

A POÉTICA DA TERCEIRA MARGEM NO CINEMA LATINO-AMERICANO

Júlia Vilhena

Programa de Pós-Graduação em Estudos Artísticos, Universidade de Coimbra

Este artigo propõe uma reflexão sobre um cinema de autor realizado na América Latina, em contexto pós-colonial, a partir da análise de dois filmes lançados em 2018: *Los Silencios*, de Beatriz Seigner, e *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, de João Salaviza e Renée Nader Messora. Ambos os filmes estrearam no Festival de Cannes, de onde o filme de João e Renée saiu com o prêmio do júri da mostra Um Certo Olhar.

Parece-nos interessante colocar as duas obras em diálogo, pois além de serem dirigidas por realizadoras brasileiras – no caso de *A Chuva*, trata-se de uma codireção com um autor português –, ambas retratam comunidades que estão à margem no contexto do Brasil contemporâneo e de seus países vizinhos e apresentam, ao nosso ver, um caráter híbrido que os autores Ella Shohat e Robert Stam relacionam ao cinema pós-colonial, em contraponto às identidades rígidas do discurso terceiro-mundista. Vamos nos deter no modo como os filmes retratam essas comunidades e constroem o “outro” por meio dos dispositivos cinematográficos e o que essas escolhas revelam sobre suas maneiras de pensar e fazer um cinema autoral à luz do momento histórico atual.

Para tanto, faremos nossa análise dentro da perspectiva dos estudos pós-coloniais, de um cinema “terceiro-mundista” (Shohat; Stam, 2006) e de reflexões antropológicas a fim de compreender os gestos que diferenciam essas obras de uma representação mais totalizante e eurocêntrica, presente em uma tradição do documentário e do cinema etnográfico.

O pós-colonial e o Terceiro Cinema

A expressão “pós-colonial” pode ter dois empregos: um mais histórico, compreendendo o período posterior aos processos de descolonização do chamado “terceiro mundo”, e outro mais teórico e crítico, advindo dos estudos culturais que ganharam projeção no meio acadêmico a partir dos anos 1980. O “colonial”, nesse sentido, compreende situações de poder e opressão diversas relacionadas às fronteiras étnicas, raciais e de gênero. É reconhecida a importância da “triade francesa” (Césaire, Memmi e Fanon) como precursora do argumento pós-colonial. Somam-se a eles Edward Said, o Grupo de Estudos Subalternos que se formou no sul asiático na década de 1970, Ella Shohat, Stuart Hall, entre outros autores que se dedicam a investigar a condição pós-colonial a partir das novas relações de poder e dos efeitos secundários sobre os quais o colonialismo sobrevive na contemporaneidade.

Na obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Ella Shohat e Robert Stam buscam compreender as estratégias de representação dos meios de comunicação, empreendendo uma crítica ao paradigma eurocêntrico. Os autores discutem a hegemonia de padrões estéticos e discursivos centrados na Europa Ocidental a partir da análise de alguns filmes e da cultura da mídia. No livro, fazem uma crítica à divisão entre centro/periferia, que atribui a vanguarda estética aos países do primeiro mundo e a estética realista e alegórica aos do terceiro. Ao olhar para o cinema contemporâneo, Shohat e Stam apontam para um campo de forças em que o local e o global se imbricam (XAVIER, 2006).

Muitos autores que se dedicam a pesquisar o cinema realizado nos países da América Latina, da Ásia e da África, que se situam fora do “eixo central” da produção cinematográfica mundial, ainda se referem a ele como o cinema do terceiro mundo ou mesmo “Terceiro Cinema”. Como dito por Shohat e Stam: “o Terceiro Mundo é composto pelas nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo neocolonial” (2006, p. 55). O termo surgiu na Conferência de Bandung em 1955, que reuniu países asiáticos e africanos em prol de uma cooperação econômica e cultural para fazer

frente ao neocolonialismo. Cunhado pelo francês Alfred Sauvy, o conceito pressupõe a divisão mundial em primeiro mundo – capitalista –, segundo mundo – bloco comunista – e terceiro mundo. Hoje, essa divisão já está claramente ultrapassada. E antes mesmo já ocultava diferenças sob uma identidade monolítica rasa.

A noção de Terceiro Cinema, no entanto, para além da questão geográfica, passou a significar um projeto ideológico, político e estético que extrapola as fronteiras da divisão primeira. Sobre a ideia de “Terceiro Cinema”, Shohat e Stam esclarecem:

A noção de Terceiro Cinema surgiu da Revolução Cubana, do peronismo e da “terceira via” de Perón na Argentina, bem como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil. Esteticamente, o movimento se inspirou em correntes tão diversas quanto a montagem soviética, o teatro épico de Brecht, o neo-realismo italiano e até mesmo o “documentário social” de Grierson”. (2006, p. 59)

O termo ganhou projeção na América Latina pelo engajamento dos cineastas Fernando Solanas e Octavio Getino no final dos anos 1960. O cinema defendido por eles seguia um modelo fortemente político e didático, contagiado pelo contexto de seu surgimento na América Latina. Mais preocupado com o ativismo político do que com o tratamento autoral dado aos filmes, o movimento deu origem a alguns manifestos importantes de cinema político, como *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (1969), de Solanas e Getino, e *Estética da Fome* (1965), de Glauber Rocha. Esses cineastas precisaram inventar uma maneira de adequar suas produções às limitações estruturais e econômicas de seus países. Sem dúvida, um mercado mais limitado, custos de produção mais elevados e baixos orçamentos para produção são fatores que condicionaram suas práticas.

Na época, esses manifestos serviram de inspiração para uma geração de cineastas que ligava a prática filmica a um engajamento político. Com os anos, o cinema da América Latina foi incorporando linguagens mais

híbridas e diversificadas. Hoje, o cinema do então terceiro mundo já se multiplicou e se distancia dos princípios militantes do “Terceiro Cinema”. Shohat e Stam reconhecem que o termo “Terceiro Cinema” obscurece diferenças de raça, gênero, classe e cultura, mas o adotam de modo esquemático para indicar a inércia do neocolonialismo, reivindicando uma abordagem conceitual mais flexível, que abarque diferentes cinemas oriundos da Ásia, África e América Latina, assim como um cinema minoritário produzido no primeiro mundo.

Os autores também chamam a atenção para a existência de um quarto mundo no interior do terceiro mundo, referente às populações nativas, descendentes dos povos originais dominados pelos poderes coloniais. Em geral, essas comunidades eram representadas em filmes de teor etnográfico, que apresentavam uma visão científica e objetificadora sobre suas culturas e modos de vida. Vale mencionar que Ranjana Khanna propõe o conceito de um “Quarto Cinema” (1998) como um estágio de descolonização no cinema, que abre espaço para as minorias e busca superar as restrições do Terceiro Cinema.

A partir dos anos 1980 e 1990, Shohat e Stam percebem um esforço por parte dos cineastas de mapear uma memória coletiva da violência colonial a partir de histórias silenciadas, dos espaços domésticos, sem se preocupar com uma narrativa-mestra e uma verdade absoluta.

Nota-se um enfraquecimento das fronteiras entre o pessoal e coletivo, o documentário e a ficção. Em *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Shohat e Stam falam de um “esquema híbrido”, elaborado por intelectuais da diáspora, que se colocam contra a “fetichização colonialista da ‘pureza’ racial” e as linhas rígidas de identidade traçadas pelo discurso terceiro-mundista (2006, p. 41). Essa celebração do híbrido e do sincrético teria florescido junto aos deslocamentos pós-independência, que geraram identidades múltiplas e diaspóricas. Veremos, na análise dos filmes, a presença dessa marca do híbrido na representação do “outro” e de suas cosmologias a partir dos dispositivos imagéticos.

Percebe-se em obras como essas, e na teoria crítica contemporânea, uma insatisfação com os quadros analíticos existentes e a necessidade de

reorientar o cinema a fim de alcançar outras maneiras de ver e explicar a diferença em termos tanto estéticos quanto políticos. Shohat e Stam lembram que o cinema do Império criou formas específicas de ver, a partir de um discurso imagético carregado de conotações ideológicas que confirmavam as epistemologias imperiais e raciais. O paradigma pós-colonial é chamado a desafiar o eurocentrismo implícito nas representações midiáticas e na própria teoria do cinema. Seu desenvolvimento exigiu uma reavaliação de antigos estereótipos sobre a diferença cultural e impactou fortemente a maneira de olhar para o “outro” e para suas representações a partir da perspectiva de gênero e de raça (PONZANESI, 2016).

O cinema pós-colonial, portanto, deve ser entendido não como um novo gênero, ou como uma nova rubrica, mas como uma ótica pela qual questões de historiografia, epistemologia, subjetividade e geografia pós-coloniais podem ser abordadas (PONZANESI; WALLER, 2012, p. 3). Ele busca desnaturalizar a episteme colonial, revelando histórias ocluídas, rompendo com os universalismos e aprendendo a navegar modos mais relacionais de produção de conhecimento.

Mulheres que filmam “ao lado”

A favor de perspectivas comparativas para se pensar o cinema de mulheres, Catherine Russel defende que a teoria pós-colonial do cinema é a segunda fase da política de representação nos estudos cinematográficos e que foi propiciada pelo desenvolvimento das teorias feministas voltadas para o campo. Assim, para Russel, feminismo, pós-modernidade e etnografia experimental estão interligados por uma relação íntima entre teoria e forma. Em *Experimental Ethnography*, Russel dialoga com as ideias do antropólogo George Marcus, que defende que o cinema é o meio mais apropriado para a crescente desterritorialização do processo cultural, por ser capaz de articular as complexas relações de tempo e espaço que caracterizam a cultura pós-moderna e pós-colonial (1999, p. 4).

Também dedicada aos estudos transversais de cinema e gênero, Sandra Ponzanesi defende uma abordagem que não privilegie apenas a questão das mulheres por trás das câmeras, ou sua representação na tela, mas questione a linguagem visual empregada e as inovações introduzidas, que também podem ser usadas para refletir sobre produções do passado e como elas conversam com o presente por meio de uma consciência pós-colonial e um “olhar desconstrutivo” (2016, p. 33). O cinema pós-colonial feminista vai, portanto, além da preocupação feminista do primeiro mundo com novas formas cinematográficas e narrativas que desafiam as representações convencionais e subvertem a noção de “prazer visual” (Laura Mulvey) voltada para o olhar masculino.

A autora defende que abordagens pós-coloniais do cinema e feminismo expandem a ótica pós-colonial para filmes que lidam, em termos mais gerais, com a crítica aos padrões de dominação e resistência. Como exemplos de realizadoras feministas engajadas em um cinema pós-colonial, podemos citar, entre outras, Trinh T. Minh-ha, que também é teórica do campo dos estudos feministas e pós-coloniais. Em seu filme-ensaio *Reassemblage* (1982) ela propõe uma abordagem que fale “ao lado” dos sujeitos filmados, e não sobre eles.

Há um protagonismo feminino notável em *Los Silencios*, de Beatriz Seiger, obra que analisaremos mais à frente. Tanto no elenco do filme, protagonizado pela atriz que interpreta Amparo, quanto por trás das câmeras, a equipe técnica é praticamente toda composta por mulheres, muitas delas provenientes da região onde foi rodado o filme e de países vizinhos. Durante as filmagens na Amazônia, três integrantes da equipe estavam amamentando, inclusive a diretora. *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* também é codirigido por uma mulher. O filme foi concebido e realizado por Renée Nader Messor, que também assume a direção de fotografia, junto com seu companheiro, o realizador português João Salaviza. Nas duas narrativas, a câmera incorpora um olhar feminino e adota uma postura próxima e participativa. As concepções imagéticas traçam

com delicadeza um diálogo com a alteridade, navegando nas margens de outros mundos e cosmologias.

Em vez de falar de um “Terceiro Cinema”, podemos falar em uma poética da “terceira margem” no cinema, evocando os sentidos que ela adquire no conto de Guimarães Rosa – *A terceira margem do rio* (1962). Podemos pensar na margem do desconhecido, para onde o pai parte com sua canoa em busca de respostas dentro de si, e em outro plano da vida, do inframundo, pois, na narrativa do conto, o pai pode estar morto e seguir se comunicando com seu filho. Nos dois filmes que analisamos, exploram-se as dimensões dessa “terceira-margem” da vida na ilha e na aldeia.

Reflexões epistemológicas e estéticas sobre a representação do “outro”

É possível identificar em uma série de obras do cinema contemporâneo uma busca por uma representação mais dialógica, interativa e menos eurocêntrica. Como colocado por Shohat e Stam, “a questão não é mais como representar o outro, mas como colaborar com o outro em um espaço comum” (2006, p. 69). Essa abordagem está intimamente ligada às práticas de uma “antropologia compartilhada” de caráter reflexivo, das quais Jean Rouch figura como principal representante, que buscam uma negociação, na construção do filme, com os sujeitos que dele participam. Rouch renovou as práticas audiovisuais no campo antropológico promovendo um intercâmbio maior entre o filme etnográfico e o cinema documentário a partir de suas contribuições técnicas e estéticas.

O cinema de Jean Rouch foi fortemente influenciado por Robert Flaherty e pela proposta do *Kino-Pravda* (câmera-olho), do cineasta russo Dziga Vertov. Seus filmes foram marcados por uma reflexão constante sobre a relação entre cineasta e personagem, e como esta se manifesta no filme. Rouch opta por revelar a dinâmica dessa relação na narrativa e refletir constantemente sobre a voz autoral no próprio filme. Essa proposta fica muito marcada na obra *Crônica de um Verão* (1961), realizada por Rouch em parceria com o sociólogo

Edgar Morin, e acaba por fundar os paradigmas estéticos e metodológicos do Cinema Verdade na década de 1960. As repercussões conceituais desse movimento levaram a um reconhecimento do caráter subjetivo de todo filme de não ficção e a um questionamento sobre posturas etnocêntricas e o papel do autor no cinema.

No entanto, os primeiros filmes de Jean Rouch realizados na África Ocidental, de caráter mais etnográfico, receberam duras críticas de intelectuais africanos. O diretor senegalês Ousmane Sembène acusou-o de olhar para eles como se fôssemos insetos, em debate histórico ocorrido em 1965 (STOLLER, 2005). Sembène critica a tendência dos etnógrafos de mostrar os rituais e as práticas culturais, fixando-os em estruturas sociais e cosmológicas. A partir de *Les maîtres-fous* (1956), as práticas de filmagem de Rouch mudam significativamente, quando ele passa a realizar uma série de filmes que mostra o etnocentrismo político e cultural europeu nos anos 1950, em particular nas “etnoficções”, que apresentam a cultura colonial do ponto de vista dos colonizados (STOLLER, 2005). Em obras como *Jaguar; Moi, un noir; Petit à petit*, Rouch se afasta definitivamente da tradição colonialista de seus antecessores e confronta as complexidades sociais e políticas da África no final do período colonial.

A documentarista vietnamita Trinh Minh-ha também é autora de um cinema que vai na contramão das pressuposições colonialistas dos filmes etnográficos. Ela defende um “falar ao lado” (*speak nearby*) e uma prática poética no cinema, que questiona sua própria linguagem, “desestabilizando o sujeito falante e expondo a ficção de toda a racionalização” (*apud* STOLLER, 2005, p. 109).

Na concepção imagética das obras que analisaremos a seguir, é possível perceber uma recusa das autoras em representar ou “falar sobre”. Trata-se mais de uma prática compartilhada, que põe em evidência a presença do invisível, tensionando a concepção clássica do cinema de controlar os sentidos e estruturar-se no olhar. Há a presença do “antecampo”, que está por trás da câmera, produzindo reflexão e reflexividade (Brasil, 2013). O

cinema aqui se deixa atravessar por percepções e visões de um mundo outro, produzindo pontos de vista.

A terceira margem: ontologias em diálogo no cinema

Los Silencios é o segundo longa-metragem da realizadora Beatriz Seigner. O filme acompanha a trajetória de Amparo, interpretada por Marleyda Soto, que foge da Colômbia com seu filho em decorrência dos conflitos armados e se refugia na “Ilha da Fantasia”, situada na tríplice fronteira Brasil-Colômbia-Peru e habitada por imigrantes e refugiados de diversos lugares. Lá ela tenta recomeçar sua vida com ajuda da *abuela* (Doña Albina), que os acomoda em uma casa de palafita em meio à selva e ao rio Amazonas. Amparo está à espera de notícias de seu marido, Adão, e de sua filha Nuria, que estão desaparecidos. No decorrer do filme, descobre-se que Adão fazia parte de uma resistência armada em oposição às ações de uma petroleira. Amparo luta pela indenização por parte da petroleira, mas está à mercê dos trâmites burocráticos e das investigações para encontrar os corpos. Na ilha, submersa pelas águas durante parte do ano, ela matricula o filho em uma escola pública e busca emprego em um estabelecimento de pesca e distribuição de peixes.

Los Silencios aborda conflitos importantes que assolam a vida de populações latino-americanas, como o avanço violento de multinacionais nos territórios de povos indígenas, que carecem de direitos e garantias sobre suas vidas e suas comunidades. Essa questão é trazida por meio da mobilização dos moradores da Ilha da Fantasia, que resistem à especulação imobiliária na região. Quase todo o elenco é formado por habitantes dessa ilha fronteiriça, com exceção de Marleyda Soto, no papel de Amparo, e Enrique Diaz, o marido, que são atores profissionais.

O silêncio, presente no título, é um traço marcante do filme. Um silêncio que dá densidade às trajetórias de vida dos personagens, às ausências, ao tempo de espera e suspensão e que ajuda a construir a atmosfera de mistério que atravessa toda a narrativa do filme. Esta é construída pelo desenho de

som, pelas ambiências escurecidas e pelas pistas fragmentadas que o filme vai fornecendo para dar forma ao invisível. Damo-nos conta disso nas cenas em que o espírito do marido e da filha de Amparo ganham corpo e suas presenças são materializadas. No início, essas presenças são mudas; seus corpos aparecem ao lado dos vivos, mas não são vistos por pessoas de fora da família, como na cena da escola, em que o inspetor se dirige ao filho e ignora a irmã que está ao lado. Ao longo do filme, esses espíritos vão ganhando voz, como na cena do jantar em que Amparo conversa com o marido enquanto ele a ajuda nas tarefas domésticas.



Figura 1 – Cena do filme *Los Silencios*.

Fonte: imagem de divulgação da internet.

A cena final da assembleia dos mortos é, talvez, o momento de maior carga dramática do filme. Nessa cena, vemos testemunhas dos conflitos armados compartilhando suas dores e realizando um ritual coletivo de luto pelos familiares desaparecidos para travar um “acordo de paz” com os mortos. Nesse momento, o silêncio é interrompido para dar voz e corpo a essas vidas marcadas pela perda. Os parentes mortos aparecem ao lado de seus ancestrais, indígenas com cocares e pinturas corporais fluorescentes. A luz néon deixa claro, então, a diferenciação entre mortos e vivos, trazendo um componente estético para a construção da fantasmagoria presente no filme. Uma escolha ousada da diretora para traduzir o jogo com o invisível. Sobre esse aspecto, ela diz:

Na fotografia, há muito preto, muitos momentos em que a luz mostra as coisas parcialmente. Isso porque estamos falando de morte e de coisas que não compreendemos, mas também por causa da estrutura narrativa na qual, conforme eu vou dando mais informações, você vai compreendendo mais. Os imigrantes muitas vezes são julgados por um pedaço de informação, e isso está refletido nessa luz que ilumina uma parte, ou nas coisas que são vistas através de frestas. Já o fluorescente é algo que se usa muito na Amazônia, e coube perfeitamente no que eu queria fazer. (PÉCORA, 2019)

A construção do fantasmagórico a partir de elementos sensoriais da floresta remete ao cinema de Apichatpong Weerasethakul, um dos diretores asiáticos dos quais Beatriz se diz admiradora, ao lado de Tsai Ming-liang e Jia Zhangke. Assim como Jia busca retratar as transformações sociais e os conflitos geracionais em uma China capitalista, Beatriz capta em *Los Silencios* a pressão dos poderes do capital sobre uma zona fronteiriça dos trópicos.

A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos também é um filme de 2018, dirigido por Renée Nader Messor e João Salaviza. O longa abre com a cena de Ihjãc, um jovem Krahô, seguindo o chamado de seu falecido pai, que clama para que o filho organize sua festa de fim de luto e ele, então, possa seguir seu caminho para a aldeia dos mortos. O filme seguirá acompanhando Ihjãc em sua vida na aldeia, que compartilha com sua companheira, o filho pequeno, sua mãe e o restante da comunidade. O filme, falado em Krahô, segue um ritmo em sintonia com os tempos da comunidade e cria belas experiências sensoriais com os sons e as luzes da floresta.

A direção de fotografia primorosa é de Renée Nader Messor, que logra com seus movimentos de câmera conectar o espectador com as pulsações da vida na aldeia e da natureza que a envolve. Assim como no filme de Beatriz Seigner, os silêncios e os planos distendidos criam uma atmosfera mística e tocam uma dimensão espiritual essencial à apreciação da obra. Em entrevista, Renée comenta:

O que mais aprendemos nessa relação com os Krahô foi a respeitar o tempo das coisas. Você não pode controlar tudo. Na aldeia, nosso filme era tão importante

quanto lavar roupa, ir colher mandioca ou fazer reunião no pátio. Não era especialmente importante para ninguém. Nós também passamos a encarar o filme com esta perspectiva. O importante era justamente estar ali, 100% presente, vivendo aqueles dias com aquelas pessoas e tentando contribuir de alguma forma. Para isso, precisávamos de tempo. (Redação *Carta Maior*)

Antes de idealizar o filme com João Salaviza, Renée já trabalhava junto ao coletivo Mentuwajê Guardiões da Cultura, dando oficinas e colaborando nas produções audiovisuais dos próprios Krahô da aldeia Pedra Branca. Durante essa experiência, foi atravessada pela história de um jovem cineasta indígena que fugiu para a cidade depois de ser alvo de um feitiço jogado por um pajé, que o deixou adoecido. Em *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, a história é adaptada para o personagem Ihjãc, que foge para a cidade depois de se sentir ameaçado por uma arara. Nesse caso, o jovem foge do chamado para tornar-se xamã da aldeia.

A deriva do protagonista pela cidade, entre o hospital e a casa de apoio, é representada como um choque de dois mundos. Há uma poluição sonora, composta pelo sermões do pastor, os desfiles de vaqueiros, as músicas da rádio, que criam um contraste com os sons da aldeia, e cenas de grande constrangimento, onde é possível ver a segregação e a discriminação às quais o jovem indígena é submetido – como na cena de diálogo entre ele e a atendente do centro de saúde.

O longa não tem a menor pretensão de apresentar uma visão totalizante e essencialista sobre a vida da comunidade indígena da Pedra Branca, nem de retratar o jovem Krahô como vítima e refém das adversidades que o rodeiam. Muito pelo contrário, a trama é movida por ele, que busca traçar seu destino com autonomia, coragem e responsabilidade frente à comunidade. Todos os personagens da história são interpretados pelos indígenas da aldeia, que vivem seus próprios papéis. Eles participam, portanto, da construção do filme, trazendo seus modos de falar, agir e se relacionar.

Segundo os diretores, que compartilharam todo o processo de concepção e produção, a trama é baseada nas conversas e nos casos reais presenciados

por eles ao longo dos nove meses que viveram na aldeia. Nesse sentido, podemos pensar em uma ficção que foi atravessada por histórias de vida reais e cuja criação foi compartilhada pelo olhar de dentro e de fora, sem que este busque se sobrepor àquele. Essa concepção gera momentos sublimes, de grande autenticidade, como nas cenas entre mãe e filho ou nos diálogos sussurrados entre Ihjãc e sua companheira, Kôtô Krahô, enquanto o filho dorme entre eles. Os diretores falam de um modo ritualizado de filmar:

Há um lado de fazer um filme de uma forma muito ritualizada, pelos nove meses em que filmamos. Pelo gesto de andar duas horas no mato até chegar ao rio para filmar uma determinada cena. Preparar tudo, por a câmara, esperar pelo sol, voltar porque começou a chover. Há como que um ritual que parece muito codificado – que é o ritual do cinema –, mas esse ritual encontra-se com os rituais da aldeia. (Insider, 2019)

A estréia do filme em Cannes foi marcada por protestos do casal de diretores e do elenco contra o genocídio indígena e pela urgência da demarcação de terras pelo governo brasileiro. Em declaração à *Agence France-Presse*, Renée afirma: “O Brasil negado no Brasil é o que interessa em Cannes”.



Figura 2 – Protesto em Cannes.

Fonte: AFP PHOTO/LOIC VENANCE.

João Salaviza, em entrevista ao *Insider*, também afirma a importância, acima de tudo política, de o filme chegar a Cannes, que transcende o pequeno meio cinematográfico. Ele reconhece o privilégio deles, como um “casal de brancos urbanos”, em fazer essa intermediação e exibir o filme em festival internacional, uma vez que as produções feitas pelos próprios indígenas também deveriam ter projeção. Salaviza ainda menciona o contexto político delicado do Brasil de hoje, que com seu projeto desenvolvimentista busca eliminar as comunidades indígenas de seus territórios. Em suas palavras:

O Brasil que chega a Cannes é o Brasil indígena. As imagens e as vozes que o mundo vai ver é um Brasil indígena, um Brasil que vive em harmonia com a Terra, um Brasil que preserva os recursos naturais. É um Brasil que não mata, que não extermina, que não é racista, que não é homofóbico. É esse o Brasil que vai ser visto aqui. (INSIDER, 2019)

O que chama particularmente atenção em *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* é a tradução em imagens e sons de modos de viver e das cosmologias dos Krahô. A partir de uma escolha dos diretores de permanência e convivência na aldeia, e de um modo de fazer compartilhado, a obra parece lograr uma individualização e subjetivação dos corpos, além de trazer uma complexificação dos mundos por onde transitam. Não há uma pretensão de explicar, objetivar, esses mundos ou torná-los palatáveis aos olhos do branco ocidental. Na cena que abre o filme, em que Ihjãc se comunica com seu falecido pai junto à cachoeira, o episódio não é representado de modo mistificado ou sobrenatural. Ela está no mesmo patamar das demais cenas corriqueiras da aldeia – os mundos espiritual e terreno compartilham o mesmo regime de realidade.

As cenas em que o jovem Krahô se vê perseguido por uma arara e sente no corpo os sinais do chamado para se tornar xamã também não são exotizadas. Pelo contrário, nos planos fechados nos olhos da arara e na construção atmosférica da cena há uma busca em traduzir a intencionalidade do espírito animal, em subjetivá-lo. Vê-se o perspectivismo ameríndio inscrito no

registro cinematográfico. A câmera opera uma conversão do olhar, situando o espectador no ponto de vista de outros seres.



Figura 3 – Imagem de *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*.

Fonte: Imagem de divulgação da internet.

Segundo o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro, nas ontologias ameríndias o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos, humanos e não humanos – deuses, espíritos, mortos – que o apreendem segundo distintos pontos de vista (CASTRO, 1996). Os animais e os espíritos veem a si mesmos como humanos e veem os humanos como animais. Segundo essa concepção indígena, a “forma” manifesta de cada espécie é variável e esconde uma forma interna humana, que é visível apenas para os membros da mesma espécie ou para seres “transespecíficos”, como os xamãs. Por isso, Ihjãc se sente ameaçado pela presença da arara e, na festa de luto ao pai, no final do filme, escuta as vozes de espíritos do inframundo comunicando-se com ele. O filme se conecta, portanto, com a cosmologia, como regime imagético que atualiza modos de ver/pensar o mundo. A “qualidade perspectiva” que adota redefine as categorias clássicas de natureza, cultura e sobrenatureza (CASTRO, 1996).

Tanto *Los Silencios* quanto *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* priorizam uma abordagem mais participativa e subjetiva em detrimento de descrições densas e objetivas. Percebe-se a presença de uma câmera afetiva, dialógica, que faz notar um posicionamento ético das diretoras. Apesar de Beatriz Seigner também trazer a dimensão espiritual e onírica para a narrativa de *Los Silencios*, há nesta uma construção de mistério que não anula uma sensação de estranheza em relação à realidade filmada.

Em *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* percebe-se uma distância crítica em relação a uma ideia de pureza comumente presente nas representações das tradições indígenas e dos modos de vida na aldeia. A companheira de Ihjãc gosta de passar esmalte nas unhas, ele escuta *hits* da rádio quando está na cidade; há, portanto, uma intenção de quebrar com essas abordagens essencializantes. Para Stuart Hall, a identidade cultural é uma questão de “*becoming*” (tornar-se). Segundo o autor, deveríamos pensar a identidade como uma produção que se constitui de dentro da representação, e não como um fato histórico já consumado, por isso a importância de uma “redescoberta imaginativa” (HALL, 1989).

Podemos dizer que as duas obras gravitam em torno das experiências poéticas das margens vivenciadas por seus autores. Uma poética que evoca um falar “ao lado” (próximo, avizinhado), um modo de construção narrativa e sensorial híbrido e descolonizado, rompendo com os parâmetros do cinema clássico ocidental. As diretoras e o diretor evidenciam uma preocupação e uma perspectiva local sobre seus contextos de criação, evitando um discurso que reforce os lugares de poder no mundo pós-colonial. Falamos de realizadores que se afirmaram fora do mercado comercial de cinema, valorizando um modo de fazer cinema mais livre e autônomo, com equipes pequenas e estruturas de produção mais limitadas.

Referências bibliográficas

- BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*. 2013;40(40):245-67.
- HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation. *Framework*, London, 1989. n. 36, p. 68-82.
- INSIDER. 14/03/2019. Entrevista de João Salaviza concedida a Paulo Portugal. Acesso em 23 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.insider.pt/2019/03/14/joao-salaviza-sobre-chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos/>>.
- KHANNA, Ranjana. The battle of Algiers and the Nouba of the women of Mont Chenoua: From third to fourth cinema. *Third Text*. 1998;12(43):13-32.
- PECORA, Luisa. 12/04/2019. Beatriz Seigner fala sobre “Los Silencios” e equipe liderada por mulheres. Acesso em 20 dez. 2019. Disponível em: <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/beatriz-seigner-fala-sobre-los-silencios-e-equipe-liderada-por-mulheres/>>.
- PONZANESI, Sandra. *Postcolonial and Transnational Approaches do Film and Feminism*. London: Routledge, 2016.
- _____; WALLER, Marguerite R. *Postcolonial Cinema Studies*. London: Routledge, 2012.
- REDAÇÃO CARTA MAIOR. 17/05/2019. Paris: crítica e público aplaudem filme sobre índios Krahô. Acesso em 28 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cinema/Paris-critica-e-publico-aplaudem-filme-sobre-indios-Kraho/59/44116>>.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Rio de Janeiro. *Mana*. 1996;2(2):115-44.

XAVIER, Ismail. Introdução. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Filmografia

A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos. Direção: João Salaviza; Renée Nader Messoro. Brasil, Portugal, 2018.

Crônica de um Verão. Direção: Jean Rouch; Edgar Morin. França, 1961.

Los Silencios. Direção: Beatriz Seigner. Colômbia, Brasil, França, 2018.

Nanook, o Esquimó. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, 1922.

Reassemblage. Direção: Trinh T. Minh-ha. Senegal, 1982.