

Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn¹

Hunting capybara: with the bat-cinema of the Tikmũ'ũn

André Brasil

Com doutorado em Comunicação pela UFRJ (estágio doutoral na Universidade Paris 8), André Brasil é professor do Departamento de Comunicação da UFMG, onde integra o corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação. Participa do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e da equipe de editores da Revista Devires - Cinema e Humanidades.
Email: agbrasil@uol.com.br

Submetido em: 10/05/2016

Aceito em: 20/06/2016

DOSSIÊ

RESUMO

A partir de análise do filme *Caçando capivara* (2009), realizado pela comunidade Tikmũ'ũn (Maxakali) da Aldeia Vila Nova (MG), o artigo sugere relações entre cinema e xamanismo: de que modo traços do sistema xamânico tikmũ'ũn se inscrevem concretamente nas imagens? O filme acompanha um grupo de caçadores (cineastas-caçadores, caçadores-cineastas) que, junto aos yãmĩyxop (povos-espíritos com os quais mantêm aliança), saem em busca da capivara (animal tornado raro na região, outrora rica em diversidade). Para que a quase impossibilidade da caçada se transforme em possibilidade, é preciso que a dimensão fenomenológica do cinema se altere, seja habitada, por uma dimensão cosmológica; que a paisagem desertificada seja povoada por afetos, agências e seres existentes e extintos, visíveis e invisíveis. Tomando emprestada sua dinâmica aos cantos xamânicos dos Tikmũ'ũn, *Caçando capivara* sugere a possibilidade de um "cinema-morcego" que aciona, quem sabe, uma outra modalidade de visão.

PALAVRAS-CHAVE: Tikmũ'ũn (Maxakali); *Caçando capivara*; extracampo; xamanismo

ABSTRACT

Following my research on Amerindian cinema in Brazil, the article approaches the film *Hunting Capybara* (*Caçando capivara*, 2009), by the Tikmũ'ũn (Maxakali) community of the village of Vila Nova, in Minas Gerais (Brazil), focusing on the modes in which traces of the tikmũ'ũn shamanism are inscribed in the images. The film follows a group of hunters (hunter-filmmakers, filmmaker-hunters) that, in alliance with the yãmĩyxop (human-animal spirits), seeks the capybara (animal turned rare in a region erstwhile rich in its biodiversity). To transform into possibility the "almost impossibility" of the hunting, the film phenomenology will shelter a cosmological dimension: the desolate landscape will be then populated by a multiplicity of affects, agencies and beings (existent or extinct, visible or invisible ones). Borrowing its dynamics from the Tikmũ'ũn shamanic chants, *Hunting Capybara* suggests the possibility of a "bat-cinema" that would demand another modality of vision.

KEYWORDS: Tikmũ'ũn (Maxakali); *Hunting Capybara*; off-screen space; shamanism

RÉSUMÉ

À la suite de ma recherche autour du cinéma Amérindien au Brésil, l'article aborde le film *Chasse à la capibara* (*Caçando capivara*, 2009), réalisé par la communauté Tikmũ'ũn (Maxakali) de Vila Nova, a Minas Gerais (Brésil), centrant l'attention à la façon dont les traces du chamanisme tikmũ'ũn s'inscrivent en images. Le film accompagne un groupe de chasseurs (cinéastes-chasseurs, chasseurs-cinéastes) qui, en alliance avec les yãmĩyxop (esprits humains-animaux) cherche la capibara (animal devenu rare dans une région autrefois riche en biodiversité). Pour transformé en possibilité la « quasi impossibilité » de la chasse, la phénoménologie du film abritera une dimension cosmologique : le paysage désertifié sera peuplé par une multiplicité d'affects, agences et êtres (existants ou éteints, visibles ou invisibles). En empruntant sa dynamique aux chants chamaniques des Tikmũ'ũn, *Chasse à la capibara* suggère la possibilité d'un cinéma-chauve-souris qui exigerait, peut-être, une autre modalité de vision.

KEYWORDS: Tikmũ'ũn (Maxakali); *Chasse à la capibara*; hors-champs; chamanisme

¹ Agradeço a possibilidade de ter apresentado parte desse texto no evento de abertura do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, em março de 2015. Agradeço também aos colegas – alunos e professores – do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência com os quais venho compartilhando várias das hipóteses aqui apresentadas. Sou grato especialmente a Eduardo Rosse, Els Lagrou, Marco Antônio Gonçalves, Roberto Romero e Rosângela de Tugny que leram o artigo e trouxeram indicações preciosas, que contribuíram para torná-lo mais preciso e atento às nuances da experiência tikmũ'ũn. Este texto faz parte de pesquisas desenvolvidas com apoio do CNPq (Bolsa PQ) e da CAPES (Pós-doutorado no Exterior).

Foi por uma flechada certa de um ancestral *Tikmũ'ün* também cegado que o céu abriu sua passagem aos homens que estavam na terra. Para se tornar xamãs, os jovens são 'cegados' com mel de fumo nos olhos e estão sempre a exercitar esta modalidade não empírica, não intencional de visão. Um dos mais importantes *yãmĩxop* caçadores, aquele que traz flechas aos homens, chamado *koatkuphi*, conta entre sua população com uma classe de *koatkuphi* cegos (*koatkuphi pahok*). Flechadores e cegos. Suas flechas seriam então olhos que se deslocam em busca do corpo que olham. Os *Tikmũ'ün* são flechados por estas imagens vedoras. (Tugny, 2009, p. 21)

Donos de uma produção fílmica profícuca e desconcertante, os *Tikmũ'ün* (também conhecidos por Maxakali)¹ encontram no cinema um importante espaço de afirmação, habitação e experiência. Mais do que registrar práticas culturais e ritualísticas, os filmes parecem integrar, ainda que lateralmente, o sistema xamânico *tikmũ'ün*, participando de seus protocolos, de suas relações e de suas virtualidades.

Econômicos e concisos em sua fatura, os filmes são opacos, cerrados: não permitem que o visível avance fluentemente sobre o invisível. Ao mesmo tempo, sua precariedade e sua abertura levam-nos a uma inaudita região do sensível. Para lidar com essa primeira e paradoxal impressão (sem tentar "solucioná-la), assumimos essa hipótese, inspirada na citação que abre o artigo: em seus filmes, os *Tikmũ'ün* recusam e alteram a modalidade empírica e intencional da visão – aquela que trabalha por forjar uma "mirada" e um "ponto de vista" a partir do qual o mundo se torne disponível ao conhecimento – para submetê-la a outra espécie de visão constituída, ela própria, pelo não-ver.

Diante desse não-saber constituinte da imagem, a pergunta então será: do que se faz este cinema cego, ou este "cinema-morcego", que se lança no exercício de uma "modalidade não empírica, não intencional de visão?" O que acontece ao plano cinematográfico quando não é prioritariamente a visão a sustentá-lo? Que tipo de fenomenologia é essa que, afinal, transborda o ponto de vista ou, ao menos, nos demanda concebê-lo de outro modo?

São muitos os filmes – entre os quais se destacam os três filmes-rituais realizados sobre e com os *tatakox*²: neles, o cinema parece se deparar e se alterar por uma compreensão outra do que seja uma imagem. Aprendizes, neste artigo, acompanharemos os *Tikmũ'ün* em uma caçada: em *Kuxakuk Xak (Caçando capivara)*³, um grupo de caçadores alia-se aos *yãmĩxop*⁴ na busca da capivara, animal tornado raro (ainda assim, uma das poucas caças passíveis de serem encontradas na região outrora rica em biodiversidade).⁵ Antes de tudo, o filme explicita

1 Os *Tikmũ'ün* falam a língua Maxakali (tronco linguístico macro-jê). Segundo dados da Funai, em 2013, constituem uma população de quase 2000 pessoas, que vivem em terras indígenas do extremo nordeste de Minas Gerais. Os *Tikmũ'ün* vivem uma grave situação socioambiental, marcada por epidemias de diarreia, altos índices de desnutrição infantil, em terras devastadas, sem água potável. (Rosângela de Tugny, 2014).

2 Trata-se de filmes sobre o ritual de iniciação das crianças, este que conta com a mediação do povo-espírito da lagarta: *Tatakox* (Isael Maxakali, Aldeia Verde, 2007, cor, 23 min.); *Tatakux Vila Nova* (Guigui Maxakarli e comunidade Maxakali Aldeia Nova do Pradinho, 2009, cor, 21 min.) e, mais recentemente, *Kaxxop pit hãmkoxxop xop te yũmũgãhã* (Iniciação dos filhos dos espíritos da terra, Isael Maxakali, 2015, cor, 40 min.).

3 *Caçando capivara* (Derly, Marilton, Janaína, Joanina, Fernando, João Duro, Juninha, Zé Carlos e Bernardo Maxakali, 2009, cor, 56min.)

4 Rosângela de Tugny traduz o termo *yãmĩxop* ora como povos-espíritos, ora como animais-humanos. Segundo ela, a presença dos *yãmĩxop* nas aldeias "tanto pode solicitar grandes prestações de cantoria, danças e banquetes, quanto pode passar despercebida ao olhar do etnógrafo, limitando-se à visita de algumas casas ou a pequenos gestos que precedem uma caça ou uma sessão de cura". Não se trata estritamente de seres, mas de um complexo formado por espíritos, cantos e eventos. (Tugny, 2014, p. 160).

Com os *yãmĩxop*, os *Tikmũ'ün* mantêm cuidadosa relação de aliança e mútua adoção. São multidão e, como sugere Roberto Romero, sua enumeração deve vir acompanhada por um enfático "dentre outros": "*Putuxop* (espíritos-papagaio), *Mõgmõka* (espíritos-gavião), *Xiĩnim* (espíritos-morcego), *Ãmãxux* (espíritos-anta), *Kotkuphi* (espíritos-mandioca), *Yãmĩyhex* (espíritos-mulher), *Tatakox* (espíritos-lagarta), *Kõmãyxop* ("comadre" e "cumpadre"), *Mixuxop* (espíritos-folha), *Po'op* (espíritos-macaco), *Kukmax xop* (espíritos-jabutí)...". (Romero, 2015, p. 81).

5 Sobre esse filme, remeto a uma incisiva crítica de Wellington Cançado, durante o IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política, realizado em junho de 2015, pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM-UFMG, CAPES e FAPEMIG). "Em debate recente na Escola de Arquitetura, após a exibição do filme *Caçando Capivara*, Isael Maxakali comentou que várias pessoas da cidade de Belo Horizonte, após verem o filme, sempre mencionam o fato da Lagoa da Pampulha estar povoada de capivaras, enquanto na aldeia esta encontra-se praticamente extinta. 'Por que então não levamos as capivaras para nossas aldeias?', perguntou Isael. 'Aqui elas vivem na imundície, são vistas como pragas e transmitem doenças. Isso nunca aconteceria lá.'" Disponível em: <https://www.youtube.com/>

seu objetivo: “Nós, comunidade indígena maxakali/ queremos mostrar/ nossa imagem corpo verdade.../Palavra verdade/porque a vida nossa/ é diferente do não índio/ (João Bidé Maxakali). Aqui, a expressão “imagem-corpo-verdade” – possível tradução para *koxuk* – já sugere o território ontológico em que se adentra, no qual a verdade é indissociável do corpo, indissociável, por sua vez, da imagem; ou, como nos mostra Rosângela de Tugny, etnomusicóloga que vem militando e trabalhando com os Tikmũ’ün em projetos de tradução e formação⁶: “se o saber migra de corpos e transita, ele permanece sempre corpo, sempre verdade, nunca apenas imagem. Não há imagem desvitalizada, sem corpo e sem verdade, nos olhos dos tikmũ’ün”⁷.

Inicia-se o ritual da caçada: mulheres maxakali oferecem alimentos aos *yãmïyxop*⁸ que, dentro da *kuxex*⁹ respondem entoando seus cantos. Ainda que não sejam vistos, as vozes destes povos-espíritos reverberam por todo o filme: não apenas guiando e fortalecendo os caçadores em sua empreitada, os cantos desdobram e modulam o próprio território ontológico por onde caminham. Ainda na sequência de abertura, Manuel Damásio dirige a cena (do ritual, do filme?), que é registrada também pelas mulheres, Janaína Maxakali (imagens) e Juninha Maxakali (áudio). (Figuras 1 e 2)



Figs. 1 e 2: as mulheres trazem comida aos *yãmïyxop*

Fonte: fotograma do filme *Caçando capivara*.

Acolhidos os *yãmïyxop*, as mulheres – que tantas vezes não podem vê-los – retornam para suas casas, em um plano geral da aldeia, por meio do qual antevemos o entorno desertificado pelo desmatamento. Lança-vergalhão à mão, Cândido (caçador que também é um dos diretores do filme) se prepara para a longa caminhada, chamando cães e espíritos que acompanharão o grupo. Eles estão agitados: “cachorros vamos juntos/atrás do rastro do veado/cachorros vamos juntos/atrás do rastro da anta/atrás do rastro do veado/atrás do rastro da anta/atrás do rastro/atrás do rastro.”

Ao espectador não iniciado no modo de percepção e de conhecimento dos Maxakali – verdadeira pedagogia do invisível, das pequenas variações e da escuta – é difícil conceber que uma caçada possa ter lugar ali, neste extenso e desolado capinzal (“colonião, braquiara e um pouco de meloso em todas as direções”, Rosse, 2011, p. 24). A caçada é assim constantemente assombrada pelo seu insucesso; permanecendo no extracampo, a capivara mobiliza, no filme, o amplo repertório cosmológico dos Tikmũ’ün. Assim como outras manifestações estéticas do grupo, *Caçando capivara* parece retirar sua força justamente daquilo que consegue criar, recriar e reverberar nesse espaço tornado estreito: ali onde o possível se inventa, insinuando-se no intervalo de uma [watch?v=la0CgooamQs](https://www.youtube.com/watch?v=la0CgooamQs). Acesso em jan.2016.

6 Projetos entre os quais está justamente este *Imagem-corpo-verdade*, coordenado por Rosângela de Tugny, visando formar cineastas, escritores e fotógrafos maxakali, por meio da mobilização de especialistas, índios e não-índios. *Caçando capivara*, entre outros filmes, publicações e exposições, faz parte desse amplo trabalho.

7 TUGNY, Rosângela de. Texto de apresentação da exposição *Cantobrilho Tikmũ’ün* – no limite do país fértil, no Museu do Índio, em 2010.

8 Trata-se, na verdade, de um *yãmïyxop* específico, o povo-macaco-espírito (*po’op*). As mulheres os alimentam na casa dos cantos, soprando, cada uma delas, um trecho de um canto do vasto repertório dos povos-espíritos. Os *po’op* são considerados imitadores dos *yãmïyxop*, conhecem todos os cantos dos demais, e repetem para elas uma parte maior do canto soprado.

9 A casa dos cantos.

“quase impossibilidade”.

Ainda que permita denunciar a triste situação social a que estão submetidos os Tikmũ’ün – a paisagem é uma espécie de moldura sócio-histórica de inegável didatismo -, *Caçando capivara* porta um outro gesto, tão ou mais contundente. Trata-se de, em meio à homogênea paisagem da monocultura, reencontrar os afetos que constituem a experiência tikmũ’ün: afetos que o filme busca nos cantos, nos animais, nas crianças e nos *yãmĩy* – povos-espíritos com os quais estabelecem relação de troca, conhecimento e aliança.

A imagem será então o lugar de encontro, de agenciamento, entre história e mito: se, por um lado, nos deparamos atônitos com a experiência de escassez, confinamento e cerceamento a que este povo foi submetido, de outro, percebemos como, ao ser transfigurada por uma rica cosmologia, a terra desolada da história pode manter-se abrigo de uma multiplicidade de forças e formas de vida. Os planos-sequência que abrem caminho no denso matagal cifram esse duplo caráter do filme: a aparente monotonia da imagem do capinzal vai-se revelando e se modulando por dentro; também o som contínuo do percurso dos caçadores varia com as vozes, murmúrios, rumores, assovios e piados. E então, é todo o filme que, em sua economia de recursos, vai se tomando por essa riqueza, em uma cena variável e relacional entre homens, animais e espíritos.

2

Caçadores e cães iniciam a caminhada. Câmera baixa, ao rés do chão, percorremos o taboal, tomado pelo alto capim. O terreno é alagado aqui e ali por um córrego próximo. A primeira tentativa se dá no entorno da aldeia para, depois de uma viagem de caminhonete, realizar-se em terras um pouco mais distantes, na proximidade do município de Bertópolis (MG). Os longos planos seguem homens e cães em busca da caça, oscilando entre o ponto de vista de uns e de outros. Em direto, predomina o ruído do contínuo roçar do capim, acompanhado pelos sons dos passos. Emaranhada à vegetação, impossibilitada de tomar a distância necessária ao domínio do olhar, a câmera produz uma imagem háptica e sonora (como se não fosse o olho a conduzir o enquadramento): filmadas bem de perto, as imagens são tão afeitas ao tato e à escuta quanto ao olhar, desfazendo a aparente homogeneidade do território em um emaranhado de mínimas percepções. (Figuras 3, 4 e 5)



Figs. 3 e 4: oscilação de perspectivas entre caçadores e cães.

Fonte: fotograma do filme *Caçando capivara*.

Em semelhança subterrânea, constituída mais por diferenças do que por similitudes, essa imagem aparentemente abstrata (na verdade, carregada de indicialidades, figura 5) liga-se àquela outra (também abstrata e também carregada de indicialidades, figura 6) vinda de contexto totalmente distinto: em *A caça ao leão com arco* (*La chasse au lion à l'arc*, Jean Rouch, 1965)¹⁰, estamos também em uma busca e a câmera, vizinha aos caçadores, persegue pistas, vestígios do animal. Eis que, repentinamente, um leão salta sobre um pastor do povo Fula.

10 Para caracterizar o que denomina “filmes-caça” ou “filmes-pesca”, Ana Carolina Estrela (2014) estabelece relações entre *Caçando capivara* e outro filme de Jean Rouch, no caso, *Batalha no Grande Rio* (*Bataille sur le grand fleuve*, 1951).



Fig. 5 e 6: plano-sequência (*Caçando capivara*) e plano congelado (*A caça ao leão com arco*).

Fonte: fotogramas dos filmes.

No momento em que o filme é arrebatado pela violência real – demasiada – daquilo que filma, Rouch interrompe a tomada; o fluxo das imagens se suspende, ou melhor, é suspenso pela explosão do quadro, “prova, pelo ‘infilável’, da realidade do perigo e do perigo da realidade” (Uzal, 2009, p. 131). Restam fotogramas, borrados, fixados em sua abstração, índices do momento liminar, do instante antes do ataque inesperado (o ataque do inesperado). Congelado o fotograma, mantém-se o registro sonoro. A virulência do ataque, a iminência da morte produzem a disjunção entre imagem (fixa) e som (contínuo). O áudio testemunha a fúria do predador: quando os olhos piscam, se fecham ao insustentável do acontecimento, tornando-o intermitente, os ouvidos continuam a acompanhá-lo.¹¹

Ao comentar este que é um de seus mais belos filmes, Jean Rouch retoma a seu modo a analogia entre a câmera e a arma.¹² Para os Gaos¹³ – caçadores que o filme acompanha em sua aventura – ambas compartilham o mesmo cheiro, que, em situação de caçada, costuma incitar e provocar o imediato ataque do leão. Rouch tratará de cobrir sua câmera com plantas, de modo a disfarçar o cheiro, mas a camuflagem, ele sabe, não eliminará o risco de ataque: o cineasta e os caçadores, a câmera e o arco compartilham a mesma cena; compartilham o mesmo risco, já que a cena aqui não está protegida do mundo. A analogia tem, contudo, seu limite na inscrição que a câmera permite: na tela, nos dizia André Bazin, “o toureiro morre todas as tardes”.¹⁴ Essa é a questão com a qual o cineasta se debate ao longo do filme, questão bazaniana por excelência: filmar a morte, como fazê-lo?

A pergunta é magistralmente reativada por Marcos Uzal para quem, ali, a *mise en scène* se faz *mise à mort*. O filme acompanha o percurso dos caçadores: enquadra-os em campo aberto ou percorre o terreno em busca de rastros deixados pelo animal, no caso um leão em específico, o “Americano”. Trata-se de uma verdadeira pedagogia, não apenas da caçada, mas do modo de filmá-la. O leão, nos diz Uzal, deve primeiro cair na armadilha – dos caçadores, da câmera – para que seja filmado no mesmo plano que seus algozes. “A tela delimita, então, o espaço onde o homem poderá enfim se aproximar do animal: ela é a arena onde ocorrerá o sacrifício” (Uzal, 2009, p. 130). Os caçadores saúdam a presa (que ainda não é o “Americano”); balançando seu machado, o chefe Tahirou o acalma (“não é bom matar um leão enfurecido”). Lançada a flecha venenosa, o som e o drama do sacrifício são secos, mínimos. O leão sucumbe e o caçador deve então reverenciá-lo, pedir perdão, olhá-lo nos olhos, algo

11 Algo que nos faz lembrar de Werner Herzog, em *O homem urso*, atônito ao ouvir o som do ataque do urso que causou a morte do protagonista, o ambientalista Timothy Treadwell. A solução formal encontrada por Herzog é diferente, quase oposta a de Rouch: por meio do fone de ouvido, somente o diretor, em cena, escuta o áudio elidindo-o aos espectadores. O efeito é o de um silêncio, da mesma forma, insustentável.

12 Jean Rouch com John Marshall e John W. Adams. In. Field, S. (Ed.) *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University Minnesota Press, pp. 188-209.

13 Grupo de caçadores residentes na fronteira entre Níger e Mali. O filme foi rodado em missões etnográficas realizadas entre 1958 e 1965, no chamado país de lugar nenhum, na “savana além do longe” (*Gandyi Kan ga moru ga moru*).

14 Refiro-me à célebre formulação de André Bazin em torno do filme *A corrida de touros* (*La Course de Taureaux*, Pierre Braunberger, 1949).

que o cinema também fará, decupando a cena em close. Com três toques do machado sobre a testa do animal, ele liberta sua alma e o filme pode então se desprender, voltar-se ao rosto das crianças, a quem a narrativa se endereça (em referência à tradição oral de que faz parte). (Figuras 7 a 12)



Figs. 7 a 12: *la mise à mort* em *A caça ao leão com arco*.

Fonte: fotogramas dos filmes.

Da pedagogia rouchiana, podemos reter uma, entre tantas lições: ela diz respeito à constituição do plano, este que é aqui um espaço relacional, dispositivo que instaura o “devir-outro” tão caro ao cinema de Rouch. De um lado, o cineasta deve compartilhar a cena com os caçadores, assumir com eles os riscos da viagem; por meio da câmera-arma, em alguma medida, ele “devém caçador”. Por outro lado, o diretor deve assumir certa distância em relação àquilo que filma; como cineasta, permanece vizinho à cena, e, narrador, retorna para comentá-la em voz *over*. O dispositivo permite ao cineasta-antropólogo (ou antropólogo-cineasta, como se queira) assumir parcialmente a perspectiva dos caçadores e, ao mesmo tempo, construir seu próprio ponto de vista, a perspectiva daquele que filma: trata-se ainda de enquadrar e encontrar adequada escala, a justa distância do acontecimento. Dito de outro modo, Rouch é um cineasta que leva ao limite a dimensão relacional do plano, permanecendo ainda um cineasta do plano, do ponto de vista. É esse ponto de vista que será inesperadamente abalado quando o leão ataca e desfaz a distância definidora do plano (soma-se a isso o gesto reflexivo do cineasta a suspender e se deter nesse momento limítrofe, explicitando-o na montagem do filme).

Agora, a caçada é bem outra. Bicho mais modesto, a presa visada não é o leão, mas a capivara. Ainda que se trate de uma caçada, não estamos diante de uma pedagogia da predação (*mise à mort*), por meio da qual os procedimentos sejam atentamente acompanhados e decupados. Portando vergalhões usados como lanças; viajando na boleia dos caminhões; atravessando cercas para adentrar as fazendas que se sobrepõem ao seu território tradicional; dividindo o sanduíche com refrigerante; divertindo-se ao atravessar a pinguela sobre o riacho, os caçadores tikmũ’ün estão distantes de qualquer traço de heroísmo; estão também aparentemente despidos de todo aparato ritualístico e a caçada se mistura aos gestos e às falas miúdas, tanto dos homens, quanto das mulheres e crianças que permaneceram nos arredores da aldeia. O ambiente que percorrem não é a “savana além do longe”, mas o cerrado capinzal.

Diferentemente da experiência roucheana, aqui as duas atividades – caçar e filmar – são assumidas pelas mesmas pessoas; Derly e Marilton são cineastas-caçadores (caçadores-cineastas) que não apenas se desdobram entre uma e outra tarefa: eles filmam como caçadores e caçam como cineastas. Por isso, caçadores, não se furtam a narrar, no interior da cena, a experiência da qual são parte; e, por isso, cineastas, estão imersos na experiência

da caçada, corpos afeitos à andança no brejo ou ao rastreamento de uma capivara submersa e conhecedores dos protocolos que ligam os humanos aos animais, à paisagem e aos espíritos. Percepção e sensibilidade de caçadores serão então responsáveis, ao menos em parte, pela alteração do plano, por sua transformação em um agenciamento de forças e afecções.

Se em Rouch, o plano torna-se insustentável, expondo seus limites no borrado da imagem, no filme *tikmũ'ün*, aberto ao fora, o enquadramento ausculta e tateia a paisagem, na busca da capivara escondida no extracampo. A imagem, nesse caso, torna-se abstrata, não por conta de uma interrupção, mas de sua proximidade e de seu fluxo, modulado pelas intensidades que adentram o quadro, em uma relação de contiguidade com o extracampo. O enquadramento, reiteramos, não é estável o suficiente para conter aquilo que recorta, e o desenho do capim parece constantemente transbordar seus limites. O plano não se define claramente, assim como o ponto de vista que o sustenta, oscilante entre a perspectiva dos caçadores, dos cães, dos espíritos-animais.

Em ambos os filmes, as imagens são então fortemente indiciais, ainda que de modos díspares: em Rouch, elas são índices do inesperado ataque do leão e, ao mesmo tempo, dos limites do plano em apreendê-lo. Em *Caçando Capivara*, a imagem será índice de uma relação: constituída pelo olhar, mas também pela escuta e pelo tato, ela não apenas nos dá a ver os objetos e os eventos, mas expõe a própria relação entre o visível e o invisível, entre o quase visível e o quase invisível.¹⁵ Liminar e permeável, o plano nos demanda apurar a percepção, acionando os outros sentidos: câmera cega, imagem-escuta.

Levando adiante o argumento, diríamos que em muitas de suas sequências *Caçando capivara* se constrói menos por meio do plano – unidade na qual, ainda que intercambiáveis, o dentro e o fora se delimitam com relativa clareza – do que por variações intensivas. Ou, se ainda se trata do plano cinematográfico, sua construção se assemelha àquela da casa dos cantos cuja fachada é cerrada, quase fechada para o visível, mas cujas costas é aberta, voltada para a mata, exposta aos seres – animais e espíritos – que visitam a aldeia.¹⁶

3

Não é à toa que, aqui, os sons ganhem proeminência e, juntamente com a duração da imagem, provoquem a abertura do enquadramento para além dos limites do olhar. A imagem-escuta nos convoca a perceber uma trama sensível de ruídos, no interior da qual se misturam os diálogos breves e fragmentários dos caçadores, assim como sua risadas (já que há muito da infância na aventura da caçada).

Entoados pelos *yãmĩyoxp* na sequência de abertura, os cantos pontuam o percurso dos caçadores: “com fome doendo/com fome de carne doendo/venho cambaleando pela estrada/com fome doendo/com fome de carne doendo/venho cambaleando pela estrada”; “boi do *yãmĩy*/sacudindo os chifres/indo embora”; “o *koatkuphi*/o *koatkuphi*/me acertou com muitas flechas e se foi/o *koatkuphi*/o *koatkuphi*/me acertou com muitas flechas e se foi/com o corpo crivado de flechas/vou me embora até morrer/o *koatkuphi*/o *koatkuphi*/ me acertou com muitas flechas e se foi”.¹⁷

15 Ainda que a relação seja arriscada, não há como não pensar em Benjamin: no filme de Rouch, o leão é o tigre benjaminiano, que salta sobre o acontecimento provocando sua interrupção e sua explosão na imagem; a capivara, como a lontra, mantém-se submersa e sua aparição é fugaz, entre ver e não ver. “E assim, amiúde, deixava-me ficar numa espera infundável em frente daquela profundidade escura e insondável a fim de descobrir a lontra nalgum ponto. Se, por fim, conseguia, certamente era apenas por um momento, pois logo o reluzente habitante daquela cisterna sumia de novo para dentro da noite aquosa.” (Benjamin, 1994, p. 94) O leito no qual a capivara mergulha é aquele do taboal e, ao mesmo tempo, o rio virtual do mito.

16 Para César Guimarães (2015), “a arte dos povos Tikmũ'ün começa pela construção de uma casa que dá as costas à aldeia para se abrir ao fora, pronta para hospedar o que vem”. Também Rosângela de Tugny chamará atenção para esse modo de habitar que se liga a um modo de ser, marcado por certa vulnerabilidade. Eles nos parecem “incautos”, ela nos diz. E prossegue numa definição do espaço que bem caberia à caracterização do plano cinematográfico, tal como o percebemos aqui: “Entre os Tikmũ'ün, 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, 2009) A relação com o cinema é ainda aventada por Bernard Belisário em sua dissertação de Mestrado. Para ele, ainda que a mata seja escassa, os *yãmĩy* continuam visitando a aldeia, vindos deste “fora” (do extracampo). “A floresta é um *outro* lugar.” (Belisário, 2014, p. 122)

17 Segue a tradução completa dos cantos (Tugny, 2009):

canto da fome (Anatólio)

haea heidia ooa heidia iii aa
doendo de fome
doendo de fome de carne
me consumindo
venho cambaleando
venho cambaleando
venho cambaleando

haea heidia ooa heidia iii aa

doendo de fome
doendo de fome de carne
me consumindo
venho cambaleando
venho cambaleando
venho cambaleando

heai hoouoa

ũhm ũhm ũhm
ẽum ẽum ẽum

boi grande (Antonio José)

aaa ii a aa
o boi-grande do *yāmīy* sacudindo os chifres
aaa ii a aa
o boi-grande do *yāmīy* sacudindo os chifres
aaa ii a aa
sacudindo os chifres
aaa ii a aa
sacudindo os chifres

aai dia abiai
aai dia abiai
diac aabiai ai
diac aaia ô ôôô

flechas dos bagres (Américo)

hai ii iaaa heidia o a
heidia iii dia a

koatkuphi, koatkuphi
me acertou com muitas flechas e se foi
koatkuphi, koatkuphi
me acertou muitas flechas e se foi

koatkuphi, koatkuphi
me acertou com muitas flechas e se foi
koatkuphi, koatkuphi
me acertou muitas flechas e se foi

com o corpo crivado de flechas
vou-me embora até morrer

hai ii iaaa heidia o a
heidia iii dia a

koatkuphi, koatkuphi
me acertou com muitas flechas e se foi
koatkuphi, koatkuphi
me acertou muitas flechas e se foi

koatkuphi, koatkuphi
me acertou com muitas flechas e se foi
koatkuphi, koatkuphi
me acertou muitas flechas e se foi

Em *Caça ao leão com arco*, o áudio constitui-se de sons captados em direto (ruídos do ambiente e vozes dos personagens em uma espécie de murmúrio), atravessados pelo corrente comentário em voz *over* de Jean Rouch.¹⁸ O registro em direto da performance de um músico com seu *imzad* dá início a uma narrativa endereçada às crianças. A música prolonga-se, como a pontuar outras sequências do filme. Em *Caçando a capivara*, a convocação dos cantos é um pouco mais enigmática: não sabemos bem de onde vêm as vozes. Foram acrescentadas posteriormente às imagens? São cantos entoados (ou ouvidos) pelos caçadores em seu caminho? São extra ou intradieгéticos? Os cantos sugerem uma voz *over* de espécie diferente, inusitada: se funcionam como “comentário” às imagens, quem comenta? Não são os narradores/diretores, cujas falas aparecem, mais claramente, no interior da própria cena. É como se os cantos viessem de um espaço virtual, nem totalmente interior, nem totalmente exterior, mas transversal à cena. Sabemos que são acrescentados posteriormente pela montagem.¹⁹ Mas não poderiam, quem sabe, ter sido entoados pelos caçadores em seu caminho? Cantado pelos *yãmĩyxop*, eles se vinculam ao sistema mítico (ou cosmopolítico) *tikmũ’ũn* do qual, afinal, o filme participa.

Mais do que recurso fílmico, digamos que os cantos possuem agência na dinâmica relacional e transformacional de *Caçando capivara*. Entender o papel central que os cantos assumem no universo xamanístico dos *Tikmũ’ũn*²⁰ seria algo que ultrapassaria as possibilidades desse artigo. Guardemos, por ora, dois ou três aspectos, tendo em vista as marcas que deixam no filme: um primeiro ponto concerne à estrutura formal dos cantos. Reiterativa e paralelística, minimalista, de variações sutis e complexas, ela parece emprestar-se, de modo indireto, à estrutura – ou à tessitura – do filme. Há, em primeiro lugar, uma simetria (invertida), entre a primeira sequência – quando as mulheres *maxakali* oferecem os alimentos aos *yãmĩyxop* – e a última – quando deles recebem partes da caça. Repete-se também de modo invertido a perspectiva no início do filme e aquela em seu final: se no começo os caçadores saem, com os cachorros e os *yãmĩyxop*, em busca da capivara, no final, a capivara é que os (nos) olhará em retorno, tripas expostas na bacia.²¹

com o corpo crivado de flechas
vou-me embora até morrer

heai hôôôôôôa

hôôôôiii

18

Sobre essa fase do cinema de Rouch, Máxime Scheinfeigel diz de um o “rumor polifônico” que se eleva das vozes: “Rouch as registra e monta como ambiências sonoras, e no entanto – traço absolutamente distintivo – elas são as atrizes de um papel dieгético. Do seu lado, a palavra do comentário é ainda etnocentrada: ela ordena a legibilidade das imagens, articula um discurso muito determinado pelo ponto de vista da ciência ocidental, mas, por participar de uma banda sonora deliberadamente excêntrica, já rompe um pouco com o etnocentrismo – em uníssono com a voz que a profere, vibram as vozes dos personagens. No início, eles eram objeto de uma observação científica. Depois, eles serão no cinema documentário de Rouch os sujeitos virtuais de incansáveis fabulações de cinema.” (Scheninfeigel, 2009, p. 16)

19 O fato de que os cantos tenham sido acrescentados na montagem feita por Mari Corrêa não invalida, a nosso ver, a hipótese de que eles exerçam um papel central em *Caçando capivara*, emprestando ao filme algo de sua dinâmica. Ajuda-nos, de fato, a conceber o filme, mais uma vez, como um trabalho conjunto entre índios e não-índios. Se o pensamento xamânico deixa ali seus traços, o faz de modo precário, oblíquo, como elaboração fílmica compartilhada.

20 Trata-se de um trabalho que, entre outros, Rosângela de Tugny e Eduardo Rosse vêm desenvolvendo de modo atento e compartilhado com os especialistas *maxakali*. Ver especialmente: TUGNY, Rosângela de (org.); narradores, escritores e ilustradores *tikmũ’ũn* da Terra Indígena do Pradinho. *Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex / Yãmĩyxop Xũnĩm yög Kutex xi Ágtux xi Hemex yög Kutex*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009; TUGNY, Rosângela de (org.); narradores, escritores e ilustradores *tikmũ’ũn* da Terra Indígena de Água Boa. *Cantos e Histórias do Gavião-Espírito / Mõgmõka yög Kutex xi Ágtux*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2009; MAXAKALI, Toninho; ROSSE, Eduardo Pires (orgs.) (2011). *Kõmãyxop – cantos xamânicos maxakali/tikmũ’ũn*. Rio de Janeiro: Funai/Museu do Índio.

21 Haveria também uma simetria na distribuição das partes da caça: a esposa de um dos chefes da caçada recebe a cabeça (a primeira da fila) e a esposa do outro chefe recebe as tripas.



Fig. 13: "A capivara olhou para mim".

Fonte: fotograma de *Caçando capivara*.

A caçada também não se narra linearmente, ela se desdobra e se retoma: iniciada nos arredores mais próximos da aldeia, será reiniciada em uma região um pouco mais distante. Em paralelo, se "duplica" (sempre se defasando) na brincadeira das crianças. Marca-se então uma estrutura reiterativa que passará, no entanto, por desvios, refrações e mesmo inversões. Reverbera-se no filme aquilo que no repertório de cantos tikmú'ún se desenha como um fundo constante, mas em permanente modulação. Em uma série de diferenças intensivas, muitas vezes, de escala ínfima, os cantos – e também as sequências do filme – "personificam uma busca incansável da repetição, ao mesmo tempo em que tomam delicadamente o cuidado de jamais alcançá-la". (Rosse, 2015, p. 94)

A dinâmica dos cantos parece afetar também o plano cinematográfico que, como vimos, torna-se permeável, aberto, no limite de sua dissolução. A duração do plano é a linha que, na mútua afetação com os eventos, é por eles modulada. Entre o plano geral dos caçadores na paisagem e a atenção aos detalhes e nuances mínimos encontrados pelo caminho; entre o espaço vazio e seu súbito povoamento por uma multitude de eventos e de seres, humanos e não humanos, as sequências do filme procedem, assim como nos cantos, por "coagulação, adensamento e diluição" (Tugny, 2009, p. 33). (Figuras 14, 15 e 16 e 17, 18, 19)



Figs. 14, 15 e 16: coagulação, adensamento e diluição.

Fonte: fotogramas de *Caçando capivara*.



Figs. 17, 18 e 19: Ou na captura da capivara: coagulação, adensamento e diluição.

Fonte: fotogramas de *Caçando capivara*.

O mais importante, no caso, é notar como esse processo está a serviço de uma constante troca de perspectivas

para a qual tanto os cantos quanto as imagens funcionam como espécies de dispositivos. Trata-se assim de um território multiperspectivado²², no qual diferentes enunciadores assumem o ponto de vista. Por meio dos cantos, experienciam-se a perspectiva e as afecções de uma infinidade de alteridades com as quais os tikmũ'ũn se relacionam, no trânsito e mesmo na indiscernibilidade entre as esferas mítica e cotidiana. Ou como escreve Tugny, quando cantam os *yãmíyxop*, “vertiginosamente o seu mundo se desdobra e desdobram-se os enunciadores”. (Tugny, 2009, p. 15) Ainda que o filme se apresente de modo bastante econômico, em uma espécie de realismo opaco, precário, frágil, forjado na escassez, é notável como, ao longo do percurso, a paisagem tenha se povoado de tantos e diversos seres existentes ou extintos, todos eles, em algum momento, sujeitos do ponto de vista e da enunciação: os cães, a anta, o veado, o boi, o passarinho, *po'op* (povo-macaco-espírito), *xũnĩn* (povo-morcego-espírito), *mõgmõka* (povo-gavião-espírito), as mulheres, as crianças, os peixinhos, a mandioca, a capivara. Na imagem, todos estes seres não apenas são objeto do olhar mas nos olham, mesmo que, não raro, de modo esquivo, refratado. (Figura 20, 21, 22)



Figs. 20, 21, 22: Olhares esquivos, refratados.

Fonte: fotogramas do filme.

Essa multiplicidade faz-se sem alarde: é na forma de uma breve modulação, uma leve dobra que os sujeitos (homens, animais e espíritos) ascendem ao ponto de vista. Em boa parte de seu transcorrer, *Caçando capivara* se dedica à perambulação dos caçadores pelo território e os encontros são miúdos, discretos, quase imperceptíveis. Estaríamos novamente sob a sugestão dos cantos? Teriam esses longos planos afinidade com o que Tugny e os especialistas maxakali nomearam como “cantos vazios”²³? De fato, no filme, os longos planos da perambulação dos caçadores, sua digressão aqui e ali, exigem-nos demorar no intervalo de um *quase*: quase impossibilidade, como dizíamos, dada a raridade da caça.

Para que essa quase impossibilidade se transforme em possibilidade, é preciso justamente que a dimensão fenomenológica do cinema – aquela por meio da qual traços de uma experiência inscrevem-se indicialmente na imagem – se altere, seja habitada por uma dimensão cosmológica; que a paisagem desertificada seja povoada por seres virtuais: longe de qualquer transcendência, eles ganham concretude e materialidade no filme. Nesse sentido, ao produzir virtualidade no limiar de uma “quase extinção”, cantos e imagens acabam por garantir a própria possibilidade da caçada, de outra maneira inconcebível.

Integrando-se parcialmente à experiência cosmológica do grupo, realizado por caçadores-cineastas (cineastas-caçadores), o filme cria-se, entre outros, sob o abrigo dos *xũnĩn*, povo-morcego-espírito. Recusando-se a se submeter ao enquadramento e aos limites do plano, as imagens menos perspectivam o mundo do que se deixam afetar e alterar por ele. Nesse sentido, são imagens cegas, a guiar-se pelos cantos, pelos sons e suas mínimas variações, pelos eventos, muitos deles, nas bordas do não-ver. Imagens-escuta que acionam outro tipo de visão. E, ainda, como o filme explicita, caçadores e cineastas contam com o protagonismo dos *mõgmõka*, em cujo mundo a humanidade se dissolve e se amplia por meio da contínua alteração: grande predador que é, o espírito-gavião adquire vozes e cantos das presas que consome.

22 Estamos no terreno do multinaturalismo e do perspectivismo, tal como desenvolvido pela antropologia contemporânea (entre outros, Stolze Lima, 1996 e Viveiros de Castro, 2002).

23 *Cantos vazios* “são aqueles cujos sons parecem não ter tradução na língua dos *tikmũ'ũn* e que trazem a fala dos *yãmíyxop* antes de serem alimentados nas aldeias”. (Tugny, 2009, p. 29)

4

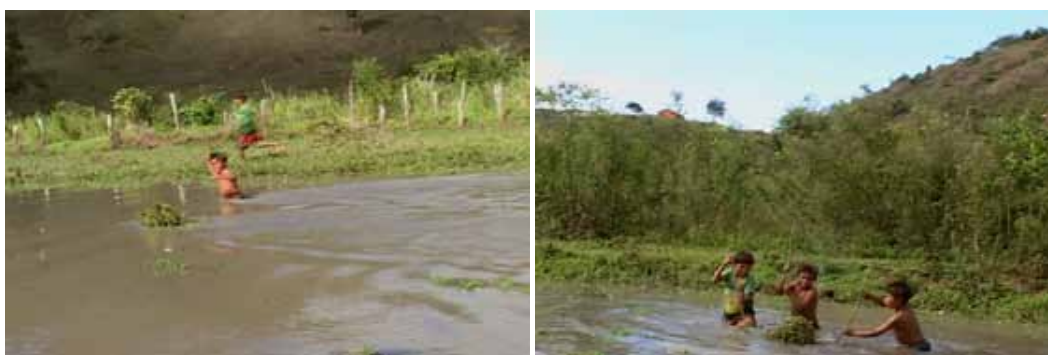
Naquela que é uma das cenas mais belas, singelas (e também contundentes) de *Caçando capivara*, acompanhamos a brincadeira e a performance das crianças nos arredores da aldeia. Enquanto os caçadores se lançam em seu percurso, as meninas pescam pequenos peixes e os meninos realizam eles próprios a caça e captura da capivara. Brincando na periferia da narrativa, as crianças assumem protagonismo; ganham, a nosso ver, centralidade não apenas no desfecho do filme, mas na relação deste com a experiência mais ampla dos tikmũ'ün. Lembremos, nesse ponto, de outro filme afim, quase contemporâneo ao documentário de Jean Rouch: em *Pour la suite du monde* (Michel Brault e Pierre Perrault, 1963), movida pela proposição do filme, a comunidade de moradores da Ilha dos Coudres (*Île aux Coudres*) no Canadá retoma a pesca à baleia cachalote (beluga), há algum tempo abandonada. Ali também a presa permanecerá, até o final, no extracampo, demandando a mobilização dos pescadores em encontrá-la. Também ali se buscam pistas – os traços, como dizem os personagens – não apenas da baleia, mas da armadilha usada desde tempos ancestrais. Na verdade, os traços oferecem a possibilidade de refazer e de criar liames (com a paisagem, com os animais, da comunidade com o filme e consigo mesma). E novamente, as crianças: permeando todo o filme, a brincadeira das crianças – que correm pelo campo de flores, rolam pneus e fazem pequenos barcos de madeira (figuras 23, 24, 25) – “rejuvenesce” os adultos que, ao retomar a pesca, parecem eles próprios terem se tornado crianças. Elas tecem os liames para que, afinal, o mundo prossiga. Se Rouch faz as vezes do *griot* diante do qual as crianças se mostram espectadoras atentas, com Perrault, elas fazem companhia aos adultos, pontuando sua árdua empreitada com momentos de jogo e poesia; mostram o quanto de jogo e poesia existe nessas práticas legadas pelos antigos.



Figs. 23, 24 e 25: Brincadeiras em *Pour la suite du monde*.

Fonte: fotogramas do filme.

Em *Caçando capivara*, por sua vez, os pequenos tikmũ'ün brincam de caçar; mais do que isso eles antecipam a captura da capivara, para que os adultos possam finalmente fazê-lo (figuras 26 e 27). Elas se transformam em outros, assumem seus corpos, seus modos, seus saberes (assumem também os nomes dos adultos); são, nesse sentido, como *yãmīyoxp*, pequenos *mõgmõka* que devem encontrar e matar a presa para os caçadores.



Figs. 26 e 27: Pequenos *yãmīyoxp*.

Fonte: fotogramas do filme.

Como observa Roberto Romero, os mitos de origem tikmú'ún narram menos uma "criação" surgida do nada, do que uma sobrevivência (destruição e transformação). Assim, para eles, como para outros povos ameríndios, o fim do mundo não é algo que se projeta como risco por vir, de modo unívoco, de uma vez por todas, já que o mundo acaba (ou quase) várias vezes. "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." (Romero, 2015) Submetidos a massacres, epidemias e todo tipo de atrocidades, os Maxakali foram reduzidos a 59 índios, em 1940. Ele prosseguiram e retomaram o crescimento de suas populações. Continuam cantando, dançando, caçando e iniciando suas crianças à companhia dos *yãmĩy*.

De onde retiram tamanha força de existência e experiência? Seus mitos, assim como sua presença no cotidiano dos maxakali, abrigam a compreensão de que a vida se tece pelo fio – às vezes muito tênue²⁴ – das alianças, algo que a filosofia e a ciência ocidentais raramente têm compreendido. Vinciane Despret (2016) resume belamente do que se trata: em sua dimensão inventiva, a vida não cessa de criar laços e de, por meio deles, nos criar a nós mesmos. "A vida, sob todas as suas formas, inclusive a vida em período de morte e de luto, ou, como em nossos dias, em período de graves perigos e de extinções maciças, leva os seres a criarem laços." (P. 2) Mais do que isso, nos diz a autora, em meio a estas relações, é preciso encontrar outras narrativas, que são outras maneiras de traçá-las, de entrelaçá-las.

Nesse sentido, um filme como este, *Caçando capivara*, talvez possa ser, ele também, uma espécie de pedagogia, um "manual de instruções", que nos permita criar e recriar alianças, encontrar outras maneiras de narrá-las. No encontro entre o cinema e o mito, não sem o atravessamento da história, trata-se de uma *mise en survie*.²⁵ A caça à capivara encontra no filme o lugar de seu acontecimento. Em certo sentido, ela é inventada pelo filme: afinal, os Tikmú'ún sabem que sua vida está entrelaçada à vida da capivara, assim como dos demais animais e espíritos aliados. No entanto, para que o filme seja capaz de inventá-lo, é preciso que o acontecimento exista nesse espaço virtual do mito, ele será antecipado pela visão das crianças, pela visão dos *yãmĩyxop*.

24 Sobre esse fio tênue, capaz de reter o furor do monstro canibal (*ĩnmõxa*, do qual descendemos os brancos), ver Tugny, 2008.

25 Novamente, estamos em diálogo muito próximo com a formulação de Amaranta César (2013).

Referências

- ESTRELA, Ana Carolina. Pescando imagens. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, v. 11, n. 2, jul./dez. 2014, p. 122-153.
- BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: Xavier, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. A Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Obras Escolhidas II*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BELISARIO, Belisário. *As hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. (Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, Belo Horizonte, 2014).
- CÉSAR, Amaranta. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, v.10, n.2, jul./dez.2013, p.12-23.
- DESPRET, Vinciane. *O que diriam os animais se...*In: *Cadernos de Leitura*, Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016.
- FIELD, S. (Ed.) *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University Minnesota Press, pp. 188-209.
- GUIMARÃES, César. *A estética por vir*. Palestra no Seminário Internacional “Por uma estética do Século XXI”. Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, set. 2015.
- ROMERO, Roberto. *A Errática tikmũ’ün_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado*. (Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ, 2015).
- _____. Quase extintos. In: *Revista Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 8, 2015.
- ROSSE, Eduardo Pires. E kômāyxop vem visitar um livro. In: Maxakali, T; Rosse, E.P. (orgs.). *Kômāyxop – cantos xamânicos maxakali/tikmũ’ün*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, v. 6, n. 1, 2009.
- TUGNY, Rosângela. *Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ’ün*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, v.11, n.2, jul./dez.2014, p.154-179.
- TUGNY, Rosângela (org.); narradores, escritores e ilustradores tikmũ’ün da Terra Indígena do Pradinho. *Cantos e Histórias do Morcego-Espírito e do Hemex / Yãmīyxop Xũnīm yōg Kutex xi Āgtux xi Hemex yōg Kutex*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.
- TUGNY, Rosângela (org.); narradores, escritores e ilustradores tikmũ’ün da Terra Indígena de Água Boa. *Cantos e Histórias do Gavião-Espírito / Mõgmõka yōg Kutex xi Āgtux*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.
- TUGNY, Rosangela. Um fio para o ãnmõxã: aproximações de uma estética maxakali. In: *Nada*, Lisboa, v. 11, 2008, pp. 52-71.
- UZAL, Marcos. *La mise à mort: sobre A caça ao leão com arco*. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, v. 6, n. 1, 2009.