

**Cinema indígena latino-americano, a cosmopolítica, o comum e
comunalidad: a luta nos filmes de Luna Marán e Bia Pankararu**

Latin American indigenous cinema, cosmopolitics, the common and
comunalidad: the struggle in the films of Luna Marán and Bia Pankararu

Karla Holanda¹

Universidade Federal Fluminense – Niterói/RJ
karlaholanda@id.uff.br

 <https://orcid.org/0000-0003-2753-7679>

Manuela Bezerra Gouveia de Andrade²

Universidade Federal Fluminense – Niterói/RJ
manuelaa.andrade@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-4551-0470>

RESUMO: O trabalho se debruça no cinema da diretora zapoteca Luna Marán e da roteirista Pankararu, Bia Pankararu, com enfoque na temática da luta presente nos longas-metragens *Tio Yim* (2019) e *Rama Pankararu* (2022). A aproximação entre as duas obras busca por diálogos acerca da representação das lutas simbólicas e materiais que circundam a rotina desses povos ameríndios do México e do Brasil. Para tal análise, conceitos como cosmopolítica, sob a ótica de Isabelle Stengers (2018), o comum, sob a perspectiva de Silvia Federici (2014) e Raquel Gutiérrez (2017), e a *comunalidad*, de Floriberto Diáz (2004), serão utilizados como instrumento para refletir sobre os modos de viver e de lutar presentes no cinema das diretoras.

Palavras-chave: América Latina. Antropoceno. Cinema indígena. Cosmologias ameríndias. Mulheres no cinema.

¹ Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, e pesquisadora Jovem Cientista do Nossa Estado/Faperj.

² Doutoranda em Cinema no PPGCine, da Universidade Federal Fluminense.

ABSTRACT: This work focuses on the cinema of Zapotec director Luna Marán and screenwriter Pankararu, Bia Pankararu, focusing on the theme of struggle present in the feature films *Rama Pankararu* (2022) and *Tio Yim* (2019). This approximation between the two works seeks dialogues about the representation of the symbolic and material struggles that surround the routine of these Amerindian peoples from Mexico and Brazil. For this analysis, concepts such as cosmopolitics, from the perspective of Isabelle Stengers (2018), and the common, from the perspective of Silvia Federici (2014) and Raquel Gutiérrez (2017), will be used as an instrument to reflect on the ways of living and of fighting present in the cinema of the directors.

Key-words: Amerindian cosmologies. Anthropocene. Indigenous cinema. Latin America. Women in cinema.

Recebido em: 30/10/2024

Aprovado em: 28/03/2025

INTRODUÇÃO

Tecer diálogos entre cinemas ameríndios de distintas partes da América Latina tem significado se deparar com universos e contextos políticos bastante diferentes. Se, por um lado, existem as diferenças, por outro, tem sido crucial notar que as aproximações, quando notáveis, podem abrir novas janelas de percepção quanto às narrativas acerca dessas regiões. A intenção deste artigo é potencializar a capacidade de escuta dessas narrativas filmicas, assim como o exercício antigo de colocar uma cadeira na calçada, observar a vida do vizinho e chamá-lo para conversar.

Os filmes que compõem o escopo deste texto são dois. O primeiro é o brasileiro *Rama Pankararu* (2022), roteirizado por uma ativista Pankararu, do Nordeste do Brasil, que interpreta no longa-metragem de ficção a personagem de si mesma. O segundo é o mexicano *Tio Yim* (2019), da diretora zapoteca Luna Marán, obra documental que narra, em primeira pessoa, uma espécie de desenho biográfico comunitário do seu pai, ativista político na comunidade zapoteca. A peculiaridade do filme de Luna Marán é que ela vai escrever essa narrativa de forma compartilhada junto à sua família, inclusive contando com a colaboração do protagonista. Os filmes, assim, tratam de dois povos ameríndios e duas militâncias em cena.

A partir da análise das narrativas, da montagem e das escolhas estéticas - seja pela definição de uma abordagem mais experimental, como é o caso do início de Tio Yim, seja pela mescla entre ficção e documentário na mesma obra, como é realizado em Rama Pankararu - será costurada a análise acerca da representação da luta nas obras e delineado um fluxo de diálogo entre ambos os filmes ao posicioná-los lado a lado. Para tal análise, conceitos como cosmopolítica, sob a ótica da filósofa belga Isabelle Stengers (2018), o comum, sob a perspectiva da filósofa italiana Silvia Federici (2014) e da socióloga mexicana Raquel Gutiérrez (2017) e a *comunalidad* do antropólogo mexicano na etnia ayuujk Floriberto Diáz (2004), serão utilizados como instrumento para refletir sobre os modos de viver e de lutar presentes no cinema das diretoras.

1. RAMA PANKARARU: LUTA E COSMOPOLÍTICA

Em uma das sequências em que o registro documental da ficção Rama Pankararu se faz presente, na qual Bia Pankararu leva a jornalista Paula para o protesto do seu povo realizado em uma estrada, são transpostos em tela imagens em que os corpos Pankararus se posicionam de forma combativa, em luta pela vida. Ao mesmo tempo, a maneira como o roteiro é construído mostra, a partir das cenas que antecedem o protesto, como tal tipo de atividade é assimilada de forma familiar para eles.

Ao comunicar a jornalista Paula sobre o protesto que haverá no dia seguinte, por exemplo, a personagem de Bia Pankararu não carrega tensão ou ansiedade. Já em uma segunda cena, em que Bia estaciona sua moto para cumprimentar a mãe que se encontra no meio do caminho esperando uma carona para se unir ao ato, as duas também demonstram tranquilidade. Pois é fato que não seria o primeiro nem o último protesto em que a comunidade se colocaria ali disposta a fechar uma estrada federal para pressionar entes políticos.

Assim como se dá em outras cenas, nesse trecho do filme são realizadas entrevistas pela personagem da jornalista Paula com pessoas reais da nação

Pankararu - diálogos esses que relatam fatos verídicos vivenciados pelos indígenas. Nessas cenas de entrevista, conduzidas no levante Pankararu na estrada, são citados as motivações e os objetivos do protesto. O ato que compõe a sequência do filme é realizado aliado a um levante nacional unificado dos povos indígenas brasileiros contra a medida federal que, na época, ameaçava municipalizar a saúde indígena. Nas entrevistas, os indígenas defendem como a medida colocaria em risco esse direito anteriormente garantido em lei e ameaçaria todas as conquistas do setor, assim como os benefícios em possuir uma saúde que chegasse em diversas localidades de forma a atender as demandas das aldeias.

O poder de trazer essas imagens documentais para o filme, o registro de um momento histórico em que os direitos estavam, mais uma vez, em risco naquela nação, agrega à obra um valor fundamental enquanto arquivo de um período histórico em que o governo federal à época tratava com especial desdém os direitos dos povos originários do país. O longa se inicia com a notícia dos incêndios criminosos na escola e no posto de saúde Pankararu. Na entrevista realizada com Bia Pankararu para a pesquisa, em 2023, ela afirma que os atentados dos posseiros foram o estopim para uma série de mudanças no roteiro do filme e para a definição do início da filmagem:

O roteiro teve um antes e um depois dos ataques incendiários. No primeiro momento, nossa história girava ainda mais em torno do encontro de Bia e Paula, nossa troca e o crescente do nosso encontro, o próprio embate com o feminismo, cultura, modos de ver a vida, enfim, a relação das duas seria a forma de mostrar as diferentes realidades. Assim que os incêndios aconteceram em outubro de 2018, decidimos que esse seria o mote principal do roteiro, que nosso encontro cresceria enquanto percorremos as questões sociais, políticas e culturais do território Pankararu. (Pankararu, 2023)

Na sequência do protesto em *Rama Pankararu*, observa-se que diversos Pankararus usam seus cocares e manuseiam maracás cantando toantes. Em um dado momento, os manifestantes também mobilizam a comunidade

presente a se unir para realizar *torés*³. A luta aqui é entoada por maracás e os cartazes se fundem com o movimento desses corpos que dançam toré, que reverenciam os encantados e os convocam para aquele instante, para assim decidirem juntos estratégias de ação.

Figura 1 – Frames do filme *Rama Pankararu* (2022)



Fonte: Printscreen do filme *Rama Pankararu* (2022)

Vibrar uma toante junto com um maracá, parece fazer o povo Pankararu firmar o passo com o tempo circular (Huaiquinão, 2016) e os faz abraçar o passado-presente (Matta, 2005) dos ancestrais. Mas, além disso, a repetição das toantes em um coro coletivo, que soam como palavras de ordem em *Rama*

³ Dança circular realizada por diversos povos indígenas do Nordeste e de Minas Gerais.

Pankararu, reverberam internamente nesta nação como uma ajuda para reorganizar os pensamentos acerca dos desafios políticos do presente enfrentados por essa comunidade.

O estado de luta e de alerta em que esses corpos estão obrigados a se portar, desde a invasão europeia, criou um tipo de familiaridade com o ato de lutar, de se proteger e protestar pelos direitos através de articulações políticas internas que culminam em atos como esse e são impulsionados, tanto pelas lideranças políticas, quanto pela força dos encantados presentes na ritualística dos mesmos. Esse tipo de manifestação política presente em *Rama Pankararu* entra em consonância com o conceito de cosmopolítica de Isabelle Stengers (2018):

Cosmopolítica significa que a política deve proceder na presença daqueles que sofrem com as consequências, junto às vítimas das decisões políticas, na presença não apenas dos mundos “humanos”, mas também dos múltiplos mundos divergentes a que pertencem, mundos estes, que estas decisões políticas também podem colocar em risco.⁴ (Stengers, 2018, p. 95, tradução nossa)

Em seus escritos no livro *A invenção das ciências modernas*, Stengers tensiona o tipo de produção do saber ocidental centralizado em uma ordem hierarquicamente naturalizada, matriz da produção de ciência sobre o mundo inteiro e vai procurar, a partir desta problemática, especular caminhos para sair dessa armadilha. O surgimento do conceito de cosmopolítica nasce na esteira desse pensamento e propõe uma forma de compreensão da política desvinculada desta perspectiva limitante, problematizada por ela, que prioriza o ponto de vista dos entes humanos ocidentalizados.

O cosmos não é um argumento e ninguém pode pretender ser o seu porta-voz, mas sinaliza que, ao se debruçar nestas questões que estão além da política tradicional, os mundos estão em equilíbrio. Torna presente, ajuda a ressoar o

⁴ No original: “Cosmopolitics means that politics should proceed in the presence of those who will bear the consequences, who will be the victims of political decisions, in the presence not only of “human” but also of the multiple divergent worlds they belong to, which this decision threatens.”

desconhecimento que afeta as nossas questões, um desconhecimento de que a nossa tradição política corre um risco significativo de desqualificar⁵. (Stengers, 2018, p. 94, tradução nossa)

Essa mudança de perspectiva não pressupõe criar uma nova fórmula essencialista de observar o mundo, agregando agora entes não humanos (como encantados e o que convencionou-se chamar de natureza), vai muito além disso. A premissa de Stengers parte de uma mudança radical na forma de compreender o saber, de maneira a repensar todas as bases do conhecimento e respeitar os saberes localizados. Para Stengers, não existiria uma fórmula única de compreender universos tão distintos. Ela atenta para noções básicas de abertura e potencialização das possibilidades de escuta, aliada ao pensamento do psicólogo Tobie Nathan, um imigrante egípcio residente em Paris. Essa escuta se debruça em ouvir seres não humanos que tendem a ser desqualificados pela tradição do pensamento político clássico:

Com Tobie Nathan, aprendi que as pessoas que sabem como se relacionar com entidades que não são humanas sabem muito bem que tais entidades têm de ser reconhecidas e honradas para não se tornarem poderes devoradores e furiosos. Relações civilizadas e cuidadosas devem ser estabelecidas e sustentadas – os deuses, espíritos ou ancestrais devem ser alimentados⁶. (Stengers, 2018, p. 100, tradução nossa)

No filme *Rama Pankararu*, o fato de se levar a ritualística para o protesto

⁵ No original: “The cosmos is not an argument and nobody can purport to be its spokesperson, but it signals that together with issues, worlds are in the balance. It “makes present, helps resonate the unknown affecting our questions, an unknown that our political tradition is at significant risk of disqualifying”

⁶ No original: “With Tobie Nathan, I have learned that peoples who know how to relate with other-than-human entities know well that such entities have to be recognized and honored if they are not to become devouring, furious powers. Civilized, cautious relations with them have to be established and sustained – the gods, spirits, or ancestors must be fed.”

não funciona ali como uma alegoria de representação da nação indígena para os jornalistas que cobriam a manifestação. O ato de se pintar com o barro branco, por exemplo, elemento caro aos encantados Pankararu, foi retomado recentemente pelos jovens locais, ao entrar em contato com fotos antigas dos ancestrais. Nessa ocasião, os jovens Pankararu perceberam a recorrência do uso do barro ancestral nas imagens e trouxeram novamente para as práticas da comunidade, colocando-os em conexão com forças mais que humanas. Consequentemente, tais práticas podem pular aos olhos de quem os rodeia, como novas formas de conhecimento - nesse caso, de análise pela via filmica, uma epistemologia nativa de luta viva e pulsante pela via do cinema.

2. UM MUNDO ONDE CAIBAM VÁRIOS MUNDOS

Autoras como Isabelle Stengers (2018) e Marisol de la Cadena (2018), quando falam sobre um mundo onde caibam muitos mundos, fazem referência a uma máxima do Exército Zapatista Liberação Nacional de Chiapas no México. O grupo de revolucionários que decretou uma luta armada contra o governo mexicano na década de 1990 reivindicava por mais autonomia e liberdade, pois os povos indígenas da região se viam vítimas de preconceitos e sofriam com péssima qualidade de vida. Esse foi o momento em que a comunidade da região se uniu para buscar por autonomia, tanto das formas de produção agrícola, respeitando a terra e evitando o uso de substâncias tóxicas, quanto da educação, repensando modelos de ensino clássico e buscando por outras metodologias que permitissem tratar das próprias questões rotineiras da comunidade, dando espaço para o ensino de línguas dos povos maias da região como *tsotsil*, por exemplo. No âmbito da saúde, os zapatistas também vêm desenvolvendo modelos autônomos que atendam à população.

Atualmente, a luta zapatista não é mais armada, é simbólica. A resistência dessa comunidade serve de inspiração para a escrita dessas pesquisadoras porque o movimento já promoveu uma série de encontros internacionais abertos com outros povos para abordar as rotinas internas zapatistas. No entanto, o que

se descola dessa escuta não é a reprodução de um modelo que vai servir para os demais universos, como diz Stengers, pois cada povo possui suas lógicas de compreensão de mundo e seus respectivos desafios. O que Stengers enaltece, todavia, são as possíveis confluências.

Em um debate realizado pelo Centro de Estudos Avançados da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro com Stengers, em 29 de agosto de 2024, a pesquisadora cita a palavra *palabre*, que ela teve a oportunidade de ouvir em contato com imigrantes africanos na França. Stengers afirma que *palabre*, para esse grupo, seria o ato de se abrir para trocas de histórias onde cada um relata um episódio de sua realidade. Sendo que a intenção dessa troca não é a argumentação onde, ao final do diálogo, haverá um veredito sobre quem está certo e quem está errado. A intenção da *palabre* é apenas apresentar histórias distintas entre si e colocá-las em diálogo.

Ao mesmo tempo, é preciso ter ciência que pode haver dissenso entre os diversos universos que vão entrar em contato a partir do diálogo, como é o caso da discordância que se estabelece entre Bia Pankararu e a jornalista Paula em Rama Pankararu, detalhada a seguir. A partir desse relato com Stengers, associado à ideia de que os universos consistem de diferenças, trazemos a cena em que a personagem de Bia Pankararu e Paula discordam quanto a uma prática ritualística, que só poderia ser realizada por homens, de acordo com Bia. Em uma sequência em que Bia e Paula conversam sobre a *festa do imbu*, Bia comenta que os *praiás* encantados, só podem ser incorporados por homens; apenas eles teriam a permissão de se vestir com a roupa dos *praiás*⁷⁷. É nesse momento que Paula diz que considera tal prática equivocada e que as mulheres deveriam poder ocupar esses espaços de maneira igualitária. Em seguida, Bia diz a Paula que ela não pode chegar lá e dizer o que é certo e errado, afirmindo que a jornalista precisa respeitar a ritualística. Bia ainda afirma que, fora do lugar da tradição, as mulheres ocupam cargos equânime em relação aos homens na organização estrutural da respectiva comunidade.

⁷⁷ Figuras encantadas sem rosto identificado, que conectam os Pankararu a um tempo outro, que os fazem sonhar despertos com os que já não estão mais ali em carne e osso.

Os dois universos, nesse ponto do filme, parecem inconciliáveis. É quando as duas se separam de maneira brusca, após uma relação sexual. Mas, para além da relação de afeto, Paula também nutre uma admiração pelas formas de vida daquele universo que não se resumem a essa discordância. Todas as trocas e aprendizados de Paula não são anulados pela divergência de um momento.

O roteiro do filme se encaminha para uma reconciliação entre ambas, o que ocorre no final. Após Paula ouvir uma entrevista de Bia na TV, ela lhe telefona, elogiando. Com isso, Bia decide convidá-la para a *festa do imbu*. Fica claro como os universos de ambas são distintos. Entretanto, apesar disso, existe espaço de aprendizado para a escuta, similar à *palabre*, citada por Stengers.

Outra questão relativa ao universo Pankararu e a diversos povos indígenas do Nordeste, que é abordada em *Rama Pankararu*, é o fenótipo. Após voltar ao Rio de Janeiro, a jornalista Paula se depara com a notícia de que a matéria que escreveu não seria publicada porque, segundo o editor da revista, “eles não tinham cara de índios”. O editor da revista parece ignorar o fato de que o Nordeste foi a primeira vítima da invasão colonial, do espólio e dos estupros dos invasores, que resultaram num fenótipo diferente dos povos do Norte, onde a colonização tardou mais a chegar. Trazer essa camada de preconceito em relação ao fenótipo, agrupa relevante crítica à invisibilidade de certos grupos indígenas por conta da aparência física.

Ao compreender que existe um dissenso entre os universos de Bia e Paula, o filme complexifica a relação entre ambas e mostra que os diálogos entre elas podem estar repletos de nuances e pontos de vista peculiares. O diálogo aberto parece convocar confluências e, como fala Stengers, ele precisa ser ativado. O editor da revista, entretanto, não estava aberto ao diálogo, ele anulou aquelas existências, preferiu “emudecer” aquela realidade (Stengers). Em uma cena em que Bia aparece numa entrevista acompanhada de parentes de seu povo, ouvimos o poeta Jean Pankararu recitar um poema que trata do preconceito acerca do fenótipo:

Na terra Pankararu há seis mil e poucos índios
Jovens, velhos, crianças e adultos, todos assim como eu

Pele, braço, perna, cor, cabelo, cor de índio, cara de índio
e alma de negro
A sociedade me pergunta porque meu cabelo duro é assim
com um sorrisinho sem graça, dizendo: Você?
Você lá tem cara de curumim?
A resposta é muito simples e vamos recordar:
Se não fosse pelos portugueses todos teríamos cabelos iguais.
Se não fossem os jesuítas todos nós falaríamos igual
E se não fosse a peste do dinheiro,
o amor valeria muito, muito mais.
Não é do meu tempo, mas me falaram que se caçava para comer hoje
e o amanhã a ele pertencia.
Hoje, hoje não.
Hoje é cada um por si e deus por nós.
O capitalismo tomou conta da nossa inocência
A pureza foi para a ideia que nos pariu
Na verdade, sofre desse mal quem acredita que existe verdade para nós
Meus olhos miram o São Francisco tão perto
Os meus pés, chegam até a molhar,
mas não é a água do santo rio que pode nos salvar
A minha alma pede a minha sede aflita: tenha paciência, homem.
Um dia haverá alguém com mais consciência,
que não enxergue em nós um cífrão.
Que não enxergue em nós um cífrão.
(Poema citado por Jean Pankararu em *Rama Pankararu*, 2022)

Assim como os zapatistas se abrem para expor seus aprendizados para outros povos, o poema de Jean Pankararu também demonstra que pode haver trocas com seu povo, quando diz: “Um dia haverá alguém com mais consciência que não enxergue em nós um cífrão”. É fato que Bia se abre para receber Paula, mas primeiro vai consultar o cacique sobre a vinda da jornalista. Ou seja, existe ali um receio que é compartilhado junto à comunidade, diante de pessoas desconhecidas adentrando o território, uma vez que há algumas que não respeitam seus encantados tanto quanto eles. Como diz Stengers, os acadêmicos, por exemplo, precisam voltar a sentir medo da natureza, dos não-humanos. Pelas intenções de Paula, ela foi enxergada como aliada e teve permissão de entrar. O receio do povo Pankararu existe e é legítimo, visto que muitos invisibilizam sua existência, como o caso do editor da revista.

O filme ainda se refere a outras pessoas que não estão interessados em enxergar o universo Pankararu com respeito e com as quais seriam impossíveis

diálogos de troca entre universos, como propõe Stengers. É o caso dos posseiros que incendeiam e ameaçam o cacique e os moradores Pankararu. O próprio cacique diz que, por sofrer ameaça de morte, faz parte do grupo de dez lideranças protegidas pelo Programa de Proteção aos Defensores dos Direitos Humanos da Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência do Brasil. Ou seja, a vida do universo Pankararu está em constante risco de ser emudecida e anulada. A luta parece ser um estado familiar e de constantes aprendizados acerca de novas estratégias de combate, batalhas para as quais os entes não humanos sempre são convocados. Paralelamente, a abertura para diálogos pode contribuir para fortalecer os Pankararus nesses embates. Para Stengers (2018), não cabe apenas nos debruçarmos em ouvir conhecimentos ameríndios e dizer que eles “têm razão”. Chegou o momento em que é necessário tentar aprender com eles e replicar esse conhecimento em forma de ações, ser afetado sobre, pois os povos originários não têm como salvar esse mundo sozinhos, como reitera Marisol de la Cadena (2018).

3. TIO YIM E O COMUM

Na abertura do longa-metragem *Tio Yim*, Luna Marán parece utilizar da sua vocação para o cinema experimental para aprofundar as camadas relativas à construção da sua identidade, uma garota zapoteca que cresceu junto à militância política do pai. Luna utiliza imagens carregadas de subjetividade, que serão analisadas a partir de uma reflexão acerca dos conceitos de comum e de communalidad. Nos primeiros minutos do longa de Luna, a montagem apresenta um mosaico de cenas gravadas em película nas florestas do seu povo na cidade do México de Guelatao, mescladas às cenas do seu pai diante de uma janela de vidro em que o reflexo das árvores ao fundo se funde com a figura dele, Jaime Martínez. Com narração em off, Luna descreve uma visita do seu pai à comunidade vizinha quando ela era criança. A diretora também teria ido junto nessa viagem de burro, com destino a uma festa em que o pai faria uma apresentação. Luna ainda relata que desde criança sonhava em cantar, assim como Jaime.

A música que Jaime levava para seus parentes nessas viagens era carregada de uma carga política e contestadora. Nas imagens de Tio Yim construídas por Luna não observamos apenas a memória de uma admiração de uma filha pelo pai, mas o retrato da construção de uma identidade marcada pela forte conexão com a comunidade, com as lutas do seu povo e também com os entes não humanos que habitam aquele espaço.

Figura 2 – Frame do filme Tio Yim (2019)



Fonte: Printscrean do filme Tio Yim (2019)

Na primeira imagem do filme em que Luna aparece em quadro, ela está refletida de forma desfocada em um espelho. Ela limpa a imagem com sua própria mão e é quando conseguimos ver sua face com mais nitidez. Mas o borrado inicial aparece como um convite ao espectador ao mergulho que a diretora vai fazer em um caminho de busca por uma identidade repleta de nuances que se sobrepõem. E quais perguntas faz Luna? “Quem somos, comunidade zapoteca de Guelatao?” “Como nos relacionamos?”. Essas perguntas parecem transpor mais os anseios da diretora do que apenas “Quem sou?”. Em uma segunda imagem do reflexo da janela em que Luna aparece

também refletida ao lado do seu pai empunhando a sua câmera, ela pontua que o filme não está ali para centralizar a narrativa em apenas um personagem. E, mais, a floresta que os rodeia, a comunidade, também é protagonista dessa história.

Figura 3 – Frame do filme Tio Yim (2019)



Fonte: Printscrean do filme Tio Yim (2019)

Ao narrar a trajetória do seu pai e de seu crescimento naquele ambiente político, Luna constrói uma história atravessada pelas trocas com a comunidade e pela atuação do pai como trovador e comunicador. A partir dos relatos do filme, fica claro como a rádio comunitária gerida por seus pais funcionava como um espaço que garantiu a resistência e a força do seu povo por muitos anos.

A partir das rotinas comunitárias da diretora zapoteca observadas no filme, como por exemplo, as vivências do seu pai dentro das comunidades, produzindo canções a partir das inquietações dos seus pares e de todas as andanças do seu genitor tentando construir e fortalecer ambientes de expressão

e trocas com a comunidade zapoteca, propõem-se aqui um diálogo com a conceito de comum, trazendo como interlocutoras Silvia Federici e Raquel Gutiérrez.

O conceito de comum parte da premissa de observar e fomentar práticas sociais que não estejam vinculadas ao modelo capitalista e estatal de compreensão de mundo, produção de bens materiais e sentido. Ou seja, debruçar-se sobre modelos políticos que propõem ações concretas da sociedade civil, tendo em vista a sinergia dos interesses comuns de um povo, que funcionam de maneira autônoma, para além do estado.

Ao se dedicar ao conceito, tanto Silvia Federici quanto Raquel Gutiérrez tecem críticas aos movimentos de esquerda que se negam a pensar em práticas além da política institucional e do capitalismo. Em *Horizontes comunitário populares*, Raquel Gutiérrez (2017) se debruça no caso da Bolívia, criticando a forma como o governo de Evo Morales deu as costas para diversas reivindicações do povo e como outros tipos de articulação da sociedade civil se manifestaram na região. Para Gutiérrez (2017), “(...) a questão que continua diante de nós é o problema do poder, sua dissolução e transformação”. Já Federici, analisa como ações, como as cozinhas comunitárias (*ollas comunes*) construídas por mulheres no Chile e no Peru nos anos 1980, com o propósito de ajudar famílias sem recursos a comprarem alimento, podem servir de exemplo para repensar a dependência estatal.

A ideia do comum, neste contexto, tem fornecido uma alternativa lógica e histórica ao binômio Estado e propriedade privada, Estado e mercado, permitindo-nos rejeitar a ficção de que são esferas mutuamente excludentes e que só podemos escolher entre elas, em relação às nossas possibilidades políticas⁸. (Federici, 2014 p. 121, tradução nossa)

Dessa maneira, propõem-se que o filme de Luna Marán, além de apresentar práticas em sua comunidade que entram em sinergia com a ideia de

⁸ No original: “La idea de lo común, en este contexto ha proporcionado una alternativa lógica e histórica al binomio Estado y propiedad privada, Estado y mercado, permitiéndonos rechazar la ficción de que son ámbitos mutuamente excluyentes y de que solo podemos elegir entre ellos, en relación con nuestras posibilidades política.”

comum, poderia funcionar como uma espécie de ativador para pensar o comum. O cinema zapoteca de Luna, então, poderia ser compreendido como um agente epistemológico, na medida em que cria e dissemina modos de viver além do binômio Estado e mercado. Luna cria um cinema comunitário com traços experimentais e o filme pode recriar a sociedade em um movimento cíclico. Na mesma medida em que o filme roteirizado por Bia Pankararu ativa a cosmopolítica, Luna ativa o comum.

4. A LEVEZA DA MONTAGEM DE TIO YIM E A COMUNALIDAD COMO PARTE DO COTIDIANO

A luta no filme de Luna também é colocada como algo corriqueiro dentro da rotina da comunidade, assim como em Rama Pankararu. A partir da montagem do longa, nos deparamos com sequências em que estão presentes as iniciativas de luta pelo território, como é o exemplo da reunião liderada pelo pai da diretora, Jaime Martínez, que se organizam para protestar contra a concessão da exploração das terras zapotecas por uma empresa, e, em seguida, Luna nos apresenta uma cena descontraída no presente. Nessa cena, sua família conversa brandamente sobre a realização do filme. Em outros momentos, cenas que abordam a importância dos projetos de comunicação implantados pelo pai de Luna e de ritos que são montados, seguidos de cenas em casa com a família. O que a diretora simboliza a partir desses cortes, é uma rotina fluida em que a luta faz parte do dia a dia, não é algo excepcional.

Esse modo de viver da família de Luna representado no filme entra em confluência direta com escritos de um dos companheiros de luta do seu pai, o antropólogo ayuujk Floriberto Díaz. Juntos, eles desenvolverem o conceito de communalidad, inclusive citado no filme. Floriberto Díaz, ao delimitar a diferença entre comunidade e communalidad, dá ênfase à noção de que a communalidad é uma busca sempre ativa de se fazer presente e atuante na comunidade, numa

espécie de doação proativa às necessidades do coletivo. O conceito dado por ele nos ajuda:

Comunalidad:

A terra como mãe e como território
O consenso em assembleia para tomada de decisão
Serviço gratuito como exercício de autoridade
O trabalho coletivo como ato de recreação
Ritos e cerimônias como expressão do dom comunitário⁹.
(Diaz, 2004, p. 368, tradução nossa)

Outro elemento essencial para a construção narrativa do filme de Luna é a forma como a diretora expõe os bastidores da elaboração filmica, caracterizando assim Tio Yim como um filme processo. Ou seja, diversos elementos em jogo para a tomada de decisões dentro da obra são expostos ao espectador, de maneira a dialogar com o caráter do consenso em assembleia para a tomada de decisões pertencentes à *comunalidad*. Luna deixa nítido como é importante para ela decidir tudo em conjunto com sua família e, de alguma forma, convida o espectador para adentrar esse processo de busca por respostas. Nenhum dos familiares de Luna sai neutro nesse processo, pois todos são convidados a implicar-se nessa busca por caminhos narrativos. Os personagens do filme de Luna, seus familiares, vivem a comunalidad do povo zapoteca e não tem como sair dela para a produção do filme. Logo, a comunalidad vem pra dentro da narrativa, atuando em sua semântica e na essência de Luna de fazer cinema.

⁹ No original: “Comunalidad: La tierra como madre y como territorio El consenso em assemblea para la toma de decisiones El servicio gratuito como ejercicio de autoridade El trabajo colectivo como um acto de recreación Los ritos y ceremonias como expresión del don comunal”.

O mecanismo de expor o processo de produção da narrativa é identificado desde os primeiros minutos na obra, tanto através das imagens da câmera sendo montada, como de cenas de preparação para entrevista, ou das sequências com o irmão da diretora relutando em aparecer no filme. Contudo, o que ganha relevância nessa aparente transparência, principalmente, são diversos momentos da exposição da própria elaboração do fio condutor do filme construído especialmente entre ela e os pais, a partir da elaboração da música que eles compõem.

Uma dessas cenas de processo traz um elemento especial. Quando Luna entrevista a mãe e ela brinca com o microfone direcional cantando uma música, uma imagem dos bastidores de produção da rádio de décadas atrás entra na montagem. Nessa imagem, a mãe narra um texto de apresentação do programa da rádio comunitária zapoteca. O material de arquivo da mãe remonta um momento de criação da rádio e também de elaboração estética do respectivo projeto cultural. A mãe titubeia e ao cometer um erro na narração do texto de chamada do programa da rádio, possibilita assim que o espectador relate o exercício da mãe à tentativa de elaboração empreendida pela filha no filme. Como elaborar esteticamente a luta de um povo em diálogo com a comunidade e comunicá-la?

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que seria a construção do filme de Luna e da rádio gerida pelos pais se não exposições de um exercício de elaboração de si e da comunidade em busca de outros companheiros de identificação para com aquele modo de vida? Ambos passam por uma construção de um glossário estético em que o comum e a *comunalidad* desenham, redescobrem e redesenham em um movimento constante de modos de lutar. Na medida em que a comunidade zapoteca cresce e que novas gerações chegam, as estratégias se movem. Nada é definitivo, apenas a vocação em se voltar para o coletivo.

Tanto o filme dirigido por Luna Marán, quanto o longa roteirizado por Bia Pankararu, operam no sentido de gerir as narrativas como agentes

epistemológicos que parecem transparecer a vivacidade e o movimento dessas lutas que se desenvolvem nos respectivos territórios. Essas lutas se colocam na contramão do pensamento ocidental eurocêntrico, que não se abre para escuta dos encantados ameríndios. Cabe enfatizar que não existem modelos de luta a serem copiados em larga escala, visto que as respostas desses universos podem ser distintas. Mas, como reiteram Stengers, Federici e Marisol de la Cadena, o diálogo entre os diferentes e o exercício da escuta é o que restou como máxima.

REFERÊNCIAS

DÍAZ, Floriberto. **Comunidad y comunalidad**. Diálogos en la acción, segunda etapa. México: Culturas Populares e Indígenas. 2004.

FEDERICI, Silvia. **La revolución feminista inacabada**. Mujeres, reproducción social y lucha por lo común. Colombia: Ediciones desde Abajo, 2014.

GUTIÉRREZ AGUILAR, Raquel. **Horizontes comunitario-populares**: producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.

HUAIQUINAO, Juan. **Tayiñ Mapuche Kimun**: Sabiduría y conocimientos. Santiago: Universidad de Chile, 2016.

MATTA, Priscila. **Dois lados da mesma corrente**: Uma etnografia da corrida do imbu e da penitência entre os Pankararu. Dissertação de mestrado do programa de Pós-graduação em Antropologia USP. 2005.

PANKARARU, Bia. Entrevista cedida à Manuela Bezerra Gouveia de Andrade. Recife, 4 de agosto de 2023.

STENGERS, Isabelle. The challenge of ontological politics in: DE LA CADENA, Marisol; BLASER, Mario (ed.). **A world of many worlds** Durham: Duke University Press. 2018.

Referências filmográficas

RAMA PANKARARU. Diretor: Pedro Sodré. Roteiro: Bia Pankararu, Pedro Sodré e Yuri Westerman. Produção: Copa Filmes. Brasil: 2022. 98', colorido.

TIO YIM. Diretora: Luna Marán. Roteiro: Luna Marán, Sofía Gómez-Córdova, Perlis López. Produção: Animal de Luz Films, Bruja Azul, Oa Diseño de Sonido e Phonocular. México: 2019. 82', colorido.