Parte 3 - Com CachoeiraDoc
Cantos, luto e resistência Tikmũ'ũn (Maxakali) no filme
GRIN (2016)

Bernard Belisário
Rosângela de Tugny

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BELISÁRIO, B., and TUGNY, R. Cantos, luto e resistência Tikmũ'ũn (Maxakali) no filme GRIN (2016). In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 239-270. ISBN: 978-65-5630-192-1.
<https://doi.org/10.7476/9786556301921.0015>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Cantos, luto e resistência Tikmũ'ũn (Maxakali) no filme GRIN (2016)

*Bernard Belisário
Rosângela de Tugny*

Na pesquisa sobre as violações dos direitos humanos cometidas contra povos indígenas por agentes do Estado brasileiro durante a ditadura militar, o colaborador da Comissão Nacional da Verdade, Marcelo Zelic, encontrou no acervo do Museu do Índio (Fundação Nacional do Índio – Funai) no Rio de Janeiro, um DVD identificado com a etiqueta “Arara”. Ao contrário de imagens desse povo indígena amazônico do estado do Pará, o disco continha imagens *telecinadas* dos rolos de 16 mm filmados pelo cineasta Jesco von Puttkamer em fevereiro de 1970. Tratava-se do registro do desfile de formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena (Grin) no Batalhão-Escola da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG), em Belo Horizonte. São essas as imagens que vemos no início do filme *Grin* (2016), de Roney Freitas e Isael Maxakali, e que são vistas e comentadas por Totó Maxakali (Figura 1): “Foi ali nos pés de jaca, em Água Boa, onde começou tudo. Os militares usavam roupa verde”. (GRIN, 2016)

Do palanque, autoridades civis e militares prestigiam o desfile em que os índios demonstram o que aprenderam no curso recebido pelos soldados mineiros durante aquele verão. “Passos da Integração”, afirma a chamada de capa no *Jornal do Brasil* do dia seguinte. Na legenda da fotografia da guarda indígena que marcha prestando continência às autoridades de Estado lemos: “guardas índios desfilam diante do Ministro do Interior e do Governador de Minas, Israel Pinheiro”. (PASSOS..., 1970)

A Guarda Rural Indígena foi instituída pela Funai em 1969, e suas origens remontam ao convênio firmado entre os militares do extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e a PMMG em 1966 – e ratificado pela recém-criada Funai em 1967 – por meio do qual a Polícia Militar, sob o comando do governador mineiro Israel Pinheiro, assumia a responsabilidade de garantir assistência à população

Figura 1 – Desfile de formatura da guarda indígena filmado em 1970 por Jesco von Puttkamer
Fonte: *Grin* (2016).

indígena em todo o estado de Minas Gerais.¹ No comando do destacamento do Contingente de Vigilância Rural no Posto Indígena que deveria fornecer assistência à população Tikmũ'ũn (Maxakali) na região do rio Mucuri (MG), estava o sobrinho do governador e oficial da Polícia Militar, Manoel dos Santos Pinheiro. (CAPRIGLIONE, 2012) Nomeado chefe da Funai em Minas Gerais em 1968, capitão Pinheiro ampliou o alcance do seu sistema de exceção em que indígenas passavam a policiar e encarcerar e ser encarcerados em um reformatório militar de exceção, do mesmo modo como já vinha fazendo com os povos Tikmũ'ũn, desde quando esteve à frente da delegacia regional junto ao posto indígena instituído pelo SPI em território Maxakali. Além de criar uma guarda indígena, capitão Pinheiro criou e administrou também o reformatório cuja “pedagogia” consistia no confinamento e tortura de indígenas – o Reformatório Agrícola Indígena Krenak, instalado pela Funai e pela PMMG em 1969 na área do posto indígena situado em território Krenak, na zona rural do município de Resplendor (MG), às margens do rio Doce; margeado pela estrada de ferro por onde escoava a mineração do estado – atualmente um duto dos rejeitos das atividades tóxicas das mineradoras rio acima.

Em entrevista concedida àquela época, o chefe da Ajudância da Funai em Minas Gerais e capitão da Polícia Militar argumentava que “o índio é fator de segurança nacional, pois quando ele se revolta, cria a desordem, a subversão, e deste modo, depois de preso pela GRIN é enviado a Crenaque, para reeducar-se e ser um índio bom”. (JORNAL DO BRASIL, 1972 apud BRASIL, 2015, p. 19)

A prisão dos indígenas no Reformatório tinha início na administração local (chefe do posto) ou regional (chefe da delegacia regional), quando não ocorria de modo imediato, a partir de fatos ocorridos na própria terra indígena [Krenak]. Assim, os índios assistidos pela Ajudância Minas-Bahia eram encaminhados diretamente ao Reformatório. (BRASIL, 2015, p. 19)

Segundo relatório de atividades da instância regional Ajudância da Funai em Minas Gerais, o destacamento do capitão Pinheiro tinha por objetivo “pôr termo às desordens dos índios Maxakali e coibir a venda de bebidas alcoólicas

1 Mesmo ano em que a PMMG assume também a fiscalização ambiental do estado, extinguindo-se o Grupo de Inspetores Florestais, criado em 1944 com o Parque Estadual do Rio Doce. (MINAS GERAIS, 2019)

aos índios, por comerciantes inescrupulosos ou por intermediários interessados na desordem”. (FUNAI, 1967 apud BRASIL, 2015, p. 13) Anos mais tarde, depois de se aposentar como oficial da polícia militar (reformado com a patente de Major), o sobrinho do governador ainda se tornaria presidente da Comissão Representativa dos Fazendeiros e Colonos de Bertópolis (ESTADO DE MINAS, 1984 apud CEDI, 1984, p. 286), município do Vale do Mucuri (MG), território ancestral dos povos Tikmũ’ũn (Maxakali) em que Manoel Pinheiro acabou ele mesmo estabelecendo propriedade.

A pesquisadora Elena Guimarães dedicou sua dissertação de mestrado à fortuna do Relatório Figueiredo. (GUIMARÃES, 2015) Como funcionária indigenista especializada, lotada no Núcleo de Biblioteca e Arquivo do Museu do Índio, ela testemunhou as diferentes etapas de constituição do acervo documental em que estavam arquivadas as imagens de Jesco von Puttkamer.

Este conjunto documental, recém incorporado ao acervo do Museu do Índio, é parte do Fundo SPI. O arquivo do Museu do Índio reúne em seu acervo documentos do Serviço de Proteção aos Índios, Fundação Brasil Central, Comissão Rondon e CNPI, produzidos de 1910 a 1967 (período de abrangência do SPI). Após o incêndio que destruiu a documentação do SPI nos arquivos do Ministério da Agricultura, em Brasília, em junho de 1967, o acervo SPI é reconstituído, a partir da década de 1970, com o esforço de Carlos de Araújo Moreira Neto em reunir documentos recolhidos de 413 postos indígenas, inspetorias regionais e parques. O trabalho de recuperação desta documentação iniciou-se em 1974 e ainda hoje o Museu do Índio recebe documentos que eventualmente são localizados nos arquivos das diversas unidades administrativas da FUNAI, quando estes são identificados como pertencentes ao período do SPI. Foi assim que em 2008 um lote de documentos do extinto SPI veio da atual sede da FUNAI (Brasília) para o Museu do Índio, para ser identificado, classificado, incorporado ao acervo e, em seu devido tempo, digitalizado e disponibilizado ao público. (GUIMARÃES, 2015, p. 105)

A autora chama atenção para o fato de que esses documentos, tidos pela imprensa como “descobertos”, foram o produto de um trabalho permanente de catalogação, acondicionamento, digitalização e disponibilização pública, desde

sua incorporação. As imagens *telecinadas* do desfile de formatura da primeira turma da guarda indígena em Minas Gerais de Jesco von Puttkamer (1970), vieram a público em reportagem da jornalista Laura Capriglione (2012). Foram esses documentos que chamaram a atenção de um dos realizadores do filme *Grin*.

Publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, numa extensa reportagem da jornalista Laura Capriglione, o vídeo chamou a atenção novamente para este capítulo esquecido da história da ditadura. Foi neste momento, enquanto participava de uma oficina de cinema ministrada por Roney Freitas, em São Paulo, que a indígena Rosi Araújo propôs ao cineasta que fizessem um filme sobre o tema. (ROMERO, 2016, p. 240)

Segundo o realizador Roney Freitas (2018):

Marcelo Zelic [...] nos repassou muitos materiais a respeito da temática indígena do período histórico apurado. A seleção do projeto que proporíamos, recortadamente sobre a GRIN, se iniciara ali na atração imediata pelo material do filme do Jesco – pela sua síntese de violência em apelo de imagem – e por eleição da etnia que até então teria sido menos evidenciada nesse processo de investigação para pedido indenizatório [Krenak]. A etnia Maxakali nos pareceu o recorte ideal, tanto pela questão da língua própria (maxakali, do tronco linguístico macro-Jê – que retardou abordagem midiática mais extensiva à época) quanto pela sua localização, onde se dera o início das ações do Capitão Pinheiro (e que se tornaram residência do militar – em terras por ele tomadas dessa etnia, no Vale do Mucuri).

A invasão do território Tikmũ'ũn no Vale do Mucuri se intensificou a partir da segunda metade do século XIX, com a política de colonização da região estabelecida pelo empreendimento do político mineiro Teófilo Ottoni, a Companhia de Comércio e Navegação do Mucuri, que fomentou um fluxo migratório de colonos estrangeiros e brasileiros para a região. Além da concessão de exploração da região, subsidiada pelo Estado, foram concedidos aos missionários capuchinhos estabelecer e administrar aldeamentos indígenas nessa região vastamente habitada por uma rede de povos indígenas, dentre os quais os Tikmũ'ũn e os

Borum. A presença militar na região, entretanto, remonta ao início do século XIX, quando o Estado decretou guerra aos Borum (Botocudos), estabelecendo ali aldeamentos militares.

O pajé Totó Maxakali

Antes do início das oitivas do grupo de trabalho que tratou das violações dos direitos humanos contra as populações indígenas durante a ditadura militar, realizadas pelos procuradores do Ministério Público Federal (MPF) em território Tikmũ'ũn (Maxakali) em 2014, ouvimos muitos relatos de Totó Maxakali e de seus parentes próximos sobre tais episódios em suas vidas. Totó é um dos pajés a quem todos se reportam para a explicação dos cantos e das longas histórias que compõem o universo Tikmũ'ũn (Maxakali), e sua relação com o tempo e o espaço. Totó esteve em Belo Horizonte quando iniciamos as traduções de cantos e mitos dos complexos sistemas relacionados ao Mõgmõka, repertório de cantos ritualísticos do povo-espírito Gavião,² e Popxop, repertório de cantos ritualísticos do povo-espírito Macaco. Presidia os passeios realizados pelos visitantes indígenas ao jardim zoológico de Belo Horizonte, dedicando-se a relatar longamente as características específicas de cada um dos pássaros e das demais espécies ali presentes, demonstrando esta ciência com os cantos atribuídos a cada um deles. Em algumas situações de intimidade, pudemos escutar seus relatos fragmentados sobre suas experiências como soldado, levado à força a fazer parte do pelotão constituído na ilha do Bananal,³ durante a ditadura militar.

2 Esse material compõe o livro *Cantos e histórias do gavião-espírito* (TUGNY, 2009)

3 A pesquisadora Paula Berbet dedica sua dissertação de mestrado ao tema da ditadura entre os povos Tikmũ'ũn (Maxakali), com uma detalhada descrição das atividades do capitão Pinheiro na terra indígena Maxakali, demonstrando como essa experiência deu início a várias práticas da guerra do Estado brasileiro contra os povos indígenas, dentre elas, a criação de um pelotão na Ilha do Bananal, em território Karajá: "A criação dessa prisão indígena não faria mesmo sentindo se Pinheiro e os altos quadros da Funai vislumbrassem a atuação da Vigilância Indígena exclusivamente entre os Tikmũ'ũn_Maxakali. Em 09 de março daquele ano, o Jornal do Brasil publicou uma matéria lisonjeira ao que chamou de 'brigada de índios' em Minas Gerais, cumprimentando a instalação do que seria o 'primeiro campo de adestramento indígena' do país, situado no Posto Mariano Oliveira, onde os vigilantes Maxakali continuavam treinando, e menciona a possibilidade de que um outro pelotão fosse conformado entre os Karajá da Ilha do Bananal onde poderosos interesses econômicos se instalavam [...]. A situação de violência que esses índios viviam naquele momento era bastante parecida com a que assolava os Tikmũ'ũn quando o convênio com a PMMG foi firmado. As terras dos Karajá sofriam com o assédio de posseiros e com

Muitos desses relatos eram instigados por Suely e Isael Maxakali, seus parentes próximos e correalizadores do filme *Grin*.⁴ Ambos têm feito várias incursões em festivais de filme, colóquios, congressos, apresentando a elaboração de sua história com a grande força poética de seus trabalhos em cinema, fotografia, tecelagem, cantos e escrita. O que comumente aparecia nesses relatos de Totó era uma performance corporal enrijecida e o gesto de posse do revólver na bainha. Suas parentes mais velhas lembravam que, assim como Totó, foram levados a fazer parte da Guarda Rural Indígena aqueles homens que apresentavam potencial de liderança e contestação sobre o esbulho das terras e os abusos sempre perpetrados contra seu povo. Na ocasião dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, a visita dos procuradores até a Aldeia Verde (Ladainha, MG) havia sido minuciosamente preparada para a escuta de Totó Maxakali, garantindo a presença dos intérpretes que fossem seus próximos. Entretanto, quando a comitiva chegou à Aldeia Verde, Totó se recolheu por três dias na mata, sem que ninguém pudesse encontrá-lo. Mesmo Suely e Isael ficaram surpresos com tamanha recusa em relatar este fato doloroso de sua história pessoal, mesmo compreendendo as razões daquela oitiva. Para as lideranças espirituais, o sofrimento por doenças, acidentes, agressões e outros motivos pode ser algo extremamente desabonador e motivo de humilhação. Parecia então ser necessário tratar ainda mais secretamente de tema tão triste da sua história pessoal como liderança comunitária. A negativa de Totó em relatar sua experiência pessoal na Guarda Rural Indígena poderia ter algo dessa ordem.

Mais do que uma série de relatos queixosos de perdedores, vítimas da violência do Estado, no filme *Grin*, ouvimos certa ambiguidade na forma como os

as consequências do turismo crescente na região, o estímulo do consumo de álcool pelos membros da sociedade envolvente contribua sobremaneira para irrupção de conflitos internos. Desse modo, depois que esses embates ceifaram a vida de mais um índio, o administrador do Parque Indígena Nacional do Araguaia, Gilvan Cavalcante de Oliveira, solicitou a criação de um 'corpo de segurança interno, cujos elementos recrutados pela administração, seriam treinados em Maxacalis, pelo Capitão Pinheiro' [...]. O encarregado ainda pleiteou que o militar e os vigilantes indígenas interviessem imediatamente na área e por isso quatro elementos foram deslocados para Ilha do Bananal. Nessa mesma ocasião, outros dois vigilantes indígenas foram escalados para ficar ao dispor do presidente da Funai [...]. Assim foram dados os primeiros passos para que a experiência que o Capitão Pinheiro realizava entre os Tikmũ'ün fosse ampliada e ganhasse alcance nacional". (BERBET, 2017, p. 111)

- 4 Embora na ficha técnica do filme conste apenas o nome de Isael Maxakali como codiretor junto de Roney Freitas, não é possível deixar de notar o protagonismo de Suely Maxakali na direção do filme ao lado de Isael.

Tikmũ'ün descrevem essas experiências. Ainda que marcada por esbulhos, massacres e perseguições que se repetem até os dias de hoje (e que se perpetuam atualmente na relação com os herdeiros das terras griladas pelos funcionários do SPI), sob a perspectiva dos Tikmũ'ün (Maxakali), sua história não é outra coisa que uma história de guerreiros e de vencedores. Donos de seu destino e ricos de suas relações com os diversos *yãmĩyxop* – povos outros com os quais estabeleceram vínculos que seguem fundamentais para sua resistência – os Tikmũ'ün consideram a nós, *ãyuhuk* (estrangeiros, não indígenas, os “brancos”), não os seus dominadores, mas o povo de *Inmoxã*, uma legião de seres canibais sem capacidade de discernir seus parentes íntimos, de conversar ou mediar, dotados de uma fome voraz, capazes de devorar a todos crus.

A duração no fio da escuta

No filme, os depoimentos de anciãos e anciãs Tikmũ'ün que viveram e testemunharam as ações violentas da Guarda Rural Indígena no “tempo de Pinheiro”, se sucedem a partir de Aldeia Verde (Ladainha, MG), estendendo-se à terra indígena Maxakali que compreende Água Boa e Pradinho (Bertópolis, MG). Nas primeiras cenas, Isael e Totó Maxakali, assistem e comentam sobre as imagens dos primeiros soldados indígenas formados pela PMMG no desfile de 1970. Em um dado momento da filmagem de Jesco von Puttkamer, dois soldados indígenas, carregam um homem em um pau-de-arara – razão pela qual o DVD com o material *telecinado* estava identificado como “Arara”. Totó Maxakali, que tinha preferido se calar na ocasião das oitivas do MPF em 2014, é quem dá início à rememoração da dolorosa história da Guarda Indígena:

Foi ali, nos pés de Jaca, em Água Boa, onde começou tudo. Os soldados usavam roupas verdes. E um soldado disse: ‘Pega só esses daqui’. E um outro soldado: ‘Não, serão todos’. E todos marchavam. Para então escolherem quem seria soldado. Eles eram muitos, mas os sons dos pés era um só. E então, alguns homens viraram soldados. (GRIN, 2016)

Roberto Romero se detém sobre o testemunho aparentemente superficial e incompleto de Totó Maxakali acerca daquela terrível experiência, remetendo às

roupas dos soldados ou aos seus passos, àquilo que seriam seus aspectos mais externos e menos sociológicos:

Assim, os Tikmũ'ũn 'viraram soldados' quando, debaixo dos pés de jaca em Água Boa, alguns deles se vestiram e passaram a se comportar como soldados. Estamos aqui, precisamente, no terreno daquilo que Eduardo Viveiros de Castro chamou de uma 'doutrina das roupas animais' característica dos multiversos perspectivistas ameríndios, segundo a qual a diferença entre os diversos pontos de vista que constituem o mundo se inscreve nos corpos, ou melhor, na diferença entre eles, e não na 'alma', na 'mente' ou na 'cultura', como parecem supor certas cosmologias – a 'nossa', por exemplo. Assim, se a troca de perspectivas é possível, ela é menos um processo espiritual ou sociológico do que fisiológico: a metamorfose incide primeiro sobre os corpos. Donde a importância das 'roupas'. Para uma variedade de povos indígenas, aquilo o que chamamos ou enxergamos como 'roupas' não são senão tipos de 'corpos'. Entre os Tikmũ'ũn a correspondência é mesmo linguística: a palavra genérica para 'roupa', *xax*, é um sinônimo de 'pele'. 'Trocar de roupa' seria, desse modo, algo como 'trocar de pele'. Por isso mesmo, vestir, falar, comer, cantar, morar, caminhar ou casar-se com(o) outrem são todas maneiras de engajar-se num devir-outrem. (ROMERO, 2016, p. 241)

Há também na formulação de Totó uma descrição acústica que merece nossa atenção: “Eles eram muitos, mas os sons dos pés era um só”. No mundo musical experimentado pelos Tikmũ'ũn em seus rituais a sincronia é refletidamente rechaçada pelos pajés. Os sons percutidos ao mesmo tempo, formando uma só pulsação, é evitado ao máximo. Pajés como Totó, quando estão próximos de um grupo de cantores que fazem vibrar seus chocalhos, cuidam para que os seus movimentos jamais sejam sincrônicos. Certa vez, um desses mestres das artes sonoras ameríndias explicou-nos que ensinam essa assincronia aos jovens cantores porque esses sons fundidos “não são bons”. Trata-se então de uma meticulosa construção da disparidade, da diferença entre um e outro som de chocalho. Ao contrário do que podemos muitas vezes esperar, os chocalhos não cumprem o papel de marcar os passos de uma dança, ou de uma métrica rítmica. Eles constituem uma paleta sonora mais complexa, irregular, textura

sonora próxima do que foi imaginado, em um contexto bem distante da música ameríndia, pelo compositor francês Pierre Boulez, como “espaço liso”.⁵ Esta noção traz consequências musicais e teóricas importantes para o compositor, e posteriormente serão retomadas por Deleuze e Guattari (2005), que tratarão esse conceito acústico-musical para pensar noções estruturais da sua filosofia política. Basicamente, para Pierre Boulez (1963, p. 107), “no tempo liso, ocupa-se o tempo sem contá-lo; no tempo estriado, conta-se o tempo para ocupá-lo”. Os Tikmũ’ün cuidam, em suas construções acústicas, para preservar a multiplicidade dentro do grupo, evitando a possibilidade de fusão, de unificação. Esse traço sensível presente em muitos gestos musicais, mas também em cada detalhe do seu cotidiano, se vincula a um *socius* cuja dinâmica é a recusa da unidade, da síntese, da fusão que o Estado com sua força centrípeta representa. (TUGNY, 2011)

Conhecendo-se hoje o Relatório Figueiredo, sobretudo pelos estudos da Comissão Nacional da Verdade,⁶ os crimes perpetrados pelo Estado brasileiro (SPI) contra os povos indígenas da década de 1940 a 1967, a maneira como os testemunhos aparecem no filme *Grin* constituem para o espectador um lugar que o desloca de uma identificação imediatamente dramática com o modo como os Tikmũ’ün relatam aquela experiência de sofrimento. Os Tikmũ’ün costumam formular sua história em narrativas pouco assimiláveis a um discurso totalizante,

5 Esse aspecto foi abordado por Tugny no contexto de cantos do repertório do Mõgmoka e do Popxop em Escuta e Poder na estética Tikmũ’ün_Maxakali. (TUGNY, 2011)

6 Retiramos esta passagem da dissertação de Paula Berbet (2017), em que a pesquisadora nos apresenta a lista de crimes cometidos pelo SPI contra os povos indígenas tipificados no Relatório Figueiredo: “Os trabalhos do procurador duraram aproximadamente sete meses e foram registrados num processo de trinta volumes, com quase 7 mil páginas, o que ficou conhecido como Relatório Figueiredo. O impacto de sua divulgação, no final de março de 1968, foi colossal dentro e fora do país. Seu conteúdo foi qualificado pela imprensa como o ‘escândalo do século’ [...]. Encontramos aí uma tipificação dos crimes cometidos contra os índios pela administração do SPI, descritos como: ‘[...] *Assassinatos de índios (individuais e coletivos); Prostituição de índios; Sevícias; Trabalho escravo; Usurpação do trabalho do índio; Apropriação e desvio de recursos oriundos do patrimônio indígena; Dilapidação do patrimônio indígena (venda de gado, arrendamento de terra, venda de madeiras, exploração de minérios, venda de castanha e outros produtos de atividades extrativas e de colheita, venda de produtos de artesanato indígena, doação criminosa de terras, e venda de veículos); Alcance de importâncias incalculáveis; Adulteração de documentos oficiais; Fraude em processo de comprovação de contas; Desvio de verbas orçamentárias; Aplicação irregular de dinheiro público; Omissões dolosas; Admissões fraudulentas de funcionários; Incúria administrativa*’ [...]”. Conforme demonstramos, a partir das narrativas de nossos interlocutores e das notas do diário de Rubinger, está claro que os crimes tipificados por Figueiredo, pelos quais muitos agentes do Estado foram indiciados, foram amplamente cometidos durante as décadas de atuação do órgão indigenista no Posto Mariano Oliveira”. (BERBET, 2017, p. 89-90, grifo nosso)

unívoco. Ao contrário de nossas avaliações sobre uma coleção de eventos do passado, que divide os agentes e os fatos de forma bastante simplificada e dual, o que torna o filme *Grin* ainda mais desconcertante é a forma sutil e complexa com a qual os diferentes sujeitos Tikmũ'ũn relatam aquelas experiências com o capitão Pinheiro, com o reformatório e com a guarda indígena.

O filme é conduzido pela duração da escuta de Isael Maxakali, quase sempre postado com seu ouvido ao lado de seus interlocutores em cena. Qualidade de uma escuta atenta que lhe permite registrar os distintos relatos criando uma modulação da perspectiva dos Tikmũ'ũn sobre aquela experiência histórica ainda em elaboração, movimento que animará o filme até suas últimas cenas. Os testemunhos fragmentados nas cenas e na montagem de *Grin* não formam um todo linear ou coeso para aquela experiência histórica singular vivida pelos povos Tikmũ'ũn com o Estado brasileiro durante a ditadura militar. Na duração da escuta de Isael, ouvimos dos anciãos uma atenta lembrança da dimensão sensível e corporal, com atenção aos gestos, como revela o testemunho de Noêmia Maxakali (hoje uma importante liderança da Aldeia Verde) que ouvia os soldados da guarda indígena entoando “*hup, hip*”. À sombra dos pés de jaca, Noêmia observava os movimentos de preparação dos soldados Maxakali. Ela foi forçada a se casar aos 15 anos com Luis Kaiowá, jovem indígena do Mato Grosso do Sul levado à força para trabalhar na terra indígena Maxakali. Quando capitão Pinheiro foi embora, levou todo o maquinário dos Tikmũ'ũn, relata Noêmia. Gustavo Maxakali lembra de como eram vigiados, como não podiam sequer caçar, e de como foi levado para a prisão Krenak simplesmente por beber. Totó Maxakali (Figura 2) irrompe em cena para dar seu testemunho sobre o esbulho da terra indígena Maxakali por parte de fazendeiros da região, lembrando-se dos nomes de alguns dos grileiros âyuhuk – Manuel Grande, Geraldo Botelho, Gerônimo e Severiano – responsáveis por dividir e cercar para si a terra ancestral do povo Tikmũ'ũn: “Dividiram e então cercaram muito bem para colocar o gado. Não falaram nada para os Maxakali”.

Figura 2 – Pajé Totó Maxakali

Fonte: Grin (2016).

A pesquisadora Paula Berbet (2017) recolhe vários relatos detalhados de anciãos e anciãos Tikmũ'ũn sobre as torturas e agressões destinadas às lideranças. Entre esses relatos, um dos mais terríveis descreve a prisão e tortura do irmão de Totó Maxakali:

Os relatos detalhados dos Tikmũ'ũn sobre as circunstâncias da prisão de Jaime Maxakali e do que foi feito contra ele no Reformatório Krenak explicitam que não havia qualquer tolerância em relação àqueles que confrontassem o regime de exceção que se configurou no Posto Mariano Oliveira. Como foi anunciado, o trabalho nas roças era fiscalizado pela PM e pelos vigilantes indígenas. Ao final da semana trocavam-se as cédulas fictícias criadas pela AJMB [Ajudância Minas-Bahia] por mercadorias no armazém que funcionava na sede. Todavia, com o passar do tempo, o seu abastecimento não acontecia mais com a mesma frequência e regularidade que havia no começo da gestão de Pinheiro. Sem acesso direto aos alimentos que produziam e sem receber dinheiro para comprar comida em outros estabelecimentos, os Tikmũ'ũn dependiam do armazém do posto

para ter o que comer. Quando os mantimentos começaram a faltar, mais embates se tornaram inevitáveis. [...] A sucessão de violações narradas por Delcida Maxakali é nauseante. Depois de ter os frutos de seu trabalho expropriados pela gestão da AJMB, de ser fustigado pelo policial e perseguido aos tiros, e ainda ter lutado para desarmar seu agressor em defesa de si e de seus parentes, Jaime, num primeiro momento, se negou a ir para o Reformatório Krenak. Os homens de Pinheiro decidem então levar seu pai e sua mãe para persuadi-lo. Antes mesmo de sair das terras maxakali, os militares usaram contra Jaime métodos de sevícia psicológica. E na prisão, por mais de um mês, foi torturado pelos agentes estatais que o fizeram mergulhar no rio Doce e subir em coqueiros enquanto era alvejado, sofreu sessões de espancamento por dias seguidos. O Estado brasileiro promoveu sua guerra contra o corpo de Jaime Maxakali e nessa batalha matou de tristeza sua mulher grávida, e assim também o seu filho que nem chegou a nascer, tamanha era a saudade que ela sentiu enquanto o marido padecia junto com Yĩmkoxeka, e outros prisioneiros dessa contenda etnocida. Nesse enfrentamento, o emprego da tortura era o derradeiro recurso para submeter corpos insurgentes, nas palavras de Viveiros de Castro [...], trata-se do ‘modo último e mais absoluto de separar uma pessoa de seu corpo’, de promover a ‘desposseção corporal radical’. (BERBET, 2017, p. 118-120)

Em seu testemunho diante da câmera e da escuta atenta de Isael, Totó relembra a terrível história de seu irmão nas mãos dos agentes do Estado, assim como a de outro indígena torturado e assassinado no regime de terror instaurado por capitão Pinheiro no vale do Mucuri, em Minas Gerais: “Teve outro que foi obrigado a tomar leite fervendo. Depois, jogaram ele na lagoa e o obrigaram a beber água. Quando voltou pra casa estava muito doente, já não conseguia comer mais nada, por ter tomado leite fervendo e bebido água fria depois. Ele ficou ruim e morreu”. (GRIN, 2016)

Cuidadosamente o filme adentra o tempo do luto na aldeia Maxakali. A dor da perda da prima Daldina Maxakali, atropelada⁷ e abandonada sem vida na

7 Um chamado para o ato de protesto pela morte de Daldina Maxakali, assinado pela comunidade de Aldeia Verde, Água Boa e Pradinho foi publicado no site do Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva (Cedefes) traz as seguintes informações sobre atropelamentos frequentes e impunes que têm

estrada pelos ãyuhuk em Ladainha, faz a sobrinha de Totó perder a vontade de comer e adoecer, passando a sonhar com os espíritos. Um grupo de pajés vai até sua casa para cantar e “guiar o sonho pro pensamento ser bom e a gente ficar bem”, segundo o comentário *off* de Isael. Em um texto ainda não publicado, intitulado “Yiax kaax & Grin: poéticas de montagem”, o diretor Roney Freitas comenta como essa trágica morte marcou o processo de realização do filme:

Outra metamorfose essencial ocorrera que norteou estruturalmente o fechamento do filme GRIN. Em Aldeia Verde, aldeia de Isael e Suely, no período em que filmávamos, Daldina Maxakali (filha da irmã da mãe de Isael) morreu atropelada por uma moto, enquanto voltava a pé para a aldeia carregando um saco de batatas. Mesmo tendo acontecido na porta de um estabelecimento comercial, em plena luz do dia, nenhum dos presentes viu ou soube apontar qualquer indício do assassino ou do seu veículo. Por falta de evidências, o crime foi arquivado. (FREITAS, 2018)

Isael e Suely conduzem o filme à terra indígena onde cresceram. Na aldeia de Água Boa vemos os pés de jaca de onde Noêmia observava os movimentos dos militares, sombra sutil em um dia nublado, a cena “onde tudo começou”. Na aldeia do Pradinho, o casal de cineastas Maxakali colocam-se à escuta dos testemunhos de Kóktix, Manuel Kelé e Carmindo, que relembram o período da história Tikmũ’ũn conhecido como “tempo de Pinheiro”. Evocam a “cantina” onde os Maxakali trocavam o soldo recebido pelos seus serviços na lavoura e na guarda indígena, uma moeda fictícia com imagens de animais, por bens alimentícios básicos. Manuel Kelé está posto em cena a escutar o testemunho de Kóktix acerca da terrível lembrança da tortura do irmão de Totó naqueles sombrios campos de encarceramento e punição, por vezes de extermínio, dos povos que o sobrinho do governador se incumbira de “reeducar”, instaurando uma colônia penal indígena às margens do rio Doce.

acometido os Tikmũ’ũn: “Em 2014 quatro tikmũ’ũn foram assassinados nos municípios próximos às suas aldeias: Bethânia Maxakali e Zé Ilton Maxakali foram atropelados, ela em Teófilo Otoni, ele nas redondezas de Batinga; Valdeir Maxakali foi apedrejado em Santa Helena de Minas e Vicente Maxakali baleado em Itanhém. No começo de 2015 mataram Daldina Maxakali, também atropelada, em frente a um bar movimentado no perímetro urbano de Ladainha”. (CEDEFES, 2015)

Em comentário *off*, Isael faz questão de localizar um momento importante da história de luta Tikmũ'ũn que Carmino, agora velho e cego, empreendeu no início da década de 1980. Tratava-se da luta para recuperar parte de terras tomadas por fazendeiros invasores do território Maxakali. Carmino foi a Brasília e teve um encontro com o cacique Juruna para solicitar apoio na luta pela expulsão dos fazendeiros, denunciando a violência que vitima muitos de seus parentes e reivindicando uma demarcação justa do território tradicional Maxakali (Figura 3).

Figura 3 – O deputado federal Xavante Mário Juruna recebe Carmino e lideranças Tikmũ'ũn
Fonte: Jornal *Porantim* (1983) reproduzido no filme *Grin* (2016).

Foi apenas no final da década de 1980 que a Funai iniciou os estudos de demarcação da terra indígena Maxakali. “Os aldeamentos de Água Boa e Pradinho foram as áreas que restaram aos Tikmũ'ũn/Maxakali depois da conquista colonial de seu território no decorrer dos séculos XVIII e XIX”. (CAMPELO; BERBET, 2018, p. 142) Não tão longe no tempo, o esbulho se deu pela intrusão de um corredor de fazendas que separavam as famílias que viviam em Água Boa daquelas que viviam em Pradinho, duas partes do mesmo território tradicional Maxakali.

Tratava-se, naquele momento, de uma luta fundamental para o povo Tikmũ'ũn, cuja terra ainda não havia sido demarcada, de retomar seu território tradicional e pôr fim aos conflitos e episódios etnocidas que viviam cotidianamente. Infelizmente, os estudos apenas permitiram a recuperação do corredor de terras tomado por fazendas, sendo grandes as porções que lhes foram surrupiadas ao longo de décadas de atuação do SPI. As nascentes de rios foram deixadas fora da área demarcada. Campelo e Berbet (2018) narram este longo processo que caracterizam como o “embranquecimento da terra e disciplinarização dos corpos Tikmũ'ũn”. Trata-se do episódio em que Joaquim Fagundes, um conhecido “amansador de brancos” da região, vendeu as terras da União cedidas aos Tikmũ'ũn em nome do Estado brasileiro:

Assim, o aventureiro simplesmente passou a considerar como suas as terras que a União havia cedido para usufruto dos Maxakali [...], e começou a vendê-las aos lotes como forma de reembolso [...]. Um dos primeiros terrenos dos muitos que negociou foi justamente o quinhão onde ficava a antiga Aldeia Grande, entre as áreas de Pradinho e Água Boa [...]. Como veremos, tal transação criminosa acarretou consequências catastróficas para os indígenas, uma vez que desmembrou a única parcela de terras contínuas que havia restado aos Tikmũ'ũn. Segundo Paraíso (1992), boa parte dos municípios da região surgiram também a partir das negociatas fraudulentas que Fagundes fez com as terras maxakali. Sem conseguir administrar os conflitos entre os índios e os posseiros, Fagundes sumiu no mundo depois de ter recebido os valores de suas últimas vendas. (CAMPELO; BERBET, 2018, p. 139-140)

No filme *Grin*, ao se deslocarem de Água Boa para Pradinho, Suely e Isael fazem mais uma parada, uma suspensão ritual no túmulo de Osmino Maxakali, falecido esposo de Daldina Maxakali. Osmino é mais um dos inúmeros Tikmũ'ũn mortos por atropelamentos nas estradas que circundam seus territórios.

Nessa travessia entre as duas partes do território tradicional Tikmũ'ũn (Maxakali) – faixa de terra que sofreu a intrusão de um corredor de fazendas com a cumplicidade e mesmo a agência do antigo SPI, impedindo o encontro e a livre passagens de familiares de um lado a outro –, Isael e Suely realizam mais um evento de luto e cuidado com o lugar onde ressoam os cantos dos seus

parentes mortos, preocupados com as marcas de seu lugar de repouso. Em sua narração *off*, Isael tece comentários que aprofundam os sentidos das belas fotografias realizadas por mulheres Tikmũ'ũn, cenas do encontro das mulheres com os *yãmĩyxop* (povos-espíritos cantores). Isael explica que Osmino já é um espírito-canto (*yãmĩy*), enquanto Daldina ainda necessita de rituais para se transformar em *yãmĩy*.

Na porção do Pradinho da terra indígena Maxakali (Bertópolis, MG), Marinho Maxakali profere uma das mais contundentes análises sobre a sonora recusa de toda a comunidade Tikmũ'ũn à violência, à arbitrariedade, ao cárcere, e à tortura comandados pelo capitão Pinheiro. Ouvimos o clamor de uma comunidade expressiva e sonora formada pelas crianças ainda no ventre de suas mães, pelas folhas, pelo capim e até pela mata:

Capitão Pinheiro disse: 'Eu não estou judiando do pessoal. Eu só estou ensinando para eles aprenderem e ficarem com cabeça boa e não beberem cachaça'. Foi assim. E eu disse: 'Não quero não'. Ele maltratava os Maxakali. Todos estavam chateados com ele. Aqueles que estavam dentro da barriga também não queriam. Eles batiam dentro da barriga das mulheres *dug dug dug*. Todos batiam para dizer que não. Até as folhas não aceitavam mais, o capim e toda a mata não aceitavam mais. (GRIN, 2016)

Ao lado de Marinho, o ancião Rondon, o último soldado de capitão Pinheiro, traz um depoimento que desestabiliza a perspectiva que o filme construía sobre aquela experiência histórica, em uma cena que o pesquisador Roberto Romero (2016) qualifica como a mais incômoda e arriscada de *Grin*:

Pinheiro não maltratava o pessoal não, eu posso explicar. Ele dizia que era *dono* dos Tikmũ'ũn, e nos protegia com sua força, para o branco não nos fazer maldade. Quando ele ia para a capital [Belo Horizonte], passava por [Governador] Valadares e mandava dois policiais valentes pra cá: 'Olha os Maxakali para mim'. (GRIN, 2016)

A respeito do depoimento de Rondon, Roberto Romero tece uma bela reflexão sobre a recusa à captura e a impossibilidade de obtermos sobre estes eventos

um relato unívoco, empobrecido, diante das possibilidades que proporciona um mundo movimentado por muitas agências:

Esta outra maneira de vivenciar a história me parece também intimamente associada a uma certa ambiguidade que transparece dos relatos do filme quanto à atuação dos soldados e, em especial, à figura do próprio Capitão Pinheiro. ‘Eu sei que uma parte é ruim e uma parte é boa também’, afirma Noêmia Maxakali em seu depoimento. Tal ambivalência pode estar, em parte, associada ao fato de que os entrevistados foram todos ‘os mais velhos’, testemunhas oculares ou corporais da transformação em soldados, mas também aqueles que contam ou ‘sabem contar’ as histórias dos antigos. É importante, por isso, observar que muito do que se entende sobre o período tem passado atualmente por consideráveis revisões, conduzidas especialmente por jovens lideranças e pesquisadores indígenas como os próprios co-diretores do filme, Isael e Suely Maxakali. Note-se a esse respeito o evidente constrangimento de Isael diante da fala do velho Rondon, numa das cenas mais incômodas e arriscadas de *Grin*. (ROMERO, 2016, p. 241-242)

O relato de Rondon Maxakali cria no filme uma espécie de fissura cuja profundidade permanece insondável, que faz perceber uma dimensão abissal da violência sistematicamente impingida contra os povos Tíkmũ’ũn pelo Estado brasileiro ao longo da sua história. Se cada um dos testemunhos dos Tíkmũ’ũn busca elaborar, dar sentido para (mais) aquela traumática experiência histórica, o relato de Rondon abre uma rasgadura na temporalidade que os demais testemunhos instituem. Rondon instaura uma atemporalidade, seu testemunho parece estabelecer uma anacronia (traumática) no processo de significação daquela experiência vivida coletivamente pelos Tíkmũ’ũn no vale do Mucuri e nas colônias penais de capitão Pinheiro. Um passado que insiste, que segue sendo no presente, como comenta posteriormente a voz *off* de Isael. Ao trazer para o presente do testemunho um terrível prenúncio do que estaria por vir – o retorno dos militares –, Rondon abre uma rasgadura na temporalidade do relato, da profundidade do silêncio que fazem Isael e Marinho ao fim da sua escuta (Figura 4).

Figura 4 – Marinho, Rondon e Isael Maxakali

Fonte: *Grin* (2016).

Cinema, trauma e testemunho

Com o filme *Grin*, os Tikmũ'ũn, em sua colaboração com Roney Freitas, se inscrevem na linhagem do cinema-testemunho, o cinema do trauma. Os cantos que emergem da terra que guarda corpos assassinados, a densidade do silêncio na busca do dizível – ali nas ruínas de um tempo em que não há nem memória nem esquecimento, nesse passado que “insiste em ser” – o deslocamento entre espaços destruídos: esse cinema abriga um ritual permanente em que os Tikmũ'ũn fazem o possível para dar conta de uma história de um real incomensurável. A escuta dos testemunhos do filme nos avizinha das reflexões de Seligmann-Silva (2008), que analisa o que chama de “gesto testemunhal” que sobrevêm às catástrofes históricas: “Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69) É assim que compreendemos a desestabilização que os depoimentos de Rondon e as ambiguidades de Noêmia provocam no filme.

Estamos ali diante da fronteira entre um real estilhaçado e o limite do simbólico, como se assistíssemos ao sofrido nascimento de uma linguagem. Por isso

cada fala das anciãs e dos anciãos, convocada a uma memória, ali, diante da câmera de seus sobrinhos, surge em uma singularidade absoluta. Como formulou Seligmann-Silva, estamos entre a *singularidade do testemunho* e a *literalidade traumática*:

Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. Sabemos que a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, como vimos, emperra sua passagem e tradução para o simbólico. A conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens, que vimos acima – trava a simbolização. Mas ao se reafirmar esta singularidade absoluta do testemunho barra-se a possibilidade de sua repetição e sinapse com o simbólico, sempre assombrado pela possibilidade da sua ficcionalização. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72)

Desta forma, *Grin*, a cada uma de suas enunciações, coloca o espectador em situações de desestabilização. Em vez de trazerem discursos lineares e homogêneos sobre um passado que talvez alguns de nós conhecemos a partir da revelação do Relatório Figueiredo e dos estudos da Comissão da Verdade, as vozes do filme nos surpreendem com um repertório de experiências fragmentadas e disjuntas que nos coloca diante de uma outra forma de saber e conhecer a história. Didi-Hubermann refletiu sobre essa operação, que seria talvez uma pedagogia do trauma, que nasce dessa impossibilidade de apreendê-lo por uma operação abstrata. No filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, “a palavra dos sobreviventes no presente da filmagem” (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 78) dá significação à *catástrofe (shoah)*, ao trauma daqueles que sobreviveram aos aldeamentos concentracionários do programa genocida do Estado nazista alemão, durante a Segunda Guerra Mundial. Sua proporcionalidade, contudo, permanece insondável.

[Inimaginável é] aquilo que não compreendemos, mas cuja compreensão não queremos renunciar – aquilo que não queremos, em

todo o caso, rejeitar para uma esfera abstrata que disso nos desembaraçaria facilmente –, isso, somos de fato obrigados a imaginá-lo, o que é um modo de sabê-lo apesar de tudo. Mas justamente um modo de saber que, sem dúvida, nunca o compreenderemos na sua justa proporcionalidade. (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 203-204, grifo nosso)

Grin nos captura, nós, espectadores que talvez não vivemos a experiência coletiva de um trauma, a *um modo de saber que, sem dúvida, nunca o compreenderemos na sua justa proporcionalidade*. Esse é o risco que cada momento das falas ali presentes nos apresenta. Os sons dos pés que eram “um só” dos soldados lembrados por Totó Maxakali, seus gritos “*hip, hup*”, a sombra do pé de jaca “onde tudo começou”, o grito daqueles que não queriam a volta de capitão Pinheiro (aqueles que estavam dentro da barriga, as folhas, o capim e toda a mata) do relato de Marinho, todos esses sentidos evocados compõem essa pedagogia que nos transporta do universo abstrato para a *literalidade traumática*. Confrontamo-nos assim com um limite do conhecimento como propõe MacDougal, também a respeito de *Shoah*:

O filme *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann não só nos põe a interrogar o testemunho em primeira pessoa, mas a olhar para as estradas vazias e para os campos onde as atrocidades tiveram lugar, e a pesquisá-los pelo que ali aconteceu. Nós buscamos em vão o significado no signo. Nessa reiteração constante da ausência, somos trazidos para o limite de um tipo de conhecimento acerca da história. É na falha [failure] do signo que nós reconhecemos uma história além da representação. (MACDOUGAL, 1998, p. 236, tradução nossa)

Esta *falha do signo*, ou este limite do conhecimento é também o que constrói a fronteira entre os sobreviventes do trauma e o espectador do filme *Grin*. Uma fronteira que existe no domínio do simbólico, da possibilidade de representação. Por isto também a dificuldade de Totó em dizer à Comissão da Verdade aquilo que talvez presume que nunca iriam compreender. O cinema abre então entre os Tikmũ’ün este terreno em que, diante da *falha do signo*, pudessem recorrer aos espaços de luto, aos cantos, ao tempo da espera, às terras saqueadas, aos dissensos, à edificações da tortura, a um tempo congelado pelo trauma, mas também à permanência da sua força e sua resistência. Escutamos, no ritual que rememora

o crime de destruição do corpo de Daldina as claras interpelações ao poder público local, ao Estado Nacional pela proteção dos corpos e demarcação das terras tomadas deste povo. Também lemos no chão do sangue de Daldina as inscrições, promessa de luta e resistência: Ûn *ka'ok*, *Mulher forte*.

Em *Grin*, aquilo que é *literalmente traumático*, nos conduz ao passado e ao presente que se perpetua no real e na *memória de um passado que não passa*. Seguimos tentados a acompanhar as reflexões de Seligmann-Silva sobre esta situação testemunhal proposta por Roney Freitas aos correalizadores de *Grin*:

Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente [...] elemento paradoxal da temporalidade psíquica concentrada em um mesmo topos). Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69)

Mas, como bem denuncia Isael, e como nos interpelam as cenas de *Grin*, vemos aqui o dilema testemunhal, a “aporia” nos termos de Seligmann-Silva (2008, p. 65), fundido a um real que atualiza o genocídio do povos Tikmũ'ũn. Esse passado não se fixou apenas na temporalidade psíquica do seu povo. As mulheres e os homens de *Grin*, mais do que detidos nesse “fato psicanalítico psíquico”, tomam posse do cinema para denunciar, em 2016, aquilo que apenas se intensificaria hoje: a perpetuação do genocídio, a destruição de seus corpos, a transformação de si em pessoas supérfluas.⁸

Territórios do luto e dos cantos

Nas fichas da colônia penal – Centro de Recuperação Reformatório Crenach –, os detentos são identificados por retratos – soldados e mulheres Tikmũ'ũn

8 “Os Estados totalitários se esforçam sem cessar – ainda que não logrem completamente – em demonstrar que o homem é supérfluo. É com esse fim que praticam a seleção arbitrária dos diversos grupos para enviar aos campos de concentração, que procedem regularmente a fazer expurgos no aparato dirigente e a liquidação massivas. O sentido comum protesta desesperadamente que as massas estão submetidas e que roso esse gigantesco aparato de terror é então supérfluo. Se fosse, capaz de dizer a verdade, os dirigentes totalitários replicariam: o aparato não lhes parece supérfluo, senão porque serve para fazer supérfluos os homens”. (ARENDT, 1966 apud NINEY, 2009, p. 436, tradução nossa).

condenados pela justiça paralela do ambíguo empreendimento de Pinheiro. Nas ruínas da colônia penal no município de Carmésia (MG), os espíritos-cantos (*yã-mĩyxop*), que poderiam ser daqueles que padeceram no interior do reformatório-presídio para indígenas, ressoam nas paredes das celas onde muitos deles foram enclausurados e torturados sob o comando do militar mineiro. “O passado ainda é. O passado insiste em ser. Cantamos e o que é nosso não é esquecido”, reflete Isael no comentário *off*. (GRIN, 2016)

Esse é um manifesto pela memória, por se manterem frescas as lembranças daquela experiência de injustiça e extermínio perpetrada por Pinheiro, o empreendimento de um regime de exceção em que lideranças políticas indígenas críticas às práticas de Pinheiro eram perseguidas, torturadas e exterminadas sob o “protetorado” de Pinheiro e do SPI.

Na Aldeia Verde (Ladainha, MG), Isael articula a realização de um outro manifesto, que marca publicamente o luto de Daldina, na estrada do município, ante aqueles que assistiram ao assassinato da índia, mas preferiram se silenciar diante das autoridades de maneira a ocultar o culpado pelo crime. Daldina havia sido atropelada bem em frente a um movimentado boteco no perímetro urbano de Ladainha, município mineiro no vale do Mucuri.

Sobre esse crime, a pesquisadora Paula Berbet recolhe relatos que demonstram como os Tikmũ’ũn não duvidam que “o ódio anti-indígena continua devorando os corpos dos *tihik*, que permanecem sendo vítimas porque os assassinos estão certos de que não serão punidos”. (BERBET, 2017, p. 160) Isael Maxakali em depoimento para a pesquisadora Paula Berbet:⁹

Não acabou a nossa discriminação, continua até hoje. Nunca vai acabar. Mata muito o nosso parente no Brasil todo. Mataram minha prima Daldina nesse ano, em 2015, foi em janeiro. Nós não esperávamos, nós esperávamos só receber o Ano Novo. Mas depois minha prima foi na cidade, no município de Ladainha, foi sábado. E atropelaram, foi às 18h da tarde. [...] Nós ficamos muito tristes, a aldeia toda chorando, criança e pajé grande também. Aí eu esperava a Funai resolver, nós fomos na delegacia também, fizemos o boletim. Mas nós não sabemos quem que foi (que atropelou)... Aí eu esperei Funai, Funai,

9 Os relatos foram recolhidos por Paula Berbet durante a oficina de história oral realizada junto aos estudantes indígenas de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG, em setembro de 2015.

Funai... e até hoje estamos só esperando a justiça resolver. Mas depois eu pensei: 'Eu não vou esmorecer! Eu vou ficar firme! Eu vou fazer alguma coisa dentro da cidade!'. Aí eu falei com Suely: 'Suely, eu queria fazer movimento onde que mataram minha prima, onde mataram Daldina. Temos que fazer protesto dentro da cidade!'. [...] Depois eu marquei o dia, foi 27 de fevereiro. Aí fizemos o movimento. Chamei jornalista, chamei nosso parente de Água Boa e Pradinho também. Nós fizemos ritual porque onde matam o nosso parente, o espírito mora ali. Porque o sangue derramou ali. Ali vai ficar o espírito e o ritual vai ficar também, não vai largar desse pedaço de terra. Aí nós fomos e fizemos o canto para homenagear e o pajé reuniu com outros pajés e mandou ritual de madrugada. Às 3h da madrugada. Aí foi e marcou onde vai fazer canto, marcou onde vai acontecer. O pessoal estranhou porque é proibido escrever na pista, em qualquer parede. E Ladainha toda ficou com medo. Depois nós chegamos, às 9h mais ou menos. O pessoal do Cimi foi também. E nós fizemos o canto. Nesse canto, no movimento, tem um parente que fica triste mesmo. Não quis ajudar a cantar. As mulheres não tinham voz para cantar. Nós fizemos o canto triste mesmo do Gavião, do Mico, do Macaco. tinha muito canto forte. E está marcado ainda na pista onde matou minha prima. [...] Se eu tivesse pensado antes, eu ia enterrar ali, mas não pensei nisso. Se tivesse caído na minha cabeça, eu ia enterrar ali onde matou. Aí depois nós conversamos com o espírito, com o ritual, fizemos o ritual para ela. Hoje estou querendo continuar fazer movimento, todo ano eu vou alugar ônibus e nós vamos lá fazer o canto. Nós não vamos deixar esquecer. [...] E hoje não acaba de o branco matar nossos parentes em todo o Brasil, não é só Maxakali. O branco mata o outro, assalta banco e mata nosso parente. [...] Eu pensei: 'Por que o branco mata o nosso parente e nós não temos o direito de matar o branco'? Aí eu fiquei com raiva, o branco tem 'direito' de matar o nosso parente, mas nós não matamos o branco. Nós, Maxakali, nunca matamos o branco, e branco mata muito. O branco mata muito, atropela na estrada. Vai para cidade, vai matar. Lá em Ladainha uma moto atropelou minha prima. Foi esse ano (de 2015). [...] Nós fizemos protesto onde mataram minha prima. Onde matam um maxakali, ele vai morar porque o sangue derramou ali. O espírito está ali, o nosso ritual está ali também não larga onde matou o nosso

parente. Aí toda a noite vai ter ritual, vai cantar, vai assobiar, vai fazer barulho. [...] Nosso pajé mandou o ritual ir de madrugada, às 3h, e fez um sinal, escreveu no asfalto e colocou assim: ‘ũn *ka’ok*’. Ũn é mulher, *ka’ok* é forte. E escreveu assim onde nós fomos fazer canto. Aí eu mandei ãyuhuk que filma (Roney Freitas), e filmou para mim, é lá de São Paulo, ele estava lá, nós fizemos vídeo, trabalhamos. Aí nós filmamos, gravamos tudo, mas faltou fazer as legendas. Nós fizemos ritual onde matou minha prima. Eu fiquei muito triste, as mulheres choraram. E nós estamos esperando a justiça resolver. (BERBET, 2017, p. 158-159)

Seguimos, em *Grin*, com Isael e a comunidade de Aldeia Verde até a estação de trem ao redor da qual cresceu o município de Ladainha, a partir de 1918 – hoje um posto da PMMG. Sua caminhada segue com os cantos dos *yãmĩxop* pela cidade dos ãyuhuk. Isael segue com sua voz e seu corpo mais uma vez no interior da cena, fazendo tornar compreensível a qualquer ãyuhuk a indignação de seu povo. No lugar em que Daldina foi atropelada, o grupo de cantores percorrem com os cantos dos *yãmĩxop* o local onde o *koxuk* (a sombra) de Daldina recebe os primeiros ritos para se tornar *yãmĩy* (espírito de canto). Sobre a inscrição no asfalto “ũn *ka’ok yãmĩy*” (espírito de mulher forte), o grupo de cantores Tikmũ’ũn faz vibrar o espaço, tornando aquele lugar uma cavidade acústica em que ressoam os cantos-espíritos *yãmĩxop*, despedindo-se com os cantos do povo-espírito da fibra da mandioca – os Kotkuphi, ferozes guerreiros de quem se tornaram aliados. Os cantos desses *yãmĩxop* são como uma poderosa máquina Tikmũ’ũn de fazer chorar mulheres e homens. Com o lamento de despedida de Kotkuphi, Noêmia encerra o evento ritual, expressando a revolta e indignação dos Tikmũ’ũn com seus vizinhos ãyuhuk, e com o descaso das autoridades do Estado diante das inúmeras mortes das pessoas de seu povo que seguem impunes. Assim como as letras inscritas na rodovia instauram a presença desses povos naquele lugar, os cantos da comunidade Tikmũ’ũn o transformam em um espaço acústico, repleto de uma intensidade nova. Os ãyuhuk daquele município assistem perplexos, das bordas da cena, aos movimentos que a comunidade Tikmũ’ũn realiza na rodovia.

Agora o prefeito se vira e dá um pedacinho de terra em outro canto e deixe esse lugar para essa mulher que morreu aqui ter esse pedaço e andar aqui, cantar aqui. Agora eu vou fazer um ritual para ela ficar aqui. Tem que ficar aqui. Ficar aqui cantando para a pessoa chatear com ela. (GRIN, 2016)

Com essas palavras, entremeadas de sonoros prantos e os cantos de *Kotkuphi*, a voz de Noêmia nos ensina sobre uma forma de pertencimento e de ocupação de um *lugar em luto*. Compósito de cantos-espíritos, a pessoa *Tikmũ'ũn* permanece nas vibrações dos cantos no lugar onde perdeu sua vida, permanece na sua voz solitária que ali persiste ressoando. No mundo *Tikmũ'ũn*, um *lugar* é, sobretudo, uma cavidade acústica.

Em depoimento para o pesquisador Douglas Campelo (2018), Suely Maxakali explica sua indignação com a crueldade do assassinato de Daldina:

Quando mata uma pessoa, no mesmo local fica o espírito, o *yãmĩy*. Nós mulheres recebemos o *yãmĩy* e quando morre uma criança nós recuperamos o *yãmĩy* dele para nós. Quando a gente morre, o nosso *yãmĩy* fica pra trás, aí temos de (ouvir os cantos) pra poder seguir e morar junto com os *yãmĩyxop*. O que aconteceu é que levamos Daldina para o cemitério. (Agora precisamos) fazer canto para essas pessoas que foram atropeladas pelo não índio. Sempre enterramos e fica tudo por isso mesmo. Não tem investigação. Isso nos entristece. Eu quero deixar bem claro também porque mata índio, aí, o local onde que mataram fica sem os cantos. Aí alguém passa e fala 'ah! Nós vimos uma pessoa lá no mesmo local, que mataram'. Mas é o *yãmĩy* daquela pessoa, ele tem que ouvir o canto. Aí eles ficam pensando se vão fazer, aí nós estamos mostrando que todos os locais que tem isso (referência a locais de assassinato) tem de fazer o canto pra ele. Eles têm de ficar com os *yãmĩy* porque sabemos que existe *yãmĩy* nosso que é muito forte. Por volta de meia noite eles vieram aqui e fizeram. A gente sabe que *yãmĩy* veio fazer isso. Porque antigamente, quando acontecia assassinato, o próprio índio fazia com a própria mão, hoje a lei diz que não pode acontecer isso. Nós estamos esperando a forma e a maneira da justiça agir. E também fizemos assim. Ela foi uma pajé, sabe muitos cantos... mataram ela tipo um cachorro, deixaram ela aqui e fugiram. (CAMPELO, 2018, p. 88-89)

Na fala que encerrou o ritual na rodovia, Noêmia Maxakali lança aos brasileiros que assistem de longe e aos representantes do Estado sua indignação:

É, porque eu ficava pensando: Pessoal mata o parente da gente, e fica por isso mesmo, Funai não resolve esse problema... a gente tem que separar, arrumar, mas a gente nem aguentou eu nem aguentei, se não a gente tinha trazido o corpo para enterrar aqui, a gente enterra aqui, a gente tem que fazer as coisas, mas a gente tem que fazer com calma, que da mesma coisa nós vamos colocar as coisas aqui. Mas eu quero também que o prefeito ajude a pegar esse pessoal que está aqui e colocá-los em outro canto. Na estrada aqui quero aumentar caminho pra nós e para a comunidade. É para aumentar porque (moradores de Ladainha) viram o que aconteceu aqui. Esse pessoal viu, está tudo cheio, o pessoal aqui viu, viu moto, viu placa e não querem contar [...] Aí vão falar que não é inmoxa não, eu vi pessoa. Meu filho passou aqui de noite e ouviu os seus cantos. Ele estava lá na rodoviária e ouviu ela cantando por aqui, mas ele não teve medo, pois é ritual que ela está fazendo. Quando a pessoa adoece e fica deitada, a gente chega e reza para ela. A pessoa vai fazendo e vai escutando até morrer e então ela segue com os *yãmĩy*. Porém, agora ela foi matada e ela não levou nada. Ninguém cantou. Se a gente cantar a gente morre em cima, todo mundo nem fez o canto para ela. Esse pedacinho aqui é dela. Agora eu quero que tirem esse pedacinho aqui e coloquem em outro canto, minha resposta é essa. (CAMPELO, 2018, p. 89)

Somando-se a essas reflexões, Israel e Suely conversam em cena sobre as imagens do evento ritual em Ladainha, a que assistem na tela do computador portátil: “‘Espírito de mulher forte’. Os *ãndihi* mataram o marido dela, e agora também mataram a esposa. Os brancos mataram os dois”. (GRIN, 2016) A constatação de que o regime de exceção imposto pelo Estado brasileiro aos povos *Tikmũ’ũn* (e a tantos outros) segue em pleno curso, faz uma sombria conexão entre aquelas imagens que Israel e Totó assistiam no início do filme e aquelas do presente, assistidas e comentadas pelo casal de cineastas *Tikmũ’ũn*.

Diante da câmera de Suely, no alto do descampado onde se encontra o túmulo e a árvore de Osmínio, marido assassinado de Daldina Maxakali, Israel reivindica seu direito de estabelecer ali uma nova aldeia, naquela terra roubada

dos povos Tikmũ'ũn, no território sobre o qual seu povo viveu e padeceu. Sobre a lápide de concreto que marca aquele lugar traumático da experiência Tikmũ'ũn no vale do Mucuri, Isael retraça cada um dos Algarismos do Ano em que, bem ali, Osmínio perdera sua vida: "1984 Maxakali". Com um novo canto, Isael, Suely e Roney encerram o filme *Grin*, um testemunho da história do povo Tikmũ'ũn, mas também o ritual do retorno, ali onde o sangue escorre nos poros da terra:

Kayã xop mĩy te mĩy

A cobra me picou e me matou

Kayã xop mĩy te mĩy

A cobra me picou e me matou

Xakux puta te putpu ãyñã

Minhas tias choraram e eu voltei

Xakux puta te putpu ãyñã

Minhas tias choraram e eu voltei

Referências

BERBET, Paula. "*Para nós nunca acabou a ditadura*": instantâneos etnográficos sobre a guerra do Estado brasileiro contra os Tikmũ'ũn_Maxakali. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3nIfitp>. Acesso em: 2 mar. 2020.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1963.

BRASIL. Ministério Público Federal. *Ação Civil Pública*: reformatório Krenak. Belo Horizonte: MPF, 10 dez. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3iTCSQ7>. Acesso em: 2 mar. 2020.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Das partes da mulher de barro*: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa Tikmũ'ũn. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3nJaHqS>. Acesso em: 2 mar. 2020.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha; BERBERT, Paula. Embranquecer as terras, disciplinar os corpos: notas sobre a política indigenista junto aos Tikmũ'ũn/Maxakali entre 1940 e 1988. *Espaço Ameríndio*, v. 12, n. 2, p. 129-179, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3jVgrv9>. Acesso em: 2 mar. 2020.

CAPRIGLIONE, Laura. Como a ditadura ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 2012. Ilustríssima. Disponível em: <https://bit.ly/2GWk99x>. Acesso em: 2 mar. 2020.

CEDEFES. *I Ato em repúdio aos assassinatos sofridos pelos Maxakali*: homenagem à Daldina Maxakali. *Cefedes.org.br*, Belo Horizonte: 22 de fev. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3jWK7bA>. Acesso em: 2 mar. 2020.

CEDI. *Povos Indígenas no Brasil/1984*. São Paulo: Sagarana, 1984. Disponível em: <https://bit.ly/3OYZ5WZ>. Acesso em: 2 mar. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

FREITAS, Rolney. *Yiax kaax & Grin*: poéticas de montagem. 2018 [S. l.: s. n.]. Manuscrito.

GRIN. Direção: Roney Freitas. Co-direção: Isael Maxakali. Fotografia: André Luiz de Luiz. Montagem: Alexandre Taira. Som: Cecília Engels. Produção: Luara Oliveira. São Paulo: Lusco Fusco Filmes, 2016. 1 vídeo (41 min.)

GUIMARÃES, Elena. *Relatório Figueiredo*: entre tempos, narrativas e memórias. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3jUMRpA>. Acesso em: 2 mar. 2020.

MACDOUGAL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MINAS GERAIS. Polícia Militar de Minas Gerais. *Companhia de Polícia Militar de Meio Ambiente*: histórico. Belo Horizonte: PMMG, [2008]. Disponível em: <https://bit.ly/3jVxEVw>. Acesso em: 2 mar. 2020.

NINEY, François. *La prueba de lo real en la pantalla*: ensayo sobre el principio de realidad documental. México, DF: CUEC, 2009.

PARAÍSO, Maria Hilda Barqueiro. *Relatório antropológico sobre os índios Maxakali*. Brasília, DF: Funai, 1992.

PASSOS da Integração. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 79, n. 259, 6 fev. 1970.

ROMERO, Roberto. Quando os Tikmũ'ũn viraram soldados: sobre *Grin*, de Roney Freitas e Isael Maxakali. In: FORUMDOC.BH.2016: festival do filme documentário e etnográfico: fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 239-245. Catálogo. Disponível em: <https://bit.ly/370v5xO>. Acesso em: 2 mar. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Cantos e histórias do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2011.