

## **Cristais cinemáticos em *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, de João Salaviza e Renée Nader Messorá**

**Luís LIMA**

Universidade Autónoma de Lisboa

luisfmlima@gmail.com

**Alexandra MARTINS**

FCSH – Universidade Nova de Lisboa

alexandrajoaomartins@gmail.com

**Resumo:** Versando fundamentalmente sobre o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messorá, este artigo pretende problematizar as relações entre os regimes de percepção das ontologias ameríndias, nomeadamente dos Krahô, e a fenomenologia do cinema, elaborando para tal três questões primordiais: 1) a relação convocada pelo filme entre animismo, xamanismo e as próprias qualidades cinematográficas; 2) a inexistência de uma identidade fixa (antes multidões) como resultado de um regime de conhecimento circulante e as devidas implicações na (não) representação de um rosto; 3) aproximações entre a conceptualização do cristal na crítica deleuziana do cinema e na antropologia de Viveiros de Castro.

**Palavras-chave:** estética, desterritorialização, devir, rosto, cinema, João Salaviza e Renée Nader Messorá

**Abstract:** *Focusing fundamentally on the film *The Dead and The Others* (2018), by João Salaviza and Renée Nader Messorá, this article intends to problematize the relations between the regimes of perception of Amerindian ontologies, namely of the Krahô, and the phenomenology of cinema, elaborating for this purpose three primary questions: 1) the relation summoned by the film between animism, shamanism and the cinematographic qualities themselves; 2) the inexistence of a fixed identity (rather multitudes) as a result of a circulating regime of knowledge and the due implications in the (non) representation of a face; 3) approximations between the conceptualization of the crystal in the Deleuzian critique of cinema and in the anthropology of Viveiros de Castro.*

**Keywords:** *aesthetics, deterritorialization, becoming, face, cinema, João Salaviza and Renée Nader Messorá*

### **Abertura**

A partir de uma aproximação entre o texto *A Floresta de Cristal: Notas Sobre a Ontologia dos Espíritos* (2006), de Eduardo Viveiros de Castro, e o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messorá, este artigo visa abordar as modalidades expressivas que dão conta das relações – ou dos devires (Deleuze & Guattari) – entre humanos e não-humanos no seio do povo ameríndio Krahô, na materialidade fílmica, com recurso aos meios e técnicas especificamente cinematográficos. Pretende-se, assim, articular, num duplo movimento, o processo *animista* em causa, começando por recusar, todavia, qualquer abordagem dualista ou dicotómica que oponha pares de termos como corpo-espírito,

visibilidade-invisibilidade, rosto-cabeça, vida-morte, humanidade-inumanidade, procurando antes uma aproximação. Esta articulação em movimento dobrado passa então pelos dois objectos em análise, ou seja, a antropologia de Viveiros de Castro e a cinematografia de Salaviza-Messora. Procuramos aproximações, contaminações e distâncias entre a caracterização do animismo próprio das culturas ameríndias e a caracterização do animismo como propriedade intrínseca do dispositivo cinematográfico. Aqui, o trabalho de Salaviza-Messora ocupará também um duplo lugar, isto é, o de objecto de análise enquanto filme, tão só, servindo de elemento exemplar para o animismo que é o cinema, e o de objecto discursivo da expressão dos devires acima mencionados, ou seja, da não-binaridade, dualidade ou dicotomia entre o território humano e o não-humano. Para tal, tendo em consideração a travessia de Ihjãc (o protagonista atravessa simultaneamente um *coming-of-age* e um ritual de passagem xamânico) da aldeia para a cidade, da adolescência para a condição adulta, de homem para xamã, serão também operacionalizados os conceitos de desterritorialização e de individuação (Deleuze & Guattari), bem como a diferenciação cultural entre a terra, o território e o solo. Pretende-se ainda questionar a preponderância dos quatro elementos – terra, água, fogo e ar – no desenvolvimento do filme, bem como as relações entre as pequenas percepções (José Gil) do rosto, a fisionomia (Balázs) e a rostoidade (Deleuze & Guattari), reveladas através dos grandes planos. Por fim, tentar-se-á aproximar a noção de floresta de cristal, de Viveiros de Castro, como território de passagens e de devires entre reinos, e a noção de imagem-cristal, de Deleuze, como ponto de indiscernibilidade entre actual e virtual, potência e acto, sempre a partir da longa-metragem *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messora.

### Cosmovisão e Materialidades Cinematográficas

Tome-se como princípio a afirmação de Deleuze e Guattari na sua geo-filosofia: o pensamento não é um fio estendido entre sujeito e objecto, mas uma relação entre terra e território, ou seja, baseia-se num duplo movimento – a criação de um território particular, delimitado (territorialização), e a destruição desse mesmo território em direcção à terra, aberta, universal (desterritorialização). A afirmação afigura-se-nos aqui interessante em dois sentidos: aponta, por um lado, para uma certa qualidade da ontologia ameríndia que rejeita os fundamentais dualismos do pensamento ocidental (sujeito/ objecto, homem/ natureza, corpo/ espírito, etc.), e, por outro lado, aponta para a questão (também jurídica, que não cabe aqui discutir a fundo) da diferença entre « *os significados do território como terra – i.e. como meio de produção – como solo – i.e. uma área dentro do Estado-Nação – e como lugar – i.e. um meio de pertença localizada – acabam por se entrelaçar num novelo denso de relações* » (Viegas, 2000: 11). Esta noção de território deriva já de um certo eurocentrismo, dado que, não só vários povos indígenas são móveis, como são co-extensivos, uns em relação a outros, não havendo necessariamente uma delimitação territorial (ou, pelo menos, não fixa) entre povos. O território – ou melhor dizendo, a *territorialidade* – afirma-se, pois aí, como um espaço elástico, variável, que reage necessariamente à terra, aos ciclos naturais – determinada posição da lua para determinado ritual, determinada colheita (e solo) para determinada época do ano, etc. Em suma, a pertença a um território, que não é o mesmo que falar de propriedade do território, é da ordem de uma mútua pertença – o índio pertence à terra como a terra pertence ao índio – e é *dessa e nessa* relação que se faz e desfaz o território: constante processo de territorialização e desterritorialização. Pois a pertença é sempre da ordem do afecto, do cuidado, da experiência sensível, da vivência do quotidiano, de um modo de vida que passa pelas relações de conveniência para a maior efectivação (vontade de potência) dessa vida.

Realizado por João Salaviza e Renée Nader Messor, o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018) acompanha a história de Ihjãc, um adolescente indígena do povo Krahô da Aldeia da Pedra Branca, situada a cerca de 30 km de Itacajá, no estado de Tocantins, no norte do Brasil. Entre o luto pela morte do pai e o nascimento da sua própria criança, Ihjãc (Henrique, « nome de branco ») é subitamente tomado por um estado febril que o levará ao hospital, na cidade mais próxima (« *minha cabeça doendo, olho quente, corpo quente, mas não é por fora, é por dentro mesmo* »). Permanecerá, então, na casa de apoio (« *casa dos índios* ») onde há famílias de outras aldeias, mas não da Pedra Branca) durante uma semana até mais exames. João Salaviza e Renée Messor tratam a cosmovisão dos Krahô a partir da própria matéria cinematográfica. E se, como afirma Phillipe Descola, « *a maioria das entidades que povoam o mundo estão ligadas umas às outras num vasto continuum* » (Descola, 2005: 33), então, a o filme reanima essa continuidade através da montagem. De resto, como nota Jean Epstein, o panteísmo é justamente uma das qualidades específicas do cinema, já que este une « *todos os reinos da natureza num só, o da vida maior* » (Epstein, 1974: 133), sendo também o animismo uma das suas grandes potências – « *no ecrã, não há natureza morta. Os objectos têm atitudes. As árvores gesticulam* » [italico nosso] (Epstein, op. cit.: 134).

Atentemos, pois, em dois elementos centrais do filme: o fogo e a água. O fogo surge, pela primeira vez, na cena inicial, em que o pai de Ihjãc, que ainda não sabemos morto, lhe fala, junto a uma cascata: « *consegues ver-me?* », « *organiza o meu ritual funerário* », pede-lhe o pai. Ao atirar um pau para a água, uma chama acende-se à superfície, que, doravante e até ao ritual de fim de luto terminar, nos assinalará a presença do pai, ora através das fogueiras, ora através das tochas que alumiam a noite intensa ou dos pequenos fogos que deflagram na floresta. Além da primeira cena, uma das mais evidentes visitas do pai à aldeia dos vivos acontece quando Ihjãc dorme deitado num banco da cidade e, numa espécie de sonho (que nas cosmologias ameríndias não supõe uma descontinuidade do consciente), vê um homem Krahô passear-se na cidade com uma tocha acesa, cujos reflexos nas montras apenas adensam o carácter espírito do fogo. Trata-se, provavelmente, do seu pai já que « *os mekarõ têm aparência humana, quando estão em sua aldeia, ou durante a noite, quando gostam de andar* » (Cunha, 1978: 118). Como referimos, o sonho já tinha sido, aliás, o motivo para o primeiro encontro com esse espírito do pai, no ribeiro – « *sonhei que estavas aqui, por isso vim* ». Como nota Manuela Carneiro da Cunha num estudo sobre os Krahô, intitulado *Os Mortos e os Outros* – cujo nome foi atribuído à versão internacional do filme de Salaviza e Messor:

outra fonte de especulação sobre os *mekarõ* [...] são os sonhos. *Karõ* é traduzível, como já vimos, mais precisamente por ‘imagem’ e as imagens vistas nos sonhos são portanto *mekarõ* [...]. Existem também recorrentes histórias de Krahó que se defrontaram com *mekarõ*, no mato ou no ribeirão. (Cunha, op. cit.: 114)

Esta existência do sonho é, para Deleuze, absolutamente perigosa, pois, « *porque se formos apanhados no sonho de outra pessoa, estamos tramados* » (Deleuze, 1987). Retomando Carneiro da Cunha, a autora refere ainda que há um conjunto de relatos de encontros com os *mecarõ*<sup>1</sup> no mato ou no ribeirão e que o *carõ* é passível de metamorfosear-se, revestindo-se de múltiplas aparências. Assim, além do fogo e da *imagem* do pai, que aparecem a Ihjãc, há uma outra *imagem*, um outro *carõ*, que se dá a ver em múltiplos encontros, nomeadamente no mato: um animal, uma arara. Essas aparições da arara (*carõ*) acontecem depois da manifestação do estado doentio de Ihjãc que terá sido causado pelo excesso de contacto com o seu pai defunto (*mecarõ*). Tal estado doentio pode decorrer da « *comunicação excessiva com os mortos* » (Cunha, op. cit.: 12-13) ou do « *contacto excessivo com [...] o carõ de outros seres, humanos ou não* » (Azanha, 2005). Quer Azanha (2005), quer Borges e Niemeyer (2012), admitem que

<sup>1</sup> Esta forma pluralizante normalmente designa os espíritos de defuntos, “almas” (Cunha, 1978).

potencialmente qualquer Krahô pode tornar-se *wajaka*, ou seja, um xamã, ou seja, um supra-sensível mediador entre a aldeia dos vivos e a aldeia dos mortos. Sendo este processo de transformação fortuito, há, no entanto, um conjunto de características, mencionadas por estes autores, que devem estar reunidas para que tal aconteça: é necessariamente uma experiência individual e solitária, implica um contacto com os *mecarõ* e um estado doentio.

A água é outro elemento que merece destaque na análise do filme. Além da cascata, que surge no início e no final do filme como elemento fluído, propiciando o encontro entre pai morto e filho vivo, há também uma zona de águas barrentas que serve como atmosfera recreativa ao povo. Mas a água do rio, sempre movente, surge novamente como local de reflexo – Ihjãc olha-se no espelho no rio quando, por trás dele, surge uma arara em pleno voo. A arara e a tocha surgem, pois, em duplo<sup>2</sup>, no rio ou nas vitrinas, num reflexo que remete para esse *entre dois* mundos – dos mortos e dos vivos – em que se encontra já o futuro *wajaka*. São esses sinais de metamorfose que se dão a ver no plano de uma materialidade transparente (qual celuloide) que despertam pressentimentos em Ihjãc e, por sua via, no espectador. O chamamento indicial para um outro mundo, uma outra aldeia, a aldeia dos mortos, é da ordem de uma sintomatologia inorgânica, absolutamente somatizado no corpo do adolescente em devir-xamã. Aliás, o espelhamento do rosto de Ihjãc nas águas do rio remete ainda indicialmente para essa mutação constante da identidade, do corpo, das formas. Corpo-superfície-de-inscrição onde, em várias dimensões, se inscrevem os devires: pai/ filho, *wajaka*/ não-*wajaka*, adolescente/ adulto, etc., mas também corpo em circulação entre territórios como cidade/ aldeia, estabelecendo entre eles uma estranha ligação: *ritual de passagem*. A própria desterritorialização é inerente às origens do povo Krahô, já que a constituição deste resulta de guerras e alianças entre múltiplos grupos, sendo, por isso, a face última de uma « *história da fluidez das identidades cujos contornos simbólicos acompanham o movimento de expansão ou contração socio-espacial* » (Borges & Niemeyer, 2012: 257). Quando confrontado com os *carõ*, Ihjãc procura a fuga para a cidade e, mais especificamente, para o hospital – instituição disciplinadora dos corpos desviantes e simultaneamente um dos símbolos mais eficazes da cultura científica positivista ocidental (onde se inscreve a medicina) – na esperança de encontrar um refúgio, um tratamento ou, simplesmente, ser esquecido e apagado, tornado invisível para as forças que o perseguem. Esse choque, primeiramente latente por ausência, manifesta-se de forma evidente quando a enfermeira solicita a Ihjãc o cartão SUS (Sistema Único de Saúde) evidenciando uma dissensão entre o mundo eminentemente corporal de Ihjãc e dos Krahô – eu sou o meu corpo, por isso, pinto-me, mascaro-me etc.<sup>3</sup> – e o mundo eminentemente burocrático do Estado, no qual um cartão atesta a identidade do cidadão. Insiste a enfermeira, pedindo-lhe o cartão de identidade, o nome, a filiação, querendo soletrar e depois *inscrever* nos registos hospitalares o que não pode ser *escrito*: « *não consigo escrever esse nome* » [o nome da mãe]. Também o nome de Ihjãc não exige qualquer *inscrição* – um registo ou uma gravação – porque a estética Krahô, o seu modo de vida, responde a dois princípios comuns aos regimes de conhecimento ameríndios: « *os conhecimentos têm uma origem externa, de onde então são apreendidos, roubados ou furtados* », logo, os Krahô praticam – nos cânticos mas também nas curas dos *wajaka* e nos cultivos – um regime de não-propriedade circulante, não deixando espaço para um qualquer sujeito criador; e o « *conhecimento se fundamenta na experiência directa, isto é, nas percepções captadas pelos sentidos* », sendo a audição, no caso particular dos Krahô, o mais relevante (Borges & Niemeyer, op. cit.: 258). Assim, tal como num cântico, se um nome é dito ganha uma dimensão espacial e a voz de quem

<sup>2</sup> Como nota Carneiro da Cunha, esta é outra tradução possível para *carõ*: « *Assim poderíamos traduzir talvez mais apropriadamente *karõ* por “duplo” [...] algo profundamente diferente de uma imagem: é o que remete ao objeto sem no entanto se confundir com ele* » (Cunha, 1978: 10-11).

<sup>3</sup> Como notam Borges e Niemeyer (2012), os Krahô auto-denominam-se *mêhîn*, isto é, « *nós, mesmo corpo/carne* » (op. cit.: 256).

diz fá-lo-á circular no espaço: « *no momento em que externaliza seu conhecimento, como num canto, ele o permite circular, i.e., permite potencialmente sua (re)apropriação por aqueles que o escutam* » (Borges & Niemeyer, op. cit.: 265).

Todavia, a cosmovisão indígena, que se faz cosmovisão dos realizadores, e depois dos espectadores, faz-se também através da montagem sonora do filme, embora as teses de Epstein se refiram, sobretudo, às qualidades imagéticas do cinema para aí destacar o seu animismo. A construção sonora do filme – que, de resto, recorreu a técnicas como *foley* – constitui-se, pois, como uma única faixa: o som contínuo (esse *continuum* de que nos fala Descola a propósito do pensamento ameríndio) do mundo, com o crepitar do fogo a tornar-se o correr da água, a tornar-se o ventanear das folhas, a tornar-se a chuva que cai – ou essa cantoria, como dá conta o próprio título do filme –, além do incessante sibilar dos animais que se faz ouvir em toda a duração da película, quer na aldeia, quer na cidade. Por outro lado, o formato escolhido pelos realizadores releva também de uma atenção particular à materialidade e fisicalidade: a rotação em 16mm e o formato de exibição panorâmico, que se expande, de maneira alargada, para um fora-de-campo, ou seja, convocando uma extra-visão. Assim, a relação (por contiguidade, ou não) entre espiritualidade e fisicalidade, fundamental no pensamento ameríndio, é também *revelada* através do próprio filme, já que essa é uma questão elementar para se poder pensar a própria condição cinematográfica – o cinema e a sua condição espectral<sup>4</sup>. Esta coincidência hilemórfica e cinematográfica torna-se evidente quando ouvimos João Salaviza relatar um episódio da rotação do filme: ao aperceber-se da ficcionalização dos rituais do povo, um dos pajés informou que deveria conversar com os espíritos a fim de saber se consentiam com essa ritualização encenada<sup>5</sup>.

De facto, os pajés assumem-se como *intercessores* entre a aldeia dos vivos e a dos mortos e essa é também uma figura central no pensamento de Gilles Deleuze, nomeadamente no âmbito da teoria do cinema. *Moi, un noir* (1958), do cineasta e etnólogo francês, Jean Rouch – cujo trabalho se pode aproximar de Salaviza e Messora, sendo inclusive mencionado como uma referência pela dupla – é, justamente, um dos filmes comentados por Deleuze a propósito da falsa fronteira entre ficção e real<sup>6</sup>. Em suma, Deleuze defende que quer o cineasta, quer as personagens se desterritorializam e é dessa desterritorialização que se produz uma outra identidade<sup>7</sup>: « *a personagem não cessa de passar a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função da fabulação); o cineasta deve alcançar aquilo que a personagem era ‘antes’ e será ‘depois’ [...]; o devir do cineasta e da sua personagem pertence já a um povo, a uma comunidade* » (Deleuze, 1985: 200). Assim, a partir de personagens reais, e pelo seu poder de auto-fabulação, é a verdade do falso que se anuncia – « *o que nos interessa é uma ideia de verdade e não de verossimilhança* » (Nader & Salaviza, 2019) –, a enunciação colectiva que se afirma, a singularidade que se universaliza, numa anulação da identidade da personagem, da sua história pessoal, sobrando contaminações entre personagem não subjectiva e personagem

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, Baecque, A. & Jousse, T. (2015). *Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida. Discourse*, 37.1–2, 22–39. Detroit: Wayne State University Press.

<sup>5</sup> A publicar em Lima, L. & Martins, A (eds.). (2021). *Fórum do Real: A Cidade do depois*. Lisboa: Nip.com/Porto/Post/Doc. A história é também relatada na entrevista de Renée Nader Messora e João Salaviza à revista Capivara (2019).

<sup>6</sup> Como nota Gilles Deleuze, « *não é um cinema da verdade, mas sim a verdade do cinema* » (Deleuze, 1985: 197); « *é preciso que a personagem seja desde logo real para que afirme a ficção como uma potência e não como um modelo: é preciso que se ponha a efabular para se afirmar tanto mais como real e não como fictícia* » (Deleuze, op. cit.: 198).

<sup>7</sup> Ainda a propósito do cinema de Jean Rouch, diz Deleuze: « *Para Rouch, trata-se de sair da sua civilização dominante e de alcançar as premissas de uma outra identidade* ». E prossegue, parafraseando Jean-Luc Godard a propósito do cinema de Rouch, defendendo que tal sucede « *não só com as próprias personagens, mas também com o cineasta “branco tal como Rimbaud, que também ele declara, Eu é um outro”, ou seja, Eu um negro.* » (Deleuze, op. cit.: 199).

ficcional, personagem e cineasta, cineasta e espectador (por exemplo, o cineasta branco devem negro – como em Rimbaud, a personagem negra devem branca, ainda que não seja de forma simétrica)<sup>8</sup>. Afirma ainda Deleuze que:

resta ao autor a possibilidade de se dar ‘intercessores’, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as a si próprias em estado de ‘ficcional’, de ‘legendar’, de ‘fabular’. O autor dá um passo em direcção às suas personagens, mas as personagens dão um passo em direcção ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é uma ficção pessoal: é uma palavra em acto, um acto de palavra pelo qual a personagem não cessa de passar a fronteira que separaria a sua historiazinha privada da política, *produzindo ela própria enunciados colectivos*. (Deleuze, op. cit.: 289)

Um outro filme de Rouch mencionado por Deleuze nesse mesmo texto é *Les maîtres fous* (1955), filme-transe que, através de um arrojado dispositivo falseador, expõe as violências da ocupação colonial no Gana. E embora se possam encontrar algumas proximidades entre este filme e *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), talvez seja mais profícuo pensarmos em *Les magiciens de Wanzerbé* (1948), obra sobejamente menos conhecida do realizador francês Jean Rouch e do antropólogo Marcel Griaule. Se no primeiro caso se assiste a uma espécie de teatralização através de um rito de possessão em que cada personagem devem outra (o ganês devem colono), neste trata-se, sobretudo, de um ritual de sacrifício e oferenda à montanha divina e de uma cerimónia colectiva, liderada pela dança de um *mágico*, que tem por fim proteger a aldeia de qualquer mal. Há dois momentos em *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* em que a dança ocupa um papel central: o primeiro, quando um *wajaka* tenta recuperar Ihjãc, dialogando, para tal, com os *mecarõ*, e um segundo, já nos rituais de fim de luto, quando a aldeia se junta para os cantos, depois da preparação do paparuto (folhas de bananeira recheadas com mandioca e pedaços de carne) pelas mulheres<sup>9</sup>.

Outras manifestações ritualísticas surgem na segunda metade de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, ainda no âmbito deste fim de luto dos Krahô<sup>10</sup>, que inclui « *cantos longos [...] entremeados de versos comuns* », a pintura de toras por consanguíneos, a corrida de toras, bem como o corte de cabelo (Cunha, op. cit.: 66). Nesse momento do filme, vê-se a dificuldade de Ihjãc em desvincular-se da morte e do morto – oposição entre vivos e mortos que, na cultura Krahô, implica sempre um certo paradoxo, já que é uma ruptura desejável:

embora a consanguinidade seja realçada, ela fica subordinada a essa oposição primária: na realidade são os consanguíneos vivos que se opõem aos consanguíneos mortos e as recriminações funerárias exprimem o sentimento de abandono ao mesmo tempo que a ruptura desejável com os parentes defuntos. Contra as investidas ou a sedução destes, os consanguíneos vivos defendem os seus membros. (Cunha, op. cit.: 122)

O que parece particularmente interessante ao pensarmos na figura deleuziana do *intercessor* quando vemos *Chuva...* é que essa figura parece desdobrar-se indefinidamente, isto é, não só entre os realizadores e as personagens (devem indígenas e devem brancos, respectivamente), mas entre as próprias personagens (no caso do *wajaka* e do potencial *wajaka*, Ihjãc) e os *mecarõ*. O velho *wajaka* *intercede* a favor de Ihjãc e assume a posição de entre-dois (vivos e mortos) ou, como afirmou Gilberto Azanha, de transístor: « *vive entre os humanos, mas é diferente deles; ‘vive’ entre os mecarõ, mas não é um deles [...] ele é um mediador ou melhor*

<sup>8</sup> Cf. Deleuze, 1985: 360.

<sup>9</sup> Cf. Cunha, 1978: 61.

<sup>10</sup> Embora a autora se refira ao este ritual como *porgahök*, assim grafado, os restantes autores citados referem-se ao ritual como *pàrcahàc* – termo da escrita fonética inventada por aquele povo indígena, como nota Nader (2019) em entrevista.

*um transistor, transita entre os dois mundos, levando informações entre eles* » (Azanha, 2005). Mas *intercede* ainda, como já vimos, a favor dos realizadores. A cena final do filme, em que Ihjãc confessa a Kôto que agora « *conhece a alma das coisas* », rima com as imagens de *Wajaka* (2018), vídeo-instalação de Salaviza e Messora na qual podem ser vistos em sobreposição e transparência o rosto de Ihjãc e a cabeça da arara, materializando desse modo o estado de intermitência próprio do xamã. No filme, tais imagens surgem em campo/contra-campo – ora a cabeça da arara, ora o rosto Ihjãc: dois corpos, uma só alma – descontinuidade física, continuidade metafísica, como postulado pelos ameríndios de acordo com Viveiros de Castro (1996). Tal como os cânticos e os rituais de cultivo, os conhecimentos xamânicos dos Krahô circulam num regime de não-propriedade (contrária à noção jurídica de “propriedade intelectual”) entre recurso/ dono/ colectivo, já que os *mecarõ* partilham com o xamã os seus saberes – poderes de visão e cura – e este, por sua vez, sacrifica o seu corpo em benefício da colectividade (Borges & Niemeyer, 2012: 272). Assim, a sabedoria é sempre, já e fundamentalmente, um acto de transindividuação, um acto de partilha. Por sua vez, o estado de intermitência referido permite ainda convocar a diferença traçada por Deleuze, a propósito da pintura de Francis Bacon, entre cabeça e rosto, lógica da sensação e trabalho de representação, que daria lugar a uma zona de indiscernibilidade entre homem e animal:

o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, ao passo que a cabeça é algo que depende do corpo, ainda que seja a extremidade do corpo. Não é que a cabeça tenha um défice de espírito, mas trata-se de um espírito que é corpo, sopro corporal ou vital, um espírito animal, o espírito animal do homem. (Deleuze, 2011: 59)

## O Rosto ou Devir-Outro de Ihjãc

Desde cedo, na história do cinema, cineastas e teóricos – Serguei Eisenstein, Jean Epstein ou Bela Balázs – aperceberam-se da particularidade do uso do grande plano e, sobretudo, do grande plano – ou plano aproximado – do rosto. E se para Epstein tal proximidade permitia animar ou revelar uma certa vida interior às coisas, a qualquer coisa, Balázs foi mais longe ao afirmar que o cinema poderia dar ao homem « *um novo rosto* », tornar o homem « *de novo visível* » (Balázs, 2017: 213-214). Ao capturar a *fisionomia* do rosto, isto é, as suas mais ínfimas expressões, a câmara seria capaz, pois, de revelar a *alma*, ou, como afirma Jacques Aumont, « *o grande plano projecta-nos num mundo que é um rosto, reversivelmente. O que revela é, então, um psiquismo – uma alma* » (Aumont, 1992: 99). Ainda de acordo com Balázs, ao isolar o rosto de qualquer referente espacial (mesmo que talvez saibamos onde esteja), o grande plano permite aí ver « *unicamente uma expressão [...], sentimentos e pensamentos* » (Balázs, 2011: 188). Tal procedimento, levado a um limite, pode inclusive permitir revelar uma expressão « *distintamente invisível* » que resulta de efeitos associativos do jogo de fisionomia visível, ou seja, tudo se passa « *entre linhas* », « *entre traços* » (Balázs, op. cit.: 191). Numa espécie de boneca russa, Balázs traça uma correspondência entre a micro-fisionomia e a micro-psicologia, e a grande expressão e os sentimentos conscientes e pensamentos conceptuais, ou seja, quanto mais próximo, mais profundo.

Ainda de acordo com Balázs, « *tudo isto [no grande plano] é perceptível sem que se possa ver* » (Balázs, op. cit.: 192), o que nos remete para a metafenomenologia proposta por José Gil (2005), a partir de uma leitura de Merleau-Ponty, coroada com o conceito de imagem-nua. Gil propõe a existência de uma zona de intervalos entre aquilo que percebemos e aquilo que vemos, ou seja, há, na obra de arte, uma « *quase-presença* », uma « *atmosfera* », que se desvela a partir das forças das suas formas e não só das suas formas tangíveis (e. g., « *não percebemos várias marinhas de Turner, mas vemos o movimento das formas como multiplicações ou*

*modulações de feixes de forças invisíveis que daí emanam* » (Gil, op. cit.: 292)). A este propósito, explica ainda José Gil que « *o intervalo entre dois planos perceptivos, trivial [cognitivo, representacional] e não-trivial [relações entre formas, cores, espaços, luzes], cria as pequenas percepções que remetem para a forma invisível das forças* » (Gil, op. cit.: 291). Desta relação de propostas de Balázs e Gil, é possível afirmar que o grande plano no cinema será um lugar privilegiado para a ocorrência de tais fenómenos, ou seja, para revelar, segundo Balázs, para desvelar, segundo Gil, essas micro-fisionomias, esses « *entre-traços* », enfim, essas « *pequenas percepções* ». Repare-se também que o capítulo *A Visão do Invisível*, no mesmo livro de José Gil, começa com a afirmação da imagem intensiva como experiência primeira, original, a que se recorreria para a produção de uma experiência estética, que, por sua vez, « *não corresponde a nenhum objecto ou signo visível* » (Gil, 2005: 23). Sendo Gil um grande leitor de Deleuze, não podemos deixar de pensar nesse *rosto intensivo*, apresentado em *Cinema 1: Imagem-movimento* e retomado por Jacques Aumont no seu livro dedicado ao rosto: « *o rosto em grande plano seria então uma presença do rosto no filme que permaneceria indefinidamente no emotivo, no afectivo, sem nunca versar na semiótica* », assim, *o rosto intensivo seria aquele que «escapa ao contorno rostificante»* (Aumont, op. cit.: 94).

A relação entre rosto, cinema e (in)visibilidade serve aqui para problematizar uma correlação entre a vidência do xamã e a vidência<sup>11</sup> do cinema. De resto, mais concretamente, o recurso ao grande plano do rosto é mesmo uma evidência ao longo de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, surgindo ainda como uma « *fractura* » no discurso filmico (Aumont, op.cit.: 95) e « *a acção fictícia [...] desenvolve-se em profundidade* » (Balázs, op. cit.: 200). Tais grandes planos dos rostos – sobretudo de Ijhãc, mas também do filho, da mulher, ou da mãe, bem como de outros membros da aldeia – não se subsumem a qualquer propósito narrativo ou discursivo, isto é, nomenclatura; escapam ao mero *contorno (forma) rostificante*, a qualquer objectividade, seja porque se imiscuem, se dissolvem, na escuridão da noite – como na série de retratos fixos durante a noite do ritual de fim de luto –, seja porque a sua proximidade torna a forma quase abstracta – como no ritual do corte de cabelo.

Além do enquadramento, no cinema, é também a duração de um plano que permite esse desvelar das « *pequenas percepções através de um intervalo interno na percepção da imagem* » (Gil, 2005: 99). Depois de ser consultado pelo velho *wajaka*, Ijhãc, sentado ao lado da mãe, conta que irá partir para a cidade até a arara (*carô*) se esquecer dele. Quando termina, o primeiro plano<sup>12</sup> prolonga-se e, sob a aparente inexpressividade<sup>13</sup> de Ijhãc, agora em silêncio, começa a despontar uma certa ofegação e vemos o corpo do rapaz insuflar ligeiramente, duas vezes. O intervalo permite-nos perceber: medo<sup>14</sup>. No caso da série de retratos algo semelhante sucede, embora agora os rostos sejam enquadrados de frente para a câmara, *encarados* pela câmara: a escuridão da noite não permite delimitar os corpos na imagem que, por sua vez, surgem iluminados num latejar intermitente (in)determinado pela luz da fogueira. De novo, sob uma tal inexpressividade, os corpos *aparecem* praticamente petrificados, sem pestanejar, sobretudo a criança e o velho, absorvendo-nos os seus olhos brilhantes como únicos pontos de fuga da imagem. Não se trata então de um muro-branco/buraco-negro mas de um muro-

<sup>11</sup> Este termo é usado quer por Gilles Deleuze, quer por José Gil, a propósito da experiência estética.

<sup>12</sup> Como nota Jacques Aumont, um grande plano não é necessariamente um grande plano realizado tecnicamente enquanto tal: « *um plano médio, por vezes até mesmo um plano mais geral, podem produzir o mesmo efeito, desde que comportem um objecto que, por uma virtude particular, se difunde em toda a imagem e investe-a totalmente da sua fisionomia* » (Aumont, 1992: 92-93).

<sup>13</sup> José Gil refere-se à existência de uma tensão entre a inexpressividade (signos escondidos/pequenas percepções) e o seu sentido, já que imagem-nua enquanto signo se constituirá entre as macro-percepções e as micro-percepções (Gil, 2005: 112-123).

<sup>14</sup> O exemplo de Gil, bem como a proposta de Balázs, recaem, todavia, sobre uma certa moralidade de que não se comunga nesta análise (e. g. sob aparente espontaneidade pode esconder-se um interesse calculado, reconhecimento hipocrisia).

negro/buraco-branco: onde os olhos abrem linhas de fuga e não funcionando já como atratores estranhos. Estas imagens, que emergem no filme, provocam uma tensão latente entre a ausência e a presença (o pai de Ihjãc), entre o visível e o invisível (as manifestações espíritas), por via dos ínfimos indícios ou sintomas, que ganham forma numa camada suplementar, uma epiderme, da narrativa. Em que medida se distinguem tais sintomas? Por um lado, pelo contexto em que se enquadram, ou seja, sobre a camada epidérmica, logo, táctil, da narrativa, e, por outro, por uma lógica sensorial da imagem, uma lógica geradora de sentido. Deste modo, os diferentes grandes planos do rosto de Ihjãc, em *Chuva...*, ainda que desprovidos de uma expressão clara e delimitadora de emoções (essa *inexpressividade* de José Gil), recebem sempre um sentido diferenciado, que se constrói a partir da relação entre as pequenas percepções e as macro-percepções, entre sinais e sintomas sobre um fundo háptico.

Quando se afirma que alguém *perdeu a face* afirma-se justamente que alguém perdeu a *integridade*, a sua completude. Algo semelhante se afirma quando alguém é acusado de *lhe ter caído a máscara*. Tais expressões testemunham, sobretudo, um discurso moral e politicamente inculcado, que Deleuze e Guattari recusam: essa « *máscara não esconde o rosto, ela é o rosto* » (1980: 145) – uma vez que o rosto, se *rostificado*, resulta de uma construção, de uma organização, ganhando força de lugar de inscrição e afirmação do poder (bustos, retratos ou até mesmo um grande plano). Para os autores, a noção de rosto prende-se necessária e historicamente com o sudário de Cristo, o homem branco e a civilização ocidental e, nesse sentido, seria necessário libertar as linhas, as texturas, as cores, do rosto – isto é, desfazer o rosto – em direcção à a-significância num processo des-subjectivante. Por tal razão, os primitivos não precisam de um rosto e são antes dotados de uma cabeça, sim, uma voz que faz corpo, sim, como no caso do xamã.

Até as máscaras<sup>15</sup> asseguram a pertença da cabeça ao corpo mais do que cumprem um rosto. [...] os devires-animais incidem num Espírito animal, espírito-jaguar, espírito-pássaro, espírito-onça, espírito-tucano, que tomam posse do interior do corpo, entram nas suas cavidades, preenchem volumes, em vez de lhe fazerem um rosto. [...] As organizações de poder do xamã, do guerreiro, do caçador, frágeis e precárias, são tão mais espirituais quanto passem pela corporeidade, animalidade, vegetabilidade. (Deleuze & Guattari, *ibid.*)

Ou seja, ganham uma força exponencial em função das linhas de fuga ao rosto em direcção à cabeça-corpo, a um corpo desorganizado, desfeito da sua relação constituída pela dominante-rosto: um *Corpo sem Órgãos*<sup>16</sup>. Como nota Gil, « *a representação da face, na iconografia oriental, africana ou ameríndia não tem a identidade de um rosto. Como invenção ligada ao processo de subjectivação (necessário a sistemas de poder), o rosto seria específico do Ocidente* » (Gil, 1997: 172). Mais do que fazer um ponto de situação, um estado da arte ou uma caracterização figurativa, Salaviza e Messora procuram capturar essas linhas de fuga à cristalização e evidenciar uma diagramatização livre traçada por essas linhas sobre um plano de imanência, plano de luz: os rostos dos Krahô sobre a película sensível do filme. Como um trejeito na face resiste à organização do rosto ordenadora do corpo, um trejeito na imagem resistirá à formalização do plano totalizador do filme. E o trejeito surge sempre como o imponderável, o intempestivo: o imponderável no grande plano de um rosto, em que cada

<sup>15</sup> Note-se, a este propósito, o esclarecimento providencial: se acima se afirma que o *rosto é a máscara* é porque a noção de máscara aí implicada é também ela fundamentalmente ocidental. Ou seja, o rosto ocidental é uma máscara ocidental, porém, a cabeça ameríndia é a máscara ameríndia, no sentido em que: « *Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não as máscaras de carnaval* » (Castro, 2002: 393-394).

<sup>16</sup> Cf. Deleuze & Guattari, 1980: 185-204.

micro-expressão adquire uma macro-dimensão, o imponderável de um rosto iluminado pelo crepitar de uma labareda vaga: diferença subtil numa escala de variação analógica de graus. Se, como defende Gil (1997), *conheço o meu o rosto por via do rosto de outrem*, na relação que com ele estabeleço, nos sinais ou marcas que o meu rosto neles produz, então, a multiplicidade do rosto é sempre uma evidência. É *mediante* os outros, que os meus múltiplos rostos se vão constituindo. *Mediante* significa aqui a exacta circulação de blocos de afectos e pequenas percepções entre dois corpos, criando rizomas. Não se trata de uma qualquer teoria da comunicação em que se procura veicular uma mensagem carregada de informação pré-codificada. O esquema emissor-receptor não serve, nem mesmo para o xamã transístor, para este tipo de circulação de afectos e perceptos entre dois, entre muitos, que é sobretudo rizomático. O face-a-face, entre os realizadores e os Krahô, também entre Salaviza e Messorã, não é constitutivo nem espelhante de uma identidade ou subjectividade organizada, antes provoca a saída do seu próprio rosto, isto é, o seu « *estatuto* », para poder « *devir-outro* » (Gil, op. cit.: 172) – como Jean Rouch –, neste caso, devir-índio. Em sentido inverso, o mesmo se pode perspectivar: que, no face-a-face com os realizadores brancos, Ihjãc devenha outro ou até devenha um terceiro. Não há, pois, nenhum devir que não seja um devir-outro. Se o devir é constituinte do processo de individuação, devém-se na medida em que se devém-outro e é a repetição da diferença na série de devires-outros que constitui o retorno individuante de um ser singular, absolutamente outro. Assim, quando esse movimento é capturado pelo cinema, *Ihjãc* deixa de se nomear Henrique Ihjãc Krahô, deixa de ser um adolescente, um pai de família ou sequer um membro do povo para passar a ser unicamente um corpo, ou antes, um conjunto de sinais, que temos diante de nós, na sua completa *nudez*, quando devém aquilo que é – intensidade pura, diferença individuante, uma vida.

## O Cinema na Floresta de Cristal

A relação entre o cinema e a cultura ameríndia torna-se fértil na medida em que parecem apresentar dinâmicas reversíveis. Ou seja, o modelo da percepção na ontologia ameríndia aproxima-se da fenomenologia cinematográfica, e o caso do xamã como tradutor torna-se paradigmático<sup>17</sup>, ou melhor ainda, como *transdutor*. Trata-se de pensar o próprio cinema como uma floresta de cristal – multiplicidade de pontos luminosos – expressão que ganha um sentido acrescido se atentarmos à materialidade da película cinematográfica, usada precisamente na rodagem de *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*. Como nota Eduardo Viveiros de Castro,

o tema da intensidade luminosa característica dos espíritos é interpretado em termos de uma ênfase não-representacional na visão [...] os xamãs dos Yanomami sabem que a sua floresta pertence ao *xapiripë* [espíritos] e é feita de seus “espelhos”, isto é, cristais brilhantes. A floresta de cristal, portanto, não reflete ou reproduz imagens, mas ofusca, refulge e resplandece. (Castro, 2006: 319)

Importa aqui ressaltar que Viveiros de Castro afasta dessa noção de luminosidade ameríndia qualquer relação do tipo visível-cognoscível, qualquer vontade de *esclarecimento*, enfim, qualquer teoria do conhecimento de inspiração iluminista ou positivista, concebendo-a antes como um « *coração intensivo da realidade que estabelece a distância inextensa entre os seres – sua maior ou menor capacidade mútua de devir* » (Castro, op. cit.: 332). De novo aqui o conceito de *rizoma*, noção de Deleuze e Guattari, de quem Viveiros de Castro é leitor, é paradigma de uma horizontalidade na floresta, de uma circulação generalizada de sinais e sintomas, de afectos e de perceptos que são sempre da ordem da multiplicidade. O rizoma

<sup>17</sup> Ver Brasil, A. (2016). Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos estudos*, CeBRAP, São Paulo, 35 (3), Novembro, 125-146. Disponível online em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37615>.

horizontaliza, uma vez mais, a estrutura vertical e arborizante da floresta como modelo replicativo do pensamento positivista ocidental. A floresta de cristal é rizomática e não arborizante. Só numa floresta de cristais se pode dar a livre circulação dos espíritos. Nesta medida, Viveiros de Castro sublinha que « *o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham a mesma alma; o ameríndio, em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo* » (Castro, 1996: 129).

Traçando uma relação directa entre a invisibilidade dos espíritos e a sua sobre-luminosidade, o autor afirma que « *aquilo que é normalmente invisível é também o que é anormalmente luminoso* » (Castro, *ibid.*). Tais espíritos não iluminariam apenas a floresta de cristal, eles seriam a condição do visível, isto é, como um *clarão*, holofote ou, no limite, uma projecção, que, por uma irrupção de luminosidade, se torna simultaneamente invisível e o garante da visibilidade: encandeamento e visão háptica. Outra característica da condição xamânica seria o necessário estado de “translucidez” ou de “transparência” produzido por « *uma separação entre a alma e o corpo [...] permitindo assim ao xamã ver através do corpo de seus pacientes, e, mais geralmente, enxergar o lado invisível do mundo* » (Castro, *ibid.*). O antropólogo ressalva, por fim, a natureza paradoxal destas imagens não-visíveis: os espíritos indexam como « *afectos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, se parecerem com aquilo de que são a imagem* » sendo assim como que « *imagens interiores, “moldes internos” inacessíveis ao exercício empírico da visão* », ou seja, « *imagens através das quais vemos outras imagens* » (Castro, *op. cit.*: 325). Representantes ou intercessores, diríamos, com Deleuze, aqui também. Estes espíritos incluem ainda os espectros dos mortos, ou seja, o análogo aos *mekarõ*, no caso dos Krahô, cuja tradução se aproxima, como já vimos, dos termos *duplo*, *imagem*, entre outros. São vistos pelos intercessores, mas vêem também e, numa condição de reversibilidade: nós somos os seus *espíritos* – « *os mekarõ chamam-nos de mekarõ, eles não se chamam (a si mesmos) de mekarõ [...]* » (Cunha, 1978: 120), afirma um xamã. Mas a noção de cristal utilizada por Viveiros de Castro para a designação desta floresta ameríndia ganha especial relevância uma vez que tem raízes no pensamento deleuziano. O termo é conceptualizado por Gilles Deleuze em várias das suas obras, entre as quais *Cinema 2: Imagem-Tempo* e *Conversações*. Partindo da própria *imagem* de cristal, o filósofo formula o conceito de *imagem-cristal*: « *a imagem-cristal não era o tempo mas via-se o tempo no cristal* » (Deleuze, 1985: 109). Operação fundamental do tempo: presente que bifurca, se desdobra em passado e futuro. Apresenta-se assim uma concepção do tempo não-cronológico, um tempo da duração, mais perto da temporalidade grega de *Aiôn* do que de *Cronos*. Não há um passado constituído ao qual se segue um presente; há, pelo contrário, um contínuo desdobramento dos tempos presentes, uma duração da multiplicidade temporal. A *imagem-cristal* seria, então, aquela que é capaz de tornar visível essa troca entre as múltiplas faces: « *a imagem actual do presente que passa e a imagem virtual do presente que se conserva* » (Deleuze, *ibid.*), reenviando-se estas mutuamente ao ponto de se tornarem indiscerníveis. Tal indiscernibilidade « *não suprime a distinção* », « *torna-a inassinalável* » e faz das temporalidades um modo da reversibilidade. De facto, não há virtual (potência real em suspensão) que não devesse actual (efectivação ou corte afirmativo nessa força sempre indiferenciada), tal como todo o actual devém virtual nessa mesma relação. Como nota ainda Deleuze, essa indecidibilidade « *do real e do imaginário, ou do presente e do passado, ou do actual e do virtual [...]* é o carácter objectivo de certas imagens existentes, duplas por natureza » (Deleuze, *op. cit.*: 94). Nesse mesmo livro sobre cinema, coalescência é o fenómeno amiúde apropriado por Deleuze para a caracterização do cristal de tempo, como duas gotas de água que, quando se juntam, formam uma única apenas: da *imagem virtual* com a *imagem actual*; « *do percebido com o memorizado, o imaginado, o sabido* » (Deleuze, *op. cit.*: 319); « *da matéria e do espírito* » (Deleuze, *op. cit.*:

101). Este é mesmo o princípio geral de toda a ontologia deleuziana, o seu princípio da univocidade do ser<sup>18</sup>.

É ainda importante notar que quer Viveiros de Castro, no que toca à cultura ameríndia, quer Deleuze, no que toca ao cinema, retomam a figura do espelho para pensar a noção de cristal (a reflexividade do verbo *dizer-se*, na formulação do princípio acima enunciado, é disso, uma vez mais, testemunha: *reflexividade* como movimento do pensamento). No primeiro caso como algo que não reflecte, mas resplandece, e, no segundo caso, como o lugar em que actual e virtual se consolidam para dar origem a uma estrutura cristalina: « *a imagem em espelho é virtual em relação à personagem actual que o espelho captura, mas é actual no espelho que só já deixa à personagem uma simples virtualidade, empurrando-a para fora de campo* » (Deleuze, op. cit.: 94-95). Poder-se-ia, então, pensar nessa imagem-espelho de Ihjãc na superfície da água e no modo como este fica assim relegado para uma virtualidade, tal como a arara que o sobrevoa. Mas conceber a imagem cinematográfica como uma multiplicidade permanentemente reversível é pensá-la não no regime do visível, mas antes *por meio do (in)visível*. Ora, se os moldes internos dos espíritos escapam ao exercício empírico da visão, luminosos e invisíveis, também na imagem-tempo deleuziana o acto de ver « *só conquista uma autonomia se for arrancado ao seu exercício empírico e se colocar num limite que é simultaneamente algo invisível e que, todavia, não pode senão ser visto (uma espécie de vidência, diferente de ver, que passa por espaços quaisquer, vazios ou desconectados)* » (Deleuze, op. cit.: 340).

Em suma, tal é o que se poderia definir como devir-xamã do realizador-espectador. Trata-se, enfim, de uma cristalografia que evidencia todos os pontos luminosos, os nós ou cruzamentos que são sinais numa rede que funciona como pano de assentamento de toda a floresta: linhas de luzes feitas de pontos sobre uma superfície ou plano. Na filosofia deleuziana falaríamos de um plano de imanência atravessado por multiplicidades que se desterritorializam e reterritorializam sucessivamente até à constituição temporária de um acontecimento, que é o plano de consistência, o plano da arte, por exemplo, o cinema. Demasiado simples é encontrarmos o seu paralelismo na floresta de cristal, no plano de luz ou de transparência que é a película, animada, movida mais ou menos depressa, mais ou menos devagar para a criação de formas, cores, texturas, sons, enfim, imagens em movimento na eternidade temporária do filme. « *O visionário, o vidente, é aquele que vê no cristal e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão* (Deleuze, 1985: 109) » « [...] *O que se vê no cristal é sempre o jorrar da vida, do tempo, no seu desdobramento ou na sua diferenciação.* » (Deleuze, op. cit.: 121).

## Considerações Finais

*Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018) faz do cinema um trabalho de constituição de figuras e não um processo de subjectivação; dá a ver um povo e não uma comunidade (determinação por natureza tendencialmente exclusiva e não expansiva), desfazendo os rostos e não estabilizando identidades subjectivas e/ ou colectivas. Tais figuras são, todavia, inconfundíveis e absolutamente singulares, é um trabalho de individuação e diferenciação para afirmar a universalidade das vidas que passam umas nas outras, e que são detectadas pelo cinema-vidente como pelo xamã-intercessor. Devir-outro, não será esse o trabalho de todo o cinema? Devir-outro dos cineastas, dos actores (ou não actores, personagens reais que trabalham as ficções do real) e dos espectadores que, todos eles capturados no mesmo processo,

<sup>18</sup> « *O Ser diz-se num só e mesmo sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: diz-se da própria diferença* » (Deleuze, 2003: 53).

devêm-outros por força de afecção e de percepção como blocos ou fragmentos constitutivos do plano da experiência estética, o plano de luz do cinema que é floresta de cristal. Vidência e cristalografia (outro nome para a linguagem cinematográfica), eis a rizomatização, a ligação generalizada sempre directa e sempre por constituir entre aquilo que filma e é filmado, na própria passagem e no espelhamento de um ao outro, da singularidade e da multiplicidade, eis, pois, o cinema-cristal de João Salaviza e Renée Nader Massora.

O xamã tomando o lugar do outro – do espírito –, enquanto representante, apreende o seu saber, vendo uma outra imagem *através* dele, *através* de uma imagem, daí o regime circular do saber. Assim, mais do que filmar imagens-espírito, no sentido em que o cinema seria capaz de captar os indícios, as manifestações do invisível no visível, *vendo por meio do invisível* (Brasil, 2016) (por exemplo, um corpo em transe), o que seria mostrar a codificação da personagem-xamã codificada – o cinema permite produzir uma experiência estética, como vimos com Balázs, Deleuze e Epstein, por ser o lugar de captura dos sinais onde acontece essa mesma hiper-sensorialidade xamânica, tornando-se no próprio lugar da intercessão entre os fenómenos, os seus indícios e os videntes na sala escura.

### Referências bibliográficas

- Aumont, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Paris: Ed. de l'Étoile/Cahiers du cinema.
- Azanha, G. (2005). *Os intelectuais indígenas e a proteção do “conhecimentos tradicional”*. Paper apresentado no GT Os regimes de subjetivação ameríndios e a objetificação da cultura, XXIX Encontro Anual da Anpocs. Disponível online em [https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/artigos\\_periodicos/os-intelectuais-indigenas-e-a-protecao-do-conhecimento-tradicional/](https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/artigos_periodicos/os-intelectuais-indigenas-e-a-protecao-do-conhecimento-tradicional/).
- Balázs, B. (2011). *L'esprit du cinéma*. Paris: Payot & Rivages.
- Balázs, B. (2017). O Homem visível. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 47, 213-239. Disponível online em <http://www.fesh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/87>.
- Borges, J. C. & Niemeyer, F. (2012). Cantos, curas e alimentos: reflexões sobre regimes de conhecimento Krahô. *Revista de Antropologia*, 55 (1), 255-290. Disponível online em <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46966/51317>.
- Brasil, A. (2016). Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos estud*, CeBRAP, São Paulo, 35 (3), novembro, 125-146. Disponível online em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/37615>.
- Castro, E. V. de (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2 (2), 115-144.
- Castro, E. V. de (2002). *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Castro, E. V. de (2006). A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, 14/15, 319-338.
- Cunha, M. C. da (1978). *Os Mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conferência proferida na La Fémis. Disponível online em <https://www.webdeleuze.com/recherche?recherche=act+de+creation>.
- Deleuze, G. (2003). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (2006). *Proust et les signes*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris: Minuit.

- Descola, P. (2005). *Par-delà culture et nature*. Paris: Gallimard.
- Epstein, J. (1974). Le cinématographe vu de l'Etna. *Écrits sur le cinéma, I, 1921-1947* (pp. 131-137). Paris: Seghers.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2005). *A Imagem e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lima, L. & Martins, A (eds.). (2021). *Fórum do Real: A Cidade do depois*. Lisboa: Nip.com/Porto/Post/Doc. No prelo.
- Nader, R. & Salaviza, J. (2019). Ritos de índios, ritos de brancos. Entrevista por Hugo Salustiano. *Capivara*, (3), abril. Disponível em <https://www.revistacapivara.com/ritos-de-indios>.
- Viegas, S. M. (2000). *Trilhas: Território e identidade entre os índios do sul da Bahia/Brasil*, originalmente intitulado New life to forest trails: Indian territory through colonial and modern times (Bahia/Brasil). *Identities*, outubro. Disponível online em <http://ceas.iscte.pt/ethnografeast/Susana%20de%20Matos%20Viegas/Viegas%202001,%200Trilhas.pdf>.