

SERRAS DA DESORDEM E YÕG ÃTAK, MEU PAI KAIOWÁ: Entre a Autocrítica Moderna e a Prática Cosmológica

THE HILLS OF DISORDER AND YÕG ÃTAK, MY KAIOWÁ FATHER: Between Modern Self-Critique and Cosmological Practice

Julio Bezerra ¹

Resumo: Este ensaio compara *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e *Yõg Ãtak: meu pai, Kaiowá* (2024), de Sueli e Isael Maxakali, Luisa Lanna e Roberto Romero, a partir de um eixo epistemológico e ontológico. Mais do que dois filmes sobre reencontro, trata-se de dois regimes de imagem e duas posições históricas diante da violência estrutural brasileira. Enquanto Tonacci opera sob o signo do limite da representação, assumindo a impureza formal como resposta ao trauma, o cinema Maxakali desloca a questão ao afirmar a imagem como prática interna de continuidade. A noção de utupë, tomada como operador conceitual, permite pensar a imagem não como mero registro ou prova, mas como força em circulação, aproximando a cosmologia indígena de certas lógicas do digital.

Palavras-Chave: Utopë 1. regimes da imagem 2. Cinema indígena 3.

Abstract: This essay compares *The Hills of Disorder* (2006), by Andrea Tonacci, and *Yõg Ãtak: Meu Pai, Kaiowá* (2024), by Sueli and Isael Maxakali, Luisa Lanna and Roberto Romero, through an epistemological and ontological framework. Rather than simply two films about reunion, they reveal two image regimes and two historical positions in relation to Brazil's structural violence. Tonacci's film foregrounds the limits of representation, embracing formal impurity as a response to trauma. In contrast, Maxakali cinema displaces the problem by affirming the image as an internal practice of continuity. Drawing on the concept of utupë as a conceptual operator, the essay rethinks the image not as representation but as circulating force, suggesting an affinity between Indigenous cosmology and digital processuality.

Keywords: Utopë 1. Image regimes 2. Indigenous cinema 3.

1. Introdução

Yõg Ãtak: meu pai, Kaiowá (2024) começa com a imagem de uma casa típica dos Tikmũ'ũn (Maxakali)². Ela ocupa o centro do quadro, ligeiramente aberto, com pouca profundidade de campo. A fachada é fechada. O fundo, embora invisível aos nossos olhos, se abre

¹ Professor do curso de Audiovisual e do PPGCOM da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Email: juliocarlosbezerra@hotmail.com.

² Os Tikmũ'ũn, mais conhecidos como Maxakali, somam cerca de 2.000 pessoas vivendo em três terras indígenas no Vale do Mucuri, nordeste de Minas Gerais

para a mata. Não vemos o que há atrás, mas sentimos sua presença. Como já observaram Rosângela Tugny (2014), Bernard Belisário (2014) e André Brasil (2020), essa arquitetura desafia nossa expectativa perspectivista: em vez de organizar o visível para avançar sobre o invisível, o plano se torna centrífugo, vulnerável ao que o atravessa, permeável àquilo que não se mostra. Antes que qualquer personagem entre em cena, a imagem já respira uma outra lógica espacial menos frontal, mais relacional. A voz de Sueli Maxakali inaugura o gesto: “Meu pai, vou te mostrar agora a família que você vai conhecer.” Sua fala não apenas acompanha a imagem. Ela a ativa, a convoca. Um a um, os familiares entram no quadro, ocupam o espaço, espremem-se para caber no enquadramento. O tom é doce, paciente, carregado de humor e afeto. Sueli nomeia também os ausentes — filhos, netos, parentes que não estão ali — e, ao fazê-lo, povoa o plano de presenças invisíveis. “E eu, meu pai?”, pergunta ela. “Você já viu a minha família, agora falta eu pra completar.” Sueli sai então de trás da câmera e assume o centro do quadro. Se, no cinema Maxakali, a câmera é quase sempre corpo (presença situada, afetada e afetante), aqui, por um instante, ela parece suspender essa encarnação - embora continue marcada por uma agência que não se apaga. A imagem não perde espessura. Ela talvez se torne ainda mais consciente de si. Isael, seu marido, começa a tocar e todos cantam. Ao final, olham para a lente. “Acabou”, diz Isael. “Ficou bom?” Todos saem de cena. O que permanece é um cavalo inflável vermelho, plástico, saturado, imóvel no centro do quadro. Talvez ali esteja uma das chaves do filme. Nenhuma imagem é pura. O ritual convive com o plástico, o canto, com o objeto globalizado, a memória ancestral com as camisas do Flamengo e o resto contemporâneo que insiste em ficar.

Este longo plano-sequência, um dos muitos que estruturam o filme, já anuncia o que está em jogo. Sueli Maxakali e Isael Maxakali dividem aqui a direção com Luisa Lanna, montadora e professora experiente na formação audiovisual em territórios indígenas, e Roberto Romero, antropólogo e documentarista, mas o gesto é profundamente íntimo: trata-se da travessia de Sueli para reencontrar o pai de quem foi separada ainda criança durante a ditadura militar. Luiz Kaiowá, indígena Guaraní Kaiowá, foi removido à força de seu território no Mato Grosso do Sul no início dos anos 1960 por agentes do Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Após circular por diferentes estados, foi levado ao Posto Indígena Mariano de Oliveira, em Minas Gerais, onde viveu entre os Tikmũ’ũn por mais de quinze anos. Ali se casou, teve duas filhas e, pouco depois do nascimento de Sueli, foi novamente deslocado — dessa vez pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) — e obrigado a retornar ao território de

origem. Um corpo arrancado de um território, reinscrito em outro, e novamente deslocado. E assim, entre fachada e fundo, entre visível e invisível, entre permanência e exílio, entre filha e pai, o filme começa.³

Enquanto via *Yôg Ātak: meu pai, Kaiowá*, outro filme, mais conhecido, mais canônico, me veio à tona: *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci. Não como comparação imediata, mas como um inquilino indesejado ou um fantasma que insiste. Em ambos, o Brasil separa. O Estado desloca, fragmenta, dispersa corpos indígenas pelo território nacional. Em ambos, um pai é arrancado de seu chão, um(a) filho(a) cresce em sua ausência, e o reencontro, quando acontece, não resolve muita coisa. São filmes impuros, atravessados por encenação, documento, performance, memória e ficção. São também obras sobre alteridade, mas, sobretudo, sobre as potências do cinema diante daquilo que o excede.

Embora a temática do reencontro tenha sido o gatilho que me trouxe o clássico de Tonacci à mente, colocar *Serras da desordem* e *Yôg Ātak: meu pai, Kaiowá* em conversa é tensionar dois regimes de imagem, duas éticas do cinema e duas posições históricas diante da violência estrutural brasileira. Se ambos nascem de uma mesma ferida, eles a atravessam por caminhos distintos. Em *Serras da desordem*, o indígena surge como figura-limite. Tonacci reen cena o trauma com uma *mise-en-scène* híbrida, fazendo do próprio cinema o lugar da impossibilidade da tradução. Já em *Yôg Ātak*, o indígena não é alegoria nem enigma. Luiz é presença viva, falante, errante, contraditória. O trauma é vivido em continuidade, sem separação nítida entre vida, ritual, política e cinema.

Comparar, aqui, não é exercício de aproximação temática. O eixo comparativo é também epistemológico, político e ontológico. Não estamos diante apenas de “dois filmes sobre reencontros”, mas de dois regimes de imagem, dois lugares de fala, duas economias do sensível que respondem a um mesmo horizonte de questões — a violência estrutural brasileira, o impasse da representação da alteridade indígena, o problema ético do reencontro tardio, o cinema e sua episteme ocidental e a ontologia da imagem. O objetivo deste ensaio é justamente atravessar esses desafios. A noção de *utupë* nos servirá de operador conceitual, aproximando a cosmologia indígena de certas lógicas do digital. A ideia, seguindo os passos de Ismail Xavier, é comparar para revelar “a mútua negação existente entre estilos alternativos” (XAVIER, 2007,

³ Essas violências só vieram à luz em 2014, quando foi publicado o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que investigou os casos Maxakali e Guarani Kaiowá, entre outros povos.

p. 14), fazendo com que cada filme ilumina o outro ao mostrar o que ele não pôde ou não precisa ser.

2. Um país que separa

Serras da desordem e *Yôg Átak, meu pai Kaiowa* revelam um país que se construiu separando. A trajetória dos pais nestes filmes carrega, metonimicamente, a narrativa maior do país: da colonização portuguesa aos fazendeiros, madeireiros e garimpeiros, da ditadura militar e seu delírio transamazônico às políticas civis que transformaram vastas regiões em plataformas de extração. O Brasil, aqui, aparece como máquina de cortar relações: entre pai e filho(a), entre povo e território, entre língua e mundo. Carapiru e Luiz Kaiowá não são apenas indivíduos, mas pontos nodais de uma coletividade. O primeiro condensa a história do genocídio indígena, do avanço de frentes econômicas, da naturalização do massacre. O segundo sintetiza a política de confinamento, remoção e tutela estatal que marcou o século XX brasileiro. Carapiru atravessando o Brasil é a imagem invertida do bandeirante. Não o conquistador, mas o fugitivo. Não o herói do mito nacional, mas o sobrevivente do genocídio. E Sueli filmando o pai é um gesto de contra-arquivo. É a tentativa de inscrever na história oficial aquilo que ela sempre tentou apagar: o sofrimento cotidiano, a precarização, a diáspora indígena.

Os dois filmes emergem em momentos históricos profundamente distintos do campo audiovisual indígena no Brasil. Quando *Serras da desordem* é lançado, a produção realizada por cineastas indígenas ainda é incipiente em termos de circulação pública e reconhecimento crítico, embora experiências fundamentais já estivessem em curso. Desde 1986, o projeto Vídeo nas Aldeias, fundado por Vincent Carelli, vinha promovendo um trabalho decisivo de formação audiovisual e produção compartilhada junto a diversos povos originários. A lógica do “filme-processo”, viabilizada inicialmente pelo VHS — filmar e exibir no mesmo dia — instaurava uma dinâmica inédita de negociação das imagens com as comunidades filmadas, deslocando a autoridade do olhar e permitindo que os próprios indígenas interviessem nos modos de representação. Ao longo dos anos 1990 e 2000, as oficinas do VNA formaram realizadores, estimularam coletivos e produziram filmes que já tensionavam a divisão entre quem filma e quem é filmado. Ainda assim, em 2006, o cinema indígena não ocupava o centro do debate cinematográfico brasileiro.

Serras da desordem surge, portanto, num contexto em que a questão indígena ainda é majoritariamente enfrentada a partir do cinema moderno não indígena, herdeiro da autocrítica

da representação. Já *Yôg Ātak: meu pai, Kaiowá* nasce num outro cenário: após décadas de circulação de imagens produzidas por indígenas, da consolidação de coletivos e da incorporação do audiovisual às lutas políticas, jurídicas e cosmológicas de diversos povos. Se Tonacci filma num momento em que o cinema ainda precisa interrogar seus próprios limites éticos diante da alteridade indígena, Sueli e Isael Maxakali realizam seu filme num tempo em que o cinema já foi apropriado, transformado e reinscrito como prática interna de memória, transmissão e luta.

Serras da desordem é um filme profundamente consciente do dilema ontológico da imagem mecânica. A câmera, enquanto dispositivo técnico, captura e separa. Como destaca Lila Foster (2009), essa é a história da imagem de Carapiru e de sua apropriação indevida. Tonacci compreende que o cinema participa, estruturalmente, desse regime de captura e separação, inscrevendo-se numa história concreta de expedições, registros antropológicos, fotografias jornalísticas, filmes institucionais e ficções. Não à toa, a encenação documental do cotidiano dos índios em família no início de *Serras da desordem* é logo interrompida por um encontro de indelével rastro simbólico. Carapiru vê o trem, signo cinematográfico por excelência, índice de progresso que nos chega embalado em um videoclipe institucional de música vibrante e imagens heterogêneas.

O Brasil dos nativos é destruído pelas imagens de afirmação de um outro Brasil: o progresso das grandes obras, das novas entradas pelo norte do país, as belezas naturais, samba e carnaval. Entrecortadas pelos vestígios da violência, essas imagens, de tão positivas e afirmativas, assumem uma estatura assombrosa. De tão familiares elas se tornam estranhas porque percebemos que é somente através delas que o Brasil Grande Potente e Bom se sustenta. (LILA, 2009)

Em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá* o terreno se desloca. Não se trata apenas de afirmar que os indígenas “interpretam” o mundo de maneira diferente, mas de mostrar que outro mundo está efetivamente em operação. Um mundo no qual vozes, imagens, corpos e espíritos não se organizam segundo a cisão moderna entre natureza e cultura, mundo e representação, sujeito e objeto, humano e não humano, visível e invisível. Um mundo em que não se pode falar de biodiversidade sem sociodiversidade.⁴ Um mundo co-produzido por práticas, escutas, narrativas e relações. O cinema aqui indica, anuncia, faz existir uma relação.

⁴ É exatamente essa defesa que Bruce Albert encampa quando desloca o olhar ocidental ao afirmar que a Amazônia nunca foi uma “floresta virgem”, mas um espaço histórica, simbólica e ontologicamente habitado.

3. *Serras da desordem*: a alteridade como ferida formal

Andrea Tonacci faz parte de um grupo de cineastas que encontrou um cinema já completamente codificado em suas formas clássica e moderna. De *Olho por olho* (1966) a *Já visto jamais visto* (2014), seu cinema se alimenta, de um lado, por uma espécie de ética da recusa (da narrativa confortável, da imagem reconciliadora, da pedagogia fácil), e, do outro, pela busca, pela experimentação, pela utopia de um olhar não contaminado. Ou seja, como sublinha Luiz Alberto Rocha (2008, p. 25), o cinema de Tonacci é atravessado pela “problematização constante do próprio cinema como um instrumento de intervenção na realidade e de transformação do olhar”. Este desejo por um olhar renovado desemboca, ainda na década de 70, no contato com a cultura indígena. Apontar a câmera para o índio é, para Tonacci, a possibilidade de trabalhar um outro tipo de vivência e de propiciar ao espectador um engajamento diverso.

Serras da desordem marca neste sentido o reconhecimento dos próprios limites do cinema diante da história indígena. Se, como Tonacci descreve em entrevista a Daniel Caetano (2008), o contato com o universo indígena havia sido inicialmente motivado pela busca por um olhar novo, não contaminado da realidade, essa “ilusão” ou “fantasia”, termos usados pelo cineasta, precisou ser enfrentada já em *Conversas no Maranhão* (1977) e *Os Araras* (1982): “No fim, a câmera revelou-se como mais um instrumento de dominação cultural e direcionamento para o mundo deles, do outro, como afinal é para nós mesmos. Filmar, como filmar-se, é assumir essa interferência” (CAETANO, 2008, p. 100). É em *Serras da desordem*, no entanto, que essa inquietação se torna radical: o cinema reconhece que chega tarde. Tarde demais para restituir a vida comunitária desfeita, para reparar a separação forçada, para reconstituir uma continuidade histórica rompida. Tonacci assume esse atraso como condição.

Não se trata exatamente de um documentário, tampouco de uma ficção histórica, mas de um filme atravessado por esse impasse. Baseado na trajetória de Carapiru, indígena Awá-Guajá que sobrevive a um massacre e passa décadas errante pelo Brasil, o filme poderia facilmente cair na armadilha do testemunho edificante ou da denúncia ilustrativa. Tonacci escolhe o caminho oposto. *Serras da desordem* começa contemplativo, que evoca, de maneira tensa, um certo imaginário do documentário etnográfico clássico. Vemos um indígena sozinho e em preto e branco a preparar uma fogueira. A câmera o observa detalhadamente, testemunha com interesse a ação do personagem. Ele logo se deita sob folhas e parece dormir. A câmera se aproxima e a montagem empreende uma transição por meio de uma gama variada de superposições e *flashes* coloridos e em preto e branco: caveiras, homens brancos caminhando pela

floresta, fogo, céu esvoaçante etc. Que imagens são essa, que se sucedem sem explicação, alternando espaços e coordenadas temporais que aproximam o filme de gêneros como aventura, suspense, faroeste? Estaria o indígena sonhando?

Tanto a fotografia de Aloysio Raulino e Fernando Coster quanto a montagem de Cristina Amaral são marcadas por essa multiplicidade de perspectivas e pela descontinuidade formal. De uma sequência a outra — e, por vezes, dentro de um mesmo plano — mudam-se os enquadramentos, deslocam-se os pontos de vista, reinventam-se as estratégias de abordagem. Longe de configurar falta de unidade ou hesitação estilística, essa oscilação é coerente com o projeto do filme: articular diferentes regimes de imagem, cruzando ficção e documentário, alternando suportes e texturas — da película em preto e branco ao vídeo digital colorido — para construir uma narrativa que se assume heterogênea.

Serras da desordem se constrói sobretudo a partir de reencenações. Carapiru vive a si mesmo, bem como seu filho Bemvindo, o indigenista Sydney Possuelo e assim por diante. Embora todos interpretem a si mesmos, isso não torna nenhum deles mais transparente. Ao contrário, o filme constrói deliberadamente uma zona de indiscernibilidade. O espectador é forçado a questionar constantemente o estatuto da imagem: registro direto? Reconstrução? Performance? Memória dramatizada? No caso particular de Carapiru, a reencenação mais parece duplicar a distância. Estamos sempre um passo aquém de sua interioridade. Carapiru não é traduzido, nem psicologizado, nem convertido em personagem “compreensível” para o público branco. Xavier (2008, p.17) comenta:

O mais decisivo é que, mesmo quando é dada esta chave – ‘agora vamos refazer aquele momento em que Carapiru fez isto ou aquilo’ - nós não temos condição de saber a relação de Carapiru com este teatro diante da câmera. Como ator, ele assume a performance e conduz suas ações conforme solicitado; no entanto, principalmente quando ele não está mergulhado nos momentos de empatia plena com os convivas, há uma zona de silêncio, uma opacidade (para nós) na sua vivência da cena.

É essa a sensação que emerge em um desconcertante plano-sequência durante a visita de Carapiru à família baiana que o acolheu. Mesmo entre aqueles brancos que acolhem Carapiru, persiste a dificuldade de compreendê-lo. A hospitalidade não elimina a assimetria. Em determinado momento, Carapiru aparece sozinho, olhando para fora do quadro e falando sem parar. O *close* se abre e percebemos que ele está sozinho. Não conversa com ninguém. O monólogo se encerra com uma fusão para uma foto em preto e branco de Carapiru vinte anos mais novo, aparentemente naquele mesmo lugar, quase como que um *match-cut*. A câmera não

observa de fora. Ela se coloca em um terreno de risco ético, onde o cinema reconhece sua própria implicação histórica na violência estrutural brasileira.

Em outras palavras, em *Serras da desordem* a alteridade é experiência de limite. A presença do indígena não é fetichizada nem estabilizada como identidade. Ela memória viva que resiste à captura total. A instabilidade formal produz uma suspensão do juízo. A epistemologia vacila. O filme nos confronta com a insuficiência de nossas categorias — documentário, ficção, testemunho — para apreender aquela vida. O espectador percebe sua própria ignorância, sua própria pertença a um regime histórico que produziu aquela violência. Ele aprende que não pode dominar o que vê. A suspensão epistemológica é também suspensão de poder.

Serras da desordem nos instiga, portanto, a pensar o estatuto político e ontológico da imagem cinematográfica quando ela lida com vidas marcadas pelo desenraizamento histórico. É nesse ponto que o belo ensaio de Ivone Margulies (2012) nos ajuda, respondendo a esta questão de forma contundente e original: *Serras da desordem* opera por uma estética de desoriginação, cuja figura conceitual central é a a-filiação. A autora se debruça sobre a reencenação, que, longe de funcionar como recurso explicativo ou restaurador, torna-se em *Serras da desordem* um dispositivo anacrônico que expõe a impossibilidade de reinscrever Carapiru em qualquer linhagem estável, seja ela familiar, étnica, narrativa ou nacional.

A noção de a-filiação emerge precisamente nesse ponto. Ela não designa apenas a ausência de parentesco, mas um estado mais radical de desaparentamento, no qual os sistemas clássicos de transmissão — sangue, memória, genealogia, tradição — falham ou se tornam insuficientes. Margulies mostra como Tonacci constrói cinematograficamente essa condição ao submeter os próprios pilares do realismo (flashback, continuidade psicológica, memória narrativa) a uma lógica de repetição recursiva e fratura temporal. O resultado não é uma identidade em construção, mas uma presença irredutivelmente incongruente.

A a-filiação, nesse sentido, não é apenas condição do personagem, mas princípio formal e político de *Serras da desordem*. O filme se move no limite da linguagem, como uma prática de encontro marcada pela desigualdade, mas também pela recusa de apagar essa desigualdade. O gesto de Tonacci é o de expor uma certa insuficiência de qualquer fala. O filme não resolve o problema da alteridade. Não transforma a alteridade em valor estético conciliador. *Serras da desordem* insiste naquilo que permanece irresolvido, naquilo que o Brasil prefere esquecer.

4. Yōg Ātak, meu pai Kaiowá: filmar para manter o mundo

O cinema de Sueli e Isael Maxakali nasce no interior de um processo histórico e cosmológico específico: a reorganização territorial e política da Aldeia Verde, após conflitos internos e deslocamentos forçados nos anos 2000. Como demonstram Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz (2018), trata-se de uma experiência que não pode ser reduzida a “produção cultural” ou “projeto audiovisual”, mas que se articula como parte da própria reinvenção coletiva do povo Tikmũ’ũn. A câmera não surge como instrumento neutro de registro, mas como meio de reconfiguração das alianças — humanas e não humanas — que sustentam a vida comunitária. Dito de outro modo, o cinema Maxakali nasce da necessidade de manter um mundo em circulação.⁵

Isael inicia suas filmagens ainda em 2007 com *Tatakox*, registro do ritual de iniciação ligado ao espírito-lagarta, no mesmo momento em que a Aldeia Verde se consolidava como novo território. Como observa Caixeta e Otto, filmar ali significava simultaneamente “rearranjar o grupo” e inventar um cinema próprio. A invenção, aqui, deve ser entendida no sentido proposto por Roy Wagner (2010): não como fabricação artificial, mas como atualização transformadora de convenções vivas. A partir daí, uma série de filmes-rituais se desenvolveu — *Tatakox Vila Nova* (2009), *Quando os Yãmĩy vêm dançar conosco* (2012), *Kakxop pit hãmcoxuk xop te yũmũgãhã* (2015) — marcando uma continuidade formal e cosmológica.

Brasil (2016) propõe compreender essa produção como uma prática xamânica. Ao analisar *Kuxakuk Xak – Caçando capivara* (2009), ele sugere que o cinema Tikmũ’ũn inscreve formalmente traços do sistema xamânico: a dinâmica de súbito povoamento e esvaziamento do espaço, a centralidade do extracampo, a opacidade que impede a transparência pedagógica. O campo fílmico nunca se fecha sobre si mesmo. Ele é atravessado por presenças invisíveis que tensionam continuamente seus limites. O visível não avança sobre o invisível. Ele o contorna, o convoca, o deixa vibrar.

É o que vemos em *Yãmihex – As mulheres-espírito* (2019) e *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020), talvez os longas de maior repercussão de Sueli e Isael – no segundo, Carolina Canguçu e Roberto Romero também assinam como diretores. O tempo destes filmes

⁵ Não podemos esquecer que Sueli e Isael não ocupam apenas o lugar de cineastas: são professores, lideranças políticas, agentes de saúde, articuladores institucionais. A prática cinematográfica se entrelaça com múltiplas funções sociais. O cinema Tikmũ’ũn, portanto, não é um campo autônomo da arte. Ele é uma prática transversal que atravessa educação, ritual, política e diplomacia interétnica. Mais do que registrar uma cultura, ele participa ativamente de sua continuidade e transformação.

não obedece à economia dramática do conflito e da resolução - tampouco ao da desconstrução, da metalinguagem, do experimental. A câmera não ocupa um ponto soberano de observação. Ela está quase sempre implicada corporalmente na situação ritual. Ela se move com os corpos, respira com eles, participa da dança, da caça, do canto. Filmar é estar dentro do acontecimento.

É também sofrer e responder à influência de um fora de quadro cosmológico, como tão bem sublinhou Brasil e Belisário (2016). Pois o que permanece fora do quadro não é simples continuidade narrativa, mas um outro mundo ativo: os yãmĩyxop, os espíritos, as forças invisíveis que sustentam aquela realidade. Essa articulação entre câmera-corpo e fora de quadro cosmológico ajuda a compreender por que os filmes de Isael e Sueli são ao mesmo tempo concisos e densos, econômicos e potentes. Não pretendem traduzir a cosmologia, mas praticá-la formalmente.

Neste sentido, *Yôg Átak: meu pai, Kaiowá* pode, à primeira vista, sugerir um arco mais reconhecível ao olhar ocidental: há uma busca, uma travessia, a expectativa de um reencontro entre pai e filha que poderia funcionar como clímax narrativo. No entanto, à medida que o filme avança, essa promessa de resolução dramática se dilui na lógica própria deste cinema. O reencontro, como veremos, é reinscrito numa rede mais ampla de relações — espirituais, territoriais, cosmológicas. A câmera permanece corpo implicado, nunca exterior à situação, e o fora de quadro continua povoado por presenças que excedem a linearidade da intriga. O que poderia ser um “drama do reencontro” torna-se experiência de continuidade ritual e diplomacia entre mundos.

A comparação com *Serras da desordem* é reveladora. A heterogeneidade formal — fragmentação, alternância de registros, temporalidades embaralhadas — do filme de Tonacci é um modo de sustentar a não-síntese. A imagem está em crise. Ela é instável, reencenada, quebrada, presa a uma pergunta tipicamente moderna: como representar aquilo que foi violentamente separado da história? A impureza de *Serras da desordem* é uma espécie de estratégia diante do trauma histórico de um outro. Uma impureza organizada a partir de categorias modernas. O filme “bagunça” essas categorias - documentário, ficção, realismo, encenação -, mas elas existem como horizonte epistemológico.

É curioso como, diferente de *Serras da desordem*, dificilmente somos levados a interrogar o estatuto da imagem. Em *Yôg Átak, meu pai Kaiowá*, a própria feitura do filme permanece à vista: vemos personagens conversando com a câmera, perguntando se a imagem ficou boa, recomeçando gestos (“A câmera parou de gravar”), olhando diretamente para a lente,

batendo as mãos como claquete improvisada. Luiz Kaiowá, num momento assumidamente encenado, ensaia fugir de casa e canta. Não como personagem psicológico, mas como presença que experimenta a própria situação. Em outra cena, Quênio, um jovem Kaiowá de óculos escuros que reflete a equipe de filmagem e vestindo uma camisa que mistura Corinthians e Tio Patinhas, apresenta-se frontalmente: diz que interpretará Luiz quando jovem. Corte. Trajados, ele e outro rapaz cantam e dançam para a câmera num longo plano-sequência estático – não deixa de ser curiosa e também reveladora essa espécie de quebra de continuidade em que apenas um deles nos é apresentado. Ao final, ambos olham pra câmera como se anunciassem o término da cena. Corte. Os dois saem da aldeia e avançam na estrada ao entardecer em um segundo plano aberto e com uma profundidade de campo de se perder de vista.

Pouco depois, na aldeia, quatro pessoas sentam-se ao redor da fogueira. A câmera, baixa, num leve *contra-plongée*, acompanha a conversa que se desenrola entre pausas, hesitações e pequenas sobreposições de fala. Eles estão preocupados. Luiz não quer aparecer. Não deseja participar do filme. “Ele é brincalhão e tá sempre mudando de assunto”, diz um deles. O guarani se entrelaça ao português, como se a própria língua ensaiasse uma travessia. “É preciso ir devagar. É preciso começar”, afirma. “Duas mulheres vieram do Rio de Janeiro. Eu disse que em menos de 15 dias eu não consigo falar. Mas pelo susto, ninguém conta nada.” A conversa não parece programada nem organizada para cumprir uma função narrativa. Ela gira, retorna, tateia mais do que avança.

Em cenas como esta, o filme desloca silenciosamente a própria ideia de drama, esparando-se por gestos mínimos, por convivências imperfeitas, por tentativas reiteradas. O que está em jogo não é a construção de um arco narrativo, mas uma ética da insistência: insistir em filmar, insistir em conversar, insistir em estar junto. A encenação e a reencenação tornam-se categorias secundárias. Não porque não existam, mas porque a oposição entre “atuar” e “viver” não organiza a experiência. O que importa não é a autenticidade da cena, mas sua eficácia relacional: se ela produz vínculo, se sustenta a presença, se mantém aberta a possibilidade do encontro.

Yôg ãtak: meu pai, Kaiowá não se organiza exatamente a partir de um problema formal, mas de uma necessidade vital. Sua impureza é de outra ordem. Quer dizer, o filme não é impuro porque desestabiliza categorias modernas. Ele é impuro porque nunca habitou essas categorias como absolutos. O cinema aqui não opera como mediação entre mundos. Ele é gesto interno, parte do próprio mundo que filma. Podemos dizer que a impureza, aqui, é cosmológica. Ela

decorre de uma visão de mundo em que as fronteiras rígidas entre passado e presente, entre memória e atualidade, entre relato e presença, não são pré-estabelecidas.

Em ambos, o espectador é implicado num jogo delicado, desconfortável, ético. Contudo, o modo dessa implicação difere profundamente. Há aqui uma diferença decisiva de posição enunciativa: Sueli filma a partir de dentro, como filha, como membro da comunidade. A alteridade não é construída como enigma exterior. O pai filmado é parte de uma rede de relações que antecede a câmera. Em *Serras da desordem*, a alteridade aparece como opacidade irreduzível que nos desestabiliza enquanto em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá* ela emerge como relação situada, que nos convoca a entrar num campo já constituído por laços e cosmologias próprias.

A experiência da alteridade se dá na relação entre filme e espectador. Contudo, esse deslocamento não se funda na opacidade absoluta, mas na percepção de que estamos entrando num espaço que não nos pertence. A alteridade aqui é relacional: vemos laços, rituais, conversas, afetos. O cinema não traduz tudo, mas também não enfatiza a distância como abismo. Se em *Serras da desordem* a alteridade é confrontação com o irrepresentável do trauma e o espectador convive com os limites de sua própria compreensão, em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá* somos implicados pela consciência de que há uma continuidade cultural que independe de nós. O filme existe primeiro para a comunidade e, secundariamente, para nós.

5. O que faz um reencontro? Do trauma à circulação

Talvez o contraste mais revelador esteja justamente na figura do reencontro. O mesmo acontecimento — pai e filho(a) que se veem após muitos anos — produz efeitos distintos nos filmes. Em nenhum dos dois há catarse ou síntese reconciliadora. Mas o modo como cada filme recusa a catarse produz efeitos diversos: em *Serras da desordem*, o cinema se aproxima do trauma apenas por circunvolução, por rodeio, por repetição. A metonímia é trágica: Carapiru é parte que aponta para um todo irrecuperável. Em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá*, a história é contada pela filha. Não se trata apenas de reencontrar o pai, mas de reinscrevê-lo numa genealogia. Aqui, a metonímia assume outra tonalidade. Mais do que apenas índice da violência estatal, Luiz Kaiowá é também ponto de continuidade entre povos distintos (Guarani Kaiowá e Tikmũ'ũn), entre territórios separados à força, entre línguas. O filme não resolve a violência, mas a reinscreve numa narrativa que pertence à comunidade.

Tonacci esvazia deliberadamente a potência melodramática do reencontro entre Carapiru e Bemvindo, reinscrevendo-o em múltiplas camadas de mediação (relatos, imagens de TV,

reencenação). O real aqui aparece não como revelação, mas, como bem observa Margulies (2012), como o que Lacan chamaria de “troumático”: um encontro com o Real como aquilo que escapa à simbolização e se manifesta como falha, como buraco (trou) na rede do sentido. Contudo, não deixa de ser curioso: o reencontro é inevitavelmente dramático. Ele funciona como uma espécie de clímax negativo: um ponto alto que não resolve, mas concentra. Nele, a emoção não é liberada, mas retida, comprimida pela consciência de que chegou tarde demais. A emoção nasce menos do afeto entre os corpos ou da sequência de imagens do que da percepção, pelo espectador, de tudo o que não pôde acontecer. O drama não está apenas na cena, mas no atraso estrutural que a funda.

O reencontro se dá de forma diferente em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá*. O filme nos instala na chegada dos Maxakali à aldeia Kaiowá. A impressão é a de que Sueli e seus parentes acabaram de descer do ônibus que os trouxeram de Minas Gerais. Eles começam a cantar, encostados no veículo. Sueli e Israel acham que é melhor começar novamente. Eles sabem a música, mas também parecem se esforçar para lembrá-la. Agora sim, estão satisfeitos. “Não tá ruim não”, diz ela. “Agora está bom”. “E o canto do Gavião espírito?”, pergunta Israel. “Você consegue lembrar? Ele cantou esse canto e mandou pra gente”. Eles caminham até a aldeia, onde os Kaiowá pareciam preparados para a chegada⁶. O corte que se segue já nos joga para o encontro propriamente dito. Luiz se levanta e canta com eles. O reencontro se dá com a câmera na mão. Filha e pai se olham. Corte. Eles se abraçam. “Saudade nada”, brinca ela, “você nem atende ao telefone”. Luiz vai abraçando uma a uma. Os sorrisos não deixam dúvida, este é um momento feliz. Ele pergunta quem são os não-indígenas que os acompanham. Sueli apresenta os netos, um pouco acanhados, e entrega presentes.

Não há preparação dramática, nem enquadramento que anuncie a excepcionalidade do momento. O reencontro é um acontecimento entre outros. Essa neutralidade aparente poderia ser vista com frieza, mas talvez revele um deslocamento ontológico do drama. O filme não transforma o reencontro em ápice porque, nesse universo, a vida não se organiza em torno de eventos singulares e resolutivos. O reencontro se inscreve numa continuidade já em curso. Ele não pede ênfase, não interrompe o fluxo do cotidiano. Se em *Serras da desordem*, somos conduzidos a uma emoção complexa, pesada, quase culpada, em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá*, o

⁶ Essa impressão me foi confirmada por Vitor Zan, que participou da captação de som do filme no Mato Grosso do Sul. Eles foram mesmo surpreendidos. Sabiam que os Maxakali chegariam naquele dia, mas não exatamente naquele momento. A chegada, embalado pelo canto, foi, segundo Zan, bem forte e emocionante, embora o filme não pareça muito interessado em imprimir esse impacto.

espectador precisa desaprender essa expectativa. Quem espera o grande momento corre o risco de não percebê-lo. O filme exige outra atenção.

Em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá*, a impossibilidade de resolução convive com outra pulsão: o desejo de continuidade. O reencontro entre Luiz Kaiowá e Sueli é existencial, corporal, ritual, precário. O que vemos é uma tentativa, um deslocamento, uma insistência – muito mais do que uma promessa de reconciliação. O filme recusa a lógica do antes/depois e aposta na convivência como processo aberto, uma ética do estar-com que não se fecha em solução. O cinema se apresenta como parte do próprio processo do reencontro. A continuidade não é dada pelo reencontro em si — frágil, ambíguo, frio —, mas pelo ato de filmar. Se *Serras da desordem* trabalha sob o regime do tempo traumático (circular, reiterativo, sem síntese), *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá* opera num regime de tempo processual. No primeiro, o reencontro evidencia a impossibilidade de restaurar o que foi destruído. O que há é a evidência brutal de que o Brasil separou, destruiu, dispersou. No segundo, o reencontro é aposta no porvir, prática de recomposição relacional, instauração de um campo possível de transmissão.

É o que se percebe na sequência que sucede o reencontro. Isael e Luiz conversam num plano de conjunto, sentados diante de um bambuzal que preenche o fundo com sua textura densa e vibrátil. Sueli, fundida à câmera, pergunta sobre os tempos da ditadura. Falam em português. Luiz pede para passar à língua deles, “senão tem coisas que eu deixo passar”. A conversa oscila, há pequenas hesitações, repetições, quase como se não estivessem falando a mesma língua. Isael retoma frases, olha para Sueli-câmera como quem confirma o sentido. Luiz fala de um tempo de medo, de comer rápido e trabalhar muito. “Não era bom não.” O peso do passado atravessa a cena, mas a atmosfera é tranquila, quase leve. Há sorrisos e pausas compartilhadas. Corte. De súbito, o assunto deriva para um ritual de iniciação, “a cerimônia dos meninos”. Luiz lembra-se de um canto e entoa dois versos. Isael se surpreende com a performance, gargalha. Sueli também ri e se volta momentaneamente para o pai. A cena é comovente e desarma o espectador acostumado à economia do acontecimento. Aqui, o acontecimento é continuar.

6. Utupë e os regimes da imagem

Se, em *Serras da desordem*, a imagem é marcada pela experimentação de um limite, e, em *Yôg Ātak, meu pai Kaiowá* ela se afirma como prática interna de continuidade, talvez seja preciso deslocar ainda mais o terreno da comparação. A diferença entre esses filmes não se

reduz a uma divergência ética ou formal. Ela implica regimes distintos de realidade da imagem. É nesse ponto que a noção de *utupë*⁷ pode funcionar como um operador decisivo. Bruce Albert (2014, p. 239) vem ao nosso socorro:

Centro de gravidade da ontologia e da cosmologia dos Yanomami, o conceito de *utupë* – ‘imagem’ – ocupa um lugar principal no pensamento de Davi Kopenawa. Em *A queda do céu*, ele possui várias dimensões, comparecendo a propósito da discussão encetada por Kopenawa a respeito da divergência política entre os Yanomami e os brancos [napë] quanto à conservação da floresta – pois a agência destrutiva destes é imputada a um certo regime imagético –, do estatuto ontológico dos brancos – cujas imagens variam de espíritos ancestrais protetores da floresta a monstros canibais responsáveis por sua devastação – e da cataclismologia epitomizada pela ‘queda do céu’ – evento cósmico resultante de uma verdadeira ‘guerra de imagens’.

Albert (2003, p. 42), em outro momento, continua:

A imagem (*utupë*) é primeiro um componente da pessoa. Ela está assim, enquanto ‘imagem-vital’, contida no ‘corpo-pele’ (*siki*) de cada ser e garante sua animação. Mas, sob forma não-corpórea, é igualmente uma ‘imagem-essência’ original que os xamãs podem convocar a título de espírito auxiliar. Ela se torna assim ‘imagem-espírito’ xamânico. *Utupë* designa também o reflexo (na água, nos espelhos), a sombra que se traz, o desenho, a fotografia, as reproduções (brinquedos, miniaturas). *Utupa sipe* (“peles de imagens”) designa os jornais e as revistas.

Descrito dessa forma, como sublinha Marco Antônio Valentim (2018) o conceito de imagem congrega significados antagônicos aos nossos olhos, designando a imagem como contida no corpo, mas também como separada dele, imagem como essência, mas também reflexo, como forma das coisas e sujeito espiritual. Ou seja, ela conjuga a um só tempo corpo, alma, arquétipo, simulacro, categoria e pessoa. O conjunto destes esforços de tradução oferece diferentes perspectivas que vão, gradualmente, auxiliando a construir um conceito, que “parece ser tão múltiplo quanto suas instâncias concretas de (trans-) figuração” (VALENTIM, 2018, p. 221).

Albert (2014, p. 240), não à toa, reforça que a própria tradução do termo yanomami por “imagem” resulta de um equívoco produtivo. Os próprios Yanomami chamam todas as manifestações de “nossa iconofilia (imagens sobre papel ou digitais, animadas ou não), representações plásticas diversas (desenhos, gravuras, pinturas, estátuas) ou modelos reduzidos

⁷ Vale ressaltar que *utupë* não é o único termo ameríndio que, ao ser traduzido como “imagem”, desloca radicalmente o sentido ocidental da palavra. Conceitos como *mekaron* entre os Kayapó ou *yuxian* entre os Huni Kuin, entre muitos outros, também redimensionam a noção moderna de imagem ao articulá-la a regimes de agência, circulação e presença. *Utupë*, contudo, talvez seja aquele que inspira hoje uma fortuna crítica e teórica mais desenvolvida – o que se justifica, sobretudo, pela enorme influência dos trabalhos de Davi Kopenawa e Bruce Albert.

(brinquedos e miniaturas) pelo mesmo termo - utupë”. E eles o fazem não porque as confundem com suas imagens xamânicas, mas porque reconhecem nelas uma potência semelhante: a capacidade de afetar, de agir, de circular. A iconofilia moderna, vista desde fora, talvez não apareça como culto à representação, mas como proliferação de forças visuais. Esse deslocamento é desconcertante.

O equívoco é produtivo porque essa fricção revela o quanto nossa noção de imagem é histórica, contingente, carregada de pressupostos metafísicos. Essa pletora de significados antagônicos — imagem como essência e como espectro, como arquétipo e como fantasma — que a utupë compreende não é um problema a ser resolvido, mas o próprio motor de uma ontologia que não separa aparência e ser, visível e invisível, matéria e espírito. Pensar a utupë é aceitar um deslocamento radical daquilo que, na tradição ocidental, chamamos de imagem. Não se trata de ampliar um conceito já dado, nem de traduzir um termo indígena para o nosso vocabulário visual, mas de deslocar o seu fundamento. Trata-se de desfazer um regime de identidade, estabilidade e hierarquia (original/cópia, essência/aparência, visível/invisível).

A pergunta persiste. Como conciliar todos estes sentidos? O que seria um conceito de imagem que pudesse congrega todas as coisas que os Yanomami colocam nesse conceito de utupë e “do qual nos falam ser o equivalente do nosso? O que seria uma noção de imagem que englobasse a deles e a nossa?” (SENRA, 2011, p. 72) Ora, parece-me que o diálogo entre *Serras da desordem* e *Yõg Átak, meu pai Kaiowá* nos oferecem pistas valiosas. Tomada como operador conceitual, a utupë nos obriga a suspender categorias e a perguntar outra coisa: a imagem, nestes filmes, funciona como resto, como prova, como memória ferida, ou como força em circulação? Ela fortalece ou empobrece o mundo que atravessa e compõe.

O cinema não é instrumento neutro, mas também não é uma prisão estrutural. Ele é campo de disputa ontológica. Em *Serras da desordem* e *Yõg Átak, meu pai Kaiowá* os personagens se impõem como outros sujeitos, para além dos predicados antropológicos e refratários ao reconhecimento segundo regras a priori de representação. O filme de Tonacci se constrói como um campo instável de reaparições, encenações, retornos e espectros. A figura de Carapiru não é apresentada como um indivíduo plenamente acessível, mas como alguém cuja presença escapa continuamente ao regime da transparência. A noção de utupë permite pensar essa opacidade como sinal de que o filme toca um nível de realidade que não se esgota na visibilidade empírica.

Quando, contudo, um povo que historicamente foi filmado passa a filmar, não está apenas adotando uma linguagem, mas alterando o que a linguagem pode ser, oferecendo-nos *flashes* do tipo de mundo que se deixa ver quando a câmera entra em ressonância com uma cosmologia que não separa corpo, espírito, gesto, palavra e matéria. Em *Yõg Átak, meu pai, Kaiowá*, Luiz aparece como figura dividida (“Tupã me dividiu em dois”), deslocada entre territórios, línguas, povos e tempos históricos. Ele não retorna como imagem-identidade, como figura plenamente visível e recuperável. Sua imagem funciona como uma presença ontológica instável — exatamente aquilo que a utupë nomeia. Trata-se de uma imagem sonora que o chama à existência e o faz circular. O cinema, nesse caso, não documenta um reencontro: ele opera xamanicamente, mesmo atravessado por tecnologias brancas. Em *Yõg Átak, meu pai, Kaiowá*, a imagem opera mais próxima da lógica da utupë: não separa corpo, memória, ancestralidade e gesto. Ou, dizendo de forma mais arriscada, se Tonacci desconfia e confia na imagem, de forma alternada e incessante, os Maxakali querem habitar a imagem, usando-a como convocação, invocação, sustentação.

7. Afinidades eletivas: utupë e o digital

Os Maxakali encontram no cinema um meio privilegiado de expressão, não porque o cinema seja neutro ou universal, mas por uma certa afinidade ontológica. O que me parece curioso defender (e essa defesa não cabe toda nos limites deste artigo) é uma certa afinidade inesperada da cosmologia indígena e conceito de utupë com a própria tecnologia digital. Não só porque o cinema analógico carregava um peso industrial, laboratorial, técnico pesado, enquanto o digital é portátil, manipulável, permitindo a circulação horizontal. Mas porque o digital se aproxima muito mais de uma lógica deshierarquizante e relacional do que de uma lógica monumental. Ele é transformação, metamorfose, trânsito constante. Ele dissolve fronteiras entre imagem, som, texto, arquivo, transmissão.

Pensar o cinema digital à luz da utupë talvez seja uma das formas mais férteis de compreender o que há de realmente novo, perturbador e potente nas imagens contemporâneas. A imagem digital se aproxima de modo inquietante da lógica da utupë. Ambas não são necessariamente icônicas ou indiciais, mas processuais. Elas existem menos como objeto do que como operação. Assim como a utupë, a imagem digital não precisa ser compreendida para ser eficaz. Sua potência está menos no significado do que na capacidade de produzir relação. O cinema digital, quando levado a sério, também ameaça essa soberania. Ele multiplica pontos de vista,

dissolve centros, produz simultaneidades difíceis de hierarquizar. A imagem deixa de ser janela ou moldura e passa a ser ambiente, portal.

Podemos considerar a questão do plano-sequência no cinema digital e indígena. Se, durante boa parte da história do cinema moderno, o plano-sequência foi associado à capacidade de preservar a integridade do real e respeitar a ambiguidade do mundo, o cinema indígena desloca radicalmente esse pressuposto. Nele, o plano-sequência não opera como garantia de realismo, nem como prova de veracidade. Ele funciona como ferramenta de simultaneidade. Não se trata de preservar o real, mas de habitar um mundo onde muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, sem hierarquia prévia, sem centro fixo, sem ponto de vista soberano. Esse deslocamento é decisivo. Se no regime clássico-moderno do plano-sequência, a duração contínua estava ligada a uma ética do olhar, pressupondo, portanto, uma distinção mais ou menos clara entre mundo filmado e olhar que o observa, em um filme como *Yôg Átak, meu pai Kaiowá*, o plano-sequência não protege o real da intervenção e se oferece como modo de convivência, compartilhando uma duração que não pertence apenas ao humano, nem apenas ao visível ou ao tempo presente.

Por isso, a questão não é mais “o que é mais verdadeiro?”, mas “o que pode coexistir no mesmo plano?”. Dentro de um mesmo plano, coexistem: vozes humanas e não humanas, gestos cotidianos e ações rituais, tempos históricos distintos, atenção e dispersão, o que importa e o que parece lateral. E nada disso é organizado segundo uma economia dramática. A câmera não seleciona previamente o que deve ser central. O plano não conduz o olhar e opera em uma lógica de recusa da hierarquização perceptiva. O plano não avança rumo a um clímax. Ele sustenta uma situação. Sustentar aqui é palavra-chave: sustentar corpos no quadro, relações frágeis, a presença do outro.

No entanto, que fique claro, a utupê não é substrato material nem código binário, não pertence a nenhuma tecnologia. É antes uma maneira de ver/ouvir — ou, mais radicalmente, uma maneira de existir com as imagens. Ela não depende da emulsão fotossensível nem do pixel. Ela antecede o dispositivo. O digital, contudo, talvez exponha, de maneira mais crua, aquilo que sempre esteve latente na imagem, mas que o regime analógico frequentemente encobria sob a lógica do índice e da representação: a imagem como virtualidade⁸ em atualização.

⁸ É importante evitar uma equivalência direta entre utupê e o virtual deleuziano. Ambos recusam a oposição rígida entre real e imagem e afirmam a existência de uma dimensão não atual plenamente real. Ambos deslocam a imagem do regime mimético da representação e apontam para uma realidade que excede a presença empírica imediata. A convergência, contudo, termina aí. O virtual em Deleuze é categoria metafísica geral, válida para toda

A afinidade, portanto, não é ontológica, como se o digital realizasse a utupê, mas estrutural. Ambos operam segundo lógicas processuais e relacionais. O pixel não “representa” uma coisa. Ele participa de uma rede de relações matemáticas e informacionais que só se atualizam na operação. A imagem digital não está presa a um referente físico imediato — embora ele sempre exista, nem que seja como imaginação. O digital não cria essa ontologia relacional, mas a torna mais visível. Como sugere Tim Ingold (2017), um dos erros da epistemologia moderna foi negar não apenas a existência factual do mundo da imaginação, mas sua participação efetiva na realidade. O digital, no horizonte, tal como a cosmologia indígena, cada qual em seu próprio regime, nos ajuda a perceber como imagens, afetos e sonhos participam da constituição do mundo vivido.

8. Conclusão

Chegamos aqui à ideia de cinema como impulso humano de sequencializar o mundo. O cinema não começa na máquina. O cinema, enquanto desejo, sempre existiu. A máquina começa quando um desejo antigo de associar imagem, som, movimento e memória encontra uma tecnologia capaz de automatizar essa associação. O cinema é uma cristalização tecnológica de um impulso antropológico. Quando essa máquina atravessa outras cosmologias, ela não permanece intacta, transforma-se. Comparar *Serras da desordem* e *Yôg Átak, meu pai, Kaiowá* é, portanto, também interrogar essa plasticidade: até que ponto o cinema, nascido em um contexto ocidental, pode imbricar-se em outra cosmovisão?

Entre um cinema que reconhece o limite da representação e outro que desloca a própria ideia de imagem, não há superação linear, mas mudança de lugar. A imagem deixa de ser aquilo que tenta dar conta de uma história ferida e passa a ser aquilo que permite à vida continuar apesar da ferida. Nesse deslocamento silencioso, algo se transforma profundamente: não apenas a maneira de filmar o outro, mas a própria ideia de cinema como prática de mundo. Aqui, em outras palavras, o mundo se transforma em imagem.

Fico então com a última sequência de *Yôg Átak, meu pai, Kaiowá*. Um plano noturno, interno, aberto. A luz é escassa, como se viesse do interior da própria cena. Sentados, os dois

a realidade enquanto campo de diferenciação temporal e coexistência de passado e presente. Já o utupê é relacional, perspectival e cosmologicamente situado. Ele não designa uma estrutura universal do ser, mas uma dimensão ativa das relações entre humanos e não humanos numa ontologia específica. Não se trata de uma teoria da duração, mas de uma imagem como presença-agente que vê antes de ser vista. Como observa Valentim (2018), traduzir utupê por categorias filosóficas ocidentais corre o risco de reinscrevê-lo numa lógica conceitual que ele justamente desestabiliza. A afinidade aqui proposta é estrutural e heurística, não ontológica nem assimiladora.

jovens indígenas que haviam reencenado a saída de Luiz da aldeia agora se voltam para ele com insistência serena: “É o que a sua família quer saber. É o que viemos pedir pra você contar.” Não há solenidade dramática, apenas expectativa. Luiz permanece de pé. Ele começa a falar. A narrativa não avança de modo linear. Ele divaga, retorna, corrige, atravessa tempos. Fala como quem tateia a memória no escuro. Não compreendemos exatamente a sua história. De repente, a imagem se faz preta, como se o visível cedesse lugar ao que sempre o atravessou. A tela escurece, mas a voz permanece. A tela escura agora vive o som da voz de Luiz, que afirma: “Se a gente acredita, a gente vive 500 anos. Por aqui a gente passa, o fim do nosso ser. Isso vai acontecer pra gente, então é isso que vou virar pra vocês... Vou virar a minha fala.”

Referências

- ALBERT, B. “Yanomami: retour sur image(s)”. In: **Fondation Cartier trente ans pour l’art contemporain**, vol. 2. Paris: Fondation Cartier, 2014. p. 237-248.
- ALBERT, B; CHANDÈS, H. (orgs.). **Yanomami – L’esprit de la forêt**. Paris: Fondation Cartier/Actes Sud, 2003.
- BELISÁRIO, Bernard. **As hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- BELISÁRIO, Bernard, BRASIL, André. “Desmanchar o cinema: variações do fora-decampo em filmes indígenas.” In: **Revista de Sociologia e Antropologia**, vol. 6, no. 3, 2016, pp.601-634.
- BRASIL, André. “Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ’ün.” **Revista Eco-Pós**, v.19 / n. 2, 2016, pp. 140–153.
- _____. “O cinema-lagarta dos Tikmũ’ün: teoria-prática das imagens xamânicas”. In: **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, 2020, pp. 157–175.
- CAETANO, Daniel (org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- DINIZ, Renata Otto, QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Cosmocinepolítica tikm’n-Maxakali: Ensaio Sobre a invenção De Uma Cultura E De Um Cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados)”. In: **GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia**, v. 3 / n. 1, 2018, pp. 63-105
- FOSTER, Lila. “A captura da imagem”. In: **Revista Cinética**, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.revis-tacinetica.com.br/indioslila.htm> Acesso em 23/02/2026.
- INGOLD, Tim. “Sonhando com dragões: sobre a imaginação da vida real”. In: **ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte**, Ano 4 - N. 10/ Dezembro de 2017, pp. 25-46.
- KOPENAWA, D., ALBERT. B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARGULIES, Ivone. “A-filiação em Serras da Desordem.” In: **Devires – Cinema e Humanidades**. / Belo Horizonte v.9, n. 2. 2012, pp. 72-92

MELO, Luís Alberto Rocha. "O lugar das imagens". In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, pp. 25-42.

SENRA, S. "Conversações em Watoriki – Das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo". In: **Cadernos de subjetividade**, São Paulo, v. 13, 2011, pp. 55-77.

TUGNY, Rosângela. "Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn." In: **Devires—Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 11, n.2, 2014, pp.154–179.

VALENTIM, M. A. **Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia fundamental**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. "As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério". In: CAETANO, Daniel (org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, pp. 11-24.