. Sua participação na 34ª Bienal de São Paulo (2021), ao lado de nomes como Jaider Esbell e Daiara Tukano, assinala um momento histórico de inclusão no grande circuito institucional em condições de maior equidade, superando fases anteriores em que a presença indígena se restringia ao estatuto etnográfico ou coadjuvante. Nesse contexto, a produção de Sueli evidencia a indissociabilidade entre arte, vida e política. Longe da noção ocidental de autoria individual, sua obra opera como extensão das práticas cosmopolíticas de seu povo, convertendo a arte em instrumento de visibilidade, continuidade cultural e sustentação material da comunidade.

Este artigo analisa o filme *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* (2019) de Isael e Sueli Maxakali e a instalação *Kũmmxop koxuk yõg: Os espíritos das minhas filhas* (2021), de Sueli Maxakali, ambas obras que partem do mito das *Yãmiyhex* e do ritual em que são recebidas na aldeia. Nesses trabalhos, os papéis de homens e mulheres Tikmũ'ũn são colocados em cena por meio de uma complexa tessitura de danças, cantos, enfrentamentos, olhares interditos e processos de criação de imagens, nos quais o visível se articula continuamente ao invisível. Ao mobilizar essas práticas rituais, as obras instauram um regime de visualidade no qual imagem, corpo e espírito se encontram indissociavelmente implicados.

2. Cosmologia Tikmũ'ũn: o mito das *yãmĩyhex*

A cosmologia do povo Tikmũ'ũn organiza-se a partir de uma rede contínua de relações com os *yãmĩyxop*, uma pluralidade de "povos-espíritos" que são sempre referidos como coletivos. "Embora talvez não seja possível enumerá-los, eles agrupam-se em dispositivos, em modalidades transformacionais (...) São dispositivos de multiplicação de imagens que produzem diferenciações" (TUGNY, 2013, p. 67). Longe de constituírem um domínio separado ou transcendente, esses seres/espíritos participam ativamente da vida social e do conhecimento Tikmũ'ũn, mediando a relação entre diferentes modos de existência.

Outro dispositivo fundamental na cosmologia do povo maxakali é a *kuxex*, a casa dos cantos, casa ritual ou casa de religião, funcionando como o principal espaço de mediação entre o mundo dos humanos e o dos *yãmĩyxop*. Mais do que uma casa, no sentido de morada, trata-se de um lugar de trânsito, transformação e aprendizagem, onde os espíritos se abrigam

quando visitam a aldeia. "Tanto a presença neste lugar, quanto nos lugares de caça são interditos à frequentação e ao olhar da mulher" (ALVARENGA, TUGNY, 2009, p. 3), no entanto, a *kuxex* mantém-se permeável por meio do som dos cantos e da circulação de alimentos e oferendas, preparados e ofertados pelas mulheres da aldeia durante os períodos de rituais. Sua arquitetura, com a frente fechada voltada para o pátio e o fundo aberto para a mata, materializa essa condição liminar, assim como sua construção deliberadamente precária, em madeira e capim, que permite sua desmontagem em contextos de luto.

Os Tikmũ'ũn reconhecem a existência de diferentes conjuntos de *yãmĩyxop*, como os *putuxop* (espíritos-papagaio), *mõgmõka* (espíritos-gavião) e *xũnĩm* (espíritos-morcego), entre muitos outros, cada qual portador de uma estética própria e de potências afetivas específicas, atualizadas cotidianamente por meio de cantos, mitos, danças e imagens.

> *Mas além de se tratar de sistemas ritualísticos, de corpora de repertórios míticos e musicais, a palavra yamĩyxop aparece quando vemos surgir nas aldeias grupos de convidados cujos rostos estão sempre cobertos e cujos olhares nunca cruzamos. Quando chegam, há sempre canto nas aldeias. São sempre acompanhados e mediados pelos homens e vem sempre ao encontro das mulheres. Querem ser alimentados por elas, escutados por elas, cuidados por elas, devem dançar e brincar com elas, algumas vezes namoram as jovens púberes. As mulheres são as mães dos yamĩyxop. (TUGNY, 2016, p. 6)*

Entre os diversos povos-espíritos que integram a cosmologia Tikmũ'ũn estão as *yãmĩyhex* (mulheres-espírito), seres associados à cura, ao cuidado e ao luto, que retornam periodicamente às aldeias, quando convocadas, para visitar seus pais e mães humanos. O mito de origem das *yãmĩyhex*, que apresenta variações nos registros que encontramos, é particularmente relevante para esse artigo, uma vez que possui um trecho reencenado no filme aqui analisado. Além disso, a narrativa de seu surgimento mobiliza tensões relativas às relações entre homens e mulheres que, embora inscritas em uma lógica cosmológica própria, costumam despertar interesse no pensamento ocidental por evocar uma espécie de "guerra entre os sexos", permitindo aproximações críticas com debates contemporâneos sobre gênero.

Segundo o mito, houve um período em que os homens da aldeia saíam para caçar e voltavam sempre sem nenhuma carne para as mulheres, que haviam permanecido cuidando da roça e das crianças. Ao descobrir que os homens estavam comendo toda a caça sem compartilhar com as mulheres, elas, então, resolveram matar uma cobra e comê-la às escondidas, já que a eram proibidas de caçar. Nesse dia, as mulheres combinaram de não 'brincar' com seus companheiros à noite, para que não encontrassem restos da cobra em suas

bocas. Mas uma delas não resistiu e seu marido acabou notando uma escama de sucuri em seus dentes, revelando a desobediência à interdição. Ele, então, a denunciou aos outros homens da aldeia (ALVARENGA, TUGNY, 2009, p. 4), então:

> *Um pajé falou: 'traga o menino homem dela, aquele que está mamando'. No outro dia, cedinho, o menino foi levado para o* kuxex *e estava chorando de fome. Os homens falaram com a mãe: 'venha e coloque seu peito dentro do buraco da* kuxex*. (...) Aí os espíritos mataram-na com uma flechada no peito. As índias ficaram todas revoltadas. (...) Elas pegaram a mulher morta e colocaram no fogo. Queimaram a mulher. Cada uma delas passava em cima do fogo e se transformava em* yãmĩyhex*, mas não ficavam parecidas com aquela que morreu. (...) A única que se transformou e ficou parecida foi a sua prima paterna.* (Idem, p.4)

Decidiram, assim, se vingar da morte do menino enganando o pai, que pensou que sua mulher havia voltado à vida. A mulher voltou para casa, acariciou seu marido até que ele dormisse e, com a ajuda das outras mulheres, o matou. Elas, em seguida, o pintaram de preto e vermelho e deixaram seu corpo na estrada, onde os outros homens pudessem vê-lo ao amanhecer.

> *Criou assim um ciclo de vingança entre os homens e as mulheres. Os homens ficaram atrás das mulheres, para vingar a morte do marido. Elas iam para a roça, ficavam lá cantando e quando os homens chegavam, elas corriam para debaixo da terra e conseguiam fugir. Elas iam para o rio pescar e ficavam cantando, quando os homens chegavam, elas mergulhavam para dentro da água, para o mundo dos peixes e das cobras. Até que um dia, quando estavam fugindo para dentro do rio, não deu tempo de pegar uma menina que estava na beira. Então os homens pegaram essa menina, cuidaram e educaram ela, até que um dia ela cresceu, virou mulher, e dela o povo Maxakali pode ressurgir*. (informação verbal *apud* MARQUES, 2022, p. 159).

Nessa história, que também não deixa de ser um mito de origem dos Tikmũ'ũn, ou ao menos de resistência e resiliência a situações de quase extinção, ficam evidentes os aspectos limítrofes dos polos corpo/espírito, dentro/fora, vida/morte, transgressão/obediência. Como punição pela desobediência da caça interdita, o pajé faz com que a mulher adentre o espaço sagrado dos espíritos, mesmo que parcialmente – apenas com seu seio, fonte de alimento, ocupando esse limiar entre dentro e fora – deixando-a vulnerável à flecha que a transforma em um espírito-mulher. Ao ser queimada, sua fumaça (essa forma etérea da matéria) faz com que todas as outras mulheres da aldeia também virem mulheres-espírito. Mas sua imagem reaparece no momento em que sua prima é transformada, enganando o marido que a delatou em uma espécie de *qui pro quo*. Mais uma vez, a vingança das mulheres se concretiza com a morte do homem delator.

No xamanismo maxakali, conhecer não implica objetivar o mundo, mas estabelecer relações de personificação, experimentando o ponto de vista de outros sujeitos e agentes, como observa Tugny (2013, p. 68), a partir de uma reflexão que parte da leitura do pensamento de Viveiros de Castro. Essa dinâmica relacional é atravessada por um princípio de transformação contínua, expresso pelo conceito *yãy hã*, que remete às ideias de "parecer" e "virar", indicando um estado permanente de devir (DELEUZE, 1997), no qual as formas não se fixam, mas se constituem no próprio processo de relação (TUGNY, 2016, p. 6)

O ritual das *yãmiyhex*, que constitui o cerne do filme e da instalação que iremos analisar, constitui um complexo e longo jogo de ações que envolve intensamente todos os homens e mulheres da aldeia, durando vários dias e noites ininterruptos, assim como em outros rituais envolvendo os *yãmĩyxop*, em que o canto constitui o principal meio de interação entre homens, mulheres e espíritos. Mais uma vez, um conjunto de interdições ao olhar rege de forma bastante rígida os papéis de cada membro do coletivo, de acordo com seu gênero. Torna-se curioso, então, o fato de Sueli Maxakali não apenas assinar como co-diretora o filme, como também ter operado a câmera e narrado diversas cenas do filme. A seguir, iremos refletir sobre esse aparente paradoxo, destrinchando um pouco mais a relação desse grupo com o cinema e com as imagens, para lançar luz à nossa questão principal: de que maneira o cinema e a instalação nos ajudam a repensar dicotomias clássicas da teoria da imagem ocidental.

3. *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* - a perspectiva do olhar feminino nas bordas do visível e do invisível

Nesta seção, investiremos em uma análise do filme *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* (2019), dirigido por Sueli e Isael Maxakali, lideranças do povo auto reconhecido como Tikmũ'ũn, habitantes da Aldeia Verde[5], cujo território se localiza no Vale do Murici, no Norte do estado de Minas Gerais. De tom documental, sua narrativa se concentra nos preparativos e no ritual da passagem das *yãmĩyhex*, as "mulheres-espírito", pela Aldeia

[5] Em 2020, em plena pandemia de Covid-19, um grupo de cerca de 100 famílias saiu de Aldeia Verde pressionados pela falta de espaço e pela tensão do isolamento. O movimento, liderado por Sueli e Isael Maxakali, conquistou a retomada de uma área da união na região de Itamunheque, na zona rual do município de Teófilo Antônio (MG), fundando assim a Aldeia-Escola-Floresta Hãmkãim, que teve seu território reconhecido e demarcado oficialmente pela FUNAI em 2024.

Verde, até a grande festa que é o momento de sua partida. Na esteira de André Brasil, queremos pensar o modo como "os cineastas *tikmũ'ũn* compartilham com os sujeitos filmados a cena ritualística, guardando com ela relação de familiaridade" (BRASIL, 2025, p. 188) e o modo como o filme se constrói no duplo regime sensível do visível e do invisível, entendendo que "o invisível não se opõe ao visível; ele participa de um mesmo dispositivo, configurando-se como espaço virtual" (Idem, p. 168), fazendo ressoar o visível por meio das performances dos corpos e da câmera, assim como dos cantos. Acrescemos a essas considerações a reflexão a respeito da participação de Sueli Maxakali, tanto no manejo da câmera, quanto no próprio ritual filmado, que faz "circular uma força feminina, ligada a processos de transformação, a variações de perspectiva e também ao reequilíbrio das trocas e relações" (Idem, p. 210).

Como já assinalado, às mulheres é proibida a entrada na *kuxex* e seu acesso à casa se dá, então, a partir do não-visível, especialmente pelo som dos cantos entoados dentro da casa e que elas escutam pelo lado de fora. É este olhar, o de Sueli, que elabora o espaço da *kuxex* a partir do que não se pode ver, mas do que se ouve, se sente, que é capaz de oferecer ao espectador imagens nas bordas do visível e do invisível (ou não-visível). Consciente de seu olhar, em uma entrevista[6] concedida à documentarista, pesquisadora e integrante da Associação Filmes de Quintal, Júnia Torres, Sueli Maxakali afirma que:

> *Como eu sou Ũhex [mulher] eu tenho uma visão diferente do que um homem. O "cineasto" homem, ele vai filmar diferente. A minha visão como Ũhex, ela é diferente, é fora do* kuxex. *Eu vejo o ritual de outro lugar, de um outro ponto de vista, eu tenho uma visão diferente de filmar, de respeitar meu ritual, essa que é a minha visão* (TORRES, MAXACALI, 2021).

Passemos, a seguir, à análise de algumas cenas do filme, a começar pela emblemática sequência inicial:

Tela preta. Voz feminina (Sueli Maxakali) em *off* narra em maxakali o mito das mulheres-espírito; "antigamente, há muito tempo, nossos antigos quase acabaram". Em plano aberto, aparece um grupo de cinco mulheres, sentadas à beira de um rio (FIG. 1) e, mais ao longe, em segundo plano, um outro grupo sentado à sombra de uma árvore. A voz continua: "os homens saíam para caçar, mas não traziam carne para as mulheres, então as mulheres ficaram bravas e foram assar batatas. Na plantação de batata aparece uma jiboia que as mulheres cortam e comem. O marido de uma delas viu a escama de cobra nos dentes da

[6] https://verberenas.com/article/cada-uhex-mulher-menina-tem-a-yamiyhex-mulher-espirito-que-a-acompanha/

esposa e ficou bravo e os mandioca-espíritos ficaram bravos e mataram a esposa dele então as mulheres resolveram se vingar". Na sequência, vemos um homem e um menino serem simbolicamente mortos pelas mulheres, em uma encenação carregada de delicadeza, e tendo seus corpos pintados de preto e vermelho. A seguir são carregados, e colocados encostados em um arbusto. Outros homens chegam e, vendo seus companheiros mortos, seguem o som do canto das mulheres. O grupo de mulheres no rio, cantando e jogando água, percebe os homens se aproximando, elas mergulham e somem nas águas (FIG. 2), transformando-se em jiboias, de acordo com a narração. Entretanto, uma menina que brincava na margem é capturada pelo grupo de homens e levada chorando. A narradora então diz que é "a partir dessa menina que os homens levaram nós continuamos". E assim, após esse prólogo da encenação do mito, que dura em torno de seis minutos, aparece o título do filme: *Yãmiyhex: as mulheres-espírito*.

Um grupo humano ameaçado de extinção por um desequilíbrio das relações entre homens e mulheres tem a chance de continuar após a sobrevivência de uma menina. Entretanto, como afirma Renata Otto Diniz em seu texto *A história de Yãmiyhex e a dança das perspectivas*, "por intermédio dela, o fluxo entre mulheres e homens se restabelecerá, mas seus termos já não serão os mesmos" (2025, p. 109). O filme-ritual do casal de cineastas, artistas e professores, Sueli e Isael Maxakali não apenas consiste em registrar o ritual de

FIGURA 1 e FIGURA 2
FONTE - Yãmiyhex: as mulheres-espírito (Sueli e Isael Maxakali, 2019)

passagem das *yãmiyhex*, mas é sobretudo marcado por esse feminino que resiste e que refunda as novas formas do viver naquela comunidade. Mulheres e homens, crianças e velhos, participam do ritual de diferentes formas, mas sem marcas hierárquicas, em cena (assim como nos rituais), os espíritos – cada um em seu momento e do seu modo – brincam,

dançam, se nutrem, performam, em comunhão, mas de forma independente e não-hierárquica. O ritual e o registro fílmico por vezes se misturam, revelando que o modo de filmar dos Tikmũ'ũn está para a relação que estabelecem entre si na comunidade, todos participam em conjunto, construindo e reconstruindo as cenas, sem que alguém seja responsável por dar ordens ou instruções sistemáticas do que deve acontecer.

Essa percepção se alinha aos argumentos que Jacques Rancière (2009, 2012) traz no bojo de suas reflexões sobre a política como partilha do comum e a constituição de uma comunidade dos iguais por meio de uma igualdade das diferenças. Por comunidade, entende-se as novas formas de viver junto, em meio a um mundo cujas forças sociais – as maneiras, formas e estruturas que organizam a sociedade – cada vez mais desagregam, privatizam ou tornam exclusivos certos espaços do comum. Essa perspectiva permite compreender a política não como um campo restrito às instituições formais ou às instâncias de poderes constituídos, mas como um processo sensível de redistribuição do que pode ser construído e partilhado em uma coletividade. A comunidade dos iguais, nesse sentido, não se funda na homogeneidade, mas na possibilidade de fazer coexistir as diferenças, sem hierarquizá-las, reconhecendo a capacidade de todos de participar na produção de sentidos sobre o mundo comum. Trata-se de uma comunidade que se constitui nos gestos, nas práticas e nas formas de expressão que abrem espaços de encontro e de escuta, interrompendo, ou ao menos perturbando, lógicas de exclusão, silenciamento e desigualdade, e afirmando modos de vida baseados na copresença, na partilha e na invenção coletiva de outras maneiras de ser e viver.

No filme, essa partilha do comum é também compartilhada pela câmera e pela presença e narração de Sueli no antecampo[7]. O espectador é convidado a entrar na Aldeia Verde, a conhecer o ritual das *yãmiyhex* e seus festejos, mas seu acesso é restrito. Assim como é restrito o acesso das mulheres à casa dos cantos. Do mesmo modo que a *kuxex* é aberta para mata (FIG. 3) e que sua fachada voltada para a aldeia é opaca, na encenação do mito, no prólogo do filme, as mulheres, ao carregarem e deixarem os corpos mortos do homem e do menino, se posicionam todas de costas para a câmera (FIG. 4), mas voltadas para a mata, barrando o olhar do espectador ao que estavam fazendo. Em vários momentos do filme, certas imagens serão restritas, interceptadas ao espectador pelos corpos, por cobertores, pela

[7] *O antecampo funciona de maneira diferente no filme de ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (espaço da representação); no segundo, será um lugar marginal, mas constituinte, de permeabilidade entre o real e a representação. [...] O antecampo se expõe em cena* (BRASIL, 2025, p. 47).

escuridão da noite, pela *kuxex*. E é no que não se vê que o filme também se constrói, já que, como dissemos anteriormente, a própria Sueli Maxakali não tem acesso a todos os espaços da comunidade. É nessa dobra do visível e do não-visível que ela narra e registra esse ritual. Sobre o filmar dos povos indígenas, Brasil nos lembra que "o que a câmera apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com agências invisíveis" (2025, p. 40).

FIGURA 3 e FIGURA 4
FONTE - Yãmiyhex: as mulheres-espírito (Sueli e Isael Maxakali, 2019)

Ainda, segundo André Brasil, "[o]s filmes *tikmũ'ũn* são econômicos, concisos; opacos e cerrados: eles não permitem que o visível avance fluentemente sobre o invisível. [...] sua precariedade e sua abertura levam-nos a uma inaudita região do sensível" (BRASIL, 2020, p.158-159). Há, então, uma permeabilidade entre campo e extracampo. O visível que se apresenta diante da câmera e o invisível que por vezes irrompe a cena. Rosângela de Tugny (2013) faz uma relação entre as manifestações estéticas *tikmũ'ũn* e a arquitetura da casa dos cantos. No filme aqui, a fachada da casa dos cantos, que abriga os espíritos, jamais é mostrada em seu interior, é sempre opaca, fechada.

> *[...] tudo o que delimita um espaço – a pele, a casa, a casa dos cantos, a aldeia, o território, as águas, o céu – é sempre nada mais que um delicado traço. Algo que possa testemunhar do encontro o seu movimento: sua proximidade e sua distância. É sobretudo necessário que os limites sejam permeáveis. Sejam apenas contornos. (TUGNY, 2013 p. 65).*

Mediados pela *kuxex*, atravessando suas tramas de palha, os homens, do lado de dentro, e as mulheres, do lado de fora, tecem diálogos através dos cantos, fazendo penetrar a opacidade visual da casa e ponderar sobre as pessoas e os espíritos, (sub)vertendo os papéis corpo/espírito, homem/mulher. Em alguns momentos, como já perto do final do filme,

quando as *yãmiyhex* saem da casa dos cantos, em corpos masculinos que usam vestidos e tem seus rostos cobertos, esses espíritos são cercados pelas mulheres que estendem sobre eles

FIGURA 5 e FIGURA 6
FONTE - Yãmiyhex: as mulheres-espírito (Sueli e Isael Maxakali, 2019)

grandes cobertores (FIG. 5 e FIG. 6) para que as mulheres grávidas e os meninos que ainda não se iniciaram na *kuxex* não as vejam, o que proporciona uma espécie de dupla opacidade.

No que diz respeito à produção indígena, Marcos Aurélio Felipe (2020) argumenta que não é apenas a visão indígena que se coloca em jogo, mas o próprio campo cinematográfico que é deslocado pelas dimensões cênicas, dramatúrgicas e criativas do cinema indígena. Ao considerar suas diferentes formas de (re)encenação, de filme-processo e de autoetnografia, o autor mostra como o fazer documentário se transforma a partir do investimento cosmológico nativo. A tecnoferramenta cinematográfica é assim apropriada por esses povos como forma de se afirmar e comunicar em um mundo que sempre condicionou sua visibilidade às formas e valores de certa civilização. Nesse sentido, entendemos aqui o cinema como uma ferramenta cosmotecnológica, isto é, como um aparato de intervenção no mundo e um investimento redistributivo do comum — compreendendo a cosmopoética como a invenção de um comum. Ao ser apropriado por povos não hegemônicos, grupos minoritários ou sujeitos periféricos, o cinema revela sua capacidade de instaurar comunidades dissensuais. Em *Yãmiyhex: as mulheres-espírito*, essa ferramenta é apropriada pelos Tikmũ'ũn e retirada de suas dinâmicas naturalizadas, passando a operar com novos sentidos e a integrar, de modo processual, a própria dinâmica de vida desse povo.

> *Tudo isso nos faz sugerir que o cinema tikmũ'ũn se organiza como dispositivo cosmopolítico (tratando-se, nos termos de Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz[8], de uma cosmocinepolítica): para além do humano, ele participa de um espaço intensivo e relacional, que abriga também os povos-espírito ou animais-*

[8] CAIXETA DE QUEIROZ; OTTO DINIZ, 2008, p. 65-66.

> *humanos e que se adultera por suas agências e subjetivações. (BRASIL, 2025, p.191)*

Outra característica importante desses filmes são os planos longos e a forma da "participação dos cineastas". Ao passo que são narradores e operadores de câmera, também são parte da comunidade, oscilando entre participantes da experiência e buscando um certo distanciamento para apreender o ritual com a câmera. "Ao filmar, o corpo marca sua presença em cena, deixando-se reversamente afetar por aquilo que filma. a imagem será assim índice de uma relação mediada pela câmera." (Brasil, 2025, p. 39) Por exemplo, com ênfase no percurso dos corpos pelo território, a câmera é uma espécie de transcrição dos movimentos dos corpos, fazendo parte do ritual; quer dizer, a câmera opera e participa da cena, sendo sua presença enfatizada em momentos que precisa desviar dos corpos que dançam, ou mesmo dançar com eles. Desse modo, o ritual acaba se confundindo com a cena fílmica.

> *... o enquadramento parece tomado pela intensidade do ritual: desestabilizado por uma força centrífuga, o quadro se mostra incapaz de conter, em seus limites, os sujeitos e eventos que filma. [...] O espaço fílmico é atravessado pelo ritual, tornando-se saturado e entrópico. (BRASIL, 2020, p. 160)*

Mas o corpo que filma, ao passo que participa da cena, é sobretudo o de Sueli. É um corpo-câmera que, interditado de tudo ver, consegue capturar as formas do visível por meio do sensível. Os eventos e festejos relacionados ao ritual ocorrem sempre entre as mulheres da aldeia e as *yãmĩyhex*, mães dos *yãmĩyxop*. Todas as mulheres da aldeia possuem uma ou mais *yãmĩyhex*. No ritual, as *yãmĩyhex* são intermediadoa pelos corpos dos homens, ora usando os vestidos costurados especialmente para esta ocasião, ora entoando cantos, ora se alimentando da comida especial feita para elas.

Há, sem dúvidas, uma centralidade das mulheres no ritual, pois este depende necessariamente da presença delas e de estabelecerem o diálogo com seus espíritos ancestrais. Como apontam Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Rosângela de Tugny e André Brasil, no texto escrito coletivamente para o catálogo do Forumdoc.bh, "cabe às mulheres da aldeia saberem agir diante de uma grande variação de procedimentos adotados nas trocas com os *yãmĩyxop*" (2019, p.95).

Assim, o olhar que a câmera direciona às mulheres se distingue do que direciona aos homens. Há um tempo maior de captura das imagens, as mulheres são filmadas em grupos (FIG. 7) ou sozinhas, em silêncios, em conversas entre si ou explicando algo à câmera/espectador pela perspectiva de uma câmera que se demora, que espera o tempo delas,

de falarem, de agirem. É o que acontece, por exemplo, na cena em que Sueli filma uma senhora costurando no primeiro plano e uma criança também costurando um vestido verde no segundo plano (FIG. 8), aproximando a câmera, enquanto descreve o motivo pelo qual elas

FIGURA 7 e FIGURA 8
FONTE - Yãmiyhex: as mulheres-espírito (Sueli e Isael Maxakali, 2019)

estão costurando os vestidos. Seus corpos e gestos, estes ainda que mínimos, são mais importantes do que os acontecimentos em si.

A passagem das mulheres-espírito na aldeia acontece justamente para reequilibrar as relações, especialmente as relações entre homens e mulheres. No mesmo texto citado acima, os cineastas indígenas e os pesquisadores enfatizam que "além da pesca, *yãmĩyhex* trazem em suas visitas às aldeias os cuidados com a casa, a cura das doenças e, sobretudo, buscam calibrar as trocas, os desejos e os vínculos que porventura se encontram em desequilíbrio" (FORUMDOC.BH, 2019, p. 94).

O corpo-câmera de Sueli desloca a ideia de objetividade e controle associada às formas clássicas de representação, promovendo uma experiência ética e política do sensível. A câmera tanto faz uma operação de ficar estática e deixar com que a cena se desenrola em sua frente, que o movimento passe, no seu próprio tempo, diante dela, como também acompanha esse movimento, passando a operar como um dispositivo de relação, tornando visíveis zonas de contato, tensões e afetos que emergem no próprio processo de filmagem.

Na cena, em que as andorinhas-espírito (FIG. 9) saem da *kuxex*, segurando tábuas para protegerem-se das mulheres que tentam molhá-las, a câmera se desloca junto com os corpos em cena, terminando por ser atingida pela água. Do mesmo modo, na cena em que se misturam as mulheres-espírito com suas mães que dançam no terreno central para onde convergem as casas da aldeia e onde é filmada a maior parte do ritual, os morcegos-espírito (FIG. 10) correm, de forma um tanto desordenada. Sueli confessa, enquanto filma, o quanto é

difícil capturar essas imagens, pois todos os espíritos correm muito rápido e ela teme que esbarrem nela; o que acontece, fazendo tremer com bastante vigor a câmera que já não é estática. Aqui, tanto o movimento de câmera quanto a narração de Sueli anunciam uma certa tensão FIG. 11 e FIG. 12). Em diversos momentos, as mulheres revelam suas expectativas sobre os espíritos que irão sair da *kuxex*, sobre quem vai dançar com esses espíritos, indagam-se se suas *yãmĩyhex* estarão preparadas, se irão sair pela manhã ou à noite. Ou seja, fica claro

FIGURA 9 e FIGURA 10
FONTE - Yãmiyhex: as mulheres-espírito (Sueli e Isael Maxakali, 2019)

que não se tem um total controle sobre o que se está filmando e vivenciando, que o ritual não é algo pronto acabado, mas um processo, uma construção coletiva, podendo acontecer de várias formas[9].

[9] Como é o caso do ritual de iniciação das crianças filmado pelo menos três vezes: Tatakox Aldeia Verde (Isael Maxakali, 2007), Tatakox Vila Nova (Gui Gui Maxakali e comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho, 2009) e Kakxop pit hãmkoxuk xop te yumugãhã/ Iniciação dos filhos dos espíritos da terra (Isael Maxakali, 2015).

FIGURA 11 e FIGURA 12
FONTE - Yãmiyhex: as mulheres-espírito (Sueli e Isael Maxakali, 2019)

Essa tensão, assim como a ação da câmera-corpo, também fica bastante evidente na sequência em que chegam os *xupapõynãg*, os lontras-espírito. Sueli filma as mulheres observando os *xupapõynãg* que se aproximam pela estrada que margeia a aldeia. Ela pergunta ao grupo de mulheres se elas estão com medo de brigar com as lontras e elas respondem que não, mas quando eles chegam elas fogem. Há um tom que parece estar no limiar entre um medo real do enfrentamento e do desconhecido e uma brincadeira, pois, apesar de um clima de tensão, as mulheres riem em diversos momentos. Esses lontras-espírito que vão atacá-las estão munidos de falsas armas, fabricadas com pedaços madeira de tronco de árvore, e com bolas e pedaços de argila que serão usadas para jogar contra as mulheres. A câmera se mantém sempre próxima às mulheres. Sueli participa da investida protegida pela câmera que mais uma vez será atingida, como os demais corpos que participam dessa ação. Ao fim, as bravas mulheres conseguem afugentar os *xupapõynãg* que saem pela estrada fugindo da aldeia.

É oportuno mencionar, não apenas sobre esse filme, mas também sobre a produção dos Maxakali como um todo, que é por meio do cinema que o ritual é atualizado a partir da encenação. Atualizado e registrado para estas e futuras gerações. Por isso, o modo de filmar está diretamente relacionado ao modo de vida e as práticas coletivas constitutivas desse povo estão intrinsecamente ligadas ao seu fazer fílmico[10], "inseparável dos processos e das práticas

[10] Em depoimento sobre a produção do filme para a aula virtual da disciplina Imagens insurgentes para outros mundos possíveis: linguagens e estéticas Ameríndias, do PPGCine-UFF, Roberto Romero enfatiza que quando um filme-ritual é produzido "fazer o filme e fazer o ritual se confundem". Assim, os recursos destinados à produção foram destinados à "direção de arte" do ritual, ou seja, à compra dos elementos fundamentais (de tecido a alimentos) para que ele acontecesse do jeito que era feito tradicionalmente, como desejava Sueli. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pR47Tfa2CbI

que possibilitam que tanto o filme quanto o ritual existam" (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p. 112).

Tratam-se de imagens que atestam a sobrevivência desses povos, alvo de extermínio de uma política da desigualdade e da devastação. Do mesmo modo que os filmes, os territórios indígenas possuem uma forma específica de ocupação – e a relação com o território diz respeito à preservação do seu modo de vida e sua cultura –, as imagens do cinema de Isael e Sueli têm uma forma específica de operação. Há uma crença na capacidade do arquivo audiovisual de preservar os rituais e de instaurar, por meio do filme, um regime de visibilidade capaz de desnaturalizar o etnocentrismo ocidental; não no plano da conscientização discursiva, mas no da experiência estética com a alteridade.

Dessa maneira, entendemos que o filme, assim como cinema Tikmũ'ũn, tal como praticado por Sueli e Isael Maxakali, aponta para uma concepção ampliada da imagem, que diz respeito a uma construção comum de memória, cuidado e luta. Ao atualizar rituais, registrar cantos e afirmar a centralidade das mulheres nos processos de mediação com os povos-espíritos, o filme não apenas se funda como uma espécie de arquivo, mas propriamente como forma de invenção do comum, em que a imagem participa ativamente da preservação da vida, da circulação dos saberes, da afirmação de modos outros de ser e de habitar o mundo.

4. *Kumxop koxuk yõg*: 'persepctivando' as categorias de obra, imagem, objeto e representação

Apresentada na 34ª Bienal de Arte de São Paulo (2021), a instalação *Kumxop koxuk yõg*: *Os espíritos das minhas filhas*, de Sueli Maxakali, foi comissionada pela Fundação Bienal e realizada em colaboração com mulheres e meninas da Aldeia-Escola-Floresta Hãmkãim. Assim como o filme que analisamos anteriormente, a obra mobiliza o universo mítico e ritual das *yãmĩyhex* (mulheres-espírito). Estruturada em três eixos – roupas, ritual e pesca –, a instalação articula vestidos confeccionados por mulheres adultas e meninas, *mĩmãnãm* (paus de religião) pintados individualmente, máscaras rituais produzidas pelos pajés, objetos aludindo a animais aquáticos e à pesca e um ambiente sonoro composto por cantos ancestrais. Esses elementos, produzidos por um coletivo de cerca de 80 mulheres e meninas, e, em alguns casos, por pajés, são reorganizados no espaço expositivo sem perder

sua densidade relacional, compondo uma arquitetura em que objetos, sons e presenças aludem à circulação contínua entre humanos, espíritos, animais e territórios.

Em uma primeira parte da instalação, vemos três conjuntos de roupas coloridas pendurados em uma espécie de 'cabide' de bambu, dois com vestidos maiores, costurados pelas mulheres adultas da aldeia, e outro com vestidos infantis, feitos pelas meninas do grupo (FIG. 13). Para cada vestido há também um lenço colorido que serve para amarrar suas alças e identificar suas donas. Acima de cada um dos vestidos, estão pendurados paus-de-religião pintados pela mesma pessoa que compôs o vestido, já que cada *mĩmãnãm* é único e possui um grafismo que marca sua autoria e registra uma parte do canto que está de posse de cada mulher. No ritual, como podemos ver em uma cena do filme, cada mulher serra a parte correspondente ao seu *mĩmãnãm* no grande mastro que fica instalado do lado de fora da *kuxex* durante a visita das *yãmĩyhex*.

FIGURA 13 – Imagem dos vestidos na instalação
FONTE: Site oficial da 34ª Bienal de arte de São Paulo (http://34.bienal.org.br/artistas/8889)

Ao centro da instalação, mastros e máscaras formam uma espécie de círculo central, onde é possível escutar cantos que são projetados por alto-falantes instalados no teto (FIG. 14 e 15). As máscaras dos *yãmĩyn*, produzidas pelos pajés, saíram direto da *kuxex* para o pavilhão da Bienal. São compridas e feitas de fios de palha, como mantos, evocando a ausência dos corpos masculinos que estariam usando a máscara, se estivessem presentes. Há dois grandes paus de religião altos, que vão do chão ao teto, pintados com grafismos e um mastro menor, ao centro, mais largo e também pintado. A última parte da instalação, é

composta por puçás grandes e pequenos (mais uma vez, produzidos por mulheres adultas e crianças), pendurados por fios, cada um acompanhado de uma pequena bolsa de tecido, diversas máscaras de peixes artesanalmente construídas sustentados por banquetas de madeira e uma grande cobra preta e amarela, que se estende no chão do pavilhão, como se por ali estivesse passeando.

FIGURA 14 e FIGURA 15– Parte central da instalação e eixo dedicado à pesca
FONTE: Site oficial da 34ª Bienal de arte de São Paulo (http://34.bienal.org.br/artistas/8889)

Ao deslocar esses elementos para o contexto da Bienal, a instalação não opera como tradução simbólica de uma cosmologia, mas como a instauração de uma topologia relacional que desafia os regimes expositivos e as separações entre arte, ritual e corpo e espírito. A presença ativa dos cantos, a materialidade dos *mĩmãnãm* como intensificadores da escuta e a incorporação de máscaras e redes de pesca produzem um campo no qual o invisível não funciona como ausência, mas como força operante no espaço. A obra convoca, assim, questões centrais para a análise teórica desenvolvida neste artigo: de que modo a instalação reinscreve a relação entre imagem, corpo e espírito no contexto da arte contemporânea? Como pensar a intermedialidade não como combinação de suportes, mas como permeabilidade ontológica entre regimes de existência?

Na instalação *Kumxop koxuk yõg*, o perspectivismo ameríndio, tal como formulado por Eduardo Viveiros de Castro (2002), oferece uma chave decisiva de leitura para compreender a circulação de corpos, objetos e presenças que estruturam o trabalho. A maneira como o autor irá acionar a metáfora da "roupa" para discutir a relação entre corpo e espírito no xamanismo das culturas indígenas amazônicas nos parece especialmente interessante, posto que um dos elementos centrais do ritual das *yãmĩyhex* são os vestidos costurados pelas mulheres e depois vestidos pelos pajés para receber as mulheres-espírito. Como observa o autor, o dispositivo fundamental do perspectivismo não reside na ideia de que o corpo seja uma "roupa" que recobre uma essência imutável, mas antes na inversão

dessa lógica: "trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo" (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 304).

> Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval" (Idem, 2002, p. 305)

Ao mobilizar vestidos, máscaras, mĩmãnãm e cantos oriundos da vida ritual Tikmũ'ũn, a instalação não apresenta esses materiais como representações de uma cosmologia, mas como operadores de perspectiva que ativam a possibilidade de trânsito entre regimes de existência. Nesse contexto, as máscaras e vestidos no lugar de funcionarem como disfarces ou ornamentos, são verdadeiros instrumentos de transformação corporal e de perceptiva. Assim como trajes de mergulho ou equipamentos de navegação permitem a circulação em ambientes outros, esses aparatos possibilitam a ativação de potências de um corpo não humano, no caso dos espíritos-animais, ou ainda do gênero oposto, no caso das mulheres-espírito que visitam as aldeias através do corpo dos pajés.

Outro deslocamento de interesse para nossa análise é a relação estabelecida no idioma maxakali entre os termos "espírito" (*yãmĩy*), "imagem" (*koxuk*), "ritual" (*yay hã mĩy*) e "transformação" (*yay hã*). Como aponta Tugny, o termo *koxuk*, usualmente traduzido por "imagem, fotografia ou sombra" muitas vezes aparece próximo ao termo *yãmĩy* (TUGNY, 2016, p. 6). No entanto, *koxuk* também pode se referir à ideia de "alma" ou "espírito". Ainda, se seguirmos a interpretação de Tugny, a partir das reflexões de Romero, podemos entender essa transformação (*yay hã*) como uma situação de imanência, um processo, um devir:

> *Ora glosada como "parecer", ora como "virar", o termo indica esta situação de imanência, de devir, própria das transformações presentes nas narrativas míticas referentes aos e cantadas pelos* yamĩyxop*. Romero bem notou, a partir de seu aprendizado com Isael Maxakali, a proximidade da noção de yamĩy com o evento, o processo, o devir.* (TUGNY, 2016, p. 6)

A instalação de Sueli Maxakali reinscreve esse regime de mutabilidade no interior do espaço expositivo, fazendo com que vestidos, mastros, máscaras e cantos operem como dispositivos de devir. Não estamos diante de objetos materiais, nem tampouco de imagens, como no regime representacional ocidental em que esses termos se excluem ou se intercambiam. O ritual a que temos acesso, em parte, através de seus elementos

fundamentais, instrumentos xamânicos e cantos, se atualiza no espaço expositivo que ocupam, colocando em jogo essa trama de imanência em que estão imbricados.

Não são objetos de arte a serem contemplados, investidos da aura (BENJAMIN, 1994) remanescente de uma função sagrada. Tampouco são não-objetos (GULLAR, 1998, p. 290) que propõem uma interação (como no caso dos Parangolés de Hélio Oiticica). O que a instalação provoca no espectador e, por consequência, em todo campo da arte contemporânea em que se insere, é justamente uma "perspectivação", no sentido proposto por Viveiros de Castro (2020, p. 302), reembaralhando as "cartas conceituais", recombinando-as para em seguida "dessubstancializar" (Idem, p. 303). Se o multinaturalismo proposto pelo antropólogo busca "perspectivizar" as categorias "natureza" e "cultura" que fundam a cosmologia moderna ocidental, creio que a presença da instalação *tikmũ'ũn* no pavilhão de artes da Bienal coloca em perspectiva categorias como "obra", "imagem", "objeto" e "representação", tão caras à teoria da arte moderna ocidental.

5. Considerações finais

Em síntese, as análises do filme *Yãmiyhex: as mulheres-espírito* e da instalação *Kũmmxop koxuk yõg: Os espíritos das minhas filhas* nos levam a refletir sobre como a produção artística desses artistas Maxakali é capaz de instaurar um regime de visualidade que desafia as dualidades centrais do pensamento ocidental, sobretudo aquelas que separam imagem e corpo, matéria e espírito, visível e invisível. Longe de operar como representação de uma alteridade, essas obras se afirmam como gesto corporal, situado e relacional, no qual percepção, movimento, hesitação e escolha compõem a própria materialidade da imagem, ou seja, constituem em si mesmas um acontecimento sensível e partilhado pelo comum, atravessado por agências humanas e não humanas. São obras que não são produzidas pela perspectiva de um mundo já dado, mas que se constroem sob o risco do encontro, instaurando um efeito de co presença também na sua relação com o espectador. Portanto, a produção artística desses povos também re-situa a experiência do espectador, especialmente dos espectadores não indígenas e inseridos numa sociedade cujo funcionamento se dá a partir de uma perspectiva eurocentrada, colonial e capitalista.

Nesse sentido, o cinema e a instalação não se configuram simplesmente como dispositivos estéticos, mas como práticas cosmopolíticas, implicadas nos modos de existência

e de resistência (*re-existência*[11]) do povo Tikmũ'ũn. A câmera, ou corpo-câmera, sensível e situada, participa do ritual, negociando os limites do visível e do invisível; ela escuta os cantos dos *yãmĩyxop*, acompanha os movimentos dos homens, das mulheres e dos espíritos envolvidos no ritual, deixando-se afetar pelos encontros que atravessam a cena. A imagem emerge, assim, como um campo de forças no regime do sensível, estabelecendo-se na relação, na experiência e na transformação recíproca entre o que é filmado, quem filma e quem vê.

Ainda, ao deslocar os modos de produção de imagem para o campo do cinema e da arte contemporânea, as obras analisadas tensionam os regimes hegemônicos de visibilidade e de legitimação cultural. A instalação apresentada na 34ª Bienal de São Paulo, por exemplo, não traduz o ritual para um vocabulário artístico não-indígena, mas reinscreve o próprio espaço expositivo como território de circulação entre mundos (humano e não-humano; indígena e não-indígena). Os cantos reproduzidos na instalação, juntamente com os objetos dispostos, parecem resistir à lógica da museificação e da neutralização estética e reforçam, assim como no filme, uma atenção e implicação do próprio corpo do espectador, submetido a formas outras de estar, escutar e se mover no mundo. Assim, tanto o filme quanto a instalação configuram-se processos de experiência marcados pela abertura à alteridade e pela disposição a se deixar afetar.

Referências

[11] ALBÁN, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine. Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito: Abya Yala, 2013.

ALVARENGA, Ana Cristina Santos; TUGNY, Rosângela Pereira de. Apresentação. In: ALVARENGA et al. **Koxuk Xop / Imagem. Fotografias tikmu'un da Aldeia Verde.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras Escolhidas, Vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BICALHO, Charles Antônio de Paula. Ideograma e pensamento selvagem – a arte e a ciência do yãmîy maxakali. Gragoatá, Niterói, n. 23, p. 169-187, 2. sem, 2007.

BRASIL, André. **Mirada do invisível: limiares dos cinemas indígenas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2025.

_____. **O cinema-lagarta dos Tikmũ'ũn: teoria-prática das imagens xamânicas**. Intexto, Porto Alegre, n. 48, p. 157–175, 2020.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. **Cineastas indígenas e pensamento selvagem**. In: Devires – cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben.; DINIZ, Renata Otto. **Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena**. In: Gis, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 63- 105, jul. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 1997.

FELIPE, Marcos Aurélio. **Ensaios sobre o cinema Indígena no Brasil, e outros espelhos pós-coloniais**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

FORUMDOC.BH. Catálogo do 23º festival do filme documentário e etnográfico fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019.

MARQUES. Daiane. **Protagonismo indígena nas artes visuais: Sueli Maxakali na 34a Bienal de Arte de São Paulo.** In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. Atas do XVI Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

NHEXYO. @Nhexyo. 2021. **Visita Guiada: Faz Escuro Mas Eu Canto - SAIC**. Instagram. São Paulo, Brasil. 17 de setembro de 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CT8CszbgzRi/. Acesso em: 06 de fev. de 2026.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009.

TORRES, Júnia, MAXAKALI, Sueli. **Cada Ũhex [Mulher, Menina] tem a *yãmiyhex* [mulher-espírito] que a acompanha**. Vertebranas, Brasília, v. 7, n. 8, 2021.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmũ'ũn**. TRANS: Revista Transcultural de Música, Barcelona, n. 15, p. 1-27, 2011.

_____. **Sobreviver com os cantos: discussões sobre "mistura", "variação" e transformação na estética Tikmũ'ũn**. Campos - Revista de Antropologia Social, Curitiba, v. 13, n. 2, p. 139-158, 2012.

_____. **Um fio para o ĩnmõxã: aproximações de uma estética maxakali.** Colóquio de Etnomusicologia da Unespar/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum. Anais, 2013. 58–76.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Floresta de Cristal: Notas sobre a Ontologia dos Espíritos Amazônicos**. Cadernos de Campo, v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: **A inconstância da alma selvagem.** São Paulo, Ubu Editora, 2020.