

Cantos e Fronteiras: Ontologias Relacionais a Partir do Curta Mâtãnãg, A Encantada

Chants and borders: relational ontologies from the short film Mâtãnãg, a Encantada

Diego Bonatti¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo a análise do curta Mâtãnãg, A Encantada, enquanto expressão cultural e ontológica dos Maxakali a partir de um pensamento relacional e perspectivista. Utiliza, como pressupostos teóricos, os conceitos de ontologia relacional (Escobar, 2016), pensamento seminal (Kusch, 2007), perspectivismo (Viveiros de Castro, 1996), tempo mítico (Colombres, 2006), os cantos tradicionais Maxakali (Bicalho, 2019), entre outros. Interpreta o canto como uma fronteira espiritual, de expressão anímica e como uma forma de território concebida a partir da cultura tradicional do povo Maxakali.

Palavras-chave: Mâtãnãg; A Encantada; ontologias relacionais; cantos; fronteiras; perspectivismo.

Abstract: This paper aims to analyze the short film *Mâtãnãg, A Encantada* as a cultural and ontological expression of the Maxakali based on a relational and perspectivist way of thinking. It uses, as theoretical bases, the concepts of relational ontologies (Escobar, 2016), seed cycle thinking (Kusch, 2007), perspectivism (Viveiros de Castro, 1996), mythical time (Colombres, 2006), the traditional Maxakali chants (Bicalho, 2019), among others. This research interprets the chants as a spiritual borderline, of animic expression and a form of territory created from the traditional culture of the Maxakali people.

Keywords: *Mâtãnãg; a encantada*; relational ontologies; chants; borderlines; perspectivism.

¹ Mestre e doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, na linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades. Bolsista Capes. Professor do Instituto Federal do Paraná - IFPR. E-mail: d.bonatti22@gmail.com



Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL –ISSN 1980-4504
DOI: XXXXXXXX

Boitatá, Londrina, 2023
Recebido em: 26/01/2023
Aceito em: 09/10/2023



BOITATÁ, Londrina
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Cantos e Fronteiras: Ontologias Relacionais a Partir do Curta Mātānāg, A Encantada

Diego Bonatti

Mātānāg, A Encantada

Dentre as mais de 300 etnias indígenas presentes no Brasil, que somam, aproximadamente, um milhão de pessoas, e com uma diversidade de 274 línguas, os Maxakali constituem um pequeno grupo situado no Vale do Mucuri, em Minas Gerais, na fronteira com o estado da Bahia. Em 1940, por exemplo, somavam apenas 59 indivíduos pertencentes à etnia. Hoje, ainda constituem um pequeno grupo: pouco mais de 2.000 pessoas. Desde 1500, a etnia Tikmũ'ũn quase foi extinta por diversas vezes, seja pelo genocídio colonial, seja por eventos cotidianos, como uma grande enchente, registrada, por exemplo, por meio do mito do dilúvio e representado no curta *Konāgxeka: o Dilúvio Maxakali* (2016).

O registro de suas histórias em narrativa é um recurso poderoso de preservação da memória e cultura do povo, assim como dos fatos importantes para a comunidade. De acordo com Romero (2015), o mito do dilúvio reconta a própria história da etnia, quase extinta por diversas vezes ao longo da história:

Antigamente, contam eles, um enorme dilúvio se abateu sobre a Terra, vindo de lá de onde o firmamento encontra o céu. Sucessivas ondas inundaram a floresta rapidamente e os índios todos tiveram de se apressar e fugir. Carregando consigo algumas batatas cozidas, um casal escalou a rocha mais alta que pôde alcançar. As águas subiam violentamente e não demoraram a cobrir toda a vegetação. As antas e outros animais terrestres tentaram escapar, mas terminaram sumindo no aguaceiro e, com eles, (quase) todos os Tikmũ'ũn. Apenas os patos selvagens continuaram boiando tranquilamente... O casal, contudo, logrou sobreviver, contendo o avanço das águas – que estavam prestes a alcançá-los – com imensas pedras que aqueciam e lançavam no seu interior. Aos poucos, a água retrocedeu e o dilúvio passou (Romero, 2015).



Outra importante narrativa dos Maxakali foi transformada em curta-metragem em 2019, com direção de Shawara Maxakali e Charles Bicalho, com apoio do Itaú cultural e realização da Pajé Filmes: *Mâtãnãg, A Encantada* (Mâtãnãg [...], 2019). Nesta animação, são ilustrados os acontecimentos que envolvem a vida da mulher indígena Mâtãnãg após a morte de seu marido. O homem havia saído para caçar e é picado por uma cobra. Inconformada com a morte do marido, Mâtãnãg decide comê-lo, misturando sua carne com beiju.

Figura 1 – Mâtãnãg se alimenta do marido



Fonte: (Mâtãnãg [...], 2019).

Em seguida, a mulher passa a ser acompanhada pelos espíritos da aldeia; em determinada oportunidade, encontra o espírito do marido e diz a ele que o acompanhará pelo mundo dos espíritos. O marido responde que ela não pode acompanhá-lo e segue sua jornada até o outro lado do rio. Obstinação, Mâtãnãg se transforma em pássaro e segue o marido sobre as águas.

Já na aldeia espiritual, a mulher passa a viver fatos que se assemelham a punições ou castigos por ela ter insistido em estar entre os mortos: mamões caem em sua cabeça, é atacada



por uma nuvem de gafanhotos, precisa atravessar cipós com espinhos em chama, é perseguida por morcegos etc.

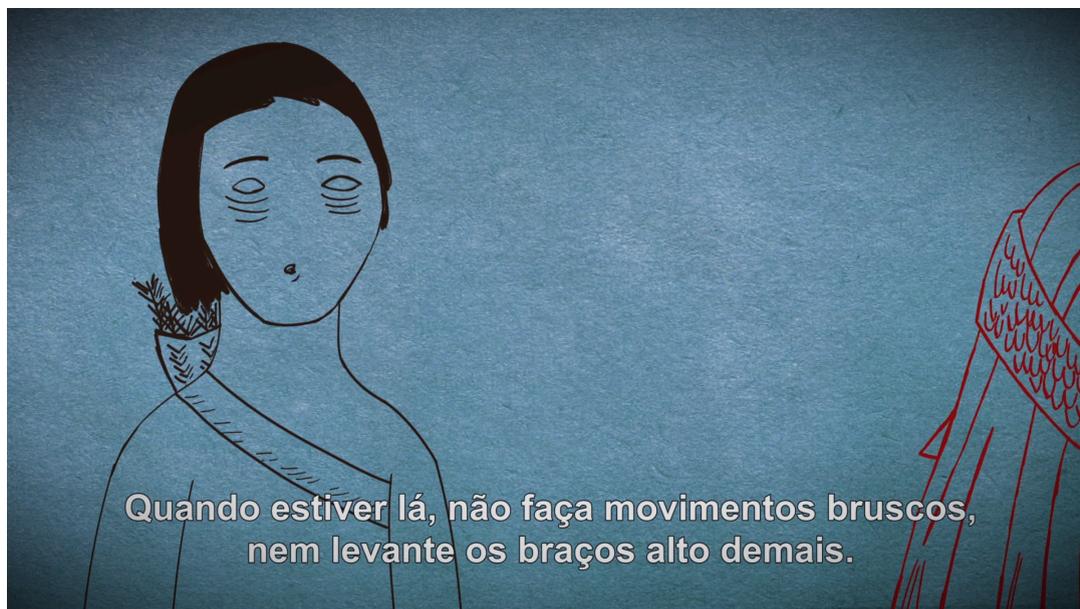
Figura 2 – Mâtãnãg tenta derrubar um mamoeiro



Fonte: (Mâtãnãg [...], 2019).

Mâtãnãg não aceita as dificuldades e as desafia, atitudes perante as quais o marido sempre a reprime e diz: “Não mexe com eles, eles são dos *yãmîy*” (Maxakali; Bicalho, 2019). Conforme segue o marido pela aldeia espiritual, a mulher aprende algumas coisas e é alertada por ele sobre como deve se portar dentro daquele espaço. Ele fala que lá existem muitos animais grandes, como leão, hipopótamo, elefante, e que todos eles são espíritos, são, portanto, *yãmîy*. Conforme o marido, Mâtãnãg não pode se agitar para que não assuste os animais e eles lhe ataquem:



Figura 3 – Mâtãnãg é alertada sobre como deve se portar na aldeia espiritual

Fonte: (Mâtãnãg [...], 2019).

Em determinado momento, Mâtãnãg é aconselhada pelo espírito do marido a ficar na casa que pertencia ao sogro. Lá, ela ouve os barulhos de muitos animais que cercam a casa e fica com medo. Depois disso, três mulheres a convidam para ir ao rio pescar. Durante toda a jornada, a mulher permanece segurando o filho em um cesto preso às costas. Em seguida, Mâtãnãg decide voltar à sua aldeia e recebe o seguinte aviso do marido: “Tudo bem. Mas lembre-se: não conte a ninguém o que viu aqui. Guarde segredo sobre tudo o que viu e fez aqui” (Maxakali; Bicalho, 2019).

Depois disso, são apresentadas imagens de cantos e mirações, como se fossem uma espécie de ritual para se reconectar à aldeia física. De volta à aldeia, Mâtãnãg desobedece mais uma vez e conta sobre o que experienciou na instância espiritual

Isso me faz lembrar de tudo o que vi e fiz na aldeia dos espíritos: encontrei as yãmÿhex que soltavam raios de suas axilas; vi a cabana que serve de morada ao espírito do pai de meu marido; os animais grandes me farejaram e depois foram embora; fui pescar no rio com as yãmÿhex... Então resolvi voltar e vir embora (Maxakali; Bicalho, 2019).



Por fim, enquanto colhia batatas que seriam oferecidas às yãmíyhex, Mâtãnãg é picada por uma cobra e morre, como uma espécie de castigo por ter ido longe demais e falado sobre o que não deveria: “Meu marido virou cobra e me picou. Agora estou igual a ele. E posso ficar com ele. E quando tiver um ritual na aldeia, eu vou junto, entranhada nos cabelos das pessoas, como os espíritos yãmíy costumam fazer” (Maxakali; Bicalho, 2019).

Figura 4 – Mâtãnãg morre e se une ao marido na aldeia espiritual



Fonte: (Mâtãnãg [...], 2019).

Palavras cantadas

Para além da genialidade artística presente no curta e da temática representada, outro aspecto chama atenção na obra: o canto como elemento narrativo da história. Durante toda a animação, vozes cantadas ajudam a contar a jornada de Mâtãnãg na aldeia espiritual. São cantos coletivos, que dão ritmo e o tom dos sentimentos vividos pela protagonista conforme se alternam as vivências.

A presença do canto em uma obra audiovisual criada a partir das histórias orais do povo Maxakali não é ocasional. A complexidade do que significa o canto para este povo vai



muito além da melodia. Cantar, para os Maxakali, é agenciar uma palavra de poder, é expressar a poética do ritmo associada à voz, ao corpo e à formação de imagens. E a produção de imagens é um recurso poderoso não apenas para a compreensão das histórias e saberes contidos nos cantos, mas também para a própria reprodução imagética dos mitos em toda sua potência.

Em relação ao aspecto representativo dos cantos Maxakali, Bicalho (2019) entende que eles possuem uma estética visual-cinematográfica. O pesquisador interpreta a composição dos cantos rituais *yãmîy* “[...] segundo um método ideográfico e emitidos em certa sequência, [dando] aos rituais maxakalis um caráter protocinematográfico, uma vez que evocam imagens sequenciais para narrar” (Bicalho, 2019, p. 266). Evocar imagens sequenciais faz com que os cantos inaugurem uma espécie de cinema originário e anterior ao dos irmãos Lumière. O encadeamento de imagens se dá pelo uso de frases descritivas e que conseguem remontar à cena originária, como pode ser observado no exemplo abaixo, do Martin-pescador:

O martin-pescador pequeno está na árvore seca
Ele desce no rio
Ele entra na água
Ele sai com um peixe
Ele está parado comendo o peixe
Ele corta caminho entre dois morros
Ele vai rio abaixo
Ele vai rio acima
Ele voa entre o céu e a terra
Ele desce no rio grande (Maxakali, 2004 *apud* Bicalho, 2019, p. 270).

Cada verso diz respeito a uma ação que acontece no universo cosmológico Maxakali. No excerto acima, em que é apresentado um trecho da canção do Martin-pescador, o ambiente é composto também pela dimensão espiritual, uma vez que o personagem transita por morros e rios, assim como pelo céu, voando livremente. A captação-reprodução-narração das cenas possui um efeito que materializa a narrativa mítica que está sendo cantada e que torna, no momento da canção, a palavra-som em realidade.

Ainda, para Bicalho (2019), os cantos *yãmîy* dos Maxakali possuem um *design* que segue a forma de um diagrama



Ao se emitirem alguns cantos determinados, é possível reconstruir toda a narrativa correspondente mentalmente. E, a partir daí, representar, por meio de outros materiais, os elementos que compõem a encenação do ritual, por meio de outras linguagens, para além da língua e do canto: figurino, alimento, coreografia, etc (Bicalho, 2019, p. 279).

O encadeamento dessas imagens faz com que seja criado um *diagrama semiótico*, em que imagens mentais sequenciais funcionem como uma espécie de guia e ajudem o cantor a nomear todas as ações e elementos presentes na canção-história. Por conseguinte, o pesquisador entende que os processos que dão suporte para a construção das imagens-cantos, somadas à sua estrutura interconectada, faz dos cantos Maxakali uma espécie de cinema cantado que projeta “[...] imagens mentais por meio do canto, [e se torna] fonte de informação e conhecimento, de socialização e de arte” (Bicalho, 2019, p. 282).

A expressão de uma linguagem heterogênea, isto é, que não pode ser separada e entendida por uma única área de estudos, tais como as Artes Visuais, o Cinema ou a Música, entre outras, demonstra não apenas a multiplicidade epistemológica das culturas originárias, como também sua complexidade. A diversidade dos elementos que compõem a realidade para o povo Maxakali evidencia uma noção de realidade expandida, que não se refere apenas ao aqui e agora, mas da comunidade como algo maior, coletivo, e para além das fronteiras físicas, transcendendo, dessa forma, as fronteiras cantadas.

A aldeia espiritual

A transformação de histórias em narrativas e cantos demonstra não apenas uma preservação de memória, como também uma fonte histórica dos acontecimentos importantes para a comunidade. Mitificar o real é uma característica comum para os povos indígenas e revela, por outro lado, que o mundo físico é palco para acontecimentos espirituais e que estejam conectados com sua cosmologia e seu modo de vida. Para os Maxakali, o espiritual não é algo distante, fora do normal, sobrenatural, mas cotidiano, presente nos elementos que os cercam, principalmente na terra e na natureza. Para os eles, por exemplo, tudo possui espírito



A religião Maxakali é baseada em seus espíritos *yãmîy* e na realização de seus rituais *yãmîyxop*. Animais e outros elementos da natureza, além de espíritos de pessoas falecidas, tornam-se *yãmîy* para os Maxakali. Outros objetos, inclusive exógenos, como o avião ou helicóptero, futebol, sanfona e até o próprio “homem branco”, acabaram por se tornar *yãmîy* no complexo de rituais *yãmîyxop* (Bicalho, 2019, p. 269).

É interessante pensar como inclusive elementos que não compõem a realidade cotidiana do povo também possuem *yãmîy*. Simbolicamente, cabem muitos mundos dentro do mundo dos Maxakali. As diferenças culturais não parecem ser barreiras, mas sim aceitas e incorporadas à cosmologia tradicional. Até mesmo o homem branco, muitas vezes representante das agressões desferidas contra as populações tradicionais, de expropriação de terras, imposição cultural e causador de mortes, é entendido como participante da comunidade e portador de *yãmîy*. O modo como os Maxakali invocam e homenageiam os *yãmîy*, assim como transmitem seus mitos, narrativas e cantos acontece de forma coletiva e intergeracional – a palavra cantada é transmitida geração após geração em toda a sua potencialidade. Enquanto traço cultural muito característico, o canto, neste contexto, não está ligado unicamente a uma expressão artística, mas sobretudo, espiritual.

Na animação, simbolicamente, o espiritual e o mundo cotidiano são o mesmo espaço, não são lugares opostos ou distantes. Contudo, a barreira física e simbólica que os separa é o rio. Cabe lembrar que, na narrativa, o marido atravessa o rio e segue para a aldeia espiritual, enquanto que Mâtãnãg evoca seu espírito de pássaro para conseguir transpor a fronteira entre os mundos.

A fronteira, muitas vezes, é um conceito usado para pensar os limites políticos de países, estados e cidades, restringindo-se, apenas à realidade física do território. Visto que divide e impõe limites, a fronteira física, para os Maxakali, representa, ainda, a permanência da colonização:

[...] Porque ali, todo o vale do Mucuri foi a região do nosso povo Maxakali.

Hoje nossa terra tem limites. Nós não podemos passar dos limites.

Vimos que nós precisamos ter uma terra para poder falar: “essa terra é do nosso povo que é antigo, é onde ele passou”.

Teófilo Otoni era região do meu povo Maxakali.

Ninguém sabe que meu povo existia antes dos portugueses chegarem.

Quando os portugueses chegaram, meu povo já existia, abriu os braços e os recebeu.



[...] Hoje precisamos ter uma terra histórica para meu povo, para que quando chegar um mais novo eu possa dizer: “essa terra tem a nossa história. Essa terra é a história de onde passou meu povo Maxakali” (Um encontro [...], 2022, grifo nosso).

Cabe lembrar que, antes, o Brasil não existia e tudo isso era a Pindorama – a terra das palmeiras. A divisão do espaço e os conflitos que se originaram dessa imposição são fruto da colonização, assim como português nenhum descobriu o Brasil, mas sim o invadiu e genocidou sua população originária. Neste contexto, a fronteira política é uma herança colonial que, para além de demarcar a soberania de territórios, opera, por outro lado, como medida para opressão e segregação cultural.

Outra fronteira que se faz marcante na vida dos Maxakali é a língua. Sabe-se que língua é um elemento que ao mesmo tempo que constitui comunidade, cria diferenças e pode afastar os indivíduos pertencentes a grupos linguísticos distintos. Para os Maxakali, a preservação da língua originária e a pressão e a necessidade de aprender português para conseguir circular pelo mundo ocidental é um conflito mediado pela sabedoria; antes que as crianças aprendam o português como primeira língua e “embranqueçam” ainda mais a cultura e as práticas do povo, elas solidificam sua matriz linguística na língua ancestral “povo bilíngue, os maxakalis falam sua língua ancestral, o Maxakali, e o português. As crianças só iniciam o aprendizado sistemático da língua portuguesa por volta dos 10 anos de idade, após sedimentada a língua maxakali, como estratégia de preservação linguística e cultural” (Bicalho, 2019, p. 269).

Nessa perspectiva, a fronteira pode, também, ser um escudo protetor para a comunidade, como um filtro de ameaças e que se abre parcialmente para o mundo exterior, mas sem deixar o núcleo da comunidade desprotegido. Por outro lado, existem fronteiras criadas para além da comunidade tradicional e que são impostas independente da escolha dos sujeitos, tal como explica o filósofo argentino Rodolfo Kusch.

O autor fala sobre as fronteiras físicas e simbólicas criadas para separar a população branca e europeizada de uma pequena cidade argentina do *fedor*; isto é, da população com traços e costumes ligados às culturas originárias e que representavam, para o centro branco elitizado, algo a ser fagocitado e rejeitado (Kusch, 2007). Kusch desenvolve esse pensamento a partir do pensamento *seminal*, do ciclo da semente, isto é, de práticas epistemológicas e



culturais dos povos originários que agem com base no *estar-sendo*, ou seja, que orientam suas vivências a partir dos processos e não do objeto de conhecimento. Esse estar-sendo diz respeito a modos de vida antiocidentais e residuais, que metaforicamente operam a partir do *fedor*, ou de tudo aquilo que está localizado *para além da margem*, da fronteira entre o “civilizado” e o “não civilizado” “El hedor impregna lo irracional, la pobreza, el miedo, la ira, la invalidez y la marginalidad de lo americano. El hedor presenta un asunto que Kusch identifica inicialmente con lo popular y que deriva en lo indígena como ejemplo paradigmático” (Viveros Espinosa, 2016, p. 220).

Neste mesmo viés, para a teórica chicana Gloria Anzaldúa (2016), na obra *Borderlands - La frontera*, fronteira significa, sobretudo, um elemento de separação e de poder arbitrário, de marginalização e subalternidade

[...] Una frontera es una línea divisoria, una fina raya a lo largo de un borde empinado. Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los *baneados*. Ahí viven *los atravesados*: los bizcos, los perversos, los *queer*! los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo «normal» (Anzaldúa, 2016, p. 42).

Uma possibilidade para transgredir as fronteiras coloniais que marcam o corpo-território dos colonizados é pensar a fronteira para além do físico, ampliando sua possibilidade interpretativa para a realidade espiritual. De acordo com a cultura Maxakali, os cantos são instrumentos usados para homenagear os espíritos, os *yãmîy*. Assim, partindo da perspectiva de que, ao cantar os sujeitos evocam divindades e espíritos, a aldeia espiritual é acessada por meio das palavras cantadas, pelo poder do som. Para Tugny (2011, p. 3 *apud* Bicalho, 2019, p. 272), “os cantos *yãmîyxop* reproduzem a experiência e a visão de algo que se passa ‘aqui’ na aldeia, e alhures, onde os espíritos podem se postar durante o trabalho dos cantos”.

Assim, o canto funciona como uma conexão entre os mundos, uma ponte que une aldeias e estabelece uma conexão sobre o rio, para que os *yãmîy* e as pessoas possam circular livremente, constituindo, por vezes, uma só entidade. A convivência pacífica com a realidade



espiritual e com as outras culturas que os cercam evidencia um posicionamento político relacional voltado ao bem-estar comum pelos Maxakali.

Ontologias relacionais

O fato dos Maxakali se conectarem com a aldeia espiritual e dialogarem, negociarem e conviverem pacificamente com os *yãmîy* de diversas origens é, sobretudo, uma forma de fazer uma política relacional. Conforme Escobar (2016), as *ontologias relacionais* são ferramentas teóricas de conhecimento que rompem com o “[...] silenciamento de los saberes y experiencias populares por parte de la globalización eurocéntrica. Frente a la idea monolítica de «Mundo» o «Universo», este texto plantea la transición hacia la inspiración zapatista de «Mundos donde quepan muchos mundos» o «Pluriverso»” (Escobar, 2016, p. 12).

Das ontologias relacionais derivam não apenas outras epistemologias necessárias para compreender a realidade de outros mundos, como também novas formas políticas, essenciais para o reconhecimento, afirmação e proteção de corpos subalternos no mundo contemporâneo. O pesquisador fala que “[...] el entendimiento del mundo es mucho más amplio que el entendimiento occidental del mundo” (Escobar, 2016, p. 16), no sentido de reconhecer outras formas de existir e se relacionar com o universo, tais como as vivências de grupos tradicionais, indígenas, camponeses, etc. Por ontologia relacional, Escobar denomina a “[...] densa red de interrelaciones” (Escobar, 2016, p. 18) que se estabelecem no ambiente do qual um sujeito participa, desde físicos, até espirituais.

Esta forma de se relacionar com o ambiente e preservá-lo revela, então, um posicionamento político dos sujeitos, visto que a defesa do território é a defesa da própria vida

Dentro del mundo relacional, la defensa del territorio, de la vida y de la tierra comunitaria es una misma causa. [...] la perseverancia de las comunidades, de las tierras compartidas y de las luchas en su defensa y reconstitución – en particular, pero no en forma exclusiva, aquellas que en forma explícita incorporan dimensiones étnico-territoriales – y que incluyen la resistencia, la defensa y la consolidación de territorios, que pueden ser mejor descritos, de manera radical, como ontológicos (Escobar, 2016, p. 20).



Por conseguinte, pode-se entender que a vivência do *pluriverso*, isto é, deste mundo onde cabem muitos mundos, pelos Maxakali, foge da visão dualista ocidental do *eu* em oposição ao *eles*, mas sim da vivência do nós [nosostros]. Relacionar-se de forma ontológica é uma característica que demonstra, ainda, um deslocamento do conceito de poder, e que diferentemente da visão ocidental, não é privado, soberano e individual, mas público, dialógico, e coletivo para as populações indígenas. Essa forma de existir relacional, dialógica e coletiva estabelece, portanto, relações de saber e afeto para com o universo e todas as formas de vida que o compõem, conforme é discutido a seguir.

Relações anímicas

Neste universo cosmológico, não apenas é possível se conectar ao espiritual, como também estabelecer relações ontológicas e sociais com as diversas formas de vida que compõem a comunidade. Em *Mâtãnãg, A Encantada*, por exemplo, é possível identificar a presença de relações anímicas entre os personagens da animação quando, por exemplo, a protagonista cruza a fronteira e chega à aldeia espiritual, mesmo sem ter morrido, e interage com os espíritos que vivem lá. Além do espírito do marido, Mâtãnãg encontra os espíritos das *yãmîyhex* – que soltavam fogo pelas axilas, representando, simbolicamente, guias ou protetoras da aldeia espiritual (Mâtãnãg [...], 2019).

Os animais são presença importante no roteiro e caracterizam uma ameaça para a personagem, quando é atacada por uma nuvem de gafanhotos, quando os animais ferozes cercam a casa do sogro, ou ainda quando é perseguida por um bando de morcegos. Diante de todas as situações, Mâtãnãg é advertida que eles pertencem aos espíritos, aos *yãmîy*, e que, portanto, não podem ser atacados. A presença dos animais pode ser interpretada como uma forma de proteção da aldeia espiritual, uma vez que Mâtãnãg era uma invasora e havia desrespeitado as regras da comunidade.

Outra importante cena do curta acontece quando, ao ser picada por uma cobra e morrer, Mâtãnãg entende o acontecimento como uma punição do marido, que havia se transformado no animal e vindo até à aldeia: “Meu marido virou cobra e me picou”



(Maxakali; Bicalho, 2019). Em outro episódio, quando se transforma em pássaro para cruzar o rio, a protagonista demonstra, mais uma vez a simbiose entre humanos e animais na narrativa.

Esse aspecto vai de encontro a uma das características em comum entre o animismo e a política ontológica, que é o fim da oposição entre natureza e cultura. Uma vez que propõe o pluriverso como alternativa para um mundo cada vez mais ocidentalizado, desigual e violento, novas formas de se relacionar e compreender o lugar de cultura dos sujeitos são propostas. Viveiros de Castro (1996), ao analisar grupos indígenas sul-americanos, desenvolveu o conceito de *perspectivismo*, que diz respeito à forma como as etnias indígenas entendem seu universo cosmogônico – composto por seres animados e inanimados, tais como rios, pedras e espíritos

[...] a noção se refere a concepções indígenas que estabelecem que os seres providos de alma reconhecem a si mesmos e àqueles a quem são aparentados como humanos, mas são percebidos por outros seres na forma de animais, espíritos ou modalidades de não humanos. A construção dessa humanidade compartilhada se efetiva pela construção dos corpos. Quer dizer: a humanidade só se torna visível para quem compartilha um mesmo tipo de corpo ou para os xamãs, que são capazes de assumir a perspectiva de outros e vê-los como humanos (Maciel, 2019).

Conforme Viveiros de Castro (1996), o mundo é um lugar de coexistência em que humanos, animais e elementos naturais estão em situação de igualdade, diluindo, portanto, as fronteiras entre natureza e cultura. A realidade é entendida para além do físico e ampliada no sentido da subjetividade, ao relativo e o múltiplo, em outras palavras, o *pluriverso* de que fala Escobar. O *perspectivismo ameríndio* descentraliza, também, a noção de humano, admitindo outras possibilidades existência como aceitáveis e participantes da comunidade cosmogônica.

Dessa forma, para a cultura Maxakali, é aceitável que o espírito do marido se materialize por meio de uma cobra e vá até o “mundo físico” punir a esposa, assim como ela se torne em pássaro para transpor uma barreira. O caráter mitológico da narrativa representa o modo como os próprios fatos cotidianos da comunidade são explicados com base na espiritualidade. O mito, ou a narrativa cantada, neste contexto, desempenham o papel fundamental de colocar os sujeitos em relação e buscar elementos que orientem as culturas tradicionais.



Para Colombres (2006), o mito pode ter suas bases em narrativas orais e constituir uma realidade espiritual para a comunidade onde é ritualizado. Enquanto narrativa que busca explicar uma origem por meio de imagens, o mito possui uma localização temporal simbólica e que está em constante atualização, cumprindo, assim, o ciclo de criação, transmissão, reatualização, etc. A circularidade do tempo mítico na narrativa pode ser observada a partir da repetição de um elemento místico por natureza – a cobra. A presença do animal no início da narrativa, quando mata o marido, e depois, nas cenas finais, quando pica Mâtãnãg, demonstra uma circularidade de ações e de vivências – o mundo se repete e as ações são explicadas pelo viés espiritual.

Na narrativa, as ações, ou “punições” se repetem – a cobra funciona como elemento de ordem e reestabelecimento da norma da comunidade. Entende-se que Mâtãnãg tenha começado a ser acompanhada por espíritos após se alimentar da carne do marido, o que pode ser uma falta muito grave para a cultura Maxakali. Pior ainda, Mâtãnãg desobedeceu às ordens do marido em não revelar o que havia visto e vivido no mundo espiritual. Sua morte, neste caso, possui um caráter punitivo e quase pedagógico para a comunidade.

Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo a análise da animação *Mâtãnãg, A Encantada* (Mâtãnãg, 2019), com base nos conceitos de *ontologia relacional e perspectivismo*. A partir das análises, destaca-se a representação da aldeia espiritual enquanto um elemento bastante importante para a cultura Maxakali, assim como uma nova compreensão acerca da fronteira, vista agora como uma ponte de união entre mundos, muito mais do que uma barreira. A fronteira, neste contexto, pode ser um marco sobre onde começa e onde termina uma forma específica de pensar e sentir outros modos de percepção da realidade, visto que o mundo dos espíritos, para os Maxacali, não é algo intangível e distante da realidade. Como tudo o que os rodeia possui espírito, logo, pode-se entender que o mundo cotidiano é, portanto, uma realidade espiritual.



Ainda, a narrativa audiovisual demonstra outros aspectos culturais importantes dos Maxakali, a exemplo do canto como não apenas um instrumento artístico, mas sobretudo de acesso e evocação espiritual. Cantar, para os Maxakali, é transcender uma fronteira; é acessar o mundo dos espíritos por meio da língua cantada, repleta de ritmo e poder. À medida que cantam, os Maxakali criam imagens mentais que são fonte de informação e conhecimento, socialização e arte. Possuem, ainda, um caráter pedagógico e interconectado: as imagens produzidas facilitam a transmissão da história e a compreensão das cenas retratadas. Nesse caso, é criada uma espécie de cinema cantado que promove o transe ritualístico enquanto produz palavra-som.

Por fim, é possível identificar em *Mâtãnãg, A Encantada* (Mâtãnãg, 2019) o ciclo espiral do mito por meio da narrativa e das trocas ontológicas-relacionais entre os participantes da história. A narrativa audiovisual, composta por cantos e cenas tradicionais dos Maxakali, revela uma forma política de relacionamento entre a comunidade física e a espiritual de modo a agregar as diversas possibilidades de vida existentes, desde humanas, animais ou espirituais. Essa característica está associada à expressão do *pluriverso*, em que a diversidade de conhecimentos e existências é respeitada e reconhecida como participante dos mundos em comum. O *perspectivismo*, característica que coloca os elementos do ambiente em relação de igualdade permite que, na narrativa analisada, a realidade seja ampliada no sentido espiritual, fazendo com que os cantos sejam instrumentos de acesso e transposição de fronteiras, de circularidade de conhecimentos e narrativas, de força *yãmîy*.



Referências

ANZALDÚA, G. **Borderlands**: la frontera: la nueva mestiza. Tradução de Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 2016.

BICALHO, C. A. P. O “cinema” cantado dos maxakali. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, p. 266-285, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16111/12943>. Acesso em: 10 out. 2022.

COLOMBRES, A. **Literatura oral y popular de nuestra América**. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, 2006.

ESCOBAR, A. Sentipensar con la tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del sur. **AIBR**, Madrid, v. 11, n. 1, p. 11-32, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5647073.pdf>. Acesso em: 22 out. 2022.

KUSCH, R. **Obras completas**: pocket. Rosário: Fundação A. Ross, 2007. v. 1.

MACIEL, L. C. "**Perspectivismo ameríndio**". In: ENCICLOPÉDIA de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/perspectivismo-amerindio>. Acesso em: 15 out. 2022.

MÃTÃNÃG, A Encantada. Belo Horizonte: Pajé Filmes, 2019. 1 vídeo (14min). Publicado pelo canal Pajé Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vokByaIYWw>. Acesso em: 22 out. 2022.

MAXAKALI, Sueli. Palavras de Sueli Maxacali. Um encontro na Aldeia-Escola-Floresta. Site Teia dos Povos. Transcrição dos textos e apresentação: Rosângela Pereira de Tugny. 2022. Disponível em: <<https://teiadospovos.org/um-encontro-na-aldeia-escola-floresta/>> Acesso em: 15 out. 2022.

ROMERO, R. Quase extintos. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 8, p. 18-23, 2015. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/quase-extintos/>. Acesso em: 15 out. 2022.

UM ENCONTRO na aldeia-escola-floresta. **Teia dos Povos**, [s. l.], 15 jan. 2022. Transcrição dos textos e apresentação: Rosângela Pereira de Tugny. Disponível em: <https://teiadospovos.org/um-encontro-na-aldeia-escola-floresta/>. Acesso em: 15 out. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.





Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL –ISSN 1980-4504
DOI: XXXXXXXX

VIVEROS ESPINOSA, A. Enfoques sobre la filosofía de Rodolfo Kusch: el método, lo popular y el indígena como horizontes de pregunta en la filosofía americana. **Alpha**, Osorno, n. 42, p. 215-232, jul. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012016000100014>.



BOITATÁ, Londrina
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>