

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

**O cinema como tecnologia do tempo:  
Diálogos contracoloniais entre as Filipinas e o Brasil**

Guilherme Lima de Assis

São Paulo  
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

**O cinema como tecnologia do tempo:  
Diálogos contracoloniais entre as Filipinas e o Brasil**

**Guilherme Lima de Assis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cecília Antakly de Mello.

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Assis, Guilherme, Lima, de  
O cinema como tecnologia do tempo: Diálogos  
contracoloniais entre as Filipinas e o Brasil /  
Guilherme, Lima, de Assis; orientadora, Cecília Mello. -  
São Paulo, 2024.  
142 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Lav Diaz. 2. Isael Maxakali e Sueli Maxakali. 3.  
contracolonização. 4. espaço-tempo. 5. cinema orgânico.  
I. Mello, Cecília . II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Guilherme Lima de Assis

**Título: O cinema como tecnologia do tempo: Diálogos contracoloniais entre as Filipinas e o Brasil**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Profª. Dra. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_

Profª. Dra. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_

Profª. Dra. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Agradeço primeira e imensamente à minha orientadora e referência Cecília Mello, pelo aprendizado, pela inspiração de seus estudos, pelos profundos conhecimentos compartilhados, pela confiança e enorme trabalho dedicado a essa exploração.

Agradeço com extremo amor aos meus pais, não só por sua inteligência e sabedoria, pelo seu amor, cuidado, doação e sacrifício, mas também por me proporcionar um contato direto e verdadeiro com a natureza desde minha infância, que foi transformador e é essencial para mim hoje.

Agradeço de coração ao meu irmão Leo (Leonardo Coffani Sabanay) por compartilhar seus fascínios e inquietações, suas pesquisas, seus espaços, pessoas, carinho e saber, nossa relação com a floresta.

Agradeço ao meu grande amigo Frederico Coffani Sabanay, pelo compartilhamentos e saberes, pelos momentos mágicos vividos na floresta, por me ajudar a entender e me aproximar de seu estudo acerca das roças quilombolas.

Agradeço ao meu grande amigo Huytilan Mazahua, grande Xamã, sábio, pensador e artista do mundo, sou grato por nossos compartilhamentos mágicos e profundos fazendo nosso cinema guerreiro!

Agradeço ao meu irmão Alejandro Tiago Martinez pelo carinho e amor desde que nos conhecemos, por ser esse grande músico que me introduziu na prática da arte sonora.

Agradeço ao irmão amigo Gustavo (Gustavo Dörr), pelos embates, dissonâncias e consonâncias, a gente sabe onde reside!

Agradeço aos meus queridos amigos filipinos que fiz nessa trilha, o grande cineasta Kidlat Tahimik, seu filho Kabunyan Tahimik e seus amigos artistas que pude conhecer na 35ª Bienal de São Paulo, onde também conheci outros amigos filipinos residentes no Brasil, Leila Nazarro, Chanda Amolar, Jhe Zhe Ree, Estelito Jr, entre muitas pessoas que conheci e que me possibilitaram, com muito carinho, entrar mais em contato com sua cultura.

Agradeço aos amigos que fiz na contribuição com o cinema Yanomami: Morzaniel Yanomami, Edmar Yanomami, Roseane Yanomami, Aida Yanomami, Eryk Rocha, Margarida Serrano e Marília Mellnes, pelos compartilhamentos e aprendizados em nossas realizações.

## Resumo

A pesquisa busca investigar, a partir de uma perspectiva contracolonialista, a concepção do espaço e do tempo ancestrais presente em obras cinematográficas recentes realizadas nas Filipinas e no Brasil. Nossa hipótese é a de que esses filmes apresentam uma proposta de ruptura com as concepções de tempo hegemônicas, abrindo a possibilidade do resgate e manutenção de modos de vida das culturas originárias dos dois países. Isso os distancia da lógica produtiva/capitalista vigente, desconectando o tempo da economia para vivê-lo em confluência com os ciclos da natureza. As principais obras escolhidas para análise são *Morte na Terra de Encantos* (*Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto*, Lav Diaz, 2007), *Crianças da tempestade, Livro 1* (*Mga Anak ng Unos, Unang Aklat*, Lav Diaz, 2014), *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* (Isael Maxakali e Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, 2020) e *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali* (Isael Maxakali, Charles Bicalho, 2016). Realizados em regiões antípodas no globo, sugerimos que esses filmes conjugam um mesmo gesto ao abrirem trilhas para pensar o fazer cinematográfico como uma prática orgânica, que se integra com culturas originárias e com a natureza. Desse modo, o cinema pode ser compreendido como uma ferramenta de denúncia da destruição e do desaparecimento, mas, ao mesmo tempo, como uma força de reconstrução.

**Palavras-chave:** *Lav Diaz; Isael Maxakali e Sueli Maxakali; contracolonização; espaço-tempo; cinema orgânico.*

## **Abstract**

The research aims to investigate, from a counter-colonialist perspective, the conception of ancestral space and time present in recent cinematographic works made in the Philippines and Brazil. Our hypothesis is that these films propose a break with hegemonic conceptions of time, opening up the possibility of rescuing and maintaining the ways of life of the original cultures of both countries. This distances them from the current production/capitalist logic, disconnecting time from the economy and understanding it in confluence with the cycles of nature. The main works chosen for analysis are *Death in the Land of Encantos (Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto*, Lav Diaz, 2007), *Storm Children: Book One (Mga Anak ng Unos, Unang Aklat*, Lav Diaz, 2014), *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: This Land is Ours!* (Isael Maxakali and Sueli Maxakali, Carolina Canguçu and Roberto Romero, 2020) and *Konāgxeka: O Dilúvio Maxakali* (Isael Maxakali, Charles Bicalho, 2016). Made in antipodean regions of the globe, we suggest that these films combine the same gesture by opening up trails for thinking about filmmaking as an organic practice that intermingles with original cultures and nature. In this way, cinema can be understood as a tool for denouncing destruction and disappearance, but at the same time as a force for reconstruction.

**Keywords:** *Lav Diaz; Isael Maxakali; Sueli Maxakali; counter-colonialism; space-time; organic cinema.*

## Lista de figuras

- Figuras 1 e 2 — Planos dos filmes *A interrupção* e *Céu de agosto* [p. 19]
- Figura 3 — Entrevista com parente de vítimas do Tufão Durian em *Morte na Terra de Encantos* [p. 22]
- Figuras 4 e 5 — Cenas que dialogam de *Morte na Terra de Encantos* e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* [p. 24]
- Figuras 6 e 7 — Relatos dos assassinatos sofridos pelo grupo Maxakali no filme *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* [p. 27]
- Figuras 8 e 9 — Espíritos se manifestando pelo som e se corporificando em *Morte na Terra de Encantos* [p. 29]
- Figura 10 — Encontro na penumbra entre Benjamin Agusan e seu torturador [p. 32]
- Figura 11 — Plano que mostra uma parte das terras Maxakali devastadas [p. 34]
- Figura 12 — Plano do Vulcão Mayon que sucede a segunda entrevista [p. 38]
- Figura 13 — Cena dos amigos conversando no escuro [p. 42]
- Figuras 14 e 15 — Escritos dos personagens Maxakali em *Essa terra é nossa!* [p. 43]
- Figuras 16 e 17 — Planos das terras Maxakali devastadas [p. 50]
- Figuras 18, 19 e 20 — Cenas de Agusan perdido no espaço e no tempo [p. 53]
- Figura 21 — Cena final de *Morte na Terra de Encantos* [p. 61]
- Figura 22 — Grupo Maxakali manifestando suas terras ao final de *Essa terra é nossa!* [p. 62]
- Figura 23 — Delcida contando como era a terra que habitavam antigamente [p. 63]
- Figuras 24 e 25 — A aldeia sendo destruída pelo dilúvio e a ponta da Pedra da Ladainha em *Konãgxeka* [p. 66]
- Figura 26 — Casal encontra a lontra no rio [p. 68]
- Figuras 27 e 28 — Personagem sobrevivente da narrativa ouvindo os sinais sonoros da tempestade e depois se comunicando com as abelhas-espírito [p. 70]
- Figuras 29 e 30 — Ruas e córregos de Tacloban tomados pelas águas [p. 72]
- Figuras 31, 32 e 33 — Crianças brincando nos navios ancorados na costa [p. 74]
- Figuras 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 e 41 — Cenas em que a luz natural interage com seus contornos emocionais [p. 102]
- Figuras 42, 43 e 44 — Exemplos de cenas que se constroem a partir da interação com a natureza [p. 105]
- Figuras 45, 46, 47 e 48 — Trechos do filme *Caçando capivara* contidos em *Essa terra é nossa!* [p. 106]
- Figuras 49, 50, 51 e 52 — Planos dos filmes de Lav Diaz que contemplam a natureza [p. 107]
- Figuras 53 e 54 — Andanças das personagens de Lav Diaz pelo espaço [p. 108]

- Figuras 55, 56, 57 e 58 — Andanças das personagens Maxakali entre as aldeias e a cidade [p. 109]
- Figuras 59, 60, 61 e 62 — Outros filmes dos diretores construídos a partir dos deslocamentos das personagens [p. 110]
- Figuras 63 e 64 — Cenas seguindo as ações das crianças em *Crianças da tempestade, Livro 1* [p. 113]
- Figura 65 — Dança ritualística realizada pela curandeira em meio a uma plantação [p. 115]
- Figura 66 — Oferenda realizada por Itang à pedra sagrada para ajudar sua irmã [p. 116]
- Figura 67 — Personagens pedindo passagem aos espíritos da mata [p. 116]
- Figura 68 — Ritual fúnebre malaio retratado ao final de *Do que vem antes* [p. 117]
- Figuras 69 e 70 — Maxakalis reproduzindo os cantos da mandioca e das folhas para a natureza [p. 121]
- Figura 71 — Trecho final do vídeo *Para os bichos voltarem felizes cantando* [p. 123]
- Figura 72 — Esquema de produção fílmica orgânico/triangular [p. 126]
- Figura 73 — Cineasta veterano filipino Kidlat Tahimik apresentando os cineastas iniciantes Edmar Yanomami, Roseane Yanomami e Aida Yanomami com sua escultura câmera de palha em encontro durante a 35ª Bienal de São Paulo [p. 128]

## Sumário

- 1. Introdução: desaparecimento, contracolonização e cinema** [p. 10]
- 2. Histórias e maldições** [p. 15]
  - 2.1** *Histórias e reverberações ancestrais entre as Filipinas e o Brasil através do cinema* [p. 15]
  - 2.2** *Revoltas da natureza, a maldição do capitalismo* [p. 34]
  - 2.3** *Prisão espaço-temporal: a anti-história dos povos colonizados* [p. 44]
- 3. O cinema como tecnologia do tempo** [p. 55]
  - 3.1** *Rupturas no espaço-tempo mediadas pela tecnologia* [p. 55]
  - 3.2** *Teologia da libertação digital* [p. 78]
  - 3.3** *Tempo orgânico, cinema orgânico* [p. 95]
- 4. Conclusão** [p. 124]
- 5. Referências** [p. 129]
- 6. Apêndices** [p. 137]

## 1. Introdução: desaparecimento, contracolonização e cinema

A pesquisa busca investigar, a partir de uma perspectiva contracolonialista, a concepção do espaço e do tempo ancestrais presente em obras cinematográficas recentes realizadas nas Filipinas e no Brasil. Nossa hipótese é a de que esses filmes apresentam uma proposta de ruptura com as concepções de tempo hegemônicas, abrindo a possibilidade do resgate e manutenção de modos de vida das culturas originárias dos dois países. Isso os distancia da lógica produtiva/capitalista vigente, desconectando o tempo da economia para vivê-lo em confluência com os ciclos da natureza.

As obras escolhidas para análise abrem trilhas para pensar o fazer cinematográfico como uma prática orgânica, que se integra com a sua cultura e com a natureza, utilizando o cinema não só como ferramenta para denunciar sua destruição e desaparecimento, mas também para reflorestar e permitir que ela se reconstrua.

Reconhecemos que as propostas e diretores partem de lugares e contextos bem distintos. No entanto, propomos a aproximação de seus filmes a partir de seus gestos de rememorar o passado, projetando na paisagem um espectro da natureza destruída através de suas falas, abrindo fissuras e portais temporais que buscam restabelecer essa relação. Sendo assim, partimos de suas perspectivas de fazer cinema para resgatar e fortalecer sua cultura de um passado em que conviviam com a natureza, em relação direta com seu ritmo de transformação.

Lav Diaz passou a infância em contato próximo com os povos indígenas de Mindanao e pôde crescer conectado com a concepção do tempo e do espaço da cultura malaia originária no arquipélago filipino, que, segundo ele, foi muito apagada pela colonização e políticas internas que vieram após ela:

Se você não estiver familiarizado, especialmente entre os Bilans e os Mindanaos, observará que muitas vezes não há movimento, e poderá atribuir isso à preguiça ou à indolência. Mas não é isso. É um fato cultural muito arraigado, governado pela natureza. O clima é sempre muito duro e cruel, então eles trabalhavam desde o amanhecer até cerca das 8h ou 9h. Depois se escondiam nas árvores, debaixo dos arbustos da floresta, esperando o tempo passar. Meu cinema é de alguma forma representativo de onde venho, da vida que levei. Muitos historiadores esquecem que houve uma civilização filipina pré-islâmica e pré-católica cuja história não é escrita, mas oral. Pensamos na cultura malaia como a nossa origem nacional, mas não existe uma forma dialética de examinar o nosso passado. Os jovens, em particular, não compreendem o período malaio pré-islâmico e pré-católico como uma

história válida e contemporânea. (DIAZ apud GUHA, 2020, p. 21, tradução nossa)<sup>1</sup>

As Filipinas, assim como o Brasil, são território de uma grande riqueza de povos indígenas de diversas etnias, culturas e línguas, e que também lutam por seus direitos territoriais e políticos muitas vezes negligenciados pelo Estado e pela cultura hegemônica. Nesse sentido, buscamos nesta dissertação estabelecer um compartilhamento de ideias entre as duas regiões antípodas e seus cinemas. No Brasil, destaca-se a obra de Isael Maxakali, do povo Tikmũ'ũn (Maxakali), que realiza filmes desde 2007. Neles, registra sua cultura viva, fazendo do cinema um veículo para denunciar os abusos sofridos pelo seu povo ao longo da história, bem como um documento da luta pela demarcação justa de suas terras:

É preservar a nossa cultura e aprender tecnologias novas do não-índio também. Porque tem muita coisa, algumas coisas que são muito importantes, que nos ajudam e que não pertencem aos Maxakali. Isso porque tem coisas que não são da cultura Maxakali, mas ajudam a comunidade também. Mas tem coisas que nós não gostamos, que são dos não-índios, e que acabam com a nossa cultura. E nós estamos fortalecendo a nossa cultura, pintura, canto, história, território, preservando nosso canto, a criação de bichos também, porque Topa passou para cada povo indígena diferente e para o não-índio também. Porque tem muita língua diferente no Brasil todo. Mas nós vamos seguir o nosso direito, o caminho da nossa cultura verdadeira, porque nós não vamos enfraquecer. Nós estamos fortalecendo porque hoje nós abrimos espaço para fortalecer os pajés e os yãmĩxop. (MAXAKALI apud OSORIO, 2020)

Pensamos então em confeccionar um elo entre esses realizadores através do diálogo entre suas obras e entre questões que delas ressoam. Isso nos permite estabelecer uma relação de compartilhamento entre as Filipinas e o Brasil acerca de suas questões políticas, culturais e ecológicas. Criar esse diálogo nos possibilita teorizar e arquitetar formas de sobrevivência dessas culturas de convívio com a natureza em frente à predação dominadora capitalista vigente, tendo em vista igualmente a importância das suas florestas tropicais, fundamentais para o equilíbrio ecológico do planeta.

---

<sup>1</sup> Original em inglês: “If you’re an outsider, especially with the Bilans and the Mindanaos, you observe that there’s often no movement, and you might attribute that to laziness or indolence. But that’s not it. It is a very deep-seated cultural fact governed by nature. The climate is always very harsh and cruel, so they’d work from dawn up to about 8:00 or 9:00 a.m. Then they would hide in the trees, under the shrubs in the forest, waiting for time to pass. My cinema somehow is representative of where I come from, the life I’ve led. A lot of historians forget that there was a pre-Islamic, pre-Catholic Filipino civilization whose history is not written, but oral. We think of Malay culture as our national origin, but there’s no dialectical way of examining our past. Young people in particular don’t understand the pre-Islamic, pre-Catholic Malay period as a valid, contemporary history.”

O Brasil e as Filipinas, embora países extremamente distantes, sendo dois pontos antipodais exatos no globo entre o centro oeste e norte brasileiros, são territórios que possuem proximidades sob diversos aspectos. Um deles se refere à religiosidade, já que ambos estão hoje entre os países mais católicos do mundo<sup>2</sup> em número de pessoas, o Brasil em primeiro e as Filipinas em terceiro. Esse grande número se deve às suas histórias de colonização, a partir do século XVI, com algumas correspondências entre as práticas aplicadas no processo de catequização dos povos indígenas:

“Nos dois países, padres católicos tiveram papel fundamental no processo colonial num primeiro momento. Havia um discurso semelhante no sentido que os nativos não deveriam ser escravizados, mas sim convertidos ao cristianismo”, explica. Muitos dos freis que foram para as Filipinas tiveram um período de experiência e missão nas Américas. E levaram essa experiência para lá. (ROCHA apud TAVARES, 2023)

Esse processo de domínio se sustentou a partir da exploração comercial dos ricos recursos naturais de seus territórios, destruindo e modificando suas paisagens e sua relação de biointeração com a natureza e sua ordem de transformação. Desse processo de destruição resultaram problemas climáticos que hoje assolam o mundo inteiro. A crise ambiental em curso é hoje um dos assuntos que mais preocupa a sociedade, sendo inclusive um dos principais pilares dos debates políticos ao redor do mundo, incluindo recentes embates políticos no Brasil e nas Filipinas<sup>3</sup>. Chegamos a um estado de crise tamanha, com a destruição dessas culturas e de seu espaço, que corremos o risco de alterações severas no clima das suas florestas tropicais, como observado, entre outros, no artigo “7 million hectares of Philippine land are forested - and that’s bad news” (2021), postado no portal de notícias Rappler, que denuncia o aumento de espécies ameaçadas por conta do desmatamento em diferentes regiões das Filipinas, que hoje tem apenas 23% de seu território florestado, comparado a cerca de 90% nos primeiros anos de colonização espanhola. Existem também estudos realizados no Brasil que nos ajudam a perceber o estado alarmante de ameaça que o equilíbrio ecológico tem sofrido nos últimos anos, como os desenvolvidos pelo Instituto Clima e Desenvolvimento no ano de 2022 acerca do desmatamento da floresta Amazônica:

---

<sup>2</sup> OLIVON, B. Onde estão os católicos do mundo?. *Revista Exame*. 2013. Disponível em: <https://exame.com/mundo/onde-estao-os-catolicos-do-mundo/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>3</sup> RANADA, P. Finally, a presidential debate segment about climate change. What did the candidates say?. *Rappler*. 2022. Disponível em: <https://www.rappler.com/nation/elections/presidential-candidates-climate-change-policy-comelec-debate/>. Acesso em 15 jan. 2024.

A continuidade das atuais políticas ambientais do governo brasileiro nos últimos quatro anos, que aceleraram o ritmo de desmatamento no país, faria o Brasil ultrapassar em 137% o limite do volume de emissões de gases de efeito estufa (GEE) assumido pelo país no Acordo de Paris e na Contribuição Nacionalmente Determinada (NDC, na sigla em inglês), com prazo fixado em 2030. O atual modelo também levaria o desmatamento da Amazônia ao arriscado índice de 25%, limite para o que os especialistas apontam como risco de savanização da maior floresta tropical do mundo: se a devastação da floresta não for interrompida, áreas verdes podem se perder sem a possibilidade de recuperação. (INSTITUTO CLIMA E DESENVOLVIMENTO, 2022)

Dessa necessidade urgente de se preservar a natureza e pensar modos de atenuar ou reverter esse processo de destruição, abre-se a necessidade do diálogo direto com os povos originários do planeta, que podem nos ensinar a sobreviver, subsistir e preservar a natureza a partir de suas culturas, que detêm a sabedoria e o domínio do convívio sustentável com o meio ambiente. Com isso, buscamos então entrar em contato com esses filmes a partir dessa perspectiva de aprendizado, contida no pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, Antônio Bispo dos Santos, Nestor Castro, Rasheedah Phillips, Meryem-Bahia Arfaoui, entre outros pensadores que inspiraram esse olhar e o desejo de compartilhar e confluir conhecimentos:

Acho que os índios podem nos ensinar a repensar a relação com o mundo material, uma relação que seja menos fortemente mediada por um sistema econômico baseado na obsolescência planejada e, portanto, na acumulação de lixo como principal produto. Eles podem nos ensinar a voltar à Terra como lugar do qual depende toda a autonomia política, econômica e existencial. Em outras palavras: os índios podem nos ensinar a viver melhor em um mundo pior. Porque o mundo vai piorar. E os índios podem nos ensinar a viver com pouco, a viver portátil, e a ser tecnologicamente polivalente e flexível, em vez de depender de megamáquinas de produção de energia e de consumo de energia como nós. Quando eu falo índio é índio aqui, na Austrália, o pessoal da Nova Guiné, esquimó... Para mim, índio são todas as grandes minorias que estão fora, de alguma maneira, dessa megamáquina do capitalismo, do consumo, da produção, do trabalho 24 horas por dia, sete dias por semana. (CASTRO apud BRUM, 2014)

As principais obras escolhidas para análise na dissertação são *Morte na Terra de Encantos (Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto*, Lav Diaz, 2007), *Crianças da tempestade, Livro 1 (Mga Anak ng Unos, Unang Aklat*, Lav Diaz, 2014), *Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: Essa terra é nossa!* (Isael Maxakali e Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, 2020) e *Konāgxeka: O Dilúvio Maxakali* (Isael Maxakali, Charles Bicalho, 2016). Propomos analisá-las a partir das conexões que criam com suas memórias e ancestralidades,

aproximando-nos de sua relação com o tempo, o espaço e a natureza através do cinema. Argumentamos que a produção e temática desses filmes se relacionam com o princípio de biointeração trabalhado por Antônio Bispo dos Santos (2007) em seus textos, que por sua vez nos ajuda a pensar o conceito de “cinema orgânico” utilizado por Lav Diaz (ASIA/ETCETERA, 2018) para caracterizar seu cinema, relacionando-o também com as práticas filmicas Maxakali.

Buscamos, então, estabelecer um diálogo sobre essa destruição a partir das diferentes perspectivas tecidas nas obras, aproximar essas lutas para visionar modos de fortalecê-las a partir do compartilhamento de suas experiências. Mesmo que distantes, pensamos que as aproximações culturais entre o Brasil e as Filipinas podem ser frutíferas para pensar essas questões, motivadas por suas experiências com a forte presença de florestas tropicais, o clima quente, a religiosidade predominante católica, mas também a busca por fortalecer as crenças e culturas originárias.

Ao entrar em contato com a comunidade de imigrantes filipinos no Brasil, foi possível entender que eles também sentem essas proximidades quando entram em contato com a cultura brasileira. Os filipinos, assim como os brasileiros, são um povo muito hospitaleiro, amigável, caloroso e festivo, como relata a brasileira Fabiana Magante na matéria “‘Filiprimos’? As semelhanças entre Brasil e Filipinas que se refletem nas redes sociais” para a *BBC News Brasil*:

Eles têm o 'jeitinho filipino' também, em que tudo se dá um jeito. Mas também são da 'zueira', acolhedores e fazem muita piada com a situação da própria pobreza e problemas do país, assim como no Brasil. [...] É tão parecido que, tirando o idioma, é muito tranquilo para um brasileiro se adaptar à vida e ao jeito filipino (TAVARES, 2023)

Assim, essa dissertação parte também do desejo de estabelecer um diálogo entre as perspectivas originárias das Filipinas e do Brasil, entre suas práticas e culturas tropicais, compartilhando lutas e conexões ancestrais de modo a fortalecer a resistência às concepções de tempo impostas pelo colonizador.

## 2. Capítulo 1 — Histórias e maldições

### 2.1 Histórias e reverberações ancestrais entre as Filipinas e o Brasil através do cinema

O cineasta filipino Lav Diaz traça em sua obra um percurso de busca por conexão com as concepções de tempo e espaço de seus ancestrais. Sua forma cinematográfica tem como uma das principais marcas o uso de planos longos em que um dos principais personagens é o espaço, filmados em locações reais e muitas vezes em meio à natureza de seu país. Seus filmes são compostos por sequências que muitas vezes atravessam longos períodos de tempo na presença desses espaços e entidades, como o correr das águas de um rio, o vento agitando a vegetação da mata, uma paisagem devastada por um tufão ou soterrada pelos *lahars*<sup>4</sup> de um vulcão. No cinema de Lav Diaz, a natureza é observada como um personagem em constante transformação, assim como os personagens que surgem e interagem com ela. O tempo é parte essencial de suas tramas, seus personagens surgem transitando por sua terra, percorrendo suas próprias histórias.

Em sua cinematografia, o diretor une uma reflexão sobre a natureza a uma exploração de temas conectados com a história de colonização de seu povo e o reflexo na sociedade filipina até os dias de hoje. O arquipélago foi colonizado pelos espanhóis a partir de 1521, quando uma embarcação do português Fernão de Magalhães chegou em suas terras a serviço da Espanha. O período de colonização espanhola durou até o ano de 1898, ano em que as Filipinas foram vendidas aos Estados Unidos como resultado da derrota na guerra Hispano-Americana. O arquipélago ficaria então sob domínio estadunidense por décadas e posteriormente japonês durante a Segunda Guerra Mundial. Com o fim do conflito, as Filipinas finalmente se tornaram independentes em 1946. Desde então, a política do país passa por movimentos de aproximação e afastamento das práticas democráticas e de proteção ao seu povo, como o período de ditadura de Ferdinando Marcos, que esteve no poder do ano

---

<sup>4</sup> “Os *lahars* (termo indonésio) consistem em escoadas (de detritos ou de lama) desencadeadas exclusivamente em regiões vulcânicas, envolvendo maioritariamente piroclastos de uma erupção e uma grande quantidade de água, sendo controlados pela topografia, isto é, são canalizados por canais [preexistentes], aproveitando normalmente a rede de drenagem, formando cones ou leques de dejeção na sua desembocadura.” (INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM VULCANOLOGIA E AVALIAÇÃO DE RISCOS. Formação de lahars nos flancos do vulcão La Soufrière. 2021. Disponível em:

[http://www.ivar.azores.gov.pt/noticias/Paginas/20210428-la-soufriere.aspx#:~:text=Os%20lahars%20\(termo%20indon%C3%A9sio\)%20consistem,por%20canais%20pr%C3%A9-existent%20aproveitando.](http://www.ivar.azores.gov.pt/noticias/Paginas/20210428-la-soufriere.aspx#:~:text=Os%20lahars%20(termo%20indon%C3%A9sio)%20consistem,por%20canais%20pr%C3%A9-existent%20aproveitando.)

Acesso em: 15 jan. 2024.)

de 1965 até 1986, marcado por abusos aos direitos humanos e corrupção<sup>5</sup>. Assim, é possível afirmar que a forma como o tempo se desenrola e é experienciado nas obras de Lav Diaz articula elementos dessa longa jornada marcada pela privação de um tempo próprio, pela modificação de sua cultura e pelas violências vividas até hoje. O cinema de Diaz nos convida a acompanhar cenas de dor de seus personagens em sua visceralidade e completude, fazendo com que possamos vivenciar a dimensão temporal de sua agonia e sofrimento.

Durante sua infância, Lav Diaz teve contato próximo com diferentes povos de Mindanao, ilha onde cresceu. Isso se deu a partir de seus pais, que eram professores voluntários do Estado em um projeto de educação dos povos indígenas de seu país. Isso lhe proporcionou um conhecimento de seus modos de vida nas florestas tropicais do país, como relata em algumas entrevistas<sup>6</sup>:

Sabe, na juventude meus pais eram como nômades, eram professores de escola pública, se ofereceram para viver com as tribos e criar pequenas escolas nas partes mais remotas de Mindanao, onde ainda não havia estradas. Vivíamos com os indígenas e vi com meus próprios olhos como essas áreas de floresta abandonadas ganharam vida depois que meus pais e outros professores dedicados construíram pequenas escolas. Os professores começavam a educar as tribos e vinham colonos cristãos, vinham colonos muçulmanos: as pessoas começaram a viver em volta da escola porque queriam que seus filhos fossem educados... Aos poucos, formou-se uma comunidade muito bonita. Era muito orgânico também a forma como essas comunidades crescem sem planejamento. (DIAZ apud GUARNERI, 2022, tradução nossa)<sup>7</sup>

Essa vivência nas florestas e próxima dos diferentes grupos indígenas da ilha se manteve uma forte guia para o diretor na confecção da sua forma de fazer um cinema que interage com o tempo da natureza e do convívio dos humanos com ela:

Os povos das tribos viviam da provisão da natureza. Eles pensavam que a natureza é sagrada. Respeitam o sol, a lua, as tempestades, as chuvas, os rios e até as enchentes. Esse senso de ritual vindo do coração deixou uma forte

<sup>5</sup> LA VIÑA, T.; DE BELEN, B. *Corruption and Human Rights During Martial Law*. 2022. Disponível em: <https://www.rappler.com/voices/thought-leaders/opinion-never-again-never-forget-the-violent-memory-of-martial-law/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>6</sup> Ver também: “*Emancipated Cinema | In Conversation with Lav Diaz*”, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Eyc8nrIOWvE&t=1602s&ab\\_channel=MUBI](https://www.youtube.com/watch?v=Eyc8nrIOWvE&t=1602s&ab_channel=MUBI). Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>7</sup> Original em inglês: “You know, in their youth my parents were like nomads, they were public school teachers, they had volunteered to live with the tribes and create small schools in the remotest parts of Mindanao, where there were no roads yet. We lived with the indigenous people and I saw with my own eyes how these forsaken forest areas came alive after my parents and other committed teachers built small schools. The teachers would start to educate the tribes and Christian settlers would come, Muslim settlers would come: the people began to live around the school because they wanted their children to be educated... Slowly, a very beautiful community developed. It is very organic as well, the way these communities grow unplanned.”

impressão no pequeno Diaz. No entanto, os pais intelectuais conseguiram expor o seu filho à vida moderna fora da tribo, como ver filmes, para lhe dar um destino diferente daquele das crianças indígenas. Lav Diaz recorda ter passado a maior parte da sua infância no cinema: “Vivi em duas realidades — uma é uma área remota das Filipinas, onde testemunhei sofrimento trágico e pobreza; o outro é o mundo colorido dos filmes nos quais estive imerso.” Essas duas “realidades” de sua infância tiveram um impacto direto na escolha profissional de Lav Diaz e foram refletidas em seus filmes de forma incisiva e vívida por meio dos elementos de floresta, vila, luz natural e cor preto e branco. Diaz disse: “A natureza não é apenas uma existência importante em minhas obras, mas também uma orientação espiritual inata em minha vida. Cresci em estreita comunicação com a natureza. Como vivíamos numa floresta densa, as nossas vidas estavam muito ligadas e dependentes da natureza. Isso é refletido em meus trabalhos eventualmente.” (SHANGHAI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, 2020, tradução nossa)<sup>8</sup>

O cineasta registra e investiga o desaparecimento de sua cultura e seus efeitos na vida dos filipinos, e é possível identificar tal exploração ao longo de sua filmografia. Um de seus primeiros filmes, *Burger Boys*, de 1999, começa com uma cena em que Andrew, uma das personagens principais, conversa com um eremita que lhe conta que, de acordo com a crença de seus ancestrais, todas as coisas vivas possuem um palhaço da morte, e que esse palhaço se alegra no dia de nosso nascimento como nossos pais, embora nem todos os pais fiquem felizes no nascimento de seus filhos. O eremita fala que nossos palhaços irão dançar e pular de acordo com as nossas experiências, e conclui dizendo que muitas coisas precisam mudar, como crenças e tradições. Ele pede desesperado para que Andrew aprenda a questionar e a ser curioso, que não acredite facilmente e que não consuma tudo o que vê e ouve, que aguace sua visão, sua escuta e seus sentidos. A cena é emblemática da postura do diretor em seu ofício artístico, e de seu desejo de proporcionar um caminho de desalienação e desintoxicação dos modos impostos pelo colonizador, em uma busca por conciliação espiritual com o passado.

Alguns de seus filmes se relacionam fortemente com as questões ecológicas vividas nas Filipinas e que também dialogam com os problemas ambientais brasileiros. O filme *Borboletas não têm memória* (*Walang alaala ang mga paru-paro*), de 2009, conta a história

---

<sup>8</sup> Original em inglês: The people of the tribes lived on the providing of nature. They thought nature is sacred. They respect the sun, the moon, storms, rain, rivers and even floods. Such sense of ritual from the heart left a strong impression on little Diaz. However, intellectual parents were able to expose their son to modern life outside the tribe, such as watching movies, to give him a different fate from that of tribal children. Lav Diaz recalled spending most of his childhood in the cinema, “I lived in two realities - One is a remote area of the Philippines, where I witnessed tragic suffering and poverty; the other is the colorful world in films in which I was immersed.” These two “realities” in his childhood had a direct impact on Lav Diaz’s career choice, and were reflected in his film works incisively and vividly through the elements of forest, village, natural light, and black and white color. Diaz said, “Nature is not only an important existence in my works, but also an inborn spiritual guidance in my life. I grew up in close communication with nature. Because we lived in a deep forest, our lives were connected to and dependent on nature so much. These were reflected in my works eventually.”

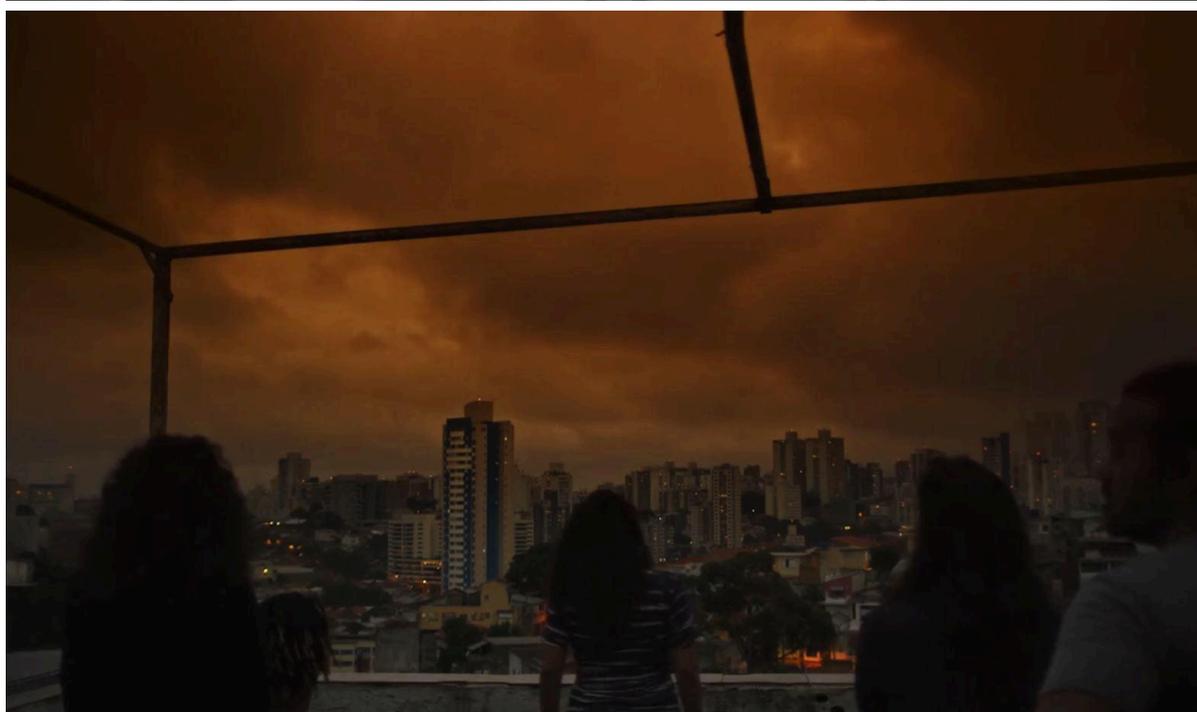
de três ex-mineradores que passam seu tempo bebendo e compartilhando suas angústias acerca de sua situação de abandono, visto que a empresa mineradora canadense em que trabalharam no passado fechou após explorar todo o solo da ilha, deixando um rastro de desemprego e resíduos tóxicos. Esse tipo de desastre ecológico causado pela mineração também é vivido por diversos povos indígenas no Brasil<sup>9</sup>.

Seu outro filme mais recente, *A interrupção (Ang Hupa)* de 2019, ficcionaliza o país no ano de 2034, em que a fumaça causada por erupções vulcânicas cobrem o céu de todo o Sudeste Asiático, criando uma noite sem fim, enquanto um ditador louco e seu exército espalham terror pelas ruas. Esse elemento climático do filme dialoga com uma recente produção brasileira, *Céu de agosto*, de 2021, em que ouvimos notícias da devastação da Amazônia e contemplamos a poluição causada pela queimada de florestas no interior do país e que escurece o céu da cidade de São Paulo. O filme faz alusão ao fenômeno ocorrido na cidade em agosto de 2019<sup>10</sup>, e que assustou a população.

---

<sup>9</sup> STABILE, A.; CASEMIRO, L. Garimpo aumentou 787% em terras indígenas entre 2016 e 2022, aponta Inpe. *GI*. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2023/02/11/garimpo-aumenta-787percent-em-terras-indigenas-entre-2016-e-2022-aponta-inpe-infografico.ghtml>. Acesso em: 15 jan. 2023.

<sup>10</sup> QUEIROZ, G. Por que o céu de São Paulo escureceu tão cedo nesta segunda (19)? 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/ceu-escuro-preto-sp/> Acesso em: 15 jan. 2023.

Figuras 1 e 2 — Planos dos filmes *A interrupção* e *Céu de agosto*

Fonte: *A interrupção* e *Céu de agosto*

As ficções citadas trabalham com as dores de eventos de um passado recente e de um futuro que, se antes parecia distópico, hoje nos parece assombrosamente palpável. O trabalho de Diaz e de sua equipe cria um discurso ativista, dando protagonismo aos abusos negligenciados pelo Estado. O cenário de devastação de seu país ganha materialidade através de seus filmes também pela sua atitude de filmar as catástrofes continuamente vividas pelo povo filipino por conta das forças da natureza. O filme *Morte na Terra de Encantos*

(*Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto*), de 2007, foi pensado a partir da destruição causada pelo Supertufão Durian, que passou pelo território do país principalmente na região de Bicol em 2006, deixando 1.399 mortes e mais de 120 mil desabrigados<sup>11</sup>. O filme tem proporções épicas, desenrolando-se por nove horas em que acompanhamos a vida das personagens criadas pelo diretor, intercaladas por cenas documentais em que o mesmo conversa com algumas pessoas que encontra pela vila destruída e que relatam suas angústias acerca da dor sofrida pela perda de parentes e conhecidos, aliada ao descaso do governo em fornecer ajuda. Em breve artigo escrito para o portal de notícias Rappler, Ana Catalina Paje, que tinha apenas 14 anos quando foi vítima do evento, relata sua experiência:

Na praça da cidade, um pouco ao lado da enorme máquina que bombeia água potável para os evacuados, havia cerca de 20 a 30 cadáveres alinhados em cima de sacos pretos para cadáveres, como se fossem colheitas que precisassem ser secas. Se ninguém os reivindicasse como parentes nas próximas horas, eles seriam colocados dentro dos sacos de cadáveres, jogados dentro de um caminhão e conduzidos para a vala comum no cemitério. Em seguida, um novo lote de cadáveres seria alinhado. (PAJE, 2020, tradução nossa)<sup>12</sup>

Ana Catalina finaliza seu relato comentando sobre o sentimento e revolta causados pelo abandono do Estado, que falha constantemente em administrar as crises ambientais. Ela evoca a mesma violência por omissão do poder público sofrida pela população indígena no Brasil, citada em artigos e relatórios sobre o tema: “Esta não deve ser uma história de força e resiliência. É uma história de incompetência e negligência do governo. É uma história de negligência ambiental. É uma história que não deve acontecer novamente”.<sup>13</sup>

*Morte na Terra de Encantos* se passa na cidade de Padang, que fica muito próxima do vulcão Mayon, no litoral do Golfo de Albay. O filme começa em meio à chuva e ao espaço devastado; as árvores que sobraram têm suas copas peladas, córregos que parecem recém-formados abrem caminho pela terra deformada, um corpo aparece se deslocando por essa paisagem destruída. A câmara, de repente, assume o ponto de vista desse corpo,

<sup>11</sup> DE LA CRUZ, G. Worst natural disasters in the Philippines. 2014. Disponível em: <https://www.rappler.com/moveph/64916-worst-natural-disasters-philippines/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>12</sup> Original em inglês: “At the town plaza, a little ways beside the huge machine pumping drinking water for evacuees, there were about 20 to 30 dead bodies lined up on top of black body bags, like they were crops that needed to be dried. If nobody claimed them as relatives in the next few hours, they would be placed inside the body bags, thrown inside a truck, and driven to the mass grave at the cemetery. Then a new batch of dead bodies would be lined up.”

<sup>13</sup> *Ibidem*. Original em inglês: “This should not be a story of strength and resilience. It is a story of government incompetence and negligence. It is a story of environmental neglect. It is a story that should never happen again.”

cambaleia lentamente pelo terreno acidentado, olha ao redor, parece buscar algum ponto reconhecível na paisagem brutalmente modificada. Subitamente mudamos de espaço, a mesma câmera subjetiva observa uma mulher dormindo nua em sua cama. Uma voz, que parece emanar desse observador, comenta sobre a beleza da mulher, e se pergunta de onde ela vem. Outro corte seco nos leva novamente ao espaço destruído, no qual o personagem segue sua caminhada lentamente até chegar a uma construção semidestruída. Ele se senta em um banco e chora. Mais tarde, entenderemos que esse personagem é Benjamin Agusan, um famoso poeta filipino que regressa de um período vivido na Rússia para sua cidade natal depois da destruição. A personagem que dormia se chama Amalia, a amada de Benjamin, que foi morta pela catástrofe junto com a família do poeta.

Em 21 minutos de filme, somos introduzidos a um outro registro, uma das entrevistas que o diretor realiza durante as filmagens com uma pessoa que se encontra perambulando por esse espaço. Ele conversa com um homem que nasceu ali. Descobrimos, por meio de seu relato, que ele perdeu 30 de seus parentes na tragédia, e que é impossível cavar os destroços em busca de seus corpos por conta da espessa camada de lama que cobriu a cidade, causada por deslizamentos de terra no território do vulcão Mayon. O mesmo homem segue descrevendo aquele espaço antes do evento, rememorando sua beleza ao apontar para os campos de arroz e coqueiros, para as casas que foram destruídas, até identificar onde ficava a casa de seu primo mais velho, que se afogou na enchente. Quando perguntado pelo diretor se o governo estava fornecendo algum tipo de ajuda, o homem responde que nenhuma e explica a problemática administração do Estado na busca pelos corpos de mortos e possíveis sobreviventes, e como a responsabilidade acerca da situação foi sendo jogada de um órgão para outro. Ele nota também a dificuldade de se receber o auxílio de direito pelo Sistema de Seguridade Social Filipino, pois o reconhecimento dos corpos foi muitas vezes impossibilitado por suas condições de deformação e decomposição. Caso o corpo não apareça e não seja reconhecido por algum parente, o auxílio só é concedido após quatro anos de seu desaparecimento.

Figura 3 — Entrevista com parente de vítimas do Tufão Dorian em *Morte na Terra de Encantos*



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

Essa melancolia e resgate pela memória ressoa em especial em uma cena ficcional de *Morte na Terra de Encantos*. A cerca de quatro horas de filme, as personagens Catalina e Teodoro, amigos de longa data de Benjamin Agusan, se encontram em um ponto mais alto, distante do litoral. Teodoro descreve como era o lugar quando criança, relatando que subia até ali para colher goiabas e caçar pássaros, e comentando sobre como estavam mais em contato com a natureza e com suas raízes. Todo esse espaço foi tomado por uma enorme construção, que na época deixou os moradores felizes, pois ela iria trazer muito dinheiro e turistas para a cidade. A construção em algum momento pegou fogo, segundo Teodoro. Ele acredita que o local é habitado por fantasmas, que há uma maldição que ronda o lugar e que, enquanto a estrutura não for destruída, aquela terra permanecerá amaldiçoada para sempre. Os amigos então sobem em uma mureta e observam as cidades que foram destruídas pelo tufão. Catalina pergunta para Teodoro se ele acredita na premonição de que um dia o vulcão Mayon enterrará tudo aquilo, e o amigo responde que aquele lugar está condenado, convocando a amiga para irem embora, já que Benjamin não apareceu para encontrá-los. A construção, que não é especificada pelos personagens, cria uma angústia acerca dessa presença colonialista, de suas falsas promessas de riqueza e prosperidade, da prisão de sua cultura em uma lógica do espaço-tempo do invasor.

Esse plano lembra um filme brasileiro, realizado em uma parceria entre indígenas e não indígenas, chamado *Nĩhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*, de 2020. Isael Maxakali e Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero assinam a direção dessa obra realizada no Vale do Macuri, região de Minas Gerais que faz divisa com Espírito Santo e Bahia. No filme, temos contato com relatos de violências vividas pelo povo Maxakali (Tikmũ'ũn) em seu conflito com o desmatamento, a cidade e os fazendeiros da região. Passados 40 minutos de filme, acompanhamos um grupo de homens Maxakali em um plano longo, no qual andam por suas terras. Eles apontam para a paisagem devastada pelos fazendeiros e descrevem como aquele espaço era antigamente, como aquelas terras são todas dos Tikmũ'ũn (nome pelo qual se autodenominam), e que os brancos haviam aberto aquela estrada por onde caminham para tomar seu espaço. Os planos são abertos, de certa maneira parecidos fotograficamente com os de Diaz, e enquadram os personagens de costas diante das vastas terras que se estendem até encontrar o horizonte. Ficamos nesses lugares por um bom tempo, observando e ouvindo suas histórias antigas em uma experiência de contemplação de um espectro dessa natureza que deixou espaço para fantasmas e espíritos. Aqui, é pertinente evocar a observação de May Adadol Ingawanij acerca do cinema de Lav Diaz, que ressoa fortemente no filme Maxakali. Segundo Ingawanij, “os atos cartográficos dos filmes mesclam o mundo dos vivos com os espaços e temporalidades daqueles que morreram, mas cuja presença perdura. Viajantes que caminham pela terra dos mortos tocam figuras errantes e mortas-vivas” (INGAWANIJ, 2016).

Figuras 4 e 5 — Cenas que dialogam de *Morte na Terra de Encantos* e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*



Fonte: *Morte na Terra de Encantos* e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*

Atos cartográficos que mesclam espaços e tempos dos vivos e dos mortos ocorrem também no cinema de Isael e Sueli, que já realizaram mais de 20 filmes sobre o seu povo, alguns em dupla, outros em parceria com não indígenas, e também obras de autoria individual. O povo Maxakali sofreu com a interiorização do processo de dominação colonizatório a partir do século XVIII, pois até então a região era proibida de ser explorada

para evitar o acesso à mineração por parte de pessoas não autorizadas<sup>14</sup>. Sua cultura originária tinha sustento na caça e na coleta, mas, por conta do avanço da sociedade dominante, foram obrigados a se aldear e praticar a agricultura. Sua terra foi sendo tomada e a densa Mata Atlântica do lugar foi sendo devastada em função da criação de gado, prática dominante até os dias de hoje. Em 1958 foi publicado na Revista de Antropologia da Universidade de São Paulo um artigo do antropólogo Curt Nimuendajú que traz um pouco sobre a história, os conflitos e a situação do grupo na época, a partir de contatos diretos com seus integrantes:

Os Machacari consideram como terras desde tempos antigos habitavam na região das cabeceiras do Rio Itanhaém pela margem esquerda, e igualmente a situada em ambas as margens da Água Boa que despeja no Ribeirão do Norte, afluente também do Itanhaém, que corre paralelo ao Umburanas e a oeste dele [...] A terra apesar de ligeiramente acidentada, era ótima para a lavoura. Os Ribeirões Água Boa, Pradinho e Umburanas conduzem excelente água e nunca secam. Hoje, porém, já dois terços desse paraíso dos índios lavradores e caçadores, que estava coberto de mata ininterrupta, estão transformados em vastas pastagens de capim colônia, na sua maior parte sem uma única rez, pelos intrusos... (NIMUENDAJÚ, 1958, p. 56)

Isael e Sueli são filhos de importantes lideranças políticas e espirituais de seu povo, e aprenderam desde cedo sua história, seus ritos e lutas. Casaram-se em 1993, ano em que Isael também assumiu a casa de cantos de seu avô, fazendo com que eles ganhassem mais responsabilidade pela realização de seus rituais e a prática de perpetuar sua cultura. Em 2004, Isael teve seu primeiro contato com a realização audiovisual em uma oficina ministrada pelo cineasta indígena Divino Tserewahú no festival *forumdoc.bh*, e decidiu começar a fazer filmes junto com Sueli. Em 2007, com uma câmera emprestada pela pesquisadora Rosângela de Tugny, realizam seu primeiro filme *Tatakox*, que mostra a chegada de lagartas-espírito, que trazem crianças-mortas-espírito para que suas mães lembrem de suas próprias crianças falecidas e possam chorar. Ao final, as lagartas-espírito levam os meninos jovens para reclusão e iniciação para aprenderem mais sobre sua cultura.

Suas diversas produções ao longo dos anos trilharam um caminho de exploração de seus rituais, as visitas de seus espíritos e sua relação de convívio e subsistência com a natureza, até chegar na produção mais recente de *Essa terra é nossa! (Nühũ yãgmũ yõg hãm)*, que reconstrói uma dimensão maior de sua história de conflito com os invasores até os dias de hoje. Embora suas terras tenham sido unificadas em 1996, o território demarcado não

---

<sup>14</sup> Maxakali. Povos Indígenas no Brasil, Portal do Instituto Socioambiental. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali#:~:text=As%20primeiras%20refer%C3%AAs%20datam%20do,aldeamentos%20onde%20v%C3%A1rios%20subgrupos%20conviviam>. Acesso em: 15 jan. 2024.

contempla sua ocupação original, privando-os do acesso a muitos rios que ocupavam antigamente, como acompanhamos no artigo de Curt Nimuendajú. Isso traz uma importância especial para a obra por construir um documento físico de registro dessas violências e também como ferramenta de luta por demarcação.

Também em 21 minutos de filme, acompanhamos um relato de Pinheiro, que conta sobre o assassinato de seu irmão Osmino e de sua família, a esposa Daldina e o filho Rominho, mortos por um fazendeiro da região. Ele aponta a paisagem enquanto narra o lugar onde o fazendeiro morava, onde o irmão estava repousando e foi morto, onde o corpo foi escondido, e finalmente o ponto na estrada onde foi abandonado. O filme abre espaço para os relatos sensíveis das personagens que vivem constantemente a violência dos interesses do homem colonizador. O personagem fala sobre isso com o espírito de seu irmão, de estarem ali fazendo um documento para mostrar ao governo, para que lhes devolvam suas terras.

Figuras 6 e 7 — Relatos dos assassinatos sofridos pelo grupo Maxakali no filme *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*



Fonte: *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*

As histórias das personagens se desenrolam em sua perambulação e nos permitem ter dimensão da gigantesca área de natureza perdida. No artigo “O presente ancestral de ilusões oceânicas: conectado e diferenciado no liberalismo tóxico tardio”, publicado no catálogo do festival *forumdoc.bh* de 2021, a antropóloga e cineasta americana Elizabeth Povinelli, que já participou de um encontro com os cineastas Maxakali durante a programação do festival *Sheffield DocFest* daquele ano e é idealizadora do *Karrabing Indigenous Corporation*,

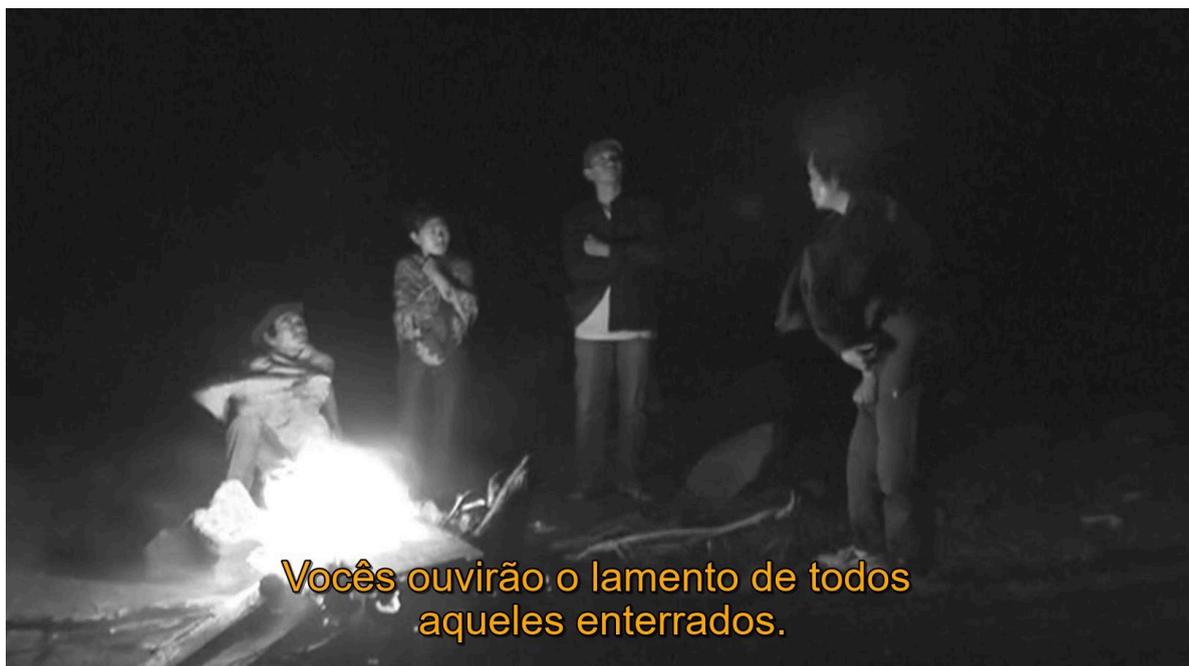
analisa precisamente como esse modo de devastação se estrutura a partir de sua relação com povos originários do norte da Oceania:

[...] A lei de divisões do colonizador que fatiaram a comunidade tiveram enormes consequências sociais e econômicas. Todas as decisões sobre como as terras circundantes iriam se desenvolver foram tomadas por apenas um pequeno grupo, que também colheu todos os benefícios provenientes de tais decisões. As tensões que o estado criou não afetaram o estado; elas foram engolidas e então explodiram. (POVINELLI, 2021, p. 175)

Tanto o filme filipino quanto o filme brasileiro se viram para nosso mundo em explosão. Contemplamos o que restou junto das pessoas que sobreviveram, e que dividem suas histórias de resistência. A cerca de três horas de projeção de *Morte na Terra de Encantos*, acompanhamos uma sequência em que os amigos vagam pelos escombros da cidade soterrada pela lama do vulcão. Ouvimos em *voice over* Agusan comentando que, após 30 dias do desastre, ninguém teve coragem de visitar Padang além deles, que parece mais fácil esquecer, ou que todos estão com medo de se lembrar. Os amigos se reúnem ao redor de uma fogueira em meio ao breu da noite e do vento que urra intensamente. Um deles pede que os outros ouçam com cuidado para que percebam o som dos lamentos dos enterrados embaixo da terra, pois eles vagam por todo aquele lugar. Escutamos o som ambiente e o fogo, junto a uma camada muito grave do vento que parece emanar da terra a partir da fala do personagem. Analisando seu espectrograma (APÊNDICE A), não é possível identificar se essa camada sonora foi adicionada à cena ou se foi captada junto com o som direto. Tecnicamente, o som parece ter sido causado pela forte pressão do vento sobre a cápsula do microfone, que, sem a devida proteção, pode acabar ressaltando esse conteúdo de frequência sonora baixa, o que poderia ser cortado ou tratado na mixagem de som. Independentemente da sua origem, a opção por manter essa porção de frequências torna o som do vento muito mais intenso, violento e até sobrenatural, levando-nos a criar a associação com os lamentos dos espíritos das pessoas que ficaram presas sob seus pés.

Algumas cenas depois, Agusan tem um encontro com a fantasma de sua amada Amalia. Ele segue seu corpo até sua antiga casa, e observa sua amada dormindo nua na mesma cama do começo do filme. Nesse momento, o corpo se transforma, e observamos uma mulher de meia idade sentada em uma cadeira. Em seguida, observamos uma mulher de idade mais avançada sentada na cama, talvez a própria personagem em diferentes períodos de uma vida que foi interrompida pelo desastre.

Figuras 8 e 9 — Espíritos se manifestando pelo som e se corporificando em *Morte na Terra de Encantos*



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

Podemos argumentar que os filmes, assim como as personagens e realizadores, dão corpo a uma visão de mundo que propõe uma “não separabilidade espaço-temporal e futuro-ancestral”, descrita pela pesquisadora, crítica e curadora Kênia Freitas (2021, p. 197) no artigo “Sobreposições e rotas alternativas do espaço-tempo”, também publicado no catálogo do festival *forumdoc.bh*. Kênia analisa algumas obras produzidas pela *Karrabing*

*Film Collection*, braço da *Karrabing Indigenous Corporation*, coletivo australiano criado por Elizabeth Povelli em parceria com os diferentes grupos indígenas, que também sofrem com a ocupação de seu espaço. A corporação tem inclusive uma história e trabalho próximos ao projeto “Vídeo nas Aldeias”<sup>15</sup>, oferecendo residências artísticas para indígenas que possibilitaram a produção de diversos filmes, contemplados com uma mostra retrospectiva especial nessa edição do festival. O texto tece a percepção preciosa e próxima aos gestos dos filmes filipinos e brasileiros de como os deslocamentos espaciais das personagens por suas terras ancestrais no presente nos levam a projeções temporais ao passado e futuro, demonstrando como o acesso aos espaços perdidos nos permite entrar em contato com uma tecnologia ancestral do tempo.

Esse contraste entre o presente e espectros do passado e do futuro nos permite refletir acerca dos caminhos trilhados pela sociedade, denunciar, expor e tornar visíveis todos os abusos praticados pelos governos políticos do passado, fazendo do cinema uma forte ferramenta ativista. Essa prática ganha ainda mais relevância quando pensamos em todo o preconceito e apagamento praticado contra os povos indígenas brasileiros, sua ausência de espaço na mídia hegemônica, a propagação de informações mentirosas, em conjunto com a conflituosa história de repressão dos recentes governos a formas de pensamento contestadoras.

Nas Filipinas, a jornalista filipina vencedora do prêmio Nobel da Paz em 2021, Maria Ressa, relata o aumento das ameaças sofridas pela sua classe em seu país, legitimadas pela disseminação e legitimação de *fake news* por parte de candidatos e partidos anticomunistas:

Estamos vendo a liberdade de expressão ser usada como desculpa para postagens que incitam ao ódio e à violência contra pessoas como eu — contra jornalistas, ativistas e qualquer pessoa considerada crítica ao governo. A desculpa da liberdade de expressão está sendo usada para sufocar a liberdade de expressão. (RESSA, 2017, tradução nossa)<sup>16</sup>

O portal de notícias filipino Rappler<sup>17</sup>, fundado por Maria Ressa, é conhecido por suas matérias que exploram temas silenciados pelo Estado, como o alto número de mortes durante

---

<sup>15</sup> “O Vídeo nas Aldeias promove, desde 1987, o encontro do índio com a sua imagem. O objetivo primeiro é criar condições para que os realizadores produzam seus filmes de maneira autônoma. Por meio da formação de cineastas indígenas, o projeto possibilita a apropriação pelos índios de suas imagens e falas, de objetos de observação a sujeitos de seus próprios discursos.” (Canal do Vídeo nas Aldeias no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/@VideoNasAldeias>. Acesso em: 15 jan. 2024).

<sup>16</sup> Original em inglês: “We are seeing free speech used as an excuse for posts that incite hate and violence deployed against people like me – against the journalists, activists, and anyone perceived to be critical of government. The excuse of free speech is being used to stifle free speech.”

<sup>17</sup> Página do portal de notícias Rappler. Disponível em: <https://www.rappler.com/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

o controverso plano de guerra às drogas estabelecido durante o governo de Rodrigo Duterte, denúncias de desastres e abusos ambientais relacionados a grandes empresas que praticam extrativismo predatório dos recursos naturais do país, matérias que mostram a realidade e buscam defender os direitos de diferentes povos originários de seu país. O portal recebeu no dia 29 de junho de 2022 uma ordem de desligamento por parte do Governo Filipino<sup>18</sup>, que também pediu o desligamento dos sites Bulatlat e Pinoy Weekly duas semanas antes, sob a alegação de que estariam “violando restrições constitucionais e estatutárias à propriedade estrangeira nos meios de comunicação de massa”. A matéria relembra, entre outros casos, a situação da jornalista Frenchie Mae Cumpio, que atualmente cumpre pena de 20 anos de prisão por acusações de terrorismo<sup>19</sup>. A própria Maria Ressa, mesmo vencedora do Prêmio Nobel da Paz, enfrenta hoje um processo de apelação da condenação que sofreu em 2020<sup>20</sup> por suposto *cyber-libel* no noticiamento dos abusos e assassinatos praticados pelo governo de Duterte em sua política de combate às drogas no país. Caso confirmada a condenação, a jornalista pode receber algo próximo a 100 anos de prisão pelo sistema judiciário filipino.

A repressão se estende também aos artistas considerados “subversivos” pelo governo, com diversos casos de censura e prisão por conta de suas obras<sup>21</sup>. Mais à frente na narrativa de *Morte na Terra de Encantos*, descobrimos que o período que Benjamin Agusan passou na Rússia foi na verdade um exílio forçado pela perseguição sofrida pelo governo. A cena que se inicia em 4 horas e 51 minutos de filme enquadra os personagens contra a luz que vem da rua, limitando-nos a ver apenas sua silhueta sombria nesse espaço que parece uma galeria de arte ou um café, talvez ambos. Agusan conversa com o homem que se aproxima e parece surpreso em vê-lo, mas que na verdade acompanha seus movimentos de perto. Este foi seu torturador, que praticou atos horríveis descritos pelo personagem por conta de seus artigos críticos ao governo e do envolvimento com movimentos de protesto. O torturador comenta que o país quase se esqueceu dele, que virou uma lenda e que mitos rondam de que ele talvez

---

<sup>18</sup> RPD (Reporters Without Borders). Another attempt to censor online media in Philippines. 2022. Disponível em: <https://rsf.org/en/another-attempt-censor-online-media-philippines>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>19</sup> ECARMA, L. Tacloban journalist Frenchie Mae Cumpio still hopeful a year after arrest. *Rappler*. 2021. Disponível em: <https://www.rappler.com/newsbreak/in-depth/tacloban-journalist-frenchie-mae-cumpio-still-hopeful-year-after-arrest-2021/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>20</sup> MORAN, P. Facing possible jail time totalling 100 years, journalist Maria Ressa says she won't stop fighting for justice. 2020. Disponível em: <https://www.cbc.ca/radio/thecurrent/the-current-for-june-18-2020-1.5616058/facing-possible-jail-time-totalling-100-years-journalist-maria-ressa-says-she-won-t-stop-fighting-for-justice-1.5617289>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>21</sup> SAVILLO, L. Four Filipino Artists Arrested for Painting Protest Messages in Manila. 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/7x5gwq/four-filipino-artists-arrested-painting-protest-messages-manila>. Acesso em: 15 jan. 2024.

tenha ido para as montanhas e se aliado ao *Bagong Hukbong Bayan*<sup>22</sup> (Novo Exército Popular), que é um grupo militarizado alinhado ao partido comunista do país, e que resiste ao exército em florestas dominadas em áreas de todo o arquipélago. Ele diz que eles observam de perto Agusan e os que são como ele, quer saber o que o poeta está planejando voltando para o país, faz novas ameaças de violência, lembra-o de que sua vida e as dos subversivos estão nas mãos deles, e que eles os destruirão completamente.

Figura 10 — Encontro na penumbra entre Benjamin Agusan e seu torturador



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

O poeta tenta argumentar com o torturador, fala que as pessoas que eles matam são pessoas que fazem coisas boas e que realmente amam o país. Ele implora para que ele pense no que está fazendo, destruindo sua nação e matando seus semelhantes. Agusan relata com raiva as torturas que sofreu, deseja que seu torturador sinta o mesmo, que agonize como ele, já que o diálogo e a paz parecem impossíveis.

A cena retrata essa violência que acontece nas sombras, que tenta se esconder dos olhos da sociedade. A narrativa se torna soturnamente realista quando pensamos nos ataques sofridos pelos jornalistas, artistas e ativistas filipinos na história recente. A cena também reverbera no atual cenário brasileiro de ataque a esses trabalhadores ativistas subversivos.

<sup>22</sup> New People's Army. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/New\\_People%27s\\_Army](https://en.wikipedia.org/wiki/New_People%27s_Army). Acesso em: 15 jan. 2024.

Podemos citar o assassinato da socióloga, ativista e política brasileira Marielle Franco por milicianos em 2018<sup>23</sup>, e também do jornalista britânico Dom Phillips e do indigenista brasileiro Bruno Pereira no ano de 2022<sup>24</sup>, mortos em trabalho por mineradores na terra indígena do Vale do Javari. Todos os eventos, entre muitas outras violências vividas no Brasil, também possuem fortes motivações e ligações políticas.

Os dois filmes aqui destacados, portanto, nos ajudam a perceber o modo como o mundo segue em seu modo de explosão desses corpos e espaços causada pelos interesses tecnocratas capitalistas. Ao mesmo tempo, nos ajudam a permanecer com nossos olhos abertos, subvertendo sua lógica com nosso trabalho e encantamento, em busca de equilíbrio e justiça. Buscamos nesse contato com um espectro da natureza ancestral entender a maldição antropocena<sup>25</sup> que assola o mundo hoje, e tentamos encontrar nele possíveis rotas de fuga do sistema opressor criado pelos humanos perversos.

---

<sup>23</sup> ALBUQUERQUE, A. L.; BARBON, J.; NOGUEIRA, I. Veja tudo o que se sabe sobre o assassinato de Marielle, dois anos depois. *Folha de São Paulo*. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/veja-tudo-o-que-se-sabe-sobre-a-morte-de-marielle-dois-anos-de-pois.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>24</sup> G1. Um mês das mortes de Bruno e Dom: veja o que se sabe e o que falta esclarecer. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2022/07/05/um-mes-das-mortes-de-bruno-e-dom-veja-o-que-se-sabe-e-o-que-falta-esclarecer.ghtml>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>25</sup> “O Antropoceno representa um novo período da história do Planeta, em que o ser humano se tornou a força impulsionadora da degradação ambiental e o vetor de ações que são catalisadoras de uma provável catástrofe ecológica.” (ALVES, J. E. D. Antropoceno: a Era do colapso ambiental. *Centro de Estudos Estratégicos Fiocruz*. 2020. Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=node/1106>. Acesso em: 15 jan. 2024).

Figura 11 — Plano que mostra uma parte das terras Maxakali devastadas



Fonte: *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*

## 2.2 Revoltas da natureza, a maldição do capitalismo

A maldição sobre a qual as personagens de Lav Diaz confabulam reflete o conflito do convívio entre os filipinos e as forças da natureza, e ainda cria uma dimensão macabra acerca da ambição gerada por sua riqueza em recursos naturais. A cerca de uma hora e 33 minutos do início do filme, vemos uma segunda entrevista com uma mulher que também foi vítima do tufão. Ela traz outros relatos de mortes e luta por sobrevivência durante a catástrofe, incluindo a trágica morte de 300 estudantes de enfermagem que estavam nos dormitórios da Universidade de Aquinas (hoje Universidade de Santo Tomas-Legazpi<sup>26</sup>). Conta também que na vila de Padang apenas sete famílias teriam sobrevivido, e confirma a grande precariedade da ajuda estatal, que passadas algumas semanas não havia fornecido telhas e madeira para construção de abrigos e doado apenas um quilo e meio de arroz, duas latas de sardinha e dois pacotes de macarrão. Desses relatos, a mulher emenda um “causo” que teria acontecido na noite anterior à tempestade, e que, segundo sua crença e superstição, teria desencadeado o desastre. Segundo ela, dois homens bateram na porta de uma casa pedindo um copo de água; a mulher da casa que os atendeu se recusou dizendo que não tinham água (o que, segundo a

<sup>26</sup> Site da Universidade de Santo Tomas-Legazpi. Disponível em: <https://www.ust-legazpi.edu.ph/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

personagem, seria impossível); os homens, depois de insistirem, foram então embora, prometendo muita água no dia seguinte. Para a personagem, aqueles dois homens provavelmente eram santos que foram enviados para prevenir o que aconteceria; os eventos seriam então uma punição furiosa da natureza, um sinal para que as pessoas mudassem suas posturas pecadoras. Diz ainda que, quando a natureza pune, ela não escolhe entre ricos ou pobres. A mulher cita por fim um curioso ocorrido com a estátua de Santo Isidoro Lavrador, patrono daquela região, e que depois da tempestade ficou coberto de lama e com sua pá quebrada. Ela compartilha sua certeza de que o santo tentou ajudá-los e conclui dizendo que, por negá-los um copo de água, muitos morreram.

Essa história diz da falta de compaixão e da ganância do ser humano que destrói o espaço, seja por sua predação, seja pela maneira como a natureza reage às nossas atitudes. Curiosamente, Santo Isidoro Lavrador, citado pela mulher, foi um fazendeiro espanhol conhecido por seus atos de piedade com os pobres e os animais. Um de seus milagres, segundo o Códice de Juan Diácono<sup>27</sup>, foi realizado em um dia de neve, quando, a caminho do moinho para moer trigo, se deparou com um grupo de pombos ciscando o chão duro e gelado atrás de comida. Com pena, o Santo jogou metade de seu saco de trigo para os pássaros, apesar da zombaria de outras pessoas que testemunhavam o acontecimento. Quando ele chegou ao moinho, no entanto, seu saco de trigo estava cheio novamente, e quando foi moído, produziu o dobro da quantidade de farinha esperada. Sua história e figura simbolizam justamente o caminho oposto ao da história da entrevistada, um caminho de respeito, de doação e recompensa. Não é por acaso que o santo é especialmente popular nas Filipinas<sup>28</sup>, sendo patrono de algumas cidades e celebrado em diversas festas e ritos<sup>29</sup>, além de ter uma igreja construída em sua homenagem na ilha de Siquijor. Sua figura é muito presente no país também por ser considerado patrono dos fazendeiros e da agricultura, setor fundamental na economia filipina. É complexo pensar e especular todas as questões envolvidas acerca da presença dessa figura e em relação a esse “causo”, levando-se em conta a colonização e a catequização, a “domesticação” e suposta purificação do homem pelo trabalho imposto pelo homem branco, e como a figura do Santo pode ter contribuído na implementação de um sistema escravocrata de extração e produção de riquezas a partir da terra. Mas, ao mesmo

---

<sup>27</sup> ATIENZA, M. J. St. Isidore, nine centuries of example of sanctity in marriage and family life. *Omnes Mag*, 13 out. 2022. Disponível em: <https://omnesmag.com/en/newsroom/saint-isidore-nine-century-old-example-of-holiness/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>28</sup> HERMOSO, C. Feast of San Isidro Labrador. *Manila Bulletin*, 2015. Disponível em: <https://mb.com.ph/2022/05/15/feast-of-san-isidro-labrador-4/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>29</sup> WIKIPEDIA. Lista de eventos em homenagem ao santo nas Filipinas. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isidore\\_the\\_Laborer#Philippines](https://en.wikipedia.org/wiki/Isidore_the_Laborer#Philippines). Acesso em: 15 jan. 2024.

tempo, na fala da entrevista e na história do santo residem pensamentos essenciais para a sobrevivência do ser humano e o retorno ao equilíbrio do planeta.

A ideia da punição da natureza ao egoísmo humano reside na própria mitologia ancestral acerca do surgimento do vulcão. A lenda do vulcão Mayon possui algumas versões, todas elas a partir da personagem Daragang Magayon, e concluem em uma mesma moral, com algumas modificações no percurso. Na versão compartilhada pelo Governo Local de Albay na feira Philippine Travel Mart de 2009<sup>30</sup>, Daragang Magayon (a adorável) é descrita como uma bela moça, filha de Makusog (o forte), chefe da tribo. Um dia, ao tentar atravessar um rio pelo qual passeava, tropeçou em uma pedra e caiu na água, sendo levada pela correnteza. Seus gritos pedindo ajuda foram ouvidos por Panganoron (o orgulhoso) e seu guarda costas Amihan (o frio). Panganoron então pula no rio e salva Daragang Magayon, e ambos acabam se apaixonando. Panganoron decide pedir sua mão em casamento para seu pai Makusog. Infelizmente, como a lei da tribo não permitia casamentos fora do clã, o pai fica dividido acerca do que fazer, já que, por mais que seja proibido, ele também queria a felicidade de sua filha. Em paralelo a esses acontecimentos, Patuga (o eruptivo), que era o principal pretendente de Daragang Magayon, e que há muitos anos tentava sem sucesso convencer a moça do casamento, fica sabendo do ocorrido e decide sequestrar Makusog. Ele oferece a vida dele em troca do casamento para Daragang Magayon, que, sem escolha, decide aceitar. No meio do casamento, Panganoron chega com seus homens e uma briga entre as duas tribos se inicia. Panganoron mata Patuga, mas durante o conflito uma flecha envenenada, vinda de direção desconhecida, acerta Daragang Magayon. Panganoron corre para socorrê-la e, quando ele se ajoelha sobre seu corpo, um inimigo se aproveita e corta sua cabeça. Depois da batalha, Daragang Magayon é enterrada, e sua morte é lamentada por toda a região. No lugar onde foi deixada para descansar, uma montanha surge misteriosamente. A montanha ficou conhecida como Mayon e dizem que, mesmo na morte e em outra forma, ela continua assombrada pelos homens que a amaram. Quando Mayon entra em erupção, é dito que Patuga está desafiando Panganoron, mas, quando Mayon está calmo, Panganoron está abraçando Magayon. Suas lágrimas às vezes são derramadas como chuva em seu luto.

As outras versões conhecidas da lenda divergem em como o conflito entre as duas tribos se desenrola, mas todas acabam com Daragang Magayon e Panganoron mortos, e com o vulcão surgindo no lugar de seu repouso. A história reforça a moral de que o egoísmo só pode gerar coisas ruins, criando um simbolismo profundo desse ensinamento através da força

---

<sup>30</sup> THE JERNY. The Legend of the Mayon Volcano. 2016. Disponível em: <https://thejerny.net/inspirations/legend-mayon-volcano/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

punitiva do vulcão, que de tempos em tempos volta a se lembrar de sua história e emana sua ira com lava, fumaça e avalanches de lama que cobrem cidades inteiras.

Essa simbologia presente nas histórias do vulcão e do santo desdobram caminhos diferentes a partir de um mesmo ponto, visões fundantes para pensar a maldição que assola as Filipinas e também o Brasil, países de beleza e riqueza, que também se transformaram em sua ruína. O vulcão Mayon coincidentemente é considerado um dos mais belos do mundo por sua simetria única<sup>31</sup>. No filme, ao final da entrevista, somos levados a um plano monumental de Mayon fotografado de longe com a cidade aos seus pés; ele parece encarar a cidade, que contempla com medo o seu poder. Ouvimos o som do vento e junto a ele algumas leves notas musicais fixas e de timbre aerado que se misturam ao ambiente de maneira que parecem naturais àquele espaço. Observando o espectrograma sonoro (APÊNDICE B), podemos identificar facilmente essas notas, que provavelmente devem ter sido geradas por um sintetizador ou por um sampler sonoro de modo a obter tal textura. As notas somadas criam um tom soturno que parece emanar do vulcão, conferindo a ele uma vida. Essa composição retorna em algumas cenas em que a presença de Mayon é forte na imagem, reiterando seu poder místico. Isso acontece em duas cenas em que os amigos perambulam em seu entorno, a primeira aos 47 minutos e depois às 2 horas e 32 minutos de filme. Ocorre novamente às 6 horas e 56 minutos, na cena em que Teodoro hesita em concretizar o desejo de morte do amigo Agusan aos pés do vulcão.

---

<sup>31</sup> BRITANNICA. Mayon Volcano 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Mayon-Volcano>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Figura 12 — Plano do Vulcão Mayon que sucede a segunda entrevista



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

Essa consciência da maldição criada por nós no mundo assombra toda a filmografia de Lav Diaz, mas não é nova na história do cinema, que desde seus primórdios demonstra desconfiar dos rumos que a civilização tomava. No artigo “Diante da catástrofe: imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho”, Lúcia Ramos Monteiro estrutura uma análise da relação entre cinema e catástrofe no nível temático, formal e metarreflexivo. Ramos Monteiro cita como exemplo o filme *Éruption Volcanique en Martinique*, de Georges Méliès, que reencena a erupção do vulcão Monte Pelée naquele ano:

Os operadores do primeiro cinema buscavam registrar imagens reais de efeitos de catástrofes ditas naturais e capturar o instante propriamente catastrófico de outros eventos contingentes (sobretudo a morte), paliando eventuais impossibilidades com reconstituições e reencenações. Em 1902, Georges Méliès dedica uma de suas “vistas animadas” à encenação da erupção do vulcão da Montanha Pelada, que destruíra a ilha de Saint-Pierre, na Martinica, em 8 de maio daquele mesmo ano, provocando a morte de praticamente a totalidade de seus 30 mil habitantes (há registros de apenas três sobreviventes) — por razões eleitorais, o governador não quis evacuar a ilha. A erupção era inevitável, a morte das pessoas não. *Éruption volcanique en Martinique* (1902) conta com a reconstituição, em estúdio, da tragédia: explosões são vistas no “fundo negro”, e uma nuvem de fumaça encobre a maquete da cidade. Não há dúvida de que se trata de um tema-composto, fabricado, e no entanto era preciso fazê-lo com agilidade e exibi-lo como notícia do evento que acabara de ocorrer. (MONTEIRO, 2018, p. 211)

A pesquisa de Ramos Monteiro demonstra que a catástrofe natural é um tema recorrente no cinema. Podemos citar filmes famosos como *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), de Alfred Hitchcock, entre diversos, como *A ilha das almas selvagens* (*Island of Lost Souls*, Erle, C. Kenton, 1932), *O mundo em perigo* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), *Godzilla* (*Gojira*, Ishirô Honda, 1954), *Animais em fúria* (*Day of the Animals*, William Girdler, 1977), *Um longo fim de semana* (*Long Weekend*, Colin Eggleston, 1978), etc. Esses exemplos são enormemente diferentes e distantes dos filmes aqui analisados, mas mostram como essa consciência e medo está presente na cultura popular moderna. Nesses filmes, em sua maioria, a ira da natureza é animalizada nos mais diferentes seres que atacam humanos, tomam casas e cidades inteiras. Essa lógica de animalização é invertida no início do filme *Essa terra é nossa!*, dos Maxakali. Ao introduzir a história de contato com os colonizadores, Isael Maxakali relata como seus antepassados se perguntavam como os brancos conseguiam se multiplicar tão rápido, comparam-os com formigas e abelhas, pois são agressivos como esses insetos, cortam árvores e destroem plantações como pragas. Para eles, o homem branco surgiu de *ĩmmõxa*, o monstro canibal, diferentemente deles, que são filhos da terra. Seu ponto de vista narra o princípio desses ciclos destrutivos na perspectiva da natureza e de quem convive com ela. Esse deslocamento marca essa diferença fundamental entre esses universos, sua atitude por uma busca da documentação, reparação e reconstrução efetiva desses males assassinos, das mortes de seus parentes, do processo de invasão para buscar seus direitos de demarcação, assim como das entrevistas que denunciam o descaso do Estado. Ao final dessa introdução, descobrimos que os indígenas também foram avisados da chegada dessa ameaça. Isael narra que antigamente havia um espírito criança (*yãmĩy nãg*) que vinha à noite falar com os pajés e uma vez lhes avisou de que os brancos estariam vindo para lhes matar, para que fugissem daquele lugar ao amanhecer.

Essa passagem lembra o aviso recebido pelos filipinos, também por espíritos, como narra a personagem de *Morte na Terra de Encantos*. O filme traz ainda uma outra perspectiva, de uma consciência de seu passado de colonização, mas preso e inserido nesse espaço tomado e transformado pelo invasor. A obra é única também por criar uma ficção no espaço há pouco devastado pelas forças da natureza. Chegamos em um momento de tamanha destruição que a catástrofe simbolicamente ficcionalizada nos filmes estadunidenses se tornou real, e ela é muito mais aterrorizante nesses filmes que documentam a luta entre a vida e a morte desses povos. O épico de Lav Diaz é, na mesma medida, melancólico e inquisitivo, em busca de respostas como o ermitão de *Burger Boys*. Em 2 horas e 10 minutos de filme

acompanhamos uma conversa entre os amigos, em um plano estático por cerca de 15 minutos; eles especulam possibilidades de existência, de caminhos para a transformação do humano. Iluminados apenas por uma lamparina a gás, eles conversam sobre a falta de luz na região depois da passagem do tufão. Catalina se pergunta quando terão energia elétrica novamente, e reclama que, quando acende um lampião, acaba atraindo mosquitos. Teodoro responde que basta colocar uma cebola cortada ao meio próximo a ele para afugentar os insetos, mas que nem sempre funciona, que precisaria realizar um estudo acerca da cultura dos insetos. Benjamin se anima com a ideia e cita a teoria dos padrões, criada pelo professor e matemático Ulf Grenander, como uma possibilidade de reestruturar a sociedade e o pensamento humano. A teoria parte do estudo acerca dos padrões de organizações complexas geradas pelo mundo com a intenção de reconstruir os processos e eventos que os produziram. Alguns exemplos seriam o estudo do padrão de crescimento de certas plantas e fungos<sup>32</sup>, a organização de trabalho de insetos como formigas, ou até o desenho de voo de grandes grupos de aves em sincronia. Segundo o grupo da teoria dos padrões da Brown University<sup>33</sup>, onde Grenander lecionou,

O grupo de teoria dos padrões da Brown University está trabalhando com a crença de que o mundo é complexo e que, para entendê-lo, ou uma parte dele, requer representações realistas do conhecimento sobre ele. Criamos tais representações usando um formalismo matemático, teoria dos padrões, que é composicional na medida em que as representações são construídas a partir de primitivos simples, combinadas em estruturas (muitas vezes) complicadas de acordo com regras que podem ser determinísticas ou aleatórias. Isso é semelhante à formação de moléculas a partir de átomos conectados por várias formas de ligações. A teoria dos padrões é transformacional porque grupos ou semigrupos de transformações operam nos primitivos. Essas transformações expressam as invariâncias dos mundos que estamos olhando. A teoria dos padrões é variacional na medida em que descreve a variabilidade dos fenômenos observados em diferentes aplicações em termos de medidas de probabilidade que são usadas com uma interpretação bayesiana. Isso leva a inferências que serão realizadas por algoritmos de computador. Nosso objetivo é realizá-los através de códigos que possam ser executados no hardware atualmente disponível. (BROWN UNIVERSITY, tradução nossa)<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Blob, a criatura sem cérebro expert em resolver problemas. BBC News Brasil. 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4P7D-nYOBY4&t=7s&ab\\_channel=BBCNewsBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=4P7D-nYOBY4&t=7s&ab_channel=BBCNewsBrasil). Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>33</sup> Página inicial do grupo de estudos da teoria dos padrões da Brown University. Disponível em: <https://sites.brown.edu/patterntheory/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>34</sup> Original em inglês: “The Brown University pattern theory group is working with the belief that the world is complex, and to understand it, or a part of it, requires realistic representations of knowledge about it. We create such representations using a mathematical formalism, pattern theory, that is compositional in that the representations are built from simple primitives, combined into (often) complicated structures according to rules that can be deterministic or random. This is similar to the formation of molecules from atoms connected by various forms of bonds. Pattern theory is transformational in that groups or semigroups of transformations

A ideia de Benjamin é a de aplicar padrões de comportamento de insetos — sua disciplina e mistério — em nossa organização social. Ele se questiona se nosso mundo se moveria para frente se apenas padrões fossem impostos, que poderiam ensinar as pessoas a remover emoções, memória, racionalidade, reprogramar os seres humanos para criar um novo tipo, uma nova civilização. Podemos relacionar seu discurso com a fala dos Maxakali, que comparam o homem branco a insetos, e também ao processo de colonização dos países, que através da catequização e do trabalho buscaram reprogramar a lógica de vida desses povos. Benjamin, que sofreu diversas violências do Estado, diz ainda acreditar na disciplina das ideologias, de sistemas ou governos para a sobrevivência do ser humano. O personagem idealiza uma sociedade mais funcional a partir do estudo do comportamento desses animais. Catalina acha a ideia caótica, fascista e retrógrada, e diz que a teoria dos padrões é muito autoritária, concordando apenas em aceitar a premissa do estudo do mistério desses animais. Mas reafirma achar impossível se livrar das emoções, já que elas são em si um mistério. Teodoro, incomodado, propõe que eles tentem relacionar esse mistério dos insetos com o mistério doloroso dos filipinos. Ele cita que 871 ativistas filipinos já haviam sido mortos naquele período, e que muitos mais morreriam. Os amigos sabem que o exército está no controle do país, que o governo é inútil e que as pessoas estão apáticas, mudas e imóveis frente a esse cenário. Eles refletem sobre o que seria possível fazer para lutar, e Benjamin propõe que não se silenciem e que busquem justiça atendo-se aos fatos, aos nomes, datas e eventos, criando assim uma perspectiva de suas histórias. Por fim, Catalina responde que continuará criando obras de arte que reflitam as condições críticas de seu povo, obras sobre a luta da humanidade e a verdade. Catalina cria esculturas com as pedras cuspidas pelo vulcão, transformando seu mistério e dor em arte e significado.

---

operate on the primitives. These transformations express the invariances of the worlds we are looking at. Pattern theory is variational in that it describes the variability of the phenomena observed in different applications in terms of probability measures that are used with a Bayesian interpretation. This leads to inferences that will be realized by computer algorithms. Our aim is to realize them through codes that can be executed on currently available hardware.”

Figura 13 — Cena dos amigos conversando no escuro



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

O filme trabalha sob essa ótica, recriando a história de muitos artistas, jornalistas e ativistas através de sua ficção, e dando voz, nomes, datas e informações verdadeiras sobre o desastre a partir de suas entrevistas. Observamos a mesma atitude em *Essa terra é nossa!*, que, para além de todos os relatos das personagens acerca das violências e assassinatos vividos, dedica duas cenas ao ato de materializar essa revolta na escrita. Em cerca de 15 minutos de filme, os personagens escrevem os nomes de seus parentes mortos e a cidade onde ocorreu em uma lousa na escola da comunidade. Mais a frente, próximo aos 35 minutos de filme, uma das pessoas do grupo mostra o lugar onde o parente Vicente Maxakali foi deixado para morrer após ser atropelado por um caminhão; ele relata que, quando Vicente morreu, seus parentes escreveram seu nome no chão. Observamos o final desse relato já sob outro plano, em que uma das lideranças do grupo escreve em uma parede na rua o que viria a ser o título do filme: “— *Nũhũ yãgmũ yõg hãm (Essa terra é nossa)*”, frase que eles entoam juntos ao final do processo, como um mantra ou uma reza. Um último parente deseja:

Que a terra volte a ficar viva para nós! Que volte a ser grande, a nossa terra!  
Para as nossas crianças! Para a gente poder se espalhar de novo, por essas  
terras onde os brancos nos mataram! (*ESSA TERRA É NOSSA!*, 2020)

Figuras 14 e 15 — Escritos dos personagens Maxakali em *Essa terra é nossa!*

Fonte: *NÛhÛ Yăg MÛ YŔg Hâm: Essa terra é nossa!*

Como as personagens de *Encantos*, o grupo carrega sentimentos de revolta e melancolia e vez ou outra se voltam para o místico para tentar processar as tragédias passadas. Cantos tradicionais dos Maxakali permeiam toda a narrativa do filme, e refletem sobre essas perdas e esperanças, convocando seus deuses e espíritos para ajudá-los através da música. Na sequência em que o grupo volta para a caverna onde seus antepassados viveram para se esconder da ameaça do homem branco, um deles fala sobre esse passado e sua trajetória, próxima dos morcegos, que antigamente residiam em partes ocas de árvores e troncos da floresta destruída, e por isso se refugiaram ali. Os pajés do grupo performam um canto para os morcegos para que Tupã os ouça e ajude-os — e ajude seu povo — a sobreviver, estabelecendo um pacto entre eles, os deuses e a natureza. Segundo a realizadora Carolina Canguçu, em entrevista para o festival [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh)<sup>35</sup>, “o filme traz um pouco dessa força que é materializada, visível e audível nos cantos, que são a representação última dessa força ancestral que não vai morrer nunca” (CANGUÇU, 2020).

Essas atitudes das personagens dos filmes respondem a essas violências e maldições que foram jogadas sob seus povos, expressam as dores dos eventos catastróficos aos quais foram submetidos, buscam caminhos concretos através da documentação da destruição, e também espirituais, procurando em seus mitos e crenças respostas que os ajudem a escapar dessa prisão nesse espaço-tempo devastado.

<sup>35</sup> Entrevista - Filme "NÛhÛ Yăg MÛ YŔg Hâm: Essa Terra é Nossa!" | (Mostra Essa Terra é nossa Terra). 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Lhs6okFirw0&ab\\_channel=forumdoc](https://www.youtube.com/watch?v=Lhs6okFirw0&ab_channel=forumdoc). Acesso em: 17 fev. 2023.

### 2.3 Prisão espaço-temporal: a anti-história dos povos colonizados

As narrativas dos filmes constroem um mapeamento dos acontecimentos no tempo e no espaço, e a construção (ou reconstrução) de sua perspectiva histórica se torna essencial para uma apreensão mais justa desse período. A editora da Universidade de Manchester contribui nesse cenário com uma densa série de livros denominada *Studies in Imperialism*, contendo hoje mais de 180 títulos publicados acerca de diferentes contextos e histórias dos espaços afetados pela colonização. Um dos livros dedicado à questão do tempo nos interessa particularmente. Trata-se de *The Colonization of Time* (2012), escrito por Giordano Nanni, que realiza uma exploração profunda da mudança de costumes e conflitos envolvidos nesse processo:

O tempo é uma dimensão através da qual os princípios fundamentais de uma cultura são aprendidos, disseminados e considerados verdadeiros. Como tal, forneceu um dos principais padrões de conhecimento e modelos de comportamento contra os quais os europeus buscaram reformar seus Outros nas colônias — operando simultaneamente como uma categoria para estabelecer a inferioridade cultural e racial das populações locais e como um canal para reformar esta última nos chamados súditos modernos, civilizados e cristãos. Consequentemente, enquanto a primeira parte de cada estudo de caso neste livro lida com o processo de “alterização” produzido pelos discursos do tempo, a segunda parte passa a considerar o papel do tempo como uma ferramenta de reforma colonial. (NANNI, 2012, p. 13, tradução nossa)<sup>36</sup>

A análise desenvolvida nesta dissertação parte da atualização dessa concepção de Nanni desenvolvida por Rasheedah Phillips, uma das artistas fundadoras do coletivo Black Quantum Futurism<sup>37</sup>, que propõe a criação de obras e iniciativas de experimentação da realidade por meio da manipulação do espaço-tempo presente, a fim de ver futuros possíveis ou colapsar esse espaço tempo em um futuro desejado para torná-lo realidade. Rasheedah aprofunda as concepções trazidas por Nanni em seus artigos “Placing Time, Timing Space: Dismantling the Master’s Map and Clock” (2015) e “Counter Clockwise: Unmapping Black Temporalities from Greenwich Mean Timelines” (2021), propondo a apropriação dessa

---

<sup>36</sup> Original em inglês: “Time is a dimension through which the fundamental tenets of a culture are learnt, disseminated and held to be true. As such it provided one of the key standards of knowledge and models of behaviour against which Europeans sought to reform their Others in the colonies — operating simultaneously as a category for establishing the cultural and racial inferiority of local populations and as a channel for reforming the latter into so-called modern, civilised and Christian subjects. Accordingly, whilst the first part of each case-study in this book deals with the ‘othering’ process produced by discourses of time, the second part goes on to consider time’s role as a tool of colonial reform.”

<sup>37</sup> Site do coletivo “Black Quantum Futurism”, fundado pelas artistas Rasheedah Phillips e Camae Ayewa. Disponível em: <https://www.blackquantumfuturism.com/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

tecnologia do tempo do dominador, pensando relógios como mapas, ou como ferramentas para espacializar o tempo e temporalizar o espaço, e ainda seu poder enquanto objetos políticos:

O tempo e a experiência temporal são dinâmicos demais para serem rerepresentados após o fato, incorporados e congelados em um espaço mapeado. Mas mesmo a ideia do tempo “se movendo” e “passando” implica uma espacialização. Como observa Giordano Nanni, “[a] conquista do espaço e do tempo estão intimamente ligadas. A expansão territorial europeia sempre esteve intimamente ligada e frequentemente impulsionada pela extensão geográfica de seus relógios e calendários.” (A Colonização do Tempo, 2012). Os próprios relógios são mapas, oferecendo outra maneira de espacializar o tempo e temporalizar o espaço. Assim como os mapas, os relógios são objetos que incorporam certas ideias, políticas, noções de tempo e fronteiras. Por exemplo, descobrimos que relógios, tempo e escravidão também estão intimamente ligados. Nanni descreve como “a ciência da relojoaria foi instrumental na exploração e no mapeamento dos oceanos e na ‘descoberta’ do chamado Novo Mundo”. Alguns dos primeiros atos de escravidão e terrorismo colonial foram necessariamente mediados pelo tempo, pois um dispositivo de cronometragem preciso era crucial para a navegação marítima e para determinar as medidas longitudinais. (PHILLIPS, 2015, tradução nossa)<sup>38</sup>

O processo de colonização e de violência do Estado nos dois países causou o apagamento de diversas culturas originárias e sua história, que por muitos jamais será conhecida. Aos que resistiram ao tempo, resta confrontar essa ruptura de sua história e modo de vida em busca de restaurar e reviver sob sua visão de mundo. Esse conflito entre concepção de espaço e tempo de diferentes culturas e povos originários frente às amarras euro-colonialistas vem ganhando notavelmente mais espaço nas últimas décadas através dos estudos sociais, antropológicos e artísticos que se debruçam sobre sua relação com o planeta. A 36ª edição da revista *The Funambulist* foi lançada entre julho e agosto de 2021 e reúne diversos textos dedicados especificamente à padronização colonial do tempo. Em seu texto de abertura, o pesquisador e editor Léopold Lambert fala um pouco do choque entre suas concepções às diferentes perspectivas reveladas por seus estudos realizados em parceria com

---

<sup>38</sup> Original em inglês: “Time and temporal experience are too dynamic to be re-presented after the fact, embodied and frozen into a mapped space. But even the idea of time “moving” and “passing” implies a spatialization. As Giordano Nanni notes “[T]he conquest of space and time are intimately connected. European territorial expansion has always been closely linked to, and frequently propelled by, the geographic extension of its clocks and calendars.” (*The Colonisation of Time*, 2012). Clocks are themselves maps, offering another way of spacing time and timing space. Like maps, clocks are objects that embody certain ideas, politics, notions of time, and boundaries. For example, we find that clocks, time, and slavery are also intimately bound. Nanni describes how “the science of horology was instrumental in the exploration and charting of the oceans and in the ‘discovery’ of the so-called New World.” Some of the very first acts of slavery and colonial terrorism were necessarily mediated by time, as an accurate timekeeping device was crucial to maritime navigation and determining longitudinal measurements.”

o povo Kanaky da Nova Caledônia, arquipélago tomado e colonizado pelos franceses a partir de 1853:

O título da edição, “Eles têm relógios, nós temos tempo”, é uma expressão que já ouvi algumas vezes em Kanaky (“Eux, ils ont des montres, nous, on a le temps”) que queríamos homenagear aqui. A ideia de que as pessoas que vivem sob domínio colonial “têm tempo” pode parecer contraintuitiva à primeira vista. Podemos associar isso a outra ideia: a perspectiva do colonialismo como um parêntese temporal, como articula Roch Wamytan, presidente do Congresso da Nova Caledônia de Kanak. Essas duas ideias relacionadas ao tempo podem parecer presunçosas para nós que não estamos vivenciando a violência colonial. No entanto, há algo indubitavelmente poderoso em recusar a escala temporal do colonialismo como o alfa e o ômega da terra roubada. A este respeito, permitam-me uma segunda anedota. Em 2018, alguns ativistas anticoloniais em Paris organizaram um evento em solidariedade à luta independentista de Kanak. No final, um amigo e eu estávamos conversando com um Kanak que estava na plateia. Em algum momento da conversa, meu amigo perguntou quantos anos ele tinha. Com um grande sorriso, ele respondeu: “Tenho 3.000 anos”, referindo-se ao tempo que os indígenas vivem em Kanaky. Pensar o tempo através do tempo da nação indígena ou mesmo do tempo geológico faz com que o colonialismo apareça muito menos como o horizonte intransponível que ele quer que todos acreditemos que seja. (LAMBERT, 2021, tradução nossa)<sup>39</sup>

Lambert conclui seu artigo com a sugestão de que a história desses povos teria sido colocada em suspensão, como um parêntesis temporal esperando ser fechado, e propõe a noção de memória como uma percepção do presente, mais do que do passado (LAMBERT, 2021). Essa ideia reforça a busca dos povos oprimidos por um regresso, pela fuga de uma ruptura que os aprisiona até os dias de hoje.

O processo de apagamento de culturas colonizadas inclui a eliminação do conhecimento de seu passado e de sua concepção de tempo. Isso ocorre em uma escala macro e micro de sua história, de seus primórdios aos marcos de sua trajetória ao longo dos séculos. Ocorre também no cotidiano, no convívio e no conhecimento da sazonalidade e dos ciclos

---

<sup>39</sup> Original em inglês: “The issue’s title, “They Have Clocks, We Have Time” is an expression that I have heard a few times in Kanaky (“Eux, ils ont des montres, nous, on a le temps”) that we wanted to honor here. The idea that people living under colonial rule “have time” can seem counterintuitive at first glance. We can associate this to another idea: the perspective of colonialism as a temporal parenthesis, as Kanak President of New Caledonia’s Congress Roch Wamytan articulates. Both of these ideas related to time may seem presumptuous to bring forward to us, who are not experiencing colonial violence. Yet, there is something undoubtedly potent in refusing the temporal scale of colonialism as the alpha and the omega of stolen land. In this regard, allow me a second anecdote. In 2018, a few anticolonial activists in Paris organized an event in solidarity with the Kanak independentist struggle. At the end of it, a friend and I were talking with a Kanak person who was in the audience. At some point in the conversation, my friend asked him how old he was. With a big smile, he answered: “I’m 3000 years old,” referencing the amount of time Indigenous people have been living in Kanaky. Thinking of time through indigenous nation time or even a geological time makes colonialism appear much less as the insurmountable horizon that it wants us all to believe it is.”

dos eventos naturais. A “história oficial” que conhecemos nos livros de formação básica é escrita pelas mãos do predador, que se limita a criar uma autoridade parcial em favor de sua concepção de tempo, espaço e história. No artigo “*Time and the Colonial State*”, também contido nessa edição da revista, a ativista tunisiana Meryem-Bahia Arfaoui relata essa contradição ao conversar um dia com seu avô sobre o processo de independência de seu país, que oficialmente a teve declarada apenas em 1956 pelos franceses. Segundo ela, o avô desde criança ajudava os pais a alimentar os rebeldes da Frente de Libertação Nacional da Argélia, que se escondiam em casas de apoiadores do movimento de resistência operando com grupos armados desde a década de 1920. Arfaoui, que estudou na França, sentiu esse choque ao lhe revelarem o outro lado dos fatos, que foram removidos da história hegemônica pelos franceses. Ela então propõe a reflexão acerca do conflito entre essas realidades, a partir da premissa de que “tempos e cronologias não são politicamente neutros. E o tempo do colonizador não é o mesmo tempo guardado pelo colonizado” (ARFAOUI, 2021).

Arfaoui traz o conceito da cronopolítica para debater essas rupturas entre diferentes perspectivas históricas. Segundo ela, a colonização impõe definições de tempo através do espaço — ou a dominação do tempo através da apropriação do espaço, estabelecendo o Estado como autoridade centralizadora e definidora do tempo-espaço da nação. Ainda nesse pensamento, ela segue:

A imposição do Estado-capitalista como forma última de organização social cria um referencial temporal padrão (a modernidade) cujas principais funções são normalizar a negação de qualquer outra temporalidade social e estabelecer o domínio do Estado sobre qualquer outra estrutura social. No mapa do mundo, podemos observar como os fusos horários exigem que toda a humanidade viva no mesmo ritmo de “progresso”. Essas linhas também são fronteiras. [...] O tempo político é criado e ordenado por autoridades estatais que se declaram como norma. Para definir o tempo político, o Estado deve se definir como atemporal, de modo que sem o Estado não há temporalidade: nada existe antes do Estado nem além dele. Nessa construção do tempo político, o Estado se centra como autoridade definidora, dominante, do tempo-espaço. Porque a criação do tempo político requer memória, o Estado produz seus próprios relatos superficiais e fictícios ao traçar uma narrativa linear e causal para fazer parecer que a história é o produto de uma sucessão de momentos. O Estado nega, então, qualquer papel nessa construção e cede a um referencial essencialmente tautológico: é porque é. (ARFAOUI, 2021, tradução nossa)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Original em inglês: “The imposition of the capitalist-State as the ultimate form of social organization creates a standard temporal referential (modernity) whose main functions are to normalize the negation of any other social temporality and to establish State dominion over any other social structure. On the world map, we can observe how time zones require all of humanity to live at the same rhythm of “progress.” These lines are also borders. [...] Political time is created and ordered by State authorities that declare itself as the norm. To define political time, the State must describe itself as timeless such that without the State there is no temporality:

O pensamento de Arfaoui ressoa fortemente na fala já citada do cineasta Lav Diaz em entrevista para o crítico Michael Guarneri<sup>41</sup>, na qual discorre sobre seus filmes e o passado pré-colonial de seu povo, bem como sobre sua concepção radicalmente diferente do tempo e da relação de liberdade que seus antepassados tinham com seu espaço-tempo. Voltando à entrevista concedida ao festival *forumdoc.bh*<sup>42</sup> pelos realizadores de *Essa terra é nossa!* (Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero), somos expostos ao pensamento e ação ativista do projeto que resiste, como o diretor filipino, a essas imposições territoriais estrangeiras. Em sua fala introdutória, Isael Maxakali sintetiza seu propósito de resgate de seu espaço. Segundo ele, o filme é um documentário para registrar seu território, para o não índio conhecer muito bem, porque o não índio acha que a terra do Vale do Mucuri é dele (2020). O resgate de seu espaço-tempo tenta reconstruir sua perspectiva histórica apagada pelo colonizador, cuja história oficial se sobrepôs e devorou seu passado recente e momento presente. Mais uma vez, o pensamento de Arfaoui ressoa fortemente com as intenções expressas por Isael Maxakali na entrevista citada. Sua reflexão nos ensina ser impossível se estudar a cultura e narrativa dos oprimidos através do olhar daqueles que os querem destruir, e a importância de se trabalhar a ideia da colonização como uma anti-história dos povos colonizados, pensando esse processo como ruptura de suas histórias originais:

Dizer que a colonização faz parte da história é atribuir-lhe um valor construtivo. Na realidade, a colonização não é um momento da história, mas um processo de destruição. É a negação permanente de tudo o que é preexistente. Na prática, a colonização destrói, deforma e sufoca a história ao impor uma temporalidade dominante e organizar o mundo inteiro ao seu redor. A colonização nega as construções coletivas da história em favor de um imaginário fictício. Em busca de uma organização social ocidental idealizada, a colonização representa uma des-historicização expansionista através da destruição e aniquilação. Por exemplo, fingir que a terra não tem história é um mito que o colonizador usa para se apropriar, privatizar e

---

nothing exists before the State nor beyond it. In this construction of political time, the State centers itself as the defining, dominant, authority of time-space. Because creating political time requires memory, the State produces its own superficial and fictitious accounts by drawing up a linear and causal narrative to make it seem as if history were the product of a progression of moments. The State then denies any role in this construction and defers to an essentially tautological referential: it is because it is.”

<sup>41</sup> GUARNERI, M. Long Story Long: An Introduction to Lav Diaz’s “Free Cinema”. *MUBI*, 2016. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/long-story-long-an-introduction-to-lav-diaz-s-free-cinema>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>42</sup> Entrevista - Filme “Nūhū Yāgmū Yōg Hām: Essa Terra é Nossa!” | (Mostra Essa Terra é Nossa Terra). 2020. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Lhs6okFirw0&ab\\_channel=forumdoc](https://www.youtube.com/watch?v=Lhs6okFirw0&ab_channel=forumdoc)> Acesso em: 15 jan. 2024.

transformar a terra em mercadoria para fins de produção e consumo. (ARFAOUI, 2021, tradução nossa)<sup>43</sup>

O tom melancólico presente nos filmes analisados neste capítulo surge desse processo de des-historicização de seu tempo e de desenraizamento de sua cultura. Neles, podemos encontrar elementos imagéticos e narrativos que potencializam esse discurso, criam presenças, índices e alegorias dessa prisão temporal à qual nos referimos. Em *Essa terra é nossa!* (*Nūhū yāgmū yōg hām*), dois planos em especial interessam pela peculiaridade de contemplarem apenas o espaço, sem a presença das personagens humanas. O primeiro nos é apresentado ao final da já citada parte introdutória do filme, em que Isael conta a história de seu povo a partir do contato com os colonizadores. Observamos uma vista das terras maxakali filmada do alto (provavelmente com uso de drone). Os montes estão completamente pelados, sendo impossível identificar uma pequena porção de floresta sequer até onde os olhos encontram o horizonte. Cantos indígenas ecoam — “Saudades das árvores compridas, saudades das árvores compridas”. Isael narra que antigamente eles caçavam por aí com seus espíritos (*yāmīxop*), que são muito fortes e os ensinaram as histórias dos antigos que andaram por aquelas terras e os lugares onde seus cantos surgiram. Mais à frente, um outro plano chama a atenção por revelar a aldeia dos maxakali, que se localiza em meio à mesma paisagem pelada, sem as árvores compridas que eles evocam nos cantos. Os campos vazios, embora abertos, parecem enclausurar a aldeia em um deserto vazio, um vácuo sem vida ao redor. A dimensão da devastação contemplada nesse plano nos permite a mesma projeção espectral melancólica de outro tempo da qual falamos antes, de imaginar toda a natureza e vida contida nessa vista em um passado distante. A situação que os maxakali enfrentam é a mesma de muitos povos brasileiros hoje, que, por conta da devastação das florestas, da mineração ilegal<sup>44</sup>, e às vezes até por conflito com leis e territórios de proteção ambiental<sup>45</sup>,

---

<sup>43</sup> Original em inglês: “To say colonization is a part of history is to give it constructive value. In actuality, colonization is not a moment in history but a process of destruction. It is the permanent negation of all that is pre-existing. In practice, colonization destroys, deforms, and suffocates history by enforcing a dominant temporality and organizing the whole world around it. Colonization denies collective constructions of history in favor of a fictitious imaginary. In pursuit of an idealized Western social organization, colonization enacts an expansionist de-historicization through destruction and annihilation. For example, pretending land is without history is a myth the colonizer employs to appropriate, privatize and to transform land into goods for the purposes of production and consumption.”

<sup>44</sup> PRAZERES, L. Morte de yanomami: garimpo é principal causa da crise e governo Bolsonaro foi omissivo, diz ministra da Saúde. *BBC News Brasil*. 23 jan. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64370804>. Acesso em: 31 jan. 2024.

<sup>45</sup> BELCHIOR, M. Povos tradicionais são proibidos de utilizarem recursos naturais por leis de proteção ambiental. *Fórum Mudanças Climáticas e Justiça Socioambiental*. 25 nov. 2014. Disponível em <<https://fmclimaticas.org.br/povos-tradicionais-sao-proibidos-de-utilizarem-recursos-naturais-por-leis-de-protecao-ambiental/>>

são impossibilitados de utilizar os recursos naturais como no passado, e incondicionalmente acabam sendo submetidos pelo menos de modo parcial a um sistema de consumo capitalista para sobreviverem. Esses povos ficaram presos nesse parêntesis temporal do qual fala Lambert, afastados de seus costumes e seu tempo-espaço ancestral. Como explorado na entrevista, as terras dos maxakali até o momento ainda não passaram por um processo de demarcação esperado.

Figuras 16 e 17 — Planos das terras Maxakali devastadas



Fonte: *Nühũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*

*Morte na Terra de Encantos* também cria essa dimensão assombrosa da ruptura com o passado a partir de dois elementos principais. O primeiro é o espaço destruído pela lama que aprisionou pessoas, suas casas e bairros inteiros no passado, bem como o passado das próprias personagens que o habitam no presente. A narrativa por vezes reitera a presença de fantasmas e espíritos, que se manifestam através do som do vento ou corporificados, como o fantasma de Amália, que aparece vagando pela paisagem deformada. Lembrando o espírito de Daragang Magayon, ela habita o mesmo espaço que as demais personagens ficcionais e sociais que por ali perambulam, buscando vestígios de seu amor e de sua antiga vila. A história de Benjamin Agusan, seu amado, caracteriza o segundo vetor desta análise, pois recria a prisão espaço-temporal imposta pela colonização e pelo Estado. Agusan também passa repetidas cenas vagando por esse espaço e pelos traumas ali vividos por ele e sua família de origem simples. Seus pais trabalhavam nas plantações de arroz quando ele e sua irmã eram crianças. Durante uma das épocas de colheita, sua mãe começou a enlouquecer subitamente. Essa sequência que introduz seu passado começa próxima de 1 hora de filme e se estende até o dia em que seu pai decide levar sua mãe para um hospital psiquiátrico. Nesse momento, o Benjamin do presente se corporifica em cena e observa os pais indo embora enquanto reflete que, se soubesse que seria o último dia que veria sua mãe, poderia ter evitado a sua partida. É interessante analisar como tanto o passado se torna material no presente quanto o presente no passado, remetendo à perspectiva de Lambert sobre a memória como uma experiência que reside no agora, e novamente ao conceito de “não separabilidade espaço-temporal e futuro-ancestral” descrito por Kênia Freitas (2021).

O filme vai e volta desses flashbacks, em alguns momentos também com a presença desse espectro de Benjamin passeando por cenas do passado. Em certo momento, ele visita sua mãe e tenta entender o que aconteceu. Segundo uma mulher mais velha da vila, Carmen (mãe de Agusan), teve sua alma arrebatada por um príncipe duende que se apaixonou por ela em seu quintal, o que a deixou em um estado de catatonia à espera de seu retorno. Um dia, uma misteriosa flor *pongapong* (inhame pé-de-elefante) nasce no quintal da família, planta bela e rara, muito usada na alimentação e medicina, e que exala um cheiro pútrido muito forte quando começa a murchar para atrair certos insetos que são seus polinizadores. Sua mãe fica encantada pela flor, crê ser um sinal do retorno do príncipe duende, e se mantém nesse estado eterno de espera. A história do filho reflete a da mãe: Agusan também guarda grande admiração e fascínio pelo vulcão, e sempre o defende quando atacado pelos amigos. Sua admiração acolhe seus ciclos de paz e destruição, e um de seus poemas, lido por Catalina na

cena em que é entrevistada pelo diretor em 8 horas de filme, reflete especialmente esse fascínio e relação que ele estabelece entre sua história de paixão e ruína, que ressoa no mito do vulcão e também nos rumos do povo filipino:

*Nós nos casaremos em todo primeiro dia de março, maio e junho  
E antes das árvores soltas e do mundo liberado  
Nós nos uniremos em casamento antes que os campos de arroz esperem  
(para camaleões eremitas)  
Para as canções do pardal e amor  
De mãos dadas nos voltaremos para a montanha e o vulcão e pediremos  
Para a água do seu amor  
Para o salmo do seu amor  
A cidade e suas ruas ficarão em silêncio a nosso comando  
Os rios do nosso sangue vão mergulhar no oceano  
Um sonho perdido na tempestade torrencial  
E no peso e no estrondo das pedras deslizantes  
Ao meio-dia, furacões furiosas nos céus  
E a esperança se solta de nosso domínio*

(Trecho do poema “Em Memória”)

Esse passado reverbera nas andanças do personagem, que parece constantemente se perder de maneira nostálgica e dolorosa pelo espaço destruído. Agusan foi privado de viver em seu país por conta do exílio imposto pelas forças repressoras do governo em resposta aos seus textos subversivos e ligação com grupos de resistência comunista. O personagem é desenraizado de sua terra e cultura, forçado a viver esse período de sua vida em Kaluga na Rússia, uma cidade velha e quieta, segundo ele. Benjamin carrega diversos traumas físicos e psicológicos causados pelas torturas que sofreu antes de ser exilado, e vamos percebendo essas marcas deixadas conforme o filme se desenrola e as cenas vão se conectando. Um exemplo é a cena em 2 horas e 44 minutos, em que ele e sua amiga se frustram em manter uma relação sexual. Catalina percebe que Hamín está perturbado, mas parece não saber das causas de seus distúrbios. Somente bem mais à frente, na já citada cena em que Agusan e seu torturador conversam, em 4 horas e 51 minutos, é que entendemos que sua disfunção foi causada por conta dos seguidos choques a que foi submetido em seus órgãos genitais durante a tortura. Esse encontro desencadeia uma crescente paranoia no personagem, que começa a se sentir constantemente observado por seus perseguidores. Agusan começa a se perder em sua paranoia e seus pensamentos, passa os dias vagando e correndo perdido pelos novos montes e córregos criados pelos *lahars* do vulcão. Tanto ele quanto sua mãe são deslocados da realidade e tempo narrativo das outras personagens, como se estivessem vivendo um tempo

suspensão da realidade base do filme. Associando novamente a ideia do parêntesis temporal, podemos argumentar que as condições que ambos desenvolvem se ligam com a cena em que os três amigos conversam sobre o estado de apatia em que o povo filipino foi colocado frente às sucessivas catástrofes e violências vividas no passado, e que as pessoas não sabem como reagir a esse cenário.

Figuras 18, 19 e 20 — Cenas de Agusan perdido no espaço e no tempo



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

Neste capítulo, procurei demonstrar de que forma as obras *Morte na Terra de Encantos* e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* dialogam formal e tematicamente em suas atitudes de lembrar e recontar os acontecimentos. Através delas, os diretores espacializam suas histórias e sua dimensão temporal, buscando caminhos de reencontros, rotas de fuga. Utilizam o cinema como ferramenta política para denunciar os abusos que

sofreram, e também como tecnologia do tempo para criar rupturas no presente, de modo a projetar outros futuros possíveis.

### 3. Capítulo 2 — O cinema como tecnologia do tempo

#### 3.1 Rupturas no espaço-tempo mediadas pela tecnologia

Para propor o cinema como uma tecnologia do tempo, precisamos primeiro entender de onde surge seu poder de confrontar o relógio como tecnologia dominante e como pode ser efetivamente utilizado para reconectar o ser humano com outras culturas de vivência e medição do tempo.

No livro *A ordem do tempo*, o físico e cosmologista italiano Carlo Rovelli interpreta de forma crítica a maneira como nos relacionamos com os relógios, a padronização de seu uso ao redor do mundo e a concepção do tempo como uma grandeza absoluta, verdadeira e precisa. Rovelli faz uma análise histórica sintética dos estudos, pensamentos e leis da física essenciais para se propor outras maneiras de se relacionar com o tempo. Sob a luz da teoria da relatividade de Einstein, ele expõe a problemática de se medir o tempo ao redor do globo e a impossibilidade de vivermos todos sob o mesmo ritmo ditado pelos relógios:

Começo por um fato simples: o tempo passa mais rápido na montanha e mais devagar no vale. A diferença é pequena, mas pode ser medida com relógios precisos, hoje disponíveis na internet por cerca de mil euros. Um pouco de prática é suficiente para que qualquer um de nós possa constatar a desaceleração do tempo. Com os relógios de laboratórios especializados observa-se essa desaceleração até mesmo entre poucos centímetros de desnível: o relógio que está no chão anda um pouquinho mais devagar que o relógio sobre a mesa. Os relógios não são os únicos que desaceleram: embaixo todos os processos são mais lentos. Dois amigos se separam: um vai morar no vale, o outro, na montanha. Anos depois eles se reencontram: o do vale viveu menos, envelheceu menos, o pêndulo do seu cuco oscilou menos vezes, teve menos tempo para fazer as coisas, suas plantas cresceram menos, suas ideias tiveram menos tempo para se desenvolver... Embaixo há menos tempo que no alto. (ROVELLI, 2018)

Ele explica como mesmo os relógios mais precisos construídos pelo ser humano, como os relógios atômicos, sofrem com a desaceleração gravitacional e também com a velocidade de deslocamento. Esse fenômeno foi estudado a partir de diversos experimentos, como o famoso “Experimento de Eddington”, que utilizou telescópios e câmeras para registrar e medir o desvio gravitacional da luz de estrelas que passavam próximas do sol durante os eclipses de 1919<sup>46</sup>, ocorridos na Ilha do Príncipe, na África, e na cidade de Sobral, no Ceará, e

---

<sup>46</sup> LANDAU, E. A Total Solar Eclipse 100 Years Ago Proved Einstein’s General Relativity. *Smithsonian Magazine*. 2019. Disponível em:

também em 1922<sup>47</sup> em Wallal, na Austrália. Ou ainda o “Experimento Hafele-Keating”,<sup>48</sup> realizado nos anos 1970 usando esses dispositivos em aviões para medir a distorção de sua precisão em altas velocidades. Entender que o tempo não passa de maneira uniforme nos ajuda a moldar a concepção de que não existe um tempo real, ou um único tempo, mas que o mundo é regido por uma infinidade deles:

Cada quantidade “tempo” se divide numa teia de tempos. Não descrevemos como o mundo evolui no tempo: descrevemos o que acontece em tempos locais e os tempos locais que acontecem um em relação ao outro. O mundo não é como um pelotão que avança no ritmo de um comandante. É uma rede de eventos que se influenciam mutuamente. É assim que a teoria da relatividade geral de Einstein concebe o tempo. Suas equações não têm um único tempo, têm inúmeros. Entre dois acontecimentos, como a separação e o reencontro de dois relógios, a duração não é única. A física não descreve como as coisas evoluem “no tempo”, mas sim como elas evoluem em seus tempos e como “os tempos” evoluem um em relação ao outro. (ROVELLI, 2018)

Rovelli então propõe pensar o tempo não como algo mensurável, e que, embora a tecnologia dos relógios seja essencial e útil nos tempos modernos, podemos conceber também um mundo sem tempo, observando-o a partir de sua ordem, dos acontecimentos, eventos e processos, estudando a sua mudança e transformação. Para ele, é importante a direção de pensar as mudanças e não as coisas, pois as coisas são também eventos, como uma pedra que ao longo dos tempos vai se transformando em pedaços e grãos menores.

O pensamento do físico cria uma ruptura com a padronização dominante dos relógios e abre uma trilha para a necessidade de repensarmos a maneira como concebemos o tempo e de reconectarmos nossa experiência com a natureza:

Pode-se pensar o mundo como constituído de coisas. De substância. De entes. Do que existe. Que permanece. Ou então pensar que o mundo é feito de eventos. De acontecimentos. De processos. Do que sucede. Que não dura, que está em contínua transformação. Que não permanece no tempo. A destruição da noção de tempo na física fundamental é a derrocada da primeira dessas duas perspectivas, não da segunda. É a realização da onipresença da impermanência, não da estaticidade num tempo imóvel. Pensar o mundo como um conjunto de eventos, de processos nos possibilita apreendê-lo, compreendê-lo, descrevê-lo melhor. É a única maneira compatível com a relatividade. O mundo não é um conjunto de coisas, é um

---

<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/total-solar-eclipse-100-years-ago-proved-einsteins-general-relativity-180972278/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

<sup>47</sup> FALK; FISHER. The Einstein Camera. *University of Toronto Magazine*. 2023. Disponível em: <https://magazine.utoronto.ca/campus/history/the-einstein-camera/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

<sup>48</sup> HAFELE; KEATING. Around-the-World Atomic Clocks: Observed Relativistic Time Gains. *Science*, n. 177, 1972. p. 168-70.

conjunto de eventos. [...] Assim, a ausência do tempo não significa que tudo é gelado e imóvel. Significa que o constante acontecer que esgota o mundo não é ordenado por uma linha do tempo, não é medido por um gigantesco tique-taque. Não forma sequer uma geometria quadridimensional. É uma infundável e desordenada rede de eventos quânticos. (ROVELLI, 2018)

Podemos argumentar, a partir dos pensamentos desenvolvidos até aqui, que a trilha que estamos abrindo com o diálogo entre esses filmes se relaciona também com as ideias de Rovelli, em contraponto com o tempo vivido nas cidades, mensurado e guiado pelos relógios, regido por métricas artificiais padronizadas dentro das demandas da produtividade capitalista moderna. O tempo que vivemos e medimos é quantizado, considera apenas determinados valores e não os espaços entre eles. O tempo natural do mundo e de seus eventos não segue ou se encaixa nessa métrica. Ele acontece entre os segundos, e tem um ritmo e uma duração diferentes nos diversos lugares do planeta.

Como seria, então, pensar o cinema como uma outra tecnologia do tempo? Lembremos que o cinema é realizado dentro de uma métrica de tempo do relógio, dos frames, que são subdivisões dos segundos. Que o cinema é frequentemente compreendido como uma arte do tempo, entendido como preso em sua linearidade inexorável. Seria possível então subverter essa lógica? Seria possível conceber um cinema que se liberta dessa grade e nos possibilita uma conexão com o tempo gravitacional da Terra?

Nos primeiros cinemas, essa medida não era exata, visto que as engrenagens das câmeras eram operadas à mão (KATTELLE, 1986), fazendo com que, mesmo que a reprodução posterior fosse realizada em um ritmo de reprodução mais constante e preciso, as imagens coletadas em cada frame não seguissem exatamente essa subdivisão, resultando às vezes em imagens mais aceleradas ou lentas que o ritmo daqueles registros e encenações na realidade. Com a introdução de motores elétricos acoplados às câmeras e a padronização dos sistemas e tecnologias de captura e exibição, foram se estabelecendo diferentes formatos, como os tradicionais 24 frames por segundo utilizados no cinema hegemônico, ou também 25 ou 30 fps, utilizados em diferentes tecnologias de vídeo digital. Ainda que o cinema seja realizado dentro dessa métrica quantizada pelos relógios, suas possíveis subdivisões determinadas pela taxa de captura nos permite acessar certos valores e momentos especiais que só são acessíveis com essa técnica, menores divisões dessa régua mestre do relógio que se estabelece como medida principal. No cinema os frames são mais importantes que os segundos, pois são eles que nos permitem cortar a partir dos detalhes do movimento

imagético, das ações e acontecimentos, encontrar o ritmo e tempo de contemplação ao que se passou em frente à câmera.

Podemos pensar que essa subdivisão do tempo medido aproxima as possibilidades de exploração do cinema como tecnologia do tempo a partir do livro de Rovelli, à medida que nos permite acessar diferentes porções de tempo entre os segundos. Essas possibilidades podem ser ainda mais exploradas conforme maiores divisões são exploradas dentro da arte. Podemos citar a trilogia *O Hobbit* (*The Hobbit*, Peter Jackson, 2012, 2013 e 2014) e o documentário russo *Aquarela* (*Акварель*, Victor Kossakovsky, 2018) como obras filmadas e projetadas em 48 fps, ou até mesmo as cenas de super câmera lenta do filme *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), do diretor Lars Von Trier, que foram filmadas em 1000 frames por segundo para que fossem desaceleradas posteriormente. No capítulo 5, intitulado “Quanta de tempo”, Carlo Rovelli elabora sobre a quantização do relógio e a concepção de granularidade do tempo, que trata justamente do entendimento de que existe uma escala mínima mensurável para um fenômeno como o tempo, que é chamado “Tempo de Planck”, proposto pela primeira vez pelo físico alemão Max Planck em 1899. Planck sugeriu em seus estudos<sup>49</sup> unidades de medidas naturais, partindo da velocidade da luz para estabelecer uma unidade mínima de tempo (ou o que seria um grão de tempo), que é determinada  $10^{-44}$  segundos, um valor extremamente menor que a divisão de frames de um filme e mesmo até da contagem de tempo dos relógios atômicos mais precisos (cerca de  $10^{-19}$  segundos).

Mesmo com dimensões enormemente diferentes, podemos concluir neste primeiro ponto que um filme tem o seu próprio grão de medida de tempo, que varia dependendo da tecnologia e técnica empregadas, mas que, por mais que possamos acessar diferentes intervalos, ele ainda está inserido nessa lógica granular engradada de continuidade temporal. No entanto, não é essa a forma que Rovelli propõe que estabeleçamos nossa relação com o tempo. Voltando ao seu capítulo e aos trechos supracitados, do seu ponto de vista, não devemos tratar o tempo como algo contínuo, mas sim como diferentes ritmos que estão sempre interagindo de maneira descontínua e não uniforme:

O tempo não é único: há uma duração diferente para cada trajetória; ele passa em ritmos diferentes dependendo do lugar e da velocidade. Não é orientado: nas equações elementares do mundo, não existe diferença entre passado e futuro, é apenas um aspecto contingente que aparece quando olhamos as coisas sem prestar atenção nos detalhes; neste desfocamento, o

---

<sup>49</sup> HAUG, E. G. God Time = Planck Time: Finally Detected!. 2022. Norwegian University of Life Sciences. Disponível em: [https://www.academia.edu/103780441/God\\_Time\\_Planck\\_Time\\_Finally\\_Detected](https://www.academia.edu/103780441/God_Time_Planck_Time_Finally_Detected). Acesso em: 31 jan. 2024.

passado do universo estava num estado curiosamente “peculiar”. A noção de “presente” não funciona: no vasto universo, não existe nada que possamos chamar de “presente” aceitável. O substrato que determina as durações do tempo não é uma entidade independente, diferente das outras que constituem o mundo: é um aspecto de um campo dinâmico. Salta, flutua, se concretiza apenas em interação e não é definido abaixo de uma escala mínima... O que resta do tempo? (ROVELLI, 2018)

Voltamos então a pensar nesses aspectos de não linearidade temporal para nos aproximarmos novamente dos filmes analisados. Intentamos formular um cinema como tecnologia do tempo a partir de uma lógica que está muito mais comprometida com a vivência desses processos do que com sua metragem. Isso nos permite entrar em contato com o tempo natural e orgânico dos acontecimentos e da natureza. Isso nos permite também entender o cinema como uma forma de resgatar concepções e ritmos de tempos passados, buscando fazer com que o tempo volte a fluir de maneira natural no mundo radicalmente modificado e ditado pela métrica artificial dos relógios, sabendo que a câmera também funciona a partir dele e que também sofre com a distorção temporal do campo gravitacional da terra, mas se diferindo essencialmente como uma tecnologia que não objetiva ditar e medir, mas capturar, reproduzir e compartilhar o tempo natural.

Nos filmes analisados, as falas sobre o passado, que nos permitem criar uma projeção mental/imagética que se sobrepõe ao presente filmado, abrem espaço para aprofundarmos o conceito de “tecnologia do tempo” desenvolvido por Rasheedah Phillips para conceber o cinema não só como a arte do tempo e do espaço, mas também como uma tecnologia que permite a manipulação de nossas concepções e percepções espaço-temporais. A autora propõe formas de entrar em contato com outros modos de se relacionar com o tempo como ferramentas essenciais para subverter a lógica de vida cultura dominante hoje:

Porque um modo linear de tempo, que domina a consciência do tempo na sociedade ocidental, não permite o acesso a informações sobre o futuro e apenas a informações limitadas sobre o passado. As maneiras pelas quais estamos situados no tempo refletem-se na maneira como pensamos, falamos e conceituamos a comunidade, o mundo e o universo que nos rodeia. Numa concepção linear do tempo, que está incorporada na nossa linguagem, comportamento e pensamento, o passado é fixo e o futuro é inacessível até passar pelo presente. O momento presente é passageiro, mas sempre presente. A qualidade assimétrica e unidirecional do tempo, contudo, não é uma característica inerente ou a priori da natureza. Só aparece assim porque aprendemos a ordenar e a dar sentido ao mundo dessa forma. (PHILLIPS, 2015, tradução nossa)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Original em inglês: “Because a linear mode of time, which dominates time consciousness in Western society does not allow access to information about the future and only limited information about the past. The ways in which we are situated in time comes to be reflected in how we think about, talk about, and conceptualize the

O cinema desses diretores dialoga com essa concepção de quebra do tempo linear dominante, suas projeções do passado no presente estabelecem uma relação crítica com a história hegemônica e nos permitem ver um espectro de seu espaço-tempo perdido. Da mesma forma, o tempo de contemplação às suas falas, ações e também de observação do espaço e deslocamento por ele constrói uma experiência fílmica regida a partir desses eventos de forma mais integral e orgânica.

Os filmes emergem dentro dos acontecimentos em diferentes dimensões de tempo, que flui de maneira diferente entre eles, e trazem também desfechos que refletem de diferentes maneiras quando encontram as ideias de Rasheedah. O filme de Lav Diaz tem um final trágico, como muitos de sua filmografia. Agusan, depois de toda sua trajetória, acaba em uma longa cena em que está amarrado no chão. Passam-se longos três minutos em que observamos apenas o personagem preso em sofrimento. Ele está sob o domínio de seu torturador, que, passado esse tempo, entra em quadro lentamente e se aproxima do corpo de Benjamin. Ele começa a conversar e depois grita e o violenta fisicamente com o livro que é considerado sua grande obra. Por fim, ele rasga o livro e abandona o protagonista. Não sabemos o que acontece depois, se há futuro para Benjamin Agusan. Esse desfecho se aproxima da fala de Rasheedah sobre a cultura ocidental dominante do tempo na qual a informação ou a visão do futuro é bloqueada e inacessível.

---

community, world, and universe around us. In a linear conception of time, which is built into our language, behavior, and thought, the past is fixed and the future is inaccessible until it passes through the present. The present moment is fleeting, but ever-present. Time's asymmetrical, uni-directional quality, however, is not an inherent or apriori feature of nature. It only appears this way because we have learned to order and make sense of the world this way."

Figura 21 — Cena final de *Morte na Terra de Encantos*

Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

Já o filme *Maxakali* traz uma abordagem diferente em seu modo de produção, fazendo com que possa ser utilizado como documento na luta pela demarcação justa de seu território. O cinema, assim, remonta a uma perspectiva histórica para transformar a realidade, e cria uma perturbação que pode ajudar a ruir o presente e abrir caminho a um futuro diferente para o povo Maxakali. Seu desfecho é emblemático por apresentar essa força através de seus cantos, puxados por Isael e repetidos por todos em uníssono: “*nũhũ yãgmũ yõg hãm*” (*essa terra é nossa*). Em seguida, nota-se que naquele lugar havia uma Kuxex (casa dos cantos) e uma aldeia Maxakali. Sueli revela o nome daquele lugar, a aldeia que se chamava Katamak Xit (Cipó da Gameleira). Delcida (mãe de Isael) conclui dizendo que ali é casa de todos os yãmĩyxop que moravam com eles, e eles reproduzem um de seus cantos tradicionais que remetem ao passado:

*A vaca comeu capim e foi  
A vaca comeu capim e foi  
O seu dono sentado fumando tabaco  
O seu dono sentado fumando tabaco  
A vaca seguiu por outro caminho  
A vaca seguiu por outro caminho  
Seu dono foi atrás*

*Seu dono foi atrás  
A vaca subindo o morro  
A vaca subindo o morro  
Indo aonde está a cachoeira  
Indo aonde está a cachoeira  
Descendo, foi  
Descendo, foi*

Para Katamax Xit, descendo foi  
 Para Katamax Xit, descendo foi  
 Onde morava o branco da roupa verde  
 Onde morava o branco da roupa verde  
 Ele a matou  
 Ele a matou  
 Vendeu a carne e com o dinheiro

Vendeu a carne e com o dinheiro  
 Comprou tecido  
 Comprou tecido  
 Comprou espingarda  
 Comprou espingarda  
 E saiu atirando  
 E saiu atirando

Figura 22 — Grupo Maxakali manifestando suas terras ao final de *Essa terra é nossa!*



Fonte: *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*

Os cantos Maxakali nos levam ao passado não só por suas raízes ancestrais, mas por suas formas descritivas que, segundo Charles Bicalho (2018, p. 92), “funcionam como construções imagéticas de cenas, situações, personagens, diálogos, dentre outros aspectos presentes nas suas histórias”. É notável a potência que os cantos têm em projetar imagens do passado e da imaginação de um povo ancestral, e isso integra a ruptura com a concepção do tempo ocidental dominante na filmografia Maxakali. Em suas diversas realizações, somos apresentados à sua cultura com um tempo que contempla seus processos de maneira mais integral e imersiva, acompanhando seus trajetos e rituais em suas terras. Isso se dá por meio de uma montagem que busca respeitar o tempo dessas vivências, ao contrário de construir uma continuidade espaço-temporal ilusória.

A construção do tempo em *Essa terra é nossa!* se dá por meio de andanças e deslocamentos pelos lugares por onde seus antepassados viveram. Esses espaços muitas vezes têm nome, guardam a história e a energia do passado, como a caverna dos morcegos, os caminhos por onde andavam para chegar na aldeia antiga, chamada *Katamax Xit* (Cipó de Gameleira), os lugares onde parentes foram mortos ou enterrados, e a terra onde viveram, incluindo o Avô de Delcida, conhecido por eles como *ãmãxux yã y pot ax tu* (*onde a anta se partiu*). Percorremos junto com os Tikmũ'ũn (como se autodenominam os Maxakali) suas terras, conhecendo sua história, deslocando-nos no tempo através de seus relatos memoriais daquele espaço, descobrindo a sua história de convivência com suas terras.

Figura 23 — Delcida contando como era a terra que habitavam antigamente



Fonte: *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!*

Ruben de Caixeta Queiroz e Renata Otto Diniz utilizam o conceito da cosmopolítica, proposto por Isabelle Stengers em seu artigo “*A proposição cosmopolítica*” (2007), para nos aproximar da relação que seres humanos estabelecem não só com outros seres humanos, mas também com não humanos. Desde a criação de suas novas aldeias em 2007, a partir da aquisição dessas terras por parte da Funai, o espaço e seus residentes têm recuperado práticas e costumes ancestrais, que permitem também a terra se restaurar e retornar ao tempo natural. Nas palavras de Queiroz e Diniz, “logo a vegetação nativa começou a tomar o lugar das pastagens, as árvores e os animais pouco a pouco passaram a fazer parte da paisagem da

Aldeia Verde” (2018). O cinema Tikmũ’ũn cria a transformação de sua história, faz parte e registra a transformação ao redor, integra-se com o tempo da natureza, dos rituais, de seus espíritos, dos demais seres de suas terras. Seus filmes constroem esse ritmo através de sua forma, mesmo que por vezes montado dentro de durações totais determinadas por uma lógica de veiculação e exibição para os não indígenas. Seu fluir interno nos conduz por seus acontecimentos em seu ritmo, diferente do nosso vivido na cidade, do contado pelos relógios:

Isso não é tudo, pois o cinema cosmopolítico tikm’n é uma forma de dialogar com sua própria história ou sua própria forma de história, na qual mudar ou transformar é uma maneira de experimentar outros pontos de vistas e outros corpos, de fazer-se corpo. Nesse sentido, o filme-ritual tikm’n é uma espécie de resistência contra o desaparecimento do povo e do mundo maxakali. Resistência que passa pela transformação, por meio de um processo que, inspirado no “Corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari (2008, 22-24), significa desfazer um organismo, abrir o corpo a conexões “que supõe[m] todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações”. Ou, ainda, vivenciar linhas de fuga possíveis, “assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pedaço de uma nova terra”. Por meio de seus rituais e de seus filmes-rituais, por meio do cinema e do contato com o mundo dos brancos, numa espécie de relação mais ou menos controlada (ou descontrolada), os Tikm’n se transformam e reexistem, como bem constatou Romero (2015, 114), de uma forma que, “em vez de operar por fusão, síntese ou assimilação opera por adição, multiplicação e suplementação”. Não nos enganemos, os Tikm’n “estão continuamente empenhados em ‘tornar-se tikm’n’ (através justamente da partilha de cantos, comida, residência, casamentos e dos Yãmĩyxop)”, por meio de seus rituais, cantos e do cinema que inventam para se mostrarem e se verem como eles mesmos se veem ou deixaram de se ver, por meio da imagem e da sua cosmologia: trata-se de um sistema aberto, que se retroalimenta, claro, não sem uma dose de entropia ou transformação. (QUEIROZ; DINIZ, 2018, p. 99)

A propósito de adensar mais o diálogo entre essas produções acerca de seus processos de transformação, exploremos um pouco outros dois filmes, um de cada diretor, e ambos bem peculiares dentro de suas filmografias. O primeiro é *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali*, de 2016, uma animação financiada também pelo programa de estímulo Filmes em Minas, dirigido por Isael em parceria com o cineasta e pesquisador Charles Bicalho e produzido pela Pajé Filmes, da qual ambos são membros fundadores. Embora muito diferente dos filmes analisados até aqui, *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali* foi escolhido por trazer mais algumas relações temáticas com os filmes escolhidos e principalmente pela forma como acessamos o tempo em sua história, que narra o “mito do dilúvio” para o povo Maxakali.

O roteiro do filme foi feito a partir da transcrição e tradução da história realizada por Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Elizângela Maxakali, com a ajuda de suas mães e também do pajé Totó. A narrativa nos interessa por conter em seu cerne uma moral de respeito e compartilhamento com a natureza. No início, um pajé e sua esposa encontram uma lontra no rio enquanto pescam. Eles a adotam e passam a cuidar dela e alimentá-la. A lontra, então, passa a conviver e ajudar o casal na pesca, indicando onde estão os peixes para que a rede seja jogada. Em retribuição, o pajé sempre dá três dos maiores peixes pescados para o animal. Um outro homem mais jovem da aldeia, ao ficar sabendo do feito, pede o animal emprestado para pescar. No entanto, mesmo avisado de que deveria dar os peixes maiores, ele decide mantê-los para si, fazendo com que a lontra fosse embora pela mata. O marido, sabendo do ocorrido, avisa a esposa para se preparar, pois virá a água grande (*Konãgxeka*).

Figuras 24 e 25 — A aldeia sendo destruída pelo dilúvio e a ponta da Pedra da Ladainha em *Konãgxeka*



Fonte: *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali*

Diferentes mitos sobre o dilúvio são encontrados em culturas muito distintas ao redor do mundo, como observa Charles Bicalho em seu artigo “*Konãgxeka: o design de produção de um filme de animação indígena em Minas Gerais*”. Os mitos ancestrais que fazem menção a esse evento geralmente apresentam a dimensão cosmopolítica como um conjunto de leis naturais e essenciais do mundo, e podem ser encontrados em todos os continentes do planeta

na história e religião de diferentes povos. Bicalho cita inclusive duas animações chilenas baseadas em histórias indígenas Mapuche que serviram de referência para a pesquisa, os filmes *Xeg Xeg ka Kay Kay*, de 2010, e *Tren Tren y Kai Kai Vilú*, de 2012. Relata ainda a interessante experiência de levar Isael para assistir ao filme *Noé* (2014) e como ele se tornou uma importante referência no processo de criação:

Durante o período de pré-produção, Isael foi levado ao cinema para assistir a *Noé* (2014), devido à semelhança de temas. Assistimos a uma versão em 3D. Foi a primeira experiência de Isael com o cinema tridimensional. Ele dizia ter gostado da experiência. Ao sair da sala de exibição, disse que *Noé* é um pajé, pois conversa com os bichos. E que as crianças da aldeia gostariam de assistir ao filme. Assim que pude, comprei uma cópia em DVD do filme e dei a ele. Isael disse também ter tido ideias para o *Konãgxeka*, como, por exemplo, mostrar a Pedra da Ladainha no filme. A Pedra da Ladainha, também conhecida como Marta Rocha, é uma enorme rocha visível de qualquer ponto da cidade de Ladainha, localizada no Vale do Mucuri, norte de Minas Gerais. A Pedra tornou-se o símbolo da cidade, cujo município preserva matas exuberantes ao seu redor. Desde 2006 Ladainha conta com uma reserva Maxakali, onde vive Isael, com aproximadamente 300 habitantes. (BICALHO, 2018)

Esse diálogo com a obra hollywoodiana lembra da relação que estávamos estabelecendo entre a figura de Santo Isidoro Lavrador, mencionada em *Morte na Terra de Encantos*, e os desastres naturais vividos nas Filipinas. Segundo a própria sinopse do curta, o dilúvio é uma reação da natureza: “[...] como um castigo, por causa do egoísmo e da ganância dos homens, os espíritos *yãmîy* enviam a grande água”. A lontra é a interlocutora dessa mediação com os espíritos e ela própria um espírito *yãmîy* dentro de sua cultura. Assim, podemos relacionar essa punição e revolta com a história da mulher filipina que relata a visita dos santos em busca de água na vila que foi soterrada pela lama do vulcão durante a tempestade em Padang. O cerne moral das histórias reside nesse aprendizado de respeito, convívio e equilíbrio com as demais entidades do mundo, uma moral que podemos relacionar também com a proposta de cosmopolítica de que estamos tratando.

*Konãgxeka* é guiado por alguns dos cantos de seus espíritos, que são representados por animais e entidades da natureza. Os dois primeiros cantos que se passam nesse encontro do casal com a lontra (em sua abertura e em 01:05) nos interessam em especial por expressar sua visão cosmopolítica acerca do convívio com esse espírito, que as águas do rio pertencem a essa entidade, que domina a técnica de convívio e subsistência com o espaço através da pesca.

Figura 26 — Casal encontra a lontra no rio



*upapox kutok pu konãg xanã*  
*konãg xanã*  
*chama a água para o filhote da lontra*  
*chama a água*  
*xupapox xex mûn yõg*  
*kuk yããm xex môyãmãm nã mi*  
*é da lontra*  
*a água que brilha*

Fonte: *Konãgxeke: O Dilúvio Maxakali*

No filme, um único personagem se salva buscando abrigo dentro de um tronco de árvore, uma espécie de arca que flutua na inundação. Ele então é libertado por dois “espíritos abelha”, que lhe dão a missão de repovoar o mundo a partir do casamento com uma fêmea bicho, o que ele consegue depois de três tentativas e sacrifícios.

É notável como a construção sonora do filme cria uma indicialidade a partir de certos elementos sonoros associados à suas entidades, como os sinais sonoros emitidos pela lontra para avisar o exato local onde estão os peixes, os cantos que conduzem a narrativa, o som da brasa se apagando que indica o chegar do dilúvio ao personagem que se salva, o som do rio, que também é uma entidade, e sua soma com os demais sons ambientes de natureza que compõe esse tempo mítico ancestral. Todos esses sons possuem significados diferentes para a cultura Maxakali, indícios da terra, da natureza, do passado para o futuro. Essa construção lembra também a composição sonora da introdução do filme *Essa terra é nossa!*. Durante a

narração que conta a trajetória dos Maxakali e seu contato com os brancos, ouvimos também um som ambiente do meio da mata com diferentes cantos de pássaros, também sons de crianças brincando e passos sobre folhas que vão pontuando essa história e o deslocamento de seus antepassados.

Outra característica presente no som da animação é o uso de uma espécie de “animismo sonoro”, caracterizado pelas abelhas-espírito que ajudam o sobrevivente. As abelhas se comunicam na língua Maxakali; elas falam em uníssono, porém a textura de suas vozes se diferencia dos personagens humanos, com uma tonalidade diferente e timbre que de alguma maneira se aproxima do som de zumbido que o acompanha. Seu som também ecoa de maneira peculiar, com uma boa densidade de reverberação sonora comparada às vozes bem mais secas dos personagens humanos. Analisando sua textura, imaginamos que provavelmente foi alcançada com o uso de efeitos sonoros de afinação, modulação e reverberadores digitais, uma manipulação que cria uma caracterização especial para esses personagens, soando de certa maneira sobrenatural e mágico, ecoando um espaço diferente do que escutamos no filme até então. Podemos associar essa articulação do som a algumas cenas já citadas de *Morte na Terra de Encantos*, como os planos de Mayon em que ouvimos uma leve melodia identificada anteriormente (APÊNDICE B), melodia esta que parece emanar do vulcão, conferindo a ele um caráter animista através dessa “alma” soturna. Nota-se também a cena em que os amigos fazem uma fogueira em meio a áreas devastadas e ouvem o som dos espíritos emanar debaixo da terra (APÊNDICE A).

Figuras 27 e 28 — Personagem sobrevivente da narrativa ouvindo os sinais sonoros da tempestade e depois se comunicando com as abelhas-espírito



Fonte: *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali*

*Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali* é um filme bem diferente dos analisados até aqui. Sua duração é mais curta, cerca de 13 minutos, em que os eventos vão se desencadeando a partir do ritmo no qual a história é contada pela fala e pelos cantos. A diferença que mais nos interessa está na forma como o filme acessa o passado. Em *Morte na Terra de Encantos* e *Essa terra é nossa! (Nũhũ yãgmũ yõg hãm)* somos deslocados do seu presente através da fala

que conflita com a paisagem e abre uma fissura para o passado. Já nesse curta, somos transportados por inteiro para o passado através do som e da imagem. A técnica de animação utilizada no filme permitiu à equipe recriar a paisagem, a aldeia e sua relação com o rio. Se pensamos os filmes até aqui como tecnologias de ruptura com o tempo dominante, podemos argumentar que *Konãgxeka* assemelha-se mais a um portal espaço-temporal que nos permite uma conexão com o passado, voltar a vivê-lo, “tornar-se tikm’n” (2018, p. 99), como citam Ruben de Caixeta Queiroz e Renata Otto Diniz sobre a relação dos Maxakali com o fazer cinema.

Acerca dos elementos do dilúvio, do portal e do retorno ao tempo ancestral, concluímos este capítulo com uma última aproximação entre *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali* e o filme *Crianças da tempestade, Livro 1 (Mga Anak ng Unos, Unang Aklat)* de Lav Diaz, lançado em 2014, realizado entre seis e sete anos após *Morte na Terra de Encantos*. O filme compartilha a mesma premissa de uma narrativa criada a partir de uma catástrofe, desta vez, causada pelo Tufão Yolanda em novembro de 2013, que foi um dos ciclones tropicais mais poderosos e também um dos mais mortais já registrados a passar pelas Filipinas. Passados nove anos, o portal Rappler de notícias fez um levantamento assustador<sup>51</sup>, apontando pelo menos 6.300 pessoas mortas, mais de 28 mil feridas e cerca de 1.500 desaparecidas, em um total de mais de 16 milhões de pessoas afetadas e mais de meio milhão de casas totalmente destruídas<sup>52</sup>.

A grande diferença de *Crianças da tempestade* está em sua forma, pois o filme se trata de um documentário, gênero pouco explorado na filmografia de Diaz. A abordagem é majoritariamente observativa, com filmagens na cidade de Tacloban, uma das mais afetadas pelo tufão. O filme se inicia com planos longos de rios tomados por um enorme fluxo de água que carrega escombros, galhos de árvores e objetos varridos pela tempestade. As ruas da cidade se encontram totalmente alagadas, com uma alta camada de água por cima do asfalto e chuvas contínuas. As crianças são protagonistas nesses espaços, brincam em meio às enchentes, buscam objetos e matéria de algum valor (principalmente metal) nos córregos, bueiros urbanos e também nos escombros que sobraram das casas na costa litorânea para vender. A cidade parece tomada por uma maldição da natureza; passados meses do acontecimento, ela permanece numa espécie de dilúvio divino.

---

<sup>51</sup> RAPPLER. A lookback at Super Typhoon Yolanda, 8 years on. 2021. Disponível em: <https://www.rappler.com/nation/lookback-super-typhoon-yolanda-haiyan-anniversary-2021/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>52</sup> BUEZA, M. IN NUMBERS: 3 years after Super Typhoon Yolanda. 2016. Disponível em: <https://www.rappler.com/newsbreak/iq/151549-in-numbers-3-years-after-super-typhoon-yolanda-haiyan/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Figuras 29 e 30 — Ruas e córregos de Tacloban tomados pelas águas



Fonte: *Crianças da tempestade, Livro 1*

O diretor acompanha incansavelmente o processo do trabalho das crianças e o cenário assustador ao seu redor. Muitas delas perderam parentes próximos, um pai, uma mãe, às vezes ambos. Esses detalhes de suas vidas nos são revelados apenas na parte final do filme (1h45min.), em que a equipe entrevista dois garotos que revelam que passam o dia todo ali mergulhando em busca de metais, que a água é muito gelada quando chove, impossibilitando o mergulho, e que, quando têm um dia bom de trabalho, podem conseguir cerca de 300 pesos filipinos (o que na época equivalia cerca de sete dólares estadunidenses<sup>53</sup>). Mesmo presas nesse sistema econômico pós-apocalíptico para sua sobrevivência, as crianças demonstram

<sup>53</sup> Taxas de câmbio de Dólar estadunidense para Peso filipino em 2013. Bangko Sentral ng Pilipinas. Disponível em: <https://www.bsp.gov.ph/statistics/external/pesodollar.xlsx>; Acesso em: 15 jan. 2024.

perseverança e esperança. O menino diz que, mesmo que chova e não consigam nada, haverá sempre outro dia. Esse sentimento de superação em meio à morte e destruição ganha força em duas cenas na sequência do filme, a primeira logo em seguida à entrevista, em que a equipe acompanha os meninos andando por seu bairro enquanto mostram as poucas casas que sobraram e os barracos improvisados que os sobreviventes construíram para morar provisoriamente. A terrível precariedade da situação se contrasta com a presença das crianças na imagem e som, que por vezes aparecem curiosas explorando o espaço, brincando e cantando nos momentos de distração. Passados poucos segundos desse plano, ouvimos um grupo de meninas cantando animadas a trilha musical tema da animação *Frozen*, dos estúdios Disney, que diz: “Livre estou, livre estou. Não posso mais segurar. Livre estou, livre estou. Eu saí pra não voltar. Não me importa o que vão falar. Tempestade vem, o frio não vai mesmo me incomodar” (FROZEN, tradução nossa)<sup>54</sup>.

A segunda cena que nos interessa é a do final do filme, composta por alguns planos de dois navios que se localizam próximos à costa. Diversas crianças nadam até as embarcações auxiliadas por uma corda ou por jangadas improvisadas. Elas sobem e pulam de sua popa, brincam, se banham, como se toda a destruição que acabamos de ver não existisse nesse lugar, ou melhor, como se elas se transportassem dessa realidade para um outro espaço-tempo. Os navios parecem estar ali justamente ao seu propósito, lhes permitem uma fuga dos eventos catastróficos, uma viagem a um período mais simples em que eram guiados pela natureza.

---

<sup>54</sup> Original em inglês: “Let it go, let it go. Can't hold it back anymore. Let it go, let it go. Turn away and slam the door. I don't care what they're going to say. Let the storm rage on, the cold never bothered me anyway”.

Figuras 31, 32 e 33 — Crianças brincando nos navios ancorados na costa



Fonte: *Crianças da tempestade, Livro 1*

Dessa sequência, o último plano é especial por rodar em câmera lenta, em um outro ritmo, um outro fluir do tempo, evocando a desaceleração e decolonização temporal pregada por Lav Diaz. Seu cinema roda em um ritmo próprio, propondo-nos um portal para o passado. A conclusão do filme é emblemática também para entender sua proposta fílmica, que se alinha à ideia de se criar uma perspectiva histórica própria de seu povo, em busca de uma possível conciliação espiritual com o passado:

Eu quero que os filipinos valorizem e abracem a história, para examiná-la, não importa qual seja a ideologia de alguém. Devemos aprender a compreender o significado desses eventos. Devemos ter uma perspectiva

histórica se quisermos poder avançar progressivamente como povo e como nação. (WEE, 2005, tradução nossa)<sup>55</sup>

Voltando aos textos de Rasheedah Phillips e Carlo Roveli, exploramos esse conceito de portal espaço-temporal a partir da popularidade de obras literárias e cinematográficas de ficção científica e fantasia que utilizam desse elemento para conectar espaços distintos e acessíveis apenas a partir deles. Alguns exemplos são a série *Star Trek*, *Stargate*, os filmes *As crônicas de Nárnia*, *Alice no País das Maravilhas*, entre diversas outras, em que o portal é um elemento tecnológico ou mágico que permite aos personagens se conectarem com outro espaço, tempo ou dimensão da realidade. A hipótese da existência de portais espaço-temporais também é estudada na física moderna a partir do conhecido “buraco de minhoca” (*wormhole*), um fenômeno previsto na teoria da relatividade e que seria uma espécie de caminho ou área constituída de uma matéria desconhecida que é repelida pela gravidade ao invés de atraída, criando um atalho espaço-temporal que conectaria dois pontos distantes no universo.<sup>56</sup>

A ideia de um filme-portal como estamos propondo se difere da forma como muitos filmes ficcionais representam o passado, pois seu propósito vai além de contemplar uma narrativa que se passa nesse tempo ou a recriação de eventos antigos. Ao contrário, a ideia é estabelecer uma conexão, um trânsito e um diálogo com o presente e com o futuro. Sendo assim, o efeito de uma cena ou um filme-portal não terminam em si mesmos, pois é essencial que esses atalhos se mantenham abertos para que o passado influencie o futuro, e também para que esse futuro desejado influencie por sua vez o presente. É sobre essa desconstrução da noção de linearidade do tempo que Rasheedah Phillips se empenha em seus textos, de construir a consciência de que essa multiplicidade de tempos que vivemos estão constantemente se influenciando e se afetando:

[...] o futuro é relativo, um ponto em constante movimento, e pode ser tão espaçado ou tão próximo quanto se escolher para defini-lo (ou seja, o próximo segundo, o próximo dia e a próxima década). Antes de vivermos o ontem e nos encontramos no hoje, o futuro era hoje. A maioria das pessoas é adversa ou simplesmente incapaz de formar qualquer ligação significativa com o seu futuro distante ou mesmo próximo, porque acredita que o futuro, próximo ou distante, não tem qualquer influência nas suas ações presentes. No entanto, este ponto privilegiado do presente deve ser desmentido dessa noção. A verdade é que o futuro, tanto próximo como distante, está

<sup>55</sup> Original em inglês: “I want Filipinos to treasure and embrace history, to examine it no matter what one’s ideology is. We must learn to grasp the significance of these events. We must have an historical perspective if we want to be able to move forward progressively as a people and as a nation.”

<sup>56</sup> HARVEY; TILLMAN. What Is Wormhole Theory? *Space*. 2022. Disponível em: <https://www.space.com/20881-wormholes.html>. Acesso em: 15 jan. 2024.

atualmente impactando o seu presente, agora, voltando-se de sua posição para encontrá-lo e criar a sua experiência presente de um agora. (PHILLIPS, 2015, p. 13, tradução nossa)<sup>57</sup>

Em seu texto inicial para o livro *Black Quantum Futurism: Theory and Practice*, Rasheedah teoriza práticas de manipulação do tempo a partir de princípios da física quântica e do conceito da retrocausalidade, um fenômeno capaz de inverter a flecha do tempo, em que um evento presente somente pode afetar um evento futuro, ou seja, a retrocausalidade estuda um fenômeno em que o efeito precede a causa. Esse fenômeno pode ser observado a partir de estudos famosos, como “Delayed choice quantum eraser”, liderado pelo professor Yoon-Ho Kim, e também “Wheeler’s delayed-choice gedanken experiment with a single atom”, conduzido pelo grupo do pesquisador Andrew Truscott, em que puderam identificar que medições futuras poderiam afetar o comportamento passado de fótons e elétrons:

Uma das qualidades essenciais do BQF (*Black Quantum Futurism*) que permite a visão, alteração e manifestação futuras é o fenômeno da “retrocausalidade”, ou causalidade inversa, em que o efeito precede a causa. Um exemplo de retrocausalidade na física quântica é uma partícula emaranhada enviando uma onda para trás no tempo, até o momento em que o par emaranhado foi criado. O sinal não está se movendo mais rápido que a velocidade da luz; em vez disso, está refazendo o caminho do primeiro artigo através do espaço-tempo e voltando ao ponto onde as duas partículas foram emitidas pela primeira vez. A onda está interagindo com a segunda partícula sem violar a relatividade. Segundo esse princípio, o estado atual da partícula depende tanto da medição futura quanto da passada. Sob uma teoria do tempo retrocausal, a humanidade voltou atrás para criar as próprias condições que governam o nosso universo atual. (PHILLIPS, 2015, p. 13, tradução nossa)<sup>58</sup>

A partir desse fenômeno, Phillips teoriza três modos pelos quais seu coletivo artístico busca inserir uma visão do futuro na realidade presente, e como essas perspectivas do

---

<sup>57</sup> Original em inglês: “[...] the future is relative, an ever-forward moving point, and can be as spaced out or as close as one chooses to define it (i.e. the next second, the next day, and the next decade. Before we lived through yesterday and found ourselves in today, the future was today. Most people are adverse to or simply unable to form any significant connection to their far or even near future selves because they believe that the future, near or far, has no bearing upon their present actions. However, this privileged point of the present must be disavowed of this notion. The truth is, the future, both near and far, is currently impacting upon your present, now, currently reaching back from its position to meet you and create your present experience of a now.”

<sup>58</sup> Original em inglês: “One of the essential qualities of BQF allowing for future visioning, altering, and manifestation is the phenomenon of “retrocausality”, or backwards causation where the effect precedes the cause. An example of retrocausality in quantum physics is an entangled particle sending a wave backward in time to the moment when the entangled pair was created. The signal is not moving faster than the speed of light; instead, it is retracing the first article's path through space-time and arriving back at the point where the two particles were first emitted. The wave is interacting with the second particle without violating relativity. Under this principle, the present state of the particle depends on both the future and the past measurement. Under a theory of retrocausal time, humanity has reached back to create the very conditions that govern our present universe.”

passado, presente e futuro podem ser alteradas por essas práticas. Podemos argumentar que esses dois últimos filmes estão mais alinhados ao terceiro modo, nomeado *Manifestação do Futuro (Future Manifestation)*:

Tabela 1 — Modos de prática do coletivo Black Quantum Futurism (tradução nossa)

Modos de Prática	Características
<b>Visionamento do Futuro</b>	Através deste modo de prática você aumenta a “cognoscibilidade” do futuro, sendo capaz de vê-lo com mais clareza visual do que o normal. Este modo envolve pouco ou nenhum desvio do futuro, apenas maior precisão na sua visualização. Com o visionamento do futuro, você continua a viver a visão do futuro já definida, escolhendo o caminho de menor resistência; no entanto, você sabe com um maior grau de certeza sensorial como esse futuro se desenrolará.
<b>Alteração do Futuro</b>	Este modo de prática envolve um desvio estreito da realidade presente, utilizando o que já está disponível e estatisticamente provável para escolher o futuro a partir de um pequeno subconjunto de futuros prováveis.
<b>Manifestação do Futuro</b>	Este modo de prática envolve o maior grau de criatividade, permitindo ao praticante construir o futuro passo a passo, peça por peça.

Fonte: *Black Quantum Futurism: Theory and Practice*

O curta de animação *Konãgxeka* aviva uma porção da cosmologia do povo Maxakali e nos permite conexão com suas práticas atuais e sua trajetória em tornar-se *tikm'n'*. Nesse sentido, ele pode ser visto como uma continuidade de alguns dos filmes anteriores de Isael Maxakali, como *Xupapoyñãg*, de 2012, que documenta a invasão das lontras à sua aldeia em busca de vingança pela exploração e morte de seus parentes, ao mesmo tempo que o antecede nos mostrando as origens de sua relação com esses espíritos-animais. O filme se soma a diversas outras de suas produções, que uma a uma vão rematerializando sua cultura na medida em que dialogam e se complementam. Nesse processo, seu tempo vai sendo recriado a partir da retomada de suas origens, expandindo cada vez mais sua cultura e visão de mundo através de seus filmes e práticas.

Já no filme de Lav Diaz, esse deslocamento acontece de maneira diferente, já que são justamente as crianças, protagonistas do filme, que rompem com a realidade que se apresenta no filme até então. Na cena analisada ao final do filme, o ato de brincar na água, viver seu tempo livre, distanciados da catástrofe ao redor pelo enquadramento do diretor, remete

também ao seu passado, para que sua história seja confrontada e abraçada para pensar o futuro de seu povo.

Mesmo em condições e proporções diferentes, os filmes exploram rupturas espaço-temporais entre o passado e o presente como forma de encarar os traumas históricos vividos, uma forma de se conectar com o tempo ancestral e colapsar o espaço-tempo presente para imaginar futuros possíveis. Essa aproximação se dá então a partir de seu pensamento sobre a confluência de influências temporais e sua busca por refletir sobre o passado para moldar seu futuro, não só a partir desses filmes, mas da atitude dos cineastas de estarem continuamente fazendo filmes sobre esse resgate, construindo seu futuro passo a passo, filme a filme.

### 3.2 Teologia da libertação digital

A trajetória de Lav Diaz em busca de seu tempo livre também é significativa para entendermos sua relação com o meio cinematográfico e também sua produção, pois a forma de seus filmes se desenvolveu também a partir dos conflitos que enfrentou ao tentar realizar suas primeiras obras dentro dos moldes de produção na época. Em 1995, a indústria cinematográfica nas Filipinas passava por um momento crítico por conta da crise econômica que começava a afetar o continente asiático e os altos impostos aplicados sobre o setor. Com isso, as produtoras passaram a adaptar os orçamentos e tempo de realização para viabilizar produções nacionais com maior chance de rentabilidade. O termo *pito-pito*, que pode ser traduzido literalmente como “sete-sete”, foi utilizado para nomear esse sistema de produção, que consistia em sete dias de pré-produção, sete dias de filmagem e sete dias de pós-produção, com um orçamento que girava em torno de dois milhões de pesos filipinos (o equivalente a 80 mil dólares estadunidenses na época)<sup>59</sup>. *Pito-pito* também é o nome popular para uma mistura de ervas e sementes utilizadas como chá medicinal no país, utilizado muitas vezes quando não se tem tempo ou dinheiro para ir a um médico. Segundo a repórter Jeans Cequina em matéria para o portal de notícias *Inquirer*,

Os filmes pito-pito seguem, na verdade, a mesma filosofia da mistura de ervas. Isso significa que, se um cineasta tiver recursos limitados — tanto tempo quanto orçamento — para fazer um filme, ele o fará em sete dias, usando qualquer material, conceito ou adereço que encontrar ao seu redor. [...] a questão relativa ao menor apoio financeiro para um projeto pito-pito

<sup>59</sup> Taxas de câmbio de Dólar estadunidense para Peso filipino em 1995. Bangko Sentral ng Pilipinas. Disponível em: <https://www.bsp.gov.ph/statistics/external/pesodollar.xlsx>. Acesso em: 15 jan. 2024.

era também resolver a crise do cinema filipino em 1995, quando os retornos de bilheteria dos filmes filipinos caíam consistentemente (um efeito da crise econômica asiática) e os exorbitantes impostos nacionais sobre o entretenimento em 30% fizeram com que a indústria fracassasse em comparação com os filmes estrangeiros que chegavam. Assim, o pito-pito foi uma forma de reinventar o cinema filipino, utilizando as habilidades criativas de jovens e novos diretores, trabalhando em produções menores. (CEQUINA, 2020, tradução nossa)

Lav Diaz estava voltando para as Filipinas em 1996 depois de um período de cinco anos em que morou nos Estados Unidos para estudar cinema. Durante esse tempo, ele já havia escrito cinco roteiros e também filmado parte de *Evolução de uma família filipina* (*Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino*, 2005), projeto que só concluiria quase dez anos depois. Ao saber que a produtora *Regal Films* (que no seu começo tinha o nome *Good Harvest*) estava aberta para receber projetos, o diretor enviou seus roteiros e três deles foram selecionados para filmagem: *Serafin Geronimo: Ang Kriminal Ng Baryo Concepción*, que foi lançado em 1998, *Burger Boys*, lançado em 1999, e *Batang West Side*, que mais tarde seria substituído pelo roteiro de *Nua sob a lua* (*Hubad sa ilalim ng buwan*), também realizado e lançado em 1999.

No entanto, segundo o roteirista e cineasta Clodualdo del Mundo Jr. em seu texto “After Brocka: Situating Lav Diaz in Philippine Cinema” para o livro *Sine Ni Lav Diaz — A Long Take on the Filipino Auteur*, a experiência foi traumática para o diretor ainda novato, já que “[...] Diaz sabia que não seria capaz de realizar seus sonhos no *mainstream* e que precisava fazer o tipo de filme que queria em outro lugar” (PATRA e LIM, 2021, p. 10, tradução nossa)<sup>60</sup>. Lav já tinha ambições maiores de explorar a forma de seus filmes de maneira mais radical, o que era extremamente limitado, dado o tempo de produção dos filmes e também a demanda por uma duração final dentro dos padrões comerciais. Um exemplo, ainda segundo Mundo Jr (2021), se deu na pós-produção de *Serafin Geronimo*, cujo corte final tinha cerca de três horas, reduzidas para uma duração “aceitável” de duas horas para ser mais comercializável e rentável para os exibidores. No documentário *Habambuhay: Remembering Philippine Cinema*, o diretor relembra esse período em entrevista e cita algumas das referências que moldaram seu estilo de filmar:

Eu disse: “Por que limitado?” Desde o início, eu questionei isso. Por que a literatura e outras formas estão muito à frente? Por que o cinema está limitado a duas horas? Está sendo limitado a cortes rápidos? É como se o

<sup>60</sup> Original em inglês: “Diaz knew that he would not be able to fulfil his dreams in the mainstream and that he had to do the kind of film-making he wanted somewhere else.”

artista não tivesse liberdade para fazer o que quiser no cinema. Mas quando descobri outros artistas estrangeiros que fazem o que querem, documentaristas, cineastas principalmente da Rússia, Tarkovsky, aqueles da Hungria que me libertaram quando os vi. Ah, você consegue. Então desde o início, na versão que eu não queria seguir outras formas, e fazer o que eu quiser. E a cultura malaia ajudou, especialmente em Maguindanao, onde esperar tem valor. A espera, essa cultura é muito importante. (HABAMBUHAY, 2020, tradução nossa)<sup>61</sup>

Lav Diaz ainda realizaria mais um filme para os estúdios Regal, intitulado *Hesus, Revolucionário* (*Hesus, rebolusyunaryo*), em 2002, com duração próxima de duas horas. Mas, a partir dessas experiências, o cineasta passou então a buscar outros modos de produção para poder realizar seus filmes da maneira como concebe, voltando inclusive a trabalhar em seu projeto de *Evolução de uma família filipina* (*Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino*), o primeiro filme do diretor lançado por sua própria produtora independente, a *Sine Olivia Pilipinas*, em 2005, com uma duração total de 11 horas. A obra recebeu o prêmio de melhor filme e melhor design de produção pela premiação *Gawad Urian Awards* e é tida como um divisor de águas na carreira do diretor por explorar uma forma que seria muito presente em seus filmes posteriores (embora alguns traços em comum possam ser observados entre seus primeiros filmes e os que viriam a partir de *Evolução de uma família filipina*, localizados mais no campo temático do que na forma).

Seus filmes a partir de 2005 possuem algumas características em comum e que se relacionam com suas falas acerca de buscar uma forma mais próxima de sua concepção de tempo e espaço. Podemos perceber uma diminuição radical do uso de trilha musical extradiegética e uma exploração maior do som ambiente de suas locações; a fotografia em preto e branco com câmera estática na maior parte do tempo, geralmente mais afastada dos personagens, enquadrando o corpo inteiro, às vezes bem distantes, e também o espaço e paisagem ao redor; observa-se também o uso de planos mais contínuos que acompanham as ações dos personagens de maneira integral, observando as situações muitas vezes por inteiro ao longo da narrativa, seus deslocamentos, angústias e sofrimentos. Dar materialidade e profundidade à dor de seu povo é um dos principais objetivos dos realizadores das obras citadas, uma experiência de se encarar a morte e o sofrimento em um esforço de se entender a

---

<sup>61</sup> Original em inglês: "I said: 'why limited?' Right from the start, I questioned that. Why is literature and other forms are far ahead? Why is cinema being limited to two hours? It's being limited to fast cuts? It's as if the artist has no freedom to do what they want in cinema. But when I discovered other foreign artists that do what they want, documentarians, filmmakers especially from Russia, Tarkovsky, those in Hungary, that freed me when I saw them. Ah, you can do it. So right from the very start, on version that I didn't want to follow other forms, and do what I want. And Malay culture helped, especially in Maguindanao, where waiting has value. The waiting, that culture is very important."

sua essência. Em entrevista para o portal *Senses of Cinema*, Lav Diaz fala sobre sua filosofia ao fazer filmes:

Estou capturando em tempo real. Estou tentando experimentar o que essas pessoas estão experimentando. Eles andam. Devo experimentar a caminhada deles. Devo experimentar seu tédio e tristezas. Eu faria qualquer coisa em minha arte para compreender o paradoxo que é o filipino. Eu faria qualquer extensão em minha arte para sondar o mistério da existência da humanidade. Eu quero entender a morte. Eu quero entender a solidão. Eu quero entender a luta. Quero entender a filosofia de uma flor crescendo no meio de um pântano. Meu cinema deve explorar e confrontar todas as minhas questões e discursos de maneira objetiva. Como eu gostaria de poder fazer um filme de 15 horas sobre personagens ambulantes. Na cena central da morte do filme, quero que o público experimente as aflições do meu povo que vem agonizando por tanto tempo — sob os espanhóis por mais de 300 anos, sob os americanos por quase 100 anos até agora, sob os japoneses por quatro anos, e depois sob Marcos por mais de 20 anos até agora também. Quero que as pessoas experimentem nossa agonia. Essa é a cena da morte dos filipinos. Eu queria mais, acredite em mim. Poderia ter sido mais longo se não fosse por um garoto com uma bicicleta que entrou. Cortei uns sete minutos porque o garoto interrompeu a tomada. (WEE, 2005, tradução nossa)<sup>62</sup>

Assim, o diretor estabelece uma relação direta entre a forma de seus filmes e a história de seu povo, uma tradução desse tempo de espera e agonia, em filme. Lav Diaz frequentemente relaciona a forma de suas realizações com as culturas originárias dos filipinos antes da colonização, sua relação com o espaço, com a natureza e com o tempo. Em entrevista para o livro *Southeast Asian Independent Cinema*, organizado e lançado pelo autor e pesquisador Tillman Baumgärtel em 2012, ele elabora mais sobre a visão de mundo de seu povo e sua experiência pessoal:

Nós, malaios, nós, filipinos, não somos governados pelo conceito de tempo. Somos regidos pelo conceito de espaço. Não acreditamos no tempo. Se você mora no país, vê os filipinos passando seu tempo pelas ruas. Eles não são muito produtivos. Isso é muito malaio. É tudo sobre espaço e natureza. [...]

---

<sup>62</sup> Original em inglês: “I am capturing real time. I am trying to experience what these people are experiencing. They walk. I must experience their walk. I must experience their boredom and sorrows. I would go to any extent in my art to fathom the paradox that is the Filipino. I would go to any extent in my art to fathom the mystery of humankind’s existence. I want to understand death. I want to understand solitude. I want to understand struggle. I want to understand the philosophy of a growing flower in the middle of a swamp. My cinema must explore and confront all my questions and discourses in a no-nonsense manner. How I wish I could do a 15 hour film about walking characters. In the film’s central death scene, I want the audience to experience the afflictions of my people who have been agonising for so long – under the Spaniards for more than 300 years, under the Americans for almost 100 years till now, under the Japanese for four years, and then under Marcos for more than 20 years till now too. I want people to experience our agony. That is the death scene of the Filipinos. I wanted it longer, believe me. It could have been longer if not for a kid with a bicycle who came in. I cut like seven minutes of it because the kid interrupted the shot.”

No arquipélago filipino, a natureza proveu tudo, até que o conceito de propriedade veio com os colonizadores espanhóis. Então a ordem capitalista assumiu o controle. [...] O conceito de tempo nos foi introduzido quando chegaram os espanhóis. Tínhamos que fazer oração às seis horas e começar a trabalhar às sete. Antes tudo era livre, era malaio. Sou filho de agricultores e professores e quando cresci em Cotabato, em Mindanao, no interior, tinha que caminhar dez quilômetros para a escola todos os dias, para voltar para casa mais dez quilômetros. A mesma coisa no ensino médio. Eu tinha que caminhar cinco quilômetros todos os dias. Então esse tipo de estética lenta faz parte da minha cultura. Não é feito apenas de propósito, para dizer que sou contra isso ou sou contra aquilo. É a minha cultura. Estou compartilhando esta visão e esta experiência, esta experiência de Lav Diaz. (DIAZ apud BAUMGÄRTEL, 2012, p. 174-175, tradução nossa)<sup>63</sup>

Sua fala se aproxima da análise já citada de Ruben de Caixeta Queiroz e Renata Otto Diniz sobre a relação dos Maxakali com o fazer cinematográfico, transformado em uma ferramenta de resgate de sua cultura. Da mesma maneira como eles estão “continuamente empenhados em tornar-se tikm ’n”, podemos argumentar que Lav Diaz busca com seus filmes se aproximar da relação com suas concepções ancestrais, e com isso do conceito de não temporalidade, que ressoa nas proposições do físico Carlo Rovelli acerca da não existência do tempo.

Essas falas demonstram as relações entre as escolhas formais e o conteúdo do cinema de Lav Diaz. Podemos argumentar que a narrativa de seus filmes é também guiada pelo espaço, e que o tempo parece não existir, ou esquecemos de sua existência. Perdemos nossa noção de passagem de tempo cotidiana do trabalho e produtividade e nos conectamos com o tempo livre. Podemos ainda aproximar seu discurso e forma com o conhecido *Filipino time* (tempo filipino), um termo que foi criado pelos estadunidenses no período que colonizaram as ilhas para nomear a tendência que os filipinos tinham de se atrasar para os compromissos. Esse termo é utilizado até hoje e é popular dentro da cultura filipina por expressar sua relação mais relaxada e livre com o tempo. Esse aspecto é analisado tanto de maneira negativa e crítica quanto positiva por parte da população, como podemos observar nos artigos “Can we

---

<sup>63</sup> Original em inglês: “We Malays, we Filipinos, are not governed by the concept of time. We are governed by the concept of space. We don't believe in time. If you live in the country, you see Filipinos hang out. They are not very productive. That is very Malay. It is all about space and nature. [...] In the Philippine archipelago, nature provided everything, until the concept of property came with the Spanish colonizers. Then the capitalist order took control. [...] The concept of time was introduced to us when the Spaniards came. We had to do oracion [pray] at six o'clock, and start work at seven. Before it was free, it was Malay. I am a son of farmer and a teacher and when I grew up in Cotabato on Mindanao, in the boondocks, I had to walk to school, ten kilometers every day, go back home another ten kilometers. Same thing in high school. I had to walk five kilometers every day. So this type of slow aesthetics is very much part of my culture. It is not just purposely done, to say I am versus this, or I am anti that. It is my culture. I am sharing this vision and this experience, this Lav Diaz experience.”

get rid of Filipino Time”<sup>64</sup>, de Shakira Sison para o portal *Rappler*, e “What can we learn from Filipino Time?”<sup>65</sup>, de Quin Nelson para a plataforma *JoySauce*, respectivamente. Em seu artigo, Quin elabora que o consenso geral sobre essa cultura localiza sua origem no período de colonização espanhola, em que as elites dos europeus costumavam chegar tarde nos eventos como demonstração de status. No entanto, ele propõe que sua origem pode ser anterior aos períodos de colonização, citando o artigo “The Concept of Time According to Pre-Colonial Filipinos”, escrito por Daniel De Guzman para o projeto educacional *The Aswang Project*, que busca compartilhar a rica cultura, mitologia e folclore dos povos do arquipélago. No texto, Guzman analisa as culturas de medição de tempo ancestrais e suas grandes diferenças comparadas às concepções de tempo do colonizador:

Outra unidade de tempo usada antes da chegada dos espanhóis é “buan”, que novamente não significa inteiramente “meses”, mas define o aumento e o declínio da lua. Segundo Miguel De Loarca, apenas oito dos 12 meses, ou buan, foram nomeados pelos nativos de Panay, e cada um desses meses corresponde às etapas ou fases da agricultura. O primeiro é Ulalen, em que a constelação das Plêiades se torna visível, o que os leva a começar a preparar as mudas. Em segundo lugar está Dagancahuy, em que os terrenos são limpos e as árvores são cortadas para semear o solo. O próximo é Dagananen Bulan, ou o mês em que as madeiras das árvores caídas são coletadas. Elquilin vem em seguida, quando os nativos queimam os campos, e segue por Ynabuyan, no qual sopram Bonancas (ventos bons). Cavay é quando eles arrancam ervas daninhas de seus campos, seguido pelo mês da colheita ou Yrarapun, e então Manalulsul marca o fim do período de colheita. Esses meses ou Buan estão interligados com a lua e fazem com que o calendário que utilizamos seja lunar, semelhante ao chinês. [...] As mudanças ocorridas em nosso tempo tiveram um impacto significativo em nossa cultura. Os rituais que tinham um aspecto importante tanto para a agricultura como para as facetas religiosas das nossas vidas e eram conduzidos de acordo com a nossa época nativa começaram a desaparecer um por um. Logo recebemos novos horários para realizar novos rituais e tradições, todos transmitidos pelo catolicismo. O que aconteceu às Filipinas ao adotarem o “tempo” de uma cultura diferente prova uma noção comum de que o tempo pode mudar as pessoas. Mesmo que o vejamos como nada mais do que a numeração e contagem dos nossos dias, culturalmente, é mais complexo do que as engrenagens do relógio mais intrincado. (GUZMAN, 2017, tradução nossa)<sup>66</sup>

<sup>64</sup> SISON, S. Can we get rid of Filipino Time. *Rappler*. 2015. Disponível em: <https://www.rappler.com/voices/imho/90791-get-rid-filipino-time/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>65</sup> NELSON, Q. What can we learn from Filipino Time?. *JoySauce*. 2023. Disponível em: <https://joysauce.com/what-can-we-learn-from-filipino-time/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>66</sup> Original em inglês: “Another unit of time used before the arrival of Spaniards is “buan”, which again does not entirely mean “months” but rather defines the waxing and waning of the moon. According to Miguel De Loarca, only eight out of 12 months, or buan, had been given name by the natives on Panay and each of these months corresponds to the stages or phases in agriculture. First is the Ulalen where the constellation Pleiades becomes visible which prompts them to start preparing the seedlings. Second is Dagancahuy where grounds are cleared and trees are cut down to sow the ground. Next is Dagananen Bulan or the month where the woods from the fallen trees are collected. Elquilin comes next when the native burn over the fields and proceeded by Ynabuyan

Conforme o artigo “Changing Time in the Philippines” (VICTORIA, 2015), para o jornal *Bayanihan News*, a adoção do calendário gregoriano foi instituída por lei no país em outubro de 1582, e passou a ser de fato utilizada dois anos depois, em outubro de 1584. O país ainda veio a sofrer alterações nos calendários e relógios em 1844, quando o Governador-Geral das Filipinas, Narciso Claveria, removeu o dia 31 de dezembro para sincronizar com o calendário europeu e também com seguidas alterações do horário devido ao período de invasão estadunidense e depois japonesa, alinhando-se aos padrões adotados nesses países em relação ao horário de verão. Muito antes disso, seu tempo era regido pela natureza e seu ritmo de transformação. Esse tempo originário difere radicalmente das concepções de tempo e produtividade impostas pelos colonizadores. Segundo Quin, é nessa disparidade que podem residir os motivos da dificuldade em seguir o tempo quantizado dos colonizadores até os dias atuais, e talvez a partir dela possam encontrar outros caminhos para reconstruir suas concepções temporais no tempo moderno:

Este senso do tempo indígena parece uma importante peça que faltava em grande parte do discurso em torno do *Filipino time*. Se você ousar pesquisar opiniões públicas sobre o *Filipino time* na Internet, encontrará pessoas, filipinas ou não, lamentando a grosseria, a preguiça e a perda de produtividade provocada pelo *Filipino time*. O artigo FilipiKnow<sup>67</sup> mencionado acima diz que a nação precisa de uma “revisão séria de caráter” se quiser competir economicamente. O argumento parece seguir um binário entre uma defesa morna do tempo filipino e um apelo disciplinador à pontualidade — raramente há espaço para considerar quaisquer outras alternativas, incluindo as alternativas no passado indígena das Filipinas. (NELSON, 2023, tradução nossa)<sup>68</sup>

Essa discussão está no centro do discurso e obra de Lav Diaz e é o que motiva sua proposta de libertar o cinema da concepção temporal moderna. O diretor encontrou essa

---

where Bonancas (fair winds) blow. Cavay is when they will weed their fields followed by the harvest month or Yrarapun and then Manalulsul marks the end the harvesting period. These months or Buan are interconnected together with the moon and thus making the calendar we use a lunar one similar to the Chinese. [...] The changes made in our time had a significant impact on our culture. Rituals that bore an important aspect to both agriculture and religious facets of our lives and were conducted in accordance with our native time began to disappear one by one. Soon we were given new schedules to conduct new rituals and traditions which were all imparted by Catholicism. What happened to the Philippines as it adopted the “time” of a different culture proves a common notion that time can change people. Even if we view it as nothing more than the numbering and counting of our days, culturally, it is more complex than the gears of even the most intricate clock.”

<sup>67</sup> The Intriguing History of ‘Filipino Time’. *FilipiKnow*. 2022. Disponível em: [https://filipiknow.net/origin-of-filipino-time/#google\\_vignette](https://filipiknow.net/origin-of-filipino-time/#google_vignette). Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>68</sup> Original em inglês: “This sense of indigenous time feels like an important missing piece to much of the discourse around Filipino time. If you dare search for public opinions about Filipino time on the Internet, you find folks, Filipino and otherwise, bemoaning the rudeness, laziness, and lost productivity brought on by Filipino time. The aforementioned FilipiKnow article says the nation needs a “serious character overhaul” if the country is going to compete economically. The argument seems to run along a binary of a tepid defense of Filipino time and a disciplining call to punctuality—rarely is there room to consider any other alternatives, including the alternatives in the Philippines’ indigenous past.”

possibilidade de libertação através da tecnologia digital de filmagem, que facilitou o acesso de diversos cineastas filipinos e de outros países asiáticos a realizarem filmes de maneira independente, tema contemplado na introdução e no capítulo de abertura do livro *Southeast Asian Independent Cinema* (2012, org. Tilman Baumgärtel). A tecnologia viabilizou o barateamento dos custos relacionados à cinematografia, visto que câmeras mais baratas passaram a ser produzidas. Viabilizou também a substituição da película por fitas que utilizavam meio magnético e mais tarde por discos rígidos ou cartões de memória flash, o que facilita o manuseio, a pós-produção e dá liberdade de filmagem de mais material e/ou planos mais longos sem grandes gastos adicionais. Essa mudança foi crucial para que Lav Diaz e outros cineastas pudessem adquirir seus próprios equipamentos e realizar seus filmes com baixíssimo orçamento, muitas vezes financiados pelos próprios realizadores, que, com sua inventividade, foram ganhando espaço e reconhecimento internacional nos grandes festivais de cinema ao redor do mundo:

O digital muda tudo. Você é dono do pincel agora, você é dono da arma, ao contrário de antes, quando tudo pertencia ao estúdio. Agora é todo seu. É tão livre agora. Posso terminar um filme inteiro nesta sala. Fomos inundados aqui há quatro dias por causa do último tufão e a água subiu até os tornozelos. Mas ainda conseguimos terminar o filme. Não dependemos mais dos estúdios cinematográficos e dos capitalistas. Este é o cinema de libertação agora. Podemos destruir governos agora por causa do digital. Digital é teologia da libertação. Agora podemos ter nossa própria mídia. A Internet é tão livre, a câmera é tão livre. A questão não é mais que você não pode filmar. Você tem um Cinema Independente do Sudeste (asiático) agora. Fomos privados durante muito tempo, fomos negligenciados, fomos rejeitados pelos meios de comunicação ocidentais. Isso foi por causa da logística de produção. Não tínhamos dinheiro, não tínhamos câmeras, essas coisas todas. Agora, essas perguntas foram respondidas. Estamos em igualdade de condições agora. Agora há novas pessoas que estão fazendo coisas muito diferentes, como Raya Martin, John Torres ou Khavn de la Cruz nas Filipinas. (DIAZ apud BAUMGÄRTEL, 2012, tradução nossa)<sup>69</sup>

Dessa maneira, o diretor pôde confeccionar sua estética e criar seu próprio modo de produção a partir de sua concepção de cinema. Diaz preza pela busca por uma simplicidade e

<sup>69</sup> Original em inglês: “Digital changes everything. You own the brush now, you own the gun, unlike before, where it was all owned by the studio. Now it is all yours. It is so free now. I can finish one whole film inside this room. We were flooded here four days ago because of the last typhoon and the water went up to our ankles. But we were still able to finish the film. We do not depend on film studios and capitalists anymore. This is liberation cinema now. We can destroy governments now because of digital. Digital is liberation theology. Now we can have our own media. The Internet is so free, the camera is so free. The issue is not anymore that you cannot shoot. You have a Southeast Independent Cinema now. We have been deprived for a long time, we have been neglected, we have been dismissed by the Western media. That was because of production logistics. We did not have money, we did not have cameras, all those things. Now, these questions have been answered. We are on equal terms now. Now there are new people who are doing these very different things, such as Raya Martin, John Torres, or Khavn de la Cruz in the Philippines.”

organicidade no processo de realização, quebrando certos padrões de produção que experienciara em seu período na *Regal Films*. Um dos aspectos de seu desenho de produção se baseia no número reduzido da equipe de filmagem, e os filmes aqui analisados são paradigmáticos nesse sentido. *Morte na Terra de Encantos* conta com o diretor assinando também a cinematografia e produção; junta-se a ele Dante Perez, que assina o design de produção, Laurel Lee Penaranda, que assina a supervisão de produção, fotografia das cenas que contêm nudez e captação de som, alternando esse trabalho com George Vibar e Jason Escobel, que também assinam a captação de som; a equipe conta ainda com Arnel Llasos, que é encarregado do transporte da equipe, Rosalyn Nares como assistente de produção, e também o serviço de catering junto com Rochelle Nares e Rosemarie Nares, totalizando nove pessoas, que não estavam presentes no set de filmagem ao mesmo tempo. Já *Crianças da tempestade* conta com Diaz assinando também a fotografia juntamente com Sultan Diaz (fotografia e som adicionais), Yahiya Dumingil, que assina a coordenação de produção junto com Hazel Orenco, que também assina a captação de som, e por fim Maribel Campos, Dong Kalamansig e Rosman Abiden como assistentes de produção, somando apenas sete pessoas também se alternando no set. Embora ao longo dos anos Diaz também tenha experimentado formatos diferentes e equipes maiores, como em *Norte, o fim da história (Norte, hangganan ng kasaysayan)*, de 2013, a maioria de suas produções segue essa estrutura enxuta, com um time curiosamente pequeno quando comparamos com a dimensão grandiosa de suas narrativas. Podemos citar outros exemplos famosos, como *Heremias — Livro Um: A Lenda da Princesa Lagarto (Heremias: Unang aklat - Ang alamat ng prinsesang bayawak)*, de 2006, *Melancholia (Melancholia)*, de 2008, *Do que vem antes (Mula sa kung ano ang noon)*, de 2014, até o recente *Gênero, Pan (Lahi, Layop)*, de 2020.

Em diversas ocasiões, o cineasta comentou sobre a importância de tentar manter a equipe de filmagem pequena, a exemplo da supracitada entrevista para a plataforma de streaming MUBI<sup>70</sup> em 2017, e em conversa com o curador italiano Giulio Bursi para a *Mousse Magazine*<sup>71</sup> em 2014, na qual menciona que esse formato permite praticar um cinema mais direto e menos burocrático, e aproveitar mais facilmente oportunidades de gravação que surgem em meio ao processo:

<sup>70</sup> Emancipated Cinema | In Conversation with Lav Diaz. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Eyc8nrIOWvE&t=1602s&ab\\_channel=MUBI](https://www.youtube.com/watch?v=Eyc8nrIOWvE&t=1602s&ab_channel=MUBI). Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>71</sup> BURSI, G. Manila in the Claws of Darkness: Lav Diaz. Mousse Magazine. 2014. Disponível em: <https://www.moussemagazine.it/magazine/lav-diaz-giulio-bursi-2014/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Trabalho melhor assim — uma equipe pequena, um grupo compacto e flexível em suas funções. Não apressamos as coisas. Sem prazos e datas em jogo para perseguir. Eu digo a eles: “Vamos ficar nesta ilha, nesta vila, por, digamos, dois meses, três meses, sair e descobrir uma história. Trabalhamos juntos, brigamos, nos fodemos. E quando arrumamos as malas, tem um filme.” Então, eles sabem e entendem que esse é o processo. Eu espero, eles esperam. Todas as manhãs eu digo a eles: “Aqui está o novo roteiro de hoje”. Eles leem, estudam, nos preparamos, discutimos, talvez procuramos um ator para interpretar um novo personagem. É bom trabalhar com pessoas que conhecem meu processo. Qualquer coisa nova que surgir, eles saberão o que fazer. Eles entendem que é o tipo de cinema no qual nada é pré-planejado, exceto que permaneceremos num ambiente, lutaremos para habitar esse habitat, e descobriremos e desenvolveremos o filme ali mesmo. Onde quer que filmemos, incentivamos o envolvimento dos habitantes. Contratamos pessoas lá. (DIAZ apud BURSI, 2014, tradução nossa)<sup>72</sup>

A partir de *Evolução de uma família filipina*, todos os seus filmes passaram a ser produzidos pela sua produtora *Sine Olivia Pilipinas*, às vezes em parceria com outras produtoras filipinas e/ou internacionais. Em seu site, está disponível um interessante perfil da companhia<sup>73</sup>, onde também detalha um pouco mais seu modo de produção. Nele, é apresentado o time “esquelético” da produtora, formado de 12 artistas que estão sempre participando e se alternando durante a feitura dos filmes. O site contém também outros aspectos importantes do estilo de produção de Diaz, como a mistura de atores *mainstream*, vindos do teatro e não atores, a igualdade de todos da equipe no set, o período máximo de oito horas de filmagem diárias realizadas em áreas distantes e que necessitam de viagem e imersão da equipe no espaço e cultura locais, e por fim a escrita do roteiro dia a dia, materializando-se durante esse período de contato e captação.

“Menos é mais”. Nós da *Sine Olivia Pilipinas* fazemos jus a esse ditado. Com uma equipe esquelética e equipamento mínimo e às vezes apenas com um conceito antes das filmagens, *Sine Olivia Pilipinas* cria filmes da maneira mais simples e orgânica possível; a práxis é Zen. O cineasta Lav Diaz, como a maioria de sua equipe, realiza múltiplas tarefas como diretor,

---

<sup>72</sup> Original em inglês: “I work better that way—a small crew, a tight group, flexible in their functions. We don’t rush things. No deadlines and play dates to chase. I tell them, “We will stay on this island, in this village, for, say, two months, three months, hang out, find a story. We work together, we fight, we fuck each other. And when we pack our bags, there’s a film.” So, they know and understand that this is the process. I wait, they wait. Each morning I tell them, “Here’s the new script for today.” They read it, study it, we prepare, discuss, perhaps look for an actor to play a new character. It’s good to work with people who know my process. Any new thing that comes up, they would know what to do. They understand it’s the kind of cinema where nothing is pre-planned except that we will stay in a milieu, struggle to inhabit that habitat, and we will discover and develop the film right there. Wherever we shoot, we encourage the inhabitants to be involved. We hire people there.”

<sup>73</sup> Sine Olivia Pilipinas Company Profile. 2023. Disponível em: <https://sineoliviapilipinas.com/about/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

escritor, diretor de fotografia, designer de produção e editor dos filmes. (SINE OLIVIA PILIPINAS, 2023, tradução nossa)<sup>74</sup>

É fascinante constatar que essa proposta de fazer cinema Zen, de forma mais livre, a menos mãos e buscando organicidade com o processo criativo, acabou paradoxalmente por se mostrar um modelo de alta produtividade se considerarmos os padrões de mercado *mainstream*. O grupo já produziu até hoje mais de 25 obras, somando um total de cerca de 106 horas de filme, uma marca impressionante se compararmos com outros diretores hollywoodianos famosos por sua produtividade. Seleccionamos dois exemplos para que possamos ter uma noção mais clara: são eles John Ford e Michael Curtiz, ambos conhecidos por seus filmes premiados e seu enorme volume de produção. Ford realizou mais de 140 filmes ao longo de sua carreira, enquanto Curtiz realizou mais de 180. Seleccionamos uma mesma janela de tempo para traçar tal comparação, exatos 18 anos seguidos em que a *Sine Olivia Pilipinas* tem produzido filmes a partir de *Evolução de uma família filipina*, de 2005, até seu mais recente *Verdades essenciais do lago (Essential Truths of the Lake)*, lançado em 2023. Rastreamos, então, os períodos em que os cineastas hollywoodianos produziram mais filmes: John Ford, no período de 1930 até 1948 dirigiu 40 filmes, que, juntos, somam um pouco menos de 60 horas; já Michael Curtiz, no período de 1927 (quando já estava estabelecido nos Estados Unidos) até 1945, esteve à frente na direção de 71 filmes, somando quase 100 horas, ainda abaixo de Lav Diaz e sua equipe (APÊNDICE C).

Comparamos com diretores mais antigos justamente por estarem ativos durante a conhecida “Era de Ouro” do cinema hollywoodiano, período em que os diretores realizaram muito mais filmes do que se pratica hoje em dia. Essa diferença se torna muito maior quando comparamos com realizadores famosos que atuaram no *mainstream* nas últimas décadas, como Steven Spielberg, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, James Cameron, Christopher Nolan, Zack Snyder, Guillermo del Toro, entre tantos outros que produziram muito menos.

Vale ainda ressaltar que, em todos os exemplos levantados, os filmes hollywoodianos sempre contaram com um número imensamente maior de dinheiro e mão de obra para sua realização, o que, teoricamente (pela lógica do cinema industrial), deveria otimizar o tempo de produção, gerando mais produtividade, e assim, mais lucro, seu objetivo final. Aqui, não é ao lucro que consideramos maior valor, já que também não é o objetivo de Lav Diaz, mas sim o tempo/produtividade artística quantizada em horas de filme lançadas ao mundo.

---

<sup>74</sup> Original em inglês: “‘Less is more’. We from sine olivia pilipinas, live up to this adage. With skeletal crew and minimal equipment and at times with just a concept first prior to the shoot, Sine Olivia Pilipinas creates films the simplest and the most organic way as possible; the praxis is Zen. Filmmaker Lav Diaz, like most of his staff and crew, multi-tasks as the films’ director, writer, cinematographer, production designer, and editor.”

Essa comparação nos leva a questionar com mais propriedade esses modos de produção guiados pela lógica capitalista de mercado, em que tempo e dinheiro estão ligados de maneira falsamente intrínseca. Considerando a prática inovadora de Lav Diaz, teria o cinema americano já há muito tempo se burocratizado a ponto de produzir muito menos do que no ritmo livre do processo artístico/cultural de se fazer um filme? Uma obra de arte? Estaríamos gastando muito mais recursos em uma enorme estrutura cara que poderia ser substituída por um pequeno grupo de boas mentes críticas e ávidas por se integrar com um processo artístico e orgânico em imersão com o espaço e sua cultura?

Esses dados contrapõem a lógica de mercado e produtividade do cinema *mainstream*. Lav Diaz, com seu modo de produção livre, consegue, sem intenção, produzir mais material fílmico que os diretores mais produtivos do que considerávamos ser, até aqui, o cinema mais produtivo do mundo. É interessante também observar o quanto esse fato pode também dizer respeito à contradição do *Filipino Time*. Isso nos abre espaço para ajudar a construir a ideia de que de fato a noção de tempo e produtividade capitalistas não se encaixam na cultura originária filipina, e ainda especular que, em seu ritmo e liberdade temporais originários, muito mais pode florescer, lembrando do artigo de Quin Nelson, que busca encontrar alternativas às dificuldades de convívio com o tempo moderno a partir do passado indígena filipino, e também do texto de abertura da revista *Funambulist*: “They Have Clocks, We Have Time” (Eles tm relógios, nós temos o tempo).

O surgimento de novos formatos de filmagem, mais acessíveis, também foi fundamental para ajudar a promover o resgate cultural de diversos povos originários no Brasil a partir de iniciativas de órgãos indigenistas, projetos e leis de incentivo. Esse processo se iniciou com o projeto *Vídeo nas Aldeias*, iniciativa pioneira em nosso país liderada pelo indigenista e cineasta Vincent Carelli em 1986. O projeto surgiu de um acúmulo de experiências que Carelli teve com diferentes comunidades indígenas desde sua adolescência e durante sua experiência com o trabalho indigenista a partir de 1973, quando integrou a equipe da Funai e posteriormente do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), fundado por ele e outros colegas antropólogos em 1979. No primeiro capítulo do livro *Vídeo nas Aldeias 25 anos*, Carelli relata um pouco desse início do processo de filmagem com o povo Nambiquara, que só foi possível devido à evolução da tecnologia de vídeo em VHS:

Ainda na década de 1970, o cineasta Andrea Tonacci procurou o CTI, com a proposta do “Inter Povos”, um projeto de comunicação intertribal através do vídeo. Mas o vídeo ainda estava nos seus primórdios e a ideia não vingou. Quando surgiu o VHS camcorder, já com uma bagagem de dezessete anos

de convivência com povos indígenas e de militância indigenista, resolvi retomar a ideia, e assim começou o Vídeo nas Aldeias. Fui então para os Nambiquara, no norte do Mato Grosso, acompanhado pelo Beto Ricardo, hoje coordenador do Programa Rio Negro do ISA, improvisando como de técnico de som, onde realizamos a experiência da qual resultou o meu primeiro documentário: *A Festa da Moça*. O que interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios. Não era chegar “com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, mas uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o feedback da aldeia, deixar-se conduzir pelo seu entusiasmo e pelos seus desejos. Foi assim que o capitão Pedro Mamaidé assumiu a direção das minhas filmagens. [...] ao cabo de várias performances para ajustar a sua imagem, resolveram realizar a cerimônia de furação de nariz e lábios, prática abandonada há mais de vinte anos. Foi uma experiência catártica, muito além das expectativas iniciais, que nos demonstrou o poder da ferramenta e do dispositivo. (CARELLI, 2011)

Essa primeira experiência foi muito importante por demonstrar o potencial da prática de se fazer um filme como uma ferramenta mágica capaz de ligar o passado ao futuro. A partir desses primeiros contatos, outros indígenas passaram progressivamente a se interessar pela apropriação da tecnologia em prol de suas comunidades, resgatando sua cultura, denunciando a violência do Estado e dos fazendeiros interessados em suas terras, compartilhando seu conhecimento com outros grupos indígenas e não indígenas. Com a tecnologia se tornando mais acessível e portátil, alguns grupos chegaram inclusive a comprar suas próprias câmeras e o projeto passou, então, a arquitetar oficinas de audiovisual para indígenas a partir de 1997, possibilitando a formação de realizadores de diferentes etnias e regiões do país para realizar filmes em conjunto com suas comunidades a partir de um esquema simples de produção, feita com pequenas equipes de filmagem:

Novo patamar de direitos e visibilidade, acúmulo de informações e relações interculturais de aproximação e convivência, apoio firme e constante da cooperação internacional e crescente disponibilização de recursos públicos no Brasil e de equipamentos de captação e edição cada vez mais profissionais e portáteis, permitiram à iniciativa Vídeo nas Aldeias prosperar, com muita dedicação e baixos custos de produção. (BETO apud CARELLI, 2011)

O audiovisual se mostrou um meio de muito interesse e fascínio aos indígenas para filmar e assistir, editar e assistir, proporcionando uma forma mais material de recriar suas histórias e cultura oral, ganhando também o campo das imagens, dos corpos, do espaço e dos demais sons que um filme pode conter. No artigo “Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena — o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias”, Eliete da Silva Pereira analisa

o impacto cultural dessa apropriação da tecnologia e da forte relação que o meio, entre as diversas outras formas de comunicação midiáticas possíveis, estabeleceu com a sua luta de resistência:

A forte vocação oral dos povos indígenas contribui para o sucesso do audiovisual entre eles, já que entre as tecnologias comunicativas existentes (rádio, literatura e internet), o vídeo é a que eles mais absorvem e incorporam como poderosa mediação cultural. As explicações são as mais diversas e, certamente, as principais se devem às características inerentes à linguagem audiovisual, entre as quais, a capacidade expressiva das imagens de englobar o fundamental da comunicação indígena: a oralidade e a corporalidade. Da tela de uma TV vê-se o mundo como num sonho coletivo onde a imaginação é captada pelos olhos e pelos sentidos: tecno-magia. Do esplendor da TV à força arrebatadora e irresistível das imagens em movimento, geradora de curiosidade coletiva nas aldeias indígenas, repercute, aos poucos, uma nova forma de olhar e de vivenciar um tempo diverso, aquele da reprodução visual. Tudo isso sem a necessidade de alfabetização prévia. (PEREIRA, 2010, p. 66)

Entre esses primeiros cineastas formados pelo Vídeo nas Aldeias estava Divino Tserewahú, que realizou alguns filmes em parceria com o projeto e posteriormente passou a atuar também como educador em oficinas de audiovisual voltadas para indígenas em festivais. Uma delas foi realizada em 2004 pelo festival *forumdoc.bh*, na qual Isael Maxakali estava presente. O caminho aberto pelo Vídeo nas Aldeias acabou por progressivamente criar cada vez mais abertura e diálogo entre os diversos povos originários do país a partir da replicação de suas práticas por outras iniciativas e festivais. A prática foi ganhando ainda mais potência conforme era repassada e ensinada entre etnias, que compartilhavam também sua visão de mundo e conexão entre passado e futuro, segundo Divino em relato ao livro *Vídeo nas Aldeias* (2011): “A câmera é vista como um instrumento de registro da ‘cultura’, capaz de trazer de volta o mundo idealizado da tradição”.

Para sua realização, esses filmes muitas vezes contam com apoio e financiamento de projetos culturais e leis de incentivo, passando por editais que demandam um pré-planejamento e formatação do projeto, muitas vezes também determinando metragens e formatos do seu resultado final. Acerca dessa prática, Ruben de Caixeta Queiroz e Renata Otto Diniz relatam sua experiência no artigo “Cosmocinepolítica Tikm’n-Maxakali: Ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena”, sobre a produção do filme *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco*, de 2012, realizado a partir do edital Filmes em Minas no ano de 2009. O projeto foi idealizado a partir da realização de um filme sobre o ritual do gavião (*mõgmõka*), ao longo de 15 dias:

No momento da montagem também nos demos conta de que, consequentemente, o filme não comportaria, no tempo que se dispunha (cerca de 50 minutos, de acordo com a destinação do filme para exibição em TV pública), todos os yãmĩyxop que por ali passaram. Permaneceram “fora” da montagem de *Quando os Yãmĩy vêm dançar conosco* o ciclo do kômãyxop (o ritual dos compadres e comadres) e do tatakox (lagarta-espírito). Aquele porque era demasiado extenso e daria um filme separado, o último porque já havia duas versões realizadas pelos próprios Tikm'n e, hoje sabemos, há uma terceira (outras virão?) como filmes também separados. (QUEIROZ; DINIZ, 2018, p. 85)

Por conta dos diferentes formatos dos editais de incentivo à cultura, muitas vezes esses projetos acabam tendo sua metragem final pré-definida, o que limita as possibilidades de montagem. O material filmado excedente encontra outros caminhos a partir dessa interação com as diferentes pessoas que entram em contato com sua produção. É interessante imaginar e especular as outras versões que poderiam ser montadas a partir dessas grandes filmagens fora dessa grade métrica definida pelos editais e pelos padrões de exibição. Em entrevista para Juliana Costa durante a 23ª Mostra de Tiradentes, Isael e Sueli compartilharam mais sobre seu processo de montagem e seu trabalho com o tempo de seus filmes:

Sueli: Sim, participamos. Mas tem muita coisa que a gente vai tirando, vai tirando, vai tirando. Tem um momento que é importante a gente falar: “essa parte vai ficar, essa parte vai tirar”. Aí quando a gente vai montar, mesmo assim fica grande, porque são muitas horas, muito tempo; Isael: Mas também se tem algum problema que a gente não gostou, aí é difícil tirar também. Porque se eu tiro filme demais, que eu não gostei... não tem como tirar mais. Se tirar, eu parto um pedaço pra ficar bonito, e a gente acerta, mas aí não tem como tirar mais também, porque tem o corte, o espaço. (COSTA, 2020)

Embora contem muitas vezes também com o trabalho de não indígenas para a montagem e pós-produção dos filmes, esse trabalho busca o entendimento, aproximação e mediação da concepção de tempo e espaço originários. A antropóloga e cineasta Renata Otto Diniz relatou um pouco desse processo durante o contato e montagem de seu primeiro filme, *Tatakox*, de 2007:

No momento em que vi pela primeira vez o material filmado, só pude admirar sua forma arrebatadora. Editamos quase sem cortes, acrescentamos letreiros e o levamos para os curadores do [forumdoc.bh.2007](http://forumdoc.bh.2007). O filme foi

exibido numa sessão especial do festival. Uma vez exibido, o júri daquele ano decidiu unanimemente inventar e conceder ao filme o Prêmio Glauber Rocha, reconhecendo nele sua excepcionalidade! Com Tatakox, Isael inaugurou sua maneira de filmar, estreou sua carreira de cineasta e não parou mais de fazer filmes. (BERBERT e ROMERO, 2020)

Os filmes Maxakali possuem extensões bem diversas, de curtas, médias e longas metragens, mas, independentemente da duração, é possível notar a grande presença de planos mais estendidos e longos que acompanham os personagens em suas vivências. Mesmo dentro de padrões de duração total convencionados pela mídia hegemônica, é notável sua singularidade em termos de ritmo e passagem do tempo. Há inclusive duas obras de outros realizadores Maxakali que valem ser citadas por terem uma duração mais extensa, abarcando grandes jornadas narrativas: são eles *Cosmopista Maxakali-Pataxó* e *Cantos e Histórias dos Povos Morcego e Hemex-Espíritos*, ambos com cerca de duas horas de duração, realizados em parceria com professores da Universidade Federal do Sul da Bahia e que posteriormente fizeram parte da mostra online Cinemas Tikmũ'ũn, junto com outros filmes de realizadores da etnia, incluindo Isael e Sueli. Todos eles tiveram seu primeiro contato com a técnica de filmagem já a partir da tecnologia digital, realizando boa parte de seus filmes no formato de Vídeo Digital (DV), e posteriormente com o uso de câmeras digitais DSLR e câmeras de cinema digital.

Hoje vivemos um cenário em que diferentes coletivos e personalidades indígenas têm aberto mais espaço na mídia<sup>75</sup>, na política e nas artes, apropriando-se da cultura digital para compartilhar seu ponto de vista com a aldeia, outras etnias e também a sociedade hegemônica. Entre essas iniciativas, podemos citar a Articulação dos Povos Indígenas no Brasil (APIB), Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA), Mídia Guarani Mbya, Rede Wayuri de Comunicadores Indígenas do Rio Negro, Rede de Jovens Indígenas Comunicadores do Alto Rio Solimões, Coletivo Mídia Indígena, Coletivo Mídia Terena, Coletivo Jovem Tapajonico, Coletivo Daje Kapap Yepi, entre várias outras. Destacam-se também programas de podcast, como o Ecoa Maloca, Papo da Maloca, Papo de Parente, Copiô Parente e ÁudioZap Povos da Terra, e diversos comunicadores ocupando as redes sociais<sup>76</sup> como Facebook, Instagram, TikTok e Twitter, ajudando a fortalecer uma cultura digital indígena.

<sup>75</sup> LLEDÓ, M. J. Mídias Indígenas: Em todo o Brasil, comunicadores de diferentes etnias criam e ocupam espaços com suas pautas, vozes e demandas por direitos. *Revista E* — Sesc São Paulo. 2023. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/revista-e-agosto-2023\\_1](https://issuu.com/sescsp/docs/revista-e-agosto-2023_1). Acesso: 15 jan. 2024.

<sup>76</sup> VELOSO, A. Povos Indígenas na Internet. *UFMG*. 2022. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/povos-indigenas-na-internet/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Seu cinema também segue crescendo, ganhando espaço e mostras exclusivas em grandes festivais e mostras no Brasil e nos principais circuitos de cinema ao redor do mundo, além de festivais inteiramente dedicados à produção indígena que resistem e lutam pela ocupação de seus espaços. São filmes realizados com suas comunidades, em coletivos compostos por uma ou mais etnias e também realizações em parceria com cineastas não indígenas. Podemos citar alguns exemplos, como a Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), Coletivo Fulni-Ô de Cinema, Nhande'ã — Coletivo de Cinema Ka'apor, Coletivo Kuikuro de Cinema, Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre (Kaiapó), Coletivo Pataxó de Cinema de Barra Velha, Coletivo Mbyá Guarani de Cinema, Coletivo Mbyá Ara Pyau, entre muitos outros, além de diversos realizadores praticando diferentes culturas de cinema, com um ritmo de atividade que parece se intensificar cada vez mais. Hoje já se somam mais de 400 filmes segundo o recente “Mapeamento de filmes realizados por cineastas indígenas em território brasileiro”, pesquisado e escrito por Leonardo Sabanay, e publicado no catálogo da 17ª edição da Mostra de Cinema de Ouro Preto, no ano de 2022.

Voltando ao diálogo, podemos localizar a prática de Lav Diaz também como uma ponte entre o passado e o futuro, um portal de busca e diálogo com o ancestral, como um possível resgate do tempo originário filipino, para estarem mais em sincronia com seu ritmo originário, e que sua prática também contribui para que outras culturas e práticas de resgate ancestral floresçam e mais cinemas livres sejam alcançados e realizados. É possível observar uma vertente na mídia e cultura atual filipina que também busca e fomenta esse resgate, como os artigos citados aqui; no país também existem iniciativas e festivais dedicados à sua cultura originária, como o Ibagiw Creative Festival<sup>77</sup>, Kadayawan Festival<sup>78</sup>, Dinagyang Festival<sup>79</sup>,

---

<sup>77</sup> Baguio Commemorates 6th year of Ibagiw Creative Festival. *Herald Express*. 2023. Disponível em: <https://baguioheraldexpressonline.com/baguio-commemorates-6th-year-of-ibagiw-creative-festival/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>78</sup> ALAMA, R. I. Kadayawan 2023: The Festival of festivals. *Philippine Information Agency*. 2023. Disponível em: <https://pia.gov.ph/features/2023/08/10/kadayawan-2023-the-festival-of-festivals>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>79</sup> HERRERA, J. N. E. Dynagyan Festival beyond colors and beats. *Philippine Information Agency*. 2024. Disponível em: <https://pia.gov.ph/features/2024/01/28/dinagyang-festival-beyond-colors-and-beats>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Dayaw Festival<sup>80</sup>, Kaamulan Festival<sup>81</sup>, Sinulog Festival<sup>82</sup>, Ati-Atihan Festival<sup>83</sup>, Panagbenga Festival<sup>84</sup>, Pahiyas Festival<sup>85</sup>, entre outros.

### 3.3 Tempo orgânico, cinema orgânico

Após analisar diversas entrevistas de Lav Diaz, é possível perceber como a mídia cinematográfica em geral tem uma percepção/concepção de seus filmes diferente dele mesmo. Os termos “cinema lento” (*slow cinema*) ou “filmes longos” (*long films*) são muito associados a ele e à sua obra, utilizados em artigos acadêmicos, jornalísticos, livros, entrevistas, perfis em festivais e mostras. No entanto, esses termos sequer aparecem em sua biografia apresentada no site da sua produtora *Sine Olivia Pilipinas*<sup>86</sup>, e quando surgem em entrevistas, são geralmente recusados de imediato pelo diretor, que prefere os termos “livre”, “emancipado” e “orgânico” para se referir ao seu trabalho:

Tudo é muito orgânico. É o meu método. Na verdade, meus filmes não são longos, são livres. Eu simplesmente continuo filmando e filmando quando surge uma ideia. Mais tarde, quando assistir à filmagem, se achar que ainda há mais a ser feito, tenho que filmar. Talvez eu pense assim porque, no que diz respeito à história do meu povo, não temos realmente um conceito de tempo, apenas temos um conceito de espaço. O tempo é um conceito muito ocidental para nós. O espaço na Ásia é muito arquipelágico: temos as ilhas, temos tudo e somos governados mais pela natureza do que pelo tempo. (ASIA/ETCETERA, 2018, tradução nossa)<sup>87</sup>

<sup>80</sup> BRACAMONTE, E. D. C. Dayaw Festival 2022 kicks off indigenous peoples month with Joey Ayala, tribal performances. *Philstar*. 2022. Disponível em: <https://www.philstar.com/lifestyle/arts-and-culture/2022/10/12/2216131/dayaw-festival-2022-kicks-indigenous-peoples-month-joey-ayala-tribal-performances>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>81</sup> SANTOS, J. T. Kaamulan Festival 2023: A Celebration of Unity and Indigenous Culture. *Medium*. 2023. Disponível em: <https://medium.com/@jonietamayasantos/kaamulan-festival-2023-a-celebration-of-unity-and-indigenous-culture-2df77a2b1af2>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>82</sup> Site do Sinulog Festival. Disponível em: <https://sinulogfestival.com/>. Acesso em 1 de fev. 2024.

<sup>83</sup> TRAVELOKA. Event: Festival Ati-atihan in the Philippines. 2023. Disponível em: <https://www.traveloka.com/en-en/explore/destination/pl-ev-atih-atihan-philippines/218042>. Acesso em 1 de fev. 2024.

<sup>84</sup> Site do Panagbenga Festival. Disponível em: <https://www.panagbengaflowerfestival.com/>. Acesso em 1 de fev. 2024

<sup>85</sup> Site do Pahiyas Festival. Disponível em: <https://pahiyasfestival.com/>. Acesso em 1 de fev. 2024.

<sup>86</sup> Biografia de Lav Diaz no site da *Sine Olivia Pilipinas*. Disponível em: <https://sineoliviapilipinas.com/lav-diaz/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>87</sup> Original em inglês: “Everything is very organic. It’s my method. As a matter of fact, my films are not long, they are free. I just keep shooting and shooting once there’s an idea. When I watch the footage later, if I think there’s still more to be done, I have to shoot it. Perhaps I think this way because, with regard to the history of my people, we don’t really have a concept of time, we just have a concept of space. Time is a very Western concept for us. The space in Asia is very archipelagic: we have the islands, we have everything, and we’re governed more by nature than time.”

Entender essa perspectiva é essencial para compreender a particularidade de seu cinema em relação a essa vertente, desvinculá-lo desse meio para perceber que a origem de sua motivação e estética reside em um lugar diferente, de resgate de sua cultura ancestral. Um cinema livre, como ele propõe, é mais perigoso do que um cinema lento. A questão não é a resistência à aceleração do tempo moderno, mas um ato de destruí-lo por completo, é uma proposta mais combativa, de libertar o cinema das amarras comerciais para realizá-lo como verdadeira atividade de interação e produção com a cultura do espaço, de se integrar com os acontecimentos e tempos que confluem. Em entrevista ao MUBI<sup>88</sup> em 2017, o diretor aprofunda essa crítica a esses conceitos e padronizações:

“Slow Cinema” — claro que é lento. Porque você está tão acostumado com os cortes rápidos. Sim, é lento porque a orientação é que a duração do cinema só pode ser de duas horas ou uma hora e meia e você tem que condensar, tem que resumir tudo nisso. Mas a duração no cinema não deve ser imposta se considerarmos o cinema como arte. A arte é livre, cara. Por que confiná-lo a duas horas ou a uma hora e meia? É imposto pelo mercado. Esta é uma imposição da chamada indústria. A própria palavra “indústria” por si só é muito comprometedor. O cinema é uma indústria? Sim e não. O cinema pode ser cultura, o cinema é arte. Não é só a motivação do lucro, cara. Então teremos que... mais uma vez, criar uma forma de ver o cinema como uma forma de atividade cultural que não seja apenas uma atividade de entretenimento, que também é cultura, mas que faz muitos compromissos. Existe o mercado, existe toda essa gama de obtenção de lucro. Então, no meu caso, eu não faço cinema para o mercado, então ok, estou livre. Isso torna tudo mais aberto. Faço cinema para cinema, faço cinema para cultura, então estou bem. Se eles o rotularem como “Slow Cinema” como uma referência à forma do cinema como o conhecemos, então está tudo bem. Mas não é ‘Cinema Lento’. É um cinema liberado, ou apenas um cinema emancipado. Então, estamos tentando emancipá-lo de uma forma que qualquer cineasta que venha agora possa ser livre. Não fique confinado à coisa de duas horas. Se você quer ganhar dinheiro, vá em frente. Se você quer ajudar a cultura, se quer ajudar a humanidade a crescer, então seja livre, cara. Liberte o cinema, do jeito que você quiser. [...] Pode ser só cinco minutos, tudo bem, ou quarenta horas, tudo bem. Não existe curta nem longa, é só o maldito cinema, cara. Odeio essa rotulagem de curta e longa, não, é só cinema. Você rotula uma pequena moldura na pintura como uma “pequena pintura”? Não é! É pintura, é arte. Você tem uma aquarela muito pequena de Monet e Guernica de Picasso que é tão grande, mas são iguais, é uma pintura. Não é um curta e um grande filme, é pintura (filme). Você não pode classificá-la como uma pintura curta só porque é tão pequena, é uma pintura, é um universo inteiro. (DIAZ, 2017, tradução nossa)<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Emancipated Cinema | In Conversation with Lav Diaz. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Eyc8nrIOWvE&t=1602s&ab\\_channel=MUBI](https://www.youtube.com/watch?v=Eyc8nrIOWvE&t=1602s&ab_channel=MUBI). Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>89</sup> Original em inglês: “‘Slow Cinema’ — of course it’s slow. Because you are so used to the fast cuts. Yes it’s slow because the orientation is that cinema’s duration can only be two hours or one and a half and you have to condense it, you have to abridge the whole thing into that. But duration in cinema mustn’t be imposed if you consider cinema as art. Art is free, man. Why confine it to a two hour thing or one and half hour thing? It’s imposed by the market. This is an imposition by the so called industry. The very word ‘industry’ alone is very

Sendo assim, o que seria exatamente esse “cinema orgânico” ao qual o diretor se refere? Esse termo é historicamente pouco associado e teorizado na arte cinematográfica; o único trabalho que encontramos e que se dedica efetivamente a teorizá-lo está contido no livro *Organic Cinema: Film, Architecture and the Work of Béla Tarr*, escrito pelo filósofo e escritor alemão Thorsten Botz-Bornstein, que dedica boas páginas ao assunto, traçando a origem do uso do conceito do orgânico na filosofia e em outras formas de arte, para então chegar no cinema de Béla Tarr. É curioso perceber essa conexão pela via do termo “orgânico”, já que Lav Diaz e Béla Tarr já foram relacionados em alguns artigos,<sup>90</sup> geralmente a partir da concepção de *slow cinema* e em razão de alguns traços formais de seus filmes. Diaz inclusive já citou o húngaro em entrevistas<sup>91</sup> como uma referência em seu processo de aprender sobre cinema.

No livro de Thorstein, ele busca teorizar o termo a partir do seu uso na chamada arquitetura orgânica (*organic architecture*), cunhado pelo arquiteto estadunidense Frank Lloyd Wright, bem como no pensamento de alguns filósofos românticos, como Samuel Taylor Coleridge, August Wilhelm Schlegel e Johann Wolfgang Goethe. Schlegel usou o termo em palestras sobre arquitetura para descrever “como a mente pode traduzir uma pluralidade indefinida de partes distinguíveis ‘em uma unidade inteira e perfeita’” (BOTZ-BORNSTEIN, 2017, p. 51), contrapondo o que ele chamou de “processo orgânico” ao “processo mecânico”, pois o segundo “impõe regras sobre o material, apesar da qualidade deste”. Segundo o autor, Schlegel e Goethe viam na arquitetura gótica uma forte proximidade com a natureza, e assim um exemplo do que seria uma proposta de arquitetura orgânica:

---

compromising. Is cinema an industry? Yes and no. Cinema can be culture, cinema is art. It's not just the profit motive, man. So we will have to... Again, create a way of seeing cinema as some form of cultural activity other than just an entertainment activity, which is culture also, but it makes a lot of compromises. There's the market, there's this whole gamut of profit-making. So, in my case, I don't make cinema for the market, so ok, I'm free. That makes it more open. I make cinema for cinema, I make cinema for culture, so I'm ok. If they label it as 'Slow Cinema' as a reference to the way cinema as we know it, then it's ok. But it's not 'Slow Cinema'. It's a liberated kind of cinema, or just emancipated cinema. So we're trying to emancipate it in a way that any filmmaker that will come now can just be free. Don't be confined to the two hour thing. If you want to make money, then go for it. If you want to help culture, if you want to help humanity grow, then be free, man. Liberate cinema, the way you want it. [...] It can just be five minutes, it's ok, or forty hours, it's ok. There's no short cinema or long cinema, it's just fucking cinema, man. I hate that labelling of short film and long film, no, it's just cinema. Do you label a small frame in painting as a 'small painting'? It's not! It's painting, it's art. You have this very, very small watercolour by Monet and Guernica by Picasso which is so huge, but they're the same, it's painting. It's not a short film and a big film, it's painting (film). You cannot classify it as a short painting just because it's this small, it's painting, it's a whole universe.”

<sup>90</sup> ARAUJO, I. De Béla Tarr a Lav Diaz. *Folha de São Paulo*. 2016. Disponível em: <https://inacioaraujo.blogfolha.uol.com.br/2016/03/07/de-bela-tarr-a-lav-diaz/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>91</sup> MAI, N. Interview with Lav Diaz. *The Arts of (slow) Cinema*. 2014. Disponível em: <https://theartsofslowcinema.com/2014/08/22/interview-with-lav-diaz-extracts-part-iii/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Por volta de 1800, tanto Schlegel quanto Goethe aderiram à visão romântica de que a arquitetura gótica está próxima da natureza, primeiro porque se desenvolveu a partir da morfologia das plantas e, segundo, porque parecia representar uma floresta. Goethe celebrou pela primeira vez a catedral gótica porque aqui, “tal como na natureza”, todos os elementos contribuem propositadamente para o estabelecimento de um todo magnífico. (BOTZ-BORNSTEIN, 2017, p. 52-53, tradução nossa)<sup>92</sup>

Para Frank Lloyd Wright, que escreveu sobre em 1914<sup>93</sup>, a ideia também implica em uma composição em que os diversos elementos parecem unificados, como se pertencessem um ao outro, e que a proposta ligaria a forma ao espírito, evitando simetria e repetição. Segundo o livro, a partir dessa ideia outras foram incorporadas com o passar das décadas, pensando a arquitetura orgânica como uma expressão estética que busca criar curvas inspiradas em padrões da natureza e também incorporar o uso de materiais e tradições locais; em suma, uma arquitetura, em sua teoria, mais “ecológica”.

Todos esses pensamentos podem ser interessantes para abordar o cinema de Béla Tarr, no qual a *mise-en-scène* se relaciona com essa ideia de uma grande obra em que os elementos parecem estar em harmonia um com o outro e também com o espaço, criados a partir de uma grande dança coreografada dos corpos e da câmera. No entanto, essas concepções parecem um pouco distantes daquilo a que Lav Diaz se refere como “cinema orgânico”, em que a *mise-en-scène* surge do improvisado dos atores, a câmera está geralmente parada contemplando a ação e a natureza também é agente e personagem. A prática de direção de Tarr e Diaz se difere principalmente nesse ponto. Béla Tarr costuma guiar os atores em cena como um maestro, usando da fala e do corpo para indicar como os movimentos devem se desencadear, às vezes utilizando inclusive de música no set para que seu ritmo seja incorporado pelos atores, como podemos observar no documentário *Tarr Béla, I Used to Be a Filmmaker* (2013), sobre o processo de produção de *O cavalo de Turim (A Torinói Ló, 2011)*. Já Lav Diaz propõe que seus atores absorvam mais o ritmo do espaço, que eles observem como a natureza, os ventos e rios se comportam, orientando-os a aguardar por um tempo antes de entrar em cena depois do comando de ação, para contemplar a paisagem, ouvir e sentir o som ao redor, a energia do espaço, e só então começar seu movimento:

---

<sup>92</sup> Original em inglês: “Around 1800, both Schlegel and Goethe adhered to the romantic view that Gothic architecture is close to nature, first because it had developed from the morphology of plants, and second because it seemed to represent a forest. Goethe had first celebrated the Gothic cathedral because here, “just like in nature,” all elements contribute purposefully to the establishment of a magnificent whole.”

<sup>93</sup> WRIGHT, F. L. In the Cause of Architecture. *Architectural Record*. 1914. Disponível em: <https://www.architecturalrecord.com/ext/resources/news/2016/01-Jan/InTheCause/Frank-Lloyd-Wright-In-the-Cause-of-Architecture-March-1908.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Eu crio os personagens, crio os diálogos. Sou muito rígido com essas coisas, personagem e diálogo. A liberdade... Também sou muito aberto com o tipo de liberdade que lhes dou. Porque basicamente com o tipo de metodologia que eu uso, apenas um quadro, então, sim, há muita liberdade, mas também, por parte dos atores, tem que haver muito comprometimento e dedicação com a verdade, porque com o quadro único, é difícil fingir. É por isso que toda vez que fazemos uma cena, pode não haver muitos ensaios, mas é importante que eles entendam que devem ser muito honestos na forma como fazem isso. Então eu sempre mostro o quadro para eles, peço para eles virem, “este é o quadro, você senta aqui, você se move para cá, e talvez depois de contar tipo — cem, comece a falar, e então antes de sair do quadro, você joga alguma coisa na água”. Portanto, é muito instrutivo, mas muito específico, até mesmo a entrada eu digo a eles: “Você entra depois de vinte e cinco contagens”, e eles perguntam: “Por que vinte e cinco contagens?”, “Apenas conte vinte e cinco antes de entrar, porque eu preciso disso”, e enquanto eles fazem isso, eles vão entender — sim, você está certo, é melhor entrar com vinte e cinco contagens do que simplesmente entrar sem nenhum plano ou o que, então, essas vinte e cinco contagens antes de entrarem é importante. O espaço e o tempo que isso cria você vê a pequena nuance, a formiga se movendo na folha, o fluxo da água, é importante. Agora você percebe que aquele universo não está subordinado à ação do protagonista, é um universo inteiro. Então você — na moldura, na tela — agora você vê não apenas o ator, você vê a árvore, você vê a pedra, você percebe o vento, você sente o cheiro do tronco podre da árvore, e isso se torna todo este universo, você sente isso. E eu quero — estou tentando fazer isso no meu cinema, tentando captar todo esse universo que meu cinema não está subordinado ao movimento de Tom Cruise. Porque muito do cinema como o conhecemos está subordinado a isso, apenas acompanhamos a ação do personagem principal e pronto. No meu cinema é uma tela grande, estou tentando fazer isso. A natureza é um grande ator no meu cinema, a natureza é um grande ator no meu cinema. (DIAZ, 2017)<sup>94</sup>

Assim, pensamos que, diferentemente da maneira como Diaz pensa seu cinema, essas concepções desenvolvidas por Thorstein estão localizadas em preceitos mais modernos e

---

<sup>94</sup> Original em inglês: “I create the characters, I create the dialogues. I’m very strict with those things, character and dialogue. The freedom... I’m also very open with the kind of freedom that I give them. Because basically with the kind of methodology that I do, just one frame, so, yeah, there’s a lot of freedom but also, on the part of the actors there’s got to be a lot of commitment and dedication to the truth, because with the one frame, it’s hard to fake it. That’s why every time we do a scene, there may not be a lot of rehearsals but it is important for them to understand they must be very honest with how they do it. So I always show them the frame, I ask them to come, ‘this is the frame, you sit here, you move here, and maybe after counting like - one hundred, start talking, and then before you leave the frame, you throw something in the water’. So it’s very instructional but very specific, even the entry I tell them ‘You enter after twenty-five counts’, and they will ask ‘Why twenty-five counts?’, ‘Just count twenty-five before you enter, because I need that’, and whilst they do it, they’ll make a sense of - yeah, you are right, it’s better to come in with twenty-five counts than just coming in without any plans or what, so, that twenty-five counts before they enter it’s important. The space and time that it creates you see the little nuance, the ant moving in the leaf, the flowing of the water, It’s important. Now you realise that that universe it’s not subordinated to the action of the protagonist, it’s a whole universe. So you - in the frame, in the canvas - now you see not just the actor, you see the tree, you see the stone, you notice the wind, you smell the rotting trunk of the tree, and it become this whole universe, you feel it. And I want - I’m trying to do that in my cinema, trying to catch this whole universe my cinema is not subordinated to the movement of Tom Cruise. Because a lot of cinema as we know it is subordinated to that, we just follow the action of the lead character and that’s it. In my cinema, it’s a big canvas, I’m trying to do that. Nature is a big actor in my cinema, nature is such a big actor in my cinema.”

urbanos, mais humanistas e menos cosmológicos e cosmopolíticos; são uma apropriação de modelos da natureza para pensar modelos arquitetônicos, mas não de se integrar a ela. Se o projeto arquitetônico é feito inspirado na natureza com propósito de imitá-la, por que então não propor um processo de criação de fato integrado a ela? Tal proposta só poderia ser possível estando inserida na natureza, na floresta, e não fora dela. Pensamos que o uso dessa noção de harmonia natural aplicada em desenvolver estruturas estáticas e imutáveis pouco tem a ver com a natureza em si, onde tudo está em transformação, em constante predação e fuga, em ciclos de vida e morte. Para pensar uma forma de fazer arte de maneira orgânica, não basta que ela se inspire visualmente e/ou se aproprie de materiais da natureza, é preciso que ela se integre de fato, que seja afetada por sua inconstância e ritmo de transformação. Ao invés de erguer uma torre de pedra e a esculpir como uma árvore, por que não destruir o concreto, deixar a natureza reflorestar e também compor essa organicidade? Para nós, aí está uma particularidade essencial do cinema de Lav Diaz, compor com e a partir da natureza, concedendo-lhe também seu lugar de personagem.

Pensando ainda nessa relação entre arquitetura, espaço e cinema, decidimos então nos aproximar de outro autor, o filósofo e poeta quilombola brasileiro Antônio Bispo dos Santos, e de seu livro *A terra dá, a terra quer*, lançado em 2023. Ao longo do texto, ele discorre sobre os tempos atuais, a cidade, a arquitetura e o conceito de orgânico sob um ponto de vista contracolonalista. Antônio Bispo atesta que é impossível pensar arquitetura sem pensar em decolonização. No capítulo intitulado *Arquitetura e Contracolonalismo*, ele relata suas experiências vivendo na cidade e na mata, analisando como a maneira de pensar as construções na natureza partem do espaço para definir questões fundantes de sua arquitetura:

Quando íamos andando pelas matas, desde criança íamos marcando os lugares onde faríamos nossas casas, e uma das primeiras condições era ter sombra. Marcávamos perto de uma árvore muito frondosa, porque ali haveria sombra garantida, ou observávamos o sol nascente e o sol poente para entender o caminho do sol, de forma a colocar a casa numa posição que à tarde ou pela manhã tivesse sombra. Precisamos olhar os astros e garantir uma sombra, já que vivemos na Caatinga. A questão dos ventos também é fundamental: é preciso pensar de que lado vamos colocar a porta, se vamos ter muita poeira ou não, se vai ventilar para não termos muito calor. Tudo isso é questão de relacionamento com a natureza. No terreiro, íamos ver os astros, porque no início da noite é importante ver a lua — se ela está nova, crescente ou pendendo — e ver as estrelas. A casa é feita pela localização do terreno, pela localização das portas e janelas e pela localização da lua. A casa é tudo isso. Você demarca a sua casa na terra, mas demarca a sua casa também nos astros, para se posicionar dentro de uma relação cosmológica. A que distância está da sua roça, a que distância está das estradas, a que distância está do vizinho. (DOS SANTOS, 2023, p. 41)

Esse ponto de vista nos parece mais próximo da relação que Lav Diaz estabelece com o espaço para construir seus filmes, estruturando-o a partir da paisagem, da luz natural, das sombras, da mata, dos ventos, lagos, rios, mar e os diversos elementos da natureza filipina. Podemos encontrar exemplos interessantes acerca dessa relação entre sombra, luz e os astros no filme *Morte na Terra de Encantos*. Em cerca de 1 hora e 12 minutos de projeção, Agusan visita sua amiga Catalina depois de muitos anos sem se verem. A cena se desenrola por 15 minutos, nos quais os amigos conversam enquanto bebem vinho de arroz. Eles falam sobre a catástrofe causada por Mayon, seu espírito raivoso, as esculturas de Catalina feitas com as pedras cuspidas pelo vulcão e o desaparecimento de Benjamin. Conforme conversam, percebemos o movimento das nuvens alterando a quantidade de sol que incide sobre a cena, escurecendo e clareando o quadro e nele imprimindo o ritmo orgânico da natureza, interagindo com os movimentos da conversa, que tem momentos de afastamento, tensão e aproximação entre os amigos por conta dos ressentimentos causados pelo passado. Assim, esses momentos de clareza e escuridão parecem se relacionar com o sentimento das personagens, dialogando com esses compartilhamentos de frieza e calor entre os amigos, como em alguns momentos em que estão mais apartados (escuro) em contraponto com quando se aproximam e se abraçam (luminoso), criando uma própria poética sensorial entre energia da natureza e o estado de espírito dos corpos. Podemos perceber essas alterações da luz que se relacionam com a poética emocional da encenação em alguns outros momentos do filme, como em 2 horas e 37 minutos, durante um plano que acompanha a caminhada dos amigos até o Vulcão com a iluminação do sol progressivamente clareando o cenário até que os corpos sumam na mata; e também na já citada cena em 6 horas e 56 minutos de filme, em que Teodoro hesita em matar Agusan, e onde o movimento das nuvens faz pulsar lentamente a luz do sol sobre os corpos e sobre a paisagem na beira do Vulcão, contribuindo para a construção da tensão junto com o som e a *mise-en-scène* dos corpos em relação ao tempo da natureza e de sua transformação, guiada pelos ciclos de vida e morte / luz e escuridão.

Figuras 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 e 41 — Cenas em que a luz natural interage com seus contornos emocionais



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

Essas alterações de luz seriam um problema para muitos diretores, que talvez tentassem controlá-la ou filmar em um outro momento, em que o clima estivesse mais “estável” ou “estático”. A proposta de Lav Diaz, no entanto, assimila esses movimentos da natureza, incorpora-os em sua estética, se arquiteta a partir dela e de seu ritmo de

modificação, como a noção de arquitetura descrita por Antônio Bispo dos Santos, guiada pela terra e pelos astros. Podemos citar também as diversas cenas rodadas em meio à destruição causada pela tempestade e pelo Vulcão, que se constroem abraçando esses ciclos de transformação. Durante uma Master Class no *Shanghai International Film Festival*<sup>95</sup>, o diretor comentou um pouco mais sobre seu conceito de cinema orgânico:

O chamado orgânico significa abraçar o fluxo e a mudança, e está disposto a ser guiado por pistas e pensamentos no processo de criação, e não está sujeito à tradição, dogma, algemas praticadas, impostas e estabelecidas pelo estúdio cinematográfico ou pelo sistema da indústria cinematográfica e sua autopercepção. Cada vez que eu filmo, haja ou não um roteiro totalmente escrito, vou escrevê-lo e alterá-lo constantemente no processo de filmagem. É um processo sem fim. Claro, isso também significa correr riscos e abrir-se ao desconhecido. (DIAZ, 2020, tradução nossa)<sup>96</sup>

Para Antônio Bispo, essa noção do orgânico parte necessariamente de se estabelecer uma relação cosmológica com a natureza, buscando convívio e compartilhamento com ela. Isso se opõe à proposta de utilizá-la como referência, como inspiração ou matéria-prima. Pensamos que essa concepção de Antônio Bispo está mais próxima do processo e da forma desses filmes, arquitetada a partir da transformação da natureza. Esse é um primeiro ponto que nos ajuda a teorizar um “cinema orgânico”, ou seja, o filme precisa necessariamente partir das manifestações naturais, guiar-se por uma lógica de “biointeração”, opondo-a à ideia de desenvolvimento sustentável:

Apesar de serem criaturas da natureza, os humanistas se descolam da natureza e se tornam criadores. Daí sua necessidade de sintetizar o orgânico, de chamar todas as vidas de matéria-prima. Essa matéria-prima passa a ser um objeto a ser melhorado, beneficiado e sintetizado pelos humanos. Eles se sentem os donos da inteligência, se sentem o próprio deus — o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração. Humanismo é uma palavra companheira da palavra desenvolvimento, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza. Do lado oposto dos humanistas estão os diversosais — os cosmológicos ou orgânicos. Se os humanos querem sempre transformar os orgânicos em sintéticos, os orgânicos querem apenas viver como orgânicos, se tornando cada vez mais orgânicos. Para os

<sup>95</sup> SIFF — Shanghai Internacional Film Festival. Master Class | Lav Diaz: Making Movies in an “Organic” Way. 2020. Disponível em: <https://www.siff.com/english/content?aid=import-cms-4080>. Acesso em: 1 fev. 2024.

<sup>96</sup> Original em inglês: “The so-called organic means embracing flow and change, and is willing to be guided by clues and thoughts in the process of creation, and is not subject to the tradition, dogma, shackles practiced, imposed and set by the film studio or film industry system and self perception. Every time I shoot, whether or not there is a fully written script, I will write and change it constantly in the shooting process. It's an endless process. Of course, it also means taking risks and opening up the unknown.”

diversais, não se trata de desenvolver, mas de envolver. Enquanto nos envolvemos organicamente, eles vão se desenvolver humanisticamente. (DOS SANTOS, 2023, p. 16)

Podemos a partir dessa concepção localizar *Morte na Terra de Encantos* como um filme cosmológico e orgânico, que assimila e interage com o cosmos, a natureza, a alma do vulcão, os espíritos dos mortos e dos santos que visitam a vila antes da tempestade. Essa relação pode também ser observada na interação que Carman, a mãe de Agusan, cria com seu quintal e os duendes que o habitam, na já citada sequência que começa em 3 horas e 33 minutos de filme, em que percorremos esse espaço em meio à natureza, observamos as árvores e a mata e também um dos montes de terra que são descritos pela voz. Esses montes nos parecem algo como cupinzeiros, mas segundo Agusan são a morada dos duendes. Sua mãe os observa em seu quintal e nas árvores. Ainda no que parece ser o mesmo quintal, uma mulher mais velha (talvez a mãe de Carmen ou alguma vizinha) acende uma fogueira. Ela detém o conhecimento do que aconteceu e relata que ela se apaixonou pelo príncipe dos duendes, que a aprisionou e arrebatou sua alma. Para recuperá-la, a família deve matar um porco e oferecê-lo ao príncipe em toda lua cheia diante do maior monte do quintal. As cenas seguintes mostram esse processo de matar o porco e o pai de Agusan jogando um líquido pelo quintal, talvez alguma mistura que afaste ou que possibilite a interação com os duendes, ou ainda um complemento à oferenda do porco. Mais à frente, em 5 horas e 42 minutos, voltamos a esse arco narrativo de Carmen quando nasce a misteriosa flor *pongapong* (inhame pé-de-elefante) em seu quintal, à qual ela dedica oferendas, cuidado e admiração, crendo ser um sinal de retorno do príncipe duende. Vê-se, portanto, que a biointeração é um dos elementos que guiam o filme, de sua faísca inicial a partir da destruição, contemplando também seus ciclos de transformação e nascimento, incorporando-os em sua narrativa, criando sua própria cosmologia a partir dessas entidades e da alma a elas conferida.

Figuras 42, 43 e 44 — Exemplos de cenas que se constroem a partir da interação com a natureza



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

Podemos aproximar esse princípio da biointeração também aos filmes Maxakali. Em *Konãgxeka: O Dilúvio Maxakali*, ela se estabelece na interação dos personagens humanos com a lontra. Como sugere o título do livro *A terra dá, a terra quer*, é o desacordo com o pacto de biointeração com a natureza que provoca a punição do dilúvio. Já em *Essa terra é nossa!*, a ideia se faz presente justamente pela ausência da Mata Atlântica, hoje quase totalmente destruída. As personagens estão sempre comparando a paisagem de hoje com a de outrora, e também as práticas que foram perdidas, como a caça, a pesca, o convívio com os rios e os demais animais e espíritos que fazem parte da cosmologia Maxakali. A prática de seus cantos e rituais se baseia também nessa restauração, nesse processo de cura da natureza. Essa ausência no filme é compensada em cerca de 1 hora e 2 minutos, a partir de uma sequência de imagens apropriadas de outro filme Maxakali, chamado *Caçando capivara*,

realizado em 2009, mais de dez anos antes de *Essa terra é nossa!* pelo Coletivo de Cineastas Maxakali do Pradinho, formado por Derli Maxakali, Marilton Maxakali, Juninha Maxakali, Janaina Maxakali, Fernando Maxakali, Joanina Maxakali, Zé Carlos Maxakali, Bernardo Maxakali e João Duro Maxakali. O filme *Caçando capivara* documenta a jornada desse grupo atrás do animal, que é uma das únicas espécies de caça que restaram na região. Essa busca é realizada junto com seus espíritos, que encontram e matam o bicho, que é então levado para a aldeia. As cenas finais se passam num ritual de compartilhamento, no qual as mulheres oferecem alimentos aos espíritos que estão dentro da casa de cantos. Estes, em retribuição, distribuem partes da caça para cada uma delas. São essas imagens que são reeditadas nesse trecho de *Essa terra é nossa!*, enquanto Delcida narra essa tradição de compartilhamento com os espíritos.

Figuras 45, 46, 47 e 48 — Trechos do filme *Caçando capivara* contidos em *Essa terra é nossa!*



Fonte: Nūhū Yāg Mū Yōg Hām: *Essa terra é nossa!*

Essa ideia de um “cinema de biointeração” abrange a questão da concepção do tempo, pois para interagir com a natureza precisamos necessariamente nos guiar pelo seu ritmo. Fazer um filme com esse princípio de compartilhamento implica que ele se oriente pelos seus ciclos, observando-os e abraçando-os como eventos que se desencadeiam organicamente, envolvendo-se com eles e se libertando das concepções temporais colonialistas. Podemos então libertar esses cinemas das concepções de “cinema lento” ou “filme/planos longos” para pensar um tempo fílmico guiado pela natureza. Podemos mencionar também a prática de Lav Diaz em contemplá-la. É comum encontrarmos, ao longo de seus filmes, cenas dedicadas inteiramente a observar sua forma e seu comportamento, formadas de planos sem corpos humanos em que a natureza é a personagem principal. O diretor parece tentar se aproximar ou compreender seu ritmo, esse “tempo orgânico”, permitindo-nos observar a densidade com que os ventos sopram, a maneira como a água corre em um rio ou como invade a cidade.

Figuras 49, 50, 51 e 52 — Planos dos filmes de Lav Diaz que contemplam a natureza



Fonte: *Morte na Terra de Encantos e Crianças da tempestade, Livro 1*

A importância de se filmar o deslocamento nesses espaços também é um traço dessas filmografias. Podemos observar essa prática como inserida nessa ideia de tempo orgânico, o tempo de se caminhar de um ponto a outro, geralmente atravessando o quadro ou sumindo na mata, analisando também o ritmo desses corpos em interação com a natureza e sua geografia, sua dimensão espacial.

Figuras 53 e 54 — Andanças das personagens de Lav Diaz pelo espaço



Fonte: *Morte na Terra de Encantos*

*Essa terra é nossa!* é um filme que se constrói em boa parte a partir dos deslocamentos dos Maxakali entre a cidade e suas terras. Durante essas andanças, eles conversam sobre o passado e as violências que vivem percorrendo esses caminhos. O tempo dos planos também contempla boa parte desse deslocamento. Identificamos 15 tomadas distribuídas ao longo do filme, a maioria contendo cerca de 1 minuto ou um pouco mais, um tempo curiosamente não muito diferente dos planos de Lav Diaz. Se pegarmos dois planos bem extensos para comparar, como o da imagem 53, em que Benjamin está se deslocando pela vila destruída, e o da imagem 56, em que Delcida transita pelos entornos da cidade, percebemos que eles têm metragem de 2:40 e 2:20 minutos, respectivamente.

A montagem de sequências formadas de planos de deslocamento também é presente nos filmes, compondo longos trechos em que acompanhamos as personagens andando e eventualmente fazendo pausas no percurso por conta de alguma interrupção. A sequência em que o plano 54 está contida se inicia em cerca de 2 horas e 30 minutos. Nela, uma câmera subjetiva (talvez Benjamin) se desloca como um corpo pela paisagem destruída, aproximando-se do vulcão até uma região em que a mata não foi tão devastada. Aqui, esse corpo/câmera se “transforma” nos três amigos, que então são acompanhados desse ponto por planos estáticos que percorrem seu andar. Eles surgem e somem seguidamente na mata, até que Catalina pede que façam uma pausa para comer. Eles conversam um pouco e decidem voltar por perceberem a possibilidade de chover e de outro *lahar* descer do vulcão. Essa sequência contempla um tempo filmico de 14 minutos.

Em *Essa terra é nossa!*, podemos também identificar uma grande sequência que abrange os planos das imagens 57 e 58, aos 30 minutos e 48 segundos de filme. A sequência tem início com o grupo a pé deixando a cidade. Nesse percurso, eles discutem com o dono de um bar, param para rememorar a morte de um parente, reparam na paisagem destruída e ainda

encaram um funcionário de uma das fazendas, até chegarem às terras de sua aldeia antiga. De lá, a montagem ainda constrói o caminho de volta à sua aldeia atual, sempre intercalando os planos de andança com essas interrupções, um percurso que rende um total de 24 minutos de filme. As montagens e narrativas dessas sequências são, por um lado, notadamente distintas, sendo a do filme Maxakali muito mais repleta de eventos. No entanto, é interessante observar como essa dedicação de se registrar o deslocamento de um ponto a outro é importante para construção do tempo e da narrativa dos filmes, respeitando seu ritmo de maneira fiel e orgânica.

Figuras 55, 56, 57 e 58 — Andanças das personagens Maxakali entre as aldeias e a cidade



Fonte: Nühũ Yãg Mũ Yõg Hãm: *Essa terra é nossa!*

A estruturação narrativa a partir dos deslocamentos é um traço muito presente na filmografia dos diretores. Podemos encontrar diversos outros filmes que servem como bons exemplos disso, como *Heremias: Livro 1 — A Lenda da Princesa Lagarto* (*Heremias: Unang Aklat — Ang Alamat ng Prinsesang Bayawak*), do filipino, realizado anteriormente e lançado em 2006, que se constrói a partir da grande peregrinação de seu personagem principal, que viaja em grupo vendendo mercadorias em grandes carroças guiadas por bois. Depois de se distanciar de seus colegas, ele passa a viajar como um nômade e a enfrentar uma árdua jornada pela natureza e bairros rurais, dormindo em sua carroça e eventualmente em uma casa em ruínas que encontra pelo caminho. Este talvez seja o filme de Diaz que mais se

dedica ao ritmo do caminhar. Isael também tem um trabalho muito interessante nesse sentido, chamado *Mimãñãm: mōgmōka xi xúnîn*, em que o Pajé Totó ensina sobre o *mimãñãm*, o “pau de religião” Maxakali. O filme é montado a partir da confecção do *mimãñãm* e dos deslocamentos dos espíritos carregando-o até a aldeia. Ele é composto majoritariamente pelo seu caminhar nesse trajeto da mata para a aldeia. São cinemas que se guiam pelos espaços como suas culturas.

Figuras 59, 60, 61 e 62 — Outros filmes dos diretores construídos a partir dos deslocamentos das personagens



Fonte: *Heremias: Livro I — A Lenda da Princesa Lagarto* e *Mimãñãm: mōgmōka xi xúnîn*

O segundo fundamento desse cinema orgânico que estamos apresentando reside na iniciativa de se fazer cinema em comunidade, abrangendo não apenas a equipe de filmagem como um organismo criativo, mas também o entorno e todas as demais pessoas que participam do filme de maneira direta ou indireta, deixando-se guiar e afetar por elas. Essa ideia também se baseia na maneira como a casa que Antônio Bispo dos Santos descreve é construída, feita a várias mãos, com a comunidade e amigos, pois assim se divide o trabalho e se compartilha a experiência. Para dos Santos, o labor é também compartilhamento e celebração:

Onde nasci e fui criado, desde criança, íamos observando, achávamos um lugar bonito, criávamos uma relação, uma comunicação com o lugar. E marcávamos: “Vou fazer a minha casa aqui”. Eu não precisava pagar para fazer a minha casa. Pelo contrário, no dia de fazer a casa, havia um grande mutirão, vinha todo mundo! (DOS SANTOS, 2023, p. 9-10)

Estruturar-se a partir dessas interações implica em estar aberto à ocasionalidade e confluência de saberes e eventos do processo de construção. Podemos ainda aproximar a ideia de criar em compartilhamento a partir do capítulo *Criar solto, plantar cercado* do livro em que Antônio Bispo descreve sua cultura de plantio, que estabelece essa relação de organicidade com a terra e os demais animais do entorno, contando com sua ajuda para fortalecer e garantir equilíbrio no crescer das plantas e na sua distribuição para todos que sobrevivem delas:

Nossa geração avó dizia que a gente planta o que a gente quer, o que a gente precisa e o que a gente gosta, e a terra dá o que ela pode e o que a gente merece. Então jogávamos todo tipo de semente no mesmo local e a terra fazia a seleção das sementes que ela deixaria germinar. Alguns animais conhecidos como insetos preferiam comer uma espécie de planta e deixavam as outras. Essa era a sabedoria cosmológica do nosso povo. Não precisávamos usar veneno porque os animais faziam a seleção. Como todas as plantas eram alimento, aquelas que sobravam eram para nós. (DOS SANTOS, 2023, p. 58-59)

Lav Diaz aproxima sua concepção do fazer orgânico a partir da interação com o espaço onde seu filme é realizado. Como na já citada entrevista para a revista *Mousse Magazine* (2014), esse processo geralmente parte do deslocamento da equipe para a locação, onde residem por alguns meses, possibilitando entrar em contato com seus habitantes e cultura local. *Morte na Terra de Encantos* começou como um projeto de documentário. Ao saber do impacto do desastre natural, o diretor visitou a região de Bicol para registrar o ocorrido com intenção de ajudar a população e as instituições que estavam prestando auxílio às pessoas afetadas. Foi a partir desse primeiro trabalho de registro, entrevistas e conversas com amigos da região que a ideia para um filme surgiu. Depois de rever o material que tinha filmado, o diretor decidiu construir um filme entre o documentário e a ficção. Em entrevista para Alexis Tioseco, o diretor relata detalhadamente esse processo sofrido de filmagem e criação da história, dada a grande tragédia que afetou boa parte da região, onde Lav Diaz havia realizado as filmagens de *Heremias: Livro 1 — A Lenda da Princesa Lagarto*, alguns meses antes:

Depois de ler uma história do *Philippine Daily Inquirer* sobre as consequências de Reming (Durian é o nome internacional), o tufão mais forte que já atingiu o país de que há memória, decidi filmar algumas imagens, não intencionalmente um documentário completo; apenas gravar imagens da tragédia, entrevistar pessoas, sobreviventes e entregá-las a uma ONG, à missão da ONU aqui ou a qualquer agência, fundação ou instituição que precise de alguma filmagem. Talvez eles possam usá-lo. Eu queria fazer alguma coisa. Achei que poderia contribuir com minha câmera. (DIAZ apud TIOSECO, 2008, tradução nossa)<sup>97</sup>

O filme *Crianças da tempestade, Livro 1* também é um bom exemplo de um processo motivado por um desastre natural, neste caso decorrente do Tufão Yolanda, que motivou Diaz a se deslocar com uma pequena equipe para documentar a situação das pessoas afetadas. Em uma roda de conversas depois da exibição do filme na University of Southern California em 2020<sup>98</sup>, ele comentou um pouco sobre como foi se voltando para as crianças, interagindo e seguindo-as em sua rotina, e como o filme foi se moldando por essas relações. Podemos citar duas cenas de seu filme que se dedicam em especial em se guiar pelas crianças, como a que acompanha dois garotos escavando por muito tempo os escombros, eventualmente encontrando alguns brinquedos, e os poucos momentos em que a câmera se move nas mãos do diretor, caminhando com os personagens que mostram como seu bairro foi destruído:

A primeira vez que lá fui, reparei nas crianças. É realmente caótico e ao mesmo tempo é real, quando a tempestade aconteceu... Veio tanta gente, até o Anderson Cooper estava lá, por isso é o mundo inteiro que está chegando. Eu estava nos bastidores a filmá-los e reparei nas crianças. Esqueciam-se da tempestade, esqueciam-se da devastação. Fiquei impressionado com a sua inocência e beleza, por isso comecei a concentrar-me nelas. Fiquei por lá. Vivi lá durante um mês e elas tornaram-se minhas amigas, não se importaram nada com isso. Eu disse: “Vou filmar vocês e seguir suas vidas”. É essa a beleza da metodologia orgânica, em que não sabemos nada, estamos a descobrir coisas todos os dias, estamos a descobrir coisas à medida que avançamos. É uma coisa muito fluida. (DIAZ apud MILLER, 2020, tradução nossa)<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Original em inglês: “After reading a *Philippine Daily Inquirer* story about the aftermath of Reming (Durian is the international name), the strongest typhoon that ever hit the country in living memory, I decided to shoot some footage, not intently a full blown documentary; just record images of the tragedy, interview people, survivors, and give it to an NGO, the UN mission here, or any agency, foundation or institution that needed some footage. Maybe they can use it. I wanted to do something. I thought I could contribute with my camera.”

<sup>98</sup> MILLER, A. Filmmaker Lav Diaz discusses organic documentation. *Daily Trojan*. 2020. Disponível em: <https://dailytrojan.com/2020/03/04/filmmaker-lav-diaz-discusses-organic-documentation/>.> Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>99</sup> Original em inglês: “The first time that I went there, I noticed the kids. It’s really chaotic and at the same time it’s real, when that storm happened ... So many people came, even Anderson Cooper was there, so it’s the whole world that’s coming. I was behind the scenes shooting them, and then I noticed the kids. They just forgot about the storm, just forgot about the devastation. I was struck by their innocence and their beauty, so I started focusing on them. I just stayed there. I lived there for a month, and then they became my friends, they didn’t

Figuras 63 e 64 — Cenas seguindo as ações das crianças em *Crianças da tempestade, Livro 1*

Fonte: *Crianças da tempestade, Livro 1*

Pensando formas de produzir em conjunto, observamos uma interação diferente no processo de feitura de filmes indígenas no Brasil, que ressoam entre diferentes grupos e etnias. Nessas práticas de cinema, como algumas já citadas, observa-se que o processo de

---

mind it at all. I said, 'I'm going to shoot you guys and follow your lives. That's the beauty of organic methodology where you don't know anything, you're just discovering things every day, you're discovering things as you go along. It's a very fluid thing.'

filmagem e montagem muitas vezes passa por orientação, condução e avaliação dos pajés e demais residentes de suas aldeias. Isso se dá a partir do diálogo do pode-se filmar, a distância e respeito que a câmera deve manter com as entidades do ritual, chegando também a exposições de cortes até a finalização. É um processo de criação coletiva, compartilhando as impressões que lapidam o resultado final. Na já citada entrevista para Juliana Costa, Isael comenta um pouco da sua experiência de criação junto com o Pajé, a partir de suas determinações:

Eu gosto de filmar, filmar, filmar, filmar, o nosso ritual, mas tem o permitido e o proibido, eu tenho que pedir autorização do Pajé. Se ele autorizar eu filmo, se não autorizar, não tem problema. Eu fiz treinamento pra filmar os nossos rituais. Não é qualquer pessoa que pode chegar lá e filmar. Tem que fazer treinamento com o Pajé, como é que filma, a distância também... e aí ele vai autorizar, e eu vou filmando, né? (MAXAKALI apud COSTA, 2020)

A terceira fundação da ideia de “cinema orgânico” se localiza no resgate, interação e manutenção de práticas, tradições e culturas ancestrais, pois nelas reside o saber e domínio da biointeração. É a partir delas que podemos traçar rotas para tornar o mundo orgânico novamente. No cinema de Lav Diaz, a exploração e diálogo com o passado está presente de diferentes maneiras, conforme observamos em diversos momentos desta dissertação. A corporificação de espíritos do passado no espaço presente em *Morte na Terra de Encantos* também é utilizada no filme *Elegy to the Visitor from the Revolution*, de 2011, em que uma mulher do final do século XIX visita as Filipinas dos dias atuais e observa a vida de diferentes personagens modernos: um músico, uma prostituta e um grupo de criminosos.

Um outro filme importante de se citar é o título *Do que vem antes*, lançado em 2014, que se passa entre 1970 e 1972 sob a ditadura de Ferdinand Marcos, em uma vila costeira distante em que a cultura tradicional se mistura com influências católicas e políticas. O filme se inicia com uma paisagem desse lugar cercado por montanhas. Um menino carregando um grande cacho de bananas surge em meio à vegetação e ouvimos o relato de que a história que se inicia surgiu de uma memória, e que é baseada em eventos e pessoas reais, proposta que ressoa com a premissa das outras produções analisadas que partem da realidade e da história para construir suas narrativas. *Do que vem antes* possui ao longo do filme interações de suas personagens com a natureza a partir da cultura tradicional daquela região, cultivando seus alimentos, banhando-se no rio, caçando na mata e realizando oferendas para suas entidades. Uma das sequências finais é emblemática dessa atitude de resgate do diretor: a vila foi quase completamente abandonada por conta dos problemas de estrutura e pela presença do exército

filipino, que busca um grupo rebelde escondido na região, causando medo aos moradores e fazendo com que restem apenas Sito e Horacio. Próximo de 5 horas e 6 minutos de filme, Sito, que é um fazendeiro que resiste em deixar o local, se encontra plantando arroz sozinho em sua terra. O personagem de Horacio é um escritor que volta para a vila onde nascera para viver seus últimos dias de vida. Ele se aproxima do amigo de infância e eles conversam sobre a situação em que o país se encontra, suas memórias e sua relação com a cultura originária e os rituais malaios que realizavam naquele tempo. Ele pede que, quando morrer, Sito escreva uma carta para sua filha, pedindo que realize o ritual fúnebre malaio que eles aprenderam quando crianças, em que o corpo é queimado sob uma pequena jangada de madeira, deixada para boiar pelo rio.

Figura 65 — Dança ritualística realizada pela curandeira em meio a uma plantação



Fonte: *Do que vem antes*

Figura 66 — Oferenda realizada por Itang à pedra sagrada para ajudar sua irmã



Fonte: *Do que vem antes*

Figura 67 — Personagens pedindo passagem aos espíritos da mata



Fonte: *Do que vem antes*

Figura 68 — Ritual fúnebre malaio retratado ao final de *Do que vem antes*



Fonte: *Do que vem antes*

Enquanto Lav Diaz busca recriar essas memórias em seus filmes, os Maxakali registram sua cultura originária ainda viva através dos rituais filmados e da prática dos cantos Maxakali e sua a relação de aprendizado, manutenção da saúde, interação com os espíritos e a mata. Em sua cultura, os cantos são conhecimentos que vão sendo adquiridos ao longo de suas vidas em contato com os animais e entidades da natureza. Em seu artigo “Maxakali: A fome do *yãmyi* e a substanciação da música”, a professora Euridiana Silva analisa essa relação de compartilhamento nutritivo a ambas as partes:

Os Maxakali, grupo da família Macro-Gê, utilizam-se da música como meio de comunicação para estabelecer e manter o contato entre os espíritos — *yãmyi* — e os viventes da terra. Segundo Alvares (1992), a realização dos rituais indica a presença dos espíritos na terra, o que implica diretamente em harmonia e felicidade para os humanos. Os Maxakali têm a necessidade de, durante o curso de suas vidas, possuírem cantos e *yãmyi*, para estabelecerem-se enquanto indivíduos: “possuir *yãmyi* é condição básica para se atingir a maioria Maxakali. Os velhos dão seus cantos e *yãmyi* porque ‘não precisam mais deles’, ou seja, já se transformaram em pessoas completas” (Alvares,1992). Ressaltando a importância da música na vida social Maxakali, Alvares destaca ainda que “a prática musical é associada à manutenção da saúde e doença pela comunicação que estabelece entre o mundo dos humanos e dos espíritos” (SILVA, 2005, p. 1050).

Os cantos são aprendidos e obtidos a partir do compartilhamento com os entes e espíritos da natureza, a partir de interações em que podem lhes oferecer auxílio ou alimento; recebem a substância de conhecimento dos cantos, estabelecendo um compartilhamento de saberes. Ainda no mesmo artigo, Silva faz um resumo de um relato do mito do *Xunim* (morcego), que resultou no aprendizado de seu canto:

Antigamente, não tinha religião de morcego. O antepassado estava plantando banana. Ele colheu um cacho e deixou na roça para amadurecer. Quando voltou para buscar só encontrou as cascas, porque xunim tinha comido. O antepassado deixou outro cacho na roça, quando voltou viu o xunim comendo [...] O xunim falou pro antepassado que só comia banana. O antepassado perguntou: Você tem alguma música? Xunim respondeu que sim: Ak, hak hak hak. O antepassado falou para ele sair do mato e vir morar na aldeia, na casa de religião. Xunim chamou os companheiros, cortou o pau para fazer mîmânâm. Cada xunim pintou um pedaço do mîmânâm, cantando sua música. Quando terminaram foram levando mîmânâm para aldeia [...]" (SILVA, 2005, p. 1051).

A prática do canto se torna então uma manifestação desse saber, compartilhado com os morcegos, a terra e as bananeiras para que cresçam e alimentem os humanos e os animais. No canal do projeto *Hâmhi Terra Viva* encontramos alguns documentários realizados recentemente a partir de cursos e oficinas que buscam compartilhar ferramentas para reflorestar a terra Maxakali. No vídeo *A casa e o alimento dos Yâmîyxop*<sup>100</sup>, realizado durante a primeira oficina de etnomapeamento e gestão territorial realizada na Aldeia Pradinho, temos um depoimento de um dos participantes, que relata que o processo de reflorestamento auxiliado pelas oficinas com iniciativas de plantio de mudas frutíferas é acompanhado da prática do canto e do ritual do morcego, e que o princípio de compartilhamento com os animais é essencial para se estabelecer essa relação de equilíbrio e fertilidade:

Vão ter todos os rituais que serão liberados para nós. Qual o ritual que libera as bananas para nós? A resposta é: o ritual do morcego. E nós vamos dividir o alimento com ele. Quando tem milho o ritual é o do papagaio que vai liberar, nós vamos pegar para comer com a moçada. E o resto vamos cozinhar para o papagaio. (HÂMHI TERRA VIVA, 2023)

O projeto foi criado pelo Instituto Opaoká, que tem compartilhado conhecimentos com o povo Maxakali em iniciativas como cursos e oficinas de prevenção contra incêndios, formação de agentes agroflorestais e também de etnomapeamento nas terras indígenas. No

<sup>100</sup> HÂMHI TERRA VIVA. *A casa e o alimento dos Yâmîyxop*. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Dy28BwLt46M&ab\\_channel=H%C3%A3mhiTerraViva](https://www.youtube.com/watch?v=Dy28BwLt46M&ab_channel=H%C3%A3mhiTerraViva). Acesso em: 15 jan. 2024.

site do projeto estão disponíveis diversas informações sobre os temas abordados nesses eventos, a história e também as iniciativas mais recentes de reflorestamento e mapeamento de seu território, conectando essas informações com a prática de seus cantos, bastante explorada nos vídeos documentais realizados nas oficinas e disponíveis no canal de YouTube do projeto<sup>101</sup>:

Cada um dos 12 *yãmĩyxop* hoje enumerados pelos Tikmũ'ũn encerra cerca de 30 horas de cantos, possuindo, por sua vez, cada um, um léxico diferenciado, com sistemas de classificação diferenciados, e muito provavelmente herdados e resguardados pelos Tikmũ'ũn dos vários povos falantes de línguas da família Maxakalí. Estes repertórios são o inventário de um conhecimento pormenorizado da Mata Atlântica (HÂMHI TERRA VIVA, 2023)

Um dos registros nos interessou em especial, chamado *Canto das Folhas — Pradinho Etnomapeamento*<sup>102</sup>, no qual um homem da aldeia nos explica sobre o canto das folhas, uma prática por eles utilizada para que as plantas cresçam. Trata-se de um canto de cura que, alinhado ao plantio das mudas que estão sendo utilizadas para reflorestar suas terras, busca trazer de volta a possibilidade de se relacionarem com a terra como antigamente, subsistindo dela e convivendo, ou seja, biointeragindo. O documentário é cortado no meio por uma cena em que um grupo executa o canto das folhas em meio à vegetação. Podemos observar essa prática também no vídeo *Encerramento da Oficina de Etnomapeamento — Aldeia Escola Floresta*<sup>103</sup>, também disponível no canal. Nele, um outro grupo reproduz o canto da mandioca em meio a uma plantação repleta de pés bem altos da raiz:

O canto é sobre todas as folhas, é para as mudas das árvores poderem crescer mais rápido. É para os *yãmĩyxop* andarem por dentro da mata comendo as frutas maduras, mamão e outros tipos de frutas: *xagãy*, *xuyãm*, *ingá*, mamão e *mãgta*... Meu pai e minha mãe me contaram que eles comem muitos tipos de frutas que tinham na mata. Andavam comendo frutas diferentes, inhames do mato, comida dos Tikmũ'ũn! Tikmũ'ũn não passavam fome, Tikmũ'ũn quando andavam não passavam fome. Quando tinha muita terra o pessoal ia muito na mata, andava caçando bichos e lá tinha o cará, eles andavam, caçavam algum animal, colhiam cará e outros

<sup>101</sup> Canal do projeto Hãmhi Terra Viva no YouTube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/@HamhiTerraViva>. Acesso em: 15 jan. 2024.

<sup>102</sup> HÂMHI TERRA VIVA. *Canto das Folhas — Pradinho Etnomapeamento*. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=id76wyGEjww&ab\\_channel=H%C3%A3mhiTerraViva](https://www.youtube.com/watch?v=id76wyGEjww&ab_channel=H%C3%A3mhiTerraViva). Acesso em 15 jan. 2024.

<sup>103</sup> HÂMHI TERRA VIVA. *Encerramento da Oficina de Etnomapeamento — Aldeia Escola Floresta*. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jXTnLE6CebI&t=234s&ab\\_channel=H%C3%A3mhiTerraViva](https://www.youtube.com/watch?v=jXTnLE6CebI&t=234s&ab_channel=H%C3%A3mhiTerraViva). Acesso em: 15 jan. 2024.

tipos de alimentos. A gente não viu nada disso, a gente só ouviu os Tikmũ'ũn falando que quando cozinhavam o inhame, demorava para ficar pronto. Os Tikmũ'ũn podiam comer qualquer tipo de fruta. E hoje são os jovens que estão querendo trazer isso de volta. Quando a mata crescer, os Tikmũ'ũn vão ver tudo isso de novo, vão ficar com a cabeça boa e as crianças também. Elas vão aprender com os mais velhos a fazer coisas, as crianças vão ficar olhando para aprender como planta as sementes. O pessoal do projeto nos ajudaram. Eu gosto que seja assim, quero que a gente faça as coisas com toda nossa comunidade forte. Se o Pradinho se unir vai ficar forte o movimento vai ser muito bom! O movimento é bom quando é forte! Vamos fazer esse movimento agora! (HÃMHI TERRA VIVA, 2023)

Figuras 69 e 70 — Maxakalis reproduzindo os cantos da mandioca e das folhas para a natureza



Fonte: *Encerramento da Oficina de Etnomapeamento — Aldeia Escola Floresta e Canto das Folhas — Pradinho Etnomapeamento*

Os registros produzidos pelo projeto nos permitem retomar o contato com as questões trabalhadas nos filmes Maxakali anteriores. Podemos acompanhar esse processo de fortalecimento de sua cultura através da prática do reflorestamento de sua terra. O vídeo *Para*

*os bichos voltarem felizes cantando*<sup>104</sup> se inicia com a fala do Pajé Manuel Damásio Maxakali sobre a importância das recentes iniciativas junto ao projeto *Hãmhi Terra Viva*, para que a mata volte a crescer e os bichos voltem a habitar o espaço. Observamos o trabalho do grupo planejando a ação a partir dos mapas da região, quando chegamos em um plano que remete a *Essa terra é nossa!*, no qual observamos os montes de sua terra ainda pelados. No entanto, o som da fala do Pajé nos guia em direção a uma projeção espectral diferente da contemplada e analisada até aqui. Ele visiona o futuro, quando suas matas crescerão e os bichos cantarão felizes com eles. O vídeo termina com esse canto, que foi sonhado pelo Pajé e celebra o processo de renascimento junto ao projeto. Assim caracterizamos um cinema orgânico, que abre uma trilha/filme para interagir e compartilhar com a natureza, denunciar sua devastação, confluir o conhecimento de práticas e manifestações para o seu renascimento:

Os Tikmũ'ũn vão ficar felizes porque vai voltar a mata e todos os bichos da mata vão ficar felizes e cantar: *Os Maxakali do Pradinho estão muito fortes mesmo. Os Maxakali do Pradinho estão muito fortes mesmo. Eles estão conversando sobre muitas árvores. Eles estão conversando sobre muitas árvores. Para voltar todas árvores. Para voltar todas árvores. Para os todos bichos dela ficarem felizes e voltarem cantando. Para os todos bichos dela ficarem felizes e voltarem cantando. E voltarem cantando. E voltarem cantando.* (HÃMHI TERRA VIVA, 2023)

---

<sup>104</sup> HÃMHI TERRA VIVA. *Para os bichos voltarem felizes cantando*. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0ZAK4CL3d44&t=278s&ab\\_channel=H%C3%A3mhiTerraViva](https://www.youtube.com/watch?v=0ZAK4CL3d44&t=278s&ab_channel=H%C3%A3mhiTerraViva). Acesso em: 15 jan. 2024.

Figura 71 — Trecho final do vídeo *Para os bichos voltarem felizes cantando*



Fonte: *Para os bichos voltarem felizes cantando*

## Conclusão

Conforme demonstramos ao longo da dissertação, podemos estabelecer diálogos entre os filmes a partir da sua relação com a natureza e sua destruição, causada por diferentes fatores, bem como a ameaça a suas culturas, dadas as investidas dos processos de colonização e desenvolvimento econômico. Buscamos nos conectar com suas visões cosmológicas relacionadas a esses eventos para entender como elas influenciam a forma de seus filmes, enxergando esses cinemas como um modo de conexão com o tempo ancestral, em busca de influenciar, ruir e modificar a métrica do tempo moderno.

Propomos pensar o cinema como tecnologia do tempo, expandindo nossas perspectivas criativas de manipular o seu fluir e perturbar a realidade, possibilitando-nos viajar no tempo e abrir portais entre o passado, o presente e o futuro a partir do som e da imagem. Para isso, entramos em contato com os textos do físico Carlo Rovelli para entender que o tempo do mundo é múltiplo e caminha em ritmos diferentes ao redor do globo terrestre, aproximando-nos da noção de que o tempo é regido por eventos que estão sempre interagindo de maneira descontínua e não uniforme. Recorremos aos pensamentos de Meryem-Bahia Arfaoui para entender como os processos de colonização impuseram a dominação do tempo através da apropriação do espaço em diferentes territórios do mundo, criando rupturas das perspectivas históricas de seus povos originários. Argumentamos que, em resposta, os filmes analisados apresentam uma tentativa de ruptura com a concepção de tempo hegemônica regida pelos relógios e pela economia, guiando suas narrativas a partir da interação com a natureza. Buscamos também inspiração nos trabalhos da artista e escritora Rasheedah Phillips para aproximarmos as técnicas de manipulação do tempo através da arte realizadas por seu coletivo *Black Quantum Futurism* como forma de acessar diferentes tempos e alterar a realidade presente.

Dessa forma, pensamos em chamar esse tempo (ou não tempo) de tempo orgânico, um tempo formado por uma multiplicidade de eventos que confluem a partir do registro da câmera. Propomos assim relocalizar a noção de tempo empregada nas obras analisadas para concebê-la não como lenta e/ou longa, mas como natural e orgânica, assumindo a natureza como personagem e força orientadora.

Fazemos uso do termo “cinema orgânico” descrito por Lav Diaz, relacionando-o aos textos de Antônio Bispo dos Santos sobre seus modos de construção e plantio para nos referirmos aos filmes analisados a partir de três pontos principais: guiar suas narrativas a

partir da prática da biointeração, estarem abertos a um processo de construção comunitária e o resgate e manutenção de tradições e culturas ancestrais.

Observando a trajetória Maxakali, abrimos espaço para pensar o quanto a realização de seus filmes possibilitou o compartilhamento com os não indígenas a partir das iniciativas encabeçadas por eles e professores e alunos da Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Federal do Sul da Bahia, a partir de projetos nos âmbitos do audiovisual e da ecologia. Esses projetos estão progressivamente possibilitando o reflorestamento de sua terra, aproximando o seu passado do futuro.

O modo orgânico de fazer cinema implica em plantar ideias inspiradas na interação com a natureza e deixar que ela também influencie o filme. Propomos esses três pontos de construção do cinema orgânico também inspirados na maneira como Antônio Bispo dos Santos descreve o modo de plantio utilizado pelos quilombolas. Segundo o autor, eles também aprenderam como funciona o ecossistema tropical brasileiro a partir do contato com povos indígenas<sup>105</sup> do território do país:

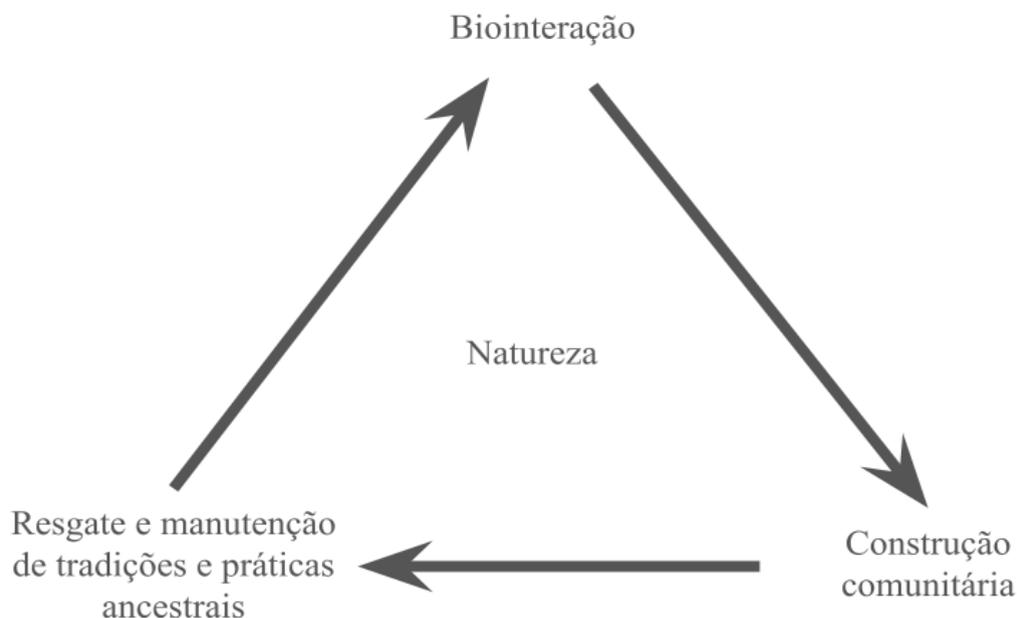
Se fazíamos uma roça num ano, explorávamos aquele lugar por dois anos, em ciclo. No primeiro ano, plantávamos tudo misturado. Na mesma roça se plantavam, juntos, milho, mandioca, feijão e algodão. Não plantávamos de forma linear, plantávamos de forma triangular, pois de forma linear não seria possível plantar onde houvesse tocos de árvores. De maneira triangular, conseguíamos plantar entre os tocos, e as plantas nativas brotavam em meio às plantas cultivadas. Muitos viventes vinham comer as folhas das plantas nativas e acabavam nos ajudando a proteger as plantas cultivadas. Quando só há um tipo de plantio e não deixamos as plantas nativas brotarem, os viventes comem todo o plantio. É assim que surge a necessidade de jogar veneno. [...] (SANTOS, 2023, p.58)

Ao se inspirar no modo de plantio em triangulação para conceber um método de produção fílmica, estabelecemos as possibilidades de criação a partir desses focos de plantio (questões, ideias, histórias, cenas, rituais), permitindo que entre eles também brotem organicamente outras interações fílmicas a partir da interação com o ecossistema (como as cenas dedicadas a observar sua transformação e comportamento). Isso faz com que o filme se crie necessariamente a partir dessas interações e de outros elementos fílmicos que podem surgir entre esses eixos ao redor e em meio à natureza:

---

<sup>105</sup> “Não fizemos os quilombos sozinhos. Para que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daqui nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionava de outro. Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas.” (SANTOS, 2023, p.27)

Figura 72 — Esquema de produção filmica orgânico/triangular



Fonte: o autor.

É sabido que diversos povos originários das florestas tropicais do mundo desenvolveram técnicas de agricultura próximas justamente por se mostrarem os mais adequados às alterações de clima e ritmo de tempo desse tipo de ecossistema, como observado pela pesquisadora Cristina Adams no vídeo *Sistema Agrícola Quilombola*<sup>106</sup>, realizado pelo Instituto Socioambiental:

Esse sistema agrícola itinerante é uma inovação agrícola, ou seja, uma invenção, uma forma de cultivar em ambiente florestal, que surgiu de forma independente em todas as florestas tropicais do mundo ao longo da evolução humana. O fato dele ter surgido nas florestas das Américas, na África e na Ásia sem ter havido comunicação entre os povos, indica claramente que é o melhor sistema, o mais adaptado para você cultivar em um ambiente florestal. (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2016)

Portanto, pensamos que essa forma de fazer um cinema em busca da biointeração pode abrir uma trilha para nos integrarmos aos nossos ciclos e climas tropicais, dialogar sobre as realidades brasileira e filipina; que pode ajudar a manifestar e eventualmente fortalecer a

<sup>106</sup> INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Sistema Agrícola Quilombola*. 2016. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=0B0ydEqJ8E&t=122s&ab\\_channel=InstitutoSocioambiental](https://www.youtube.com/watch?v=0B0ydEqJ8E&t=122s&ab_channel=InstitutoSocioambiental)> Acesso em 15 de jan, 2024.

natureza, fazer com que ela volte a ocupar o território devastado e guiar a vivência humana de maneira mais íntima e direta, para assim compartilhar seus frutos e filmes.

Concluimos com essas ideias que buscam se envolver com uma realização filmica progressivamente mais orgânica, que podem aproximar o cinema da natureza, e que podem ser utilizadas para atenuar ou reverter a crise ambiental do mundo, abrindo rupturas para influenciar os rumos da evolução tecnológica predatória. Talvez um dia possamos nos envolver com a natureza a ponto de transformar a câmera também em um ente totalmente orgânico, removendo seus componentes plásticos, imãs e metais — cuja extração destrói a terra — e criar uma tecnologia colhida na mata como a câmera palha criada pelo icônico cineasta filipino Kidlat Tahimik (fig. 73).

Figura 73 — Cineasta veterano filipino Kidlat Tahimik apresentando os cineastas iniciantes Edmar Yanomami, Roseane Yanomami e Aida Yanomami com sua escultura câmera de palha em encontro durante a 35ª Bienal de São Paulo



Fonte: Fotos por Margarida Serrano

## Referências

ARFAOUI, M.-B. Time and the Colonial State. *The Funambulist*, 2021. Disponível em: <https://thefunambulist.net/magazine/they-have-clocks-we-have-time/time-and-the-colonial-state>. Acesso em: 17 fev. 2023.

BAUMGÄRTEL, T. *Southeast Asian Independent Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

BELCHIOR, M. Povos tradicionais são proibidos de utilizarem recursos naturais por leis de proteção ambiental. *Fórum Mudanças Climáticas e Justiça Socioambiental*, 2014. Disponível em: <https://fmclimaticas.org.br/povos-tradicionais-sao-proibidos-de-utilizarem-recursos-naturais-por-leis-de-protECAo-ambiental/>. Acesso em: 17 fev. 2024.

BERBERT, P e ROMERO, R. Isael e Sueli Maxakali. *BDMG Cultural*. 2020. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/isael-e-sueli-maxakali/>. Acesso em 1 de fev. 2024.

BICALHO, C. Konãgxeka: o design de produção de um filme de animação indígena em Minas Gerais. *Colóquio Internacional de Design Edição 2017*. 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/78793734/Kon%C3%A3gxeka\\_o\\_design\\_de\\_produ%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_um\\_filme\\_de\\_anima%C3%A7%C3%A3o\\_ind%C3%ADgena\\_em\\_Minus\\_Gerais](https://www.academia.edu/78793734/Kon%C3%A3gxeka_o_design_de_produ%C3%A7%C3%A3o_de_um_filme_de_anima%C3%A7%C3%A3o_ind%C3%ADgena_em_Minus_Gerais). Acesso em 15 de jan. 2024.

\_\_\_\_\_. O “cinema” cantado dos Maxakali. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 9, n. 18. 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/49965782/O\\_cinema\\_cantado\\_dos\\_Maxakali](https://www.academia.edu/49965782/O_cinema_cantado_dos_Maxakali). Acesso em 15 de jan. 2024.

\_\_\_\_\_. BICALHO, C. A imagem na arte verbal Maxakali: aspectos de uma poética depajelança. *Revista Galáxia*, PUC-SP. São Paulo. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/35537>. Acesso em 15 de jan. 2024

BOTZ-BORNSTEIN, T. *Organic Cinema: Film, Architecture and the Work of Béla Tarr*. Oxford/ Nova York: Berghahn Books, 2017.

BRUM, E. Diálogos sobre o fim do mundo. *El País*. 2014. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283\\_365191.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html). Acesso em: 15 jan. 2024.

BUEZA, M. IN NUMBERS: 3 years after Super Typhoon Yolanda. *Rappler*, 2016. Disponível em: <https://www.rappler.com/newsbreak/iq/151549-in-numbers-3-years-after-super-typhoon-yolanda-haiyan/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

BURSI, G. Manila in the Claws of Darkness: Lav Diaz. *Mousse Magazine*. 2014. Disponível em: <https://www.moussemagazine.it/magazine/lav-diaz-giulio-bursi-2014/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

CAIXETA DE QUEIROZ, R. Cineastas Indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires* — Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. *Política, estética y ética en el proyecto Video nas Aldeias*. Costa Rica: Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe. 2013.

\_\_\_\_\_. *Piripkura: borboletas, ou vaga-lumes, que insistem em aparecer e desaparecer (2017)*

\_\_\_\_\_. *O fogo da morte no corpo da terra*. Belo Horizonte: Revista Piseagrama. 2015.

\_\_\_\_\_.; OTTO DINIZ, R. Cosmocinepolítica Tikmu'un: Ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. *GIS* — Gesto, Imagem e Som — Revista de Antropologia. São Paulo, 2018.

CEQUINA, J. How 'Pito-Pito' movies became the remedy of an ailing 90s Philippine cinema. *Inquirer*. 2020. Disponível em: <https://pop.inquirer.net/102957/pito-pito-movies-became-the-remedy-of-an-ailing-90s-philippine-cinema>. Acesso em 1 de fev. 2024.

COSTA, J. Filmando entre a água e a andorinha: uma conversa com Isael e Sueli Maxacali. *Cine Festivais*. 2020. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/isael-e-sueli-maxacali-falam-sobre-yami%CC%83yhex-as-mulheres-espírito/>. Acesso em 1 de fev. 2024.

DE LA CRUZ, G. Worst natural disasters in the Philippines. *Rappler*, 2014. Disponível em: <https://www.rappler.com/moveph/64916-worst-natural-disasters-philippines/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir? Ensaio sobre o medo e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014.

DIAZ, L. Emancipated Cinema: A Conversation with Lav Diaz. Entrevista concedida a Amos Levin. *MUBI*, 2017. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/emancipated-cinema-a-conversation-with-lav-diaz>. Acesso em: 17 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Cannes 2013. Crime & Existence: Lav Diaz's "North, the End of History" & A Conversation with Lav Diaz. Entrevista concedida a Daniel Kasman. *MUBI*, 2013. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/cannes-2013-crime-existence-lav-diazs-north-the-end-of-history-a-conversation-with-lav-diaz>. Acesso em: 17 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. A Cinematic Exorcism: An Interview with Lav Diaz. Entrevista concedida a Daniel Kasman. *MUBI*, 2017. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/a-cinematic-exorcism-an-interview-with-lav-diaz>. Acesso em: 17 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Singing Lamentation: Lav Diaz Discusses His Radical Musical "Season of the Devil". Entrevista concedida a Daniel Kasman. *MUBI*, 2019. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/singing-lamentation-lav-diaz-discusses-his-radical-musical-season-of-the-devil>. Acesso em: 17 fev. 2023.

DOS SANTOS, A. B. *A terra dá, a terra Quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

FREITAS, K. Sobreposições e rotas alternativas do espaço-tempo. *Catálogo forumdoc.bh 25 anos* — Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, 2021. Disponível em: [https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo\\_forumdoc\\_bh\\_2021](https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_bh_2021). Acesso em: 17 fev. 2023.

GUARNERI, M. *Conversations with Lav Diaz*. Bolonha: Massimiliano Piretti Editore. 2020.

\_\_\_\_\_. Long Story Long: An Introduction to Lav Diaz's "Free Cinema". *MUBI*, 2016. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/long-story-long-an-introduction-to-lav-diaz-s-free-cinema>. Acesso em: 17 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. Entrevista com o cineasta Lav Diaz para o portal Débordements. *DÉBORDEMENTS*, 2022. Disponível em: <https://debordements.fr/Lav-Diaz-1065>. Acesso em: 17 fev. 2024.

GUHA, P. A Forest of National Histories: An Interview with Lav Diaz. *Cinéaste*, Vol 45. 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26976390?seq=1> Acesso em 15 de jan. 2024

GUZMAN, D. The Concept of Time According to Pre-Colonial Filipinos. *The Aswang Project*. 2017. Disponível em: <https://www.aswangproject.com/concept-time-according-precolonial-filipino/>. Acesso em 1 de fev. 2024.

HĂMHI TERRA VIVA. Os Tikmũ'ün. 2023. Disponível em: <https://www.hamhi.org/os-tikm%C5%A9-%C5%A9n>. Acesso em 15 de jan. 2024.

HĂMHI TERRA VIVA. Para os bichos voltarem felizes cantando. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0ZAK4CL3d44&t=278s&ab\\_channel=H%C3%A3mhiTerraViva](https://www.youtube.com/watch?v=0ZAK4CL3d44&t=278s&ab_channel=H%C3%A3mhiTerraViva). Acesso em: 1 fev. 2024.

HĂMHI TERRA VIVA. Encerramento da Oficina de Etnomapeamento — Aldeia Escola Floresta. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jXTnLE6CebI&t=234s&ab\\_channel=H%C3%A3mhiTerraViva](https://www.youtube.com/watch?v=jXTnLE6CebI&t=234s&ab_channel=H%C3%A3mhiTerraViva). Acesso em: 1 fev. 2024.

HĂMHI TERRA VIVA. A casa e o alimento do Yămĩyxop. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Dy28BwLt46M&t=37s&ab\\_channel=H%C3%A3mhiTerraViva](https://www.youtube.com/watch?v=Dy28BwLt46M&t=37s&ab_channel=H%C3%A3mhiTerraViva). Acesso em: 1 fev. 2024.

INGAWANIJ, M. A. *Long Walk to Life: The Films of Lav Diaz*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

\_\_\_\_\_. Exhibiting Lav Diaz's Long Films: Currencies of Circulation and Dialectics of Spectatorship. *Aniki* — Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. Lisboa, 2017.

INSTITUTO CLIMA E DESENVOLVIMENTO. Estudo prevê aumento alarmante de gases do efeito estufa caso a atual política ambiental brasileira seja mantida. 2022. Disponível em: <https://clima2030.org/estudo-preve-aumento-alarmante-de-emissoes-de-gases-de-efeito-estufa-caso-atual-politica-ambiental-brasileira-seja-mantida%ef%bf%bc%ef%bf%bc/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Sistema Agrícola Quilombola. 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0B0ydEoqJ8E&t=122s&ab\\_channel=InstitutoSocioambiental](https://www.youtube.com/watch?v=0B0ydEoqJ8E&t=122s&ab_channel=InstitutoSocioambiental). Acesso em: 15 jan. 2024.

KATTELLE, A. D. *The evolution of amateur motion picture equipment 1895-1965*. Journal of Film and Video, Vol. 38. 1986. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/20687736?read-now=1&seq=10#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20687736?read-now=1&seq=10#page_scan_tab_contents). Acesso em 15 de jan. 2024.

LAMBERT, L. They Have Clocks, We Have Time. *The Funambulist*, 2021. Disponível em: <https://thefunambulist.net/magazine/they-have-clocks-we-have-time/they-have-clocks-we-have-time-introduction>. Acesso em: 17 fev. 2023.

MAI, Nadin. *The aesthetics of absence and duration in the post-traumatic cinema of Lav Diaz*. Stirling: University of Stirling, 2015.

MELLO, C. *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Editora Cinusp, 2015.

MENDIZABAL, A. D. *The Constitution of Time in Lav Diaz's Cinema*. Cidade Quezon: Universidade das Filipinas. 2015.

MENDIZABAL, A. D. *Lav Diaz: A Critique of Time*. 2014. Disponível em <[https://www.academia.edu/12992650/Lav\\_Diaz\\_A\\_Critique\\_of\\_Time](https://www.academia.edu/12992650/Lav_Diaz_A_Critique_of_Time)>. Acesso em 1 de maio de 2021.

MENDIZABAL, A. D. *Three Opening Scenes of Lav Diaz*. Disponível em <[https://www.academia.edu/12993308/Three\\_Opening\\_Scenes\\_of\\_Lav\\_Diaz](https://www.academia.edu/12993308/Three_Opening_Scenes_of_Lav_Diaz)>. Acesso em 17 de fevereiro de 2024.

MILLER, A. Filmmaker Lav Diaz discusses organic documentation. *Daily Trojan*. 2020. Disponível em: <https://dailytrojan.com/2020/03/04/filmmaker-lav-diaz-discusses-organic-documentation/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MONTEIRO, L. O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica e espectralidade nos filmes de Lav Diaz. *Aniki*: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. Lisboa, 2017.

\_\_\_\_\_. A meditação subversiva de Lav Diaz./ São Paulo: *Jornal Folha de São Paulo*. 2016.

MORAN, P. *Facing possible jail time totalling 100 years, journalist Maria Ressa says she won't stop fighting for justice*. CBC, 2020. Disponível em <<https://www.cbc.ca/radio/thecurrent/the-current-for-june-18-2020-1.5616058/facing-possible-jail-time-totalling-100-years-journalist-maria-ressa-says-she-won-t-stop-fighting-for-justice-1.5617289>> Acesso em 17 de fevereiro de 2024.

NANNI, G. *The Colonization of Time*. University of Manchester, 2012.

NELSON, Q. What can we learn from Filipino Time?. *JoySauce*. 2023. Disponível em: <https://joysauce.com/what-can-we-learn-from-filipino-time/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

NIMUENDAJÚ, C. Índios Machacari. *Revista de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo*. 1958, Volume 6.º N.º 1.

OLIVEIRA, Ana Claudia *Arquitetura e Cinema: decupagem do espaço e do percurso*. Disponível em <[https://issuu.com/anaclaudiaamaral/docs/tfg\\_para\\_issu\\_coh](https://issuu.com/anaclaudiaamaral/docs/tfg_para_issu_coh)>. Acesso em 17 de fevereiro de 2024.

OSORIO, L. C. Luiz Camillo Osorio conversa com Isael Maxakali. *Prêmio PIPA*. 27 nov. 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/11/luiz-camillo-osorio-conversa-com-isael-maxakali/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

PATRA, Parichay e LIM, Michael Kho. *Sine Ni Lav Diaz*. Bristol: Intellect. 2021.

PEREIRA, E. Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena - o caso do projeto Vídeo NasAldeias. *C-Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36654>. Acesso em 1 de fev, 2024.

PHILLIPS, R. Counter Clockwise: Unmapping Black Temporalities From Greenwich Mean Timelines. *The Funambulist*, 2021. Disponível em: <https://thefunambulist.net/magazine/they-have-clocks-we-have-time/counter-clockwise-unmapping-black-temporalities-from-greenwich-mean-timelines>. Acesso em: 17 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. Placing Time, Timing Space: Dismantling the Master's Map and Clock. *The Funambulist*, 2018. Disponível em: <https://thefunambulist.net/magazine/cartography-power/placing-time-timing-space-dismantling-masters-map-clock-rasheedah-phillips>. Acesso em: 17 fev. 2024.

POVINELLI, E. A. O presente ancestral de ilusões oceânicas: conectado e diferenciado no liberalismo tóxico tardio. *Catálogo Forumdoc.bh 25 anos — Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, 2021. Disponível em: [https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo\\_forumdoc\\_bh\\_2021](https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_bh_2021). Acesso em: 17 fev. 2024.

PRAZERES, Leandro. *Morte de yanomami: garimpo é principal causa da crise e governo Bolsonaro foi omissivo, diz ministra da Saúde*. BBC, 2023. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-64370804>> Acesso em 17 de fevereiro de 2023.

QUEIROZ, G. *Por que o céu de São Paulo escureceu tão cedo nesta segunda (19)?*. Veja São Paulo, 2019. Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/ceu-escuro-preto-sp/>> Acesso em 17 de fevereiro de 2024.

QUEIROZ, R. C. *A saga de Ewká: epidemias e evangelização entre os Waiwai*. In: WRIGHT, R. M. (org.). *Transformando os deuses: os múltiplos sentidos da conversão entre os povos indígenas no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

QUEIROZ, R. C. e DINIZ, R. O. *Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena*. GIS - Gesto Imagem e Som - Revista de Antropologia. São Paulo. 2018. Disponível em: [https://www.academia.edu/47709411/Cosmocinepol%C3%ADtica\\_tikm\\_n\\_maxakali\\_ensaio\\_sobre\\_a\\_inven%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_uma\\_cultura\\_e\\_de\\_um\\_cinema\\_ind%C3%ADgena\\_Dossi%C3%AA\\_Olhares\\_Cruzados](https://www.academia.edu/47709411/Cosmocinepol%C3%ADtica_tikm_n_maxakali_ensaio_sobre_a_inven%C3%A7%C3%A3o_de_uma_cultura_e_de_um_cinema_ind%C3%ADgena_Dossi%C3%AA_Olhares_Cruzados). Acesso em 15 de jan. 2024.

RESSA, Maria. *Democracy under threat: We will shine the light, we will hold the line*. Rappler, 2017. Disponível em <<https://www.rappler.com/voices/thought-leaders/187211-democracy-threats-shine-light-hold-line/>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2024.

ROVELLI, C. *A Ordem do Tempo*. Editora Objetiva. São Paulo. 2018.

SAVILLO, Lia. *Four Filipino Artists Arrested for Painting Protest Messages in Manila*. VICE, 2019. Disponível em <<https://www.vice.com/en/article/7x5gwq/four-filipino-artists-arrested-painting-protest-messages-manila>> Acesso em 17 de fevereiro de 2024.

SIFF — Shanghai Internacional Film Festival. Master Class | Lav Diaz: Making Movies in an “Organic” Way. 2020. Disponível em: <https://www.siff.com/english/content?aid=import-cms-4080>. Acesso em: 1 fev. 2024.

SILVA, E. *Maxakali: A fome do yãmiy e a substanciação da música*. Universidade Federal de Minas Gerais. 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/33491268/MAXAKALI\\_A\\_FOME\\_DO\\_Y%C3%83MIY\\_E\\_A\\_SUBSTANCIA%C3%87%C3%83O\\_DA\\_M%C3%9ASICA](https://www.academia.edu/33491268/MAXAKALI_A_FOME_DO_Y%C3%83MIY_E_A_SUBSTANCIA%C3%87%C3%83O_DA_M%C3%9ASICA). Acesso em: 15 jan. 2024.

STABILE, Arthur e CASEMIRO, Luciana. *Garimpo aumentou 787% em terras indígenas entre 2016 e 2022, aponta Inpe*. G1. 2023. Disponível em <<https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2023/02/11/garimpo-aumenta-787percent-em-terras-indigenas-entre-2016-e-2022-aponta-inpe-infografico.ghtml>> Acesso em 15 de jan, 2023.

TAVARES, V. 'Filiprimos'? As semelhanças entre Brasil e Filipinas que se refletem nas redes sociais. *BBC News Brasil*. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cv240x00p90o>. Acesso em: 15 jan. 2024.

TILKIN GALLOIS, D.; CARELLI, V. *Video nas Aldeias: A Experiência Waiãpi*. São Paulo: Cadernos de Campo, 1991.

\_\_\_\_\_. *Vídeo e Diálogo Cultural —Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 1995.

TILKIN GALLOIS, D. *Terras Ocupadas? Territórios? Territorialidades?*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004.

TIOSECO, A. Cinema du Reel 3: Interview with Lav Diaz. 10 mar. 2008. Disponível em: <https://alexistioseco.wordpress.com/2008/03/10/cinema-du-reel-3-interview-with-lav-diaz/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

VICTORIA, F. P. F. Changing Time in the Philippines. *Bayanihan News*. 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/20826680/Changing\\_Time\\_in\\_the\\_Philippines](https://www.academia.edu/20826680/Changing_Time_in_the_Philippines). Acesso em: 15 jan. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WEE, B. The Decade of Living Dangerously: A Chronicle from Lav Diaz. *Senses of Cinema*. 2005. Disponível em: [https://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav\\_diaz/](https://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/). Acesso em 1 de fev, 2024.

\_\_\_\_\_. *Sob os tempos do equinócio: Oito mil anos de história na Amazônia central*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

*Another attempt to censor online media in Philippines*. RPD (Reporters Without Borders), 2022. Disponível em <<https://rsf.org/en/another-attempt-censor-online-media-philippines>> Acesso em 17 de fev. 2024.

*Com Bolsonaro, política ambiental chegou ao "fundo do poço", diz ex-presidente do Ibama*. Brasil de Fato, 2022. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2022/02/07/com-bolsonaro-politica-ambiental-chegou-ao-fundo-do-poco-diz-ex-presidente-do-ibama>> Acesso em 17 de fev. 2024.

*Desmatamento na Amazônia cresce 29% em 2021 e é o maior dos últimos 10 anos*. IMAZON, 2022. Disponível em <<https://amazon.org.br/imprensa/desmatamento-na-amazonia-cresce-29-em-2021-e-e-o-maior-dos-ultimos-10-anos/>> Acesso em 17 de fev. 2024.

*Entenda a relação do bolsonarismo com crimes ambientais e perseguição a ambientalistas*. Revista Fórum, 2022. Disponível em <<https://revistaforum.com.br/politica/2022/6/13/entenda-relao-do-bolsonarismo-com-crimes-ambientais-perseguio-ambientalistas-118711.html>>. Acesso em 17 de fev. 2024.

Entrevista - Filme "Nũhũ Yãgmũ Yõg Hãm: Essa Terra é Nossa!" | (Mostra Essa Terra é nossa Terra). 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Lhs6okFirw0&ab\\_channel=forumdoc](https://www.youtube.com/watch?v=Lhs6okFirw0&ab_channel=forumdoc). Acesso em: 17 fev. 2023.

*Genocídio indígena entenda os riscos e preocupações que a população nativa do Brasil enfrenta*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em

<<https://www.ufrgs.br/humanista/2021/09/24/genocidio-indigena-entenda-os-riscos-e-preocupacoes-que-a-populacao-nativa-do-brasil-enfrenta/>> Acesso em 17 de fev. 2024.

*Interview with Lav Diaz.* Asia/Etcetera. 2018. Disponível em: <https://asiaetcetera.com/2018/07/24/itw-lav-diaz-season-of-the-devil/>. Acesso em 15 de jan. 2024

*No governo Bolsonaro, 93% das multas por crimes ambientais na Amazônia deixaram de ser pagas.* Rede Brasil Atual, 2021. Disponível em <<https://www.redebrasilatual.com.br/ambiente/bolsonaro-multas-crimes-ambientais-amazonia/>> Acesso em 17 de fev. 2024.

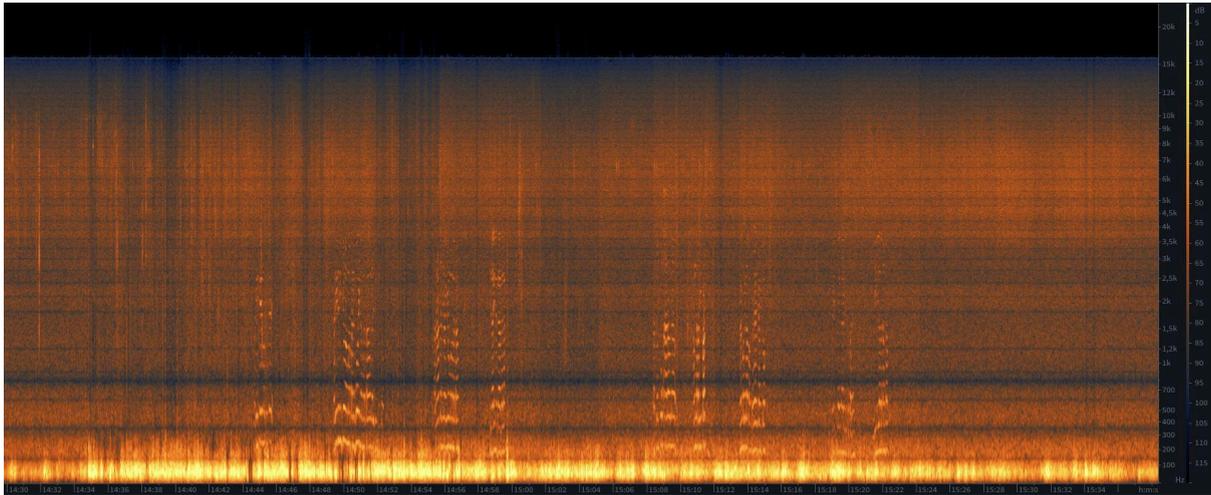
Página inicial do grupo de estudos da teoria dos padrões da Brown University. Disponível em: <https://sites.brown.edu/patterntheory/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

*Relatório Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil.* CIMI, 2021. Disponível em <<https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2022/08/relatorio-violencia-povos-indigenas-2021-cimi.pdf>> Acesso em 17 de fev. 2024.

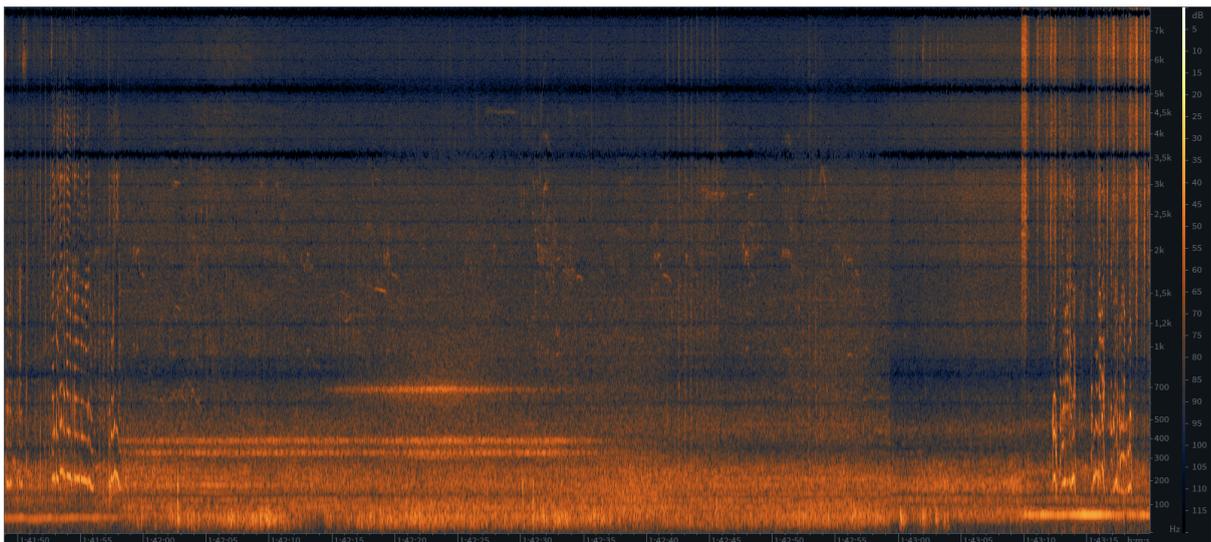
Um mês das mortes de Bruno e Dom: veja o que se sabe e o que falta esclarecer. Portal G1, 2022. Disponível em <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2022/07/05/um-mes-das-mortes-de-bruno-e-dom-veja-o-que-se-sabe-e-o-que-falta-esclarecer.ghtml>> Acesso em 17 de fev. 2024.

## Apêndices

**APÊNDICE A** - Espectrograma sonoro retirado da cena em que os amigos conversam em frente à uma fogueira na área soterrada pelos lahars em 3 horas e 7 minutos do filme *Morte na Terra de Encantos*:



**APÊNDICE B** – Espectrograma sonoro retirado do plano do vulcão Mayon em 1 hora e 42 minutos do filme *Morte na Terra de Encantos*:



**APÊNDICE C** - Comparação do tempo fílmico produzido por Lav Diaz, Michael Curtiz e John Ford respectivamente:

<b>Filme</b>	<b>Ano</b>	<b>Duração</b>
Evolução de Uma Família Filipina	2005	11hrs
Heremias	2006	9hrs
Morte na Terra de Encantos	2007	9hrs
Melancolia	2008	7hrs30min
Borboletas Não Tem Memória	2009	1hr
Purgatorio	2009	16min
O Século do Nascimento	2011	6hrs
Florentina Hubaldo, CTE	2012	6hrs
Elegy to the Visitor From the Revolution	2012	1hr20min
Investigação Sobre Uma Noite Inesquecível	2012	1hr10min
Norte, O Fim da História	2013	4hrs
Prólogo Para O Grande Desaparecido	2013	30min
Do que Vem Antes	2014	5hrs45min
Crianças da Tempestade, Livro 1	2014	2hrs20min
Canção para Um Mistério Doloroso	2016	8hrs
The Woman Who Left	2016	3hrs40min
O Dia Antes do Fim	2016	17min
Estação do Diabo	2018	4hrs
Lakbayan: Hugaw	2018	40min
Ang Hupa	2019	4hrs40min
Gênus, Pan	2020	2hrs30min
História de Ha	2021	4hrs
A Tale of Filipino Violence	2022	6hrs50min
Quando Não Há Mais Ondas	2022	3hrs
Essential Truths of The Lake	2023	3hrs30min
<b>Total</b>		<b>106 horas</b>

Title	Year	Minutagem
<a href="#"><i>A Million Bid</i></a>	1927	70
<a href="#"><i>The Desired Woman</i></a>	1927	70
<a href="#"><i>Good Time Charley</i></a>	1927	70
<a href="#"><i>Tenderloin</i></a>	1928	85
<a href="#"><i>Noah's Ark</i></a>	1928	135
<a href="#"><i>Glad Rag Doll</i></a>	1929	70
<a href="#"><i>Madonna of Avenue A</i></a>	1929	70
<a href="#"><i>The Gamblers</i></a>	1929	70
<a href="#"><i>Hearts in Exile</i></a>	1929	80
<a href="#"><i>Mammy</i></a>	1930	85
<a href="#"><i>Under a Texas Moon</i></a>	1930	80
<a href="#"><i>The Matrimonial Bed</i></a>	1930	70
<a href="#"><i>Bright Lights</i></a>	1930	70
<a href="#"><i>River's End</i></a>	1930	75
<a href="#"><i>A Soldier's Plaything</i></a>	1930	60
<a href="#"><i>Dämon des Meers ["Demon of the Sea"]</i></a>	1931	80
<a href="#"><i>God's Gift to Women</i></a>	1931	70
<a href="#"><i>The Mad Genius</i></a>	1931	90
<a href="#"><i>The Woman from Monte Carlo</i></a>	1932	65
<a href="#"><i>Alias the Doctor</i></a>	1932	60
<a href="#"><i>The Strange Love of Molly Louvain</i></a>	1932	70
<a href="#"><i>Doctor X</i></a>	1932	75
<a href="#"><i>The Cabin in the Cotton</i></a>	1932	75
<a href="#"><i>20.000 Years in Sing Sing</i></a>	1932	75
<a href="#"><i>Mystery of the Wax Museum</i></a>	1933	75
<a href="#"><i>The Keyhole</i></a>	1933	70
<a href="#"><i>Private Detective 62</i></a>	1933	65
<a href="#"><i>Goodbye Again</i></a>	1933	65
<a href="#"><i>The Kennel Murder Case</i></a>	1933	70
<a href="#"><i>Female</i></a>	1933	60
<a href="#"><i>Mandalay</i></a>	1934	65
<a href="#"><i>Jimmy the Gent</i></a>	1934	65
<a href="#"><i>The Key</i></a>	1934	70
<a href="#"><i>British Agent</i></a>	1934	80
<a href="#"><i>Black Fury</i></a>	1935	95

<a href="#"><i>The Case of the Curious Bride</i></a>	1935	80
<a href="#"><i>Front Page Woman</i></a>	1935	80
<a href="#"><i>Little Big Shot</i></a>	1935	80
<a href="#"><i>Captain Blood</i></a>	1935	120
<a href="#"><i>The Walking Dead</i></a>	1936	65
<a href="#"><i>The Charge of the Light Brigade</i></a>	1936	115
<a href="#"><i>Stolen Holiday</i></a>	1937	80
<a href="#"><i>Mountain Justice</i></a>	1937	80
<a href="#"><i>Kid Galahad</i></a>	1937	100
<a href="#"><i>The Perfect Specimen</i></a>	1937	95
<a href="#"><i>Gold Is Where You Find It</i></a>	1938	95
<a href="#"><i>The Adventures of Robin Hood</i></a>	1938	100
<a href="#"><i>Four's a Crowd</i></a>	1938	90
<a href="#"><i>Four Daughters</i></a>	1938	90
<a href="#"><i>Angels with Dirty Faces</i></a>	1938	95
<a href="#"><i>Dodge City</i></a>	1939	105
<a href="#"><i>Sons of Liberty</i></a>	1939	20
<a href="#"><i>Daughters Courageous</i></a>	1939	105
<a href="#"><i>The Private Lives of Elizabeth and Essex</i></a>	1939	105
<a href="#"><i>Four Wives</i></a>	1939	110
<a href="#"><i>Virginia City</i></a>	1940	120
<a href="#"><i>The Sea Hawk</i></a>	1940	125
<a href="#"><i>Santa Fe Trail</i></a>	1940	110
<a href="#"><i>The Sea Wolf</i></a>	1941	100
<a href="#"><i>Dive Bomber</i></a>	1941	130
<a href="#"><i>Captains of the Clouds</i></a>	1942	115
<a href="#"><i>Yankee Doodle Dandy</i></a>	1942	125
<a href="#"><i>Casablanca</i></a>	1942	100
<a href="#"><i>Mission to Moscow</i></a>	1943	125
<a href="#"><i>This Is the Army</i></a>	1943	100
<a href="#"><i>Passage to Marseille</i></a>	1944	110
<a href="#"><i>Janie</i></a>	1944	100
<a href="#"><i>Roughly Speaking</i></a>	1945	115
<a href="#"><i>Mildred Pierce</i></a>	1945	110
<b>TOTAL</b>		<b>entre 99 e 100 horas</b>

Title	Year	Duração
<a href="#"><i>Men Without Women</i></a>	1930	75
<a href="#"><i>Born Reckless</i></a>		80
<a href="#"><i>Up the River</i></a>		90
<a href="#"><i>Seas Beneath</i></a>		90
<a href="#"><i>The Brat</i></a>	1931	60
<a href="#"><i>Arrowsmith</i></a>		110
<a href="#"><i>Air Mail</i></a>	1932	85
<a href="#"><i>Flesh</i></a>		95
<a href="#"><i>Pilgrimage</i></a>	1933	95
<a href="#"><i>Doctor Bull</i></a>		75
<a href="#"><i>The Lost Patrol</i></a>		70
<a href="#"><i>The World Moves On</i></a>	1934	105
<a href="#"><i>Judge Priest</i></a>		80
<a href="#"><i>The Whole Town's Talking</i></a>		90
<a href="#"><i>The Informer</i></a>	1935	90
<a href="#"><i>Steamboat Round the Bend</i></a>		80
<a href="#"><i>The Prisoner of Shark Island</i></a>		95
<a href="#"><i>Mary of Scotland</i></a>		125
<a href="#"><i>The Plough and the Stars</i></a>	1936	70
<a href="#"><i>Wee Willie Winkie</i></a>	1937	100
<a href="#"><i>The Hurricane</i></a>		110
<a href="#"><i>Four Men and a Prayer</i></a>	1938	85
<a href="#"><i>Submarine Patrol</i></a>		95
<a href="#"><i>Stagecoach</i></a>		95
<a href="#"><i>Young Mr. Lincoln</i></a>	1939	100
<a href="#"><i>Drums Along the Mohawk</i></a>		105
<a href="#"><i>The Grapes of Wrath</i></a>		130
<a href="#"><i>The Long Voyage Home</i></a>	1940	105
<a href="#"><i>Tobacco Road</i></a>	1941	85
<a href="#"><i>How Green Was My Valley</i></a>		120
<a href="#"><i>Sex Hygiene</i></a>	1942	30
<a href="#"><i>The Battle of Midway</i></a>		20
<a href="#"><i>Torpedo Squadron</i></a>		10
<a href="#"><i>December 7th</i></a>	1943	80

<i>We Sail at Midnight</i>		30
<i>How to Operate Behind Enemy Lines</i>		60
<a href="#"><i>They Were Expendable</i></a>	1945	135
<a href="#"><i>My Darling Clementine</i></a>	1946	95
<a href="#"><i>The Fugitive</i></a>	1947	105
<a href="#"><i>Fort Apache</i></a>		125
<a href="#"><i>3 Godfathers</i></a>	1948	105
<b>Total</b>		<b>entre 59 e 60 horas</b>