



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 17 | 2026

**Paisagens Fabulatórias do Deslocamento: Cinema,
Alteridade e Cartografia em *Chuva É Cantoria na
Aldeia dos Mortos***

Landscapes of Fabulation and Displacement: Cinema,
Alterity and Cartography in *Chuva É Cantoria na Aldeia
dos Mortos*

<https://doi.org/10.21814/vista.7089>

e026002

Júlia Vilhena Rodrigues



© Autores

PAISAGENS FABULATÓRIAS DO DESLOCAMENTO: CINEMA, ALTERIDADE E CARTOGRAFIA EM *CHUVA É CANTORIA NA ALDEIA DOS MORTOS*

Júlia Vilhena Rodrigues

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

RESUMO

O artigo parte de uma reflexão sobre as experiências de deslocamento e migração no cinema contemporâneo, centrando-se na análise do filme *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de Renée Messora e João Salaviza. Partindo do conceito de “fabulação”, formulado por Gilles Deleuze, discute-se de que modo as práticas cinematográficas realizadas em contextos de desterritorialização mobilizam-na como gesto criativo, que emerge do encontro com a alteridade e da abertura a outras temporalidades, afetos e epistemologias. A análise do filme enfatiza o seu processo de criação, marcado por uma convivência prolongada entre os realizadores e a comunidade indígena krahô, no Tocantins, que resulta em um modo ritualizado e colaborativo de filmar. Nesse contexto, o deslocamento figura como condição constitutiva da forma fílmica, do olhar e das relações intersubjetivas que sustentam o filme. Em diálogo com o conceito de “espaço diaspórico”, proposto por Avtar Brah (2005), argumenta-se que o filme constrói um espaço relacional, no qual fronteiras são constantemente negociadas, tanto para os realizadores quanto para os personagens. Por fim, o artigo propõe uma aproximação do filme e do método cartográfico, entendendo a obra como uma prática de mapeamento sensível, baseada no agenciamento coletivo. Defende-se que a cartografia oferece ferramentas conceituais fecundas para acompanhar práticas cinematográficas colaborativas, nas quais sujeito e objeto emergem conjuntamente e onde o cinema se afirma como espaço de produção do comum e de reconfiguração dos modos de estar no mundo.

PALAVRAS-CHAVE

cinema contemporâneo, fabulação, deslocamento, cartografia

LANDSCAPES OF FABULATION AND DISPLACEMENT: CINEMA, ALTERITY AND CARTOGRAPHY IN *CHUVA É CANTORIA NA ALDEIA DOS MORTOS*

ABSTRACT

This article reflects on experiences of displacement and migration in contemporary cinema, focusing on the film *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* (The Dead and the Others; 2018), directed by Renée Messora and João Salaviza. Drawing on Gilles Deleuze’s concept of “fabulation,” the discussion examines how cinematic practices developed in contexts of deterritorialisation mobilise fabulation as a creative gesture emerging from encounters with alterity and an openness to other temporalities, affects, and epistemologies. The analysis emphasises the film’s creative process, characterised by a prolonged coexistence between the filmmakers and the Krahô Indigenous community in Tocantins, resulting in a ritualised, collaborative mode of filmmaking. Within this context, displacement appears as a constitutive condition of film form, the gaze, and the intersubjective relations that sustain the film. In dialogue with the concept of “diasporic space”, proposed by Avtar Brah (2005), it is argued that the film constructs a relational space in which boundaries

are constantly negotiated, both for the filmmakers and for the characters. Finally, the article proposes an approach linking the film to the cartographic method, understanding the work as a practice of sensitive mapping grounded in collective assemblage. Cartography is therefore regarded as providing fertile conceptual tools for tracing collaborative cinematic practices in which subject and object co-emerge, and where cinema functions as a space for the production of the common and the reconfiguration of modes of being in the world.

KEYWORDS

contemporary cinema, fabulation, displacement, cartography

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tece uma reflexão sobre as experiências de deslocamento e migração no cinema, a partir da obra *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018), de Renée Messora e João Salaviza. Analisando o filme, discutimos a dimensão fabulatória das práticas cinematográficas realizadas em contextos de desterritorialização. A partir do pensamento de Gilles Deleuze sobre fabulação, dialogamos sobre o processo de criação do filme, destacando o modo ritualizado de filmar dos realizadores e o tratamento dado ao mundo sensível da comunidade indígena dos krahô. Mais especificamente, pensamos de que modo o tempo e a construção de laços com a comunidade do “outro” são fatores intrínsecos à criação das paisagens afetivas e à abertura a outras epistemologias na forma fílmica.

Em *Cartographies of Diaspora* (Cartografias da Diáspora), Avtar Brah (2005) introduz o conceito de “espaço diaspórico”, como sendo o “ponto em que as fronteiras de inclusão e exclusão, de pertença e alteridade, de ‘nós’ e ‘eles’, são contestadas” (p. 205). Este espaço diaspórico, segundo a autora, é habitado não apenas pelos migrantes e seus descendentes, mas também por aqueles que são construídos e representados como indígenas, na medida em que as genealogias da dispersão se entrelaçam com as do “ficar”, constituindo relacionalmente tanto o “nativo” quanto o “diaspórico” no interior de relações sociais de diferença, experiência, subjetividade e identidade, atravessadas por múltiplas articulações de poder. Em *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, o espaço diaspórico se apresenta como dimensão constitutiva da narrativa e do encontro intersubjetivo entre realizadores e personagens, atravessados por experiências de deslocamento e de cruzamento de fronteiras. O filme foi realizado por uma dupla luso-brasileira, que vivenciou uma experiência de desterritorialização, ao estabelecer base em um território indígena do Tocantins (Brasil) por um longo período e criar vínculos sociais e familiares com a comunidade krahô.

Tendo em vista o processo de convivência e partilha que deu origem à obra, discutiremos os fundamentos do método cartográfico, que, no nosso ver, oferece proposições fecundas para acompanhar práticas cinematográficas baseadas no agenciamento coletivo. *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* espelha os princípios do método cartográfico, por se constituir em uma prática fílmica colaborativa, que nasce da experiência

intersubjetiva dos realizadores e da comunidade krahô. Sustentamos, assim, que é na articulação entre cartografia e fabulação — enquanto gesto de invenção compartilhada e produção de mundo — que o filme constrói sua potência estética e política. Essa articulação fundamenta a análise aqui desenvolvida, ao permitir compreender o filme como uma cartografia sensível de territórios e relações, onde criação estética e construção coletiva se articulam e se transformam mutuamente.

A CONVERSA INFINITA EM *CHUVA É CANTORIA NA ALDEIA DOS MORTOS*

Renée Nader Messora e João Salaviza, correalizadores de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, são um casal luso-brasileiro, que se conheceu em Buenos Aires, onde ambos estudavam cinema. Messora fez assistência de realização da primeira longa-metragem de Salaviza em Portugal e, a partir daí, os dois estreitaram a parceria na vida e no cinema. Em 2014, ela lhe apresentou a comunidade dos krahô, da aldeia Pedra Branca, no Tocantins, com a qual mantém contato desde 2010. A diretora trabalhava na época junto ao coletivo Mentuwajê Guardiões da Cultura, ministrando oficinas e colaborando nas produções audiovisuais dos próprios krahô.

Messora e Salaviza foram, a partir de então, acolhidos pela comunidade: passaram por um ritual de iniciação, que lhes concedeu nomes indígenas, e, depois de quase dois anos, começaram a realização de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, primeiro trabalho feito pela dupla em codireção. Antes disso, haviam realizado dois curtas, em 16mm, como experimento na aldeia krahô com uma equipe reduzida de quatro pessoas. Foi durante esse período de aproximação e maturação da longa que os diretores foram atravessados pela história de um jovem cineasta indígena que adoeceu depois de ser alvo de um feitiço jogado por um pajé¹ e resolveu fugir para a cidade. Essa história acabou dando origem à narrativa do filme.

O filme abre com a cena de Ihjãc, um jovem krahô, seguindo o chamado de seu falecido pai, que clama que o seu filho organize sua festa de fim de luto, para que possa, então, seguir seu caminho para a aldeia dos mortos (00:04:26–00:04:27). A narrativa prossegue acompanhando Ihjãc em sua vida cotidiana na aldeia krahô, compartilhada com sua companheira, seu filho pequeno, sua mãe, os tios e a restante comunidade. A obra, toda falada em língua krahô, tem uma cadência que parece sintonizar com os tempos da comunidade. Além disso, permite que o espectador embarque em experiências sensoriais ao dar destaque aos sons e atmosferas da vida na aldeia.

Com ajuda da sua família, Ihjãc dá início à preparação do plantio para a festa de fim de luto do pai. O rapaz sente-se, no entanto, angustiado, com uma sensação que lhe é estranha. Em uma cena do filme, ele é perseguido e encarado de frente por uma arara na floresta. Ao olhar para ela, Ihjãc passa mal e desmaia. Depois de ser socorrido pela companheira, ele é levado para o Velho Crate, xamã da aldeia, que comunica ao jovem

¹ “Pajé” é o termo utilizado em diversas sociedades indígenas no Brasil para designar uma liderança espiritual que atua como mediadora entre a comunidade e o mundo espiritual, desempenhando funções relacionadas à cura, aos rituais e à interpretação de sonhos e visões.

que também se está tornando xamã e que a arara é o mestre que o está convocando. O Velho Crate diz que Ihjãc vai passar a ver os *mecarõ*, os espíritos dos mortos. Porém, Ihjãc sente-se ainda muito jovem e não quer ser xamã. Adoecido e assustado, ele foge para a cidade na esperança de ser esquecido pela arara.

A deriva do protagonista pela cidade, entre o hospital e a casa de apoio, é representada na obra como um choque de dois mundos. O filme mostra o protagonista perdido, alienado, submerso em um universo sonoro estridente, composto pelos sermões de um pastor, os desfiles de vaqueiros, as músicas da rádio — uma paisagem contrastante com os sons e a temporalidade vagarosa de sua aldeia. Há cenas de grande constrangimento, que expõem a segregação e discriminação a que o jovem indígena é submetido, como na cena de diálogo entre ele e a atendente do centro de saúde, que lhe exige a carteira de identidade. Após passar um tempo vagando na cidade, sem conseguir acolhimento, Ihjãc se dá conta de que ali não vai encontrar solução para seu problema de ordem espiritual e retorna para a aldeia, para assumir sua responsabilidade de realizar a festa de fim de luto do pai.

Toda a comunidade se reúne em torno de uma grande tora enfeitada para chorar pelo falecido (01:38:09–01:38:11; 01:29:06–01:29:22). Depois da festa, o velho xamã comunica a todos que o tempo de lembrar passou. A partir daquele momento, todos devem esquecer a saudade e deixar o pai de Ihjãc partir. O jovem fica reflexivo durante o ritual e confessa à sua companheira que não é mais o mesmo, já enxerga os *mecarõ* — as almas das coisas falam com ele. Apesar de mostrar ainda certa apreensão, Ihjãc parece estar mais confiante e seguro para assumir sua função.

Nos seus estudos acerca das práticas rituais, o antropólogo Victor Turner (1969/1974) defende que a liminaridade é uma fase intermediária dos ritos de passagem. O autor chama de *betwixt and between* (entre-lugar) a essa condição temporária, na qual os sujeitos estão situados em um espaço indefinido, como o jovem Ihjãc em *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*. A personagem passou por um processo simbólico de “morte”, para depois renascer e ser reintegrado à estrutura social. Segundo Turner (1969/1974), durante a fase liminar, os indivíduos experimentam uma suspensão temporária das normas sociais, permitindo uma reflexão profunda e a possibilidade de transformação pessoal.

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais. (...) Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. (Turner, 1969/1974, p. 117)

O filme termina com Ihjãc observando a chuva lavando sua aldeia, após o término do ritual de fim de luto de seu pai. *A Flor do Buriti* (Messora & Salaviza, 2023), o segundo filme dos realizadores com a mesma comunidade krahô, termina com uma cena de nascimento na aldeia. Os dois filmes transmitem, assim, uma noção de ciclo da vida em constante renovação, em sintonia com a cosmovisão indígena.

Todas as personagens da narrativa de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* são interpretadas 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 entre eles. Segundo Renée Messor e João Salaviza, a trama do filme é baseada nas conversas e nos casos reais presenciados por eles ao longo dos nove meses compartilhados com a comunidade na aldeia.

Nesse sentido, enxergamos a obra como uma ficção que nasceu de histórias de vida reais e cuja criação foi compartilhada pelo olhar de dentro e de fora, sem que este buscase se sobrepor àquele. Esse modo de concepção gera momentos sublimes de muita intimidade e naturalidade no filme, como nas cenas ternas entre mãe e filho ou nos diálogos sussurrados entre Ijhãc e sua companheira, Kôto Krahô, enquanto o filho bebê dorme entre eles (00:22:03–00:23:57).

A direção de fotografia é de Renée Nader Messor, que logra, com os movimentos da câmera, conectar o espectador com as pulsações da vida na aldeia e da natureza que a envolve. Os silêncios e os planos distendidos criam uma atmosfera transcendente e tocam uma dimensão espiritual que é essencial à apreciação da obra. Percebe-se a presença viva de uma câmera próxima, sensível, que busca entrar em relação com o território e a cosmologia dos krahô; um “corpo a corpo entre quem filma e quem é filmado”, como observa Joana Pimenta (2024):

esta é uma câmera que aposta na integridade dos corpos, e da relação com os corpos para construir uma dramaturgia que é um espaço de ação partilhado. Uma câmera que não censura, mas que também não explora. Uma câmera que é respeitosa sem ser impositiva, jogada no mundo destas imagens possíveis sem ter que impor os limites de uma distância artificial. (p. 82)

A partir da escolha de permanência e convivência dos diretores na aldeia, e de um modo de fazer compartilhado, a obra alcança uma subjetivação dos corpos e uma maior complexidade na representação dos mundos que retrata. Não há uma pretensão de explicar ou objetivar esses mundos ou torná-los mais assimiláveis aos olhos da pessoa branca ocidental. Salaviza afirma que eles não queriam de modo algum reproduzir os estereótipos sustentados pelo imaginário ocidental sobre essas “figuras de alteridade”, que geralmente eram representadas no cinema como “fósseis vivos que pararam no século XVI” (Vieira, 2019, 00:03:20).

A personagem de Kôto Krahô, companheira de Ijhãc, aparece em cena passando esmalte nas unhas; ele escuta *hits* da rádio quando está na cidade. A obra assume, portanto, uma distância crítica em relação à ideia de pureza cultural, que, por muito tempo, moldou representações coloniais e etnográficas das tradições indígenas e da vida na aldeia. Ao evidenciar a presença de elementos contemporâneos no cotidiano dos personagens, o filme assume que as culturas indígenas também se transformam historicamente, e que tais transformações não implicam o abandono de suas tradições. Além disso, apesar de sua saga desafiante no filme, Ijhãc não é retratado 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 sua comunidade.

UM CINEMA EM DEVIR KRAHÔ

Renée Messora e João Salaviza elaboraram um método de criação coletivo em *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, ao qual deram continuidade em *A Flor do Buriti*. O método concebe uma autoria compartilhada do guião com os atores não-profissionais da comunidade, que contribuem para a narrativa com as suas histórias e seus diálogos. Segundo Salaviza, a proposta deles foi no sentido de trabalhar com “uma construção aberta que faríamos enquanto estivéssemos a filmar”, com a ideia de criar “um filme que pudesse viajar pelos tempos, pelas memórias, pelos mitos, com a terra como espinha dorsal” (Roque, 2024, para. 37). O diretor fala de um modo *ritualizado* de filmar: “há como que um ritual que parece muito codificado – que é o ritual do cinema – mas este ritual encontra-se com os rituais da aldeia” (Portugal, 2019, para. 22).

Essa formulação permite aproximar o filme do que Caixeta de Queiroz (2008) descreve como “filme-ritual” no contexto do cinema indígena: o filme é uma extensão ou uma composição com o que se passa na vida cotidiana ou ritual. A dimensão cosmológica que atravessa o ritual também perpassa o filme e marca sua organização do visível. Como observa André Brasil (2013), no cinema indígena há uma imbricação muito forte entre o campo e o antecampo.

O plano centrífugo, aberto ao que vem de fora – do fora-de-campo, justamente – produz uma relação indicial por meio da qual o visível é atravessado pelo invisível, sendo por ele afetado e alterado. (...) O invisível atravessa os corpos, como o vento atravessa a vela de um barco, tornando-se concreto em sua invisibilidade e conferindo à vela e ao barco algo de sua agência. (Brasil & Belisário, 2016, p. 607)

Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos revela uma abordagem colaborativa em detrimento de descrições distanciadas e objetivas. Renée Messora conta que buscaram filmar o “mundo invisível” dos krahô — situações que na vida da aldeia não tinham nada de extraordinário (00:13:00–00:14:30), pois faziam parte do cotidiano, como o encontro entre um menino e o espírito de um pai, presente na sequência que abre o filme (Vieira, 2019). Nesse sentido, a diretora afirma que um *devir krahô* impregnou a maneira deles de filmar:

eu acho que a nossa forma de filmar, ela está sendo cada vez mais impregnada de um certo devir Krahô, se é que dá para falar nesses termos. (...) A gente gosta de pensar no cinema como um ritual, um lugar-comum de atuação, onde cada interveniente tem o seu papel e aquilo só funciona quando todo o mundo está entendendo e caminhando para o mesmo rumo. (Roque, 2024, para. 38)

Segundo a cineasta, cada sequência exigia uma abordagem de direção diferente e eles foram tentando *dançar o filme* conforme a música que os krahô iam cantando para eles. A realidade atravessou o filme de várias formas, pois os atores indígenas traziam o mundo deles para a construção dos personagens. Messora enxerga, portanto, a criação como o espaço aberto para que uma terceira realidade — que não é nem a deles,

cinastas, nem a da comunidade com quem estão trabalhando — possa emergir (Escola das Artes – UCP, 2022).

Essa ideia de *dança* se manifesta na câmera viva e presente, quase sempre na mão, que percorre os ambientes com fluidez, acompanhando personagens em movimento ou se aproximando de seus rostos com delicadeza, subjetivando-os. Essa alternância entre planos mais abertos, que captam a paisagem natural e coletiva, e planos mais fechados, voltados para o rosto e o gesto, cria uma respiração formal que dá lugar à *auto-mise-en-scène*² dos sujeitos filmados — suas falas, seus silêncios, seus rituais —, sem aprisioná-los em enquadramentos fixos ou atuações controladas.

Como observam José Serafim e Francisco Rêgo (2020), trata-se de reconhecer o “papel ativo dos sujeitos frente à câmera, como constituidores também de uma *mise-en-scène*” (p. 183). A encenação deixa, assim, de ser atributo exclusivo do realizador: ela se constrói como um jogo de negociação entre olhares, no qual quem é filmado exerce autonomia diante da câmera e o realizador negocia sua própria presença na cena.

A concepção da criação cinematográfica de Messora evoca claramente o conceito de “fabulação” de Deleuze, o qual discutiremos adiante. A descrição da diretora remete também à noção de “retirada estética”, de Jean-Louis Comolli (2004/2008), referindo-se aos momentos em que a *mise-en-scène* mais decidida (aquela que vem do cineasta) se apaga para dar lugar à *auto-mise-en-scène* da personagem. Comolli (2004/2008), aliás, também faz uma analogia com a dança: “filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma” (p. 85).

[A] *mise-en-scène* documentária – por seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco do real que ela corre ao se abrir para as sócio-*mise-en-scènes* e as *auto-mise-en-scènes* – seria, talvez, aquilo pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo. (Comolli, 2004/2008, p. 85)

O processo de criação de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* durou nove meses e foi antecedido por muitos anos de contato dos diretores com a comunidade, o que se faz notar no tom íntimo das cenas. Segundo Salaviza, esse longo período de convívio também permitiu-lhes aguçar o olhar para situações do cotidiano que invadiram a narrativa ficcional. O diretor defende que o cinema deles é, acima de tudo, uma prática, não parte de processos investigativos e de questionamentos que impelem certo tipo de cinema documentário, sobre, por exemplo, o “falar com” em vez de “falar sobre” — fazendo menção ao conceito de *speak nearby*, de Trinh Minh-ha. Isso para eles é insuficiente, pois interessa-lhes *fazer com, viver com* (Escola das Artes – UCP, 2022). O realizador conta que há nessa prática um balanceamento constante entre os desejos deles de cinema e o desejo da comunidade.

Segundo João Salaviza, essa prática exige um desenrolar contínuo, uma *conversa infinita* com os krahô, que os vai contagiando e questionando constantemente sobre o que é fazer um filme nesse contexto. O que consideram essencial para o modelo de produção reduzido ao mínimo, como é o caso deles, é o tempo: tempo para traduzir e

² *Auto-mise-en-scène* refere-se à participação ativa dos sujeitos filmados na encenação de si mesmos diante da câmera.

potencializar o mundo que estão filmando, com uma força e uma vitalidade que consideram ser um imperativo ético da prática. Trata-se do tempo enquanto experiência vivida, que descobriram constituir a base dos filmes que vêm realizando.

Esse modo de feitura aproxima-se do que Cláudia Mesquita (2011) descreve como “obras em processo” (p. 18): experiências em que o cinema se mistura com a vida, sendo por ela limitado, estimulado ou transformado, e nas quais cena e experiência vivida confluem em divisórias porosas. Diferentemente de um modelo de produção orientado pelo controle e pela autonomia da cena, trata-se de um fazer em que o controle nem sempre é possível e em que o filme, no corpo a corpo, com experiências que não domina totalmente, inventa seu próprio movimento.

Esse tempo dilatado de convivência com a comunidade é, a nosso ver, o que permite a emergência de *intervalos* na temporalidade do filme — momentos em que se suspende o fluxo narrativo linear, abrindo espaço para uma presença sensível dos gestos, dos silêncios e do desenrolar da vida cotidiana. Essa suspensão rompe com o regime representativo e suas formas hegemônicas de visibilidade e engendra um cinema fabulatório. Em *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, essa operação se traduz em planos que acolhem as temporalidades próprias do território filmado, deixando-se afetar por eles. Rancière atribui a esses “momentos quaisquer” ou “desmedidos momentos” (Marques & Sá Martino, 2021, p. 478), uma potência liminar, capaz de criar passagens entre aquilo que é tido como legível e visível e aquilo que, à primeira vista, permanece opaco ou ininteligível.

Há um tempo próprio que rege o filme, em consonância com o tempo da escuta e da convivência, que permite à câmera captar presenças. Nesse sentido, a paisagem não é mero pano de fundo, mas território compartilhado, atravessado por forças visíveis e invisíveis. A dimensão espiritual da comunidade se inscreve de forma sutil, mas contamina toda a atmosfera do filme: cenas noturnas, imagens com fogo, a abertura feita em noite americana — recurso que produz uma noite ao mesmo tempo artificial e onírica —, tudo isso sugere uma relação com o mistério, com o transcendente, com um mundo sensível que escapa à razão ocidental.

A *desterritorialização* e o *devir* tornam-se, portanto, conceitos fundamentais para pensar *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, tanto no que diz respeito à sua narrativa quanto ao próprio processo de realização do filme. Tanto os cineastas quanto os krahô vivenciam um deslocamento e constroem novas formas de expressão a partir do encontro com o “outro”. Assim, a prática do cinema *em devir krahô* permite a emergência de novas territorialidades e subjetividades. O gesto fabulatório configura-se em uma resposta criativa ao processo de desterritorialização, permitindo que os sujeitos recriem seus territórios simbólicos e suas identidades culturais.

O GESTO FABULATÓRIO

Segundo Jacques Rancière (2008/2014), enquanto a política se funda em um hiato entre mundos, como dissenso e desentendimento, a arte opera uma reconfiguração da experiência comum, instaurando novas formas de visibilidade, modos de subjetivação e

maneiras de reunião e de solidão. Nesse sentido, como propõe também a psicanalista Suely Rolnik (2002), o trabalho do artista pode ser compreendido como um processo de decifração dos signos que emergem do encontro com o mundo sensível:

ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. (Rolnik, 2002, p. 45)

Em sua filosofia, Deleuze (1968/1988) sempre se valeu dos “intercessores” para expandir seu pensamento. Segundo o autor, são os encontros que geram criação, ao fazerem o pensamento sair da imobilidade. E um desses encontros, que gerou uma potente zona de troca com a filosofia, foi o cinema. É a partir dele que Deleuze leva o conceito de “fabulação” mais longe, não simplesmente aplicando-o ao cinema, mas deixando que o cinema atue como intercessor na criação de novos conceitos. Em suas obras dedicadas ao cinema, *Imagem-Movimento* (Deleuze, 1983/2004) e *Imagem-Tempo* (Deleuze, 1985/2018), o autor vai fundamentar sua tese de que o cinema, diferente de qualquer outra arte, ficciona diretamente sobre o real, na medida em que nos instala no plano das imagens em movimento. E é este poder de ficcionalização direta do real que permitiu à máquina tornar-se arte.

Para o filósofo, a diferença fundamental entre os regimes da *imagem-movimento* e da *imagem-tempo* é que o primeiro constrói suas imagens com base na realidade do mundo, enquanto o segundo toma como ponto de partida a realidade do próprio cinema. Nesse contexto, a montagem perde centralidade e os movimentos de câmera e enquadramentos tornam-se procedimentos fundamentais. Como observa Deleuze (1985/2018), nesse processo, o cinema se torna um discurso indireto livre operando na realidade.

No cinema moderno, as imagens ganham uma potência tal que rompem o vínculo sensório-motor com os personagens, passando a valer por si só e não mais em função de um sentido construído pela montagem. Os personagens tornam-se “videntes”, que enxergam e imaginam algo novo, invisível (Deleuze, 1985/2018). Deleuze defende que a arte nos faz ver e sentir o tempo, porque ela nos posiciona no interstício, na fissura inorgânica que existe entre nós e a vida. Nessa fissura, ela ativa a capacidade maquina de criação de mundos, que o autor chama de “potência do falso”. Ele relaciona essa potência à função fabulatória, responsável por nos fazer avançar e afirmar “eu é um outro”.

Deleuze (1993/1997) redescobre, portanto, a fabulação bergsoniana através do cinema. Ele resgata de Bergson o caráter de potência e devir que ele associa à fabulação e afirma que *devir* não é alcançar uma forma, mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação que atravessa as formas do vivido. Portanto, a fabulação, como uma potência que nos permite criar ficções, não deve se confundir com as formas que ela gera ou com os modelos resultantes — o mito, a lenda, a fábula, assim como as obras de ficção e os objetos de arte. A fabulação funciona como uma linha de desterritorialização que atravessa os sujeitos e os mantém em movimento (Deleuze & Guattari, 1995/2021).

A função fabulatória, que Deleuze extrai do cinema, busca restabelecer o elo entre arte e vida, ficção e realidade. Ela está relacionada a um modo temporal de construção narrativa; um modo que vê o tempo como elemento constitutivo da narrativa, e não como algo que deve ser superado. Segundo Deleuze (1985/2018), o cinema deve buscar capturar o devir do personagem real enquanto ele começa a “ficcionar, quando entra em flagrante delito de criar lendas” (p. 218). O personagem se torna *outro* quando se põe a fabular — esse nos parece ter sido um gesto fundamental realizado por Messora e Salaviza junto à comunidade krahô durante o processo de criação de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*. Ao mesmo tempo, o cineasta também se torna *outro* quando intercede pelos personagens reais, substituindo em bloco suas próprias ficções pelas fabulações deles. Desse modo, ocorre um duplo devir: tanto do realizador quanto das personagens, num processo que exige uma reavaliação dos modos de narrativa do próprio cinema de ficção. Quando um cineasta troca suas ficções pelas ficções de seus personagens reais, ele realiza a ficção ao mesmo tempo que ficcionaliza o real. Essa dupla troca entre ficção e realidade nos revela a dobra da ficção, a *imagem-fábula* (Deleuze, 1985/2018).

Deleuze extrai do cinema de Pier Pasolini a ideia de subjetiva indireta livre, que, segundo ele, oferece o devir-outro do personagem e a interpreta através do conceito de “fabulação” de Bergson. Essa noção remete à forma de enunciação da jornada do protagonista Ijhãc em *A Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*. O devir do personagem em sua fase liminar antes de se tornar xamã se expressa na linguagem do filme. A câmera adota a subjetiva indireta dele e o espectador entra em um estado de presença, percebendo que o personagem passa por uma transformação, mas isso se dá de forma sutil, indireta. Nesse sentido, o trabalho de Messora e Salaviza se aproxima mais do papel do *cineasta político*, como concebido por Deleuze, do que do etnógrafo: em vez de buscar descrever ou explicar, os realizadores criam formas cinematográficas capazes de fazer ver outros regimes de sensibilidade, abrindo espaço ao devir e à alteridade.

Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos adota a fabulação não apenas como recurso discursivo, mas como parte integrante de sua metodologia de criação compartilhada, envolvendo a *subjetiva indireta livre* dos sujeitos na construção da narrativa. No processo de criação do filme, o encontro com a alteridade se dá por meio da abertura de um espaço fabulatório. O processo colaborativo dissolve as fronteiras entre ficção e realidade e revela a potência do cinema como espaço de emergência de outras formas de vida. A fabulação constitui-se, portanto, em gesto político e coletivo que permite à comunidade narrar a si mesma e afirmar sua existência de forma singular por meio do cinema.

DESLOCAMENTOS ONTOLÓGICOS NO TRATAMENTO DO MUNDO SENSÍVEL

Dando continuidade à reflexão sobre a fabulação no cinema, voltamo-nos agora ao modo como o mundo sensível aparece em *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, buscando compreender como a ficção pode ganhar vida a partir de uma aproximação da realidade experienciada pelos sujeitos filmados.

É nessa direção que Jacques Lemière (2024), no ensaio que integra a coletânea *Passagens*, dedicada ao cinema da dupla luso-brasileira, discute a atual crise da ficção no

interior da arte cinematográfica. Para ele, Messora e Salaviza conseguem contornar essa crise ao elaborar obras ficcionais à margem das imposições do sistema cinematográfico hegemônico. Em sua análise, o autor recorre a uma declaração de Jacques Rancière sobre o cinema de Pedro Costa — uma formulação que, a nosso ver, também ilumina o gesto estético e político presente no trabalho de Messora e Salaviza. Segundo Rancière (Lemière, 2024), Costa inventa uma forma de ficção que estabelece um plano de igualdade entre as personagens e a história que vivem, fazendo com que essas pessoas estejam à altura de suas próprias vidas, da “história” e da arte.

A partir dessa leitura, Lemière (2024) afirma que o maior desafio do cinema contemporâneo consiste justamente em reinventar a ficção a partir de uma ancoragem na realidade, em colaboração com “atores da sua própria vida” — o que implica, necessariamente, uma interrogação política da situação retratada e, portanto, do país. Para o autor, *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* é um exemplo desse gesto partilhado: um cinema que mergulha o espectador no mundo sensível da comunidade krahô, restituindo não apenas seu contexto natural e espiritual, mas também suas relações com os mortos e com os múltiplos seres que habitam seu mundo.

Essa busca por uma reinvenção da ficção é também compartilhada pelo diretor João Salaviza, que reconhece afinidade com o cinema de seu conterrâneo Pedro Costa. Um exemplo dessa postura pode ser encontrado logo na cena de abertura de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, filmada com luz de “noite americana” — um recurso abertamente artificial, que, nas palavras do diretor, é “pura ficção”.

A luz em “noite americana” é uma decisão. Por um lado, é a procura por uma poética de outro tempo, de outro cinema, por outro, uma forma de estabelecer, desde o começo do filme, um “pacto” com o espectador: isto é ficção, talvez como faziam os antigos; (...) escrever com a câmera, com a luz, com os corpos e as suas presenças cintilantes. (Lemière, 2024, p. 59)

A construção estética do filme, portanto, se ancora em escolhas conscientes de artifício e estilização, que, longe de mascararem a realidade, procuram intensificá-la. Messora e Salaviza afirmam que, para contar essa história, foi necessário articular diferentes registros — e que, em muitos momentos, a ficção era capaz de dizer mais sobre a realidade do que a própria realidade. Cada sequência exigia uma abordagem singular, uma negociação estética-poética e, por isso, o dispositivo de filmagem era escolhido de forma situada, conforme as demandas de cada cena (Escola das Artes – UCP, 2022).

Segundo Messora e Salaviza, o olhar documentário do filme, de menos intervenção, está mais presente nas cenas de festas e rituais da aldeia, que aconteciam de forma espontânea na comunidade. Salaviza destaca a importância da palavra *amjikin*, que, na língua krahô, significa “alegrar-nos a nós próprios”. Trata-se de uma noção central na vida dos krahô, que estão constantemente celebrando ou se preparando para celebrar. As festas podem estar ligadas tanto aos ciclos de vida das pessoas quanto aos ciclos sazonais do cerrado, que se alternam entre os tempos de chuva e de seca. Durante o processo de criação do filme, a equipe filmou duas vezes o *pàrcahàc*, ritual de fim de luto

dos krahô. Na montagem final, esse ritual acabou “dançando” com a narrativa ficcional do personagem Ijhãc, ganhando, assim, um novo sentido, restituído pelo próprio gesto cinematográfico (Culturalmente Falando, 2019).

Quanto à escolha de trabalhar com não-atores, personagens da aldeia que encarnam suas próprias histórias, Salaviza observa que a naturalidade da atuação percebida no filme deriva de uma convicção nas palavras e nos gestos (Mendonça et al., 2024). Segundo ele, o trabalho que desenvolvem com os krahô busca justamente restituir uma verdade que pertence a essas pessoas, algo que seria impossível de ser encenado por atores externos. A premissa é partir do que cada indivíduo tem a dizer, permitindo que algo de sua vida esteja presente no filme — seja no gesto, na voz ou na expressão. Segundo o realizador, “tem que haver uma verdade” (Mendonça et al., 2024, 00:24:00).

O que chama particularmente a atenção em *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* é a maneira como a dimensão do sensível no mundo krahô é traduzida em imagens e sons. Os recursos expressivos do cinema são mobilizados para recriar essa realidade, entrelaçando a jornada de Ijhãc aos acontecimentos naturais e sociais que o cercam. Messora e Salaviza se afastam de uma visão dicotômica entre cultura e natureza, buscando materializar no cinema uma convicção compartilhada por alguns antropólogos, como Tim Ingold (2000): “o mundo inteiro – e não apenas o mundo de pessoas humanas – está saturado por potências de agência e intencionalidade” (p. 14). O filme propõe, assim, uma escuta e um olhar sensíveis aos agenciamentos do mundo krahô, gerando também no espectador uma percepção sensível. A atenção à matéria sensível e aos afetos é, nesse sentido, “um modo de engajamento ativo, perceptual, uma forma de estar, literalmente, ‘em contato’ com o mundo” (Ingold, 2000, p. 23).

Na narrativa fílmica, quando o protagonista se desloca para a cidade, o corpo, que antes habitava a floresta e seus ritmos, torna-se estranho ao novo espaço urbano, onde a paisagem sonora se transforma completamente. O jovem vaga pela cidade como um corpo fora de lugar, à deriva. Nessa travessia, o filme explicita o choque entre dois territórios vizinhos, com seus modos de vida e de relação com o mundo espiritual sensivelmente distantes.

A já mencionada cena de abertura, em que Ijhãc se comunica com o espírito do pai junto à cachoeira, não é representada de forma mistificada ou sobrenatural. Ela é apresentada da mesma forma que as demais cenas do cotidiano da aldeia — o mundo espiritual e o mundo terreno compartilham o mesmo regime de realidade. Acerca disso, Philippe Descola (2024) observa que o filme expressa de maneira notável uma forma de relação com o sensível que a etnologia denominou “animismo”, mas segundo ele, apenas alguns grandes filmes de ficção conseguem efetivamente transmitir.

A cena em que o jovem krahô é perseguido por uma arara e sente no corpo os sinais do chamado para se tornar xamã também evita qualquer exotização. Pelo contrário, os planos fechados sobre os olhos da arara (00:42:32–00:42:41) e a construção atmosférica da cena revelam uma tentativa de traduzir a intencionalidade do espírito animal, de subjetivá-lo. O que se vê ali é o perspectivismo ameríndio inscrito no próprio registro cinematográfico: a câmera opera uma conversão do olhar, situando o espectador no ponto de vista de outros seres.

Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996), nas ontologias ameríndias, o mundo é habitado por múltiplas espécies de sujeitos — humanos e não-humanos, como deuses, espíritos e mortos —, que o apreendem segundo diferentes pontos de vista. Animais e espíritos se veem a si mesmos como humanos e percebem os humanos como animais. De acordo com essa concepção indígena, a “forma” manifesta de cada espécie é variável e encobre uma forma interna comum, humana, visível apenas aos membros da mesma espécie ou a seres “transespecíficos”, como os xamãs.

Por isso, Ihjã se sente ameaçado pela presença da arara e, na festa de luto por seu pai, ao final do filme, escuta as vozes dos espíritos do inframundo, comunicando com ele. O filme se alinha, assim, à cosmologia krahô ao adotar um regime imagético e sensível que convida a outros modos de ver e pensar o mundo. A “qualidade perspectiva” que adota redefine as categorias clássicas de natureza e cultura. O desenho sonoro desempenha um papel crucial nesse processo, dando expressão ao mundo invisível dos espíritos e das forças da natureza.

Referindo-se aos filmes que realizou em Lisboa, antes de ver seu modo de fazer cinema atravessado e impregnado pelo mundo krahô, João Salaviza declara:

eu gosto de pensar a cidade e as casas como corpos que respiram, que agriem, que descansam, ou que nos chamam... Há um trabalho de som muito intenso que eu faço durante a rodagem e na montagem dos meus filmes, que é perceber que diálogos invisíveis é que eu consigo filmar entre as coisas e as pessoas. (Jaekle, 2024, p. 39)

É interessante observar que o diretor nutria essa concepção da cidade e das casas como corpos vivos, capazes de estabelecer uma relação de igualdade com as pessoas, sugerindo uma correspondência entre paisagem e sujeito. Jacques Lemièrre (2024) aponta que, ao filmar com os krahô, o cinema de Salaviza deixa de ser apenas uma arte do tempo, para tornar-se também uma arte do lugar — no sentido em que faz convergir a inquietude dos cineastas com uma “política de lugar” (p. 57).

Podemos afirmar que a atenção e a escuta sensível que Renée Messoria e João Salaviza dedicam aos corpos e gestos dos personagens, sustentadas por um tempo que perdura, transformam as imagens do filme em imagens hápticas (Marks, 2000). Essas imagens, que apelam mais ao tato do que à visão, propiciam uma contemplação visceral e emocional por parte do espectador. Correspondem também àquilo que Deleuze (1985/2018) define como “imagem-afeção”: imagens que expressam a coincidência entre sujeito e objeto em uma qualidade pura.

Considerando, portanto, a atenção dedicada ao processo e ao agenciamento coletivo mobilizados pelos cineastas Renée Messoria e João Salaviza durante a realização de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, propomos uma aproximação entre esse modo de criação e o método da cartografia. A hipótese aqui apresentada é que a cartografia, enquanto método, se faz presente no filme desde suas etapas de idealização até à realização, ainda que os diretores não tenham declaradamente se baseado nela.

Como já discutido, a câmera atua no filme como uma observadora sensível dos ritmos da vida comunitária dos krahô. Esse olhar, que respeita o tempo e as dinâmicas

da aldeia, possibilita a emergência de uma experiência comum, que se desdobra em diferentes sensações e pontos de vista. Tal método de construção narrativa reflete o princípio cartográfico de não restringir a experiência a uma perspectiva única, mas de mapear as múltiplas formas de ser e estar no mundo, coletivamente.

Desse modo, o filme se revela como uma prática de criação que se transforma no contato com o “outro”. Trata-se de um cinema que opera por deslocamentos — geográficos, estéticos e ontológicos — e que, ao privilegiar o processo, aproxima-se das práticas cartográficas. É a partir desse ponto de vista que propomos, na seção a seguir, refletir sobre o cinema de Messora e Salaviza como uma prática cartográfica.

A CARTOGRAFIA NA PRODUÇÃO DO COMUM

Os processos de desterritorialização e devir que atravessam *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* encontram ressonância nas práticas cartográficas, sobretudo porque elas fazem emergir o coletivo enquanto experiência do comum. A cartografia acompanha os movimentos de produção de sentido em sua imanência, abrindo-se à emergência do comum e do singular. Desse modo, a vemos como um método que opera por deslocamento, em sintonia com o modo como Messora e Salaviza conceberam e realizaram sua obra: atentos aos atravessamentos da experiência coletiva.

A cartografia participa da construção de territórios intersubjetivos, indo além de uma técnica de registro. Trata-se de um modo de estar em processo com o “outro”, produzindo zonas de contato e transformação. No caso do filme, esse gesto se manifesta na abertura ao acaso, aos tempos e dinâmicas da vida krahô e na observação dos corpos que compõem o território. A cartografia, como prática estética e política, tem ainda uma dimensão participativa, que se faz presente no método colaborativo adotado por Messora e Salaviza. Sendo assim, defendemos que a obra exemplifica um modo de fazer cinema como prática cartográfica — atento às forças do território e às transformações que o atravessam.

A “cartografia” é um conceito metodológico central na obra de Deleuze e Guattari (1995/2021), mobilizada especialmente nos campos de produção de conhecimento das ciências sociais e humanas. Os autores propõem a cartografia como uma forma de investigação voltada aos processos de produção de subjetividade, que exige percursos metodológicos capazes de acompanhar os movimentos e as transformações do real.

No livro *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995/2021) apresentam a cartografia como um princípio do rizoma: um “mapa aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível e suscetível a modificações constantes”, voltado para uma “experimentação ancorada no real” (p. 22). Diferente dos modelos representacionais lineares e cartesianos, a cartografia adota uma lógica não linear, capaz de acolher o múltiplo, o transitório e o heterogêneo, funcionando como ferramenta teórico-metodológica para acompanhar e intervir nas dinâmicas de subjetivação sem buscar representações estáveis ou totalizantes.

Apropriando-se de uma palavra do campo da geografia, o método cartográfico refere-se, portanto, ao traçado de mapas processuais de um território existencial e ao estudo

das relações de forças que compõem um campo específico de experiências (Ferracini et al., 2014). A cartografia acompanha os efeitos do próprio percurso da investigação sobre o objeto, o investigador e a produção do conhecimento, sem seguir um protocolo fixo. Em alguns países, a cartografia também recebe o nome de investigação “nômade” ou “rizomática”.

A cartografia entende a criação de novos territórios como a abertura de novas potências de vida e, por isso, pressupõe a presença contínua do pesquisador no campo, em contato direto com as pessoas e seus territórios existenciais. Por essa razão, aproxima-se da etnografia, apropriando-se de algumas de suas práticas, como a observação participante. Outra prática recorrente é o uso do diário de campo, tanto escrito quanto visual, que serve como ferramenta de registro e, também, como matéria-prima para transformar a experiência em conhecimento e o conhecimento em experiência.

Como salientado por Virgínia Kastrup (CINEAD LECAV, 2019), o método cartográfico não busca definir regras abstratas, mas mergulhar no plano dos afetos para acessar um plano coletivo de forças, mais do que um plano de formas. Por isso, seus objetos de estudo frequentemente se situam no campo das artes, onde o processo é central. Nessa perspectiva, há uma dimensão da realidade que se apresenta como criação — como *poiesis* — de modo que conhecê-la implica participar de sua construção, acessando um plano comum entre sujeito e objeto, movimento que sustenta a produção de um mundo comum e heterogêneo (Kastrup & Passos, 2013).

Como dito, um dos principais pressupostos da cartografia salientado pelos investigadores é a produção do plano do comum. O comum não é algo previamente estabelecido, mas é produzido por meio de procedimentos que seguem a experiência, acompanhando as práticas concretas que o criam. A pesquisa cartográfica faz aparecer esse coletivo e, dessa maneira, é sempre uma pesquisa-intervenção, que requer o engajamento do/da investigador/a a fim de produzir um plano comum e heterogêneo. Partindo dessa perspectiva, consideramos que as reflexões sobre o método da cartografia desenvolvidas no campo da psicologia revelam pistas relevantes para a investigação em artes, especialmente quando estas se propõem a acompanhar processos de criação. A cartografia coloca o pensamento em constante movimento de transformação, refazendo seus enunciados e exigindo práticas originais de investigação.

O conceito de “partilha do sensível”, de Jacques Rancière (2000/2005), dialoga profundamente com os pressupostos do método cartográfico. Segundo o autor, o comum não é dado, mas se constrói, se agencia e se institui como um campo de disputa estética e política. A partilha do sensível define, assim, uma configuração do visível, do dizível e do pensável: aquilo que pode ser partilhado e aquilo que permanece excluído. Pensando, a partir dessa articulação entre estética e política, é possível afirmar que o método cartográfico opera também uma partilha do sensível. Ele constrói um campo comum pela ativação de práticas, que fazem emergir novos modos de ver, sentir e estar no mundo.

Nesse contexto, o diário de campo, prática herdada da etnografia e central na cartografia, desempenha um papel essencial. Mais do que registrar fatos, ele se torna lugar de escuta e escrita implicada, onde o agenciamento coletivo de enunciação e a polifonia de vozes podem emergir. Embora a expressão verbal tenha importância, Kastrup e Passos

(2013) destacam que os deslocamentos subjetivos exigem atenção à dimensão concreta e material da experiência que acompanha a narrativa — o *felt-meaning*. Cartografar um território, assim, implica captar não apenas formas visíveis, mas os vetores transversais que lhe dão consistência — atmosferas, ritmos, velocidades e intensidades —, pois é esse plano sensível que sustenta a coerência do território, mais do que seus limites espaciais.

O desafio da investigação, segundo Kastrup e Passos (2013), é fazer os fenômenos vibrarem — entrar em contato com o *felt-meaning*, que marca a paisagem e movimenta o território existencial. Assim, estamos de acordo com elas ao afirmar que uma boa tradução não é aquela que busca equivalências formais ou conceitos abstratos, mas, sim, aquela capaz de tocar o plano sensível e corporificado da experiência. Nesse sentido, como apontam Passos et al. (2015), a atenção do cartógrafo é essencial. Essa atenção nasce de um gesto de suspensão, de abertura ao encontro.

CONCLUSÃO

Como defendem os cartógrafos, sujeito e objeto se constituem conjuntamente, emergindo de um mesmo plano afetivo. *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* configura-se, nesse sentido, como um cinema do deslocamento — dos realizadores, das personagens e do próprio olhar cinematográfico. O filme nasce de uma experiência prolongada de convivência e de partilha, na qual o encontro com o “outro” não se dá pela via da representação, mas pela construção de um comum.

Ao longo da análise, vimos como, no contexto da desterritorialização, a fabulação abre espaço para a invenção de narrativas e mundos possíveis que escapam às lógicas identitárias fixas. No filme, essa fabulação se manifesta na relação com o tempo, nos gestos ritualizados, na escuta do mundo sensível krahô e na abertura a outras epistemologias, produzindo paisagens afetivas que deslocam os regimes hegemônicos de representação.

Nesse processo, o espaço diaspórico, tal como formulado por Avtar Brah (2005), emerge como dimensão constitutiva da própria prática cinematográfica. O filme habita esse espaço de fronteira, onde categorias como “nós” e “eles” tornam-se porosas, sendo continuamente renegociadas no encontro intersubjetivo entre realizadores e comunidade.

Por fim, argumentamos que o método cartográfico oferece ferramentas fecundas para pensar e acompanhar práticas cinematográficas baseadas no agenciamento coletivo. Como no processo de criação de *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos*, a cartografia permite mapear processos, afetos e relações em devir. O filme afirma, assim, um modo de fazer cinema que, ao deslocar o olhar, contribui para repensar as formas de criação e de conhecimento em contextos marcados pelo deslocamento.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado no âmbito do financiamento plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2025-2029, referência UID/00736/2025, pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

REFERÊNCIAS

- Brah, A. (2005). *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. Routledge.
- Brasil, A. (2013). Formas do antecampo: Performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS*, 20(3), 578–602. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512>
- Brasil, A., & Belisário, B. (2016). Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista de Sociologia e Antropologia*, 6(3), 601–634. <https://doi.org/10.1590/2238-38752016V633>
- Caixeta de Queiroz, R. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires Cinema e Humanidades*, 5(2), 98–125.
- CINEAD LECAV. (2019, 6 de novembro). *Abecedário Virgínia Kastrup: Cartografias da Invenção* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mTWns8ACYDU>
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: A inocência perdida – Cinema, televisão, ficção, documentário* (A. de Tugny, O. Teixeira & R. Caixeta, Trans.). Editora UFMG. (Trabalho original publicado em 2004)
- Culturalmente Falando. (2019, 21 de abril). *#CFEntrevista! Renée Nader Messor e João Salaviza!* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bQbWKrpFUoc>
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição* (L. Orlandi & R. Machado, Trans.). Editora Graal. (Trabalho original publicado em 1968)
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e clínica* (P. P. Pelbart, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1993)
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento: Cinema 1* (R. Godinho, Trad.). Assírio & Alvim. (Trabalho original publicado em 1983)
- Deleuze, G. (2018). *Imagem-tempo: Cinema 2* (R. T. de Aguiar, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1985)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2021). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1; A. Guerra Neto & C. P. Costa, Trans.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1995)
- Escola das Artes – UCP. (2022, 5 de agosto). *Interview | Renée Nader Messor e João Salaviza* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XhGillms_5k
- Descola, P. (2024). Em torno de Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos. In G. Blanc (Ed.), *Passagens* (pp. 63–73). Batalha Centro de Cinema.
- Ferracini, R., Lima, E. A., Carvalho, S. R. de, Liberman, F., & Carvalho, Y. de. (2014). Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. *Urdimento*, 1(22), 219–232. <https://doi.org/10.5965/1414573101222014219>
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.
- Jaeckle, J. (2024). Sobre home movies e os “verdes anos”: Os primeiros filmes de Lisboa de Salaviza. In G. Blanc (Ed.), *Passagens* (pp. 35–49). Batalha Centro de Cinema.
- Kastrup, V., & Passos, E. (2013). Cartografar é traçar um plano comum. *Fractal: Revista de Psicologia*, 25(2), 263–280. <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200004>
- Lemière, J. (2024). Uma resposta à questão da crise da ficção cinematográfica, entre Portugal e Brasil. In G. Blanc (Ed.), *Passagens* (pp. 51–60). Batalha Centro de Cinema.

- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*. Duke University Press.
- Marques, Â. C. S., & Sá Martino, L. M. (2021). A fabulação intervalar das imagens em Jacques Rancière. *Imagofagia*, (24), 466–502.
- Mendonça, B., Fieschi, M., & Ribeiro, J. (2024, 15 de março). João Salaviza: “Quando trabalhei com Manoel de Oliveira, ele disse-me: Podemos vender-nos muitas vezes, mas filmar, aí é inegociável” [Entrevista]. *Expresso*. <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2024-03-15-Joao-Salaviza-Quando-trabalhei-com-Manoel-de-Oliveira-ele-disse-me-Podemos-vender-nos-muitas-vezes-menos-a-filmar-ai-e-inegociavel-065580b2>
- Messora, R. N., & Salaviza, J. (Realizadores). (2023). *A flor do Buriti* [Filme]. Entrefilmes; Karõ Filmes.
- Mesquita, C. (2011). Obra em processo ou processo como obra? Debate: Rio de Janeiro. In C. Eduardo, E. Valente, J. L. Vieira (Eds.), *Cinema brasileiro anos 2000: 10 questões* (pp. 1–30). Centro Cultural Banco do Brasil.
- Passos, E., Kastrup, V., & Escóssia, L. (Eds.). (2015). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Sulina.
- Pimenta, J. (2024). Muito sangue foi derramado para que a gente pudesse viver aqui – Essa história nunca acaba. In G. Blanc (Ed.), *Passagens* (pp. 75–87). Batalha Centro de Cinema.
- Portugal, P. (2019, 14 de março). *João Salaviza sobre ‘Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos’*. Insider. <https://insider.pt/2019/03/14/joao-salaviza-sobre-chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos/>
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política* (M. Costa Netto, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 2000)
- Rancière, J. (2014). *O espectador emancipado* (I. C. Benedetti, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 2008)
- Rolnik, S. (2002). A subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. *Projeto História*, 25, 43–54.
- Roque, A. (2024, 7 de maio). O cinema de Messora e Salaviza com o povo indígena Krahô: Uma mesa farta para todos. *Buala*. <https://www.buala.org/pt/afroscreen/o-cinema-de-messora-e-salaviza-com-o-povo-indigena-kraho-uma-mesa-farta-para-todos>
- Serafim, J. F., & Rêgo, F. G. (2020). Deuses, chuvas e homens: Um estudo da mise en scène no documentário Bicicletas de Nhanderú. *Revista Teoria e Cultura*, 15(3), 177–187. <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2020.v15.33003>
- Turner, V. (1974). *O processo ritual: Estrutura e antiestrutura* (N. Castro, Trad.). Vozes. (Trabalho original publicado em 1969)
- Vieira, T. (2019, 16 de março). *João Salaviza e Renée Nader Messora* [Vídeo]. Antena 3. <https://antena3.rtp.pt/entrevistas/joao-salaviza-e-renee-nader-messora/>
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2), 115–144. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>

NOTA BIOGRÁFICA

Júlia Vilhena Rodrigues é doutora em Estudos Artísticos, com especialização em Estudos Fílmicos pela Universidade de Coimbra, em cotutela com a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante o seu doutoramento, desenvolveu uma investigação com prática artística no campo do cinema migrante/diaspórico, teoria pós-colonial e práticas documentais. Júlia foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares (Universidade de Coimbra). Possui bacharelado em Antropologia pela Universidade de Brasília, formação em Direção de Cinema pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro e mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atualmente, é investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), no âmbito do projeto *CONCILIARE*. Além de sua atividade como investigadora, atua como realizadora independente.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4684-4095>

Email: vilhena.julia@gmail.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Submetido: 30/12/2025 | Revisto: 06/02/2026 | Aceite: 06/03/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.