

## REENCANTANDO AS IMAGENS: O CINEMA INDÍGENA COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO DE MUNDOS

Lilian Carla Barbosa Marçaneiro  
Faculdade Educação - UNICAMP  
1144430@dac.unicamp.br

### Resumo

O presente trabalho propõe uma aproximação com o filme *Watoriki Xapiripê Yanopê – A Casa dos Espíritos* (2010), de Morzaniel Framari e Dário Kopenawa, à luz das discussões sobre o cinema indígena como dispositivo de criação de mundos. O filme é tomado como exemplo potente de uma estética que rompe com a lógica da representação e que produz imagens relacionais, animadas por uma dimensão vital que se inscreve no próprio gesto de filmar. A partir do conceito de imagem óptico-sonora pura de Gilles Deleuze e da noção de animismo de Tim Ingold, discutimos como o filme escapa aos automatismos perceptivos da tradição ocidental, convocando o espectador a um tipo de presença sensível. A câmera de Morzaniel não é instrumento técnico subordinado à linguagem audiovisual dominante, mas extensão de seu corpo e de seu território, funcionando como parente, como ser relacional. A instabilidade do enquadramento, a atenção ao extracampo e a recusa da montagem linear constroem uma forma de ver que não separa a imagem da vida. A escolha da palavra “animação” na tradução de uma fala do filme: “quando as mulheres morreram, parou a animação”, reforça essa abordagem, permitindo pensar o cinema como gesto de devolução do ânimo àquilo que foi silenciado pela lógica colonial. O filme não apenas documenta, mas propõe um modo de estar no mundo. A imagem, nesse contexto, é dispositivo de reencantamento e de resistência, capaz de semear mundos por meio da relação com a terra, com os espíritos e com os sonhos.

**Palavras Chave:** cinema indígena; animismo; reencantamento; imagem-óptico sonora pura.

### Introdução

O ronco do avião e o espírito-vento nas árvores. O filme *Watoriki Xapiripê Yanopê – A Casa dos Espíritos* (2010) começa com um pouso. Na sequência, vemos um gramado com marcas de pneu e começamos a ouvir a narração de Morzaniel Framari. Morzaniel nasceu na aldeia Demini, teve a oportunidade de estudar cinema em 2009, quando a Hutukara Associação Yanomami (HAY) o convidou para uma oficina coordenada por Pedro Portella e Julia Barreto, através do Vídeo nas Aldeias.

As imagens de Morzaniel respiram, são vivas, um tipo de vida que propõe, aos não indígenas, a fazer um esforço cinematográfico de sonhar com outros seres senão eles mesmos, mobilizando no espectador outros modos de ver, há um tempo para a suspensão da presença humana. Ao longo do filme, as imagens não nos dão apenas a *compreensão* da realidade Yanomami, a Casa dos Espíritos é a própria Casa do cinema, que se faz real através da realidade, a câmera se movimenta como extensão de um corpo e não como um objeto, reata o humano com o inanimado, não na forma de crença, mas como uma condição crucial para estar nesse mundo, nessa Casa.

Esse gesto se aproxima do que Ingold compreende como uma condição animada de existência: não uma crença projetada sobre coisas inertes, mas uma maneira de estar vivo para

o mundo. Animar, nesse contexto, é entrar em composição com o campo relacional que torna tudo coextensivo, o visível e o invisível, o cineasta e a câmera. O cinema de Morzaniel, assim, não representa a realidade Yanomami, ele a atualiza, a prolonga e a habita, reatando o elo entre o humano e o não humano, assim se cria e se vive uma imagem cinematográfica dessa Casa, a Serra de Watoriki, onde o vento se faz forte, onde os espíritos chegam.

## Desenvolvimento

A princípio, ver-habítamos uma espécie de movimento como o de um espiral, nessa primeira etapa de filmagens, a interação entre a câmera e o que é filmado, é de um observador que se afasta para mostrar: essa é a pista que os brancos construíram, essa é a escola que os brancos trouxeram, enquanto ouvimos a narração em *off* sobre o que o não indígena trouxe, as imagens são representativas, tendo relação entre o que é narrado e o que é mostrado. No entanto, à medida em que o filme avança e as imagens começam a adentrar a Watoriki, as imagens vão perdendo a representação e entrando em relação com o brincar das crianças, com o canto dos pajés em seus transe xamânicos, com o vento da montanha, com a quietude da rede.

O tempo todo sentimos a câmera em suas mãos, isso causa um efeito de proximidade, a imagem deixa de representar e se torna viva, parecem nossos olhos. Quando olhamos para as coisas, não olhamos enquadrando, oscilamos em busca de um ângulo ainda não fixado, vemos riquezas íntimas no seu ato, o tempo é outro, um fragmento que não induz encadeamento, mas sensações, assim como nosso olhar não é régua nem moldura, é afeto, a imagem instável nos lembra que ver é procurar e, ao procurar, nos deixamos afetar.

A câmera é também uma parente entre eles, ela vive aquele momento ao mesmo tempo em que o apreende. A luz, o campo e o extracampo, o foco, e o desfoco, o close, o zoom que se apresenta, tudo isso nos proporciona uma nova maneira de ver e de fazer, de repente, estamos totalmente imersos porque ali nunca ouve clichê, a imagem é verdadeira. Não há sequências narrativas, cada um é o próprio tempo pulsando e nos coloca em relação com aquilo que se revela, percebemos a beleza da luz que se apresenta natural, do som que não se separa da paisagem, a desestabilização da câmera nos confronta, o cineasta não disciplina o olhar, não domestica seu instrumento, ela saiu de seus sonhos e se realizou em suas mãos para nos mostrar que há um princípio vital que a anima e que a faz andar por entre aquele território, desejante de nos provar o quanto ele é valoroso por ser aquilo que se é.

Deleuze escreve que só percebemos clichês, pois nosso olhar, mediado por nossos interesses econômicos, crenças ideológicas e exigências psicológicas, apenas percebe o que está interessado em perceber, no entanto, se nossos esquemas sensorio-motores se interrompem, pode aparecer outro tipo de imagem: a óptico-sonora pura, a coisa em si mesma. *A Casa dos Espíritos* nos mobiliza porque nos desloca para este caminho, rompe os automatismos do olhar, atravessa nossos esquemas sensorio-motores (Deleuze), e suspende os filtros habituais com os quais percebemos o mundo. Imagens que não apenas nos mostram algo novo, mas nos desafiam a vê-lo de outro modo. E é nesse movimento que o clichê se desfaz: somos arrancados da percepção domesticada por interesses, crenças e hábitos, e colocados diante de algo que não se

deixa reduzir à metáfora. Somos convocados a ver a coisa em si mesma, em sua inteireza, observamos o clichê sendo atravessado com a flecha certa de um vidente.

O não-indígena, imerso cada vez mais na civilização do clichê, “na qual todos os poderes têm interesse em nos ocultar as imagens” (DELEUZE) ou em nos ocultar algo na imagem, pode encontrar, nesse filme, a possibilidade de destravar novos modos de olhar e de se abrir para um nascimento contínuo, sem definição, semeando fendas, conexões. Há espaço para contar mais uma história, uma história que não busca totalidade, mas relação, relação com a terra, com os rios, com os espíritos, com os sonhos, com objetos que ganham alma, como a câmera, essa história não representa o mundo, mas o semeia. E nele semeia também o reencantamento com a diversidade que não está fora de nós, nem à margem, mas que vive, por entre tudo. O Cinema é como um outro espírito que chega e se transforma nesse nascimento contínuo, ampliamos as linhas nessa geografia da vida, o olhar se torna tão tátil quanto as pontas dos dedos.

### Conclusão

Em uma das cenas finais, um ancião yanomami narra como a ritualística se transformou: “era assim que nossos antepassados faziam, agora já não fazemos mais assim”; “não é longe, onde parou a animação. Quando as mulheres morreram, parou a animação”. *Animação*, como palavra escolhida para a tradução de sua fala para o português, nos abre possibilidades de desdobramentos, é necessário resgatar a animação, a vida, a fala aponta para a interrupção, mas o filme evidencia que o gesto cinematográfico pode funcionar como um agente de reativação dessas tradições, além de salvaguardá-las, ao mobilizar formas de ver e de sentir que escapam aos esquemas perceptivos estabelecidos pela lógica colonial, nos convoca a entrar para essa luta. Por fim, vemos gotas quedando-se no chão e depois a imagem se abre e vemos uma criança recolhendo a água da chuva, essa cena final reforça a resistência e a continuidade, é como um convite para restaurarmos o que foi interrompido com a chegada da lógica destrutiva do colonizador. Retomar a dança do mundo, deixar o sol e a chuva cumprirem seus ciclos, permitir que a vida brote após as podas, há como nascer continuamente, precisamos desejar que o mundo respire de novo, sonhe de novo.

### Referências

BRASIL, André. **Ver por meio do invisível**. O cinema como tradução xamânica. Novos estudos, CEBRAP. São Paulo, v. 35.03. Novembro, 2016. p. 125-146.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. **Desmanchar o cinema**: variações do fora-de-campo em filmes indígenas, 2015.

CORREA, Mari. **Vídeo nas Aldeias no olhar do outro**. In: Catálogo VNA, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II. A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

INGOLD, Tim. **Repensando o animado, reanimando o pensamento**. In: Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, p. 115-126, 2015.

VIII Colóquio Internacional  
A Educação pelas Imagens e suas Geografias  
10º Encontro com Imagens e Filosofia  
São João del-Rei, 2025

PENSAR COM AS IMAGENS -  
MODOS OUTROS DE CRIAR E HABITAR MUNDOS

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **Espírito da Floresta**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2023.

KRENAK, Ailton. **As alianças afetivas**. Entrevista a Pedro Cesarino. 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. Companhia das Letras, 2022.

**WATORIKI XAPIRIPĚ YANOPE** – **A Casa dos Espíritos**. Direção e fotografia: Morzaniel Iramari e Dário Kopenawa. Vídeo nas Aldeias, 2010. Documentário, 24 min.