

MITO, INICIAÇÃO ONÍRICA E CINEMA NA NARRATIVA MÊHĨ

MYTH, DREAM INITIATION AND CINEMA IN MÊHĨ NARRATIVE

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/03/2024

Aceito em: 05/04/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Gustavo de Castro da Silva



UnB | gustavocastroesilva@gmail.com

Leonardo Hecht



UnB | hecht.leo@gmail.com

Resumo/Abstract

Análise comparativa e interpretativa do mito de iniciação xamânica Krahô descrito pelo pajé Domingos Crate, com o imaginário indígena presente nos longas metragens "Chuva é cantoria na aldeia dos mortos" (2018) e "A flor do buriti" (2023), ambos dirigidos por Renée Nader Messoria e João Salaviza. A partir de imersão na comunidade Krahô, realizamos uma crítica e um paralelo entre a vida onírica e iniciática dos Krahô e a ficção cinematográfica.

Palavras-chave: ficção especulativa, cosmologias indígenas, Krahô, cinema.

Comparative and interpretative analysis of the Krahô shamanic initiation myth described by the shaman Domingos Crate, with the indigenous imagery present in the feature films "Chuva é cantoria na aldeia dos mortos" (2018) and "A flor do buriti" (2023), both directed by Renée Nader Messoria and João Salaviza. From immersion in the Krahô community, we carry out a critique and a parallel between the dreamlike and initiatory life of the Krahô and cinematic fiction.

Keywords: speculative fiction, indigenous cosmologies, Krahô, film.

INTRODUÇÃO

Este artigo visa relatar uma experiência de convivência com o povo indígena Krahô da aldeia Pedra Branca (TO)¹. A partir de relatos, conversações e filmes dessa experiência refletimos sobre algumas imagens constituintes da socialidade Krahô que emergem da relação com não-humanos: como seus mitos, lugares, sonhos e artefatos. Os Krahô se autodenominam *mêhĩ*, que pode significar “gente”, ou mais precisamente “nosso corpo”, “nossa carne”. Os *mêhĩ* falam uma língua Timbira, que pertence ao tronco linguístico Macro-Jê. Ao longo das nossas visitas à aldeia, algo que chamou atenção foi o fato dos *mêhĩ* utilizarem a mesma palavra, *carõ*, para nomear tanto a alma quanto a imagem. Para os *mêhĩ*, tudo que existe tem *carõ*. Além de alma dos falecidos, essa palavra também é utilizada para designar o “espírito”, no sentido de “força vital”, como também a “fotografia”, no sentido de “duplo” ou “sombra”. Segundo Manuela Carneiro da Cunha (1986, p. 65), *carõ* é “um princípio vital que habita o corpo — sem, no entanto, se confundir com ele, pois pode ausentar-se (em sonhos e doenças), assumir uma forma diferente da deste, e está destinado a ele sobreviver”.

De acordo com a cosmologia Krahô, o *carõ* (imagem) do corpo dos mortos, como seus pertences e lembranças, deve ser esquecido e apagado por seus parentes, com o objetivo de romper os laços de saudade que continua a ligá-los aos vivos. Caso contrário, a alma do morto torna-se um inimigo em potencial, pois pode querer levar a imagem de seus parentes consigo para o mundo dos mortos, gerando riscos para os vivos, como doenças ou morte. Assim, para os *mêhĩ*, não importa o quanto tentamos aprisionar as imagens do corpo dos mortos no tempo, ao tentar conservá-las como eram estamos apenas atizando a saudade de como não podem mais ser. Em oposição, depois que o caráter nocivo da imagem do morto é apaziguado pela cerimônia funerária, como veremos mais à frente, os vivos devem se dedicar em guardar e rememorar as imagens dos conhecimentos, pensamentos, histórias e caminhos de seus antepassados, necessários para que o coletivo continue se reproduzindo no tempo.

Nesse sentido, atualmente, o audiovisual é uma das ferramentas que os *mêhĩ* têm usado para manter viva a memória de sua cultura. Sabendo que muitos não-indígenas ainda retratam os povos indígenas de modo generalizante, os jovens do grupo audiovisual *Mentuwa-jê Guardiões da Cultura* estão se apropriando da capacidade de contra-esquecimento da expressão audiovisual como forma de (re)tomar a palavra e contar suas próprias histórias.

Inspirados pelo pajé Domingos Crate, que está empenhado em preservar uma memória sobre si que possa ser acessada pelos mais jovens mesmo depois de sua morte. Nossa proposta é investigar as possibilidades de relação entre relatos biográficos gravados junto a anciões *mêhĩ* e obras de ficção especulativa conectadas à cosmologias indígenas no cinema. À medida que acompanhamos como as estratégias de resistência do povo *mêhĩ* vão mudando e se atualizando através do tempo, entraremos em contato com a ficção especulativa por meio da iniciação onírica dos Krahô e por meio da recriação de fatos históricos, que se articulam para além de narrativas estabelecidas pela documentação oficial.

Neste artigo, a ficção especulativa nos ajuda a pensar não só sobre a iniciação onírica, mas também sobre a fantasia, a ficção científica e o realismo mágico. O termo “ficção especulativa” foi utilizado pela primeira vez por Robert A. Heinlein, em 1974, no ensaio *On writing of speculative fiction*, em que o autor propõe que “especular é fugir de nosso enveredado antropocentrismo e considerar a sério a existência de um mundo essencialmente estrangeiro e não-humano” (*apud* Martins, 2021, p. 44). A ficção especulativa explora imaginários que abarcam realidades diversas, e as incluem a partir de diferentes níveis de realidades. Tal ficção é uma noção particularmente rica a nosso artigo, por sua capacidade de imaginar realidades oníricas, como aquelas presente no universo iniciático Krahô. Viveiros de Castro chamou de “onirismo especulativo”, ao se referir à filosofia yanomami no prefácio de *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015), a capacidade de reimaginação indígena, mediante uma relação própria entre sonho e realidade, entre passado, presente e futuro.

1. Nossa primeira visita aos Krahô ocorreu no final de 2014, em função do projeto “Formação de agentes guardiões da cultura” (MINC), quando passamos nove meses na aldeia Pedra Branca, realizando trabalho de assessoria em produção e edição de vídeos para os jovens do grupo audiovisual *Mentuwa-jê Guardiões da Cultura*. Neste projeto, produzimos mais de 20 vídeos que abordavam assuntos como os cantos, rituais e território Krahô, para uso como material didático nas escolas das aldeias. Desde então passamos a visitar todos os anos a Terra Indígena Krahô. Até que, em 2021, fomos chamados para nova assessoria audiovisual pelo projeto “Cantos e mitos - manter viva nossa voz” (Lei Aldir Blanc). Tal iniciativa convergiu com a presença dos diretores de “A flor do buriti” na aldeia e o convite para participar do filme.

Para os *mēhĩ*, apropriação e intencionalidade são traços que caracterizam não só as vidas humanas, como também os sonhos, os animais e os objetos. O *carõ* tem uma presença que borra a conhecida distinção moderna entre humanidade e natureza. Não nos interessa revelar o significado de *carõ* em si, reduzindo-o a um sentido, mas dar atenção às divergências entre pontos de vista e suas implicações para a produção de conhecimento, percebendo como o *carõ* se torna significativo para as pessoas durante seu processo pessoal de construção de sentidos sobre o mundo onírico Krahô.

Para este fim, o artigo se apoia em pesquisa participante, com a imersão na aldeia Krahô de Pedra Branca e em entrevistas gravadas com o pajé Domingos Crate e com a guardiã de saberes Franciline Wyrkwyj. As entrevistas foram depois transcritas, traduzidas, analisadas e submetidas para checagem com os entrevistados. Na primeira parte do artigo, apresentamos brevemente a personagem Domingos Crate e sua iniciação como pajé. Na segunda parte, apresentamos um paralelo entre duas iniciações: a de Crate com a de Ihjãc, personagem do longa-metragem de ficção *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messora e João Salaviza. Comparamos as duas iniciações a partir do mito de *Tyrcre* que é explicado na primeira parte do texto. Na terceira parte, analisamos o filme *A flor do buriti* (2023), dos mesmos diretores, que foi inspirado no massacre dos Krahô ocorrido em 1940. Buscamos imagens para o filme na memória de Franciline Wyrkwyj que, aos dez anos, presenciou o referido massacre. Nossas conclusões retomam a importância da ficção especulativa como um conceito fundamental para a reimaginação das histórias indígenas e o seu reposicionamento tanto em relação ao passado quanto em relação ao presente e ao futuro.

“O PÁSSARO DO MAR TOMA A RAJADA DE INVERNO COMO ROUPA PARA O SEU CORPO” (BLAKE APUD BACHELARD, 2001)

Na aldeia Pedra Branca, localizada no estado do Tocantins, em uma pequena casa feita de paredes de taipa e telhado de palha, vive o velho pajé Domingos Crate com sua filha, Mihkwyj, o genro, Pohprà, e alguns netos. Do pátio da aldeia circular, característica das aldeias Timbira, se vê pelos caminhos radiais uma grande serra que margeia as casas ao fundo. A Pedra Branca é chamada de “capital” pelos *mēhĩ*, pois é a mais antiga aldeia em atividade e com a maior população, cerca de 600 habitantes, dentre as 38 aldeias desse povo. Crate tem mais de setenta anos, é alto, magro, tem rosto largo e bochechas proeminentes, que lhe dão uma feição de bonomia. Sua trajetória de vida foi marcada por intensa mobilidade, porém, atualmente, precisa que seus parentes o carreguem quando sai para cantar em algum ritual ou resolver algo na cidade. Em 2018, Crate pisou em um buraco, quando andava de madrugada com seu cajado pela aldeia, e fraturou o fêmur. A fratura infeccionou no hospital, fazendo com que ele tivesse que amputar a perna esquerda. Crate se caracteriza por ser um formidável contador de histórias, daqueles que quase todas as noites as pessoas se reúnem ao seu redor pedindo para que conte alguma narrativa mítica ou passagem de sua vida.

Seduzidos pelas histórias de Crate, mesmo com medo dos cachorros bravos que rondavam sua casa, passamos a visitá-lo algumas noites interessados nas suas histórias. Assim, fomos construindo uma amizade que também se tornou uma pesquisa colaborativa. Com o tempo de convivência, fomos ganhando confiança um no outro, até que um dia Crate pediu para ser gravado contando a “história do seu estudo de pajé”². Ele explicou que queria gravar as histórias como maneira de deixar uma memória que permanecesse para além do desaparecimento de seu corpo. Ele queria produzir um arquivo com suas histórias que pudesse ser acessado pelos mais jovens, mesmo depois de sua morte. No dia seguinte, fomos à casa de Crate com o gravador. Sentamos bem perto um do outro para sua voz ser bem captada. Ele falava como quem sussurra uma cantiga, tinha a voz leve e baixinha, como a dos espíritos *mēcarõ* (plural de *carõ*).

Quando era menino, Crate fez uma viagem com a mãe e o pai para a aldeia Xerente de onde vieram. Seu tio, Joaquim Aratã, era pajé e queria passar o poder ao sobrinho. Durante essa temporada nos Xerente, Crate cresceu e se tornou pajé. Ao conhecer Joaquim, ele disse: “*quetti, wa wajaka amjĩ*

2. A gravação se deu em março de 2015. Crate contou a história em sua língua (*mēhĩ jarkwa*) e mais tarde a tradução para o português foi feita pelo professor Silas Wôcôô.

to *prām*” (tio, eu quero me fazer pajé). Além de revelar o desejo de ser iniciado, a expressão usada por Crate está intrinsecamente relacionada a contextos míticos e xamânicos, nos quais o termo “*amjĩ to*” é empregado para revelar a capacidade de se metamorfosear em outros seres. No mito do *Tyrcreē*³, que narra a história do primeiro pajé *mēhĩ*, “*Tyrcreē panti nã amjĩ to*” (Tyrcreē vira arara grande). “*Amjĩ to*”, nesse sentido, poderia ser traduzido por “virar”, “imitar”, “transformar-se”, “fazer a si mesmo” um outro ser, com outros atributos e potencialidades. Tradutores do mundo das transformações, os *wajaka* (pajés) são exímios em pegar a “capacidade agentiva”⁴ de “fazer mundo” (*worlding*) de outros seres e imitá-las em suas próprias performances.

A iniciação e a formação do pajé requerem processo de “aparentamento” com os espíritos que passam, sobretudo, pela transformação do corpo mediante resguardos. Ter a marca do resguardo no corpo é constitutivo da socialidade *mēhĩ*. Cada resguardo produz corpos distintos e visões diferentes. O pajé, em específico, “deve realizar um resguardo que o prepare para ouvir as plantas, os animais, os mortos” (PRUMKWYJ, 2017, p. 115). Esse não é um aprendizado apenas *sobre* as plantas e os animais, mas um aprendizado *com* as próprias plantas e animais. Plantas e animais se sentem atraídos por pessoas que têm o sangue limpo e podem querer fazê-las pajés. Na concepção cosmológica de socialidade *mēhĩ*, cada planta e animal tem o seu duplo, sua imitação, sua cultura e seu “modo de ser” (*amjĩ tonxà*). A imitação do “modo de ser” do outro também consiste numa forma de assumir o seu ponto de vista e capturar sua agência específica sobre o mundo. O que nos diz que a noção de “virar/imitar” entre os *mēhĩ* não é exatamente a mesma visão aristotélica de verossimilhança, ou seja, a ideia de “aparência de verdade” ou de “verdadeira plausibilidade”⁵.

Nos processos de resguardo mais conhecidos para se tornar *wajaka* entre os *mēhĩ*, o aprendiz de pajé deve ficar escondido dos olhares alheios, em reclusão e isolamento. Crate, porém, se deslocou de sua aldeia para se iniciar à maneira antiga, participando de um resguardo que era feito coletivamente no pátio da aldeia, onde todos vão para ver e serem vistos, por ser o lugar onde grande parte dos rituais acontecem. Ele e seus colegas ficaram sete dias e sete noites sem comer, sentados em esteiras de palha no pátio, pegando sol e sereno. Em se tratando de pajelança entre os Akwē Xerente, Curt Nimuendajú trouxe as primeiras informações em 1942, depois de ouvir relatos sobre o ritual *dahēlwakulkwá*, que traduziu por “a cerimônia do Grande Jejum” (NIMUENDAJÚ, 1942, p. 93).

Antigamente, os pajés xerente “pegavam” seus conhecimentos com *sdakro tdekwa* (“dono do calor do sol”) e participavam desse ritual que marcava o fim da iniciação dos pajés. É interessante notar que há cinquenta anos os Xerente não realizam mais esse ritual que, no passado, apresentava os iniciados publicamente à comunidade. Além da redução no número de pajés Timbira, o desaparecimento do rito parece gerar dúvidas sobre os fundamentos que regem a formação dos pajés nos dias de hoje. “A formação atual parece ser entendida como excessivamente privada, o que dificulta o controle social sobre ela

3. “No mito, *Tyrcreē* ficou muito doente, estava lá abandonado no meio do mato, com o ouvido cheio de pus por conta de uma minúscula formiga que ali resolveu se instalar. Quando resgatado pelos urubus e levado ao mundo celeste, *Tyrcreē* foi curado pelos pássaros, que alimentaram ele com suas comidas (cada pássaro possuía um alimento diferente, o mito detalha isso). O ato de alimentar cria o aparentamento. O chefe Gavião Real iniciou *Tyrcreē* nas artes xamânicas de ver e ouvir de longe, de se transformar e conversar com os espíritos das plantas e animais” (LIMA, 2016, p. 218).

4. De acordo com Els Lagrou (2009, p. 116), capacidade agentiva é “a capacidade do objeto de agir sobre o mundo à sua volta”. Lagrou pega emprestado de Alfred Gell o conceito de agência, para desdobrá-lo na antropologia da arte. Em seu livro chamado *Arte e Agência* (2020), Gell explica que um objeto tem agência não porque lhe atribuímos vida biológica, mas porque participa de uma teia de relações, constituídas através de processos cognitivos de abdução de intencionalidade. “Temos um exemplo de ‘agência’ sempre que se acredita que um evento acontece por causa de uma ‘intenção’ encontrada na pessoa ou coisa que inicia uma sequência causal” (GELL, 2020, p. 46). A ideia de agência, portanto, está ligada à noção de subjetividade, intencionalidade e reflexividade que definem a possibilidade de um determinado ser ocupar a posição de sujeito. Dizer que os espíritos e animais têm agência, é dizer que eles são pessoas, atribuindo aos não-humanos a capacidade de intencionalidade consciente que habilita alguém a ocupar a posição de sujeito. Viveiros de Castro (2002, p. 372) nos diz que, “é sujeito quem é capaz de adotar um ponto de vista”. Nesse sentido, não é uma potencialidade única da “pessoa humana”, mas compartilhada por outros seres do cosmos.

5. A noção de mimese entre os *mēhĩ* está associada à ideia de metamorfose corporal presente no mito e traduz uma experiência sensível com o mundo que se aproxima da ideia de um “devir” (DELEUZE; GUATARRI, 1997). O pajé está em constante devir: ele não é, mas está alguma coisa, sua condição é transitória. O objetivo da mimese é capturar a agência do outro, deixando-se aparentar por ele. O corpo do pajé é fabricado à imagem de seres noturnos como a coruja ou o jacu, que simbolizam mistério e sabedoria, por terem a capacidade de enxergar no escuro e escutarem sons muito sutis.

e sobre a atuação dos especialistas [pajés]” (MELO, 2016, p. 179). As descrições de Nimuendajú e de Melo sobre a cerimônia do Grande Jejum suscitam semelhanças em relação ao processo de como Crate se fez pajé. Apesar de não termos informações precisas de como a cerimônia ocorria antigamente, podemos afirmar que, se Crate não participou de um dos últimos *dahêlwakulkwá* que se tem notícia, ao menos ele se iniciou coletivamente de forma parecida com que faziam os antigos pajés.

Um ponto central nas narrativas mítico-xamânicas ameríndias é a relação de apropriação com o que vem de fora. Os *mêhĩ* se apoderaram de rituais, artefatos, cantos e saberes xamânicos de outras espécies não-humanas. A relação de apropriação ou transmissão de conhecimentos entre os *mêhĩ* é caracterizada positivamente pelo ato de “roubar” (*to hõpuro*). Esse é um “roubo” que não visa o aniquilamento do outro, mas, pelo contrário, produz um sofisticado conhecimento adquirido a partir da assimilação das qualidades sensíveis das plantas, animais e espíritos subjetivados. Borges e Niemeyer (2012, p. 269) notam que, entre os *mêhĩ*, o roubo é antes de tudo circulação: uma não-propriedade que faz disseminar e perdurar um repertório de saberes. Nessa perspectiva, não se deve apenas guardar os conhecimentos, mas espalhar (*to cahkũm*) para que outros também se beneficiem dele. Vejamos agora um trecho do relato do Crate, onde após o momento de interdição e resguardo, seu tio e mestre Joaquim Aratã leva os jovens aprendizes a introjetarem os “poderes” dos espíritos *mêcarõ*:

Juntamos de novo: “vamos fumar cachimbo?”. Nós fumamos, fumamos, até a alteração do cachimbo já estar igual a da cachaça. Nós fomos para um rio rasinho, o nome do rio é Lajeado. Os brancos que deram esse nome, a gente chama de *Kẽncrà* [“Pedra Seca”]. Mergulhei no rio, só senti a água fria na cabeça, e já estava em terra firme. Tinha uma estrada bem reta, grande, e fomos indo nela. De repente apareceu um brilho intenso. Eles tinham uma casa de outra forma, parecia uma feira. O mestre disse para entrarmos. “Pronto, agora vocês têm que escolher o seu poder”. Tinha vários poderes brilhando, de todo tipo. Cada poder tinha um dono cuidando. O peixe tem o poder dele, o mosquitinho também tem. Quando a gente passava, cada um já mostrava o seu poder pra gente. Nós estávamos na área de todos os espíritos dos bichos que existem no Brasil. Eu gostei muito, mas eu só fiquei olhando. Cada pessoa pegou um poder luminoso e colocou no braço. Nosso pajé foi levando a gente para o chefe dos poderes que estava lá sentado. Ele tinha olhos claros e um cabelo loiro, igual cristão. O poder dele estava brilhando no peito, era tipo um colar feito de poderes. Quando a gente chegou, esse chefe apertou a mão de cada pessoa e o poder que eles tinham pegado entrava no corpo deles. Todos fizeram com ele e eu estava quietinho. Então ele me olhou e disse para o tio: “E esse aí, não escolheu o poder dele?”. Antes de entrar o tio já tinha me dado conselho pra não pegar qualquer coisa. Então eu disse: “Me escuta, eu não gostei de nada que eles pegaram, eu quero esse poder que está no seu peito”. Ele ficou me olhando, então levantou, tirou o colar do peito e colocou no meu pescoço. Na saída, senti a água fria na cabeça de novo e quando vi já tinha subido o rio de volta. Meu cabelo não tinha molhado nem nada. Depois que eu voltei, minha visão agora era de outro modo. Eu fiquei lembrando desse livro de imagens que eu recebi no corpo. Eu ficava deitado na minha cama e via até quando tinha alguém do outro lado da aldeia fazendo sexo. Via sempre alguma coisa, até o jeito de outro pajé. Pajé novo que eu era, olhava tudo. (BORGES; NIEMEYER 2012, p. 269)

Como podemos ver, os conhecimentos xamânicos não são invenções, mas conhecimentos capturados pelos pajés através da relação com “mestres-donos”, que possuem capacidades agentivas extra-humanas e habitam o espaço-tempo mítico. Esses conhecimentos são uma abertura privilegiada para o campo da alteridade, não só pela maneira como são capturados, mas pelo seu próprio conteúdo. Neles, os espíritos e animais se manifestam com características humanas, descortinando um universo relacional entre humanos e não-humanos, que geralmente apenas os pajés têm acesso. Essas

narrativas são habitadas por vozes de distintos sujeitos, que retratam como agem múltiplas espécies num universo em que a posição de sujeito varia relacionamente.

Em uma noite de andança pelo cerrado, o mestre leva os aprendizes ao *Kencrã* para que visitem os espíritos não na beira do rio, mas no fundo dele, na “Aldeia dos Mortos” (*Preeti*⁶). Logo na saída eles fumam uma grande quantidade de tabaco, sendo uma das técnicas de manipulação sensorial mais conhecidas nos processos de “desterritorialização do olhar”⁷ (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 332) envolvidos no xamanismo. Crate compara essa alteração ao efeito da cachaça (*cacô xyre*, literalmente “líquido amargo”), que é frequentemente associada ao estado de “leveza” e “transparência”⁸ que os pajés procuram atingir para adentrar o espaço do sonho. O sonho é visto pelos *mêhĩ* como uma experiência vivida pelo corpo através do “vagar da alma”, por isso não se opõe ao real. Os sonhos referem-se a espaços-tempos múltiplos que simultaneamente coexistem e se emaranham. Como notado por Morim de Lima (2016, p. 356), os encontros entre pajés e espíritos também ocorrem em sonhos e são muitas vezes relatados sem esse “enquadramento” que delimita o que é sonho e o que é vigília.

Em sua fala, Crate descreve os “poderes” dos *mêcarõ* como “colares” que emitem “um brilho intenso” e depois como “um livro de imagens” que ele recebeu no corpo. Na língua Timbira, Crate utilizou a palavra *hôm nõ* para designar o que traduzimos por “poder”, no sentido de se aproximar de uma “capacidade agentiva”⁴. Mais tarde, voltamos algumas vezes à sua casa, para tirar dúvidas sobre o termo. Ele disse que *hôm nõ* é aquilo que o *carõ* passa ao *wajaka* como forma de provocar nele o seu “poder”; são artefatos invisíveis que funcionam como índice das relações estabelecidas entre o pajé e seu “espírito auxiliar”. Ao traduzir *hôm nõ* por “colar”, notamos como Crate também sugere uma analogia entre os poderes xamânicos e os colares *mêhĩ* fabricados para os rituais. Nestes, os colares circulam como índice de força e beleza, pois contêm os elementos artísticos *mêhĩ* que fabricam o corpo dos parentes⁹. Os colares, nesse sentido, auxiliam na reprodução da singularidade étnica do grupo, contribuindo para a singularização de cada sujeito Krahô.

Nas trocas do universo *mêhĩ*, as coisas são a personificação de quem as produziu. Dar algo a alguém é dar parte de si, de sua imagem vital a alguém. Através das trocas das coisas tornam-se visíveis as próprias relações entre as pessoas. Visto que os bens materiais e imateriais possuem seus donos-mestres num mundo de múltiplos domínios, os pajés aparecem aqui não como proprietários individuais de um saber/poder, mas como agentes que realizam as mediações com uma alteridade plural. Ao externalizarem seus conhecimentos, os pajés o fazem circular, conectando redes de pessoas e permitindo a potencial (re)apropriação por outros. Através dos artefatos xamânicos, os *wajaka* assim o são, porque suas imagens ancestrais foram antes, de tal modo que serão novamente. Como um “livro de imagens” que sobrevive à passagem do tempo, o *hôm nõ* guarda a visão, o pensamento, as palavras e o caminho dos antepassados, que são concebidos como “arqui ou meta genitores dos vivos” (PACKER, 2020, p. 170). Em uma de nossas conversas, Crate contou que não chegou a conhecer seu bisavô Vicente Kratpê em vida, mas que pelo fato dele também ter sido pajé do “espírito-dono” do *Cristão*¹⁰, eles se comunicam atualmente por meio desse *hôm nõ* que, de certa maneira, também funciona como um “rádio” ou um “veículo” que os conecta.

6. De acordo com a cosmografia *mêhĩ*, a aldeia dos mortos se localiza a oeste, sob as águas de um grande e raso rio. “A região localizada a oeste é caracterizada pelo pensamento krahô como marcada pela noite, pelo frio e pela imobilidade e, não por acaso, é justamente nessa direção que se localiza Preeti, a aldeia dos mortos” (PACKER, 2020, p. 204).

7. Através de processos de “desterritorialização do olhar”, o pajé aprende a “ver” relações, tomando visível os tráficos da visão entre os seres.

8. Creuza Prumkwj (2018, p. 43) destaca que “o pajé tem um olhar transparente, como uma coruja que roda o pescoço e enxerga tudo”.

9. O corpo é entendido pelos *mêhĩ* em sua dimensão estética e performática, como conjunto de afecções, de linguagens, códigos, grafismos, sonoridades, hábitos e modos de ser. É um corpo trabalhado e vestido ritualmente. Por isso, “a vestimenta ritual adquirida é um componente essencial na construção dos corpos de pessoas humanas, o que envolve simultaneamente a fabricação do parentesco e os processos de metamorfose e desumanização” (LIMA, 2016, p. 256).

10. Antigamente, os *mêhĩ* chamavam os não-indígenas, de forma geral, de cristãos. Isso se deve ao fato de que, os primeiros contatos que os *mêhĩ* tiveram com não-indígenas de forma mais intensa, no início do século XIX, foram através de missionários, católicos ou evangélicos, que tentaram, sem sucesso, convertê-los ao cristianismo. No relato, Crate usa estereótipos europeus (“olhos claros e um cabelo loiro”) para se referir ao “cristão”, como uma forma de se remeter à ancestralidade dos não-indígenas e, depois, afirma-lo como um dos seus “espíritos-donos”.

Como podemos ver, a partir da ida do Crate à *Preeti*, os brancos aparecem como mais um “dono-mestre” entre os espíritos que povoam o cosmos. É interessante notar que Crate sempre conseguiu traçar relações de afeto e aliança com os brancos, algo que não é tão comum na região onde ele mora. Podemos citar, como exemplo, sua participação na GRIN¹¹ e também seu trabalho como tratorista na FUNAI quando era jovem. Conectando sua trajetória de vida com a experiência cotidianamente vivida pelos *mêhĩ* na cidade de Itacajá-TO, podemos sugerir que os brancos são assimilados pelo pajé a uma dupla condição de “mestres” e “patrões”¹². Dito isso, para onde podemos levar os *hôm nô*? Que histórias podemos escrever com eles? Imaginamos que quando Crate “veste” o colar do *Cristão*, ele não pretende se disfarçar ou dar uma imagem falsa de si. Pode-se dizer, contudo, que ele se engaja em criar conexões entre o mundo dos *mêhĩ* e o mundo dos *cupẽ* (“brancos”, “não-indígenas”). Ao vestir o colar do *Cristão*, Crate faz acordos que podem produzir a formação de novas configurações políticas, convertendo a relação predatória com os fazendeiros em proteção. Considerando que os *cupẽ* aliados geralmente são vistos pelos *mêhĩ* como porta de entrada para as mercadorias não-indígenas, trata-se, portanto, de uma estratégia de transformar “donos predadores” em “provedores de recursos” (LIMA, 2016, p. 253).

“CADA TECNOLOGIA TRAZ À TONA UM TIPO DE MEMÓRIA” (DERRIDA, 2005)

Além de travar negociações cosmopolíticas com os espíritos dos mortos, Domingos Crate também se engajou em outro território de disputa das imagens, o território das telas do cinema. Crate participou como ator do filme de longa-metragem de ficção *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messor e João Salaviza. O filme, de certa forma, especula o que aconteceria se um jovem *mêhĩ* decidisse recusar o chamado para se tornar pajé. Crate participou de apenas uma, porém icônica cena do filme, em que interpreta a si mesmo, um grande pajé. Na primeira cena do filme, o jovem Ihjã avança pela floresta sozinho à noite, como se estivesse numa espécie de transe. Ele escuta a voz do seu falecido pai chamando-o a uma cachoeira. Ao chegar no local, a voz leve e sussurrada pede que Ihjã faça logo sua festa de fim de luto, uma vez que quer partir logo para a aldeia dos mortos, pois está se sentindo sozinho e com frio. A voz tenta seduzir Ihjã a entrar na água, dizendo que apanhe um peixe para ele. Ihjã recusa-se a entrar, ele sabe que o pai quer levá-lo consigo para o mundo dos mortos. Então, sem hesitar, Ihjã pega um toco de madeira e atira no rio. O toco pega fogo ao entrar em contato com a superfície da água. Assim, Ihjã atesta que aquela água não é o que aparenta ser.

Após esse encontro com o *carõ* do pai, Ihjã passa a se sentir doente. Ele tenta por um tempo esconder de todos o que está sentindo. Porém, ao notar que os sintomas permanecem, decide abrir-se com sua esposa Kôto. Ihjã confessa que tem medo de falar sobre o encontro com o falecido pai porque não quer que os outros pensem que ele está se tornando pajé. A cada dia Ihjã se sente mais doente e cansado. Kôto o convence então a procurar o pajé Domingos Crate, para que sobre tabaco na sua cabeça e possa entender o que está acontecendo. Crate confirma as suspeitas de Ihjã, ele está se tornando pajé, por isso anda de noite a falar com os espíritos dos mortos: “Quem está deixando-o assim é a Arara, seu mestre”. Crate promete falar com a Arara, mas antecipa que ela deseje Ihjã e não vai esquecê-lo.

Vale ressaltar que, em conversa informal que tivemos com os diretores do filme, em 2016, eles nos disseram que estavam preocupados na época da gravação da cena, com a reação dos espíritos em relação ao filme ficcionalizar a iniciação de um pajé. Por isso, quando os diretores convidaram Crate para participar do filme, pediram que ele consultasse os espíritos a fim de pedir permissão para as filmagens. Depois da consulta, Crate informou que os espíritos sabiam que o filme se tratava de uma “brincadeira” e não fariam mal a ninguém.

11. Guarda Rural Indígena: milícia criada pelo regime militar no Brasil na década de 1970, formada por indígenas de diversas etnias. Foi um projeto nocivo da ditadura militar de “integração” e genocídio de indígenas. Ficou conhecida por ter deixado muitas sequelas nos modos de vida dos povos originários, que sofreram prisões, torturas, assassinatos e perderam sua soberania alimentar. Por outro lado, os *mêhĩ* também resignificaram o intuito da guarda, usando-a a seu favor, pois dizem que as armas e uniformes geraram uma imagem de autoridade que pôs medo nos não-indígenas da região e fez os *mêhĩ* se sentirem mais capazes de defender seu território.

12. Atualmente, quase todos os *mêhĩ* deixam seus cartões e contas bancárias sob o controle dos donos de mercado de Itacajá, chamados por eles de “patrões”, que também são fazendeiros donos de gado. Hoje em dia o gado é a proteína base da alimentação *mêhĩ* e principal insumo usado pelos políticos e fazendeiros da região como moeda de troca com eles.

Comparando a iniciação de Ihjãc no filme com a iniciação de Crate no relato, podemos notar como são dois processos que se deram de formas diferentes. A iniciação de Ihjãc no filme foi inspirada no mito de *Tyrcreĩ* já mencionado, o mito do primeiro pajé *mêhĩ*. Já foram vários os autores que notaram as semelhanças estruturais entre o processo de aprendizagem xamânica *mêhĩ* e o mito de *Tyrcreĩ*. De certa forma, a iniciação xamânica é elaborada discursivamente pelos *mêhĩ* como o reviver do mito de *Tyrcreĩ*. Em *O mito e o xamã* (1963), Júlio Mellati sintetiza as principais etapas dessa iniciação: primeiro a pessoa adoece; depois ela está sozinha e o espírito de um animal ou de uma planta aparece; o espírito cura a enfermidade da pessoa; e, por fim, dá seus “objetos” (*hôm nõ*) a ela.

A especificidade do filme em relação ao mito se dá quando Ihjãc tenta recusar o *hôm nõ*, fugindo para a cidade de Itacajá, achando que quanto mais longe ele estiver da aldeia mais chances teria de a Arara esquecer-lo. Na segunda parte do filme, acompanhamos Ihjãc longe do seu povo e da sua cultura, enfrentando a realidade de ser um indígena no Brasil contemporâneo.

Num primeiro momento, Ihjãc vai ao hospital, acreditando que talvez a medicina dos brancos cure sua enfermidade. Na cena, vemos sua dificuldade de se fazer entender pelos brancos. De início, a enfermeira pede a Ihjãc seus documentos para que possa atendê-lo. Documentos que ele não possui, já que ali na cidade de Itacajá não há onde tirá-los. O médico, a contragosto, o examina e conclui que Ihjãc colocou na cabeça que está doente, acusando-o de hipocondríaco. Ihjãc tem certeza que está doente, ele afirma que está sentindo algo por dentro, não por fora. Ihjãc recebe alta do hospital e passa os dias seguintes a vagar pela cidade, enquanto procura um lugar para ficar interage com a cultura sertaneja dos brancos e faz ligações do orelhão tentando falar com Crate na aldeia. Não encontrando acolhimento na cidade e ainda se sentindo ameaçado pela Arara, Ihjãc desiste de fugir. Ele volta para a aldeia num belo plano de transição, no qual, através de um truque de sobreposição e variação de opacidades, vemos Ihjãc subindo a ladeira da cidade numa noite de lua cheia enquanto caminhões passam em alta velocidade por ele, imagem que vai aos poucos se fundindo e dando lugar a uma cena em que duas meninas olham para a mesma lua cheia na aldeia.

No filme, ao chegar a hora de realizar a etapa final da cerimônia funerária, conhecida como *Pàrcahãc*¹³, Ihjãc volta para a aldeia para correr com a tora e chorar a última vez pelo seu pai, como manda a tradição. No encerramento do ritual, seu tio Ropoxêt faz um discurso dizendo que já passou o tempo de recordar os mortos. Agora a família deve pensar nos filhos e netos que estão crescendo. Tudo parece voltar ao seu lugar. Kôtô faz um apelo a Ihjãc, pedindo para que ele não fique triste e, assim, possam continuar suas vidas. Mas para Ihjãc parece não haver volta: “as coisas mudaram, já não sou o mesmo. Os *mêcarõ*, agora eu os vejo, conheço as almas das coisas. Elas falam comigo. Agora eu sou assim”.

Na última cena, Ihjãc retorna de noite ao rio onde havia escutado a voz de seu pai. Num longo plano sequência, Ihjãc entra no rio lentamente, indo em direção à queda da cachoeira. Quando já quase não dá mais pé, ele hesita por um instante e, então, mergulha. Nesse momento, inicia-se uma bela e melancólica música cantada à capela por uma dupla de cantores *mêhĩ*. A queda da cachoeira continua remexendo as águas do rio, a música avança, o tempo passa e ficamos na expectativa de Ihjãc voltar à superfície. O filme acaba e ele não volta.

Em março de 2021, quando reencontramos os diretores do filme, Renée e João, na aldeia, fizemos questão de perguntar sobre a cena. Um fato curioso revelado por Renée foi que, nas sessões do filme na Europa, as pessoas em geral interpretaram que Ihjãc havia se suicidado. Enquanto que, na América Latina, as pessoas, talvez mais acostumadas às cosmologias indígenas, entenderam que Ihjãc havia se confirmado pajé. Chama atenção na cena, Ihjãc ter mergulhado no rio onde os seus antepassados o chamavam, assim como Crate mergulhou no rio Pedra Seca em sua iniciação e atravessou pa-

13. O *Pàrcahãc* é realizado cerca de um ano após o falecimento da pessoa. Ao longo da noite, canta-se um repertório específico, a fim de alegrar o *carõ* do morto uma última vez e, com isso, romper os laços de saudade que continua a ligá-lo aos vivos. Na manhã seguinte, duas toras de buriti são cortadas e emplumadas com penas dos pássaros associados à metade cerimonial do morto. A aldeia então se divide em dois grupos, que representam as metades cerimoniais *Wacmêjê* (ligado ao sol) e *Katamjê* (ligado à lua), para realizar a corrida de revezamento de toras, saindo do cerrado até o pátio da aldeia. Depois da corrida, os parentes do morto choram uma última vez sobre as toras que representam o seu corpo perante os vivos.

ra a Aldeia dos Mortos. Lembrando o que foi apontado desde a cena inicial, aquele rio não era o que aparentava ser. Ao mergulhar no rio, Ihjãc vai ao mundo dos mortos, aceitando, afinal, a Arara como mestre.¹⁴ O que acaba por confirmar a profecia de Crate no filme, de que a Arara não ia esquecê-lo.

“QUALQUER CENTELHA DE SONHO É EVIDÊNCIA” (BRAND, 2022)

No longa *A flor do buriti* (2023), novo filme da dupla Renée e João, que estreou, assim como o filme anterior, na mostra *Un Certain Regard* no Festival de Cannes, tem uma cena que, curiosamente, contrapõe a experiência de iniciação xamânica narrada no *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*. Depois de colherem folhas de tucum pelo cerrado, as personagens Kôtô e Patpro sentam perto da chapada para fazerem o beneficiamento das fibras que vão utilizar em seus artesanatos. Enquanto friccionam as folhas na perna, para separarem a fibra da casca do tucum, Kôtô conta a Patpro sobre uma tia que quase se tornou pajé. Diferente do que acontece com Ihjãc no *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, essa tia conseguiu interromper o processo de se tornar pajé. O espírito-dono das cobras queria transformá-la em pajé e por isso deu a ela seus poderes. A tia passou então a conversar com as cobras e ver através da matéria. Ela tinha grandes poderes e era temida por todos na aldeia, porém um certo dia não quis mais dar continuidade à iniciação e conseguiu que outro pajé removesse seus poderes. Na cena do filme, Patpro diz que por mais que seja raro uma mulher se tornar pajé entre os *mêhĩ*, quando elas o são, se tornam mais fortes que os homens. Ao fim, as duas refletem que a tia provavelmente não quis se tornar pajé por ter se sentindo oprimida pelos pajés homens.

No novo filme, além da questão do xamanismo, vemos uma preocupação dos diretores em relação à reconstrução da memória e da produção intelectual de mulheres indígenas. O filme é ancorado em histórias contadas e vividas por mulheres *mêhĩ*, trazendo à tona a questão das ausências e apagamentos de pensadoras, narradoras e escritoras indígenas. É a partir das angústias, esperanças e memórias delas que as protagonistas dizem sobre si, formando uma rede de mulheres que alicerça a narrativa. No artigo *Mulheres-cabaças* (2017), Creuza Prumkwyj faz uma provocação em relação a esse apagamento das mulheres *mêhĩ* na literatura:

Ao pesquisar, vi que a maioria das coisas não é do jeito que estão registradas, porque são as mulheres que fazem e os homens que contam. Nunca saiu nada das histórias das mulheres Krahô, de como faziam as coisas, nenhum livro conta a mulher Krahô. O antropólogo pode ser mulher, pode ser homem, o que for, vai pesquisar os Krahô e só procura os homens. (PRUMKWYJ, 2017, p. 2)

Uma das personagens principais de *A flor do buriti* é a menina Jõtôt, uma criança *mêhĩ* de onze anos. Jõtôt tem sonhado com fatos que aconteceram em outras épocas da história *mêhĩ*. De certa forma, através do seu deslocamento no tempo, o filme especula sobre três momentos históricos da luta do povo *mêhĩ* pela terra: o massacre perpetrado aos Krahô em 1940 por fazendeiros da região; os filhos dos sobreviventes do massacre que são coagidos a integrar a Guarda Rural Indígena em 1969, durante a ditadura brasileira; e a luta contra o Marco Temporal nos dias de hoje.

Quando Jõtôt sonha, vemos sua alma (*carõ*) saindo do corpo e vagando por acontecimentos de outros tempos. Essa evasão da alma é impressa no filme por meio de um truque de sobreposição de imagens e variação de opacidade, parecido com aquele utilizado no *Chuva*, na cena da lua cheia.

Abordando a “viagem no tempo”, um dos temas mais trabalhados na ficção científica, *A flor do buriti* mostra como esse recurso narrativo funciona de forma diferente dentro de cosmologias indíge-

14. Na cosmologia *mêhĩ*, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos se interpenetram através das almas, formando um universo integralmente relacional. Sendo assim, não é tanto o corpo humano de Ihjãc que vai ao mundo dos mortos quanto, mais precisamente, seu duplo, sua imagem. Quando o duplo de uma pessoa comum visita a aldeia dos mortos, pode ser interpretado como doença ou prenúncio de morte, porém os duplos dos pajés têm o potencial de transpor fronteiras corporais no que concerne à espécie e à condição de vivo ou morto. O pajé vive entre os humanos, mas é diferente deles, vive entre os *mêcarõ*, mas não é um deles: por ser de natureza ambígua, o pajé se torna um mediador capaz de transitar entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos, o universo dos corpos e o das imagens, sendo capaz de frequentar perspectivas não-humanas sem perder sua própria condição de sujeito.

nas. Em narrativas ocidentais, personagens brancos que fazem viagens no tempo, geralmente se deparam com aventuras empolgantes e diversas possibilidades ao visitar outras épocas. Jõtòt, por outro lado, se depara com a violência e a brutalidade ao vagar por épocas passadas, presenciando os seus parentes mortos num massacre ou coagidos pela ditadura militar. Isso a faz temer quando sua mãe, Patpro, resolve ir à Brasília para participar dos protestos contra a tese do Marco Temporal. Jõtòt diz algo como: “não quero que você vá, lá vai estar cheio de não-indígenas”.

A viagem no tempo atua como elemento mobilizador de espaços e temporalidades no filme. A personagem de Jõtòt ocupa um lugar de intersecção entre a história e o presente na narrativa. Porém, ela também é afetada no seu espaço-tempo de origem pela experiência de retorno ao período do massacre e da ditadura. Não à toa, Patpro chama o pajé Hyjnõ para tentar curar a filha. Hyjnõ percebe que o *carõ* de Jõtòt está vagando no tempo. Ele vê os perigos que ela corre, por isso passa a acompanhar seu *carõ* de perto e indica que ela pinte o corpo com folhas do mato. Por outro lado, Hyjnõ não interrompe o processo de Jõtòt, ele acredita no potencial dela ao adquirir esses conhecimentos nos sonhos.

A cena que se passa em 1969, traz à tona especificamente uma reflexão das mulheres *mêhĩ* sobre a ditadura militar. Assistimos, assim, ao que foi a Guarda Militar Indígena pela visão das mulheres. Elas se despedem de seus filhos e maridos na beira do rio. Acreditando que nunca mais os veriam, elas cortam o cabelo dos homens enquanto entoam o choro fúnebre ritual.

Essa abordagem se diferencia em relação a outros filmes ou livros que tratam sobre o assunto da Guarda Rural Indígena, pois estes geralmente enfocam apenas a perspectiva dos homens que partiram e não das mulheres que ficaram no território. Ao lembrar essa narrativa a partir da corporalidade das mulheres *mêhĩ*, o filme visibiliza a existência e o trabalho intelectual das mulheres que contribuíram para resguardar a memória do povo Krahô.

A importância desse trabalho de resgate está na retomada e recriação de uma memória e narrativa indígena que perturba o discurso dominante. As mulheres *mêhĩ* produzem um contra-discurso de resistência em relação ao discurso hegemônico do período da ditadura no Brasil.

A flor do buriti articula, assim, um tipo de especulação que se aproxima do que faz Sadiya Hartman no livro *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022), onde especula sobre a vida possível de jovens negras no Harlem do século XX, para além de narrativas estabelecidas pela documentação oficial.

A sequência do massacre no filme, também funciona como um modo de reativar memórias e desfazer estereótipos. Nos dias atuais, durante o ritual do *Ketwajê*, o personagem de Hyjnõ narra para os jovens como os fazendeiros os atacaram em 1940, no mesmo ritual. Vale deixar claro que, o ritual do *Ketwajê* comemora a transição dos meninos e das meninas da infância para a juventude, marcando o início de suas vidas adultas. Assim, a partir de uma retrospectiva, acompanhamos a narração de Hyjnõ enquanto assistimos à cena. Em 1940, os *mêhĩ* sofreram um massacre arquitetado por dois fazendeiros da região, Mundico Soares e Santiago. Seus pistoleiros mataram o cacique Balbino Capèr no meio do pátio da aldeia, além de muitas crianças, velhos e mulheres *mêhĩ*, somando mais de 80 mortos. Eles atacaram a maior aldeia Krahô da época, Cabeceira Grossa, que somava cerca de 200 habitantes. O ataque foi planejado pelos fazendeiros para o dia de um grande ritual de *Ketwajê*, sabendo que a aldeia estaria cheia por conta da festa.

A cena do massacre no filme foi inspirada no relato de alguns de seus sobreviventes. A principal delas foi Franciline Wyrkwyj, que tinha apenas 10 anos na época. Em dezembro de 2021, fomos à Aldeia Nova entrevistar Franciline para a pesquisa do filme. De acordo com o relato de Franciline, a aldeia estava esvaziada naquele dia, as mulheres tinham ido para a roça arrancar mandioca e os homens foram caçar para iniciar a festa do *Ketwajê*:

No final da tarde chegou na aldeia um vaqueiro trazendo um zebu branco. Ele parou na casa do cacique e amarrou o boi na árvore: “Ê, caboclo! O Santiago mandou esse boi pra vocês. Pode matar quando vocês quiserem. E fala pro seu povo que amanhã eu volto com um saco de sal que ele vai dar pra vocês”. Um *mêhĩ* ainda questionou: “Mas como nós vamos fazer essa carne sem sal?”. O va-

queiro respondeu: “Se vocês querem sal, vocês vão lá no Santiago”. Nós resolvemos dividir a carne e ficamos esperando o sal. Os brancos nos assustaram, nós achamos que no dia seguinte ele ia trazer sal, mas era bala que ele estava falando. Os adultos passaram a noite toda cantando no pátio. Eu era bem novinha, tinha muita gente deitada em frente à casa do cacique Balbino. A gente estava dormindo quando os brancos começaram a atirar. Eu entrei pra casa e me escondi debaixo do giral de dormir. O finado Jawiu também estava. A gente se embrulhou com a esteira e uns cofos. Esse branco chegou e todo mundo foi embora. A casa ficou sem ninguém, eu estava só com ele.

No filme, os adultos saem correndo ao escutar os tiros das armas dos brancos e não conseguem voltar para buscar a personagem de Jõtòt, que estava dormindo na casa junto ao seu irmão mais novo. Situação semelhante aconteceu com Franciline, ela e seu irmão ficaram para trás na correria do massacre. Mesmo sem os adultos, os dois conseguiram esconder-se numa roça de bananas ali perto, onde mais tarde foram resgatados por um tio que os levou ao Grande Vão, lugar em que o restante dos *mêhĩ* sobreviventes ficaram escondidos por um longo tempo.

Narrando a história do massacre, Franciline reflete que ao falarem que o sal chegaria depois, os brancos quiseram passar uma mensagem de morte aos *mêhĩ*. Ao dizer que voltaria com o sal, o vaqueiro na verdade estava se referindo às balas que dispararia para matá-los. O sal aqui se torna bala, como imagem do que viria a ser o massacre.

Em 1975, o artista plástico Cildo Meireles gravou uma radionovela intitulada *Sal sem carne*, inspirada no dossiê que seu pai, o indigenista Francisco Meireles, produziu sobre o massacre de 1940 nos Krahô. A partir de sons gravados em suas pesquisas pelo interior do Goiás, em *Sal sem carne* Cildo produz um LP que trata do confronto entre territorialidades por meio da sobreposição de vozes indígenas e não-indígenas. Na radionovela, os não-indígenas definem o “índio” como aquele que só come carne assada sem sal. Esse é um estereótipo através do qual o pensamento eurocêntrico discrimina e marginaliza os povos originários há muito tempo, tratando-os como se fossem “selvagens” ou sem discurso. O título *Sal sem carne*, criado por Cildo, se conecta com o massacre à medida que subverte a imagem da carne sem sal que antecedeu o crime. Sal sem carne é uma metáfora dos tiros disparados contra os *mêhĩ*, ao mesmo tempo em que pode significar um corpo sem carne, um corpo morto, de que sobrou apenas os ossos.

Criando um território em que a não visualidade dos personagens, a ausência da imagem de seus corpos, demanda ao espectador da obra de arte desvendar a narrativa por outros sentidos que não a visão. *Sal sem carne* pode estar nos dizendo: “assim como ver, escutar é sempre formar imagens” (LEITE, 2019, p. 1902). É nessa zona de indiscernibilidade entre som, corpo e memória que Cildo nos permite questionar os “guetos” a que os indígenas são relegados no Brasil. A ideia de gueto na obra carrega a questão do deslocamento entre territórios, apontando para uma inversão da situação de colonização dos indígenas, que por se sentirem invisibilizados pela ciência e história ocidental, agora se deslocam para espaços considerados desse mesmo homem branco para escreverem suas memórias através de discursos e imagens.

A flor do buriti (2023) se conecta a *Sal sem carne*, por ser um filme que dá mais ênfase à resistência dos *mêhĩ* do que à violência dos fazendeiros. Houve um cuidado por parte dos diretores de não reproduzir a violência gráfica tanto do massacre quanto da guarda rural. A violência está lá de forma simbólica, nos sons, gestos e estética dos personagens, mas sem ser mostrada de maneira explícita.

Por meio da recriação de fatos históricos, *A flor do buriti* constrói um arco estratégico de resistência do povo Krahô, que vai mudando e se atualizando através dos tempos. Na parte final do filme, acompanhamos a viagem de Hyjnõ e Patpro à Brasília para participarem do Acampamento Terra Livre contra a tese do Marco Temporal.

Hyjnõ e Patpro vivem o dilema de lutar pelos direitos de seu povo em Brasília enquanto estão preocupados com suas famílias na aldeia. A esposa de Hyjnõ está grávida, sua filha está prestes a

nascer. A família de Patpro está mudando de aldeia e sua filha Jõtõt continua viajando no tempo. Durante o acampamento, Hyjnõ conta para Patpro sobre os sonhos que anda tendo e dali tira sinais do que vai acontecer na luta em Brasília. Essa sequência afirma a contemporaneidade indígena, mostrando como hoje em dia os *mēhĩ* precisam lutar também nos espaços institucionais e vão às cidades grandes para fazer alianças, participando das lutas encampadas há muito tempo pelo movimento indígena.

Mesmo diante do genocídio e do colonialismo, vemos que os Krahô são um povo que encontra formas de fazer parentesco e inventar mundos que resistem através dos tempos. Aqui o filme funciona como um mediador de mundos, revelando como a demarcação das terras indígenas não tem a ver apenas com os povos originários, mas com a nossa sobrevivência no planeta enquanto humanidade, e por isso deve ser uma luta travada a nível global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a exibição de *A flor do buriti* na aldeia Pedra Branca, em agosto de 2023, escutamos as crianças perguntando aos adultos se o massacre de 1940 tinha acontecido daquela maneira mesmo. Por conta de *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos*, Ihjãc teve vários problemas para explicar aos seus parentes de outras aldeias que ele não se tornou realmente um pajé. Esse tipo de experiência ou “confusão”, nos faz pensar como esses dois filmes podem ser lidos como ficções especulativas. A ficção especulativa serve de guarda-chuva para gêneros como a fantasia, a ficção científica, o realismo mágico e o horror.

Diferente da perspectiva ocidental moderna, que requer o estabelecimento de um “mundo real humano” para especular sobre situações que seriam “impossíveis”, a ficção especulativa conectada a cosmologias indígenas necessariamente borra os limites entre cultura e natureza. Não podemos esquecer que a noção de humanidade moderna foi criada a partir da figura do homem branco europeu. Em *Earth beings: ecologies of practice across andean worlds* (2015), Marisol de la Cadena nos diz que ao presumir uma distância intocável entre a Europa, definida como berço da civilização, e o resto do mundo, definido como ainda muito próximo da natureza, “os conceitos ocidentais distribuíram hierarquias naturais de humanidade pelo mundo, desconsiderando completamente os termos indígenas e seus entendimentos não-ocidentais das relações humano-naturais” (CADENA, 2015, p. 100).

Com o mundo moderno, surge a invenção da distinção ontológica entre humanos e não-humanos, eu e outro, natureza e humanidade, selvagem e civilizado. Nesta distinção, os mundos inferiores, tidos como “selvagens”, não chegam nem a ser levados em conta, pois não participam do princípio de realidade de que não podem contar.

Ao contrário da política e da ciência ocidental, os regimes de realidade dos *mēcarõ* e as práticas que trazem consigo não exigem provas para afirmar sua existência. Mesmo ameaçadas pela negação colonial, as narrativas *mēhĩ* não cessam de produzir imagens insurgentes nas frestas e insuficiências do discurso colonialista. São imagens construídas por meio de fricções entre a escritura e o apagamento, a memória e o esquecimento, o fluxo e o corte, em que vestígios de lembrança se transformam em novas formas expressivas, do mesmo modo como imagens cósmicas inescapavelmente transformam o mundo das imagens técnicas.

Considerando as histórias não contadas da população indígena brasileira, a ficção especulativa pode ser um conceito fundamental para que essas histórias sejam reimaginadas e reposicionadas tanto no passado quanto no presente. Por desafiarem a noção de humanidade moderna, essas narrativas parecem nos ensinar que o invisível não precisa servir de contraponto para uma normalidade a ser quebrada, mas que ele pode ser parte da própria realidade. São narrativas mais próximas do que Viveiros de Castro chamou no prefácio do livro *A queda do céu* (Kopenawa; Albert, 2015) de “onirismo especulativo” ao se referir à filosofia yanomami.

Quando os yanomami querem aprender algo, eles se esforçam para conhecê-la em sonho. Numa de suas célebres frases, o xamã Davi Kopenawa diz: “os brancos dormem muito, mas só sonham consigo mesmos”. Ao mesmo tempo em que aponta a desvalorização dos sonhos pelos brancos, Davi

também critica a forma como só conseguimos projetar reflexos de nós mesmos sobre o mundo, ao invés de nos abirmos para a alteridade e o desconhecido. De acordo com o xamã, por não sabermos sonhar, nós não-indígenas ignoramos os pensamentos de outros povos e lugares, não conseguindo, assim, conceber outra forma de pensar a não ser aquela que já experimentamos. É por essa razão que não conseguimos ver a imagem dos espíritos e tampouco sonhar a floresta. Em *O desejo dos outros* (2022), Hanna Limudja explica que:

Ao contrário do que supõe a psicanálise freudiana, para a qual o sonho seria o resultado de um desejo inconsciente de quem sonha, no caso dos Yanomami o sonho se constitui antes como o desejo manifesto de um outro, seja esse outro um morto, um espírito ou um animal. (LIMUDJA, 2022, p. 115)

Tal qual a filosofia yanomami, para os *mêhĩ* sonhar é um ato político. Para eles, o sonho geralmente é desencadeado por uma vontade que é completamente alheia a quem sonha. Ou seja, a pessoa que sonha é considerada objeto de desejo de um outro e, num certo sentido, se torna “presa” daquele que aparece no sonho. Consequentemente, ao acordar os *mêhĩ* poderiam se perguntar: quem está me sonhando? Quem está me causando esse sonho? Ou melhor, para incorporar a premissa das ficções especulativas: “e se” alguém estivesse me sonhando?

Nesse sentido, algo que une as histórias de Crate, Ihjãc e Jõtòt é o fato de que foram desejados e sonhados pelos espíritos *mêcarõ*, seja para se tornarem pajés ou viajar no tempo. Assim, podemos dizer que os *mêhĩ* agem por meio de suas práticas não apenas para verem os espíritos, mas para serem vistos por estes. A própria vivência dos *mêhĩ* recria o mundo dos antepassados e faz com que os espíritos se recordem dos vivos. Enquanto os antepassados olharem para os *mêhĩ*, a existência dos vivos estará assegurada, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. O que os *mêhĩ* fazem ao sonhar com seus antepassados é, portanto, um “onirismo especulativo”. E quando articulam essa experiência em um artefato, seja ele um relato, um livro ou um filme, têm o potencial de se tornar uma ficção especulativa.

REFERÊNCIAS

- A *FLOR do Buriti*. Direção: Renée Nader Messor, João Salaviza. Produção: Karõ Filmes. Brasil: Embaúba Filmes, 2023. 1 DCP (125 min).
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Martins Fontes, 2001.
- BRAND, D. *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2022.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo, Hucitec, 1978.
- CHUVA é cantoria na aldeia dos mortos*. Direção: Renée Nader Messor, João Salaviza. Produção: Karõ Filmes. Brasil: Embaúba Filmes, 2018. 1 DVD (114 min). Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/chuva>. Acesso em: 09 abril 2024.
- MELO, V. M. C. de. *O movimento do mundo: Cosmologia, alteração e xamanismo entre os Akw-Xerente*. 2016. 211 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.
- DE LA CADENA, M. *Earth beings: ecologies of practice across andean worlds*. Durham: Duke university press, 2015.
- DELEUZE, G, GUATARRI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- HARTMAN, S. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. Floresta. São Paulo, Fósforo, 2022.
- KOPENAWA, D., ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- LEITE, C. A. O. O terceiro canto: sal sem carne (1975) de Cildo Meireles. In: *Origens*, Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas, 28, 2019, Goiás, Goiânia, UFG, 2019.
- LIMA, A.G.M. “*Brotou batata para mim*”: cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO, Brasil). 2016. . 428f. Tese (Doutorado em Antropologia) — UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.
- LIMULJA, H. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo, Ubu Editora, 2022.
- MARTINS, K.F. *Ficção especulativa no cinema negro brasileiro: a estética afrofuturista em curta-metragens*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo), UNESPAR, Curitiba, 2021.
- MELLATI, J. O mito e o xamã. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, v. 14, p. 60-70, São Paulo, 1963, .
- NIMUENDAJÚ, C. *The Serent*. Publications of the Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund, volume IV. Los Angeles: The Southwest Museum, 1942.
- PACKER, I. *Sobre a lenha, labaredas: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô Timbira/Brasil central*. 2020. 296f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Unicamp, Campinas, 2020.
- KRAHÔ, C. P. Mulheres-cabaças. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 11, p. 110-117, nov. 2017.
- SAL SEM CARNE. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Tapeçar Gravações S.A, 1974. 1 LP (50 min).
- VIVEIROS DE CASTRO, E. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)*, v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.