

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Paula Huven Almeida

REATIVAR O VIVO, ATRAVESSAR A FLORESTA:  
corpos, imagens, sonhos

Belo Horizonte  
2022

Paula Huven Almeida

REATIVAR O VIVO, ATRAVESSAR A FLORESTA:  
corpos, imagens, sonhos

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral

Coorientadora: Carolina Junqueira dos Santos

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2022

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

|                        |   |
|------------------------|---|
| 770.1<br>H985r<br>2022 | Huven, Paula, 1982-<br>Reativar o vivo, atravessar a floresta [manuscrito] : corpos, imagens /<br>e sonhos / Paula Huven Almeida – 2022.<br>198 p. : il.<br><br>Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral.<br>Coorientadora: Carolina Junqueira dos Santos.<br><br>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola<br>de Belas Artes.<br>Inclui bibliografia.<br><br>1. Imagem (Filosofia) – Teses. 2. Fotografia – Teses. 3. Homem –<br>Influência sobre a natureza – Teses. 4. Percepção visual – Teses. I.<br>Campos, Elisa, 1964- II. Santos, Carolina Junqueira dos, 1980- III.<br>Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV.<br>Título. |
|------------------------|---|



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do(a) aluno(a) **PAULA HUVEN ALMEIDA** - Número de Registro - **2017673182** .

Título: **“REATIVAR O VIVO, ATRAVESSAR A FLORESTA: corpos, imagens, sonhos ”**

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Carolina Junqueira dos Santos – Coorientadora – USP

Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Giovanna Viana Martins – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Júlia Maia Rebouças – Titular – Curadora independente

Prof. Dr. Daniel Ribeiro – Titular – Cineasta independente

Belo Horizonte, 30 de junho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Ribeiro Duarte, Usuário Externo**, em 15/07/2022, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Martins Campos do Amaral, Professora do Magistério Superior**, em 15/07/2022, às 13:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giovanna Viana Martins, Professora do Magistério Superior**, em 15/07/2022, às 14:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Junqueira dos Santos, Usuário Externo**, em 15/07/2022, às 14:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Júlia Maia Rebouças, Usuário Externo**, em 15/07/2022, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Borges Coelho, Professor do Magistério Superior**, em 15/07/2022, às 17:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1530976** e o código CRC **26B201CB**.

Referência: Processo nº 23072.234877/2022-78

SEI nº 1530976

para o meu pai  
em memória  
e sonhos

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, especialmente aos professores Daisy Turrer, Mabe Bethônico, Patricia Franca-Huchet e Stéphane Huchet; aos coordenadores, colegiado e secretariado, sempre cuidadosos e disponíveis.

À CAPES, pelo imprescindível financiamento da pesquisa.

À Elisa Campos, pelo incentivo à experimentação, confiança no meu trabalho e apoio ao risco de uma caminhada errante.

Ao Frederico Canuto, Rodrigo Borges, Patrícia Azevedo e Giovanna Martins, pelas contribuições essenciais na farta banca de qualificação.

À Júlia Rebouças, Marina Câmara, Giovanna Martins, Rodrigo Borges, Liliza Mendes e Daniel Ribeiro, pela disponibilidade para leitura e avaliação final deste trabalho.

À Leonora Weissmann, por me mostrar, ainda na infância, que quando a vida encontra a arte, a magia acontece e jamais estaremos sós. Por nossa irmandade, onde nos entendemos sem nos falarmos.

À Liliza Mendes, por proporcionar que a escrita inaugural desta tese acontecesse com meus pés descalços sobre a terra, no amplo horizonte das nossas montanhas e na partilha de palavras e gestos afetivos, que seguem com o tempo.

À Lívia Bacelete, por me inspirar a fé na vida com tanta beleza e leveza. Também às nossas companheiras Joana Tavares, Julia Guimarães, Luciana Santos Gonçalves, pelo aprendizado, afeto e risos na partilha de nossas vidas.

À Maria Continentino, pela presença amorosa, pelo permanente incentivo à minha produção artística e aos meus próprios espaços.

À Clarice G. Lacerda, pela família construída no afeto e todo aroma amoroso.

Ao João Borges, Cris Gandra e suas meninas, pelo encontro solar na vida, por termos um dia imaginado juntos uma outra vida possível e, a partir dali, tudo se moveu.

Ao Francilins Castilho, pela magia que emana e me encanta, pela leitura desta tese e contribuições no calor da escrita.

Ao Pedro David e João Castilho, pela amizade que atravessa a vida.

À Marina Machado, pelas trocas em torno de ser mulher, mãe e artista, que me acalmam e encorajam.

À Maria Clara Xavier, pelo carinho, sensatez e graça que nela encontro.

À Nira Goldstein, pela amizade crescente e afetiva, pelas inspirações culinárias e deliciosos encontros, pelas importantes conversas e digestões sistêmicas.

Ao Napoleão Xavier, por me ensinar o quão transformador é permanecer quieta em silêncio por alguns minutos, pela intensidade do fluxo de energia que aprendi ser possível em meu corpo.

À Camila Caniello, por me conduzir a travessias obscuras e libertadoras.

À Zena, Cida, Rô, Tayná e Nádja, pelo cuidado e carinho com minhas meninas sem os quais seria impossível essa escrita.

À Sara Fazito, Vânia Catani, Marina Fraga, Thais Blank, Maria Lutterbach, Maini Oliveira, Manuela Duque e Andrea Nestrea, por tornarem aconchegante e familiar minha chegada de volta ao Rio, momento em que esta tese ganhou corpo.

Ao *Selvagem Ciclo de Estudos sobre a Vida*, pela resplandecente partilha de saberes e inspirações; à Paula Berbert e Jaider Esbell (em memória) pelo que permanece e pelo curso *Arte Indígena Contemporânea*; ao *Multiversidade da Floresta* pelo curso *Filosofias Indígenas* e a todos seus professores: Isaias Ibã Sales, Carlos Papá Mirim Poty, Nelly Mema, Cristine Takuá, João Paulo Lima Barreto e Ailton Krenak.

### **Agradeço especialmente**

À Carolina Junqueira, pela amizade amorosa, pela conversa infinita, pelas contribuições fundamentais a essa pesquisa e toda a partilha preciosa da vida.

Ao Fabian, por sonharmos juntos, pela vida que inventamos e reinventamos, pelo apoio, incentivo, equilíbrio e elegância, pelo desejo verdejante que me envolve e alimenta.

Às minhas filhas Eva e Maya, pelo afeto e alegria que salvam os dias, pelos desafios e aprendizados que vivemos juntas, por cada desenho, bilhete e beijinho deixado em minha mesa de trabalho.

À Miryam, pela vida e pelo amor, pela coragem didática do seu desejo de ir e pela força inspiradora com que a vi recomeçar algumas vezes.

*Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo.*

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

## RESUMO

Esta pesquisa parte de uma busca sensível em torno da potência da imagem como elo entre os corpos e o mundo invisível. Invisível que pode se manifestar de inúmeras formas, como o espiritual, as emoções, as sensações, os sonhos, como um fio que liga as mais diversas formas de existência. Entre o que olhamos e o que vemos, o real e o imaginário, a matéria e o espírito, o humano e o não humano, o sono, o sonho e a vigília, atravessa-nos permanentemente a energia do *vivo*. A explícita relação de destruição que os brancos estabelecem com a Terra desdobra-se também no assalto das subjetividades, essa dimensão viva que somos, que nos habita e que nos liga ao mundo. Como gesto de resistência à devastação, foram convocadas aqui as vozes de Isabelle Stengers e Suely Rolnik, que inspiram e convidam a *reativar o vivo*. Além delas, Davi Kopenawa, Emanuele Coccia, Alfred Gell, Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola, Els Lagrou e Ailton Krenak são os principais autores a conduzir esta elaboração da imagem como manifestação e presentificação; do naturalismo ao animismo; do perspectivismo cartesiano ao perspectivismo ameríndio; da distinção entre figura e fundo ao jogo mágico entre imagem e contra-imagem. Obras de Claudia Andujar, Clarice Lispector, Naomi Kawase, Wilma Martins, Masao Yamamoto, Morzaniel Yanomami, Jaider Esbell, além da minha própria produção artística, também conduzem essa travessia – do rompimento da ideia de imagem como representação da natureza à imagem como fio, meio e aliança com as forças vivas da floresta. O *vivo* não se limita ao corpo, e o que vemos não se encerra no contato com a pele das coisas. Ver é um gesto que se faz com todo o corpo, entre sua dimensão material – portanto tátil, visível – e uma outra dimensão mais etérea, cambiante, intangível. A imagem é uma luminância na imensidão da mata selvagem, dando forma, sempre impermanente, ao vínculo que estabelecemos com todos os viventes e o mundo.

Palavras-chave: imagem; vivo; sensível; espiritual; corpo; natureza.

## RÉSUMÉ

Cette recherche part d'une quête sensible autour de la puissance de l'image comme lien entre les corps et le monde invisible. Invisible qui peut se manifester d'innombrables façons, telles que le spirituel, les émotions, les sensations, les rêves, comme un fil qui relie les formes d'existence les plus diverses. Entre ce que l'on regarde et ce que l'on voit, le réel et l'imaginaire, la matière et l'esprit, l'humain et le non-humain, le rêve et l'état de veille, l'énergie du vivant nous traverse en permanence. La relation explicite de destruction que les Blancs établissent avec la Terre se déploie aussi dans l'assaut des subjectivités, cette dimension vivante que nous sommes, qui nous habite et qui nous relie au monde. En geste de résistance à la dévastation, nous convoquons ici les voix d'Isabelle Stengers et Suely Rolnik, qui nous inspirent et nous invitent à *réactiver le vivant*. Avec elles, Davi Kopenawa, Emanuele Coccia, Alfred Gell, Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola, Els Lagrou et Ailton Krenak sont les principaux auteurs qui conduisent cette élaboration de l'image comme manifestation et présentification ; du naturalisme à l'animisme ; de la perspective cartésienne au perspectivisme amérindien ; de la distinction entre figure et fond au jeu magique entre image et contre-image. Des œuvres de Claudia Andujar, Clarice Lispector, Naomi Kawase, Wilma Martins, Masao Yamamoto, Morzaniel Yanomami, Jaider Esbell, en plus de ma propre production artistique, orientent également ce voyage – de la rupture de l'idée d'image comme représentation de la nature à l'image comme agent, dispositif et alliance avec les forces vives de la forêt. Le vivant ne se limite pas au corps, et ce que nous voyons ne se limite pas au contact avec la peau des choses. Voir est un geste fait avec tout le corps, entre sa dimension matérielle – donc tactile, visible – et une autre dimension, plus éthérée, changeante, intangible. L'image est une luminance dans l'immensité de la forêt sauvage, donnant forme, toujours impermanente, au lien que nous établissons avec tous les êtres vivants et le monde.

Mots-clés : image ; vivant ; sensible ; spirituel ; corps ; nature.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 – Arquivo pessoal, fotografia Polaroid, Rio de Janeiro, 1991   | 13  |
| Figura 2 – Sem título, fotografia, Belo Horizonte, 2001, 18 x 24 cm   | 20  |
| Figura 3 – entre a cama e a janela, fotografia (tríptico), 2001 – 2008, dimensões variáveis                                       | 21  |
| Figura 4 – entre a cama e a janela, fotografia (políptico), 2001 – 2008, dimensões variáveis                                      | 22  |
| Figura 5 – Apneia, fotografia (políptico), 2012, 50 x 50 cm cada  | 23  |
| Figura 6 – Devastação – Paula, Maria Lúcia, fotografia, 2013, 100 x 100 cm  | 25  |
| Figura 7 – Devastação – Thamara, Zena, fotografia, 2013, 100 x 100 cm   | 25  |
| Figura 8 – Devastação – Cláudia, Patrícia, fotografia, 2013, 100 x 100 cm   | 26  |
| Figura 9 – Devastação – Raquel, Maria Rosa, fotografia, 2013, 100 x 100 cm  | 26  |
| Figura 10 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 36  |
| Figura 11 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 36  |
| Figura 12 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 37  |
| Figura 13 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 37  |
| Figura 14 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 38  |
| Figura 15 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 39  |
| Figura 16 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 39  |
| Figura 17 – Água Viva, fotografia, 2019, dimensão variável  | 41  |
| Figura 18 – Frames do filme “Floresta dos Lamentos”, de Naomi Kawase  | 46  |
| Figura 19 – Frames do filme “Floresta dos Lamentos”, de Naomi Kawase  | 47  |
| Figura 20 – Wilma Martins, Cotidiano, nanquim e ecoline s/ papel, 1982, 73 x 100 cm   | 53  |
| Figura 21 – Wilma Martins, Cotidiano, nanquim e ecoline s/ papel, 1983, 55 x 65 cm  | 54  |
| Figura 22 – Wilma Martins, Cotidiano, nanquim e ecoline s/ papel, 1983, 55 x 65 cm  | 54  |
| Figura 23 – Wilma Martins, Cotidiano, acrílica s/ tela, 1981, 100 x 73 cm   | 55  |
| Figura 24 – Wilma Martins, Cotidiano, acrílica s/ tela, 1974, 100 x 73 cm   | 55  |
| Figura 25 – Ver o mistério do ver (díptico #1), fotografia, 2020, 100 x 100 cm cada   | 61  |
| Figura 26 – Ver o mistério do ver (díptico #2), fotografia, 2020, 100 x 100 cm cada   | 61  |
| Figura 27 – Claudia Andujar, Fotografia, Catrimani, RR, 1974, dimensão variável   | 64  |
| Figura 28 – Claudia Andujar, registro da montagem no pavilhão da artista em Inhotim em 2019.<br>Fotografias da série Reahu, 1974  | 67  |
| Figura 29 – Claudia Andujar, Convidado enfeitado para festa com penugem de gavião,<br>Catrimani, RR, 1974, dimensão variável      | 67  |
| Figura 30 – Claudia Andujar, registro da montagem no pavilhão da artista em Inhotim em 2019.<br>Fotografias da série Mingau, 1974 | 68  |
| Figura 31 – Napë Worëri Pë / Espíritos Forasteiros, fotografia (díptico), 2019, 50 x 70 cm  | 76  |
| Figura 32 – Fotografia do Twitter de @leilagermano: São Paulo 15h – 19 de agosto de 2019  | 86  |
| Figura 33 – Natureza Secreta, registros da instalação <i>site specific</i> , 2017   | 100 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 34 – Natureza Secreta, fotografia (díptico), 2017, 90 x 90 cm cada  | 101 |
| Figura 35 – Frames do filme "Curadores da Terra-Floresta", de Morzaniel Yanomami   | 112 |
| Figura 36 – Masao Yamamoto, #1275, fotografia da série Nakazora, 2008, 12 x 8 cm   | 117 |
| Figura 37 – Masao Yamamoto, 13, fotografia da série A box of Ku, 1990, 12 x 7 cm   | 119 |
| Figura 38 – Caspar D. Friedrich, Caminhante sobre mar de névoa, pintura, 1817, 98x75 cm                                  | 130 |
| Figura 39 – Fotografia da série Água Viva, 2019, dimensão variável   | 132 |
| Figura 40 – Claudia Andujar, Fotografia feita na tribo Xikrin, 1970, dimensão variável                                   | 133 |
| Figura 41 – Jaider Esbell, Na terra sem males, pintura, 2021, 170 x 130 cm   | 149 |
| Figura 42 – Folhada (díptico #1), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada   | 162 |
| Figura 43 – Folhada (díptico #2), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada   | 162 |
| Figura 44 – Folhada (díptico #3), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada   | 163 |
| Figura 45 – Folhada (díptico #4), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada   | 163 |
| Figura 46 – à deriva procuro o que é vivo, projeção analógica de 70 slides fotográficos 35mm,<br>2011, dimensão variável | 185 |
| Figura 47 – Impermanências, fotografia, 2020, 50 x 50 cm   | 196 |
| Figura 48 – Impermanências, fotografia, 2020, 50 x 50 cm   | 196 |
| Figura 49 – Impermanências, fotografia, 2020, 50 x 50 cm   | 197 |
| Figura 50 – Impermanências, fotografia, 2020, 50 x 50 cm   | 197 |
| Figura 51 – Impermanências, fotografia, 2020, 50 x 50 cm   | 198 |
| Figura 52 – Impermanências, fotografia, 2020, 50 x 50 cm   | 198 |

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| Deste corpo que olha .....                            | 12  |
| 1. Água viva, corpo vivo .....                        | 35  |
| 2. Da representação à manifestação do invisível ..... | 62  |
| 3. Da destruição à reativação do vivo .....           | 74  |
| 4. Entre seres, mundos, imagens .....                 | 97  |
| 5. Modos de ser, modos de ver.....                    | 121 |
| 6. Entre folhas e sonhos .....                        | 158 |
| <br>  |     |
| Deste corpo que atravessa .....                       | 185 |
| <br>  |     |
| Referências .....                                     | 195 |

**Deste corpo que olha**



Figura 1 – Arquivo pessoal, fotografia Polaroid, Rio de Janeiro, 1991

Eram as férias de verão de 1991 em Jacarepaguá e eu havia ganhado de presente de aniversário de 9 anos minha primeira câmera, uma Polaroid. Eu e meu pai íamos várias vezes por ano para o Rio de Janeiro e passávamos semanas na casa de uns amigos dele que tinham duas filhas, Renata e Tainá. As primeiras fotografias que fiz foram delas. No *flap flap* da revelação instantânea da Polaroid, víamos juntas, no calor do momento, surgir nossas imagens no papel. Mas fazer as fotos era apenas o início da brincadeira. De volta para casa, em Belo Horizonte, colocava as fotografias dispostas na cama e passava um longo tempo ali, mergulhada com as meninas, com a alegria delas e com a alegria de estar com elas. Como se estivéssemos na casa delas em Jacarepaguá, atravessando o dia no biquíni molhado, entrando e saindo da piscina. Eu fluía entre o que via na fotografia, o que lembrava e o que imaginava sem que as bordas da imagem me dissessem que havia algum limite entre o aqui-agora do meu corpo que olhava e o outro tempo-espço instaurado pelo olhar. Diante daquelas fotografias eu estava com elas, brincava e conversava com aquelas fotografias-amigas que me acompanharam na infância. Depois dessas férias levei a câmera para a escola, onde também fiz fotos das minhas amigas para que, todas, se juntassem a mim no meu quarto depois da aula. De alguma forma eu sabia que aquele presente que eu havia pedido para o meu pai produzia mais do que fotografias – eram encontros.

Poucos anos depois meu pai morreu e a mãe dele, imagino que num ímpeto de deter o máximo possível do resquício de sua presença, pegou todas as fotografias que havia na casa dele e levou para ela. Anos depois ela me devolveu os álbuns, porém sem nenhuma fotografia do meu pai. Somente quando ela morreu, recuperei as fotografias que haviam sido retiradas por minha avó dos álbuns de origem e reordenadas por ela em um único volume onde só havia as fotos com ele.

Enquanto aos nove anos eu brincava com as fotografias como se fossem pessoas, aos treze fui violentamente privada da chance de encontrar meu pai naquelas imagens. Mas, além da dor mobilizada por essa lacuna, outras

sensações e experiências me atravessaram a partir de então, trazendo novos sentimentos e percepções sobre a força das imagens.

Eu já conhecia aquelas fotografias que minha avó tomara para si, eu mesma havia feito algumas e não esquecia como eram quando foram retiradas de perto de mim. Também as revia com alguma frequência quando ia visitar minha avó e pegava aquele álbum estranho e desconexo. Como já havia visto aquelas fotografias, podia recordá-las, e o olhar relançado a cada visita produzia uma espécie de incrustação da fotografia na minha memória, de forma que eu não precisava mais olhar diretamente para elas, as fotografias estavam impregnadas em mim.

Frequentemente eu me lembrava daquelas imagens, talvez mais do que dos próprios momentos vividos. Uma, especialmente, era mais recorrente em minha memória: ele estava na área da cobertura, com o corpo meio de lado, conversando e rindo com um amigo, uma luz bonita dourada batia em seu rosto e no seu sorriso largo posto quase no centro da foto. Eu passava no canto direito, no primeiro plano da imagem, e havia alguns amigos ao redor, era a comemoração de seu aniversário. Lembrando-me, eu coloco tudo ali em movimento, a festa ainda acontece e, de alguma forma, sou levada para lá, com 8 ou 9 anos, sentindo agora o que sentia naquele dia. Uma certa alegria se instala em meio à nostalgia.

Entendi que a presença do meu pai não estava em seu corpo representado na fotografia, no que a imagem podia me mostrar, mas especialmente naquilo que ela mobilizava em mim, as lembranças e sensações despertadas a partir do olhar – essa dimensão que tornava viva sua presença. Minhas lembranças foram se tornando difusas entre o que eram imagens mentais advindas das fotografias, o que foi vivenciado e visto diretamente, o que nunca foi visto e se passava unicamente na imaginação. Talvez, se tivesse as fotografias diante de mim e olhasse diretamente para a superfície visível da imagem, eu teria uma sensação melhor de distinção entre o que estava de fato vendo, o que lembrava e o que

imaginava, mas por fim tudo se compunha na produção da presença do meu pai e era isso que importava.

Ele me escrevia cartas, mas não me entregava, era uma espécie de diário, elaborações íntimas endereçadas a mim que ficavam guardadas na mesinha ao lado da sua cama. Quando ele morreu, eu fui enfim pegar as cartas para ler e não as encontrei em lugar algum. Ao longo dos dias em que suas coisas eram retiradas do seu apartamento, eu me deparava cada vez mais com o vazio e a ausência daquelas cartas. Até que uma noite tive um sonho em que eu perguntei para ele onde elas estavam e ele respondeu que minha tia, sua irmã, havia pegado. Quando acordei, liguei para ela e perguntei se sabia das cartas e, sim, estavam com ela. Os sonhos também se tornaram esse lugar de encontro com meu pai e a cada vez ficava mais nítido que não se tratava apenas de imagens oníricas, porque essas aparições produziam uma sensação intensa de que eram verdadeiros encontros. Diversas vezes eu desliguei o despertador e voltei a dormir para continuar sonhando com ele, e não ia para a escola.

As experiências que tenho através dos sonhos são, em algum sentido, muito próximas àquelas com as fotografias ausentes. São imagens que produzem vínculos, elos, encontros, conexões. Partindo dessas experiências, olho para as imagens como quem sabe que, embora pareçam objetos inertes, elas não param de agir e engajar infinitos movimentos em múltiplas e simultâneas direções, em uma mistura indistinta e indecifrável de composições, quando são tocadas pelo olhar. Mas, curiosamente, nem sempre essa profusão imagética precisa ser despertada pelo olhar, basta o corpo vivo, até mesmo de olhos fechados, para que elas não parem de vir à tona.

A sensação mais inquietante que me atravessa diversas vezes é lembrar furtivamente de algum lugar e não saber identificar de onde vem. Relampeja uma cena que não sei se é a lembrança de algum lugar em que fui na infância, ou há tanto tempo que já não lembro onde é; se a imagem do lugar vem de um filme; da fotografia de alguém ou até mesmo minha; se foi de um sonho. E, às vezes, diferentes sonhos me levam aos mesmos lugares, em épocas distintas da vida,

em histórias que às vezes se repetem, às vezes se recriam. Essas imagens me habitam substancialmente, relances apreendidos e furtivos como a imagem de um gato que sempre escapa pela tangente do meu olhar quando me viro, o gato que não está no mesmo espaço que eu, mas que sempre vejo: ele foge e retorna – de onde, para onde? Eu me pergunto.

Na graduação, fui estudar Comunicação Social e, durante grande parte deste tempo, estive imersa na luz vermelha do laboratório de fotografia P&B, mergulhada nas imagens que surgiam no papel debaixo dos líquidos químicos da revelação. Eram segundos – entre o branco do papel imerso e a revelação de uma figura visível – que pareciam milênios no ar. Mesmo conhecendo a imagem do negativo fotográfico que havia sido exposta através da luz do ampliador, havia esse hiato de pura invisibilidade, onde tudo poderia acontecer. A aparição da imagem é um enigma – de onde ela vem? As respostas que encontram na técnica seus respaldos não me interessam, porque ainda que as imagens possam se amparar em objetos materiais, filmes, papéis, telas, paredes, elas não estão apenas ali. Mas onde estão? Qual o lugar das imagens? É possível falar de um lugar das imagens? Ou para isso é preciso definir de quais imagens se fala? Mas em que substancialmente elas se distinguem umas das outras? Seria pela forma como surgem e existem? Há mesmo uma diferença entre o que vemos de olhos abertos e de olhos fechados?

Trabalhei por cinco anos como fotojornalista da Folha de S. Paulo, na sucursal do Rio de Janeiro. Com a pauta em mãos, fotografava em busca de registros que pudessem ilustrar, documentar, credibilizar e, de alguma forma, garantir a realidade das matérias. Decidi parar quando, pela segunda vez, me pautaram para fotografar um enterro. O primeiro foi do menino João Hélio, de 6 anos, morto ao ser arrastado do lado de fora do carro, preso ao cinto de segurança, por 7 quilômetros, devido a um assalto. O segundo enterro foi das 12 vítimas do Massacre de Realengo, quando um ex-aluno invadiu a sala da 8ª série, matou os estudantes e se suicidou depois. Além de ser impactada pelas próprias tragédias, senti-me terrivelmente perturbada naquela posição. E só de me lembrar destas situações, sinto meu coração apertado novamente e o corpo

trêmulo. Enquanto buscava me esconder atrás da câmera e seus disparos sonoros que cortavam o ambiente, sentia a violência do ato fotográfico que buscava apreender a dor do outro para mostrá-la, como se fosse preciso, ou até mesmo possível, ver o sofrimento para acessar o horror. O que eu precisava mostrar daquilo tudo? A cena era disposta como em um espetáculo, e lembro-me de observá-la como se estivesse de fora, vendo de um lado a aglomeração da imprensa e, do outro, os caixões e os familiares. Eu estava do lado dos fotógrafos, sempre vestidos de preto, não pelo luto, parecíamos mais os abutres, aves necrófagas de olhar apurado. Sentia-me intrusa na dor dos outros, entendi ali o limite onde estava disposta a chegar com a fotografia e isso dizia sobre o modo de relação, respeito e vínculo com a imagem do outro, a intimidade que isso pode produzir. A forma de acessar esse lugar íntimo com a fotografia pode ser outra; mostrar o que é supostamente evidente me parece um desperdício da potência da imagem – não que esta seja a função do fotojornalismo, mas ocorre com frequência da imprensa alimentar a engrenagem do "ver para crer", enquanto eu me descobri mais interessada no caminho do "crer para ver".

Por mais de 10 anos fotografei minha avó materna em sua casa, sua rotina circular e solitária *entre a cama e janela* (2002-2015), e foi aí que apreendi como a fotografia pode entrar nesse espaço de intimidade, de forma a aprofundar os olhares, fortalecer os afetos, trazer à superfície emaranhadas tramas subjetivas e produzir outras visibilidades. O primeiro filme em preto e branco, que revelei e ampliei ainda no laboratório da faculdade de Jornalismo, trouxe uma fotografia que me fez olhar com mais cuidado para o que estava diante dos meus olhos naquela casa. Uma casa onde vivi a infância e comecei a percorrer de outra forma com a câmera, como uma extensão do meu corpo que me devolvia de forma mais intensa o que eu já estava vendo – essa forma mais intensa de dar a ver chamada fotografia.

Pouco tempo depois dessa primeira imagem, meu avô morreu e eu fui chegando cada vez mais perto da minha avó através da fotografia. Até que um dia ela se cansou da câmera sempre apontada em sua direção e demonstrou seu incômodo com gestos de negação para o ato fotográfico. Após alguns registros

disso, em uma espécie de insistência derradeira, eu parei. Essa série extensa, que começou de forma despretensiosa, como um exercício cotidiano, foi apresentada em algumas exposições, a primeira *ao mesmo tempo* [2008], realizada em diálogo com o trabalho de pinturas da amiga Leonora Weissmann, na Sala Arlinda Correa Lima, no Palácio das Artes (Belo Horizonte). Essa série me trouxe um primeiro deslocamento da prática fotográfica documental para o campo da arte contemporânea. Embora seja impossível delimitar essas fronteiras, porque elas se misturam em muitos pontos, a inserção do trabalho em espaços e circuitos específicos da arte define, de uma certa forma, esse deslocamento. Mas, independentemente disso, o que importa é que a minha produção artística começa a partir de uma prática inserida no coração da própria vida cotidiana, onde entendi que o ato fotográfico poderia produzir algo além das imagens. Havia a experiência engendrada pelo ato fotográfico e a experiência engendrada pelas imagens fotográficas – de uma a outra, o gesto.

Interessada nestas investigações em torno das potencialidades do ato fotográfico, desenvolvi no mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, na UERJ, a pesquisa intitulada *O que nos une, o que nos separa: do encontro e da distância na fotografia* (2012). A elaboração de situações e jogos para produção da fotografia, algo já presente em algumas práticas anteriores à pesquisa acadêmica, buscava uma fotografia construída não como um gesto de captura de uma fração ínfima no tempo, um recorte na continuidade de um acontecimento, e sim o resultado de uma decantação duradoura decorrente de uma proposição artística. A tomada de consciência do *gesto do artista como instância de agenciamento*<sup>1</sup> e produtor de algo que se estende para além do instante de produção da obra-objeto foi algo transformador que permanece em contínua elaboração.

---

<sup>1</sup> BASBAUM. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. In: *27º Bienal de São Paulo – Seminários*. Além do pensamento artístico-teórico de Ricardo Basbaum, desfrutei de sua contribuição direta como orientador da minha pesquisa de mestrado.

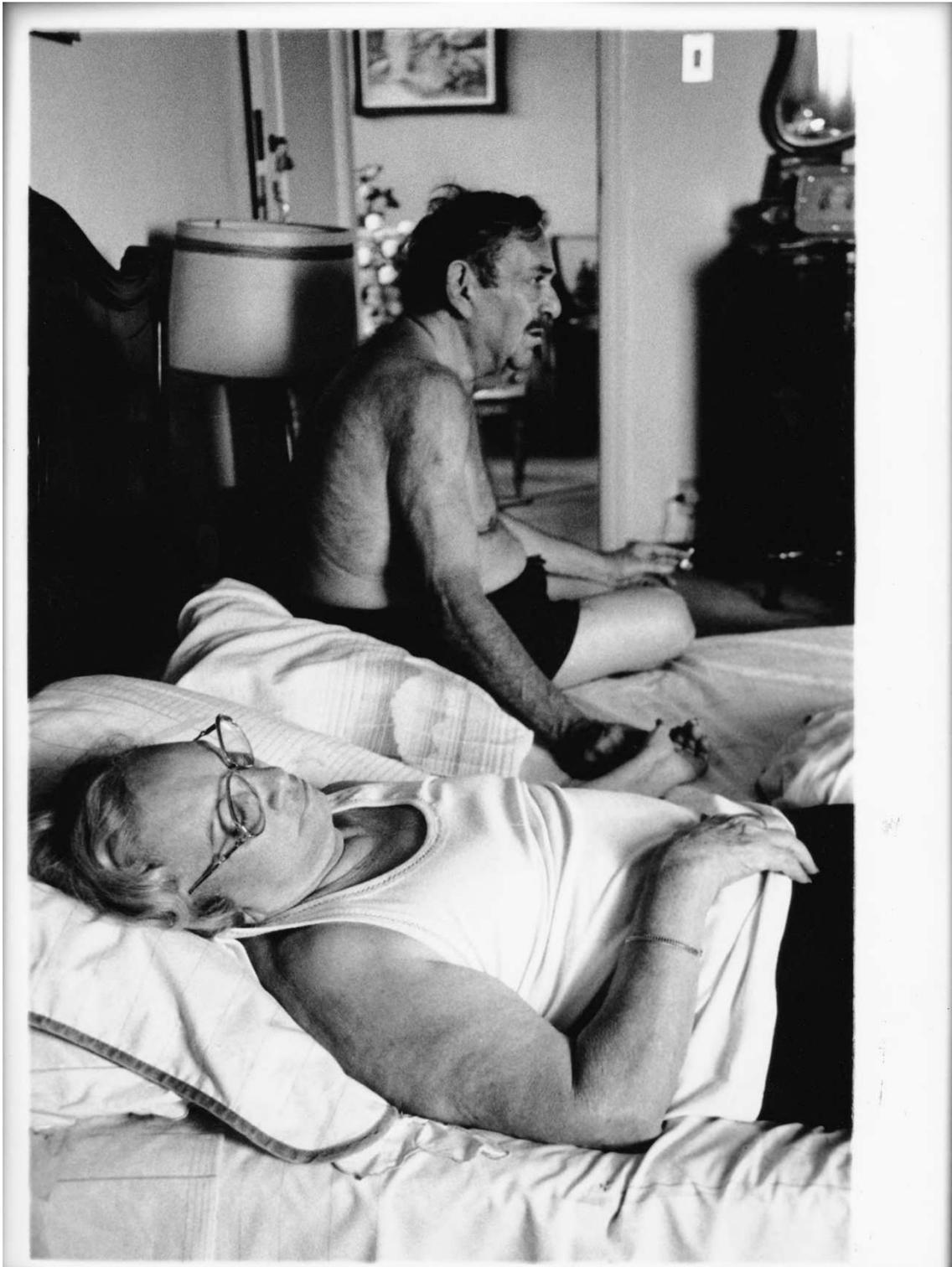


Figura 2 – Sem título, fotografia, Belo Horizonte, 2001, 18 x 24 cm



Figura 3 – *entre a cama e a janela*, fotografia (tríptico), 2001 – 2008, dimensões variáveis



Figura 4 – *entre a cama e a janela*, fotografia (políptico), 2001 – 2008, dimensões variáveis

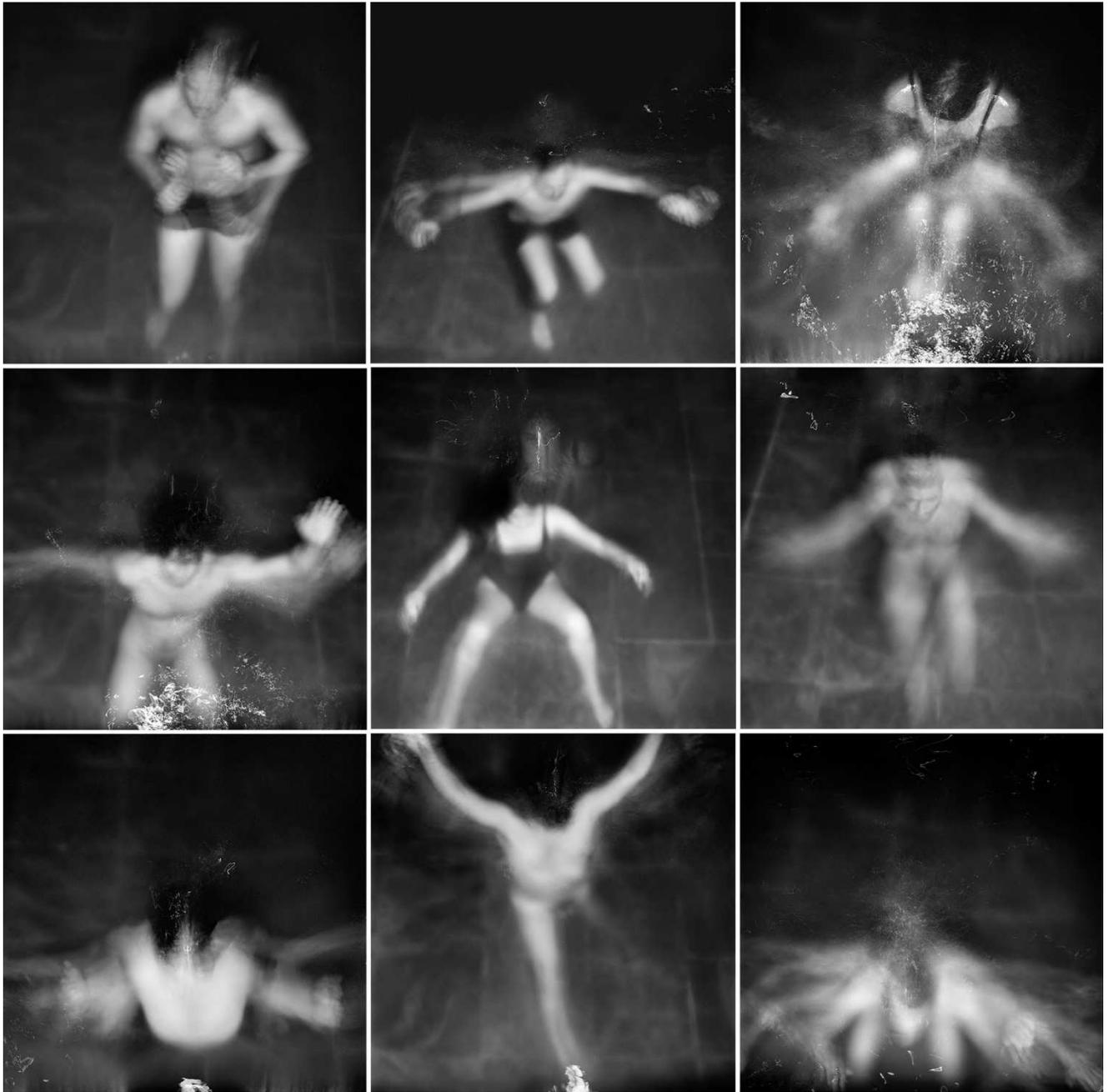


Figura 5 – *Apneia*, fotografia (políptico), 2012, 50 x 50 cm cada

Em *Apneia* (2012), convidei nove pessoas para mergulharem em uma piscina e permanecerem submersas o maior tempo possível, mantendo o corpo da forma mais estática que pudessem. O tempo de cada registro fotográfico correspondia à duração de um mergulho. Enquanto cada um lidava com os próprios limites do fôlego e da impermanência na água, o corpo era submetido à dissolução de sua imagem na fotografia. O que vemos não é a representação visual das experiências de apneia, mas uma espécie de tradução dessas experiências para a linguagem fotográfica, através de sua sintaxe própria, de seus componentes formais. O tempo submerso de cada um e seus movimentos produziram uma determinada visualidade fotográfica, insuficiente para abranger as experiências particulares ali vivenciadas – mas este é um limite sempre em jogo na imagem: o que ela nos dá a ver será sempre uma parte. O que vemos ali então? Alguns corpos em movimento.

As câmeras cada vez mais desenvolvidas tecnicamente produzem registros de frações de segundo cada vez menores, são as fotografias de "movimento congelado", que nos dão a impressão de que algo foi paralisado, como as asas de um beija-flor voando que se tornam delineadas e visíveis na captura fotográfica, figurando um pássaro "congelado" no ar. Em *Apneia*, ao contrário, as longas exposições, algumas próximas a um minuto, produzem uma indefinição nos limites dos corpos que aparecem borrados, sem nitidez e sem forma definida. O olhar que, então, se lança a esses corpos submersos e disformes, continua compondo o movimento, como se o que se movesse nebulosamente na imagem permanecesse em movimento através do olhar, ao contrário do olhar para o beija-flor cristalizado que tende a se ocupar dos detalhes daquela visualidade inapreensível a olho nu. Mas, se a visualidade dos corpos em *Apneia* também só se constitui daquela forma na própria fotografia, pois corpos não existem em dissolução no mundo, o que se move através do olhar não são os corpos, mas a imaginação a partir do que a imagem dá a ver, algo que o beija-flor congelado não mobiliza da mesma forma. Se a fotografia não pode representar a subjetividade da experiência de cada mergulhador, ela pode colocar em movimento a subjetividade de quem a olha.



Figura 6 – *Devastação* – Paula, Maria Lúcia, fotografia, 2013, 100 x 100 cm

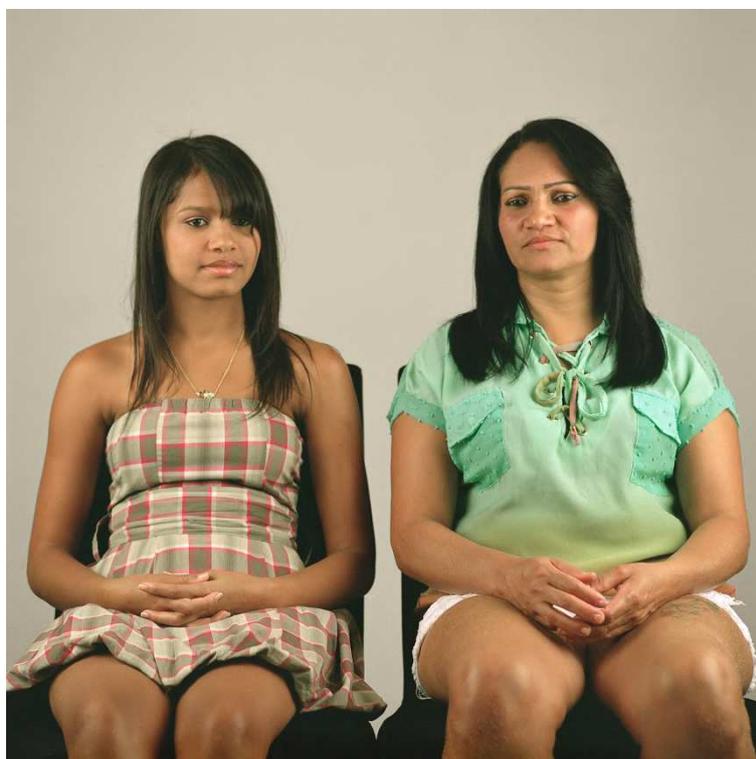


Figura 7 – *Devastação* – Thamara, Zena, fotografia, 2013, 100 x 100 cm

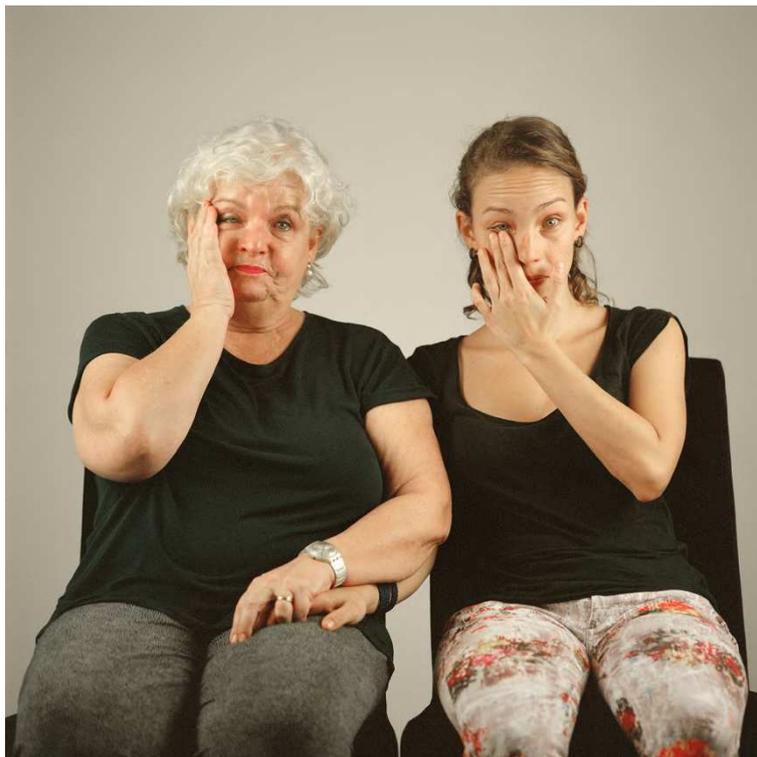


Figura 8 – *Devastação* – Cláudia, Patrícia, fotografia, 2013, 100 x 100 cm



Figura 9 – *Devastação* – Raquel, Maria Rosa, fotografia, 2013, 100 x 100 cm

Em *Devastação* (2013), mães e filhas sentam-se lado a lado diante de um espelho falso, através do qual as fotografam ao longo dos 15 minutos que permanecem sentadas em silêncio se olhando. Ao longo deste tempo, os olhares entre elas se encontram, desviam-se, retornam e, com um sorriso ou algum mínimo gesto, escapam. Mãos e braços se entrelaçam e desatam, pés se tocam e se afastam. E em meio a esses gestos, o encontro entre os olhares mobiliza um fluxo intenso de sensações, lembranças, pensamentos e sentimentos das mais diversas ordens. Uma história entre elas emerge do encontro de olhares na superfície do espelho e a câmera a tateia com a profundidade possível da imagem.

Tanto em *Apneia* quanto em *Devastação*, além de outros trabalhos que produzi, a fotografia busca representar uma experiência, o que não é de todo modo representável, pois não se trata da materialidade dos corpos que estão diante da câmera. O que interessa em *Apneia* não é apenas o resultado fotográfico, havia ali a provocação de uma experiência subjetiva e a busca por sua apreensão através da imagem, que escapa absolutamente à “coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”<sup>2</sup>. Algo semelhante acontece em *Devastação*, em que os corpos da mãe e da filha são meios para uma trama subjetiva que se desdobra do encontro do olhar entre elas. O que podemos ver nestas fotografias é algo além da mãe e da filha sentadas lado a lado, algo que parte desses corpos, mas que nos remete a outro lugar além da presença física.

O que acontece na subjetividade das mães e filhas em *Devastação* e das pessoas submersas em *Apneia* é algo inacessível que a fotografia coloca em movimento, que se desdobra do corpo na imagem ao corpo do qual parte o olhar em direção a ela. Da experiência do ato fotográfico à experiência do olhar lançado para as fotografias, a imagem mobiliza, desloca, arremessa, produz encontros.

---

<sup>2</sup> BARTHES. *A Câmara Clara*, p. 115.

Durante o mestrado, ative-me essencialmente em torno da ideia do artista e do ato fotográfico como agentes de uma experiência, para além de produtores de um objeto de arte. Nesta pesquisa de doutorado, buscarei pensar a agência das próprias imagens. "Um *agente* é aquele que faz com que os eventos aconteçam em torno de si", diz Alfred Gell, importante teórico da antropologia da arte. Gell considera que a arte consiste no *fazer*. Ele teoriza esse *fazer* como agência, de modo que o que vai definir o objeto de arte é a maneira como ele age no mundo.

Nesta teoria antropológica da arte, o sentido e os efeitos de imagens e dos objetos de arte mudam conforme o contexto no qual eles se inserem, de modo que os objetos a serem considerados não são objetos de arte definidos através de uma legitimação institucional que os tratam de forma exclusiva como obras de arte. Gell limita-se à arte visual (ou pelo menos visível, como diz), aos objetos reais, às coisas que tem uma existência física, sendo que o que os define como objetos de arte é o que esses objetos produzem – o que ele conceitua como "abdução da agência": uma determinada operação cognitiva em que um signo adquire seu próprio significado, um significado desvinculado do significado do índice-objeto. Essa definição possibilita que artefatos possam ser indistintos de obras de arte, à medida que também possam produzir, através de suas relações, novos significados além daquele de sua função original.

Para Gell, o que define o objeto de arte é a produção de um sentido próprio desse objeto; sentido esse que se desvincula do índice (artefato, objeto de arte) como inferência causal. E quem produz essa nova relação com o objeto, através de seu novo sentido, é o agente: "um agente é definido como alguém que tem a capacidade de dar início, em seu entorno, a eventos causais que não podem ser atribuídos ao estado atual do cosmo físico, mas apenas a uma categoria especial de estados mentais; a saber, *intenções*"<sup>3</sup>. Seu conceito de agente é exclusivamente relacional: para ser agente é preciso agir com relação a um *paciente*: o índice, o objeto afetado, que não é totalmente passivo, cuja autoria pode ser atribuída ao "artista". As aspas são de Gell e apontam essa instabilidade da ideia de autoria e criação por uma única pessoa, uma vez que

---

<sup>3</sup> GELL. *Arte e Agência*, p. 49.

os objetos estarão sempre enredados no tecido das relações sociais: "os objetos de arte levam uma vida repleta de transações; 'a criação por um artista' é apenas a primeira delas"<sup>4</sup>. Nesse sentido, quando proponho pensar a agência das imagens (como elas agem), penso na própria experiência engendrada no ato de ver – o que chamei anteriormente de *colocar em movimento* – em que o aqui- agora do corpo que olha é lançado para um outro tempo-espaco de memórias e imaginação. Esse descolamento do sentido do índice (objeto de arte), que é uma espécie de autonomia do signo, mobiliza (coloca em movimento) não só outros sentidos, mas também sensações; algo que acontece não simplesmente no âmbito cognitivo, mas também, e sobretudo, no sensorial e corpóreo.

Emanuele Coccia, filósofo italiano, reflete sobre o *ser das imagens* como a experiência sensível. Ele diz que toda pessoa pode sobreviver graças às sensações, mas não é a sensação que transforma um animal em humano, ao contrário, é através das sensações que os *viventes* se tornam animais. Ele diz: "a vida animal – a vida sensível em todas as suas formas – pode ser definida como uma faculdade particular de se relacionar com as imagens: ela é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornam possível"<sup>5</sup>. O que diferencia a humanidade dos demais viventes seria, tão somente, a intensidade da sensação e da experiência, na força e na eficácia da relação com o mundo das imagens, relação primordial que determina a vida em si: "as imagens desempenham um papel semelhante ao alimento, ao delinear a maneira pela qual cada um vive"<sup>6</sup>.

Em sua abordagem, a existência do sensível não coincide com a existência do mundo e das coisas, porque as coisas e o mundo não são por si mesmos sensíveis, eles precisam tornar-se sensíveis e o processo pelo qual as coisas se tornam sensíveis é diferente daquele pelo qual elas existem, que é diferente daquele pelo qual elas são percebidas por um sujeito. "Para que haja sensível (e para que, assim, haja sensação) é necessário que exista algo de intermediário. Entre nós e os objetos há um lugar intermediário, algo em cujo

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>5</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 10.

<sup>6</sup> Ibidem, p.10.

seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*."7 É neste *lugar intermediário* que objetos corpóreos se tornam imagens e assim agem sobre nossos órgãos perceptivos. Para Coccia, entender como surgem as imagens é a única forma de entender sua natureza e, para ele, o sensível, o *ser das imagens*, tem uma natureza diferente tanto da psique quanto dos corpos: "a imagem é como que a astúcia que as formas encontraram para escapar da dialética entre alma e corpo, matéria e espírito"8, seu lugar é entre o corpo de que era forma e a consciência onde é percebida – um lugar intermediário.

No pensamento de Gell, as imagens são tomadas enquanto agentes intermediárias de experiências, uma vez que a abordagem antropológica "se preocupa com o papel prático de mediação exercido pelos objetos de arte no processo social"9. Na abordagem fenomenológica de Coccia, há um lugar intermediário das imagens "e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem sua própria alma"10. Assim, das imagens como meio (na qualidade de agentes) ao meio das imagens (a experiência sensível), parece haver um lugar em comum em que tudo acontece, um lugar onde as imagens se descolam de seu índice-objeto de arte e tornam-se sensíveis.

O caminho a ser percorrido parece ser inaugurado diante de uma bifurcação que aponta para a antropologia e para a filosofia, mas ao invés de escolher uma ou outra direção, acredito no caminho do entrelaçamento entre essas abordagens, além de outras que também virão compor essa busca. A arte é também um lugar próprio e possível de entrelaçamento.

Se, para o leitor, as relações apenas incitadas parecem abstratas demais, preciso confirmar essa nebulosidade inicial e dizer que eu também a sinto. Embora esteja segura do risco, confio que as próprias imagens, à medida que forem trazidas ao texto, serão formas e forças de compor o movimento que se

---

7 Ibidem, p. 19.

8 Ibidem, p. 22.

9 GELL. *Arte e Agência*, p. 31.

10 COCCIA. *A vida sensível*, p. 19.

faz neste horizonte, consciente de que ele não estará sempre límpido e evidente mas será o lugar da plena transformação – o céu claro pode ser inesperadamente atravessado por nuvens carregadas, a tempestade se desenha, mas nem sempre acontece, nuvens suaves surgem, depois se dissipam. O horizonte se abre, se fecha e seguimos em movimento, atravessando ora pela nitidez, ora pela nebulosidade.

No capítulo 1, ***Água viva, corpo vivo***, a partir de distintas expressões e experiências poéticas – fotográfica, cinematográfica, pictórica e literária – proponho contornar a ideia de *vivo*. A minha série fotográfica *Água viva* desenha a aproximação de uma menina com as águas correntes da cachoeira. A criança entra em contato com a matéria do mundo e com o invisível da natureza, sem margens que os distingam. Naomi Kawase, em seu filme *Floresta dos Lamentos*, mostra-nos que atravessar a floresta é, necessariamente, ser atravessada por ela, e que para viver não basta manter substancialmente o corpo vivo, é preciso *sentir-se vivo*. A artista Wilma Martins constrói pictoricamente irrupções da floresta no cenário domiciliar e, assim, ela dá forma ao vínculo entre o real e o imaginário; entre o selvagem e o domesticado. A personagem G.H., de Clarice Lispector, vive uma epifania a partir do encontro com uma barata – ser arcaico, remoto, imemorial – e nessa travessia íntima e subjetiva faz emergir o mais primitivo de si. Entre o mundo que olhamos e o que vemos, o visível e o invisível, a matéria e o espírito, humano e não humano, somos atravessados pela experiência do *vivo*. Assim como o *vivo* não se delimita nos limites do corpo, o que vemos não se encerra no contato de nossa pele com a pele do mundo – *ver também é sentir*.

No capítulo 2, ***Da representação à manifestação do invisível***, a imagem é pensada como elo entre os corpos e o mundo invisível. A fotógrafa e ativista Claudia Andujar aprendeu com os Yanomami a olhar a Terra e ver mais do que os olhos alcançam e, a partir daí, ela nos mostra que se o invisível não é representável, a imagem pode ser um meio para manifestá-lo. O encontro dos Yanomami com os espíritos *xapiri pë* acontece em rituais xamânicos e Andujar busca na estética do transe a inspiração formal para suas fotografias. Mas, é

investindo na potência do olhar para a constituição do visível, ao modo de ver xamânico, que ela constrói suas imagens. A teoria antropológica do inglês Alfred Gell, ao tomar os objetos de arte e imagens como índices, nos auxilia a pensar a representação para além da reprodução da semelhança, mas como índice de presença. A partir de sua teoria, buscarei pensar os *seres-imagens*, os espíritos *xapiri pë*, representantes, na cosmologia Yanomami, dos animais ancestrais *yarori*, através da preservação de "seu verdadeiro interior", como diz o xamã Davi Kopenawa, autor do livro *A queda do céu*.

O capítulo 3, ***Da destruição à reativação do vivo***, discute como a explícita relação de exploração que o branco estabelece com a Terra desdobra-se no assalto das nossas subjetividades e como podemos resistir a isso. Enquanto o Antropoceno define o contexto geológico em que vivemos, onde o extrativismo de recursos naturais é o cerne da crítica decolonial macropolítica, a psicanalista brasileira Suely Rolnik aborda, neste contexto, o extrativismo da nossa pulsão vital, de recursos do inconsciente e da subjetividade. Ela propõe a *descolonização do inconsciente*, aqui aproximada à *descolonização do pensamento* proposta pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. Enquanto ele traz a importância de *pensar com outras mentes*, Rolnik busca ampliar a experiência subjetiva para uma experiência *fora-do-sujeito*, de modo que o mundo viva efetivamente em nosso corpo. *Reativar*, palavra chave no vocabulário da filósofa belga Isabelle Stengers, leva-nos de volta em direção ao vínculo com os deuses, os espíritos, a terra e, com estas alianças, *reativar o vivo* se compõe. Marie-José Mondzain, filósofa francesa, dirá que a imagem é o local de sedimentação mais arcaica sobre o qual se constrói o vivo e que as *operações imaginais* são nossas aliadas para resistir – *re-existir, reativar o vivo*.

O capítulo 4, ***Entre seres, mundos, imagens***, parte da inquietante pergunta “O que é uma imagem?” e as respostas serão desenhadas no encontro entre os *seres-imagens*, espíritos *xapiri pë* da cosmologia Yanomami, e o *ser das imagens*, concepção ocidental do filósofo italiano Emanuele Coccia. Tais imagens operam diferentes encontros entre os viventes e o mundo. Os *seres-imagens* habitam a Terra-Floresta, *Urihi-a*, onde tudo vive e tem alma; o *ser das*

*imagens* nasce no mundo onde se distinguem sujeitos e objetos. De um lado, a epistemologia objetivista da modernidade ocidental; de outro, a subjetivação e a personificação constituem-se como modos de conhecer. O *perspectivismo* ameríndio, elaborado por Viveiros de Castro, contribuirá para a investigação do modo de ver xamânico e da imagem espiritual, *anicônica* e invisível, porém indicial – o que nos levará novamente ao pensamento de Gell. Os *xapiri* agem sobre a pessoa e é no corpo do xamã em transe que tais imagens se mostram totalmente ativas, como veremos em *Curadores da Terra-Floresta*, um filme de Morzaniel Yanomami. Enquanto Coccia enfatiza o *espaço intermediário* entre sujeito e objeto na experiência sensível, a experiência xamânica parece suprimir esse espaço no encontro entre xamã e *xapiri*, ao verem e serem vistos, dissolvendo as diferenças aparentes de seus corpos na correspondência espiritual do transe. A personagem do conto *O búfalo*, de Clarice Lispector, nos mostrará que o encontro espiritual é passível de ser vivido para além da experiência xamânica. O japonês Masao Yamamoto, em duas fotografias, não deixa dúvidas de que os olhares devolvidos pelos animais são plenos de afeto e subjetividade.

O capítulo 5, ***Modos de ser, modos de ver***, faz uma múltipla travessia transversal: do animismo ao naturalismo (ambos modos de identificação descritos pelo antropólogo francês Philippe Descola); do *perspectivismo* cartesiano (mecanismo que revela como nosso olhar ocidental foi moldado a partir da distinção entre sujeito observador e objeto representado) ao *perspectivismo* ameríndio elaborado por Viveiros de Castro (que, inversamente à separação entre sujeito e objeto, diz do processo de colocar-se no lugar do *outro* – humano ou não); da distinção entre figura e fundo ao jogo mágico entre imagem e contra-imagem (a partir do pensamento da antropóloga Els Lagrou); da arte indígena tradicional à arte indígena contemporânea; da relação entre “arte e vida” à relação entre “arte e mercado” e, enfim, juntando todos esses fios, do rompimento com a ideia de representação da natureza, em determinadas vanguardas modernistas, à aliança com as forças vivas da floresta nas artes indígenas.

O capítulo 6, ***Entre folhas e sonhos***, propõe pensar como as imagens oníricas podem conduzir a uma outra relação com a vida, que não se limita ao corpo e tampouco à mente. Algumas interseções entre os sonhos anímicos, sonhos psíquicos e sonhos xamânicos serão elaboradas a partir dos pensamentos da antropóloga francesa Nastassja Martin, do neurofisiologista Sidarta Ribeiro, do xamã Davi Kopenawa, entre outros. Se, na tradição ocidental moderna, o sonho confinado à mente humana tornou-se a única forma de experiência onírica, simplificando drasticamente suas potencialidades, a necessidade de reaprendermos a sonhar, apontada por esses autores, torna-se urgente, como forma de restituirmos uma outra maneira de estar no mundo.

Essa escrita é como uma caminhada errante, sem destino definido, mas não sem rumo. Confio nas minhas intenções e intuições para encontrar bons trajetos nos passos dessa caminhada que pode tomar uma direção imprevista diante de uma encruzilhada e seguir momentaneamente por um trecho que possa parecer um desvio. De fato, assim se faz a experiência, de modo que os equívocos façam parte do caminho, visto que os erros compõem também descobertas e descobertas podem levar a novos rumos, pois trata-se aqui de uma pesquisa em ato, não dos resultados de sua conclusão. E, se comecei essa tese com uma breve genealogia da minha relação com as imagens, é por reconhecer a origem da minha busca e saber que esta pesquisa não se limita ao ambiente acadêmico, mas encontra também nele novas direções que me levam de volta ao centro do peito – onde afirmamos a vida através do desejo.

## **1. Água viva, corpo vivo**



Figura 10 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável



Figura 11 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável

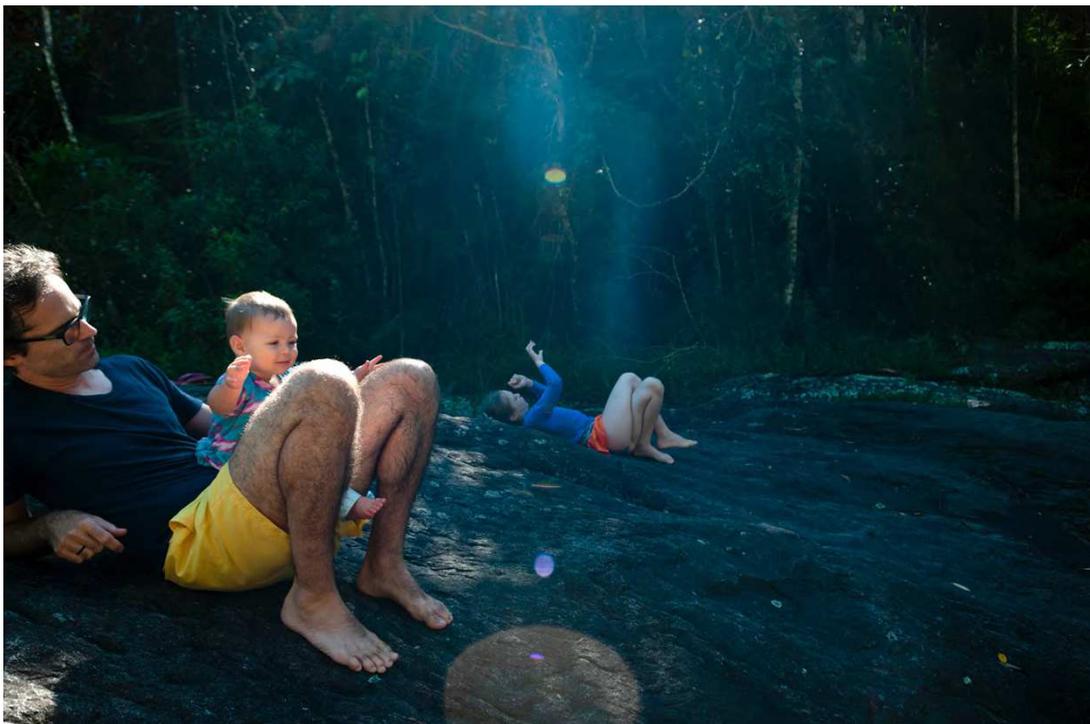


Figura 12 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável

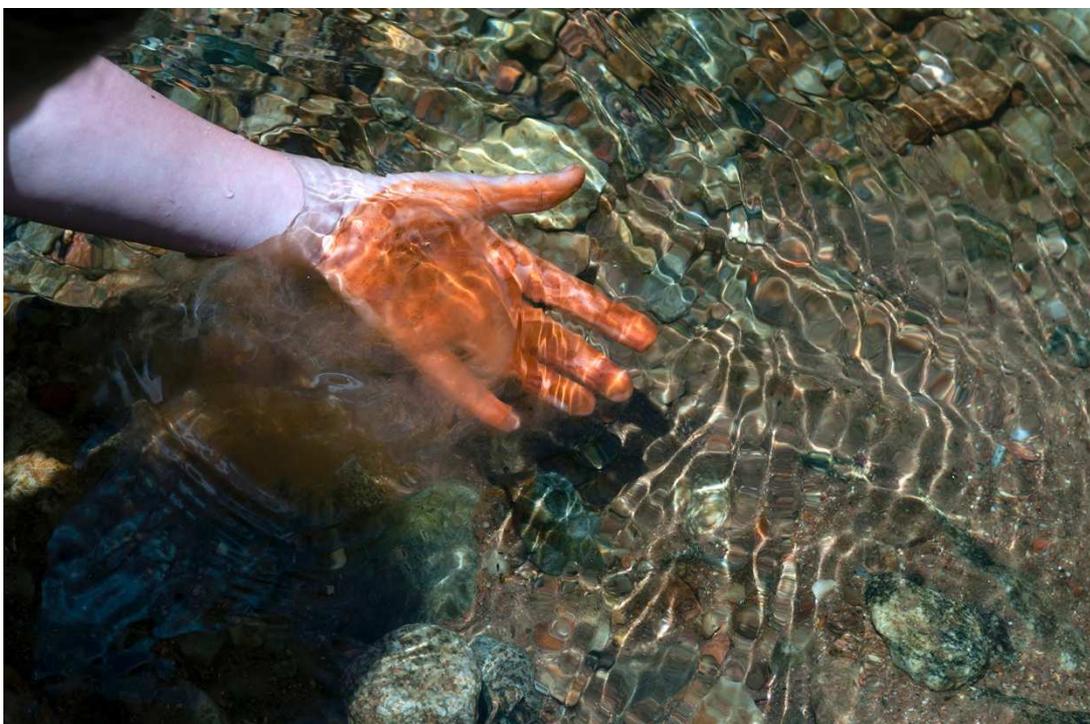


Figura 13 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável



Figura 14 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável



Figura 15 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável



Figura 16 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável



Figura 17 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável

*O “real” é aquilo com que a nossa relação é sempre viva (...)*

Maurice Blanchot

Eram as férias de verão de 2019 e passamos algumas semanas na Serra da Mantiqueira. Eva, minha filha, tinha 9 anos e entrava nas águas de forma muito lenta e gradual. Diferentemente das crianças que chegam correndo e mergulham com urgência e alvoroço, ela adentrava aos poucos. Começava pelas extremidades de seu corpo – dedos, mãos, pés – e pelas bordas da água nas pedras e, assim, pelas beiradas, vagarosa e cautelosamente, entrava na água. Eu a observava e via outros movimentos acontecendo na dilatação do tempo e dos gestos, nesse encontro entre seu corpo e a água.

Ao mesmo tempo em que ela estava com seus pés no rio, catando as pedrinhas no leito, brincando com a argila se desfazendo de sua mão na água, ela parecia olhar para seu entorno como quem vê algo além do que está diante de si – talvez fossem justamente as coisas visíveis que a levavam para outro mundo. Na natureza tudo é vivo, em constante movimento e transformação, e a criança adentra com intimidade esse universo – ela pertence a ele. A criança entra em contato com a matéria do mundo e com o invisível da natureza, sem margens que os distingam.

Ela me dizia ter medo de água-viva. E não importava se existiam ali. As águas-vivas imaginadas por ela na cachoeira eram tão reais como qualquer elemento vivente que ali havia, visível ou não. Seu medo me dizia menos sobre o medo e mais sobre um sentir sutil e inominável, que ela nomeou de água viva, mas eu diria que se tratava da vida em si, em suas mais distintas formas de existência e manifestação.

Águas, terras, ares, pedras, animais – os de dimensões infinitesimais, que dificilmente podemos ver, aos mais deslumbrantes e desconhecidos, fugidios, os prosaicos, os ancestrais – tudo se movimenta junto. As plantas se movimentam de diferentes formas com o vento; a luz transforma a floresta ao longo do dia e

da noite; o solo vibra com os corpos que nele se deslocam e faz com que outros animais ao redor também se movimentem, se afastando ou se aproximando, como os peixes que se agitam beliscando nossa pele no rio. Seres, elementos, fenômenos indissociáveis uns dos outros e suas energias inomináveis compõem o *vivo* para além do corpo. Se a nossa pele é o órgão imediato de contato físico com a pele do mundo, o *vivo* se constitui para muito além da matéria corpórea. Ela *sentia* o mundo plenamente *vivo além de seu próprio corpo*, mas justamente *em seu corpo*.

Atravessar a floresta é entrar na água viva, água corrente, reconhecer-se em um mundo plenamente vivo, ser atravessada pela vida que se constitui para além do próprio corpo, no fluxo junto a todos os viventes. A travessia se dá entre o que vemos e as sensações que experimentamos no próprio corpo, a partir de tudo que é vivo e reverbera ao redor, em contínuas interações onde não é possível estabelecer limites. Atravessar a floresta é sentir a natureza como tudo que está fora e ao mesmo tempo dentro de si, num fluxo indissociável. Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, escreve:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O Cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.<sup>11</sup>

Naomi Kawase é uma cineasta japonesa interessada no entrelaçamento entre casa e mundo, corpo e natureza, cinema e vida. Luis Miranda, crítico e pesquisador de cinema, diz que ela filma para celebrar e mostrar seu assombro de estar viva e no mundo, transformando a experiência do cinema privado num exercício transcendental, de modo que “seu cinema se assemelha a uma espécie de xamanismo da intimidade. Rende culto à natureza, à impermanência dos vivos, à herança inapreensível dos mortos”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 16.

<sup>12</sup> MIRANDA. Dar à Luz. Naomi Kawase. In: *O cinema de Naomi Kawase*, p. 110.

Para Adrian Martin, crítico de arte e de cinema, Kawase é uma dessas cineastas verdadeiramente filosóficas e espirituais, “que não filmam histórias figura contra fundo”<sup>13</sup>, “que apontam suas câmeras para outro lugar”<sup>14</sup> e para quem “o *regard* – o olhar da câmera, e o modo como é articulado em tomadas – é simultaneamente uma atitude expressa com relação ao mundo e às criaturas dentro dele”<sup>15</sup>. Mas eu diria que, através de suas imagens, para além das “criaturas”, ela torna sensível as presenças e forças invisíveis que estão ao redor e nos faz sentir o que não seria possível ver. O mar, o vento, a luz, a chuva, as árvores são personagens essenciais em seus filmes, não aparecem como figuras da natureza a compor a paisagem e sim como sujeitos vivos, em contínua interação com os personagens humanos de suas histórias e que agem sinestesticamente através de suas imagens.

A presença de um lugar, paisagem ou ambiente determinante, informador, no qual corpos humanos tendem a fundir-se; e onde esses corpos tendem a se dissolver uns nos outros, sofrendo lentas transformações ou metamorfoses. Esses são corpos-seres que passam seus traços ou características uns aos outros, que existem em ritual de repetição e transmissão.<sup>16</sup>

Assim Martin expõe suas impressões sobre a poética em comum entre diversos filmes da diretora, dentre eles *Floresta dos lamentos* (2007)<sup>17</sup>. *Mogari no mori*, título original deste filme, é o período dedicado ao luto. Durante 33 anos, Shigeki, o protagonista, escreveu cartas para sua falecida esposa e, numa reunião na casa comunitária de idosos onde mora, ele pergunta: *Eu estou vivo?* Ao que responde o mestre que conduz o encontro:

*Estar vivo* tem dois significados. O primeiro: Comer. Arroz ou outra comida. O que você faz. Então, me diga, você come arroz? Sim, você come arroz. E outra comida boa? Sim, muito bem. Isso é importante. Mas existe um outro significado. Ter a sensação de estar vivo. Se sentir vivo. “Eu não entendo o significado da vida, não vejo o propósito da minha vida.” Não é só *comer e viver*. É por isso que eu disse que a sua pergunta tinha dois significados. Você come? Sim, você come, então está vivo. Esta é a resposta na maioria dos

<sup>13</sup> MARTIN. Certo canto escuro do cinema moderno. In: *O cinema de Naomi Kawase*, p. 133.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>17</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=o5TH1ho0b-8>> [Acesso em: 25 maio 2022].

casos. Mas como disse há pouco, você não se sente vivo. Estou me referindo ao seu coração, não a seu estômago. Seu coração tornou-se vazio. Eu disse que está vazio, não que não houvesse nada nele.<sup>18</sup>

*Vazio?* – Shigeki pergunta. E o mestre segue: “Eu estou vivo ou não? Quando você não consegue responder essa pergunta a si mesmo, então é o outro significado. Se você quiser captar esse outro significado...” O mestre pede à Machiko, uma das cuidadoras, que pegue a mão de Shigeki e, então, diz: “O que você sente? Calor? Consegue sentir a energia dela através da sua mão? Esta é a sensação de viver. Viver, portanto, é sentir.”

Machiko e Shigeki saem juntos para um passeio e o carro onde estão estraga no meio do caminho, em uma estradinha rural rodeada pela floresta. Ela vai à procura de ajuda e, neste momento, ele sai do carro. A partir do jogo inicial de um esconder e achar o outro, nas margens ainda domesticadas do campo ao redor da estrada, Machiko adentra a floresta atrás de Shigeki. A terra de mato rasteiro, varrida por um forte e sonoro vento que também balançava as árvores às margens do carro, transfigura-se, com o avanço da narrativa, em uma tempestade que cai sobre eles na floresta. A noite logo chega, eles estão molhados e acendem o fogo, mas Shigeki treme intensamente de frio. Machiko o abraça, retira sua própria blusa e a dele, pele com pele, seus corpos se aquecem mutuamente. O dia amanhece e ele dança com a aparição de sua esposa em meio à floresta. Segue com Machiko até encontrar o lugar onde sua mulher havia sido enterrada e começam a cavar vigorosamente a terra para, então, ele enterrar as dezenas de cadernos onde havia escrito as cartas, que estavam em sua mochila. Machiko toca a caixinha de música que Shigeki a entregara. Ele deita-se sobre a terra e adormece. Ela chora, a água atravessa seu olhar direcionado à luz, ao céu.

---

<sup>18</sup> Transcrição de fragmento do filme *Floresta dos Lamentos*, de Naomi Kawase.



Figura 18 – Frames do filme *Floresta dos Lamentos*, de Naomi Kawase



Figura 19 – Frames do filme *Floresta dos Lamentos*, de Naomi Kawase

Difícil descrever o que Kawase constrói com suas imagens, porque justamente seus filmes não contam as histórias simplesmente, eles nos conduzem a sentir o mundo – o que não é de todo modo narrável – e não apenas a vê-lo.

Existe um caráter imediato assombroso na forma com que Kawase filma e monta os elementos naturais, meteorológicos ou luminosos – a contraluz como pergunta que não necessita de um contraplano como resposta –, que os converte em algo mais do que simples fagulhas estéticas e aponta para a transcendência da natureza como refúgio último. O cinema de Kawase é uma interrogação de puro presente, um intento de criar vínculos com o que a rodeia e de fixar, dessa maneira, o efêmero, o fugitivo. Talvez seja aí que resida o aspecto “religioso” do cinema de Kawase, no sentido – oposto a “sagrado” – que lhe outorga Jean-Luc Nancy. Para o filósofo francês, a religião surge “da observância de um rito que forma e mantém um vínculo (com os demais ou consigo mesmo, com a natureza ou com algo sobrenatural)”; um vínculo que se rompeu quando abandonamos o refúgio originário, o grande ventre materno, o éden perdido.<sup>19</sup>

Eu diria que a transcendência para a qual ela aponta não é a da natureza como último refúgio, como éden perdido, pois ela não nos mostra que o vínculo com a natureza está rompido, mas, justamente ao contrário, ela torna visível e principalmente sensível o entrelaçamento entre a natureza dos corpos, dos sujeitos, e a do mundo ao redor, dos fenômenos, dos elementos – *tudo é natureza*. Ela nos coloca junto a seus personagens e somos, como eles, a todo instante atravessados por tudo que se movimenta, vibra junto e se constitui como forças e energias que compõem a vida, o vivo, o estar no mundo. Kawase mostra que atravessar a floresta é, necessariamente, ser atravessada por ela – e essa é a transcendência.

A trama entre os corpos – humanos e não humanos – e suas energias invisíveis compõem o *vivo*. O *vivo* não se reduz aos processos mecanizados das funções, tarefas e deveres, a um corpo que apenas corresponde às necessidades fisiológicas, aos protocolos sociais e às demandas externas que foram estabelecidas como nossas. *Vivo* é o que se sente vivo – e isso acontece quando se permite ser atravessado e afetado pelos outros corpos e suas energias

---

<sup>19</sup> LÓPES. O cinema no umbral. In: *O cinema de Naomi Kawase*, p. 151.

inomináveis e essenciais, de modo a também reverberar outras energias. O *vivo* inscreve-se na superfície vibracional do mundo.

De volta às fotografias de *Água viva*, na primeira imagem, o corpo da menina subdivide incidentalmente o quadro em uma parte de luz, outra de sombra; água e pedra; fluxo e rigidez. Seus cabelos e seu corpo estão secos, sua postura levemente envergada insinua vulnerabilidade, o desejo de fechar-se em si, como um tatu-bola faria ao sentir-se fragilizado, mas ela só pode reter os braços e as pernas e assim o faz. Seu olhar penetrante direcionado ao extracampo da imagem incita a pergunta: o que ela olha? O que ela vê? As possíveis respostas a essas perguntas talvez nos dissessem que imagem e imaginação nem sempre se distinguem – ou, ainda, que nunca se distinguem.

“O olhar, em vez de ser um simples instrumento, implica o corpo vivo como um todo”, nos diz Hans Belting, historiador da imagem, que argumenta contra o rígido dualismo que distingue representação interna e externa, dizendo que entre as imagens físicas e as mentais há um *incessante vaivém*. A interação entre nossos corpos e as imagens externas inclui um terceiro parâmetro que Belting denomina *meio*, que “funciona como suporte, anfitrião e ferramenta para a imagem”<sup>20</sup>, através do qual elas são corporificadas e transmitidas, tornando-se visíveis. No entanto, nossos próprios corpos atuam como *meios vivos* que recebem, processam e transmitem imagens. As imagens da representação, da memória (nosso próprio arquivo imaginal), da recordação e dos sonhos (como produção endógena de imagens) povoam nosso corpo, ele diz. Ao contrário da abordagem semiótica, que separa o mundo dos signos e o mundo dos corpos, “no olhar antropológico o homem não surge como o senhor das suas imagens, mas – o que é bem diferente – como o ‘lugar das imagens’, que enchem e preenchem o seu corpo (...)”<sup>21</sup>.

A concepção de que as imagens interiores, ou endógenas, próprias ao corpo, se opõem às imagens exteriores, que necessitam sempre de um corpo imaginal

---

<sup>20</sup> BELTING. *Antropologia da imagem*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 22.

técnico para chegar ao nosso olhar, contribuiu, considera Belting, para que o discurso contemporâneo acerca das imagens também se desse de duas maneiras: reduzindo as imagens apenas a um *conceito* ou à mera *técnica* imaginal.

Mas não é possível entender essas duas espécies – imagens internas e imagens vindas do mundo exterior – com semelhante dualismo, porque este apenas perpetua a antiga oposição entre espírito e matéria. No conceito de ‘imagem’ reside já, de certo, o duplo sentido de imagens interiores e exteriores, que só na tradição do pensamento ocidental concebemos, tão confiadamente, como dualismo.<sup>22</sup>

A ideia de *vivo* desestabiliza tal dualismo entre espírito e matéria – que se desdobra na forma ocidental de pensar também as imagens –, já que o *vivo* é justamente o que atravessa de uma instância à outra pertencendo simultaneamente às duas. A mão de Machiko que toca Shigeki e o seu corpo que o aquece na floresta é corpo e energia. A energia reverbera no corpo, é na matéria que o espírito se faz presente. As imagens, por sua vez, também transitam entre o físico, o corpóreo, o mental e o imaginário, num processo contínuo de interações. A menina que olha para o mundo vivo ao seu redor e diz sentir medo de algo que materialmente não existe ali, sente a presença daquilo que imagina ou de outras existências que não vê diante de seus olhos, mas que ali reverberam. Real, imaginário, visível, invisível, material, imaterial, corpo, espírito – o *vivo* não se restringe, ele atravessa e faz vibrar uma coisa na outra, um corpo no outro, porque ele é a instância do movimento, da metamorfose, do fluxo.

Se, na primeira fotografia da série *Água Viva*, vemos o corpo seco da menina dividir o quadro da imagem entre a luz e a sombra – fenômenos incorpóreos que produzem a percepção dos corpos<sup>23</sup> –, na *figura 12* essa dualidade visual se desfaz. Ela está deitada sobre uma pedra e brinca com as mãos em um aparente diálogo imaginário, a área sombreada em que ela está é atravessada por feixes e halos de luz, mas “se os corpos revelam-se na luz”<sup>24</sup>, ali não há nenhum corpo

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 38.

revelado a não ser a própria luz, como um rastro de algo incorpóreo mas potencialmente sensível, se não visível. Na fotografia seguinte, é a própria matéria que se dissolve no contato das mãos da menina com a água, produzindo uma nuvem de partículas submersas que levam o visível a outras abstrações e dissoluções. Nas três imagens seguintes, em preto e branco, embora seu corpo se destaque do ambiente, pelo contraste entre claro e escuro, seus gestos inscrevem a mistura possível: a mão suspensa sobre a superfície da água a toca sutilmente com as pontas dos dedos; a brincadeira com o galho como forma de sentir a força da correnteza; o cabelo que lambe a água, mesmo que o corpo esteja ainda seco. Já na última fotografia, seus cabelos molhados e emaranhados no primeiro plano são quase um eco dos galhos da árvore ao fundo, e seu corpo molhado, no mesmo tom da água que corre diante de si, parece entregue, ele é natureza e está imerso nela. Figura e fundo, corpo e floresta, misturam-se. A menina atravessou a floresta, não porque mergulhou, mas porque não havia distinção entre o que via e o que imaginava e sentia, entre o corpo físico e o sensitivo – tudo era real, porque era vivo.

Mas como atravessar a floresta quando não há floresta? Quando, ao invés das árvores e de toda a vida que vibra na floresta, estão as paredes brancas, lisas, chapadas e assépticas de uma casa na cidade; quando o chão que pisamos não é uma terra que esquenta, esfria, molha e seca a cada dia e sim um material sintético, liso e escorregadio que mal imita a madeira; quando não vemos o arco da luz do sol atravessando o dia, e a noite permanece incandescente e indecentemente iluminada; quando a chuva nem respinga em nossa pele porque as janelas se fecham rapidamente e as marquises se alongam demasiadamente. Como *sentir-se vivo* na vida que construímos na cidade – onde o vivo está cada vez mais restrito ao humano. E o humano ocidentalizado está cada vez mais fechado em si, correndo para o trabalho, para produzir dinheiro, para pagar a manutenção da sua vida.

É inquestionável que fomos, ao longo dos séculos de mercantilização da vida, abstraindo o nosso elo com a natureza – e espero já ter ficado claro que falo de *natureza* como tudo o que existe, o que somos e nos constitui, o que atravessa

o dentro e o fora do corpo e vice-versa, o fluxo de trocas materiais e energéticas que constitui o *vivo*. Digo que fomos abstraído porque a consciência desse elo oscila na variedade de humanos sobre a Terra, e certamente é aos brancos ocidentalizados que é preciso lembrar que esse vínculo é impossível de ser desfeito. Vivemos neste mundo e somos parte dele – ainda que uma parcela da humanidade aja muitas vezes como se não, saindo à procura de outro planeta para colonizar. Mas estamos aqui, vivos sobre a Terra, e, mesmo que não estejamos na floresta, onde quer que seja é preciso sentir a vida que pulsa ao redor para que ela pulse em nós. Atravessar a floresta e ser por ela atravessada na selva de concreto é questão de sobrevivência, de *não sentir o coração vazio*, como disse o mestre a Shigeki sobre a sensação de não se sentir vivo. Ailton Krenak diz quase o mesmo, em outras palavras:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta e faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como metáfora, mas como fricção.<sup>25</sup>

Fricção é o que acontece no encontro entre os corpos e, se não há floresta no sentido literal onde vivemos, há de haver a floresta imaginária que vibra efetivamente em nós, como a água-viva da menina, e é preciso fruir plenamente o que se apresenta como possibilidade em cada encontro e relação – inclusive as humanas, mas além delas – que possa preencher nossos corações. Abrir as janelas, sentir o vento, atravessar o asfalto, sentir a água escorrer pelo corpo, escutar e emocionar-se com o som da flauta de um vizinho aprendiz que toca *Asa Branca*, agarrar-se ao broto que insiste em germinar por entre as pedras e romper, junto a essa força de vida, o concreto que quase nos separa.

---

<sup>25</sup> KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 26.



Figura 20 – Wilma Martins, *Cotidiano*, nanquim e ecoline s/ papel, 1982, 73 x 100 cm

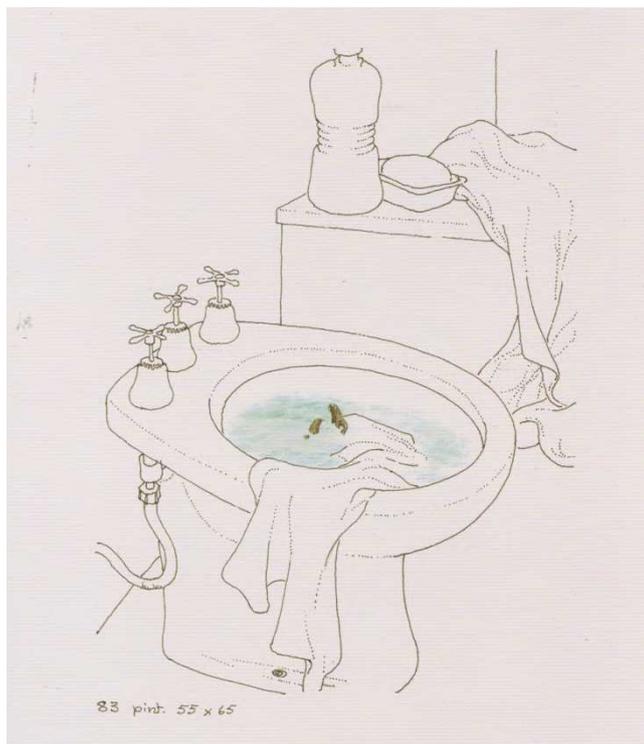


Figura 21 – Wilma Martins, *Cotidiano*, nanquim e ecoline s/ papel, 1983, 55 x 65 cm

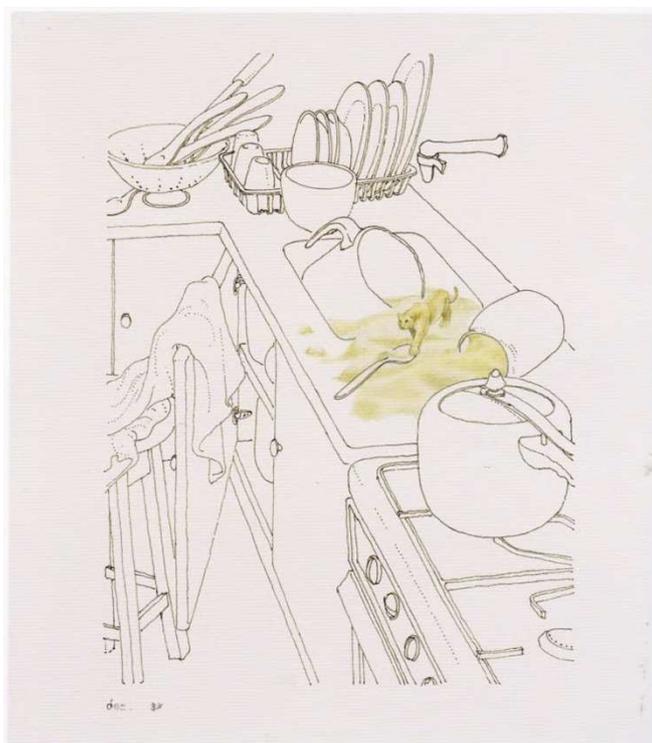


Figura 22 – Wilma Martins, *Cotidiano*, nanquim e ecoline s/ papel, 1983, 55 x 65 cm

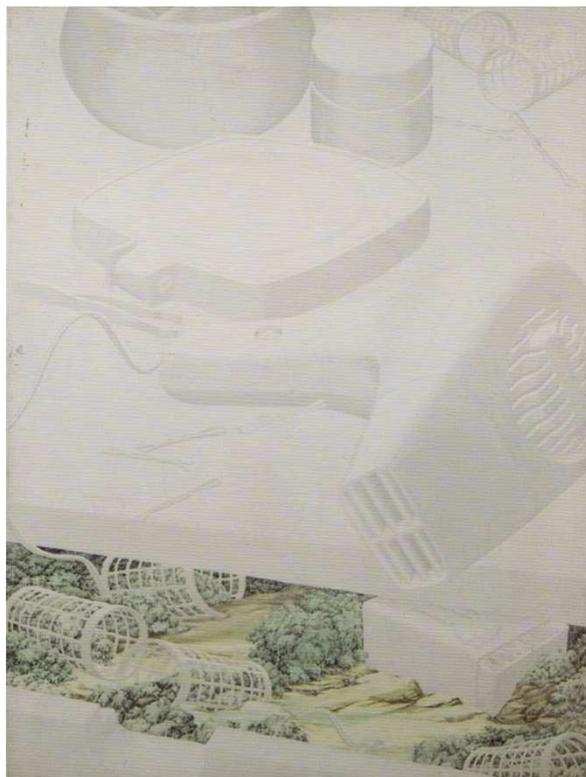


Figura 23 – Wilma Martins, *Cotidiano*, acrílica s/ tela, 1981, 100 x 73 cm

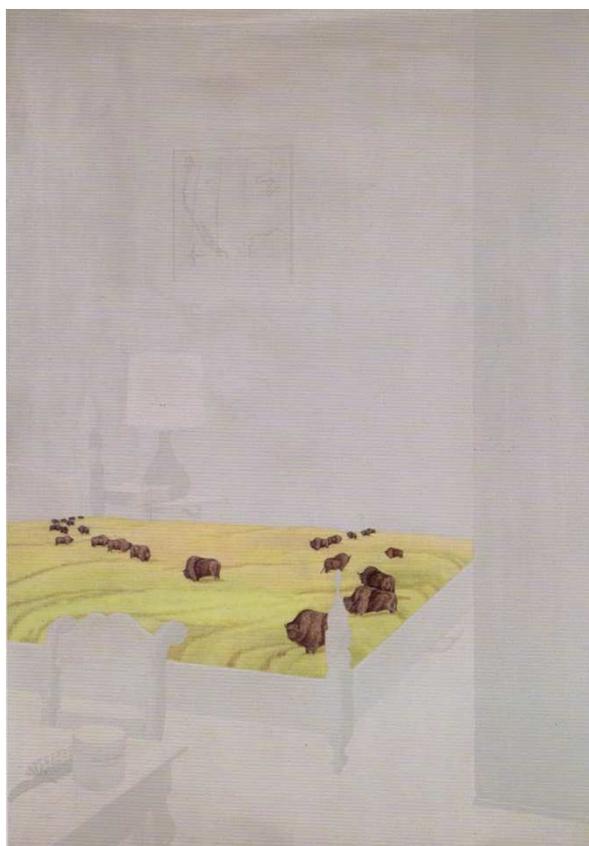


Figura 24 – Wilma Martins, *Cotidiano*, acrílica s/ tela, 1974, 100 x 73 cm

Wilma Martins, em sua série *Cotidiano*, constrói em traços e cores essas irrupções da floresta no ambiente doméstico. Através das plantas e animais que surgem no cenário domiciliar em seus desenhos, ela dá forma ao vínculo entre real e imaginário, ou, talvez fosse melhor dizer, entre as múltiplas possibilidades do que chamamos de real. A água na pia da cozinha, ou na banheira, é marítima e povoada de seres marinhos. A cama é pasto para búfalos. Das páginas dos livros saltam os veados. A estante é também ninho. No bidê nadam as focas. Como em brechas visionárias, paisagens e animais selvagens surgem em meio à obviedade material do ambiente doméstico e domesticado e, assim, ela nos mostra que a realidade (da casa, do mundo) não está nas coisas em si, mas no constante atravessamento entre o que está fora e o que está dentro, entre o domesticado e o selvagem, entre o que vemos e o que imaginamos, e naquilo que se movimenta em meio a tudo.

Em seus desenhos, os objetos da casa não têm densidade, são linhas, contornos sem consistência, ou mesmo volumes monocromáticos opacos e sem contraste. Já os animais e plantas que ali surgem inesperadamente são coloridos e tratados conforme a linguagem da representação realista convencional. “Ou seja: o que é real – os objetos da casa – é representado abstratamente, enquanto o que é sonho – as aparições da selva – é tratado com realismo”<sup>26</sup>, diz Ferreira Gullar, em um texto crítico sobre este trabalho apresentado na exposição da artista no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2014. O ensaísta e crítico Silviano Santiago abordou essa inversão nas formas de representação com a qual ela constrói suas imagens em um texto para uma exposição realizada em 1974:

A mão capricha em iludir, depois e ainda, o espectador a fim de que este procure no espaço e no instante da ilusão o “verdadeiro real” do quadro. O “real” do quadro não está na re-presentação branco/negra dos desenhos, ou no *ton sur ton* cinza das pinturas, mas no esplendor das cores brilhantes que, iluminando o espaço global, aclaram também seu significado latente. O “verdadeiro” se encontra naquela “outra” cena que suplementa em cores a cena re-presentada em negro ou cinza.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> GULLAR. Invenção da alegria. In: MORAIS (org.). *Wilma Martins*, p. 97.

<sup>27</sup> SANTIAGO. Catálogo Galeria Graffiti. In: MORAIS (org.). *Wilma Martins*, p. 87.

Dizer que, na série *Cotidiano*, o “real” não está no que é real no mundo e aparece em preto e branco em seus desenhos, enquanto é “verdadeiro” o que está desenhado a cores, é levar ao trabalho da artista um pensamento dicotômico entre real e sonho, verdade e ilusão, que, se por um lado parecem justificar suas escolhas formais, por outro acabam por reduzir, a meu ver, a potência do que tais imagens podem evocar – sendo justamente a mistura entre essas instâncias. Real e imaginário não se opõem, mas se atravessam, se constituem conjuntamente – isso mora no *Cotidiano*, no de Wilma Martins, no nosso. Se o selvagem aparece mais vivo nos desenhos da artista, talvez seja por ser este o real com o qual a sua relação é mais viva. E assim ele brota da banalidade do ambiente domesticado, como se ela soprasse aos nossos ouvidos que basta abrir as frestas para que o selvagem escorra de volta para dentro – da casa, do corpo.

Essa irrupção da vida selvagem no ambiente doméstico, e de tanto mais que possa vir a se manifestar nesse encontro, faz pensar na personagem G.H., de Clarice Lispector, que vive uma epifania a partir do encontro com uma barata. No quatinho branco, estreito, iluminado e surpreendentemente limpo e organizado da empregada Janair, G.H. primeiramente depara-se com o desenho de uma mulher, um homem e um cachorro, feito a carvão sobre a parede. As três figuras nuas e seus traços remetiam às pinturas rupestres, ao primitivo do interior das cavernas, como um prenúncio do encontro que viria logo acontecer com a barata – ser arcaico, remoto, imemorial. A personagem narradora atravessa o impasse entre a necessidade de narrar a experiência e o indizível do que viveu.

O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvarei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência e vida exterior a um ponto de crime contra minha vida pessoal.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 22.

Se a impossibilidade de relatar tal epifania é um dos motes da narrativa, não cabe a mim dar conta desse indizível, se não olhar para o encontro entre G.H. e a barata como a travessia íntima e subjetiva que faz emergir o mais primitivo de si – “Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza”<sup>29</sup> –, sentindo-se tão viva que não podia mais entender a vida, somente senti-la. Em G.H., a sensação excede o entendimento lógico. Entrar em contato é mais importante do que a compreensão racional – “qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo”<sup>30</sup>.

Sem querer, G.H. prende a barata na porta, de modo que ela não consegue mais se mover, porém a barata permanece “viva e olhando para mim”<sup>31</sup>. A mulher se detém em cada detalhe daquele outro ser, da boca aos cílios, sua *ruividade*, como se investigasse sua própria estranheira humana na anatomia da barata. Mas, da distância entre seus corpos, G.H. caía no abismo maior: “É que eu olhava a barata viva e nela descobria a identidade da minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas”<sup>32</sup>. A partir deste momento, intensifica-se o encontro entre G.H. e a barata na troca de olhares entre elas: “Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos?”<sup>33</sup> O olhar da barata lançado a G.H. é enfatizado, de modo que se cria tanto uma aproximação do objeto (barata) como sujeito *olhante*, quanto do sujeito G.H. na condição de objeto olhado e, assim, somos convocados à potência desse encontro regido pelo primitivo e pelo assombro de nele reconhecer-se. Tal indistinção entre sujeito e objeto pode ser simbolizada em seu ápice pela ingestão da barata por G.H., quando, então, ela sente o *gosto do vivo*: “Pois ser real é assumir a própria inocência e retomar o gosto do qual nunca se teve consciência: o gosto do vivo”<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 153.

É pela mesma brecha por onde saltam os animais nos desenhos de Wilma Martins, quando o selvagem adentra o domesticado, que G.H encontra a barata e entra em contato com o primitivo, com o além do humano que reverbera em si.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.

Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente.<sup>35</sup>

A partir deste encontro, toda a constituição subjetiva da personagem é transformada e ampliada no sentir-se para além de si, mas justamente *em si* – “viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido”<sup>36</sup> –, na fricção com este outro ser arcaico e imemorial.

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. Seria necessária uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo – no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo.

Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda minha ânsia tem sido essa proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é.<sup>37</sup>

*Água viva*, a floresta de Kawase, as brechas selvagens de Martins e o encontro com o primitivo em G.H. são construções poéticas que evocam a energia do *vivo*, que atravessa e constitui nossos corpos para além do humano e nos faz sentir a vida pulsante, o coração preenchido.

Até agora eu tinha chamado de vida minha sensibilidade à vida. Mas estar vivo é outra coisa.

Estar vivo é uma grossa diferença radiante. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano – a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E, ainda mais

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 122-123.

delicada serei, e como estado mais permanente. Estou falando da morte? estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 171.

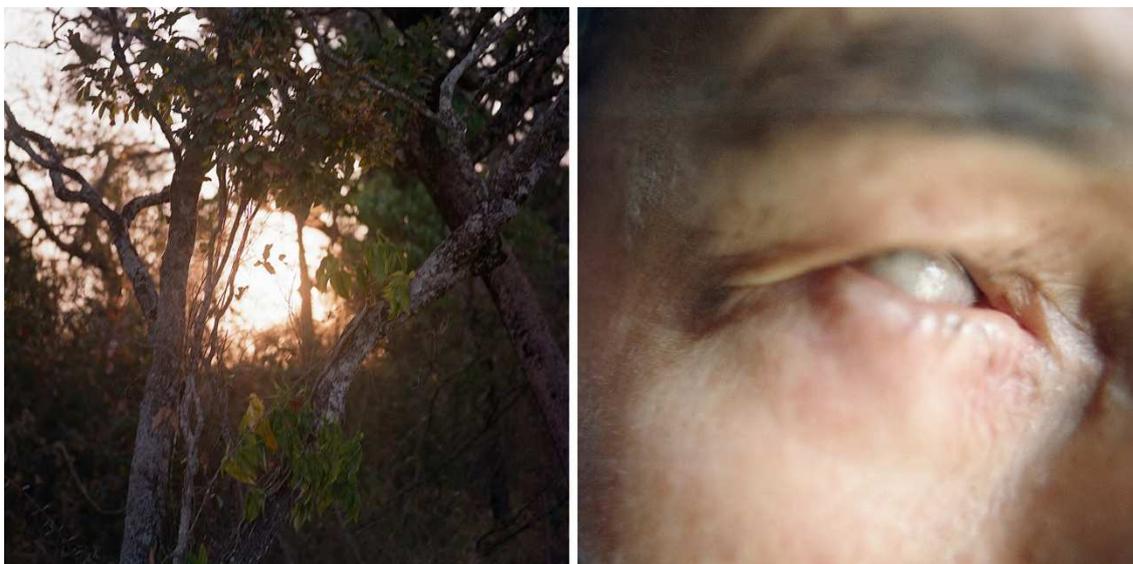


Figura 25 – *Ver o mistério do ver* (díptico #1), fotografia, 2020, 100 x 100 cm cada



Figura 26 – *Ver o mistério do ver* (díptico #2), fotografia, 2020, 100 x 100 cm cada

*Ver o mistério do ver* são dois dípticos compostos, cada um, por um olho cego e uma paisagem. Se o olho cego aponta para a impossibilidade do ato de ver – no sentido da percepção do mundo através da cor e da luminosidade –, as paisagens postas ao lado das fotografias de cada olho produzem outras aberturas além daquelas que as pálpebras realizam no ato de ver. Como convites a essa travessia, a contraluz do sol abre passagem na mata e uma brecha obscura se desenha em meio aos galhos emaranhados de uma árvore.

“Se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior”<sup>39</sup> – diz a personagem G.H.. A lente é como uma prótese do olho que só faz aumentar a potência da visão. No entanto, este artifício técnico ou mesmo fisiológico não é capaz de ampliar o olhar para ver o que não é dado a ver, aquilo que a escuridão ou a claridade podem nos revelar. A potência do olhar não se restringe aos olhos. Visualizar mais, de forma mais definida ou estendida, com lentes, lupas e telescópios, não significa necessariamente ver mais – no sentido de ver além. Para isso é preciso ver com o corpo, entrar em contato.

Eu estava muito perto deles para fotografar seus olhos, nossos corpos se tocavam quase inteiramente e podíamos sentir a respiração um do outro. Não posso dizer que eles não me viam. Todo olhar é movido por um corpo e todo corpo é pleno de sensações, memórias e imaginação. Ver é alcançar o mundo com o corpo, ter o mundo nas mãos e ver mais, porque *ver é sempre ver mais do que se vê*. Enquanto encosto nos corpos desses olhos para fotografá-los entendo que o ato de ver é um gesto que se faz com todo o corpo e a percepção do mundo se dá através das muitas formas de sentir. De olhos abertos ou fechados, videntes ou cegos, se estamos vivos as imagens nos nutrem como um alimento. Assim como o *vivo* não se delimita nos limites do corpo, o que vemos não se encerra no contato com a pele do mundo. Há encontros com instâncias intangíveis, invisíveis e imensas. Ver é sentir.

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 21.

## **2. Da representação à manifestação do invisível**



Figura 27 – Claudia Andujar, Fotografia, Catrimani, RR, 1974, dimensão variável

Olhando para esta fotografia, Claudia Andujar responde ao curador que pergunta se os Yanomami iriam *curtir* a exposição: "Eu estava pensando nisso! Eu acho que eles vão *curtir*, vão dizer que aqui se vê os espíritos dançando, descendo. Eu acho que vão gostar muito"<sup>40</sup>. Claudia e a equipe olham algumas provas de impressão para a montagem da exposição permanente no pavilhão dedicado à sua obra no Inhotim.<sup>41</sup>

Eu poderia descrever essa fotografia em preto e branco, de forma simplificada pelo que ela me mostra, como dois indígenas em suas redes postas uma em cima da outra, o de cima está sentado, o outro deitado e em movimento; eles estão dentro de uma maloca onde feixes de luz atravessam do teto ao chão. Claudia Andujar, no entanto, diz-nos que os Yanomami veriam ali os espíritos dançando e descendo. O que faz com que ela imagine o que eles possam ver ali, para além do que nós vemos, acredito que seja tanto a sua intimidade com o modo de vida e o modo de ver dos Yanomami, quanto a sua confiança na capacidade da imagem de mostrar mais do que os olhos podem ver.

Quando Andujar diz que os Yanomami veriam em sua fotografia os espíritos dançando e descendo, ela não está dizendo que os espíritos estão ali, nem que não estão. Andujar não é xamã e, possivelmente, nunca viu esses espíritos, mas parece ter aprendido com os Yanomami, ao longo de uma vida ao lado deles, a olhar para a Terra e também ver mais do que os olhos alcançam. E, assim, ela busca representar algo que, diante ou não da câmera, em sua invisibilidade, se manifesta através dos outros corpos hábeis a vê-lo.

O primeiro encontro de Andujar com os Yanomami aconteceu em 1971, quando ela foi fotografar para uma edição especial da revista *Realidade* sobre Amazônia. Logo depois, com auxílio da bolsa Guggenheim, deu continuidade à sua pesquisa, passando longas temporadas junto a eles e envolvendo-se de forma

---

<sup>40</sup> Resposta da artista ao curador Rodrigo Moura em uma cena do episódio da série documental "Inhotim Arte Presente" dedicado à Claudia Andujar.

<sup>41</sup> Instituto Inhotim, considerado o maior museu a céu aberto do mundo, localizado em Brumadinho, Minas Gerais.

cada vez mais ativa na luta Yanomami pelo direito à vida e à terra – dimensões indissociáveis para os povos originários. Conforme aproximava-se da cosmogonia Yanomami, o modo como fotografava se transformava, passando a criar com suas imagens uma relação direta com a descrição que faziam dos rituais e da ligação que eles tinham com os espíritos, traduzindo visualmente essa "cultura perceptiva específica onde muito do que pode ser visualizado não se dá a ver"<sup>42</sup>, como dirá a antropóloga Els Lagrou referindo-se à prática xamânica dos ameríndios da região amazônica, nos quais se incluem os Yanomami.

A linguagem fotográfica de Andujar traduz um aspecto primordial e específico do modo de ver xamânico: o visível não é dado *a priori*, ele constitui-se no ato de olhar. Se, na experiência Yanomami, o encontro com os espíritos acontece em rituais xamânicos a partir da ingestão do pó *enteógeno*<sup>43</sup> da *yãkoana*, Andujar busca na estética do transe a inspiração formal para suas fotografias. O uso de vaselina nas bordas da lente; o movimento da câmera; o uso de *flash* e de baixa velocidade, que criam rastros de luz nas fotografias; as múltiplas exposições, recurso que dá a sensação de vertigem e gera um clima fantasmagórico.

---

<sup>42</sup> LAGROU. *Quimeras em diálogo*, p. 14.

<sup>43</sup> Embora Albert fale sobre o poder *alucinógeno* da *Yãkoana* – “Essas imagens-espíritos são as do poder alucinógeno (*wai*) da *Yãkoana*” (KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p.624, N.8) – , considero o uso da expressão *enteógeno* para designar a potência da *Yãkoana*. O termo, proposto para nomear as plantas que induzem a estados xamânicos devido a seu potencial visionário, refere-se à manifestação interior do divino, ao acesso ao espiritual, diferentemente de *alucinógeno*, que diz literalmente do potencial para provocar alucinações, falsas percepções, visões irreais.



Figura 28 – Claudia Andujar, registro da montagem no pavilhão da artista em Inhotim em 2019, fotografias da série *Reahu*, 1974



Figura 29 – Claudia Andujar, *Convidado enfeitado para festa com penugem de gavião*, Catrimani, RR, 1974, dimensão variável



Figura 30 – Claudia Andujar, registro da montagem no pavilhão da artista em Inhotim em 2019, fotografias da série *Mingau*, 1974

Os rastros de luz, movimentos e desfoques tornam imprecisos os limites entre os Yanomami e o ambiente em que vivem, entre a figura e o fundo, produzindo subjetivamente uma indistinção entre humano e natureza, corpo e espírito. Em um texto sobre a exposição “Vulnerabilidade do Ser”, realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2005, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos diz que as fotografias de Andujar não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre os humanos e o meio.<sup>44</sup> Sua sintaxe imagética oferece camadas de significado mais próximas à experiência do indígena na natureza: uma experiência que além de simbiótica é espiritual, ou talvez seja simbiótica por ser espiritual, mediada pelos espíritos que Andujar busca representar: “os *xapiri*, imagens espirituais do mundo que são a razão suficiente e a causa eficiente daquilo que chamamos Natureza”<sup>45</sup>.

Desse modo, ao tentar tornar presente na imagem algo materialmente ausente diante da câmera, ela joga com a potencialidade de representar esse invisível e, embora o faça dentro dos limites da própria representação, sabe dar a ver, aos olhos de quem pode ver, algo além do que a imagem mostra. Se ela diz que os Yanomami “vão dizer que aqui se vê os espíritos dançando e descendo” é porque, primeiramente, podem vê-los *além* da fotografia, para assim vê-los *a partir* da fotografia – não *na* fotografia.

Gell considera a representação o tema filosófico e conceitual mais complicado decorrente da produção e circulação de obras de arte, dizendo que a maior parte da literatura sobre arte na verdade trata da representação. Enquanto a semiótica de Peirce prevê três tipos de relações entre o signo e o objeto ao qual o signo se refere – o símbolo (onde a relação é dada por uma convenção); o ícone (onde a relação ocorre por alguma semelhança) e o índice (que supõe uma relação de contiguidade) –, Gell, ao enfatizar a relação pragmática e interacionista com o modelo do signo, não distingue índice de ícone, uma vez que “todo ícone já é na verdade um índice. Tendo em vista que a imagem age sobre a pessoa, ela

---

<sup>44</sup> SANTOS. Territórios Interiores – A fotografia de Claudia Andujar. In: *Vulnerabilidade do Ser*, p. 5.

<sup>45</sup> VIVEIROS DE CASTRO. O Recado da Mata. In: KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p.13.

partilha nas qualidades daquilo de que é imagem”<sup>46</sup>. Gell não contradiz a concepção peircenana de que a representação icônica se baseia na semelhança, mas ele amplia os modos de como essa semelhança se constitui, sendo a reprodução da aparência apenas um dos modos de assemelhar-se:

Uma imagem de uma coisa existente se assemelha a essa coisa em aspectos suficientes para ser reconhecida como uma representação ou modelo dela. Uma representação de uma coisa imaginária (um deus, por exemplo) se assemelha à imagem que aqueles que creem nesse Deus têm em mente como a aparência do deus, uma imagem que eles derivam de outras imagens do mesmo Deus, ao qual essa imagem se assemelha. Não importa o fato de que "as imagens que as pessoas têm em mente" da aparência do deus é na verdade derivada de lembranças que elas guardam de imagens que se propõem a representar essa aparência. Para mim, o que importa é apenas que as pessoas acreditam que a flecha causal se orienta na direção oposta; elas acreditam que o deus, como agente, foi a "causa" para que a imagem (o índice), como paciente, assumisse um aspecto particular.<sup>47</sup>

Isso explica que o modo pelo qual Andujar constrói suas representações, tendo como modelo para suas imagens a forma com que os xamãs descrevem os espíritos *xapiri*, faz com que eles reconheçam nessas fotografias a entidade representada, enquanto nós, que não temos esse referencial imagético-espiritual xamânico, não a identificamos *a priori*. Os feixes de luz são descritos por Davi Kopenawa em *A queda do céu* como o caminho dos espíritos na experiência xamânica:

Cada vez que bebemos pó de *yãkoana*, os *xapiri* descem de suas casas fincadas no peito de céu. Vêm a nós dançando sobre seus espelhos, como imagens de televisão. Seguem caminhos invisíveis à gente comum, delicados e luminosos como os que os brancos chamam de eletricidade. É por isso que seu brilho deslumbrante desaparece assim que se rompem.<sup>48</sup>

Entre diversas outras passagens, os traços luminosos também aparecem no relato de suas primeiras visões desses espíritos:

Quando eu era bem pequeno, meu pensamento ainda estava no esquecimento (...). Foi nessa época que vi os espíritos pela primeira vez. Era noite, e o calor do fogo me adormecia aos poucos na rede de minha mãe.

<sup>46</sup> LAGROU. *Arte Indígena no Brasil*, p. 13. N. 5.

<sup>47</sup> GELL. *Arte e Agência*, p. 58.

<sup>48</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 59.

Passado algum tempo, as imagens dos *xapiri* começaram a descer em minha direção. Faziam com que eu me tornasse fantasma e me enviavam um sonho. Um caminho de luz se estendia então diante dos meus olhos, e seres desconhecidos vinham ao meu encontro.<sup>49</sup>

Desse modo, os feixes de luz que aparecem na fotografia de Andujar podem ser identificados, a partir de sua construção visual, como os espíritos descendo e dançando por quem partilha essa crença. Pensando com Gell, poderia dizer que os espíritos podem ser vistos por pessoas que acreditam que o *xapiri*, como agente, foi a causa para que a imagem (o índice), como paciente, assumisse um aspecto particular.

Gell considera que só se pode falar de representação na arte visual onde há semelhança suscitando o reconhecimento e que antropologia da arte tem que considerar os casos de representação *anicônica*. Por exemplo, quando deuses são representados por pedras, mesmo que o deus não se pareça com uma pedra aos olhos de ninguém, a imagem do deus na forma de pedra é um índice de sua presença, mas não é sua aparência. Esse tipo de representação *anicônica* caracteriza a forma de ser imagem dos próprios *xapiri* para os Yanomami:

As imagens de animais que os xamãs fazem dançar não são dos animais que caçamos. São de seus pais, que passaram a existir no primeiro tempo. São, como disse, as imagens dos ancestrais animais que chamamos *yarori*. Há muito e muito tempo, quando a floresta era ainda jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutias. Foram suas peles que se tornaram a dos queixadas, veados e cutias que moram na floresta. De modo que são esses ancestrais tornados outros que caçamos e comemos hoje em dia. As imagens que fazemos descer e dançar com *xapiri*, por outro lado, são suas formas de fantasma. São seu verdadeiro interior.<sup>50</sup>

Os espíritos *xapiri*, que os xamãs fazem descer e dançar, carregam uma presença ancestral dos humanos metamorfoseados em animais. As peles desses animais se transformaram em animais de caça e seus interiores, suas essências, como diz Kopenawa, tornaram-se suas imagens, mas imagens que

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 117.

também não se assemelham em aparência aos animais que são sua origem. Descrevendo a primeira vez que viu os *xapiri*, num sonho quando criança, Kopenawa diz: "Pareciam humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca e uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro amarrada ao redor da testa"<sup>51</sup>. Em outro momento da narrativa, quando explica que "os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo"<sup>52</sup>, descreve-os da seguinte forma:

(...) os *xapiri*, no entanto, se parecem com humanos. Mas seus pênis são muito pequenos e suas mãos só tem alguns dedos. São minúsculos, como poeira de luz, e são invisíveis para a gente comum, que só tem olhos de fantasma. Só os xamãs conseguem vê-los.<sup>53</sup>

Os *xapiri* representam os animais ancestrais *yarori* embora não haja nenhuma semelhança entre eles. Assim, a representação acontece não pela semelhança, mas pela preservação de "seu verdadeiro interior", como diz Kopenawa, ou como índice de presença, na teoria de Gell.

Há muitas formas de representação e a representação da forma visual é apenas uma delas, disse Gell. Os *xapiri*, enquanto imagens espirituais, podem ser vistos como uma dessas outras formas de assemelhar-se, são *anicônicos*. Mas não estou certa de que o mesmo pode ser dito sobre a fotografia de Andujar. Ela busca representar esse invisível (os *xapiri*) aos olhos das pessoas comuns através de rastros que se referem aos caminhos delicados e luminosos por onde esses espíritos descem. Ela não reproduz a aparência dos *xapiri*, mas constrói caminhos de luz, semelhantes às descrições xamânicas, para que, através desses caminhos, os espíritos possam descer e dançar também através de suas fotografias, aos olhos que puderem vê-los. Ela constrói visualmente o caminho para que o invisível se manifeste, mantendo sua invisibilidade.

Para Pedro de Niemeyer Cesarino, antropólogo e pesquisador do xamanismo amazônico,

---

<sup>51</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 111.

Suas imagens colocam o desafio de pensar e de registrar o que constitui efetivamente o visível para sociedades tão radicalmente distintas da nossa e, independentes, portanto, de uma história da imagem fotográfica marcada por esquemas narrativos e classificatórios preconcebidos.

(...)

Estamos distantes de tal operação clássica que constitui o olhar metropolitano sobre o outro. As imagens se dedicam, outrossim, a *manifestar* a experiência da multiplicidade intensiva e infinitesimal dos *xapiri*. Manifestação, portanto, e não representação, é o que constitui a linha de fuga produzida pela fotografia de Andujar.<sup>54</sup>

Assim, o jogo que Andujar instaura com sua fotografia é coerente com as visões xamânicas: o invisível só se *manifesta* a determinados olhares. Enquanto, de um lado, há uma artista que, de acordo com suas *intenções*, produz imagens a manifestar o elemento primordial que traduza a relação espiritual dos Yanomami com a natureza, do outro lado da imagem diversos olhares se lançam a ela, mesmo aqueles que não se inscrevem nessa forma espiritual de ver o mundo. Gell nos lembra que o *ato de ver* é considerado uma forma de agência nas teorias psicológicas da percepção, que enfatizam que o que uma pessoa vê em uma imagem é função de sua experiência prévia, sua mentalidade, sua cultura.<sup>55</sup> Esses termos, em sua teoria, definem uma relação em que o destinatário se torna o agente enquanto o índice se torna o paciente, ou seja, será o receptor que irá fazer com que o objeto de arte adquira um significado específico autônomo, descolado do próprio objeto.

O trabalho de Andujar, e especialmente o caso da fotografia apresentada sobre a qual ela diz que os Yanomami veriam ali os espíritos dançando, descendo, enquanto nós não os vemos, evidencia essa agência do olhar, visto que cada corpo do qual parte o olhar, inserido num determinado contexto e modo de vida, vai produzir um determinado visível. Evidentemente é inadequado supor que o visível que as imagens produzem é mobilizado exclusivamente a partir do olhar, pois há de se considerar a intenção da artista na construção dessas imagens e, embora essas intenções não definam o modo de sua apreensão, não podemos separar essas instâncias, pois a produção do visível se dá no encontro entre

---

<sup>54</sup> CESARINO. *Claudia Andujar e a tradução xamânica*. Revista Zum online. Disponível em <<https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/>> [Acesso em: 21 nov. 2019].

<sup>55</sup> Gell. *Arte e Agência*, p. 69.

imagem e olhar. A ideia de imagem como *manifestação* parece apontar para a potência desse encontro. Como algo que acontece tão somente nessa relação, a manifestação toma a forma da fagulha do encontro, iluminando de ambos os lados a força do olhar e da imagem na constituição desse visível único e autônomo do índice-objeto de arte.

Se os Yanomami podem ver na fotografia de Andujar os espíritos dançando e descendo não é apenas porque a fotografia fornece caminhos para essa visibilidade, mas porque eles os veem também para além da fotografia. Trata-se de um outro modo de ver mobilizado por um outro modo de vida, uma outra relação com a natureza, que produz também outras formas de imagem. Lembrando Coccia: "as imagens desempenham um papel semelhante ao alimento, ao delinear a maneira pela qual cada um vive"<sup>56</sup>. Assim, os *xapiri* enquanto imagens manifestam uma relação espiritual com a natureza, em que as bordas entre visível e invisível, material e imaterial, humano e não humano, corpo e espírito e outras dicotomias, parecem se dissolver no modo de vida Yanomami, embora sejam enraizadas em nossa *cultura*, estabelecida como a contraparte da *natureza*.<sup>57</sup>

Andujar, ao contar sua primeira viagem por terra, de volta ao mundo no qual nasceu e cresceu, em um texto publicado originalmente em 1975, diz que não se despediu, porque não existe um "até logo" entre os indígenas, e a despedida implica um fim, mas "a vida é uma continuação eterna das coisas que se ligam, desligam e ligam de novo. Às vezes de jeitos diferentes"<sup>58</sup>. Ela nos mostra magistralmente com seu trabalho que a imagem pode ser esse elo e que os encontros se dão para muito além do que se pode ver.

---

<sup>56</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 10.

<sup>57</sup> A relação *Natureza/Cultura* e suas implicações no conceito ocidental de representação (e de imagem) será desenvolvida posteriormente.

<sup>58</sup> ANDUJAR. Relação: homem para homem. In: *Claudia Andujar: A luta Yanomami*, p. 99.

### **3. Da destruição à reativação do vivo**

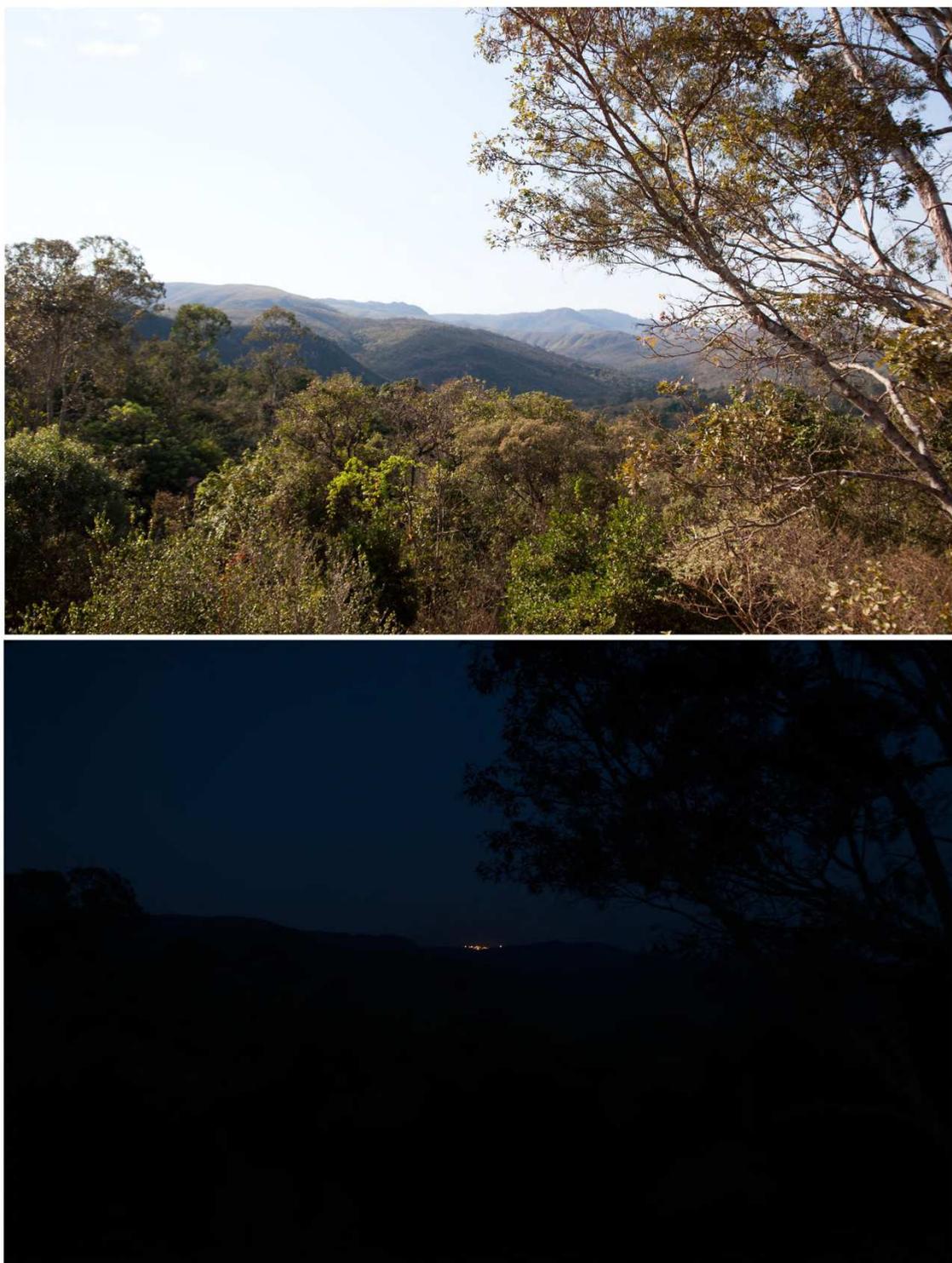


Figura 31 – *Napë Worëri Pë / Espíritos Forasteiros*, fotografia (díptico), 2019, 50 x 70 cm cada

*viver não é coragem, saber que se vive é a coragem*

Clarice Lispector

Da varanda de uma casa em Casa Branca, contemplei ao longo do dia a paisagem ao redor. A vista do mar de morros variava seus tons conforme o sol atravessava o arco do céu. Das primeiras horas da manhã ao cair da noite, olhei várias vezes as mais longínquas montanhas que se desenhavam sobre um azul suave ao amanhecer, depois o amarelo do sol ganhando intensidade até atravessar o laranja do meio dia e chegar ao vermelho rosáceo do cair da tarde. Com o pôr do sol e a chegada do azul mais denso e escuro no céu, surgia no horizonte um cintilar invisível ao longo do dia. Conforme a noite caía, as luzes ganhavam presença e intensidade, até ofuscar a vista na profunda madrugada. O que víamos com intensa presença na escuridão noturna não era visível ao longo do dia, não somente as luzes, mas o que elas representam ali sobre as montanhas. A mineração pode ser invisível sob a imensa luz do sol que lambe a paisagem, mas na escuridão da noite cintilam as luzes dos dentes afiados que devoram as montanhas.

Fotografei o mesmo recorte da paisagem sob os primeiros raios do dia, onde se vê com nitidez o horizonte das montanhas, sem traço algum da mineração, e à noite, quando vemos com nitidez apenas as luminâncias no topo da montanha. Através do jogo das imagens, que esconde (a mineração) quando tudo se mostra, e (a) mostra quando tudo se esconde, vemos como uma presença se manifesta na imagem como visível e invisível. O que vemos em uma fotografia é exatamente o que não vemos na outra: as montanhas no horizonte e a mineração se alternam traduzindo a impossibilidade da coexistência de ambas e revelando ao mesmo tempo a concretude dessa destruição.

A este díptico fotográfico dei o título de *Napë worëri pë*, termo Yanomami que aprendi com Davi Kopenawa em *A queda do céu*:

Antigamente, nossos maiores não ficavam morrendo à toa. Desde a chegada dos garimpeiros é diferente. A maior parte dos nossos avós foi devorada por suas doenças. Nas terras altas, muitos dos nossos estão agora morando em casas desabadas, cobertas de lonas de plástico vermelho. Os jovens, órfãos, não abrem mais roças e não vão mais caçar. Ficam na rede o dia todo, ardendo em febre. É por tudo isso que não queremos garimpeiros na floresta que *Omama* criou nossos ancestrais. O pensamento desses brancos está obscurecido pelo desejo de ouro. São seres maléficos. Em nossa língua, os chamamos de *napë woreri pë*, os "espíritos queixada forasteiros", porque não param de remexer os lamaçais, como porcos-do-mato em busca de minhocas. Por isso também os chamamos de *urihi wapo pë*, os "comedores de terra".<sup>59</sup>

O garimpo e a mineração em terras Yanomami ganham proporções cada vez maiores, assim como seus desdobramentos trágicos. Só em 2021 foram mais de 2.400 hectares comprometidos e 26 mil garimpeiros invasores apenas na Terra Indígena Yanomami, com o apoio do atual presidente, um ferrenho defensor da mineração ilegal em terras indígenas. Na semana em que escrevo este texto, diversos artistas realizam no gramado da Esplanada dos Ministérios, em Brasília, o *Ato pela Terra*<sup>60</sup>, reunindo uma multidão em protesto contra diversos projetos de lei (PL) que compõem o "Pacote da Destruição", que visam a alterar a política ambiental do Brasil, legalizando a exploração de recursos naturais sem limite. O ato mencionou especialmente o PL 191, que seria votado naquele dia e que liberaria a mineração em Terras Indígenas. Poucos minutos após o encerramento do ato, a Câmara Federal aprovou a urgência da tramitação, ignorando completamente as questões socioambientais clamadas no ato. Essa situação deflagra a fome sem fim dos *comedores de terra*, o que, para além dos efeitos devastadores que se desdobram em escala planetária, explicita a relação de exploração que o homem branco estabelece com a Terra.

O díptico *Napë Woreri Pë* foi fotografado em Minas Gerais, onde nasci, cresci e vivi nos últimos 8 anos, de 2013 a 2021, intervalo em que aconteceram os dois grandes crimes ambientais decorrentes da mineração gananciosa e inescrupulosa no Brasil. O primeiro, ocorrido em 2015, foi o rompimento da barragem Fundão da empresa Samarco, em Bento Rodrigues, subdistrito de

---

<sup>59</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 336.

<sup>60</sup> Disponível em <<https://amazoniareal.com.br/bolsonaro-ignora-ato-pela-terra/>> [Acesso em: 10 mar. 2022].

Mariana, causando o maior estrago ambiental da história brasileira. Com um volume de 80 milhões de toneladas de rejeito, a lama chegou ao rio Doce, cuja bacia hidrográfica abastece 230 municípios, e os efeitos do rejeito no mar permanecerão por cerca de cem anos, afetando toda a vida ao redor. Estima-se a morte de 9 milhões de toneladas de peixes, além das 19 pessoas que perderam a vida e das mais de 3 milhões de pessoas afetadas diretamente pela tragédia, incluindo as sete aldeias do povo Krenak impactadas pela morte do *Watu*, como chamam o rio Doce. *Watu*<sup>61</sup> transcende o sentido físico e material de um rio, sendo uma entidade integrada à comunidade como um parente. “Quando despersionalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista”<sup>62</sup>, diz Ailton Krenak.

Em 2019, foi a Mina do Córrego do Feijão, da mineradora Vale, que rompeu em Brumadinho, deixando 272 mortos e desaparecidos nas ondas gigantes formadas pelos 14 milhões de toneladas de rejeitos. A lama atingiu o rio Paraopeba, que abastece um terço de Belo Horizonte, além da comunidade Pataxó *Hã Hã Hãe* que vivia em suas margens e teve que deixar a aldeia. Os rejeitos se espalharam por uma área de quase 300 hectares, dos quais 150 eram de vegetação nativa.

A transformação da paisagem tem efeitos que vão além do impacto geológico e atinge a subjetividade, produzindo profundas fissuras também nesta esfera. Carlos Drummond de Andrade, que viveu vendo as montanhas ao redor de Itabira desaparecerem e cuja obra poética retrata bastante esses impactos ao mesmo tempo ambientais e subjetivos, escreveu:

---

<sup>61</sup> Ailton Krenak explica a relação de seu povo com o rio e como o desastre repercute em seu povo. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2020/11/06/ailton-krenak-a-mineracao-nao-tem-dignidade-se-pudesse-continuaria-escravizando>> [Acesso em: 14 mar. 2022].

<sup>62</sup> Krenak. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 49.

### A MONTANHA PULVERIZADA

Chego à sacada e vejo a minha serra,  
a serra de meu pai e meu avô,  
de todos os Andrades que passaram  
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos  
para enfeitar e presidir a vida  
neste vale soturno onde a riqueza  
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.  
A cada volta de caminho aponta  
uma forma de ser, em ferro, eterna,  
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e  
não a encontro.  
Britada em bilhões de lascas  
deslizando em correia transportadora  
entupindo 150 vagões  
no trem-monstro de 5 locomotivas  
— o trem maior do mundo, tomem nota —  
foge minha serra, vai  
deixando no meu corpo e na paisagem  
miserável pó de ferro, e este não passa.<sup>63</sup>

Nasci e cresci em Belo Horizonte, onde a Serra do Curral funciona como espécie de moldura para a cidade, imprimindo em seu nome a presença da Serra que se põe ao redor. Aos 34 anos, em 2016, subi a Serra e pude ver de sua espinha dorsal um outro ponto de vista, constatando sem surpresa que aquela montanha se transformou numa casca que esconde um mar de cavas do seu outro lado. A serra oca se põe agora no horizonte como em um cenário que esconde a coxia mórbida da destruição. Ser contemporânea e conterrânea desses desastres causados pela mineração é ser íntima dessa vulnerabilidade, mas diferentemente de Drummond, não apenas sofremos as marcas dessa transformação, como somos agora, literalmente, soterrados pela lama, como um imenso vômito provocado pela ganância desses *comedores de terra*. Enquanto escrevo este texto e corre o processo de tombamento da Serra do Curral como patrimônio natural, foi aprovado pelo Conselho Estadual de Política Ambiental, em uma reunião irregular realizada durante a madrugada, o licenciamento para exploração mineral da Serra do Curral.

---

<sup>63</sup> ANDRADE. *Poesia e prosa*, p. 609.

É preciso lembrar que toda essa extração infinita de minério alimenta o imenso mecanismo do regime capitalista, de produção de mercadorias e seu consumo infinito, que nos aliena tanto. Kopenawa diz que se os brancos pudessem escutar outras palavras que não as da mercadoria não teriam tanta gana de comer a floresta:

(...) por quererem possuir todas as mercadorias, foram tomados de um desejo desmedido. Seu pensamento se esfumou e foi invadido pela noite. Fechou-se para todas as outras coisas. Foi com essas palavras da mercadoria que os brancos se puseram a cortar todas as árvores, maltratar a terra e a sujar os rios.<sup>64</sup>

No prefácio de *A queda do céu*, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro diz:

A alma e seus avatares leigos modernos, a 'cultura', a 'ciência', e a 'tecnologia', não nos isentam nem nos ausentam desse comprometimento não desacoplável com o mundo, até porque o mundo segundo os Yanomami, é um plenum anímico, e porque uma verdadeira cultura e uma tecnologia eficaz consistem no estabelecimento de uma relação atenta e cuidadosa com 'a natureza mítica das coisas' – qualidade de que, justamente, os Brancos carecemos por completo.<sup>65</sup>

Em 11 de abril de 2019, a líder e ativista indígena Sônia Guajajara disse no Senado Federal: “Vocês têm que acabar com essa alienação de olhar a terra apenas como um preço, como um valor mensurável por dinheiro, e olhar que a terra hoje, o meio ambiente, é o que garante a vida de todo mundo”<sup>66</sup>. Para os indígenas, a terra não é um depósito de recursos cada vez mais escassos a serem extraídos do subsolo, mas um ser vivo que tem coração e respira.<sup>67</sup>

Na cosmologia Yanomami, as profundezas do subsolo se conectam ao céu, onde seres invisíveis também habitam, são os espíritos da floresta chamados de *xapiri pë*, protetores da terra-floresta desde que ela existe, visíveis apenas para os xamãs – como já rapidamente mencionado no capítulo anterior. Nas palavras

<sup>64</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 407.

<sup>65</sup> VIVEIROS DE CASTRO, O recado da mata. In: KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 14.

<sup>66</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qc0ze7cv7dE>> [Acesso em: 26 ago. 2019].

<sup>67</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 468.

de Kopenawa “os *xapiri* cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta” e “emana deles uma luminosidade deslumbrante que os precede por onde forem. É um ornamento que só eles possuem”<sup>68</sup>. Enquanto para os xamãs as luminâncias que se acendem na floresta são a manifestação de seus resplandecentes espíritos protetores, as luzes que vemos na montanha são justamente a concretização de sua consumação.

Pensando nas luminâncias como índices no sentido que Gell atribui, as diferenças não se restringem às distintas inferências causais interpretadas de formas culturalmente específicas, como sendo os *xapiri* aos olhos Yanomami e como sendo a mineração aos nossos olhos de brancos, mas revelam uma radicalidade ainda mais ampla, evidenciando que diferentes modos de vida envolvem diferentes modos de ver. Não estou dizendo que os Yanomami, olhando para essas fotografias, veriam os *xapiri* no topo da montanha, como Andujar sugeriu em relação à sua fotografia. Quero dizer que a capacidade dos xamãs Yanomami de verem os espíritos protetores da floresta vem de sua relação espiritualizada com a natureza, sendo, os espíritos, uma mediação dessa relação entre tudo que vive e viveu na floresta. Nós, brancos, também vemos a partir do nosso modo de vida. Os Yanomami, violentamente e diretamente afetados pela destruição, também podem ver com nitidez os desdobramentos dessa relação de exploração. As luminâncias que nós vemos, eles também veem; mas as luminâncias que eles veem, não podemos ver. Eles podem ver sempre mais do que nós vemos, não há dúvidas. “Os brancos não entendem que, ao arrancar minérios da terra, eles espalham um veneno que invade o mundo e que, desse modo, ele acabará morrendo”, disse Kopenawa na BBC Wildlife em 1990.<sup>69</sup> O que nós, brancos, chamamos de minério, na cosmologia Yanomami são as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram do antigo céu *Hutukara*, que desabou sobre seus ancestrais no tempo das origens, formando a atual terra-floresta *urihi-a*.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 357.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 359 e p. 609. N. 7.

Na cosmologia Yanomami, antigamente os brancos não existiam, o demiurgo *Omama* vivia na floresta com seu irmão *Yoasi* e sua esposa e só ele possuía o metal.

Naquele tempo, os Yanomami amavam de verdade a beleza e o frescor da floresta. Os mais idosos se extinguíam como brasas de fogueira, quando tinham a cabeça branca e os olhos cegos. Ficavam tão secos como árvores mortas e se quebravam. Havia muitos xamãs naquela época. Costumavam fazer dançar seus espíritos, para curar os doentes. Depois as mulheres mais velhas esfregavam remédios da floresta em seus corpos. Quando as pessoas se sentiam mal, também bebiam mel selvagem, e isso as curava. Nossos maiores conheciam bem todas essas coisas. Hoje já não é bem assim. Os garimpeiros sujaram a floresta pra valer. Ficou impregnada de fumaça de epidemia e fomos pegos num frenesi de morte. No rio Toototobi, onde vivi na infância, éramos muito numerosos. Havia três grandes casas perto umas das outras. Eram muito anciãos. Depois os brancos chegaram, com suas febres, seu sarampo, e muitos dos nossos morreram. Hoje quase não há mais grandes xamãs, nossas casas ficaram muito menores e morremos jovens.<sup>71</sup>

Sobre a origem do metal, Kopenawa conta que o demiurgo *Omama* encontrou o metal no solo e com ele escorou a nova terra que havia criado, deixando aos ancestrais apenas alguns fragmentos inofensivos e menos resistentes para que pudessem usar em suas poucas ferramentas; a parte dura e maléfica do metal foi escondida no frescor da terra, debaixo dos rios. Porém seu irmão *Yoasi*, "sempre desastrado", "criador da morte", revelou a existência desse metal aos ancestrais dos brancos. "Por isso eles acabaram por atravessar as águas para vir à sua procura na terra do Brasil"<sup>72</sup>, diz Kopenawa. Essa travessia, sabemos, caracteriza a Corrida do Ouro, que se iniciou com a chegada dos portugueses no Brasil e teve seu auge nos fins do século XVII e primeira metade do século XVIII. "Se os brancos de hoje conseguirem arrancá-lo com suas bombas e grandes máquinas, do mesmo modo que abriram a estrada em nossa floresta, a terra se rasgará e todos os seus habitantes cairão no mundo de baixo."<sup>73</sup> Kopenawa refere-se aqui ao verdadeiro metal, fincado nas profundezas da terra, que a mantém firme, estável e sólida. Esse metal ancestral, pai do ouro, é mais resistente que os outros minérios que estão mais próximos à superfície da Terra.

---

<sup>71</sup> Ibidem, p. 224.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 358.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 359.

Mas se os brancos os arrancarem todos do solo, afugentarão o vento fresco da floresta e queimarão seus habitantes com sua fumaça de epidemia. Nem as árvores, nem os rios, nem os *xapiri* poderão conter seu calor. (...) Depois, mais tarde, quando os brancos tiverem acabado de extrair todos os minérios, seu calor irá se dissipar e a terra resfriará pouco a pouco, pois são eles que aquecem suas profundezas.<sup>74</sup>

O metal de *Omama*, fincado do centro da terra, tem então a dupla função de sustentá-la, como o esqueleto de um corpo, e de manter esse corpo aquecido, em seu sopro vital. O metal que vive nas profundezas da terra é um elemento essencial para o corpo vivo da Terra. Na cosmologia Yanomami tudo é vivo, todos os elementos da natureza, a pedra de ouro é um ser vivo e "só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos. Aí, ao morrer, deixa escapar o perigoso calor de seu sopro"<sup>75</sup>. Isso acontece com todos os metais e minérios quando são queimados, é a *fumaça dos metais*, um veneno que se espalha pela cidade e flui para longe até a floresta, "rasga nossas gargantas e devora nossos pulmões. Queima-nos com sua febre e nos faz tossir sem trégua, e vai nos enfraquecendo até nos matar."<sup>76</sup> *Xawara* é o nome dado às epidemias que invadem a floresta através de todos os eflúvios ruins produzidos pela extração dos metais que se misturam no ar, sendo levadas pelo vento. Assim também Kopenawa denomina a espessa camada de poluição atmosférica que cobre São Paulo.<sup>77</sup>

Lembro-me do dia que virou noite em São Paulo. A cidade amanheceu escura no dia 19 de agosto de 2019. O fenômeno aconteceu devido à chegada de uma frente fria na cidade ao mesmo tempo em que também se moviam no céu as fumaças provenientes das extensas queimadas que aconteciam na região amazônica.<sup>78</sup> A paisagem impactante da megacidade dentro de uma nuvem negra, que pude ver através de imagens divulgadas pela imprensa e fotografias compartilhadas nas redes sociais, mostra-nos que a fumaça levou à cidade a

---

<sup>74</sup> Ibidem, p. 360.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 362.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 363.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 663. N. 17.

<sup>78</sup> Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/19/dia-vira-noite-em-sao-paulo-com-chegada-de-frente-fria-nesta-segunda.ghtml>> [Acesso em: 30 mar. 2022].

visibilidade da destruição da floresta. Através de partículas sólidas suspensas pelo ar, resquícios da floresta queimada atravessaram o país. São Paulo respirou o ar das queimadas amazônicas em uma escala ínfima em comparação à proporção das epidemias *xawara*. Mas, comparar essas dimensões, não leva a nada, importa que tanto a fumaça das queimadas da Amazônia que chegam a São Paulo, quanto a *fumaça dos metais* que chegam à floresta são indícios de um mesmo processo e a *fumaça* nos diz exatamente sobre esse deslimate de fronteiras quando se trata de destruição da floresta – os efeitos se alastram. Ao contrário das luminâncias, a fumaça das queimadas e a fumaça das epidemias são no fundo um mesmo índice. A fumaça é material, visível e simbólica.



Figura 32 – fotografia do Twitter de @leilagermano: São Paulo 15h – 19 de agosto de 2019

Se "onde há fumaça, há fogo", é melhor nos apressarmos antes que haja apenas as cinzas. O recado de Kopenawa é claro:

Escavando tanto, os brancos vão acabar até arrancando as raízes do céu, que também são sustentadas pelo metal de Omama. Então ele vai se romper novamente e seremos aniquilados até o último. Esses pensamentos me atormentam muito. Por isso levo em mim as palavras de Omama para

defender nossa floresta. Os brancos não pensam nessas coisas. Se o fizessem, não arrancariam da terra tudo o que podem, sem se preocupar. É para acabar com isso que quero fazer com que eles ouçam as palavras que os *xapiri* me deram no tempo do sonho.<sup>79</sup>

O antropólogo Bruno Latour inicia sua conferência *Como (não) terminar com o fim dos tempos?* com um importante dado informado no dossiê *The Human Epoch* (A Época do Humano) da revista *Nature* (edição de março de 2015): o ano de 1610 pode ser considerado uma data possível para servir de marco para o início do *Antropoceno*. Essa data marca o tempo de reflorestamento do continente americano, levando o volume de CO<sub>2</sub> na atmosfera a um nível usado como referência para medir seu aumento regular. Esse reflorestamento maciço aconteceu devido ao

(...) extermínio pela espada, mas sobretudo pelo contágio, desde a descoberta da América por Colombo, de cerca de 54 milhões de indígenas! As grandes descobertas, a colonização, a luta pela ocupação do solo, a floresta, o CO<sub>2</sub> – tudo isso é o Antropoceno.<sup>80</sup>

Certamente não menos feroz foi a chegada dos portugueses ao Brasil, quando *atravessaram as águas* em busca do ouro, engrossando o caldo do extermínio dos povos originários do continente americano na exploração de suas terras.

Antropoceno define uma possível época geológica que rompe com o holoceno – período de 11 mil anos de relativa estabilidade da Terra enquanto as civilizações se desenvolviam. No Antropoceno, "pela primeira vez na geo-história, declararíamos solenemente que a força mais importante que molda a Terra é a humanidade *tomada em bloco e como um único conjunto*", diz Latour sobre as conclusões do *34º Congresso Geológico Internacional*, realizado em 2012. Mas ele sabe, como Donna Haraway, que não são todos os povos que vivem sobre a terra que contribuíram para estarmos onde estamos, que chegamos até aqui pela lógica extrativista que surgiu no Mercantilismo e se aprofunda e alarga no compasso e peso dos séculos, até chegarmos ao que se denomina

<sup>79</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 361.

<sup>80</sup> LATOUR. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*, p. 291.

*Capitaloceno*.<sup>81</sup> Os efeitos da atividade humana sobre a Terra adquiriram dimensão e força comparável ao vulcanismo e ao movimento das placas tectônicas, o que significa que "não se trata mais da paisagem, do uso da terra ou do impacto local. Agora a comparação é estabelecida com a escala dos fenômenos terrestres"<sup>82</sup>.

Latour diz que nos encontramos num momento histórico sem precedentes, não apenas porque a humanidade é responsável por essa transformação verdadeiramente revolucionária na Terra, mas porque provavelmente já superamos o momento em que poderíamos fazer alguma coisa. "Como não se sentir um pouco envergonhado por ter tornado irreversível uma situação porque avançamos como sonâmbulos durante o alerta?"<sup>83</sup>, e segue: "os alarmes tocaram, as pessoas os desconectaram, um após o outro. Elas abriram os olhos, viram, souberam e voltaram a fechar os olhos, bem apertados"<sup>84</sup>. *A queda do céu* é mais um desses alarmes. Um alarme que soa diferente, pois não é a história que costumamos ouvir do mundo, a narrativa eurocêntrica sobre nós, brancos – é outra.

Viveiros de Castro considera *A queda do céu* como a primeira tentativa sistemática de contra-anthropologia do Antropoceno: não são os brancos falando sobre os indígenas, mas ao contrário, é a perspectiva indígena sobre nós, "uma explicação do mundo segundo outra cosmologia e uma caracterização dos Brancos segundo outra antropologia"<sup>85</sup>. Trata-se de um acontecimento científico incontestável, mas também político e espiritual, segundo o antropólogo. Talvez, ao nos vermos através do olhar do outro lançado a nós, possamos vir a ter coragem de abrir nossos olhos e mantê-los abertos para, quem sabe, enxergar. Mas enxergar quem, o que? O fogo, as cinzas, nós? Em *Metafísicas Canibais*, Viveiros de Castro diz que, embora o colonialismo constitua um dos pilares históricos da antropologia, chegou a hora de radicalizar o processo de

---

<sup>81</sup> HARAWAY. *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*, p. 139.

<sup>82</sup> LATOUR. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*, p. 187.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>85</sup> VIVEIROS DE CASTRO. O recado da mata. In: KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p.24.

reconstituição da disciplina para que ela assuma sua verdadeira missão: "a de ser a teoria-prática da *descolonização permanente do pensamento*"<sup>86</sup>. Ele cita Patrice Maniglier para com ele dizer que a verdadeira antropologia devolve-nos uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecemos. Muito mais do que a introdução de novas variáveis ou conteúdos em nossa imaginação, é a própria estrutura da nossa imaginação que deve assumir-se como versão, variante e transformação e

aceitar a oportunidade e a relevância dessa tarefa de *penser autrement* (Foucault) o pensamento – de pensar outramente, pensar outra mente, pensar com outras mentes – é comprometer-se com o projeto de elaboração de uma teoria antropológica da imaginação conceitual.<sup>87</sup>

*A queda do céu* é uma narrativa xamânica, que traduz para nós, brancos, a comunicação com uma dimensão invisível da natureza, os espíritos *xapiri*. A primeira vez que ouvi sobre estes espíritos foi através de Claudia Andujar, quando ela dizia que os Yanomami os veriam através da sua fotografia. Envolvida pela potência de suas imagens, fui buscar me aproximar do que seriam esses espíritos na cosmologia Yanomami através da leitura do livro de Kopenawa e Bruce Albert e, a partir de então, foi impossível seguir imune: um novo modo de imagem se abriu para mim a partir dos *xapiri*, mostrando-me que, muito além do jogo entre visível e invisível que a fotografia de Andujar instaura, há outras formas de olhar que intensificam radicalmente o ato de ver como constituição dessas instâncias – visível e invisível –, mas principalmente que esse olhar inscreve-se em outro modo de vida em que a relação com mundo (*Natureza/Cultura*) acontece diferentemente da nossa e que, exatamente essa outra relação, produz outras imagens. A representação, do ponto de vista da antropologia, está no centro do que se considera a maneira ocidental de produzir conhecimento, pois permite dar sentido à natureza, inserindo-a numa ordem cultural. Mas além do que concebemos como ocidente, outros modos de saber acontecem. Se as representações são um modo em que a natureza pode ser apreendida artisticamente, encontro nos *xapiri* um outro modo de relação com a

---

<sup>86</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *Metafísicas Canibais*, p. 20.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 25.

natureza – são espíritos, são imagens, são *seres-imagens*, são outras imagens, de outra natureza e outra cultura.

Se "a força motriz da antropologia é o estilo de pensamento praticado pelos povos que estuda"<sup>88</sup>, valho-me dessa força para pensar com os Yanomami, mas o pensamento a que tenho acesso e do qual parto em busca dessa aproximação é acessado a partir do livro *A queda do céu*, imensa obra literária-xamânica-contra-antropológica que me atravessou e me transformou. Se faltou, por um lado, uma experiência de campo junto aos Yanomami, por outro lado desfruto da experiência poética da linguagem literária para conceber uma nova maneira de pensar. Tatiana Salem Levy, escrevendo sobre *O espaço literário*, de Blanchot, diz que a literatura

(...) ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado. Nesse sentido a arte é real e eficaz. Experimentar o outro de todos os mundos e agir no mundo, eis o que arte nos proporciona.<sup>89</sup>

Esse desdobramento, do campo literário para o mundo no qual agimos, em certa medida, se afina com o que Viveiros de Castro, evocando Foucault, chama de *pensar com outra mente*, ambos são modos de vivenciar versões do mundo além da nossa própria, aos quais me alio nesta caminhada.

Em diálogo com a *descolonização do pensamento* proposta por Viveiros de Castro, a filósofa belga Isabelle Stengers elabora uma *proposta cosmopolítica*, que consiste em incluir o cosmos – o que não é reconhecidamente político, o mundo dos não humanos e das indeterminações – na pauta de luta política. Ela problematiza como fazer com que as ciências modernas se conectem com práticas marginalizadas (pela própria Ciência) e reativem aspectos experimentais, criativos e combativos que foram tolhidos. O verbo *reativar* é ponto chave de sua proposta. A história do termo passa pela ligação entre magia, espiritualidade, transformação social e política. O verbo foi mobilizado pela

---

<sup>88</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>89</sup> SALEM LEVY. *A experiência do fora*, p. 25.

comunidade de bruxas ativistas *The Reclaiming Witches of San Francisco*, fundada em 1979, em busca de reativar aquilo que a história das perseguições religiosas e misóginas tentou suprimir: “uma espiritualidade enraizada na Natureza, no erotismo e na terra”<sup>90</sup>, segundo Starhawk, norte-americana cofundadora do movimento no qual atua até hoje. Não se trata de resgatar uma ancestralidade, nem de uma apropriação cultural, trata-se de criatividade, de *tomar a espiritualidade como política*. Reativar é afirmar uma existência, criar novos possíveis, resistir à captura pelo Estado e pelo regime de subjetividade capitalista. Para resistir, “seria preciso, enfim, reativar vínculos julgados perdidos ou inexistentes – com deuses e espíritos, mas também com a Terra”<sup>91</sup>. Suas receitas de resistência passam por agenciamentos entre modos de existência heterogêneos.

Reativar o animismo não significa, então, que tenhamos sido animistas. Ninguém jamais foi animista, porque nunca se é animista “no geral”, apenas em termos de agenciamentos que geram transformações metamórficas em nossa capacidade de afetar e sermos afetados – e também de sentir, pensar e imaginar. O animismo, no entanto, pode ser um nome a serviço da recuperação desses agenciamentos, uma vez que nos leva a sentir que a reivindicação de sua eficácia não os cabe. Contra a insistente paixão envenenada por desmembrar e desmistificar, o animismo afirma o que todos os agenciamentos exigem para não nos escravizar: que não estamos sozinhos no mundo.<sup>92</sup>

Que não estamos sozinhos no mundo, sabem bem os Yanomami. “Os espíritos se deslocam por toda a floresta”<sup>93</sup>, diz Davi Kopenawa referindo-se aos *xapiri pë*. Na cosmologia Yanomami, assim como para outros povos indígenas, os seres humanos não são algo separado do mundo, dos animais, das plantas, de tudo que é vivo e de toda a espiritualidade que envolve todas as vidas, inclusive as pedras, os ventos, as águas. Há um fluxo contínuo de consciência, que atravessa todos os seres, os elementos da natureza, os seres humanos e a Terra. Ao observar culturas indígenas e o modo como escutam as vozes da

<sup>90</sup> STARHAWK. *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*, p. 8. Apud SZTUTMAN. *Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência* – pensando com Isabelle Stengers, p. 349.

<sup>91</sup> SZTUTMAN. *Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência* – pensando com Isabelle Stengers, p. 343.

<sup>92</sup> STENGERS. *Reativar o animismo*, p. 15.

<sup>93</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 111.

natureza, Starhawk define magia como “a arte de se abrir e ouvir profundamente essa comunicação”<sup>94</sup>. Assim, pensar a imagem a partir do pensamento Yanomami é um caminho em busca de *reativar a magia da imagem*; reativar os vínculos com o espírito e com a terra, ou seja, reativar o *vivo* – o fluxo entre os corpos e o mundo, entre o material e o imaterial, entre o visível e invisível. Tudo que é vivo se atravessa, se transforma e se compõe conjuntamente. O *vivo*, só existe no encontro com as mais diversas formas de existência além da humana. *Reativar o vivo* é incorporar, na própria existência, as forças que existem para além de si, ser atravessado e afetado pelos outros corpos e suas energias inomináveis e essenciais, de modo a também reverberar essas energias.

A proposta cosmopolítica de Stengers ilumina esta pesquisa, compondo uma espécie de solo por onde posso caminhar com a insegurança possível e permitida ao experimento. "Reativar é um passo que sempre implica se colocar em risco. Eu diria que nós, que não somos bruxas, não precisamos imitá-las, mas descobrir como podemos nos deixar correr riscos diante da magia".<sup>95</sup> Eu, que não sou bruxa nem xamã, sou artista, sinto e aceito o risco dessa caminhada em que os próprios agenciamentos são uma forma de resistência política para a criação de novos possíveis, novas imagens que sejam povoadas de forças transformadoras.

Enquanto o Antropoceno define o contexto geológico em que vivemos e nos dá essa dimensão física e material do mundo hoje, onde o extrativismo de recursos naturais é o cerne da crítica decolonial macropolítica, a psicanalista Suely Rolnik alerta-nos para outro extrativismo de escalas igualmente perturbadoras: a extração da pulsão vital, de recursos do inconsciente e da subjetividade que o capitalismo colonial opera. Se no atual *regime colonial-capitalístico* as dinâmicas de poder são complexificadas, é preciso expandir e complexificar a própria noção de resistência e de política. Enquanto Viveiros de Castro fala da *descolonização do pensamento*, Rolnik vai na direção da *descolonização do inconsciente* para

---

<sup>94</sup> STARHAWK. *Magia, Visão e Ação*, p. 55.

<sup>95</sup> STENGERS. *Reativar o animismo*, p.13.

evocar a necessária transformação dos dispositivos micropolíticos de produção de subjetividade. Rolnik diz que é da própria vida que o capital se apropria:

Em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções e seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disso decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também é intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica –, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater.<sup>96</sup>

Não basta, então, resistir macropoliticamente, é preciso atuar micropoliticamente e reapropriar-se da força de criação e cooperação. No regime colonial-capitalístico, o abuso da pulsão vital nos impede de reconhecê-la como nossa, de forma que sua reapropriação não seja óbvia. Rolnik, pensando sobre a própria experiência subjetiva, busca os meios de driblar esse regime de inconsciente para acessarmos a potência de criação em nós mesmos.

Nossa experiência imediata do mundo se dá através da percepção (a experiência sensível) e do sentimento (a experiência das emoções), articulados a partir de códigos socioculturais que orientam nosso modo de apreensão. Rolnik classifica essa capacidade de "pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva", através da qual se produz a experiência da subjetividade enquanto sujeito. Esse modo de apreensão do mundo nos é familiar, pois está inserido em hábitos culturais cotidianos das sociedades ocidentais e ocidentalizadas.

(...) é que na política de subjetivação dominante nestes contextos tendemos a nos restringir à experiência enquanto sujeitos e a desconhecer que se esta é sem dúvida indispensável – por viabilizar a gestão do cotidiano, a sociabilidade e a comunicação – ela não é a única a conduzir nossa existência; várias outras vias de apreensão de um mundo operam simultaneamente. Tal redução é precisamente um dos aspectos medulares do modo de subjetivação sob o domínio do inconsciente colonial-capitalístico.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> ROLNIK. *Esferas da Insurreição*, p. 33.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 52.

Há, no entanto, outras formas de apreensão do mundo onde introduzem-se outras maneiras de ver e de sentir. Gilles Deleuze e Félix Guattari, citados por Rolnik, deram o nome a essas outras maneiras de *percepto* e *afeto*: a primeira consiste numa atmosfera que excede as situações vividas e suas representações, a segunda trata de uma "emoção vital". *Perceptos* e *afetos* compõem uma experiência mais sutil, extracognitiva, que Rolnik chama de *intuição*, mas, para evitar equívocos que a reduzam à experiência subjetiva, ela prefere chamar de *saber-do-corpo* ou *saber-do-vivo*, um saber que se difere da experiência sensível e racional do sujeito. Essa capacidade produz a experiência do mundo "fora do sujeito" que também compõe a subjetividade. Nessa esfera, "somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, que se tenha ou não consciência disso"<sup>98</sup>. O *saber-do-vivo* não comunica, ele ressoa, reverbera.

Aqui não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior: o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior, como o é na experiência do sujeito; o mundo vive efetivamente em nosso corpo.<sup>99</sup>

Na política de subjetivação colonial-capitalística prevalece a experiência do sujeito, de forma que somos dissociados da condição de viventes e assim destituídos do *saber-do-vivo*. A subjetividade reduzida à sua experiência como sujeito, bloqueada em sua experiência fora-do-sujeito, ignora o que o *saber-do-vivo* lhe indica e se torna surda aos efeitos das forças que agitam o mundo em sua condição de vivente. A imagem de si, neste caso, é a do indivíduo, "uma suposta unidade cristalizada, separada das demais supostas unidades que constituíram um mundo"<sup>100</sup>, e essa miragem alucinatória revela o medo de que a dissolução do mundo carregue a dissolução de si. Assim, limitada ao sujeito, a subjetividade desconhece o processo de constante transformação de si e do mundo e se protege acreditando que esse seu mundo pode durar para sempre

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 67.

– um pertinente exemplo disso são os "*climatonegacionistas*"<sup>101</sup> descritos por Latour: alguns adeptos da teoria da conspiração, que acreditam que a questão ecológica é uma tentativa de impor o socialismo; outros, fiéis que confiam a Deus sua salvação; e há ainda aqueles que simplesmente acham que o clima sempre variou e a humanidade sempre encontrou uma saída.

A subjetividade dissociada da sua condição de vivente é presa fácil de qualquer discurso proferido como ordem. O mundo torna-se um vasto e variado mercado e o desejo se conecta aos produtos veiculados de forma sedutora pelos meios de comunicação de massa. Cenários idílicos e personagens idealizados são as imagens de mundos transmitidos, os quais a subjetividade vai buscar mimetizar através do consumo de mercadorias.

A filósofa Marie-José Mondzain alia-se a esse pensamento e considera que "é preciso fazer surgir o regime de consciência de que necessita a construção de um mundo outro"<sup>102</sup>, uma vez que os poderes dominantes invadem e atingem diretamente o local íntimo de nossas *operações imaginais* e prejudicam nossa construção subjetiva. Ela diz que "aquilo que merece o nome de imagens diz respeito ao fundamento da nossa liberdade"<sup>103</sup> e questiona a própria noção de imagem, distinguindo as imagens coextensivas a esse contexto da "ditadura visual que nos priva da livre indeterminação da zona em que se constituem as figuras do nosso desejo e a liberdade de nossas ficções"<sup>104</sup> e o que vai chamar de *operações imaginais*, fontes de energia abertas a todas as formas do possível, irrestritas aos gestos fabricantes de visibilidade propriamente dita, pois os sons, a língua, a poesia, etc, também são produtores de imagens.

Mondzain distingue as *operações imaginais* das operações discursivas, rompendo com os fenômenos cognitivos (assim como o *saber-do-vivo* proposto por Rolnik é extracognitivo). "As imagens nos solicitam apenas a crença. Só

---

<sup>101</sup> LATOUR. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*, p. 29.

<sup>102</sup> MONDZAIN, A imagem zonarde ou liberdade clandestina. In: *Mundo, Imagem, Mundo – Cadernos de reflexões sobre fotografia*, p. 24.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 20.

sabemos do que vemos se acreditarmos"<sup>105</sup>, ela diz. Para compreender o poder operatório das imagens, seja no registro subjetivo ou no político, é preciso falar dos gestos imaginais como gestos de crença, pois não há outro regime do inconsciente que não seja o da crença. "Gozamos e sofremos no local interno da imagem que é sem dúvida a camada de sedimentação mais arcaica sobre a qual se constrói o vivo"<sup>106</sup> – é este o local que o império neoliberal contamina fazendo dele uma produção imaginária massificada. Figuras formatadas da felicidade e da infelicidade são dirigidas a nós como consumidores de imagens e não como sujeitos imaginais. Contra essa ditadura visual, que ela denomina por *iconocracia*, é preciso defender e salvar nossas operações imaginais e, para isso, Mondzain propõe a noção de *ficção constituinte*: um lugar a partir do qual os gestos imaginais dão forma e figura à nossa capacidade de agir e de mudar o mundo, ao contrário das *ficções destituíntes* que nos alienam dessa capacidade através de um discurso de encantamento que nutre o transe capitalista e faz valer a máxima "fazer ver é fazer crer; fazer crer é fazer obedecer"<sup>107</sup>.

A questão por ela posta é "Como fazer viver a energia xamânica do possível típico de nossas operações imaginais? Como resistir à propriedade monopolística do visível?"<sup>108</sup> Para responder à sua questão, Mondzain aborda a retomada de uma feitiçaria resistente a essa *feitiçaria neoliberal* (do capital) e a crítica antropológica ao antropocentrismo em busca de *descolonizar o pensamento*. Dois movimentos inseridos no século XX que abrem a possibilidade de uma nova leitura da nossa história, ao reconhecer a existência subterrânea de uma outra história: a das populações colonizadas e escravizadas, das mulheres, das feiticeiras, dos loucos, "a imensa zona cultural e cultural, onde operavam e ainda operam energias indetermináveis"<sup>109</sup>. É através dessa zona que se deve mobilizar as figuras do possível e somente as operações imaginais ocupam esse lugar do possível, fazem-no existir e distribuem o poder

---

<sup>105</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 23.

de criar outros mundos, mundos por vir, mundos possíveis. Trata-se de pensar o lugar ilocalizável da imagem, lugar este que ela chama de *zona*, traduzindo o que Platão chama de *chôra*, o contrário de *topos* – lugar ocupado pelos corpos e pelas coisas.

É que as operações imaginais rompem com a evidência do visível, não para pôr em dúvida a experiência efetiva da manifestação do mundo e dos efeitos dessa manifestação sobre nosso corpo e nossa afetividade, mas para não fazer dessa experiência uma experiência muda e passiva num tempo homogêneo e irreversível que nos priva de qualquer iniciativa e, assim, de qualquer liberdade.<sup>110</sup>

Sua proposta consiste em fazer surgir a todo instante, em todos os lugares, uma *chôra*, uma *zona*, onde operamos pela força das energias ficcionais, sendo essa potência constituinte exercida tanto no plano subjetivo quanto no campo político: "a imagem é e deve ser um estado de nossa relação no mundo"<sup>111</sup>.

Com Stengers vimos que reativar os vínculos perdidos com deuses, espíritos e com a Terra é uma forma de resistir à captura de nossa subjetividade pelo regime capitalista e que agenciar distintos modos de existência também é uma forma de resistência. Contra o extrativismo da nossa pulsão vital e como forma de nos reapropriarmos da força de criação, Rolnik propõe a composição da experiência fora-do-sujeito a partir do *saber-do-vivo*, uma energia que reverbera, onde o outro vive efetivamente em nosso corpo. Como resistência à propriedade monopolística do visível, Mondzain propõe uma zona onde devemos sempre habitar para que nossas operações imaginais deem forma à nossa capacidade de mudar o mundo, uma vez que "a transformação do mundo só pode ser uma transformação do olhar sobre ele, um transe insolente dos gestos produtivos"<sup>112</sup>. Com bastante afinidade e complementaridade, essas três mulheres falam de estratégias para não sermos alienados pela ditadura-visual-neoliberal-capitalística, da nossa própria produção de subjetividade, sendo a abertura para

---

<sup>110</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>112</sup> Ibidem, p. 28.

as energias invisíveis, espirituais e imaginais nossa principal aliada na construção desses possíveis. Ailton Krenak pronuncia este chamado:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência.<sup>113</sup>

*Reativar o vivo* é afirmar que ainda podemos suspender o céu ao invés de seguir agindo para que ele caia sobre nós. *Reativar o vivo* é nos reconhecermos como parte do fluxo de vida maior na Terra, onde inscrevemos não só nossos corpos, mas nossas energias, nossa subjetividade, imagens e imaginações.

---

<sup>113</sup> KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 32.

#### **4. Entre seres, mundos, imagens**



Figura 33 – *Natureza Secreta*, registros da instalação *site specific*, 2017



Figura 34 – *Natureza Secreta*, fotografia (díptico), 2017, 90 x 90 cm cada

*Não se olha a imagem como se olha um objeto.  
Olha-se segundo a imagem.*

Maurice Merleau-Ponty

A partir da colagem em um vidro de cerca de um metro quadrado, teci uma manta formada por folhas secas perfuradas por formigas. Com a colagem, perdia-se o limite das folhas e criava-se uma espécie de constelação das formas orgânicas traçadas pelos insetos. Coloquei o vidro em meio ao bosque onde as folhas haviam sido coletadas e, assim, instalava-se um enigmático jogo de aparição e desaparecimento de imagens naquela lâmina atravessando a paisagem, mas para vê-las era necessário colocar o corpo em movimento no bosque.

Cada imagem só era possível de ser vista no instante de sua aparição e a sua duração era tão efêmera quanto a disponibilidade de se estar diante dela – um passo adiante e a imagem desaparecia, um passo atrás e uma outra se dava a ver. A partir da mudança da luz ou da mudança de perspectiva, diferentes imagens relampejavam no vidro que, em sua natureza translúcida e refletiva, nos dava a ver imagens formadas pela mescla furtiva do que era refletido de um lado e o que havia do outro.

Para se estar diante do aparecimento, do desaparecimento e, assim, da duração daquelas imagens, era preciso caminhar pelo bosque. A instalação do vidro na paisagem realizou-se como um *site specific* durante a residência artística *Objetos da Natureza*, na fazenda Sipurá, em Itabirito, em julho de 2017. As fotografias em cores funcionam como registros da instalação, enquanto as duas em preto e branco compõem o díptico *Natureza Secreta*. Em uma fotografia, vemos a aparição de um quadrado, entre o translúcido e o opaco, dentro do quadro fotográfico; na outra fotografia, vemos a superfície preta repleta de perfurações irregulares formadas pelos sutis contornos das folhas – tal superfície é justamente o que compõe o verso da imagem quadrada que surge, fantasmagoricamente, na outra fotografia – a imagem dentro da imagem. A relação entre a frente e o verso não é evidente e o díptico incita, de forma

bastante sutil, o jogo entre o que a imagem mostra e o que a constitui em segredo; seus incessantes desdobramentos, aparições e desaparecimentos.

Em *Natureza Secreta*, imagens cintilam como um corte na paisagem. A partir do deslocamento do corpo, elas surgem na superfície espelhada e desaparecem com um passo. Ver é um gesto que se faz com todo o corpo, não porque o olho está acoplado ao corpo e com ele se desloca, mas porque é no corpo que as sensações, memórias e imaginações se movimentam junto ao olhar. O que vemos está entre o que imagem nos dá a ver e o que elaboramos internamente dentro de nós – imaginando, lembrando ou sonhando. Imagens aparecem e desaparecem, vêm e vão, intercalam-se e se misturam no ato de ver, em camadas indiscerníveis e transformações contínuas. A imagem não é da mesma natureza que os objetos, nem apenas pura subjetividade.

“O que é uma imagem?”<sup>114</sup> Talvez eu não tenha tido a coragem de pronunciar essa questão, mas como a encontrei na introdução do livro *Pensar a imagem*, escrita por Emmanuel Alloa, que organizou a publicação, sinto-me mais à vontade para reescrever essa pergunta que também me acompanha. E, embora estejamos imersos no mundo onde somos superexpostos à múltipla proliferação de imagens, a resposta ainda nos é, no entanto, difícil de elaborar. Ele diz:

Poder-se-ia retrucar que existem duas razões para essa dificuldade e que a questão está mal colocada. Por um lado, interrogar-se sobre o que é uma imagem seria ainda ignorar que a imagem tende a se disseminar, declinar-se dela mesma em formas plurais, se desmultiplicar em um devir-fluxo que se sustentaria instantaneamente no *Um*. Por outro lado, perguntar o que é *uma imagem* retorna inevitavelmente a uma ontologia, a uma interrogação sobre o seu ser. Ora, nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem.<sup>115</sup>

Se é um caminho pouco seguro pensar o *ser* da imagem, pode ser ainda menos seguro pensá-lo em relação aos *seres-imagens* – os espíritos *xapiri pë* na cosmologia Yanomami. Mas, talvez por ser essa uma forma de olhar não para *uma* imagem e sim para uma possível relação entre distintas formas de imagens,

---

<sup>114</sup> ALLOA. *Pensar a Imagem*, p. 7.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 7.

a insegurança de pensar a unidade (uma imagem) se dissipe na fricção do encontro com outra.

Os *seres-imagens* e o *ser das imagens* operam distintos encontros entre os viventes e o mundo, encontros dos quais as imagens são a mediação. As próprias noções de *vivente* e de *mundo* já desestabilizam uma possível unidade e certamente não será possível pensar em imagem sem atravessar esse tremor. Coccia diz que "o vivente não está no mundo tal qual uma pedra existe e também não se limita a ter com ele relações de ação e paixão diretas: enquanto vivente ele se relaciona com as coisas através da medialidade, através do sensível que é capaz de produzir"<sup>116</sup>. Para os Yanomami, no entanto, o vivente estaria no mundo tal qual a pedra existe, não sendo a pedra, ou qualquer outro elemento da natureza, privado de subjetividade, ou seja, privado de produzir sensível e ser afetado por ele. Consideramos então como *vivente* tudo o que vive *no mundo*, e não *na natureza*.

Bruno Latour vai nos dizer que a noção sempre tão equivocada de "natureza" evoca sempre o par "cultura". E, ao contrário do par indissociável *Natureza/Cultura*, a ideia de *mundo* por ele proposta vem como outra possibilidade – "um modo sem dúvida muito especulativo, como o que abre, de um lado, para a multiplicidade dos *existentes* e, de outro, para a *multiplicidade* dos modos que eles têm de existir"<sup>117</sup>, o que não significa que todos os existentes formam um "todo", mas que estamos abertos à vertiginosa alteridade dos existentes e de suas maneiras de se conectar. Nessa definição ampliada de "mundo", a "natureza" não pode ser tomada como um de seus sinônimos. Latour diz que falar de "natureza", de "homem na natureza", de "seguir" a natureza, de "voltar" a ela, de "obedecer" a ela ou de "aprender a conhecê-la" é se colocar no arranjo *Natureza/Cultura* que serviu à tradição ocidental. A ideia de mundo é uma tentativa de descer da "natureza" rumo à multiplicidade do mundo, evitando nos encontrar mais uma vez apenas na diversidade de culturas.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 47.

<sup>117</sup> LATOUR. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*, p. 66.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 67.

Falamos então de imagens que pronunciam distintas relações com o mundo, sendo impossível considerar aquele que olha separado do mundo onde seu olhar se inscreve, pois toda relação implica dois lados. Começarei por pensar as imagens que, como vínculo da relação entre viventes/existentes e mundo, não tardam a nos conduzir ao pensamento sobre o mundo de onde vêm, ou até mesmo de onde veem. Os *seres-imagens* habitam a Terra-Floresta, *Urihi-a*, onde tudo vive e tem alma; o *ser das imagens* nasce no mundo onde se distinguem sujeitos de objetos.

Para Coccia, o sensível, o *ser das imagens*, o que se chama de imagem em sentido amplo, tece a nossa experiência de vida, na vigília e no sonho, além do pensamento e da consciência.<sup>119</sup> Segundo ele, a distância que separa o humano do resto dos viventes se expressa na força e na eficácia com o mundo das imagens e a prova disso é que “grande parte dos fenômenos que denominamos espirituais não apenas pressupõem alguma forma de relação com o sensível, como também são possíveis somente graças à capacidade de produzir imagens ou de ser afetados por elas”<sup>120</sup>.

Na apresentação de *A queda do céu*, Kopenawa diz, referindo-se a Bruce Albert, coautor do livro: "Você ficou do meu lado e, mais tarde, quis conhecer os dizeres dos *xapiri*, que na sua língua vocês chamam de espíritos".<sup>121</sup> É a primeira menção ao *xapiri* no livro feita por Kopenawa, e Albert, em uma das notas esclarecedoras que nos conduzem ao longo do livro a ampliar o sentido da leitura, explica:

Todo ente possui uma “imagem” (*utupë a*, pl *utupa pé*) do tempo das origens, que os xamãs podem “chamar”, “fazer descer”, “fazer dançar” enquanto “espírito auxiliar” (*xapiri a*). Esses seres-imagens (espíritos) primordiais são descritos como humanoides minúsculos paramentados com ornamentos e pinturas corporais extremamente luminosos e coloridos.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 10.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>121</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 63.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 610. N. 3. (grifo meu)

Considero atraente a denominação de *seres-imagens* com a qual Albert se refere aos *xapiri*, embora os classifique como “espíritos”, enquanto Kopenawa frisa que essa é uma palavra da nossa língua, mas foi a que Albert encontrou, possivelmente na falta de outra melhor. É impossível buscarmos traduções literais para algumas palavras Yanomami que transponham experiências que não encontramos equivalentes em nossa cultura. E talvez o que Coccia chame de *espiritual* não designe o mesmo a que Albert se refere, uma vez que os espíritos *xapiri* *pë* são os *seres-imagens*, enquanto o *ser das imagens* é o único elemento que permite à natureza passar do domínio espiritual para o corpóreo e vice-versa.

“O que é uma imagem?”<sup>123</sup>, reencontro essa mesma questão, citada por Coccia, em reverberação à John Peckham, que responde: “Digo que é tão somente a aparência da coisa fora do seu lugar (*extra locum suum*) na medida em que a coisa não aparece apenas no próprio lugar senão também fora do próprio lugar”<sup>124</sup>. Nas palavras de Coccia: “toda imagem nasce com a separação da forma da coisa em relação ao lugar da sua existência: onde a forma está fora de lugar, tem lugar uma imagem”<sup>125</sup>. Mas, o que acontece quando não se trata de uma *forma* da coisa fora de seu lugar, quando o que se desloca de seu lugar de existência original não é sua forma aparente e semelhante?

Transcrevo a seguir uma longa passagem de *A queda do céu*, pois acho importante reproduzir em continuidade essa extensão da narrativa de Kopenawa, ao invés de fragmentá-la, de forma que o leitor também possa entrar no ritmo e na melodia de suas palavras, trazendo elementos importantes nessa aproximação com o *ser das imagens*:

Os *xapiri*, para quem tudo é perto, vem por esses caminhos um atrás do outro, com muita leveza, suspensos nas alturas. Então é possível vê-los cintilar numa luminosidade lunar, na qual seus enfeites de pena tremulam, flutuando devagar, no ritmo de seus passos. Suas imagens são mesmo magníficas! Alguns desses caminhos são bem largos, como suas estradas à noite, salpicadas de luzes de faróis de carros, e os mais reluzentes são dos espíritos

<sup>123</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 22.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 22.

mais antigos. Ficam vindo em nossa direção sem parar, acumulados em filas sem número. Suas imagens são as de todos os habitantes da floresta que descem do peito do céu, um depois do outro, com seus filhotes. As araras-vermelhas, amarelas e azuis, os tucanos, papagaios, jacamins, mutuns, cujubins, gaviões *herama*, *wakoa* e *kopari*, morcegos e urubus são muitos na floresta, não é? E os jabutis, tatus, antas, veados, jaguatiricas, onças-pintadas, suçuaranas, cutias, queixadas, macacos-aranha e guaratibas, preguiças e tamanduás? E os pequenos peixes dos rios, poraquês, piranhas, peixes pintados *kurito* e arraias *yamara aka*, então?

Todos os seres da floresta possuem uma imagem *utupë*. São essas imagens que os xamãs chamam e fazem descer. São elas que, ao se tornarem *xapiri*, executam suas danças de apresentação para eles. São elas o verdadeiro centro, o verdadeiro interior dos animais que caçamos. São essas imagens os animais de caça de verdade, não aqueles que comemos! São como fotografias destes. Mas só os xamãs podem vê-las. A gente comum não consegue. Em suas palavras os brancos diriam que os animais da floresta são seus representantes. O guariba *iro* que flechamos nas árvores, por exemplo, é outro que sua imagem *Irori*, o espírito do guariba, que os xamãs podem chamar a si. Essas imagens de animais tornados *xapiri* são muito bonitas mesmo quando fazem sua dança de apresentação para nós, como convidados no começo de uma festa *reahu*. Os animais da floresta, em comparação com elas, são feios. Existem, sem mais. Não fazem se não imitar suas imagens. Não passam de comida para os humanos.

No entanto, quando se diz o nome de um *xapiri*, não é apenas um espírito que se nomeia, é uma multidão de imagens semelhantes. Cada nome é único, mas os *xapiri* que designa são sem número. São como as imagens dos espelhos que vi em um dos hotéis onde dormi na cidade. Eu estava sozinho diante deles mas, ao mesmo tempo, tinha muitas imagens idênticas espalhadas neles. Assim, há um só nome para a imagem da anta *xama* enquanto *xapiri*, mas existem muitíssimos espíritos anta que chamamos de *xamari pë*. É assim com todos os *xapiri*. Há quem pense que cada um é único, mas suas imagens são sempre muito numerosas. Apenas seus nomes não o são. São como eu, de pé diante dos espelhos do hotel. Parecem únicos, mas suas imagens se justapõem ao longe sem fim.<sup>126</sup>

Nesta passagem, entendemos que os *xapiri* são imagens magníficas de todos os seres da floresta, embora não se pareçam em nada com estes seres. O que faz com que os *xapiri* sejam imagens desses seres mitológicos, ou *seres-imagens*, não é a correspondência com a forma visível desses animais, como aparecem aos olhos de todos, mas são imagens por tornar presente apenas aos olhos de quem as possa ver, os xamãs, sua dimensão invisível, seu verdadeiro interior, sua essência. Nesse sentido, para pensar os *seres-imagens*, o que importa sobre *o ser das imagens* no pensamento de Coccia, quando ele diz que “qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se

<sup>126</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 117.

torna imagem"<sup>127</sup>, é o *qualquer coisa*, pois o que passa a existir fora de seu lugar nos *seres-imagens* não é a forma, é outra coisa.

Todos os seres da floresta possuem sua imagem *utupë*, são estas imagens que os xamãs "fazem descer", "fazem dançar" através de seus espíritos auxiliares *xapiri*, elas correspondem ao princípio vital, à interioridade verdadeira dos animais ancestrais, ao seu coração, à sua essência, não à sua aparência. Os *xapiri* são para eles os animais de verdade, os animais ancestrais, imortais, as imagens que só os xamãs podem ver. Albert esclarece que essa triangulação ontológica entre ancestrais animais, animais de caça e as imagens xamânicas constitui uma das dimensões fundamentais da cosmologia Yanomami.<sup>128</sup> Compreender essa transformabilidade nos aproxima da maneira como surgem os *seres-imagens*, caminho que Coccia sugere para a compreensão da natureza do *ser das imagens*:

É somente observando como as imagens se geram que se chegará à definição de sua natureza. Compreender a gênese de alguma coisa não significa interrogar-se imediatamente sobre sua essência ou sobre sua forma. Trata-se muito mais de perguntar onde, através do que, a partir do que, as imagens podem gerar-se nesse mundo.<sup>129</sup>

Mas, aqui, talvez não seja possível nos esquivar do pensamento acerca da essência e da forma dos *seres-imagem*, restringindo-nos ao modo como surgem, pois são ordens que se relacionam intimamente ainda que para se distinguirem, ao se falar em *utupë*. Quando Kopenawa diz que os *xapiri* são como fotografias dos verdadeiros animais, ele está expressando menos do que nós entendemos por fotografia enquanto representação visual e mais de *utupë*. Embora as imagens fotográficas sejam designadas por esse termo, que também pode se referir a reflexo, sombra, eco, miniatura, réplica, reprodução, desenho, ou seja, toda a sorte de imagem representativa, *utupë* também significa "imagem corpórea, essência vital, forma mítica primordial"<sup>130</sup>. Por outro lado, quando ele

<sup>127</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 22.

<sup>128</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 621. N. 17.

<sup>129</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 19.

<sup>130</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 621. N. 14.

diz que foram as *peles* dos animais ancestrais que se metamorfosearam em caça, trata-se de uma oposição da “pele” enquanto invólucro corporal (*siki*) à imagem (*utupë*) interior, sede da energia e da identidade corporal.<sup>131</sup> O que nos ajuda a compreender melhor a triangulação ontológica em que os animais ancestrais se transformaram duplamente: a imagem *utupë* (o verdadeiro interior, o coração dos seres, nas palavras de Kopenawa) deu origem aos *xapiri*, visíveis apenas para os xamãs, ao passo que seus invólucros corporais deram origem aos animais de caça que vivem na floresta, que todos podem ver. Parafraseando Coccia, que diz “onde a forma está fora de lugar, tem lugar uma imagem”, podemos dizer “onde a *essência corpórea primordial*<sup>132</sup> está fora de lugar, tem lugar os *seres-imagens*”. Os *seres-imagens* são, portanto, imagens não representacionais, são *representantes*, como disse Kopenawa no trecho transcrito acima, e não representações.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em um texto dedicado exclusivamente a pensar a ontologia desses espíritos amazônicos, nota a natureza paradoxal dessa imagem que é, ao mesmo tempo, não icônica, ou seja, não se refere a seu objeto pela semelhança aparente, e também não visível (pelo menos para nós, “pessoas comuns”):

O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, parecerem com aquilo de que são a imagem: são índices, não ícones. Ora, o que define uma “imagem” é a sua visibilidade eminente: uma imagem é algo-para-ser-visto, é o correlativo objetivo necessário de um olhar, uma exterioridade que se põe como alvo da mirada intencional; mas os *xapiri pë* são imagens interiores, “moldes internos”, inacessíveis ao exercício empírico da visão. Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem: imagens ativas, índices que nos interpretam antes que o interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las (...)<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Ibidem, p. 621. N. 18.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 621. N. 19.

<sup>133</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *A floresta de cristal*, p. 7.

Tal indicialidade desses *seres-imagens* nos leva à concepção de Gell de que, tendo em vista que a imagem age sobre a pessoa, ela partilha das qualidades daquilo de que é imagem. Els Lagrou, acerca da teoria de Gell, sobre as pinturas corporais Kaxinawá, diz: “a imagem tem sentido porque funciona, e não apesar do fato de ter utilidade. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo”<sup>134</sup> – o que também procede nas visões xamânicas dos *xapiri*. Se tais visões são inapreensíveis para nós brancos e para aqueles que não são xamãs, é no corpo do xamã em transe que tais imagens se mostram totalmente ativas – através dele podemos vê-las agir. Os *seres-imagens*, em sua invisibilidade, acionam o xamã em transe, de modo que esse passa a agir a partir dessa agência espiritual: são os espíritos – imagens visíveis para os xamãs – que agem sobre ele, e são seus gestos “tornados outros” que podemos ver.

É verdade que os *xapiri* às vezes nos apavoram. Podem nos deixar como mortos, desabados no chão e reduzidos ao estado de fantasma. Mas não se deve achar que nos maltratam à toa. Querem apenas enfraquecer nossa consciência, pois se ficássemos apenas vivos, como a gente comum, eles não poderiam endireitar nosso pensamento. Sem virar outro, mantendo-se vigoroso e preocupado com o que nos cerca, seria impossível ver as coisas como os espíritos veem.<sup>135</sup>

*Curadores da Terra-Floresta*<sup>136</sup>, um filme de Morzaniel Yanomami, acompanha o ritual xamânico que aconteceu no encontro de xamãs organizado por Kopenawa em 2011 e 2012 na aldeia Watoriki. O cineasta, que participa da comunidade onde filmou, optou por enquadramentos abertos privilegiando a relação entre os corpos e o espaço onde acontecia o ritual: “O enquadramento acolhe, é generoso com o invisível – o amplo pátio vazio, que cremos (ao ponto de quase vê-los) povoado pelos *xapiri pë*”<sup>137</sup>, aponta André Brasil em sua análise crítica do filme. Mas, cremos na presença dos espíritos, não só pelo espaço vazio

<sup>134</sup> LAGROU. *Arte Indígena no Brasil*, p. 36.

<sup>135</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 141.

<sup>136</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc&t=1428s>> [Acesso em: 29 maio 2022].

<sup>137</sup> BRASIL. *De uma a outra imagem*, p. 268.

do pátio que nos incita a ver o invisível através da linguagem cinematográfica de Morzaniel (generosa em vários aspectos), cremos pelo que os próprios corpos xamânicos nos dão a ver:

É peculiar o modo de funcionamento do índice: como espectadores somos convocados não a crer naquilo que nossos olhos veem, e sim naquilo que os olhos não veem, mas que ainda assim age sobre o corpo em performance. Algo atravessa esse corpo, como o vento atravessa a vela de um barco, tornando-se visível em sua invisibilidade e conferindo à vela e ao barco algo de seu poder.<sup>138</sup>

O filme nos mostra os gestos e expressões do transe em suas pequenas variações nos corpos de cada xamã. As longas tomadas sem cortes permitem que o espectador acompanhe de forma mais afinada o ritmo do transe, assim como a sequência de *performances* ressalta o estilo e a singularidade de cada xamã incorporado.

Vemos, na verdade, seu corpo ganhar a maneira de outro corpo, *xapiri*, em devir-animal. Corpo-jaguar, corpo-pecari, corpo-urubu-rei... estilo e maneira não se submetem estritamente a uma mimese, ancorada na verossimilhança. Diríamos que, mais propriamente, eles acionam, por ressonância, as afecções do corpo-espírito.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 267.



Figura 35 – Frames do filme *Curadores da Terra-Floresta*, de Morzaniel Yanomami

*Seres-imagens* são visíveis apenas para os xamãs, porque os xamãs também são vistos por eles. O xamã inicialmente "chama", "faz descer" e "faz dançar" os *xapiri*; em seguida, os espíritos levam a imagem interior (*utupë*) do xamã, de forma que ele mesmo, enquanto "pessoa espírito" (*xapiri thë*), passa a agir e a se deslocar como espírito (*xapirimuu*), vendo então o que eles veem.<sup>140</sup> Kopenawa afirma: "Não é à toa que eu sonhava que voava com tanta frequência. Os *xapiri* não paravam de carregar minha imagem para as alturas do céu com eles"<sup>141</sup>. Essa troca de perspectiva pode ser melhor compreendida a partir do *perspectivismo* ameríndio elaborado por Viveiros de Castro, segundo o qual "os animais não nos veem como humanos, mas sim como animais – por outro lado, eles não se veem como animais, mas como nós nos vemos, isto é, como humanos"<sup>142</sup>. A concepção de que os animais se veem como pessoas (e esse "ver como" refere-se literalmente a *perceptos*, diz o antropólogo) está associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (designado em Yanomami por *siki*) que esconde uma forma interna humana visível apenas aos olhos da própria espécie ou de *seres transespecíficos* como os xamãs. Essa diferença ou indiferença entre humanos e animais que se institui no ato do olhar é descrita em *A queda do céu*:

No primeiro tempo, não havia caça nenhuma na floresta. Existiam apenas os ancestrais animais com nomes de animais, os *yarori*. Mas a floresta não demorou a entrar em caos e todos eles viraram outros. Adornaram-se com pinturas de urucum e foram pouco a pouco se transformando em caça. Desde então, nós, que viemos à existência depois deles, os comemos. No entanto, no primeiro tempo, todos fazíamos parte da mesma gente. As antas, os queixadas e as araras que caçamos na floresta também eram humanos. É por isso que hoje continuamos a ser os mesmos que aqueles que chamamos de caça, *yaro pë*. Os coatás, que chamamos *paxo*, são gente, como nós. São humanos coatás: *yanomae the pë paxo*, mas nós os flechamos e moqueamos para servir de comida em nossa festa *reahu!* Apesar disso, aos olhos deles, continuamos sendo dos deles, embora sejamos humanos, eles nos chamam pelo mesmo nome que dão a si mesmo. Por isso acho que nosso interior é igual ao da caça, mesmo se atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, fingindo sê-lo. Já os animais nos consideram seus semelhantes que moram em casas, ao passo que eles se veem gente da floresta. Por isso dizem que nós somos "humanos caça moradores de casa".<sup>143</sup>

<sup>140</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 659. N. 39.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>142</sup> SZTUTMAN. *Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro*, p. 120.

<sup>143</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 473.

Na floresta, animais e humanos se veem e cada um tem em si a própria referência de ser humano, olhando para o outro como animal ("humanos-caça"), de forma que é no encontro do olhar de um com o corpo do outro que se produz essa diferenciação. No transe xamânico, ao contrário, o encontro entre os seres (xamã e *xapiri*) é fruto de um *processo de identificação*<sup>144</sup> para além dos corpos. São os xamãs que se dedicam a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas.

O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar as perspectivas aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre essas e os humanos. Vendo os seres não humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história algo que os leigos dificilmente podem fazer.<sup>145</sup>

O transe xamânico põe em cena uma correspondência entre o xamã e os *xapiri* pẽ por ele convocados e, somente a partir desse reconhecimento, ao compartilharem da mesma natureza espiritual, podem se ver uns aos outros, como um encontro, uma partilha do sensível no próprio coração do sensível. Só é possível vê-los a partir do momento em que se é também visto por eles.

Clarice Lispector, no conto *O búfalo*, narra o passeio no zoológico de uma mulher atravessada pela dor de um amor não correspondido, "rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas"<sup>146</sup>, ela vagueia em busca de algum animal ao qual pudesse lhe dirigir a pronúncia do seu ódio. O encontro do seu olhar com o olhar de alguns animais remexe profundamente aquela mulher. Ela pensa em matar o macaco "entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar"<sup>147</sup>, salvo

---

<sup>144</sup> Albert descreve o *processo de identificação* entre o xamã e os espíritos que ocorre quando "o xamã (sua "pele", *pei siki*) inala a *yãkoana* que é bebida 'através dele' (*he tore*) pelos espíritos que, como ele e ao mesmo tempo que ele, 'morrem', 'tornam-se fantasma', enquanto ele, por sua vez, imita (*uêmãĩ*) seus cantos e coreografias" (KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p.624, N.6).

<sup>145</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 358.

<sup>146</sup> LISPECTOR. *O búfalo*, p. 248.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 249.

pelo véu branco que cobria sua pupila trazendo ao olhar do macaco a doçura da doença. Ela passa pelo elefante – "os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da carne herdada" –; pelo camelo; pelo quati – "De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia odiar o quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati". Ela caminha, senta, descansa e segue. Chega ao búfalo negro que de longe olhou-a um instante, "talvez não a tivesse olhado. Não podia saber, porque das trevas da cabeça ela só distinguia o contorno. Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido". A mulher e o búfalo investem nesse jogo de olhares em que a dúvida da correspondência é a tensão que mantém o jogo. Ele dá uma volta, ela estremece, empalidece, perde o tônus, ele de costas, ela joga uma pedra no cercado.

Então o búfalo voltou-se para ela.

O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e à distância encarou-a.

Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa.

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos.<sup>148</sup>

O que transtorna a personagem de Clarice são os olhares que ela recebe de volta desses animais. A personagem que "Não olhava para ninguém" atravessa uma densidade emocional a partir dos olhares dos animais e não de outros humanos que também passeavam pelo zoológico. O que aqueles olhares mobilizavam na mulher? Cada olhar à sua maneira a deslocava da estrangeiridade humana que se apresentava inicialmente e se transformava em encontro com aqueles animais com os quais partilhava, momentaneamente, física e emocionalmente, a condição de enclausuramento, enjaulada pelas jaulas fechadas. O encontro entre seu olhar e o olhar dos animais fazia reverberar uma

---

<sup>148</sup> Ibidem, p. 256.

vasta profundidade subjetiva, através de um encontro que parecia fazer transcender a distinção entre seus corpos, entre o humano e o animal.

A mulher inicia seu passeio no zoológico em busca de algo a que possa dirigir seu ódio e encontra no búfalo a promessa de um amor. O amor que existe no encontro entre ver e ser vista, em profundidade, para além dos corpos, além da pele como exterioridade visível. O xamanismo nos ensina sobre esse olhar como mergulho na essência do ser, de si e do outro, um modo de ver que inclui, necessariamente, ser visto, e o que é visto não são os corpos mas sua interioridade invisível, o "verdadeiro coração" dos seres – é isso o que nos diz os *seres-imagens*, sobre a possibilidade de ver e de se conectar com esse invisível essencial constituinte do ser.

Não somos xamãs e jamais veremos os *xapiri pë*, mas podemos estar atentos a esses encontros que se dão a partir de uma profunda e indescritível reverberação, onde os corpos se comunicam para além de sua materialidade visível. Esse tipo de experiência sutil e extracognitiva, como já mencionado, Rolnik chamou de *saber-do-vivo* e diz de uma experiência *fora-do-sujeito*. Na experiência sensível e racional do sujeito, distinguem-se sujeito cognoscente e objeto exterior, onde o outro (distinto entre humano e não humano) se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior. Já no *saber-do-vivo* os seres são constituídos pelos efeitos das forças de suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo, que atravessam singularmente todos os corpos e os compõem, fazendo deles um só corpo – essa é a experiência de *reativação do vivo*, que a personagem de Clarice viveu.



Figura 36 – Masao Yamamoto, #1275, fotografia da série *Nakazora*, 2008, 12 x 8 cm

Duas fotografias de Masao Yamamoto parecem nos mostrar que os animais, para além de nos devolver seus olhares, que no encontro com o nosso podem desencadear diversas experiências subjetivas – sujeito e *fora-do-sujeito* –, são eles mesmos também animados por essas experiências. Uma das fotografias é nomeada apenas #1275 e nos mostra um macaco-da-neve com metade de seu corpo imerso na água. Ele parece estar sentado, o corpo em repouso e seus olhos delicadamente fechados desenham uma expressão meditativa que nos diz que ele não está dormindo, apenas quieto e sereno. Ao seu redor, o espaço vazio é atravessado por algumas sutis ondulações marcadas pela sombra suave do movimento da água, presente como se fosse para nos dizer que há outras coisas que também se movimentam com a mesma sutileza líquida naquela imagem. Yamamoto raramente dá títulos às suas fotografias, a maioria é apenas numerada. Entre nós e a imagem não cabe nenhuma palavra. #1275 faz parte da série *Nakazora*, termo budista que tem muitos significados, como o espaço entre céu e terra; o estado em que os pés tocam o chão; o centro do céu e zênite. Essa combinação de definições nos leva a pensar no espiritual, em como o mundo físico pode refletir esse "outro" mundo invisível. "É uma palavra perfeita para usar em relação ao trabalho de Yamamoto, pois ele aparentemente não está preocupado tanto com o assunto quanto em permitir que o assunto seja um sinal para o imaterial, para aquele 'outro'"<sup>149</sup>, descreve o crítico da publicação homônima. E, assim, o macaco-da-neve senta-se nesse estado indescritível de *Nakazora* – na água e no ar, no calor úmido da fonte termal e no frio invernal, entre o sono e a vigília, entre a gravidade de seu corpo e o brilho etéreo de seu reflexo.

---

<sup>149</sup> Disponível em <<https://www.ivorypress.com/en/libreria/shop/masao-yamamoto-nakazora>> [Acesso em: 28 mar. 2021].



Figura 37 – Masao Yamamoto, 13, fotografia da série *A box of Ku*, 1990, 12 x 7 cm

A outra fotografia, da série *A Box of Ku* (A Caixa de Vazios), traz uma pomba que busca se olhar em seu próprio reflexo na água. Seu corpo, ligeiramente instável e inseguro sobre a pedra ilhada, inclina-se em direção ao reflexo, trazendo a fragilidade do encontro com a própria imagem que nasce na profundidade escura e misteriosa da água. O branco da pomba e de sua imagem refletida contrastam com o preto ao redor, evidenciando o corpo duplo e ao mesmo tempo a separação entre eles. Entre o animal e seu reflexo, é primeiramente a pomba que busca esse encontro entre corpo e imagem, para que depois nosso olhar se lance a ver esse jogo. Os olhos fechados do macaco-da-neve, em profunda conexão consigo mesmo, conduzindo-nos à sua profundidade interior, e a pomba sobre a pedra, na busca de ver-se a si mesma em seu reflexo, evocam a experiência sensível desses animais. Coccia vai dizer que "Não convém medir os limites da vida animal pelos confins de seu corpo anatômico. A vida animal – ou seja, a vida modelada e esculpida sobre e pelo sensível – chega onde chegam as imagens".<sup>150</sup>

A beleza desse pensamento – a vida chega onde chegam as imagens – produz também uma abertura inquietante para esse lugar "onde chegam as imagens", onde reside o encontro de olhares entre a personagem de Clarice e os animais no zoológico, onde a pomba encontra-se com seu reflexo e onde os olhos fechados do macaco-da-neve remetem a ele e também a nós. Coccia vai dizer de um *lugar intermediário* entre nós e os objetos em cujo seio o objeto torna-se sensível. Se o sensível é a forma enquanto separada de sua existência natural, o meio é como o *lugar de separação*, um *espaço* de potência *imaterial* entre as coisas e os sujeitos que permite às formas prolongarem sua vida para além de sua natureza e de sua existência material e corpórea. "Os meios são aquilo que produz a relação de continuidade entre espírito e realidade, entre mundo e psiquismo"<sup>151</sup>, ou seja, os meios são onde, entre o sujeito e o objeto, as coisas tornam-se fenômeno, de forma que "o psíquico é a forma absoluta do medial, mas o medial (o imagético) pode existir aquém do psíquico"<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 37.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 37.

A concepção de meio desse autor difere-se do que Hans Belting define por *meio* em sua abordagem antropológica: "O que no mundo dos corpos e das coisas é o seu material, no mundo das imagens é o seu meio. Visto que uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize"<sup>153</sup>. Coccia, por sua vez, toma o meio em sua potência psíquica e imaterial, lugar abstrato dos fenômenos.

Os meios – enquanto condição de possibilidade da existência do sensível – são o verdadeiro tecido conectivo do mundo. São eles que produzem a continuidade entre sujeito e objeto e que permitem a comunicação entre as duas esferas do subjetivo e do objetivo, do psíquico e do natural. Sujeito e objeto não tem comunicação imediata: colocados um em contato com o outro sem a interação de um meio, nenhum deles seria capaz de agir sobre o outro. É graças ao meio que o objeto gera uma percepção no sujeito (penetra no sujeito, vive intencionalmente nele). E é graças ao meio que o sujeito pode ver, perceber e, dessa maneira, interagir com o objeto. Os meios são aquilo que produz a relação de continuidade entre espírito e realidade, entre mundo e psiquismo.<sup>154</sup>

Quando Coccia fala de uma continuidade entre sujeito e objeto, sendo o meio o espaço suplementar de interação entre eles, onde há uma comunicação entre as esferas do subjetivo e do objetivo, ele parece se afastar da epistemologia objetivista da modernidade ocidental em que conhecer é objetivar. Viveiros de Castro define esse modo de conhecer como *dessubjetivar*<sup>155</sup>, que consiste em explicitar a parte do sujeito presente no objeto de modo a reduzi-la a um mínimo ideal. Sujeitos e objetos são vistos através de um processo de objetivação onde, o que não foi objetivado, visto de fora como um "isso", permanece irreal e abstrato. Viveiros de Castro diz que neste modelo *a forma do Outro é a coisa*, enquanto no xamanismo ameríndio acontece o ideal inverso: *a forma do Outro é pessoa*, "conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido"<sup>156</sup>, ou seja, subjetivar.

Embora Coccia afirme que o sensível está além de toda oposição entre sujeito e objeto, ele enfatiza o espaço que os distingue e também os conecta – o *meio entre eles* – como essencial para que haja experiência sensível. O xamanismo,

<sup>153</sup> BELTING. *Antropologia da Imagem*, p. 28.

<sup>154</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 38.

<sup>155</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 358.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 358.

por outro lado, parece tornar tudo o meio, de modo que ele não seja um espaço *entre* (sujeito e objeto), mas o lugar da experiência, onde os seres se expandem, coincidem, deslocam, transfiguram e metamorfoseiam, afim de que o encontro aconteça no ato de ver e ser visto, dissolvendo as diferenças aparentes de seus corpos no encontro espiritual do transe xamânico.

Mesmo que não eu possa ver os *seres-imagens*, ainda que o olhar não chegue a repousar em nenhuma superfície visível, ele foi lançado e alcança na invisibilidade a potência dessa outra forma de ser imagem, onde o que está fora de lugar não é a forma visível, mas a essência, o verdadeiro interior dos seres dos quais são imagens. É a própria condição, forma, natureza, essência do que consideramos imagem que também se multiplica, como os *xapiri* na floresta, no olhar lançado a essa outra imagem possível.

**5. Modos de ser, modos de ver**

(...) é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo.

Maurice Merleau-Ponty

Aproxime-se da luz que emana de todas as coisas, permita que a Natureza seja sua professora.

William Wordsworth

O antropólogo Philippe Descola dedica-se a uma *antropologia da figuração ou da criação de imagens*. Sua abordagem segue o pensamento de Merleau-Ponty, para quem a figuração procede de um "forro do invisível" por meio do qual uma matéria e uma forma se combinam a fim de produzir uma imagem que responda às expectativas de todos aqueles por quem e para quem ela é gerada; e também de Gell, na medida que a figuração é uma operação universal por meio da qual um objeto material qualquer é investido de uma agência, em seguida a uma ação de modelagem, que visa conferir ao objeto um potencial de evocação icônica de um protótipo real ou imaginário. Essas duas concepções vão compor o que Descola desenvolve como *modos de identificação* – "formas de organização da experiência do mundo correspondendo às diversas maneiras de inferir qualidades nos existentes"<sup>157</sup> – e se divide em quatro fórmulas ontológicas que induzem efeitos sobre a gênese das imagens: animismo, naturalismo, totemismo e analogismo. São as duas primeiras que são postas em relação no diálogo proposto entre o *ser das imagens* e o *seres-imagens*, portanto vou me ater a elas.

No animismo, a maioria dos existentes tem interioridade semelhante (de tipo humano) e se distinguem por suas descontinuidades físicas corporais e, desse modo, pelas perspectivas sobre o mundo e as maneiras de habitá-lo. "Representar uma ontologia desse tipo é tornar visível a interioridade dos diferentes tipos de existentes e mostrar que ela habita corpos de aparência dessemelhantes."<sup>158</sup> Em regime anímico, as imagens mais recorrentes combinam, em sua aparência, elementos considerados de humanidade e

<sup>157</sup> DESCOLA. *O avesso do visível*, p. 128.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 130.

atributos específicos de animais, espíritos e plantas. Essas imagens não representam quimeras formadas por pedaços anatômicos, e sim "não humanos nos quais se assinala por meio de alguns atributos humanos que eles possuem, assim como os humanos, interioridade que os torna capazes de vida social e cultural"<sup>159</sup>. Neste contexto, a metamorfose tem papel crucial, produzindo mais precisamente a mudança do ponto de vista. As descrições de Kopenawa dos *xapiri pë*, assim como o xamanismo amazônico descrito por Viveiros de Castro e narrado pelo próprio xamã Yanomami, ilustram essa ontologia animista.

No naturalismo, os homens são os únicos a possuir o privilégio da interioridade, embora liguem-se ao *continuum* dos não humanos por suas características materiais. Inversamente ao animismo, no naturalismo "não é pelos corpos, mas por seu espírito, que os humanos se diferenciam dos não humanos, da mesma forma que é por seu espírito que eles se diferenciam entre si, por grupos, graças à diversidade de realizações que sua interioridade coletiva autoriza"<sup>160</sup>, o que se exprime nas distintas culturas. Neste sistema, a figuração deve objetivar dois traços: a interioridade distintiva de cada humano e a continuidade física dos seres e das coisas dentro de um espaço homogêneo. Descola assinala que esses dois objetivos despontam com a pintura flamenga desde o século 15, com a irrupção do indivíduo pintado dentro de quadros realistas, caracterizados também pela continuidade dos espaços representados e dos mínimos detalhes do mundo material, além da individuação dos sujeitos humanos.

No animismo, uma vez que humanidade é o arquétipo de toda interioridade, não há preocupação em representar essa interioridade. No naturalismo, a interioridade reservada apenas aos humanos é representada "enquanto propriedade geral da espécie e indício da singularidade de cada pessoa, por meio da particularização das fisionomias (principalmente do olhar)"<sup>161</sup>. Em relação à fisicalidade, o animismo torna visíveis as características que distinguem uma espécie da outra, sem preocupação com semelhança mimética porque, "como cada classe de existente intencional possui um ponto de vista

---

<sup>159</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 130.

<sup>161</sup> Ibidem, p. 132.

legítimo sobre o mundo, não existe qualquer posição privilegiada a partir da qual uma uniformização totalizante da representação pudesse ser operada"<sup>162</sup>, o que também justifica a ausência de qualquer figuração paisagística no animismo, segundo Descola. No naturalismo, ao contrário, os gêneros da pintura moderna evidenciam a perspectiva monofocal como expressão emblemática.

Enquanto o animismo objetiva subjetividades revelando seu modo de incorporação, o naturalismo consegue tornar invisível o mecanismo (a perspectiva como ponto de vista arbitrário) por meio do qual são subjetivadas as objetividades que ele trata. Naturalismo e animismo se distinguem, assim, pela relação que estabelecem entre o grau de iconicidade e o tipo de agência do que representam. A preocupação com o realismo que caracteriza a pintura moderna se traduz pelo desejo de incluir na imagem o maior número possível de qualidades inerentes ao protótipo, com o paradoxal resultado de que quanto mais a imagem é semelhante – no *trompe-l'oeil*, por exemplo – mais ela reivindica ser uma imitação e, por consequência, mais ela atrai a atenção sobre a destreza do pintor, ou seja, sobre o papel preponderante de sua agência. Por contraste, o animismo parece relativamente indiferente à semelhança, reflexo de uma atitude que vê nas imagens não cópias do real, mas tipos de réplica incorporados do protótipo (geralmente um espírito ou um animal-espírito), para isso dotados de agência tão possante quanto a dele; diferentemente do caso naturalista, é porque a imagem não é verdadeiramente mimética que sua agência predomina sobre a do humano frequentemente anônimo que a confeccionou, reforçando assim com eficácia a agência do protótipo.<sup>163</sup>

Como vimos, os *seres-imagens* são exatamente essa forma de imagem que não funciona como réplica do real (em sua semelhança) e sim como incorporação do protótipo (os espíritos dos animais ancestrais), de forma que sua agência, sua eficácia, para além do ser imagem, é dada pela capacidade que esses espíritos têm de agir por si mesmos, protegendo a floresta através de comunicações intermediadas pelo xamã:

Os xamãs, como eu disse, não dormem como os demais homens. De dia, bebem o pó de *yãkoana* e fazem dançar seus espíritos diante de todos. À noite, porém, os *xapiri* continuam dando-lhes a ouvir seus cantos no tempo do sonho. Saciados de *yãkoana*, não param nunca de se deslocar e seus pais, em estado de fantasma, viajam por intermédio deles. É desse modo que os xamãs conseguem sonhar com as terras devastadas que cercam nossa floresta e com a ebulição das fumaças de epidemia que surgem delas. Só os

---

<sup>162</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 132.

*xapiri* nos tornam realmente sabidos, porque quando dançam para nós suas imagens ampliam nosso pensamento. De modo que se eu não tivesse me tornado xamã, jamais saberia como fazer para defender a floresta.<sup>164</sup>

Os espíritos *xapiri* são imagens ativas, que veem os xamãs para que possam ser vistas por ele, no processo de metamorfose (*xamã – xapiri*) que produz a mudança de ponto de vista, como assinalou Descola. Ele fala da *perspectiva* como mecanismo *tornado invisível* por meio do qual, no naturalismo, são subjetivadas as objetividades da qual a figuração trata, o que expressa o modo pelo qual as coisas são representadas e organizadas. A *perspectiva*, no entanto, por mais invisível que possa parecer, revela como nosso olhar ocidental foi moldado a partir das representações estruturadas por esse mecanismo, e como estas produziram, mais do que uma forma de percepção dessas representações, um modo do sujeito se colocar no mundo, em oposição aos objetos, intermediados pela imagem. Latour faz uma relação entre o *regime escópico* e a forma como percebemos a natureza. Vamos por partes.

O regime escópico da modernidade pode ser considerado como o *ocularcentrismo*, definido pela primazia do visual (estimulada pela revolução científica e invenções como o telescópio e o microscópio) e identificado pelas noções renascentistas de perspectiva, nas artes plásticas, e pelas ideias cartesianas de racionalidade subjetiva, na filosofia. Esse modelo também é chamado de *perspectivismo cartesiano*, por autores como Martin Jay, que discute o regime escópico da modernidade como um território em disputa, ao invés de um complexo de teorias e práticas harmoniosamente integradas.<sup>165</sup> Ele vai dizer que o *perspectivismo cartesiano* se institui como o modelo visual reinante da modernidade, porque "seria aquele que melhor expressa a experiência 'natural' da visão valorizada pela concepção científica do mundo"<sup>166</sup>. O espaço tridimensional e racionalizado da visão poderia ser representado em uma superfície bidimensional, a partir de regras de conversão sendo que "o recurso fundamental se basearia na projeção mental de pirâmides, ou cones,

<sup>164</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 332.

<sup>165</sup> JAY. *Regimes escópicos da modernidade*, p. 332.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 332.

simétricos, sendo um de seus vértices o ponto de fuga em recessão, ou ponto central, na pintura, e o outro, o olho do pintor ou observador"<sup>167</sup>. O observador, tomado como uma contraparte dos objetos e paisagens representados, não apenas devia se manter a certa distância do que olhava, como o que via também era montado e organizado para ser visível e "os corpos do pintor e do observador eram obliterados em nome de um olho supostamente incorpóreo e absoluto"<sup>168</sup>.

Latour vai dizer que, embora os historiadores já tenham refletido muito acerca da posição dada ao sujeito que observa neste regime escópico, "não damos atenção suficiente à estranheza simétrica que confere ao objeto o curioso papel de estar lá apenas para ser visto por um sujeito"<sup>169</sup>, de forma que estes objetos estejam desprovidos de outros papéis a não ser o de serem apresentados à visão. Latour considera bizarros os membros desse par – sujeito e objeto – inventado pela pintura ocidental, à medida que "existe um operador, uma operação, que separa objeto e sujeito, exatamente como existe um conceito comum que distribui os respectivos papéis da Natureza/Cultura"<sup>170</sup>. Ele demonstra essa operação a partir de uma ilustração esquemática em que de um lado estão alguns objetos (jarros), do outro lado há *um* olho (singular, não binocular, e principalmente incorpóreo) plantado sobre um tripé e entre os objetos e este olho atravessa o plano de uma pintura que a figura de um homem insere precisamente entre os dois (jarros e olho).

Com esta ilustração, Latour pretende demonstrar que não faz sentido querer reconciliar ou superar a ideia de sujeito e de objeto sem levar em conta o *manipulador* que distribui esses papéis, representado pelo homem que insere a pintura no espaço entre o objeto que é representado na pintura e o olho que a observa. "O manipulador realmente existe: é um pintor. Quando se diz que os ocidentais são *naturalistas*, isso significa que eles são entusiastas de paisagens pintadas"<sup>171</sup>, diz Latour. Assim, no *naturalismo* é evidente essa separação entre

---

<sup>167</sup> Ibidem, p. 334.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 334.

<sup>169</sup> LATOUR. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*, p. 37.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 40.

sujeitos e objetos que se desdobra da forma das imagens para a própria forma de se ver no mundo e da forma de se ver no mundo para a forma das imagens, simultaneamente, pois são caminhos indissociáveis.

Latour recorre ao regime escópico para enfatizar a origem da distribuição de papéis (sujeito e objeto) e esclarecer que é sobretudo da pintura de paisagem que tiramos o fundo de nossas concepções de natureza, de forma que, como já mencionado, expressões como "pertencer à natureza", "voltar à natureza" não fazem sentido, já que *natureza* é um elemento de um complexo composto por pelo menos três termos, sendo o segundo *cultura* e o terceiro o que os reparte em dois – *Natureza/Cultura*, portanto. Daí a ideia de *mundo* para falar dos seres, entidades, multiplicidades tratadas anteriormente como parte da "natureza".

Três imagens de distintos contextos e épocas ilustram como as perspectivas construídas – na pintura e nas fotografias – produzem e reproduzem determinados modos de relação entre o observador e a imagem, sujeito e objeto, reverberando a relação entre humano e natureza.

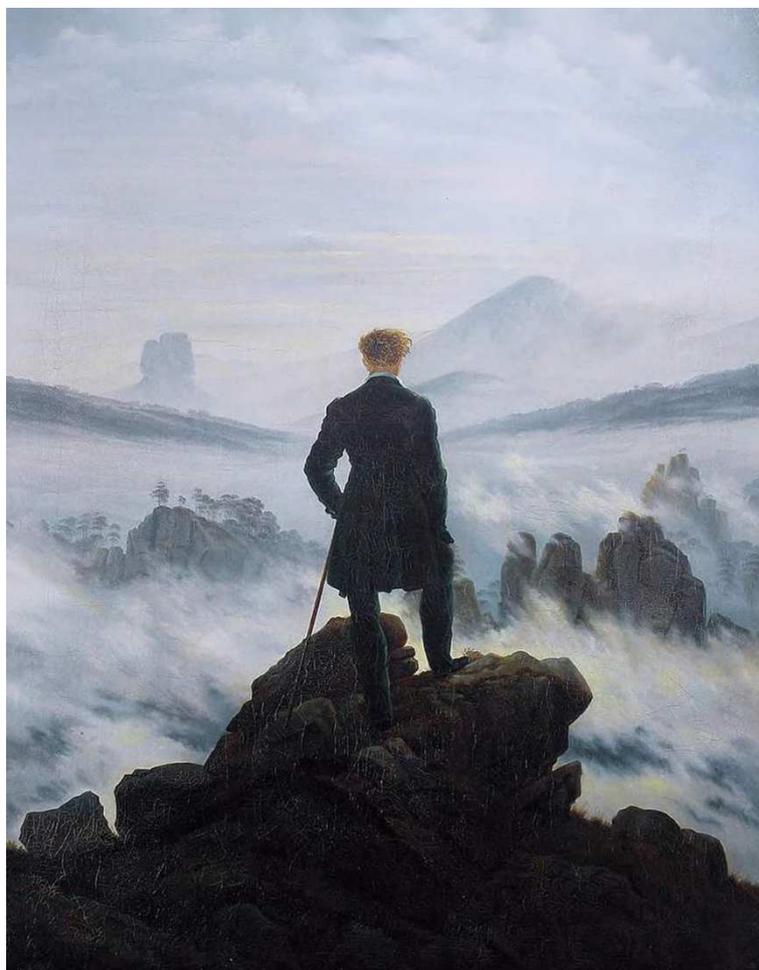


Figura 38 – Caspar David Friedrich, *Caminhante sobre mar de névoa*, pintura, 1817, 98 x 75 cm

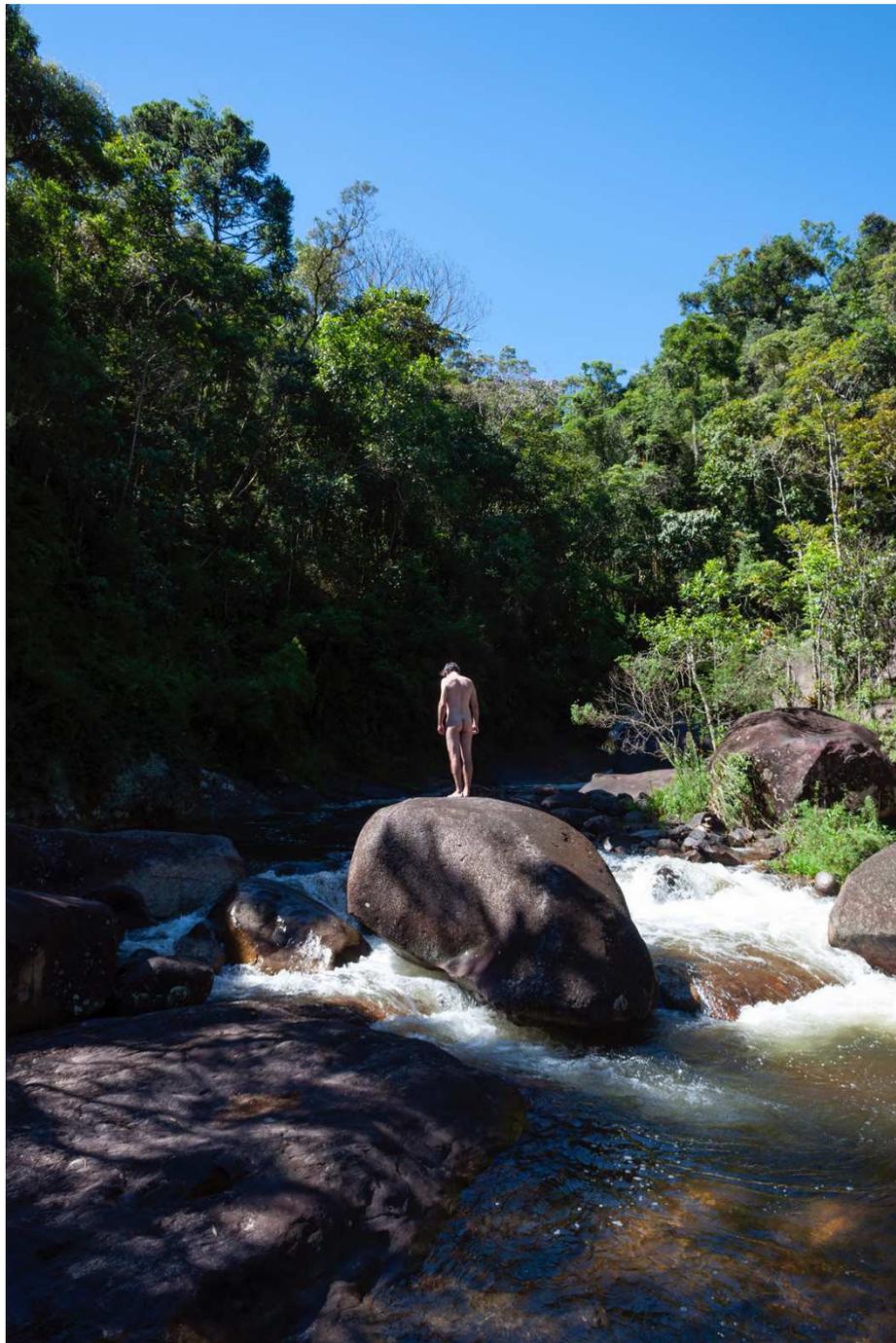


Figura 39 – *Água Viva*, fotografia, 2019, dimensão variável



Figura 40 – Claudia Andujar, fotografia feita na tribo Xikrin, 1970, dimensão variável

*Caminhante sobre o mar de névoa*, do alemão Caspar David Friedrich, é uma pintura a óleo sobre tela de 1817, produzida no contexto do Romantismo, que mostra um homem aparentemente europeu como o autor, branco e ruivo, trajado nobremente com casaco e calças escuras que contrastam com a claridade das montanhas sob a névoa, destacando a presença da figura humana na paisagem. Seu corpo de costas está sobre um pico de rochas e aparece centralizado no quadro, interpondo-se entre o observador do quadro e a paisagem. Atrás dele, do lado de fora do quadro, olhamos a paisagem que, de dentro da imagem, ele olha. Um tom solene se instala, pelos tons; pela postura do homem; pelo ponto alto e superior em que ele se instala; pela nebulosidade que evoca também certo mistério.

Giovanna Martins, em sua tese “corpos nebulosos: imagens entre aparição e desaparecimento”, aprofunda-se no trabalho do pintor romântico inglês John Constable, para investigar o Romantismo como momento fundador de mudanças epistemológicas, sobretudo as que se fazem com base nas relações estabelecidas entre o homem e a natureza, a arte e a ciência. Enquanto a *mimesis* clássica supõe a imitação fidedigna daquilo que se vê, para os neoclássicos a *mimesis* é definida por lacunas entre a imitação e o imitado, isto é, entre a arte e a natureza. Ela cita o historiador de arte francês Pierre Wat, que vai dizer que em todas as artes de imitação, há sempre uma falta em relação ao imitado, “a todos (poesia, pintura, escultura) falta o essencial do imitado: a vida, a sensibilidade, a inteligência, em suma, a interioridade tão incomensuravelmente superior a seu invólucro imitável”<sup>172</sup>. Diante dessa lacuna característica da imitação, os românticos vão fundar outra *mimesis* que, mais do que complementar ou unir, tentará fundir definitivamente a arte e a natureza. Martins dirá que “os românticos acreditarão que há apenas uma única via que anima o mundo e, nesta, não se separam o sujeito que observa e seu objeto de observação. Para eles a natureza, o artista e a pintura são como as três faces de um mesmo objeto”<sup>173</sup>. A ideia de que o mundo é algo exterior ao sujeito observador e passível de ser visto objetivamente, transforma-se na pintura

---

<sup>172</sup> MARTINS. *corpos nebulosos: imagens entre aparição e desaparecimento*, p. 65.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 66.

romântica na possibilidade da mistura entre mundo e sujeito observador, em que a distância entre essas instâncias se transforma em entrelaçamento, entre aquilo que se vê no exterior e o que o sujeito vê de si mesmo.

A pintura será também um lugar de encontro místico para os românticos e sobre ela serão deixados os traços, o reflexo “impressionado” do encontro entre a subjetividade do artista – aquilo que o constitui – e sua experiência com o divino. Para Friedrich, a arte será a mediadora entre o homem e a natureza. Natureza na qual se manifesta o Absoluto, logo, o artista será aquele que dá voz e forma ao divino. Dessa forma, os românticos se oporão também aos artistas clássicos: ao não serem mais senhores do que produzem e a arte não sendo mais produto somente da razão. Sendo ela a manifestação do mistério, o artista não será mais o mestre do devir daquilo que ele molda. A obra em devir será, portanto, aquilo que é a própria natureza e a finalidade de toda mimesis romântica. A natureza tomada como princípio pelos artistas românticos produzirá menos obras naturalistas no sentido de imitação de seus objetos, e mais obras que repetem o seu fundamento: natureza sempre incompleta, sempre por se fazer, pintura, então, infinita.<sup>174</sup>

Olhamos então novamente para o *Caminhante no mar de névoas* e encontramos a figura solitária que contempla a paisagem através da nebulosidade: não é possível prever o que se esconde e o que se revelará nesse movimento oculto que diz também do homem, de seu próprio interior e subjetividade, não há domínio diante do que se move, dentro e fora de si. O rosto desse homem, sua fisionomia e seu olhar não se revelam, ocultos pelo seu corpo de costas. Imaginamos sua expressão e sensação diante do que olha, e constituímos com a pintura aquilo em que ela investe: a continuidade, a subjetividade que atravessa os corpos e espaços, entre a paisagem e o homem que nela figura, entre a pintura e aquele que a olha.

Descola, a respeito da figuração de ontologia naturalista que se institui especialmente a partir da pintura no séc. XV, diz:

O que caracteriza a nova maneira de pintar que nasce na Borgonha e na Flandres dessa época é a irrupção da figuração do indivíduo pintado dentro de um quadro realista, primeiramente nas iluminuras, depois nos quadros caracterizados pela continuidade dos espaços representados, pela precisão com a qual os mínimos detalhes do mundo material são mostrados e pela

---

<sup>174</sup> Ibidem, p. 70.

individualização dos sujeitos humanos. Uma maneira de representar se instala assim na Europa traduzindo-se por crescente virtuosismo em dois gêneros inéditos: a pintura da alma, ou a representação da interioridade como indício da singularidade das pessoas humanas, e a imitação da natureza, ou a representação das contiguidades materiais no interior de um mundo físico que merece ser observado e descrito por si próprio.<sup>175</sup>

A pintura de Friedrich não se insere em nenhum desses gêneros inéditos – o *retrato*, que representa a singularidade da alma humana em seus traços fisionômicos, e a *paisagem*, que busca mimetizar minuciosamente a natureza – mas, ao contrário, traz para um mesmo plano homem e natureza, promovendo deste modo o encontro do que havia sido anteriormente separado. Se, como sujeitos observadores do *Caminhante sobre o mar de névoa*, olhamos de fora do quadro para esse objeto, é para que, antes de nos distinguirmos dele, possamos compor a mistura entre homem e natureza a partir da contiguidade subjetiva que atravessa a interioridade nebulosa e metamórfica da natureza – de dentro e de fora do ser.

De modo semelhante, busco constituir o visível na segunda imagem: a fotografia faz parte da série *Água viva*, que produzi em 2019 na Serra da Mantiqueira. O homem, nu sobre a pedra, olha para o vigoroso movimento da água que corre no riacho abaixo de si. O contraste entre a intensa luz solar que bate em seu corpo e na água e a sombra que a mata projeta no plano de fundo destaca os contornos daquele corpo que parece simplesmente estar ali, imerso no fluxo de tudo, não só da água e do vento, mas de tudo que é vivo e se move naquele ambiente, também de suas próprias emoções, sensações e pensamentos. Vejo alguns ecos da pintura de Friedrich nesta fotografia e, talvez, essa imagem tenha até mesmo se materializado com estas características formais a partir de uma lembrança pictórica inconsciente. É curioso perceber como a espuma da água, na fotografia, faz o mesmo desenho da névoa na pintura, criando a atmosfera de movimento de fora para dentro do sujeito e vice-versa, num “encontro místico”, com disse Martins. Se, em ambas as imagens, temos a figura masculina sobre uma espécie de pedestal que descola o corpo do chão e alcança o *sublime*, uma diferença que se impõe está no corpo nu na fotografia em oposição às vestes

---

<sup>175</sup> DESCOLA. *O avesso do visível*, p. 131.

imponentes do homem na pintura. Quando se retira a roupa, que é um símbolo da *cultura*, parece extinguir-se toda essa camada, contraparte do par *natureza* (como define Descola a respeito dessa separação que o mecanismo da perspectiva contribui a instituir), de forma a restar apenas ela: a natureza, que o corpo integra sem nenhuma intermediação, em contato direto com os outros ali existentes, visíveis ou não.

A terceira imagem é uma fotografia de Claudia Andujar de um indígena XiKrin, publicada originalmente na revista *Setenta*, na década de 1970, e republicada na revista *ffw>>mag*, em 2017, onde a encontrei. Nesta imagem, o corpo do homem não se descola do solo, ele desce do pedestal e está sobre a terra. Uma de suas pernas dobra-se sobre a outra, de modo que ele se mantém ereto com apenas um dos pés plantados firmemente no chão. Sua mão se apoia em um arbusto, não para lhe garantir o equilíbrio, mas como um gesto que reitera sua integração e intimidade com aquele ambiente. Ele não olha ligeiramente para baixo, como os homens nas duas outras imagens, sua cabeça mantém-se erguida e alinhada à linha imaginária do horizonte. Diante de si, a mata fechada, atravessada por luz e sombra, preenche todo o quadro da imagem e circunscreve aquele corpo sem o destacar do ambiente, mas, ao contrário, também atravessado pelo jogo de luzes e sombras, seu corpo se integra à paisagem. Figura e fundo, homem e natureza se misturam. Nosso olhar passeia pelo corpo do índio Xikrin colado à mata, buscando uma brecha para adentrá-la em algum feixe de luz que a atravessa, mas não encontramos abertura na misteriosa renda enigmática da floresta, voltamos ao corpo nu do índio Xikrin que parece parado por um instante antes de seguir seu caminho embrenhado na mata.

O *Caminhante no mar de névoas* e a fotografia da série *Água viva* evocam o fluxo da subjetividade entre o interior e o exterior do homem a partir da figuração de corpos inseridos em paisagens, onde a presença de elementos que se movem (as nuvens, a água) agitam o fluxo do material para o imaterial, do visível para o invisível, e vice-versa. Em ambas as imagens, o contraste das cores, luzes e sombras destacam o corpo da paisagem, de modo que figura e fundo

distinguem-se com nitidez: na pintura, o corpo vestido com roupas escuras sobre o fundo esbranquiçado; na fotografia, o corpo nu e branco sobre a sombra da mata. Na fotografia de Andujar temos, no lugar desse contraste, a mistura, que produz outra percepção da relação entre homem e natureza. A contiguidade não está apenas na subjetividade que atravessa corpo e paisagem, interioridade e exterioridade, mas a contiguidade se dá visivelmente entre as matérias vivas das coisas. Corpo e floresta, figura e fundo se superpõem sem que possamos separá-los em planos na fotografia de Andujar.

O manipulador de que fala Latour, que insere o plano da pintura entre o objeto representado e o sujeito observador e assim contribui na composição do par *Natureza/Cultura*, aqui opera em outros termos. No lugar da perspectiva que organiza os planos e distingue os papéis (sujeito e objeto) a partir da própria representação, Andujar compõe, ou melhor, recompõe a indistinção reunindo o que havia sido separado, não apenas pela fusão do indígena com o mato, mas ela mesma está tão próxima desse corpo fotografado que nos oferece, de certo modo, sua presença na intimidade desse olhar. A “manipuladora” coloca essa imagem diante de nós como um espelho onde não nos reconhecemos. E sentimos, mais do que vemos, que não se trata mesmo de “voltar à natureza”, mas de um outro modo de vida onde o ser é inexoravelmente natureza, ele não pertence, ele é, ele não volta, porque dela jamais se separou. É como se Andujar retirasse da expressão *Natureza/Cultura* o elemento de corte e nos dissesse que não se trata de dois lados de uma mesma moeda e sim de um mesmo e contínuo plano.

Quando Latour diz, em relação ao regime escópico instituído na modernidade, que não damos atenção suficiente à estranheza simétrica que confere ao objeto (em oposição ao sujeito) o curioso papel de estar lá apenas para ser visto por um sujeito, ele parece sugerir a capacidade que esse objeto também teria de ver, ou, no mínimo, alguma outra capacidade agentiva, o que seria possível no animismo onde os existentes não se separam entre sujeitos e objetos, nem entre humanos e não humanos. Enquanto o *naturalismo* tem estreita relação com o *perspectivismo cartesiano*, as noções de *animismo* e *perspectivismo ameríndio*

são igualmente bastante íntimas, visto que a própria concepção de *perspectivismo ameríndio* elaborada por Viveiros de Castro é desenvolvida a partir da noção de *animismo* recuperada por Descola, como o próprio antropólogo brasileiro afirma.<sup>176</sup>

Mesmo que estas noções pareçam já bastante claras a partir das respectivas descrições trazidas, pode ser bom assinalar como o *perspectivismo ameríndio* é diametralmente oposto ao *cartesiano*. Enquanto este organiza o espaço tridimensional para o plano bidimensional das representações, onde o sujeito observador e o objeto (representado) estão configurados para serem vistos de forma separada e distinta, o *perspectivismo ameríndio* incita o processo inverso dessa separação através de um "processo de pôr-se no lugar do outro"<sup>177</sup>, conceituado a partir da concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos, além dos seres humanos. "As culturas ameríndias, de fato, manifestam um forte viés visual todo próprio, que pouco tem a ver com o tão vilipendiado visualismo ou oculocentrismo ocidental."<sup>178</sup> Se, no naturalismo, os humanos se veem como humanos e os animais, como animais, no *perspectivismo ameríndio*, "todo animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência verá a si mesmo como humano – inclusive nós"<sup>179</sup>, ou seja, "os animais são gente, ou se veem como pessoas"<sup>180</sup>.

O *perspectivismo cartesiano* é o que fundamenta e organiza a forma de olhar constituída na modernidade ocidentalizada, instituída a partir do Renascimento. De lá para cá, a história da arte nos mostra, em seus diversos movimentos, que o olhar do observador, do artista e até mesmo a inserção do objeto de arte são deslocados e reconfigurados em novas relações que ressignificam os lugares e as funções do observador, do artista e da obra. No entanto, ainda que se reconfigure a primazia do olhar mediante os novos objetos da arte, especialmente aqueles produzidos no último século, a separação entre humanos

---

<sup>176</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 361.

<sup>177</sup> SZTUTMAN. *Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro*, p. 117.

<sup>178</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *A floresta de cristal*, p. 330.

<sup>179</sup> SZTUTMAN. *Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro*, p. 122.

<sup>180</sup> VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 351.

e não humanos não se desfez, dentro da apreensão ocidentalizada do mundo, no mesmo ritmo que a tradição do *perspectivismo cartesiano* foi cedendo lugar para outras formas de (organizar o) olhar, ampliando-o a uma dimensão mais corpórea e menos cognitiva.

Se a perspectiva monofocal é emblemática do naturalismo e ajuda a compreender mais profundamente esse modo de ser e de ver que se constituiu na modernidade, a partir de qual fundamento poderíamos pensar as imagens oriundas de um contexto animista? Ou, melhor, de que forma pode ser possível identificar através de imagens traços do modelo animista? Uma vez que o *perspectivismo ameríndio* não se reduz a um regime escópico mas, ao contrário, refere-se ao modo relacional entre seres e o mundo, como as imagens revelam esse modo de ser e ver o mundo?

Els Lagrou diz que pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e corpo, à medida que a pintura é feita para aderir aos corpos e os objetos são feitos para completar a ação dos corpos. Assim, levando em conta a ênfase fundamental da concepção amazônica do mundo, da constante transformação de um ser em outro, Lagrou diz ser necessário reinterpretar a relação, de um lado, entre percepção e criação (sendo a percepção, de alguma maneira, também uma criação) e, de outro lado, entre aparência, ilusão e realidade. À sua reinterpretação dessas relações na arte indígena ela conceituou, respectivamente, como *percepção imaginativa* e *imaginação perceptiva*, que atuam de modo dinâmico. Ela exemplifica essas relações com o estilo de desenho feito pelas Kaxinawá (as mulheres centralizam a produção dos traços nos corpos e artefatos), onde os padrões geométricos são interrompidos imediatamente depois de começarem a ser reconhecíveis no tecido onde foram desenhados.

(...) precisa-se da capacidade imaginativa para se perceber a continuação do padrão através de uma visão mental. A técnica sugere que a beleza a ser percebida no exterior (do desenho) está tanto presente no mundo invisível ou no mundo das imagens quanto na beleza externalizada pela produção artística, ou até mais. Este dispositivo estilístico revela um elemento importante do significado do desenho na ontologia Kaxinawá: o papel

desempenhado pelo desenho na transição entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva, ou a transição de imagens percebidas pelos olhos no cotidiano, para as imagens perceptíveis somente para o espírito do olho nos sonhos.<sup>181</sup>

Outro importante aspecto recorrente nas artes amazônicas, assinalado por Lagrou, é a dinâmica relação entre figura e fundo, produzindo uma qualidade cinética na imagem que não permite ao olho decidir qual caminho tomar. "O jogo entre imagem e contra-imagem expressa a ideia de duplicidade e copresença das imagens reveladas e não-reveladas no mundo."<sup>182</sup> Os Kaxinawá, exemplificados por ela, não têm um padrão geométrico que represente formas ou elementos para além de si; "o que o padrão representa é a relação"<sup>183</sup>, a ligação e continuidade com o mundo dos seres não humanos e invisíveis.

Para os ameríndios o universo é transformativo. Isso significa que a visão pode, repentinamente, mudar diante de nossos olhos. O mundo é composto por muitas camadas, os diversos mundos são pensados enquanto simultâneos, presentes e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da arte é o de comunicar uma percepção sintética desta simultaneidade das diferentes realidades.<sup>184</sup>

Essas duas características estilísticas – a interrupção do padrão geométrico tão logo ele se torne identificável e a relação cinética entre fundo e forma – fazem com que estas imagens atuem ativamente, engendrando através do olhar o que existe além do visível, mas justamente a partir dele. Trata-se especificamente de um movimento que flui, como diz Lagrou, entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva instaurado a partir da forma do desenho.

A técnica sugere que a beleza a ser percebida no exterior está tanto, ou até mais presente no mundo invisível ou no mundo das imagens a serem visualizadas pela criatividade perceptiva, do que na beleza externalizada pela produção artística<sup>185</sup>.

---

<sup>181</sup> LAGROU. *Antropologia e Arte, uma relação de amor e ódio*, p. 104.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>183</sup> LAGROU. *Arte indígena no Brasil*, p. 85.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 83.

Ao contrário de organizar nosso olhar (como faz a perspectiva), tais mecanismos técnicos produzem uma certa desorganização ou, melhor, uma mistura, confundindo os limites entre o que estamos vendo ou imaginando, entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, arremessando o olhar do observador, simultaneamente, para dentro e para fora da imagem, embaralhando as fronteiras entre o corpo e o espírito. Tais características traduzem visualmente a ontologia animista, em que a sensibilidade é também atribuída às coisas inanimadas, plantas, animais, havendo em todos os existentes uma interioridade semelhante que se distingue pela forma como aparecem no mundo. De modo que os desenhos são como uma ponte que o olhar atravessa ativamente do material e visível (do próprio desenho, dos existentes, do mundo) para a sua continuidade imaterial e invisível, havendo entre essas dimensões uma espécie de interação muito mais complexa do que os nossos dualismos.<sup>186</sup> É justamente essa interação que tais características das imagens evocam, não a separação, mas o fluxo entre os existentes. "O desenho é a língua dos espíritos", disse uma anciã Kaxinawá à Lagrou.<sup>187</sup>

Se estes são aspectos recorrentes nas *artes amazônicas*, como assinala Lagrou, é preciso considerar também que não estamos falando do mesmo sistema de artes instituído na contemporaneidade ocidentalizada. Lagrou salienta que as grandes diferenças entre esses sistemas são a inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato (objetos produzidos para serem usados) e arte (objetos para serem contemplados, produzidos com o único fim de serem obra de arte) e a inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador. A primeira diferença é superada pelo pensamento de Gell, com o qual Lagrou se alia para pensar a *arte indígena*. Gell mostra que instrumentalidade e arte não precisam ser excludentes entre si, muito pelo contrário, se reforçam mutuamente<sup>188</sup>, pois o que vai definir, em sua concepção, a natureza do objeto de arte será o contexto sociorelacional no qual está inserido, à medida que é na relação entre objetos e pessoas que estes vão adquirir diferentes sentidos.

---

<sup>186</sup> SZTUTMAN. *Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro*, p. 114.

<sup>187</sup> LAGROU. *Antropologia e Arte, uma relação de amor e ódio*, p. 104.

<sup>188</sup> LAGROU. *Arte Indígena no Brasil*, p. 34.

Lagrou nos relata de uma discussão entre Gell e Arthur Danto – lembrando que este considera arte aqueles objetos que foram produzidos em diálogo com a História da Arte – acerca de uma exposição organizada por Suzan Vogel onde ela expunha como obra de arte uma rede de caça do povo Zande. Danto, defendendo a distinção conceitual entre arte e artesanato, argumenta que a rede não pode ser uma obra pois foi feita para ser usada instrumentalmente, de modo que assim não pudesse evocar outro significado. Gell vai mostrar que

(...) uma armadilha poderia muito melhor representar o ancestral, dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem, mas presentifica, antes de mais nada, a ação do ancestral: sua eficácia é tanto instrumental quanto sobrenatural e reside na relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação através do artefato, como aquelas da enguia, do pescador e do ancestral. Desta maneira, Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação.<sup>189</sup>

As artes indígenas negam a distinção entre arte e artefato sem opor funcionalidade a uma outra significação possível do objeto. No contexto dos Wayana, outro exemplo dado pela antropóloga, *tipiti* refere-se à prensa de mandioca e também a uma cobra, pois constringe como a cobra. O *tipiti* é um artefato que compartilha com a cobra a capacidade agentiva de constringir e é isso que se quer fazer com a mandioca. Desse modo, "o que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem"<sup>190</sup>.

Em relação à segunda diferença das artes amazônicas, Lagrou diz que, na maior parte das sociedades indígenas brasileiras, atividades como tecer, cantar e pintar os corpos são constitutivas do cotidiano, de modo que o artesão/artista não se destaca como um especialista que exerça somente essa função, pois ela está amalgamada nos afazeres do dia a dia e aqueles que se sobressaem na realização são considerados os 'mestres'. Ao contrário da ideologia da criatividade da arte ocidental, onde a noção de autor é essencial para

---

<sup>189</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 37.

corresponder à demanda por originalidade, no pensamento ameríndio, a fonte de inspiração criadora, a legitimidade dos motivos e formas estilísticas costumam ser vistas como originalmente exteriores ao mundo humano, remetendo a outros seres:

O fator considerado responsável pelo êxito de um artefato depende do tipo de arte em questão: a pintura corporal, tecelagem, trançado, cerâmica, escultura, produção de máscaras ou arte plumária. Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, habilidade, perfeição formal e disciplina do mestre. Mas quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a 'criatividade' do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transmissor do que um criador. Preza-se mais sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis.<sup>191</sup>

A figura do xamã como tradutor dos mundos dos seres invisíveis muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios. Lagrou exemplifica isso com os xamãs Wauja, que se tornam os maiores artistas dessa sociedade, pois, ao sonharem com os seres invisíveis *apapaatai*, criam novas imagens destes seres materializadas na forma de máscaras rituais.

A afinidade entre um artefato, sua forma, a técnica de produção e sua decoração, de um lado, e o ser vivo que lhe serve de modelo, de outro, remete à capacidade agentiva de ambos, artefato e modelo. Eficácia e utilidade constituem o objetivo primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas.<sup>192</sup>

Quando Lagrou diz *artes amazônicas*, ou arte indígena no Brasil, ela se refere às artes que permanecem circunscritas no mesmo contexto original de produção, pois quando deslocadas para museus ou instituições são geralmente contextualizadas como arte etnográfica ou equivalente, reafirmando a distância que Danto defende entre arte e artefatos. Além da própria "categorização" dos

---

<sup>191</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 28.

artefatos indígenas feita em instituições, quando estes objetos são recontextualizados fora do seu lugar de produção e uso, seus significados também se transformam, à medida em que se perde a capacidade agentiva do artefato e modelo. Por exemplo, os observadores em um museu diante das máscaras wauja as contemplam deslocadas de seu uso ritualístico e, portanto, de seus efeitos agentivos originais.

Considerando a concepção de arte de Gell, é como se tais artefatos indígenas, quando deslocados para museus, ao invés de tornarem-se arte a partir dessa inserção institucional, "perdessem" a sua condição de objeto de arte (como índice) ao invés de a adquirirem. O que me lança a uma pergunta: se, para Gell, a eficácia da arte reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos, sendo impossível isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva, os artefatos indígenas ao serem deslocados para museus e instituições perdem tal eficácia e tornam-se meramente objetos a serem contemplados? Essa questão, à qual cheguei inesperadamente, leva-me a pensar nas possibilidades de outras agências desses objetos fora de seus contextos originais. O que a arte indígena brasileira vem nos dizer quando é levada para as instituições? De que forma ela se apresenta? Trata-se de um amplo e profundo debate decolonial, que não cabe aqui investir pelo caminho necessário e emergente da crítica de nossa história, mas certamente essa busca na qual invisto, de aproximação entre modos de imagem, é também uma forma de adentrar esse debate.

É bastante significativo que a 34ª Bienal de São Paulo, "Faz escuro mas eu canto", realizada em 2021, tenha ficado conhecida como a "Bienal dos Índios", pois, dentre os noventa e um artistas participantes, cinco eram indígenas brasileiros – Daiara Tukano; Sueli Maxakali; Jaider Esbell; Uýra e Gustavo Caboco – e quatro eram de outros países. Simultaneamente à Bienal, acontecia no MAM – Museu de Arte Moderna (São Paulo) –, a exposição "Moquém – Surarî: arte indígena contemporânea", da qual Jaider Esbell fez a curadoria, levando trinta e quatro artistas indígenas como participantes. No ano anterior, aconteceu a exposição "Véxoa: Nós sabemos", com curadoria da pesquisadora

indígena Naine Terena, apresentando o trabalho de vinte e três artistas indígenas contemporâneos na Pinacoteca de São Paulo, instituição fundada em 1905 que fez a primeira aquisição de uma obra de arte indígena em 2019. Em 2013, aconteceu a exposição "MIRA!", no Centro Cultural da UFMG, reunindo oitenta e quatro trabalhos de cinquenta artistas indígenas da América Latina, uma das iniciativas precursoras a colocar a arte indígena como protagonista no cenário artístico contemporâneo. De lá para cá, como reflexo, mas também como discurso do debate decolonial, muitas instituições e organizações têm tomado iniciativas que visam não somente inserir em seus circuitos a produção de arte indígena em suas diversas linguagens e formas, como também mobilizar o debate decolonial a partir da realização de seminários, cursos, palestras etc. Apenas em 2021, entre diversas outras realizações neste sentido, cito o Museu de Arte de São Paulo, que realizou o seminário "Artes indígenas: por uma estética relacional ameríndia"; a Festa Literária Internacional de Paraty, que teve como tema central "Identidades, saberes e cosmogonias dos povos originários e comunidades tradicionais" e a Editora N-1, que lançou a coleção de ensaios "Teatro e os Povos indígenas – Janelas abertas para a possibilidade".

Se, como diz Lagrou, para os povos indígenas arte e vida constituem-se como uma coisa só, de modo que a produção dos artefatos está inserida no cotidiano, assim como os usos desses objetos, atualmente podemos falar de indígenas *especializados* (termo usado por Lagrou) em serem artistas, sejam aqueles que não vivem mais em suas comunidades originárias, mas mantêm a identidade indígena fora desse contexto, ou aqueles que ainda vivem em seu lugar de origem, mas estabelecem relações com a vida urbana, em suas diversas possibilidades, *artistas indígenas* que produzem objetos para os específicos fins de serem objetos de arte. A questão posta acima então se refaz: não se trata de pensar se os artefatos indígenas, ao serem deslocados para museus e instituições, perdem sua eficácia agentiva tornando-se meramente objetos a serem contemplados, mas sim de pensar como estes objetos de Arte Indígena Contemporânea, produzidos com os fins exclusivos de "serem contemplados", agem no mundo no qual são inseridos. O que essas obras nos mostram e ensinam a ver?

Em maio de 2021, tive a oportunidade de ouvir o artista, curador, escritor, educador e ativista macuxi Jaider Esbell, no curso "Arte Indígena Contemporânea (AIC)", oferecido por ele juntamente com a antropóloga e curadora Paula Berbert, através do SESC-SP. Esbell foi o principal articulador deste movimento, criando não somente tal definição, como catalisando o cenário de visibilidade da Arte Indígena Contemporânea. Nessas aulas, Esbell falou da arte indígena como resistência à guerra colonial, que operou tanto fisicamente, tomando as terras, quanto simbolicamente, exotizando o modo de vida dos povos originários. Assim, a arte atua como forma de manutenção da própria forma de vida indígena e a Arte Indígena Contemporânea é uma possibilidade de construção de outras formas de relação com o não indígena, diferentes daquelas operadas na colonização: "o movimento indígena cria condições para outras formas de encontro entre mundos"<sup>193</sup>.

Esbell fala de *txaismo*, que se origina de *txai*, termo da língua Huni Kuin/Pano, e expressa o modo de relação desses povos, mas seu neologismo busca evocar as alianças afetivas possíveis entre os diferentes, branco e indígena, de modo que nós, brancos, devemos nos lembrar do nosso lugar e "ser o melhor aliado possível e abrir passagem para que o protagonismo indígena aconteça", sendo "o protagonismo indígena uma pedagogia". Esbell diz que é preciso "se deixar levar pelo pensamento indígena e colocar o coração nas formas de relação"; e estar atento às armadilhas das ferramentas coloniais, sendo o "princípio criativo o antídoto anticolonial".

Jaider Esbell suicidou-se aos 41 anos de idade, em novembro de 2021, quando "vivia o melhor momento da sua carreira"<sup>194</sup>, sendo um dos principais expoentes da Bienal daquele ano, com obras adquiridas pelo Centre Georges Pompidou, de Paris, e sendo representado por uma das mais importantes galerias de arte do Brasil. Denilson Baniwa, também artista indígena e amigo-irmão de Esbell, publicou a seguinte carta:

---

<sup>193</sup> Fala de Jaider Esbell no curso *Arte Indígena Contemporânea*, SESC-SP, maio de 2021.

<sup>194</sup> Disponível em <<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/jaider-esbell-e-encontrado-morto-em-sao-paulo>> [Acesso em: 06 abr. 2022].

Jaider chegou a esse lugar e o que para os brancos é considerado sucesso, para nós dois foi dia a dia tornando-se um peso. Infelizmente ficou pesado demais para ele, mas poderia ter sido para qualquer um de nós artistas indígenas. (...) Entendendo que o sucesso e topo a que tanto lutamos, tem como resultado a tragédia, sinto que preciso pensar ainda mais sobre que tipo de arte indígena eu tenho que construir. E se a recepção que o mundo de arte ocidental nos deu, levou um de nós ao grave fim, preciso ainda mais pensar em que tipo de relação quero manter com a arte ocidental.<sup>195</sup>

Eu poderia ir direto à arte de Esbell e às coisas que ele diz, que se relacionam mais diretamente com a questão que levantei acima – sobre o que as imagens da arte indígena no contexto da arte contemporânea nos ensinam a ver –, mas entendo que esta morte trágica e prematura também revela algo que precisamos olhar. Inserir a Arte Indígena Contemporânea "no sistemão das artes", palavras que Esbell usava, parece-me, ao contrário de gestos de decolonização, uma atualização da colonização, que se mostra igualmente violenta à medida em que submete o outro a um modo de vida, mais precisamente ao esgotamento de sua força produtiva e pulsão vital, operado pelo regime colonial capitalístico, como explicou Rolnik, o que destoava absolutamente das intenções e desejos desse outro que foi submetido a tal alienação de si. O nó dessa questão talvez esteja no deslocamento de uma relação que era estabelecida entre "arte e vida", como Lagrou descreve a arte indígena no Brasil, para a relação entre "arte e mercado", que se estabelece na Arte Indígena Contemporânea. Somos, afinal, como diz Kopenawa, "o povo da mercadoria", e presumo (de forma superficial e talvez equivocada) ter sido também a fumaça dessa *epidemia*, o mercado da arte neste caso, o que conduziu Esbell ao seu esgotamento físico e emocional. Esse debate merece fôlego, pois envolve complexas tramas e ambiguidades e, embora não caiba neste texto desdobrar esse delicado viés, não pude deixar de abrir uma pequena fresta para essas questões, não para respondê-las, mas para indicar suas profundas sombras.

---

<sup>195</sup> Carta publicada no perfil do *Instagram* do MAR (Museu de Arte do Rio), em 05/11/2021, onde Denilson Baniwa expunha a obra "Pequenas crônicas de uma cidade-memória", a partir de então coberta por um pano preto como manifestação do seu luto.



© Filipe Berndt

Figura 41 – Jaider Esbell, *Na terra sem males*, pintura, 2021, 170 x 130 cm

Na pintura *Na Terra Sem Males*, vemos na profusão de formas e cores diversos seres sobrepostos por suas texturas e transparências. A justaposição das figuras produz uma certa dança no olhar que alterna o foco buscando apreender as figuras isoladas. Não há figuras sobre um fundo e sim uma composição dessa mistura, onde todos os seres estão entrelaçados e atravessados uns pelos outros, materializando o trânsito entre as diversas dimensões: “Os mundos material e imaterial na nossa cultura são muito facilmente transpostos. O subconsciente, a magia e o espiritual são campos de disputa e estão em conflito”<sup>196</sup>, diz Esbell. O título da pintura, *Na Terra sem Males*, evoca a mitologia Guarani onde haveria uma terra sem fome, guerra e doenças, falando assim do anseio de um outro mundo possível, como mostra a pintura, sem distinções, limites, fronteiras entre a diversidade de existentes e seus modos de ser e aparecer ou não aparecer, mas de ser percebido.

As figuras sobrepostas na tela da pintura de Esbell também remetem à qualidade cinética da imagem de que fala Lagrou, comentando sobre os padrões gráficos indígenas tradicionais, de modo que seu desenho também não direciona e organiza o olhar para algum ponto ou objeto específico, mas, pelo contrário, instaura o fluxo entre as diversas formas, expressando, como o jogo entre figura e fundo dos desenhos geométricos, a ideia de duplicidade e copresença das imagens reveladas e não reveladas no mundo, entre o material e imaterial.

A pintura sobre tela está diretamente ligada à tradição ocidental da arte e, como vimos, foi com a perspectiva cartesiana difundida através da pintura renascentista que nosso modo de olhar foi sendo moldado de forma a distinguir sujeito e objeto, espectador e obra. O que vemos na tela de Esbell, no entanto, afasta-nos desse olhar constituído na modernidade e nos aproxima do seu próprio modo de ver, o que ele nos oferece em seu trabalho visual a partir das mesmas técnicas apontadas por Lagrou acerca da tradicional figuração indígena nos padrões geométricos – a relação entre figura e fundo e a descontinuidade

---

<sup>196</sup> Disponível em <<https://www.select.art.br/jaider-esbell-e-a-sobreposicao-de-mundos/>> [Acesso em: 06 abr. 2022].

do padrão, tão logo eles possam ser identificados. Vemos, assim, que o fluxo entre *percepção imaginativa* e a *imaginação perceptiva* não se restringe às artes indígenas tradicionais e se desdobra na Arte Indígena Contemporânea, nas pinturas de Esbell, sendo este apenas um entre diversos outros exemplos possíveis de sua obra, como de outros artistas indígenas. São imagens que engajam uma transição entre o que o vemos diretamente a partir do objeto de arte (seja ele tradicional ou contemporâneo) para uma presença invisível e imaterial que pode ser percebida no mundo. No curso *Arte Indígena Contemporânea*, Esbell falou da "arte como forma de aproximar lugares distantes pela natureza" e como "celebração da beleza múltipla das próprias formas de vida". Ele disse que o xamanismo, como forma de "aliança com as forças vivas da floresta", é a força motriz mais importante da arte indígena, pois esta é fortemente vinculada às forças extra-humanas.

Viveiros de Castro contrapõe o pensamento do xamã ao pensamento ocidental, dizendo que "nosso ideal de ciência guia-se precisamente pelo valor de objetividade: deve-se ser capaz de especificar a parte subjetiva que entra na visão do objeto, e de não confundir isso com o objeto em si"<sup>197</sup>, de forma que conhecer, para nós, é dessubjetivar. O que move o pensamento dos xamãs ("os cientistas de lá") é o contrário, ou seja, determinar o objeto do conhecimento como sujeito. "Sejamos objetivos? Não! Sejamos subjetivos, diria um xamã, ou não vamos entender nada."<sup>198</sup> Quando questionado sobre quais lugares sobrariam na nossa sociedade para um conhecimento menos objetivo, Viveiros de Castro diz:

Aquele ideal de subjetividade que penso constituir o xamanismo como epistemologia indígena encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte.<sup>199</sup>

Pois, o que acontece então quando o próprio modo de conhecimento xamânico, através da Arte Indígena Contemporânea, encontra seu lugar na nossa pequena

---

<sup>197</sup> SZTUTMAN. *Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro*, p. 124.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 125.

reserva ecológica domesticada de subjetivação? Lagrou diz que olhar para nossa sociedade tendo as sociedades ameríndias como referência faz com que os critérios de avaliação mudem – e o mesmo pode ser feito com a Arte, se a olharmos como uma forma de construir mundos e não como algo separado do cotidiano, de modo que

(...) funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. Se a arte, a nossa e a dos outros, fascina é porque não podemos nunca parar de sonhar a possibilidade de criar novos mundos. Esta possibilidade de coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios.<sup>200</sup>

Quando li *A queda do céu*, fui tomada por encantamento pelos *seres-imagens*, os espíritos *xapiri pë*, sem nem mesmo entender ao certo porque essa outra ideia de imagem reverberou de modo tão pungente em mim. Em uma primeira leitura, fascinou-me a ideia da vida autônoma e ativa dessas imagens, *seres-imagens*, manifestação dos espíritos ancestrais que, embora não se parecessem em nada com eles, carregavam sua “essência vital”, seu “verdadeiro coração”. *Seres-imagens* que, embora fossem invisíveis, podiam ver e somente aqueles que por eles fossem vistos também poderiam vê-los. Deparei-me com uma dimensão espiritual da imagem, que foi ao encontro da minha inquietação em torno da ideia de imagem como representação. E, embora essa ideia já tenha sido teoricamente desconstruída e reconstruída nas teorias e histórias da arte, é um lugar ao qual sempre retornamos. Mesmo que não se pense nas imagens que existem fisicamente no mundo, e até mesmo uma abordagem filosófico-fenomenológica, como a de Coccia, que define a imagem a partir da forma que existe fora do seu lugar original, não se rompe absolutamente com a ideia de representação.

Após os primeiros encontros com os *seres-imagens* na primeira leitura da narrativa de Kopenawa, quando intuí que essa ideia de imagem poderia, de

---

<sup>200</sup> LAGROU. *Entre xamãs e artistas*, p. 102.

alguma forma, dialogar com o pensamento de Coccia, pois ele fala desse lugar intermediário das imagens que eu havia inicialmente suposto ser um lugar também possível para o encontro espiritual xamânico, investi numa pesquisa mais aprofundada acerca dos *xapiri pë* enquanto forma de imagem e encontrei um vasto mundo, já desbravado e edificado por alguns antropólogos.<sup>201</sup> E, conforme me aproximava desses pensamentos, o conceito dos *seres-imagens* ganhava uma complexidade, por mim às vezes incompreensível, distanciando-se do que eu havia apreendido na leitura de *A queda do céu* e me afastando do que eu estava tentando me aproximar. Talvez este texto mesmo, que agora escrevo, seja uma maneira de dar uma outra forma para aquele encantamento inaugural e de me reaproximar do sentimento por esses *seres-imagens* e por outras imagens que atuam de forma semelhante, uma forma de buscar compreender de maneira mais aprofundada o que havia me encantado sem, contudo, desencantar pelo excesso teorizante. E talvez, até aqui, já tenha escorregado por alguns excessos, mas, como disse lá no início, esta é uma pesquisa em ato, de modo que até alguns desvios fazem parte desta caminhada errante. Acredito que grande parte das abordagens aqui feitas foram essenciais para a compreensão desse encantamento e aproximação do modo como tais imagens agem. Como *excesso teorizante*, refiro-me tão somente a pensamentos que complexificam os conceitos a tal ponto que produzem distanciamento do encantamento, ao invés de aproximação. Talvez essa dificuldade se dê com determinadas abordagens antropológicas que parecem não estabelecer relações com a arte – sendo esse o lugar de onde parto e o que me move.

A sobreposição dos diferentes mundos como lição a ser apreendida com os ameríndios, como diz Lagrou, vai ao ponto do meu encantamento – não só pelos *seres-imagens* mas pelo que esse modo de imagem inaugura como potência. Imagens que não representam, mas presentificam; que não apenas dão a ver (o que poderia ser de aparência distinta do que manifestam), mas que fazem sentir

---

<sup>201</sup> Além dos citados, refiro-me especialmente a Marco Antônio Vallentim, que escreveu diversos artigos dedicados a interpretar o livro *A queda do céu* e a cosmologia Yanomami, como “A sobrenatureza da catástrofe”; “A teoria e a queda do céu”; “Pergunte ao rato: notas sobre especiação e metamorfose”; “*Utupë*: a imaginação conceitual de Davi Kopenawa”, entre outros.

(a presença). Ao deixarem de agir como representações, também reconfiguram os papéis e não distinguem ou organizam o que é objeto, sujeito e observador, mas, justamente ao contrário, provocam deslocamentos, atravessamentos, vínculos, elos e encontros – e estes são possivelmente transformadores, às vezes literalmente transformadores, porque operam metamorfoses, intercâmbios de pontos de vista (como entre o xamã e o *xapiri*). E, se não literalmente, são imagens poeticamente transformadoras que produzem uma oscilação indecifrável e fértil entre o que vemos e o que imaginamos, entre o material e o imaterial, entre o corpóreo e o espiritual.

É possível encontrarmos, em movimentos históricos e na arte contemporânea ocidental, reverberações desse modo de imagem que reflete o vínculo com “o outro mundo”. O Surrealismo, por exemplo, é abordado por Lagrou como um movimento em que “procuram perceber o artista como xamã no sentido que o artista e o xamã são aqueles que conseguem ensinar a ver aquilo que normalmente não é visível, ensinam a ver diferentemente. Isso é diferente do modelo realista que tenta imitar o que é visível”<sup>202</sup>.

Carlo Severi, no artigo “A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss”, parte das ideias de André Breton, autor do Manifesto Surrealista escrito em 1924, em torno da relação entre arte e magia, para dialogar com o pensamento de Lévi-Strauss acerca das artes ameríndias nas quais havia se aprofundado. Severi retoma algumas questões colocadas por Breton na introdução de *A arte mágica*, como “a civilização só dissipou a ficção da magia para exaltar, na arte, a magia da ficção?; a magia responderia a uma necessidade inalienável do espírito?”<sup>203</sup>; “poderia a arte de hoje sair outra, graças a uma reabilitação da magia? Seria possível, no âmbito da arte moderna, qualificar obras ou artistas (Rousseau, De Chirico, Kandinsky, Chagall, Duchamp) de mágicos?”<sup>204</sup> De seus variados interlocutores, Breton recebeu respostas diversas e, para além de suas variações, todos estavam de acordo com a ideia

---

<sup>202</sup> LAGROU. *Entre xamãs e artistas*, p. 102.

<sup>203</sup> SEVERI. *A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss*, p. 54.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 55.

de que existiria de fato uma “arte mágica” que atravessa épocas e culturas do mundo, sendo as obras dos artistas por ele citados, entre outros, uma prova irrefutável disso. Entre todas as respostas, uma única se distanciava das demais, conta Severi. Era a de Lévi-Strauss, que questionava de qual arte, de qual magia e de qual sociedade Breton tratava, dizendo que a enquete proposta o desagradava por tratar os termos *arte* e *magia* de forma vaga em vez de circunscrevê-los em definições possíveis como “a de magia como um conjunto de operações e de crenças que atribuem a certos atos humanos o mesmo valor que as causas naturais”<sup>205</sup>, propõe o antropólogo. Severi diz que as colocações de Lévi-Strauss causaram impacto nas relações que poderiam ser estabelecidas entre a antropologia e a arte naquela época em Paris, um momento em que as vanguardas literárias e artísticas buscavam inspirações nas “artes primitivas” com uma “orgulhosa ignorância”, exemplificada pelo autor com a declaração de Pablo Picasso: “Não sei nada das esculturas africanas da minha coleção: olho para elas e sei tudo o que preciso saber”<sup>206</sup>.

Lévi-Strauss estava interessado em avaliar a operação mental que cada invenção de imagem implicava no interior de cada universo cultural específico, enquanto Breton “formulava a hipótese da existência de uma consciência lírica universal, que supostamente permitiria um contato intuitivo imediato com todo objeto de arte”<sup>207</sup>. A inversão de perspectiva entre eles, elaborada por Severi, é bastante interessante porque, através dela, percebemos que a arte ameríndia (sob a ótica antropológica de Lévi-Strauss) e a arte ocidental são por e a princípio distintas e, mesmo que possamos encontrar ecos e reverberações, as diferenças se impõem em diversas nuances. Ainda que tomemos como referência os movimentos históricos ocidentais que mais poderiam se afiliar à arte indígena, em suas aproximações com o espiritual, a magia, o transcendental, a distância entre essas artes se faz na diferença dos modos de vida, sendo a arte uma radical forma de expressão do modo de vida de cada povo. Apesar da obviedade dessa colocação, talvez seja necessário dizê-la, para reafirmar a distância de onde olho e porque busco essas outras imagens.

---

<sup>205</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>206</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>207</sup> Ibidem, p. 59.

Desde o final do século XVIII, o objeto da representação pictórica passa por uma transformação radical: ao invés do mundo externo, o espaço interior e subjetivo passa a ser o tema da representação. “O que o artista deve visar, deixando de lado as aparências, é o ato mental que a percepção do mundo supõe”<sup>208</sup>, de modo que ao invés de um tema é pela *experiência da forma* (linha, superfície, cor, luz) que o artista deve recompor esse “espaço interior”. Severi ilustra essa transformação a partir de sua interpretação do *Quadro com arqueiro*<sup>209</sup>, de Kandinsky, onde o “equilíbrio tradicional entre a forma e o fundo da imagem se inverte. É o fundo, a experiência visual de uma superfície decomposta pela luz, que domina a forma, e, por isso, o tema que se apresenta”<sup>210</sup>. Assim, segundo o autor, trata-se de uma obra “abstrata” não porque se refere a um “real inexistente”, mas porque o tema representado (o arqueiro) não tem importância para a percepção da obra. “Tratava-se de representar um processo de pensamento, sem passar pela representação da natureza”, diz Severi sobre o trabalho de Kandinsky, o que pode ser generalizado como premissa do movimento surrealista. Breton anunciava no manifesto a importância do mundo onírico, do irracional e do inconsciente: trata-se de “resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade”<sup>211</sup>, em suas palavras. A obra de Sigmund Freud tornou-se uma importante referência para os artistas, permitindo-lhes explorar nas artes o imaginário e os impulsos ocultos da mente, refletindo em diversos procedimentos e métodos para produção das obras, “pensados como capazes de driblar os controles conscientes do artista, portanto, responsáveis pela liberação de imagens e impulsos primitivos”<sup>212</sup>.

O pintor Paul Klee, relacionado a vários movimentos de vanguarda modernos, entre eles, o surrealismo, nos diz em sua conhecida frase que “a arte não

---

<sup>208</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>209</sup> Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/picture-with-archer-1909>> [Acesso em: 11 jul. 2022].

<sup>210</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>211</sup> Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>> [Acesso em: 20 abr. 2022].

<sup>212</sup> Ibidem.

reproduz o visível, ela torna visível”. Como um eco do questionamento que Lévi-Strauss fez a Breton (de qual arte, de qual magia e de qual sociedade ele tratava), questiono-me o que essa arte busca tornar visível. O Surrealismo, como outros movimentos artísticos da época, rompe com o realismo, com a representação mimética da natureza, e se volta para a *experiência da forma*, através da construção da relação pictórica entre objeto, espaço, cor, mostrando a própria elaboração plástica e visual e a investigação da linguagem pictórica como alguns dos interesses da arte naquele momento. Como plano de fundo invisível dessas formas, o espaço da subjetividade do sujeito. A arte se volta então para a própria interioridade e para a interioridade do humano, como forças, às vezes, mas nem sempre, conjugadas. A aliança se estabelece entre aquele que sente, pensa e sonha e o que ele produz, buscando dar uma forma visual para esse terreno interior e oculto a partir de recursos que ele domina e experimenta. Percebo um movimento de certa forma hermético, um duplo ensimesmamento do humano e da arte, do humano através da arte e da arte nela mesma. O que essa arte torna visível é a própria arte e o humano, que está, literalmente e subjetivamente, por trás dela.

A diferença torna-se nítida se compararmos a experiência da forma de que fala Severi acerca do *Quadro com arqueiro*, de Kandinsky, com as ideias de imaginação perceptiva e percepção imaginativa que Lagrou desenvolve acerca dos tradicionais padrões geométricos Kaxinawá. Enquanto o primeiro utiliza a técnica para dar relevância ao próprio procedimento pictórico, realçando a construção formal e mobilizando a relação entre objeto e espaço, cor e forma, no segundo, o jogo entre imagem e contra-imagem evoca, como diz a antropóloga, a copresença das imagens reveladas e não-reveladas no mundo, sugerindo, a partir da imagem, a beleza a ser percebida para além dela, no mundo invisível.

Se tanto nas artes ameríndias quanto em algumas vanguardas modernistas falamos de produções que rompem com a ideia de *representação da natureza*, é importante traçar esse caminho para percebermos que é através de processos absolutamente distintos que esse rompimento se dá. Do mesmo modo, se os

artistas ocidentais modernos podem ser percebidos como xamãs por darem a ver aquilo que não seria de outra forma visível, também é preciso considerar a natureza distinta daquilo que se torna visível em cada arte.

Tem algo de profundamente especial, único e específico que encontrei a princípio nos *seres-imagens* e, em seguida, nas artes indígenas tradicionais e contemporâneas, que não se manifesta nas artes ocidentais do mesmo modo: o vínculo com a natureza, com a floresta, com a terra, com tudo que é vivo no mundo. De modo que tais imagens não são apenas uma forma de expressão, mas de constituição dessa “aliança com as forças vivas da floresta”, como disse Esbell. Tais imagens não representam a natureza, mas produzem, a partir de um visível, formas de entrar em contato com a dimensão e força imaterial e invisível da natureza. Tal arte “celebra a beleza múltipla das próprias formas de vida” ao produzir o encontro entre essas formas de vida a partir da imagem, seja ela uma imagem espiritual, como os *seres-imagens*, um artefato ou uma produção da arte indígena contemporânea – a imagem como meio entre corpos e espíritos, e não entre o humano e o seu espírito, sua subjetividade e inconsciente. Ao contrário do ensimesmamento hermético que percebo nas vanguardas históricas, as imagens operam aqui um gesto de abertura, elas produzem relações para fora do sujeito. O ser – humano ou não humano – não surge como tema mas como integrante da trama que a imagem faz surgir no solo do sentir. Não se trata apenas da experiência subjetiva do sujeito, aqui se compõe a experiência *fora-do-sujeito*, concebida por Rolnik, onde o outro vive efetivamente em nosso corpo a partir do *saber-do-vivo*, uma energia que reverbera. A imagem é um meio e não um fim. A imagem manifesta. A imagem reverbera. A imagem não representa, ela presentifica.

Lévi-Strauss vai dizer que, do ponto de vista antropológico, a diferença entre a arte do Ocidente e as chamadas artes “primitivas” não se refere às técnicas, aos estilos e nem mesmo à existência do artista especializado, a diferença consiste *na natureza do modelo representado por meio da obra*, “por ser sobrenatural, escapa por essência aos meios sensíveis de representação: por excesso de objeto e não por defeito do sujeito, o artista só poderá, também neste caso,

significar”<sup>213</sup>. O pensamento selvagem, para Lévi-Strauss, é uma produção estética de conhecimento: “é pelos sentidos, pelas relações sensoriais que você produz um conhecimento sobre o mundo”<sup>214</sup>. Desse modo, Lagrou diz que para se ter acesso ao sistema de pensamento de uma sociedade indígena em profundidade, há que se estudar sua estética, que, em sua concepção, é um conceito mais fácil do que o de arte.

Importa aqui que a estética é uma forma de conhecimento. A estética indígena é uma estética muito específica, porque é produzida em relação íntima com a floresta. Você pode produzir um conhecimento indígena fora dessa convivência, mas ele vai ser totalmente outro. Então na verdade você tem ali uma estética ligada a um modo de viver, um modo de produzir a existência.<sup>215</sup>

Lagrou aborda a relação entre antropólogos e artistas e se refere à importância do trabalho de imersão “se os artistas quiserem virar antropólogos”, e claro que esse suposto reencontro entre esferas, que foram científica e academicamente separadas, tem muitas outras formas de se dar do que um virar outro, mas ela sabe disso e lembra que há cada vez mais artistas que fazem pesquisa de campo e cada vez mais antropólogos que se dão conta da metodologia artística. Mas ela enfatiza a importância da imersão para apreender essa estética que é a forma de vida: “essa questão de você cantar junto com os nativos, dançar junto, desenhar junto, é uma forma de conhecimento. Esse deixar-se afetar”<sup>216</sup>.

E aqui há de fato essa lacuna na minha aproximação com esse outro modo de imagem. Não tive a experiência de estar junto aos Yanomami e todas as elaborações vieram a partir de “peles de papel”, como diz Kopenawa. Não vi de perto absolutamente nada do que imaginei lendo *A queda do céu*. Enveredei-me pelos pensamentos dos antropólogos ocidentais e pouco me aproximei de outros pensadores indígenas – o que é outra lacuna profunda que assumo neste trajeto. Mas, ainda à distância, pela literatura, fui profundamente afetada por esses

---

<sup>213</sup> Lévi-Strauss citado por SEVERI. *A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss*, p. 63.

<sup>214</sup> Lagrou. *Entre xamãs e artistas*, p. 107.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 111.

modos de ser, modos de ver, modos de imagem e, se não fiz nada junto aos Yanomami, na partilha física entre nossos corpos, eu *imaginei* junto a Kopenawa. E a imaginação atravessa todo o corpo, todos os corpos, num encontro sem tempo e sem lugar, muito sutil e transformador.

## **6. Entre folhas e sonhos**

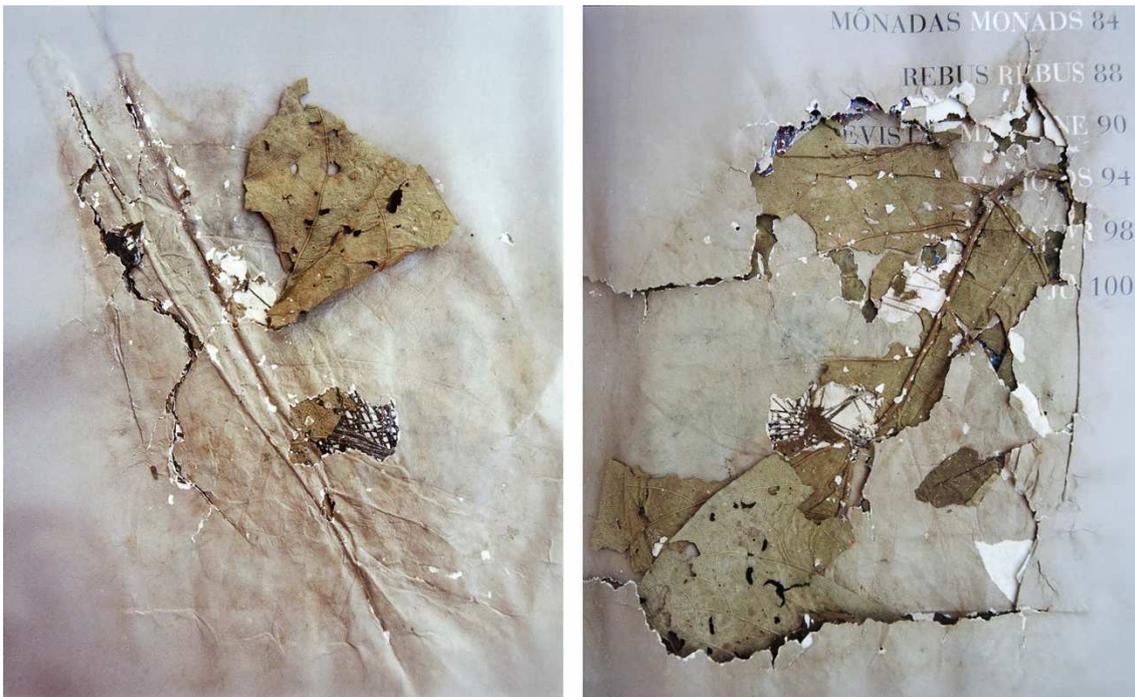


Figura 42 – *Folhada* (diptico #1), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada



Figura 43 – *Folhada* (diptico #2), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada



Figura 44 – *Folhada* (diptico #3), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada

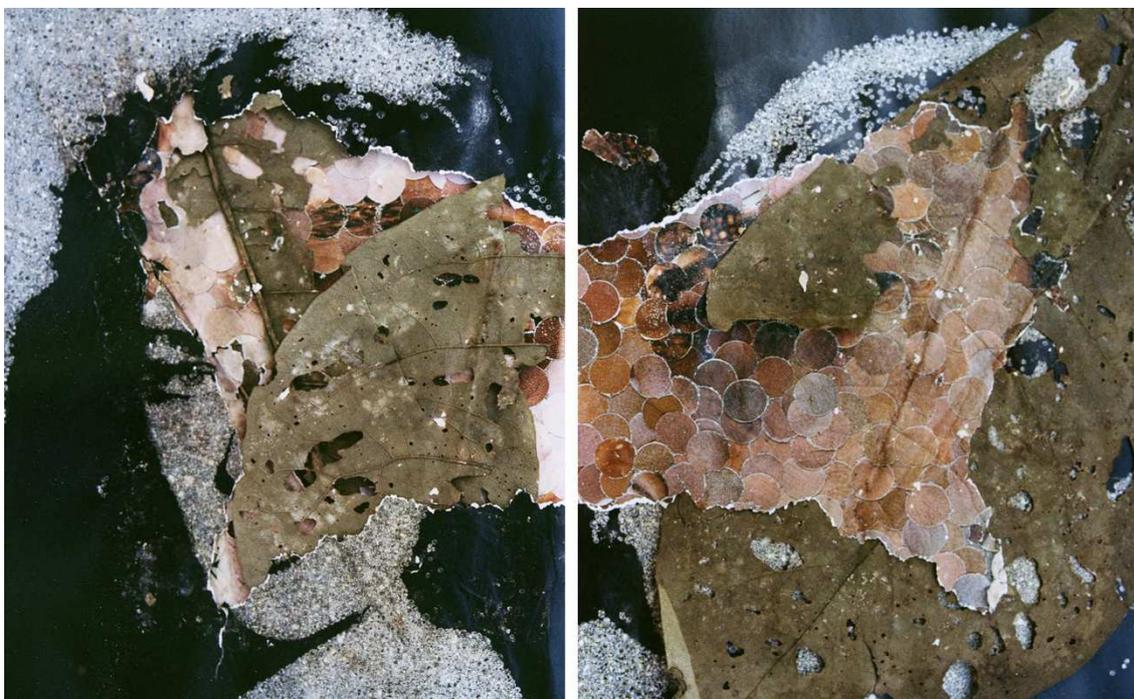


Figura 45 – *Folhada* (diptico #4), fotografia, 2018, 80 x 100 cm cada

*Uma vez eu, Zhuang Zhou, sonhei que era uma borboleta flutuando de um lado para o outro, uma verdadeira borboleta, desfrutando o máximo de sua plenitude, e não sabendo que era Zhuang Zhou. De repente acordei e me encontrei, o verdadeiro Zhuang Zhou. Agora já não sei se era então um homem que sonhava ser uma borboleta, ou se sou agora uma borboleta que sonha que é homem.*

Zhuang Zhou

Essas fotografias são registros de páginas de um livro onde algumas folhas foram colocadas para secar. Eu conto essa história, enquanto folheio o livro do início ao fim, no curta-metragem experimental *Folhada*.<sup>217</sup>

As imagens em movimento no vídeo nos mostram a amálgama entre as folhas se abrindo em sucessivas e transitórias camadas. As folhas verdes formaram uma espécie de substrato e, a cada vez que se abre o livro, as imagens brotam e ressurgem desse interior vivo, fértil, em mutações plenas e composições que se atualizam a cada folheada.

A instabilidade material do livro, suas incessantes reconfigurações, atualizações, imprevisibilidades e sua vulnerabilidade diante da ação da matéria orgânica vegetal e do tempo foi, de alguma forma e de uma única forma, diante das incessantes transformações a cada manipulação, assegurada pela filmagem em uma tomada da primeira à última página. Minha voz acompanha as imagens, narrando o texto a seguir.

*Era dezembro, assim como hoje, quando mudamos para aquela casa em Macacos e eu estava grávida de nove meses. Tínhamos pressa para arrumar tudo. Quando não havia mais nenhuma caixa de mudança a ser desfeita, saí daquela casa para a maternidade. Deixei os livros desorganizados na estante, os quadros esperando pelas paredes, as camas por fazer. E jamais voltei ali.*

---

<sup>217</sup> Disponível em <<https://vimeo.com/660308984/bde015d86a>>

*Diversos macacos apareciam mortos pela Mata do Engenho. Vizinhos e amigos adoecendo. Houve uma epidemia de febre amarela na região e escolhemos não arriscar. No quintal, mudas de árvores prometiam laranjas e pitangas nas próximas estações. Foi no dia que plantamos que guardei diversas folhas de uma poda do quintal dentro desse livro para secarem. Eram folhas de tabaco, me disseram. Penso nessas árvores e nos frutos que devem ter dado, caído na terra, apodrecidos. Ou quem sabe alguém foi viver ali e provou aquelas frutas.*

*A menina logo faz 4 anos. Mas foi quando ela tinha quase 1 ano que abri esse livro procurando pelas folhas secas e me deparei com a natureza viva das coisas, as plantas que não secam, as imagens que ressurgem. Camadas indiscerníveis de folhas de um livro e folhas de árvores nos confundem sobre o que é superfície, o que é fundo – tudo está amalgamado. A natureza impõe sua força e atravessa os limites entre o fora e dentro.*

*Vejo na transfiguração do livro um eco da ruína da casa, rapidamente construída e desconstruída. Os móveis e as coisas, organizamos na urgência necessária, mas as emoções correm em outro ritmo. Eu saí daquela casa para parir e nunca mais voltei ali. Só posso lembrar da casa pronta, porque eu não a vi sendo desfeita. Enquanto eu cuidava da bebê na cidade, o pai dela desmontava nossa casa na Mata. O que eu posso ver diante dos meus olhos que me diz dessa ruína são essas páginas, mas são meus sonhos que me mostram que essa casa ainda desmorona.*

*Era um descampado e caminhávamos à procura de uma casa, a luz dourada de fim de tarde lambia o mato rasteiro. Vi uma casa ao longe e seguimos até lá. Encontramos um homem, que nos levou até uma casa para alugar ali perto. Era muito pequena e acolhedora. Entramos por uma porta alta de madeira e atravessamos uma salinha chegando à outra porta do outro lado da sala. Abrimos esta porta e um riacho volumoso corria junto à beira da casa. Na outra margem do riacho, um precipício. Porta, riacho, precipício. Sentia a enorme altura onde estávamos. O sentimento de vertigem misturado ao encantamento. E, para sair dali, não podia voltar por dentro. Para não cair na água e rolar abismo*

*abaixo, saímos da casa encostados na parede, andando com os pés colados na borda da casa. Não esqueço o encantamento ao entrar pela primeira porta, nem a vertigem ao abrir a segunda.*

*Em outro sonho, eu estava na cobertura onde morei com meu pai na infância – um terraço árido no São Pedro. Dois amigos estavam comigo e começamos a saltar para as coberturas vizinhas. De prédio em prédio chegamos a uma cobertura cheia de piscinas, nadamos mergulhando de uma piscina para outra, mas eu estava angustiada, com vontade de ir embora, com a sensação de que éramos intrusos e poderiam nos descobrir. Saímos das piscinas e assim que chegamos de volta ao prédio percebemos que um tsunami havia acabado de acontecer. A maré estava cheia, a água em movimento tomava conta de tudo. Assim que entramos em casa vimos dali de cima o prédio das piscinas desabar sobre o mar que havia tomado a rua.*

*Eu, meu companheiro e nossas filhas chegamos de madrugada cheios de bolsas e malas no último apartamento em que moramos. O apartamento estava vazio e nos acomodamos debaixo da estante de livros que era a única coisa ali. Adormecemos e acordamos surpreendidos pela chegada do atual morador. Com a sensação de total desamparo, disse que não sabia que ele já morava lá, que fomos para passar apenas a noite, mas que já íamos embora. Acordei enquanto levantávamos do chão.*

*Era dezembro quando esse livro foi fechado com as folhas dentro. Desde então, essas imagens não param de se transformar e tenho muitos sonhos em torno de casas. Hoje também é dezembro e abro esse livro. Algumas folhas ainda estão um pouco úmidas e dissipam aquele cheiro específico da umidade guardada nas coisas. Um cheiro que também guarda um tempo e a memória indecifrável da água.*

*A cada vez que eu folheio esse livro as imagens se transformam. Nada do que é vivo permanece vivo sem se transformar. Ouso dizer que as imagens detêm*

*essa vitalidade e fazem festa em silêncio, atrás dos nossos olhos, aos pés dos nossos ouvidos.*

Este livro vivo condensa uma história mais longa do que a narrativa que coube contar no tempo em que ele foi folheado e filmado. E os sonhos em torno de casas também não se encerram nestes que foram contados, eles se multiplicam até hoje. O vídeo produz um cruzamento entre a experiência diurna e a noturna a partir das imagens e a formalização deste encontro, neste trabalho, é fruto da percepção de que a experiência da vigília e a do sonho tem um vínculo tão forte quanto formos capazes de nos abrir a ela. Se as imagens, como vimos, podem ser uma forma de vínculo com o mundo imaterial, com o espiritual, as imagens oníricas, especialmente, podem nos conduzir à vida que não se limita ao corpo e tampouco à mente.

A antropóloga francesa Nastassja Martin viveu, entre 2015 e 2020, no extremo oriente da Rússia, na península de Kamtchatka, com a família de Daria, do povo Even, em Icha, de forma intermitente. A partir dessa experiência, ela escreveu *O regressar da noite – Reflexões sobre a vida onírica, aqui e ali*, onde, como em um caderno de campo, ela tece o aprendizado a partir da relação dela e dessa comunidade com o sonho. A antropóloga relata uma conversa com Daria acerca dos sonhos que tiveram certa noite: “Isso é bom, mas você não encontrou ninguém essa noite. Se voltou para dentro de si. É preciso tentar ir mais longe. Fora do seu mundo. Caso contrário, não terá qualquer informação sobre o que realmente está acontecendo lá fora”<sup>218</sup>. Em outro momento, Daria diz a Nastassja que para sobreviver na floresta é preciso sonhar com os outros, com os animais, para compreender o que fazem e para onde vão. Para os Even, sonhar é uma forma de saber, de conhecer.

Na tradição ocidental moderna, os sonhos e a realidade foram concebidos como duas esferas distintas. Desde Aristóteles, que considerava as imagens noturnas como reflexos pálidos do mundo, nossa concepção se fundamenta na distinção

---

<sup>218</sup> MARTIN. *O regressar da noite – Reflexões sobre a vida onírica, aqui e ali*, p. 2.

entre o real diurno e o ilusório noturno. “Ainda hoje, a maioria dos nossos contemporâneos, mesmo aqueles que não são nem filósofos nem cientistas, concordam que o mundo vivido durante o dia é mais *real* do que as imagens noturnas que povoam os seus sonhos.”<sup>219</sup> Da hipótese de Aristóteles, que os sonhos são projeções deformadas da realidade, recuperadas pela mente de forma desajeitada à noite, restou o consenso de que os sonhos *derivam* da realidade, mas *não são* a realidade.

Esse corte, entre as imagens diurnas e noturnas, firma-se na Renascença, com a tese de Descartes de que os sonhos são acontecimentos inteiramente psíquicos. Esse confinamento do sonho à mente humana simplifica drasticamente os possíveis registros e eficácia dos sonhos, concebidos na Idade Média como transporte, presença, revelação. “O sonho, tal como o olhar e a visão, torna-se o teatro do interior, uma experiência de representação que mais tarde se pode dar um valor íntimo, mas de modo algum social.”<sup>220</sup> No século XIX, os etnógrafos narram sobre outros modos de vida nos quais as visões noturnas são tomadas como acesso a realidades até mais importantes do que aquelas que a vida diurna e ocular permitem. Neste contexto, Nastassja destaca o trabalho do antropólogo britânico Edward Tylor, *Primitive Culture*, de 1871, onde, a partir da documentação dos sonhos antigos e arcaicos, ele desenvolve sua teoria sobre a origem da alma e o animismo surge como religião arcaica da humanidade: “a alma era, noutros lugares e noutros tempos, não só destacável do corpo mas também partilhável por outros seres que não apenas os humanos”<sup>221</sup>, explica a antropóloga, considerando que Tylor vai em direção aos sonhos como comunicação entre os humanos e outros seres que povoam o mundo, de modo que as críticas dirigidas a ele, sobretudo as feitas pelo sociólogo francês Émile Durkheim, abriram as portas para que a psicanálise pudesse então adentrar o campo onírico e servir-se dele. A crítica de Durkheim a Tylor diz respeito a uma abordagem simplista dos sonhos, tomados como realidade pelos “povos primitivos”, e que está longe de ser obsoleta, diz Nastassja, considerando suas experiências entre os Even, pois não se trata

---

<sup>219</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>220</sup> Ibidem, p. 6.

<sup>221</sup> Ibidem, p. 8.

exatamente de uma fusão entre a vida diurna e a noturna, mas sim da consciência do sonho como fluxo entre essas dimensões e das distintas formas desse fluxo acontecer, das distintas formas de sonhar.

Não, os animistas não passam o seu tempo a sonhar com almas dos animais ou dos mortos; eles também projetam coisas de si próprios para o mundo exterior e revisitam situações que viveram, tal como nós. Contudo, apesar dos psicanalistas, a principal diferença em relação a nossas concepções modernas é de que não apenas esses sonhos não sejam considerados os primeiros e únicos a serem consultados, mas sobretudo que os interessem pouco, ou nem mesmo isso. “Não foi a lugar nenhum, não conheceu ninguém”. Eis o comentário mais clássico que Daria me faz quando lhe conto minhas visões projetivas noturnas.<sup>222</sup>

O enorme desinteresse pela psique através dos sonhos se contrapõe proporcionalmente, nos Even, ao interesse pelos sonhos que consistem em “sair de si para encontrar um outro” – o sonho animista. Nastassja diz que entre os sonhos derivados de estados da mente e do corpo – que manifestam lembranças, desejos, deficiências – e os sonhos que antecipam acontecimentos, com sinais que vêm de fora para a alma, suscetível de alterar sua trajetória, são estes os mais raros e os que importam aos Even.

Se os sonhos anímicos são difíceis de manifestar, é porque impõem uma disciplina tanto mental quanto corporal, exigindo uma forma de ascetismo que demanda aprendizagem e paciência. Para estar em condições de se mover no mundo dos outros, é preciso mover-se dentro de si mesmo (colocar-se em disposições mentais que permitam a abertura à alteridade) e por vezes se mover fisicamente fora de um cotidiano que não favorece a porosidade aos movimentos dos seres que nos são exteriores.<sup>223</sup>

Dentre os sonhos-encontro dos Even, aqueles com os animais são os mais comuns, não apenas como forma de auxílio à caça, mas como compreensão do amplo movimento da vida no ambiente onde todos estão inseridos. Os animais livres são seres mais sensíveis a qualquer mudança que aconteça no lugar onde vivem, sentindo-as antes que os humanos.

---

<sup>222</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>223</sup> Ibidem, p. 13.

São precisamente estas capacidades sensitivas, aumentadas nos animais e reduzidas nos humanos, que estes últimos procuram redescobrir à noite por intermédio do diálogo anímico, com o objetivo muito pragmático de obter informações sobre a direção que vão tomar os elementos e os acontecimentos, e assim se dar os meios para responder de forma ajustada: se formos informados pelo menos da direção geral dos fluxos fora de nós mesmos, torna-se difícil agir de forma inconsequente, e prejudicial de imaginar ir na direção oposta. Em Icha, é portanto à noite que se estabelecem em pensamentos um contínuo de existências dentro e através dos elementos que tornam a vida possível ou a ameaçam; abrimos os olhos de manhã para redescobrir o que significa ser guardiões de uma variedade encarnada neste mundo, *que nos atravessa intensamente e nos ultrapassa infinitamente*.<sup>224</sup>

A noção de sonho animista como troca de saberes através do encontro entre os humanos e os outros existentes, a reverberação contínua *que nos atravessa intensamente e nos ultrapassa infinitamente*, que encontra também nas imagens oníricas uma forma de manifestação, é a energia do *vivo*. A experiência onírica pode revelar a subjetividade e o inconsciente com os sonhos psíquicos, mas relembrando o que Daria disse a Nastassja: voltar-se para dentro de si é bom, mas é preciso tentar ir mais longe. Esse pensamento, que não exclui nenhuma das possibilidades oníricas, parece-me um bom guia. Os sonhos podem ser tanto uma *experiência do sujeito*, com os sonhos psíquicos, quanto uma *experiência fora-do-sujeito* (concepção de Rolnik abordada no capítulo 3) a partir dos sonhos-encontro, onde o *saber-do-vivo* reverbera o fluxo de energia que atravessa os viventes.

Ailton Krenak, em uma conversa com Nastassja sobre os sonhos<sup>225</sup>, diz que o que distingue os humanos dos outros seres é a linguagem e questiona se nós, humanos, somos capazes de compreender uma linguagem de não humanos. “Os sonhos anímicos reabrem a porta dessa linguagem entre todos, que prescinde dos corpos”, ela diz. Para *compreender* a linguagem para além da humana é preciso *entrar em contato* com o não humano – o que as imagens oníricas possibilitam é esse encontro. E se, de certa forma, há uma abstração

---

<sup>224</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>225</sup> Encontro realizado pelo *Selvagem Ciclo estudo sobre a vida: CICLO DOS SONHOS – CAMINHO-SONHOS*, com Nastassja Martin e Ailton Krenak. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D7Z6AZnD9hc&t=310s>> [Acesso em: 17 maio. 2022].

corpórea nestes encontros, por outro há uma “disposição para a porosidade de fronteiras” do sonhador para que esses sonhos aconteçam. “Sonhar é aprender a não caminhar mais sozinho”, diz Nastassja. Uma vez que “na modernidade, a ideia de que somos acompanhados, nos sonhos ou não, por outros seres torna-se loucura”, os sonhos psíquicos tornaram-se então a única forma de experiência onírica entre nós – e é preciso reaprender a sonhar. Ailton Krenak e Sidarta Ribeiro são algumas outras vozes dessa convocação.

Davi Kopenawa diz que os brancos “dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa”<sup>226</sup> e que “os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos”<sup>227</sup>. O que ele diz parte de sua experiência xamânica, do encontro espiritual com os *xapiri* intensificada no transe xamânico, mas não restrita a este momento. O sonho, para além da experiência durante o sono, nomeia o lugar do encontro entre xamã e *xapiri* – encontro que pode acontecer tanto através da inalação do pó da *yãkoana* nos rituais quanto nos sonhos noturnos passíveis de ocorrer desde a infância, antes da iniciação do xamã, como conta Kopenawa sobre sua própria história. A experiência dos sonhos, tanto os noturnos quanto os xamânicos, elementar na narrativa de *A queda do céu*, reflete a centralidade desse vínculo entre a vigília e sonho, entre os humanos e os espíritos, entre os indígenas e a floresta na vida dos Yanomami.

Sem tomar *yãkoana*, como eu disse, não se sonha de verdade. Ao contrário, quem dorme sob o poder dela continua vendo dançar e cantar os espíritos durante o sono. O corpo fica deitado na rede, mas os *xapiri* levantam voo com a imagem e fazem ver coisas desconhecidas. Levam a memória da pessoa consigo, em todas as direções da floresta, do céu e debaixo da terra. Se não fosse assim, no sonho veríamos apenas humanos, como nós. Só veríamos nosso próximo, gente caçando ou trabalhando na roça. Assim é. Não pensem que os *xapiri* se manifestam apenas durante o dia, quando se bebe *yãkoana*! Ao contrário, continuam cantando para nós durante a noite.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, p. 76.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 390.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 137

A distinção entre os sonhos xamânicos e os noturnos, como aparece em *A queda do céu*, diz-nos também de uma distinção firmada entre os xamãs e as *peessoas comuns*. Albert explica que *peessoas comuns*, *Kuapora the pë*, em Yanomami, traduzido literalmente significa “gente que simplesmente existe”<sup>229</sup>, às quais são atribuídos “olhos de fantasma”, pois só são capazes de ver a aparência enganosa dos seres e dos fenômenos. *Pessoas comuns* se refere a todos que não são xamãs. Em Yanomami, *xapiri the pë*, traduzido como “gente espírito”, refere-se aos xamãs, cuja visão dá acesso à imagem-essência (*utupë*) dos seres no tempo de sua criação mítica, imagem essa que os *xapiri* presentificam. Portanto, a distinção entre os xamãs e as *peessoas comuns*, entre outros motivos e construções sociais, caracteriza-se essencialmente pela capacidade de ver os espíritos e de serem o meio de acesso a essa comunicação com a natureza, da qual os *xapiri* são a própria expressão. Já os sonhos diferem-se entre *mari* – os sonhos comuns, considerados um estado de ausência temporária da imagem corpórea/essência vital (*utupë*) do sonhador, que se destaca do corpo para ir para longe – e o sonho xamânico *xapiri pë ne mari*, que ocorre quando os *xapiri* viajam levando a imagem do xamã sonhador.<sup>230</sup> Na concepção de sonho Yanomami, há sempre, portanto, a ideia de sair de si, de deslocamento da essência vital do ser. O que diferencia o sonho comum do xamânico é o reconhecimento espiritual entre xamã e *xapiri*, de modo que este leva a imagem daquele ainda para mais longe. Kopenawa diz que os brancos “quando dormem, só veem no sonho o que os cerca durante o dia. Eles não sabem sonhar de verdade, pois os espíritos não levam sua imagem durante o sono”<sup>231</sup>, mas com eles acontece de outro modo:

Nosso corpo permanece deitado na rede, mas nossa imagem e nosso sopro de vida voam com eles. A floresta se afasta rapidamente. Logo não vemos mais suas árvores e nos sentimos flutuando sobre um enorme vazio, como num avião. Voamos em sonho, para muito longe de nossa casa e de nossa terra, pelos caminhos de luz dos *xapiri*. De lá pode-se ver todas as coisas do céu, da floresta e das águas que os nossos antigos viram antes de nós. O dia dos espíritos é nossa noite, é por isso que eles se apossam de nós durante o sono, sem sabermos. É esse, como eu disse, nosso modo de estudar. Nós, xamãs, possuímos dentro de nós o valor de sonho dos espíritos. São eles

<sup>229</sup> Ibidem, p. 615. N. 11.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 616. N. 3.

<sup>231</sup> Ibidem, p. 460.

que nos permitem sonhar tão longe. Por isso suas imagens não param de dançar perto de nós quando dormimos. Bebendo *yãkoana*, não cochilamos à toa. Sempre estamos prontos para sonhar. Tornados fantasmas, percorremos sem trégua terras distantes, fazendo amizade com os *xapiri* de seus habitantes. É assim que os xamãs sonham!<sup>232</sup>

Lembrando o que Nastassja diz sobre os sonhos anímicos, que eles são difíceis de se manifestar pois impõem uma disciplina tanto mental quanto corporal e exigem uma forma de ascetismo que demanda aprendizagem e paciência, a narrativa de Kopenawa afirma a necessidade da profunda dedicação de toda uma vida para o acesso a esse saber. As restrições em torno dos alimentos, da atividade da caça e da prática sexual são descritas como parte de seu caminho para se tornar xamã, sonhar e se encontrar com os *xapiri*: “não se pode ver os *xapiri* e tornar-se xamã cochilando com a barriga cheia de carne e mandioca”<sup>233</sup>; “os espíritos nos observam e nos cheiram de longe antes de se aproximarem. Se nos acharem gordos e fedidos, saem correndo. O fedor esfumaçado dos caçadores que comem da própria caça os faz vomitar”<sup>234</sup>; “só se pode ingerir alimentos brancos e sem gosto, como mingau de banana-da-terra ou filés de peixinhos cozidos numa folha, e também garapa de cana, mamão e, sobretudo, mel diluído em água”<sup>235</sup>; “precisa ficar sem mexer na sua rede e parar de comer e de copular a qualquer hora. Nesse caso, os *xapiri* ficarão satisfeitos”<sup>236</sup>; “os *xapiri* não se revelam de imediato a quem bebe *yãkoana* pela primeira vez e, se a pessoa não for vigilante, fica por isso mesmo”<sup>237</sup>. Além da disciplina do xamã, a inalação do pó da *yãkoana* nos rituais, planta catalisadora do encontro espiritual, é outra particularidade para o sonho xamânico Yanomami:

Não nos tornamos xamãs comendo carne de caça ou plantas das nossas roças, e sim graças às árvores da floresta. É o pó de *yãkoana*, tirado da seiva das árvores *yãkoana hi*, que faz com que as palavras dos espíritos se revelem e se propaguem longe. A gente comum é surda a elas, mas quando nos

---

<sup>232</sup> Ibidem, p. 461.

<sup>233</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>234</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>235</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>236</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>237</sup> Ibidem, p. 145.

tornamos xamãs, podemos ouvi-las com clareza. A *yãkoana*, como eu disse, é o alimento dos *xapiri*.<sup>238</sup>

Os sonhos xamânicos Yanomami acontecem, então, mobilizados pelo saber ancestral, transmitido de geração a geração. A narrativa de Kopenawa é aqui retomada brevemente pois nos revela o sonho como lugar de encontro entre xamã e *seres-imagens*, os *xapiri*, e ilustra o sonho como lugar da linguagem comum entre humanos e não humanos que prescinde dos corpos, como o diálogo entre Nastassja e Ailton Krenak apontou. Mas Kopenawa nos conta como os xamãs sonham e como essa tradicional tecnologia foi passada de xamã para xamã. A pergunta que reverbera é: e nós, outros, gente comum, não xamãs, como sonhamos? E como podemos sonhar? Como nos abrir a essa linguagem – por que não dizer – do *vivo*?

Se, em algumas sociedades, apenas os xamãs são capazes do sonho-anímico e, assim, do diálogo com os outros seres, em outras sociedades onde o xamanismo era tradição, aconteceu de pouco a pouco a tradição ser substituída por formas de relação mais igualitárias, onde as competências são partilhadas entre todos, de modo que o saber xamânico, ao invés de ser transmitido por herança, emerge das próprias experiências diurnas e noturnas com outros seres não humanos<sup>239</sup>, como nos conta Nastassja a partir da pesquisa de Charles Stépanoff<sup>240</sup> acerca do xamanismo hierárquico e heterárquico – sistema social onde predomina a ordem consensual e não há controle centralizado vertical. Ela diz que algo semelhante aconteceu a partir do processo colonial com os Even, com o desaparecimento dos xamãs “foi necessário reaprender a viajar para as esferas invisíveis da existência sem intermediários”<sup>241</sup>. A reapropriação da capacidade de sonhar pelos Even faz parte do reconhecimento, por este povo, de “que entrar em diálogo com os seres que sustentam a sua existência não pode ser feito apenas no plano diurno da existência”<sup>242</sup> e de que a partilha durante os sonhos atravessa as barreiras corporais:

---

<sup>238</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>239</sup> MARTIN. *O regressar da noite* – Reflexões sobre a vida onírica, aqui e ali, p. 17.

<sup>240</sup> STÉPANOFF. *Voyager dans l'invisible*. Paris: La découverte, 2019.

<sup>241</sup> MARTIN. *O regressar da noite* – Reflexões sobre a vida onírica, aqui e ali, p. 18

<sup>242</sup> Ibidem, p. 20.

Colocar novamente em jogo limites próprios da especiação dentro das práticas oníricas é, simultaneamente, colocar em jogo o tipo de relações que se estabilizaram num dado momento entre *todos os seres*, em tempos míticos com outros que não os humanos, como em tempos mais atuais, sobretudo o da colonização, entre humanos; o espaço de pensamento tal como se reconfigura em viagens oníricas torna-se o da reinvenção de um nexos relacional e, subsequentemente, da resistência a um estado diurno do mundo aparentemente inquebrantável.<sup>243</sup>

Reaprender a sonhar, então, é também uma estratégia de resistência. Resistência não à vida que se apresenta no dia, como se o sonho fosse uma fuga da vigília como “vida real”, mas o sonho como resistência a essa forma de vida apartada da energia do *vivo* que nos atravessa, o sonho como manutenção de uma outra relação com a vida, onde o fluxo da energia do *vivo* entre os seres é a trama do real. Voltar a sonhar é restituir outra maneira de estar no mundo, de nos reaproximarmos do que, a partir de um determinado momento da história ocidental, nos foi sendo cada vez mais destituído – o vínculo com os seres, os espíritos, com a terra. Se este vínculo foi e continua sendo violentamente cortado no contínuo processo de colonização e destruição – e são certamente os povos originários que sofreram e sofrem de forma mais drástica à violência colonizadora – não podemos, por um lado, nos inocentar dessas ações, e por outro lado, nos isentarmos desses efeitos. Ailton Krenak, em sua conversa com Nastassja, fala do sonho como “aquisição importante na vida”, como experiência fluida entre humano e não humano para ampliar a experiência do mundo:

Voltar a *sonhar a floresta* é um chamado para as pessoas que estão vivendo nas grandes metrópoles e se estas pessoas têm ouvidos para um *convite a sonhar a floresta* talvez a gente tenha ainda uma chance de negociar os termos onde comunidades humanas que ainda sonham e vivem da floresta possam ter lugar para viver, sabendo que a disputa por petróleo, níquel e todas as outras coisas que essa cultura global consome toda hora, todo dia. E não podemos nos eximir dessa responsabilidade se estamos aqui usando um aparato que precisou cortar a terra.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>244</sup> Transcrição de trecho da conversa no encontro realizado pelo *Selvagem Ciclo estudo sobre a vida: CICLO DOS SONHOS – CAMINHO-SONHOS*, com Nastassja Martin e Ailton Krenak. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D7Z6AZnD9hc&t=310s>> [Acesso em: 17 maio 2022].

Entre *atravessar a floresta* e *sonhar a floresta* uma distinção pode se desenhar a princípio: entre o corpo que atravessa e é atravessado pela floresta na experiência da vigília e a travessia onírica que “prescinde dos corpos”. O neurocientista Sidarta Ribeiro, em sua abordagem interdisciplinar (histórica, antropológica, literária, psicanalítica, neurofisiológica) no livro *Oráculo da noite*, diz: “A verdade é que sonhamos durante quase toda a noite, e mesmo na vigília – embora chamemos isso de imaginação”<sup>245</sup>. Em outro momento, escreve: “o sonho é a imaginação sem freio nem controle, solta para tremer, criar, perder e achar”<sup>246</sup>.

Lembro então da minha filha e seu medo das águas-vivas nas cachoeiras. Mesmo que não existissem no ambiente de água doce, a presença daqueles seres era tão viva quanto a de qualquer outro elemento vivente que havia em seu entorno, visível ou não. Talvez, não se tratasse da água-viva em si, mas de um sentir sutil e inominável, a que ela deu o nome de água-viva, mas ousou dizer que ela dizia da vida em si, em suas mais distintas formas de existência e manifestação. A menina imaginava as águas-vivas para a cachoeira? Ou estava sonhando acordada? Seria seu sonho imaginação ou seria seu sonho encontro? Se imaginar é sonhar acordado e se sonhar também é imaginar, como diz Ribeiro, entre atravessar e sonhar a floresta não há distância – basta, o que não quer dizer ser pouco, para ambas as experiências, abrir-se, perceber e sentir o fluxo de vida atravessando entre o corpo e o incorpóreo.

Em uma conversa com Ailton Krenak, também realizada pelo *Selvagem – Ciclo de Estudos Sobre a Vida*<sup>247</sup>, Sidarta Ribeiro nos conta que tinha sonhos bastante intensos até os 35 anos e que, a partir de então, seus sonhos foram se empobrecendo, ficando mais achatados, com menos presença. Ele tentou vários ajustes nos hábitos cotidianos para reavivar os sonhos e pensava que sua intensidade onírica tinha ficado no passado. Recentemente, aos 51 anos, no

---

<sup>245</sup> RIBEIRO. *Oráculo da noite*, p. 18.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>247</sup> Encontro realizado pelo *Selvagem Ciclo estudo sobre a vida: CICLO DOS SONHOS – DESENHO-SONHO*, com Sidarta Ribeiro e Ailton Krenak. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY>> [Acesso em: 15 maio 2022].

entanto, ele foi acampar por cinco dias no Vale do Pati, na Chapada Diamantina, quando, então, voltou a sonhar “intensamente e transbordantemente” durante os dias na mata. Ailton enfatiza a importância de sairmos do concreto, de nos afastarmos desse mundo tão elétrico e cheio de luz, “como se a gente quisesse afastar o lugar do sonho de dentro da gente, fugir da possibilidade do sonho. A fricção com o corpo da terra também faz sonhar”, ele diz.

Em seu livro, Ribeiro sugere alguns hábitos para reaprender a sonhar, que, embora não sejam tão eficazes quanto estar distante da cidade, na escuridão da mata e em contato com as mais diversas manifestações de vida, como seu próprio relato das noites no Vale do Pati nos trouxe, são gestos para retomar a reconexão com a vida onírica, tais como escrever os sonhos ao despertar e praticar a autossugestão antes de dormir. “A autossugestão pode consistir em repetir, um minuto imediatamente antes de dormir: ‘vou sonhar, lembrar e relatar’.”<sup>248</sup> Essa breve meditação antes do sono é um convite ao sonho. Ribeiro diz que, embora seja um privilégio, respeitar o sono, dormir cedo e acordar quando se quer, é muito importante para sonhar.

Percebi, experimentando uma certa “disciplina para o sonho”, que cuidar do momento antes de dormir, como um pequeno ritual, favorece a vida onírica a acender e a se intensificar. Com o intuito de marcar a distinção, diluída na vida urbana, entre o dia e a noite, busco inserir alguns hábitos no cotidiano que, de alguma forma, diminuam a excitação diurna e o estado de alerta, como permitir que a escuridão do cair da noite adentre o ambiente doméstico, deixando as luzes do interior da casa baixas; afastar-me dos equipamentos eletrônicos algumas horas antes de deitar; comer alimentos leves pelo menos uma hora antes de dormir e não beber bebida alcoólica são alguns dos cuidados que nem sempre consigo manter na rotina, mas, quando mantidos, sinto seus benefícios na profusão e profundidade onírica. Também percebi que quanto mais eu observo e me lembro dos sonhos, mais eles vão ganhando intensidade, enredos, personagens, e também narrativas mais distantes da vida cotidiana, às vezes fantásticas, iluminadas, outras terríveis e assombrosas.

---

<sup>248</sup> RIBEIRO. *Oráculo da noite*, p. 17.

A privação do sono produz prejuízos cognitivos e emocionais, além da ausência onírica. O sono REM (Movimento Rápido dos olhos) acontece na segunda metade da noite e é quando se sonha mais, mas além disso é o momento “durante o qual o cérebro processa informações com intensidade tão alta quanto durante a vigília”<sup>249</sup>, quando as memórias são selecionadas entre aquelas que serão guardadas e esquecidas, e quando são reestruturadas para gerar a criatividade, para promover adaptação e a regulação emocional. Ou seja, para além do sonho, o sono é o momento dessa organização de nosso arquivo interno:

(...) as memórias montam conglomerados de formações psíquicas transitoriamente animados, a cada instante, pela atividade de um grupo seletivo de neurônios. Entretanto, seria na quietude da população neuronal que residiria, de forma latente e duradoura, a totalidade de pensamentos possíveis, fruto não apenas de todas as memórias adquiridas ao longo da vida, mas também de todas as suas recombinações possíveis. Foi esse oceano de representações mentais que Freud batizou de inconsciente, identificando o sonho como via régia para acessá-lo.<sup>250</sup>

As memórias ou *restos diurnos*, na teoria freudiana, são tomadas como eixo em torno do qual as emoções do sonhador se aglutinam para gerar imagens mentais de grande poder simbólico. Ribeiro explica que muito antes de Freud acreditava-se que os sonhos diziam respeito ao futuro e que, depois dele, o sonho passou a ser visto como reflexo impreciso, mas significativo, do passado. Ribeiro considera que ambas as concepções estão corretas e, por isso, sua abordagem nos traz grandes contribuições para pensar “a função onírica como ferramenta crucial de sobrevivência no presente”<sup>251</sup>. Ele nos convoca a resgatar o sonho como oráculo, como nossos antepassados o cultivaram e que hoje é ignorado pela maioria das pessoas. Em seu livro, ele nos conta como os sonhos se transformaram à medida que as civilizações se desenvolveram e as relações entre o sono e a vigília foram sendo modificadas. E, embora essa história seja fascinante, não cabe aqui recontá-la, e sim trazer o que vem ao encontro da

---

<sup>249</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>250</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 35.

minha busca: “A descoberta de que o sonho ilude deve ter sido feita inúmeras vezes no início da civilização, mas tudo indica que desde cedo essa descoberta veio acoplada à certeza de que *o sonho, se não é real, pode influenciar o curso da realidade*”<sup>252</sup>.

O relato do neurofisiologista norte-americano William Dement, no livro *Oráculo da noite* é, nesse sentido, exemplar de uma “escuta onírica” para a vida desperta:

Um dia, em 1964, tossei em um lenço e percebi com um calafrio que as pequenas manchas de escarro no pano branco eram de cor vermelha. Procurei um amigo radiologista e lhe pedi para solicitar um raio X de tórax. No dia seguinte, voltei ao gabinete dele, cheio de medo. Nunca esquecerei a expressão sombria em seu rosto quando ele me dirigia para a caixa de luz atrás de sua mesa. Sem dizer uma palavra, virou e prendeu o filme de raio X nela. Imediatamente vi que meus pulmões abrigavam uma dúzia de manchas brancas – câncer. Uma onda de angústia de desespero me abalou. Eu não veria meus filhos crescerem. Isso porque eu não tinha parado de fumar, mesmo sabendo tudo sobre fumar e câncer. “Seu completo idiota”, pensei. “Você destruiu sua própria vida!”.

E então acordei. O escarro sangrento, os raios X e o câncer haviam sido um sonho – um sonho incrivelmente vívido. Que alívio. Eu renasci. Tive a chance de experimentar câncer de pulmão inoperável sem ter essa doença. Parei de fumar naquele momento e nunca mais acendi outro cigarro. Para alguns pode parecer incrível que as pessoas tomem medidas drásticas como resultado de algo que nem aconteceu. *Mas o impacto emocional dos sonhos pode ser tão poderoso que é como se realmente tivesse ocorrido. A parte lógica de cérebro acordado sabe que o sonho não era real, mas para a parte emocional do cérebro, o que sonhamos realmente acontece.*<sup>253</sup>

A possibilidade de cruzar as fronteiras entre o que vemos de olhos abertos e o que vemos de olhos fechados para a composição da experiência de vida é o que confere ao sonho esse lugar de potência. O relato do neurofisiologista é um exemplo dessa permeabilidade entre a vida onírica e a vigília, da possibilidade de olhar para o sonho como aprendizado possível, como oráculo, como algo que foi oferecido e que podemos estar atentos a esta comunicação – seja ela resultado de uma voz do inconsciente ou reverberações do mundo invisível. Não importa se são sonhos-psíquicos ou sonhos-encontros, o importante é o vínculo possível, o fluxo, entre a vida onírica e a vida desperta. Dement fala do sonho

---

<sup>252</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>253</sup> Ibidem, p. 100.

como algo que se distingue do real, pela parte lógica do cérebro, mas também como algo real, através das emoções e sensações. Essa dicotomia reflete o Racionalismo, origem do pensamento moderno, quando a Ciência se concebe como única forma válida de saber, e quando também se institui a separação entre natureza e cultura, o que se desdobra na forma de pensar, de olhar, de viver que se edificou no ocidente. Se a ciência tem tradicionalmente tendência a invalidar o saber não científico, novas abordagens têm investido no diálogo com outras formas de conhecer, e a pesquisa de Ribeiro é um exemplo dessa aproximação. O próprio relato de Dement – neurofisiologista, autor de *The Promise of Sleep: A Pioneer in Sleep Medicine Explores the Vital Connection Between Health, Happiness, and Good Nights' Sleep* (Nova York: Dell, 1999) –, ainda que remeta à distinção (científica) entre razão e emoção, mostra sua escolha (parar de fumar) mobilizada pela mistura desses “lados” ao escutar atentamente o que o sonho veio lhe mostrar.

O jornalista Leandro Altheman, autor do livro *Muká: a raiz dos sonhos*, viveu uma iniciação espiritual entre os Yawanawá, no Acre, e conta sua experiência que envolvia o isolamento na floresta, uma rigorosa dieta alimentar e o uso da raiz sagrada *Muká*, que é mascada para seu sumo ser ingerido. A planta é utilizada para obter, por meio dos sonhos, as instruções espirituais de seus ancestrais. Ele conta dos diversos sonhos que teve com onças e do enfrentamento do medo naquelas situações oníricas como parte do processo xamânico para o iniciado aprender a dominar o medo. Se, no primeiro sonho, ao encontrar-se cara a cara com a onça, ele sentia um medo que o paralisava, com o passar dos dias e das noites, no desdobramento de um sonho em outro, ele passou a brincar com o animal e até mesmo a acariciar a onça. Ele diz: “o medo que a pessoa sente durante o sonho é um medo real. Quando você aprende a enfrentar esse medo, você também passa a ter as ferramentas para ter essa vitória sobre o medo no mundo desperto”<sup>254</sup>. Assim, o que se vive no sonho é tão real, em termos de sensação e aprendido, quanto as experiências na vigília:

---

<sup>254</sup> Transcrição de trecho da conversa no encontro realizado pelo *Selvagem Ciclo estudo sobre a vida: CICLO DOS SONHOS – PLANTA-SONHO*, com Leandro Altheman e Ailton Krenak. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=8ZAqAQKuL\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=8ZAqAQKuL_A)> [Acesso em: 27 maio 2022].

Os sentimentos que a gente tem durante os sonhos são reais, apesar de a gente estar vivendo num universo onírico, aquilo que a gente está vivenciando é real porque o nosso corpo, nosso espírito e nossa mente, vivenciam aqueles processos emocionais da mesma forma que no mundo desperto, então os sentimentos são reais.<sup>255</sup>

Quando fechei aquele livro com as folhas dentro, na Mata do Engenho, eu havia imaginado que dali alguns meses abriria o livro, naquela mesma casa, com as folhas dentro, já secas, para que eu pudesse tecer uma trama ainda maior do que aquela feita anteriormente para o trabalho *Natureza Secreta*, em que um vidro coberto com a trama de folhas secas é posto no bosque e uma profusão de imagens relampeja em sua superfície, aparecendo e desaparecendo. A grande manta rendada, com as perfurações das formigas nas folhas, seria instalada na direção do nascer do sol. Eu estava muito feliz quando coloquei aquelas folhas dentro do livro. Há muito tempo eu desejava sair da cidade e havia, enfim, me mudado de um apartamento na região central de Belo Horizonte para uma casa na mata. As ruas na região da casa nova eram de terra e não havia iluminação noturna por ali, a noite caía e as estrelas acendiam. Choveu muito e o cheiro da floresta úmida entrava pela casa naquele único mês em que vivi ali. Ainda não posso ver as fotografias que fiz naquela casa sem ser tomada pela melancolia. Estamos todos tão alegres naquelas imagens, uma vida se reinaugurava como havíamos sonhado.

Quando reabri aquele livro pela primeira vez, estávamos morando provisoriamente na casa da minha avó, a mesma casa onde a fotografei por anos a fio, a casa onde vivi a infância e para onde ainda era possível voltar. Minha avó já não estava mais lá e após seis meses vivendo ali conseguimos nos mudar para um outro apartamento na cidade. Faltava ainda alguns meses para a bebê se vacinar e o surto de febre amarela já havia passado. Por que naquele momento não procuramos novamente uma casa para morar fora da cidade, eu ainda não sei. As emoções muito intensas diante de tudo como havia acontecido, de forma tão repentina e radical, ainda estavam muito à flor da pele. Além disso,

---

<sup>255</sup> Ibidem.

os pensamentos meio confusos com o puerpério tornaram as decisões um pouco atropeladas, percebo hoje, olhando para este passado.

Vivemos pouco mais de dois anos no novo apartamento e o desejo de sair da cidade voltou a se expressar, a se expandir e eclodiu na pandemia do novo coronavírus em 2020. Em isolamento social, passamos muitos finais de semana daquele ano visitando áreas mais rurais na periferia de Belo Horizonte, onde poderíamos viver fora da cidade, mas mantendo os vínculos de trabalho e de escola, necessários na configuração da nossa vida como a construímos. Foram muitos passeios em diversos dias que, ao mesmo tempo que nos tiravam da claustrofobia pandêmica da vida em um apartamento com duas crianças, iam pouco a pouco redesenhando uma nova vida possível, ainda que imaginária, a cada visita a cada lote, a cada casa.

Depois de visitar muitos terrenos em muitas localidades, escolhemos novamente a Mata do Engenho: havia amigos por perto, a simplicidade do bairro, muito verde, era perto da cidade e aceitávamos conviver com a mineração na vizinhança. Mas, novamente, a possibilidade de viver ali ruiu de forma imprevista. A proprietária desistiu de assinar o contrato de compra do terreno e, quando isso aconteceu, já estávamos em Cabo Frio, onde fomos morar na casa da minha mãe enquanto a construção da casa avançaria, sendo gerenciada pelo nosso compadre e a arquiteta – ele seria o vizinho de um lado do terreno e ela, do outro. Este planejamento ruiu, mas o desejo pela vida fora da cidade não. Viajamos para BH; escolhemos um outro terreno e demos início ao projeto arquitetônico e às etapas burocráticas que naquele novo contexto demorariam mais e que, à distância, seriam complexas. Mas parecia fazer sentido: passar aquele ano de 2021, ainda tomado pelas incertezas e fragilidades pandêmicas, numa cidade menor, economizando, perto do mar e da minha mãe – sem escolas abertas e sem contar com a possibilidade de cuidadoras, seria bom ter alguém para ajudar com as crianças.

O projeto da casa ficou lindo. E agora olho para ele como um desenho, que existe na dimensão plana do papel e nas profundezas dos meus sonhos – os sonhos

do dia e os sonhos da noite. O projeto no papel guardei na gaveta, à espera. O desenho da casa existe em contínua reconstrução íntima, na imaginação de uma vida por vir, ainda um dia.

Em outra virada imprevisível, viemos morar no Rio de Janeiro e a construção da casa foi suspensa pelos novos movimentos da vida. Estou novamente na cidade em que vivi por sete anos (antes de me mudar para aquele apartamento na região central de Belo Horizonte), onde andava pelas ruas com a câmera na mão e com os olhos atentos para a floresta que nos atravessa a cada esquina, a cada janela.

Há poucos dias, remexendo em antigos portfólios, reencontrei um trabalho que fiz entre 2011 e 2012. Além das 70 fotografias em diapositivos coloridos, que compôs o trabalho apresentado com um projetor de slides<sup>256</sup>, foi o título que me chamou a atenção: *à deriva procuro o que é vivo*. Reencontro o fio desta pesquisa, antes mesmo que ela fosse imaginada. Encontro a busca que me orienta em cada trajeto, em cada mudança, em cada casa projetada, imaginada, em cada sonho – os sonhos do dia e os sonhos da noite, no lugar profundo onde eles se encontram.

---

<sup>256</sup> Este trabalho foi apresentado na exposição *A lua no bolso*, realizada no Largo das Artes (RJ), com curadoria de Raphael Fonseca, em 2013.

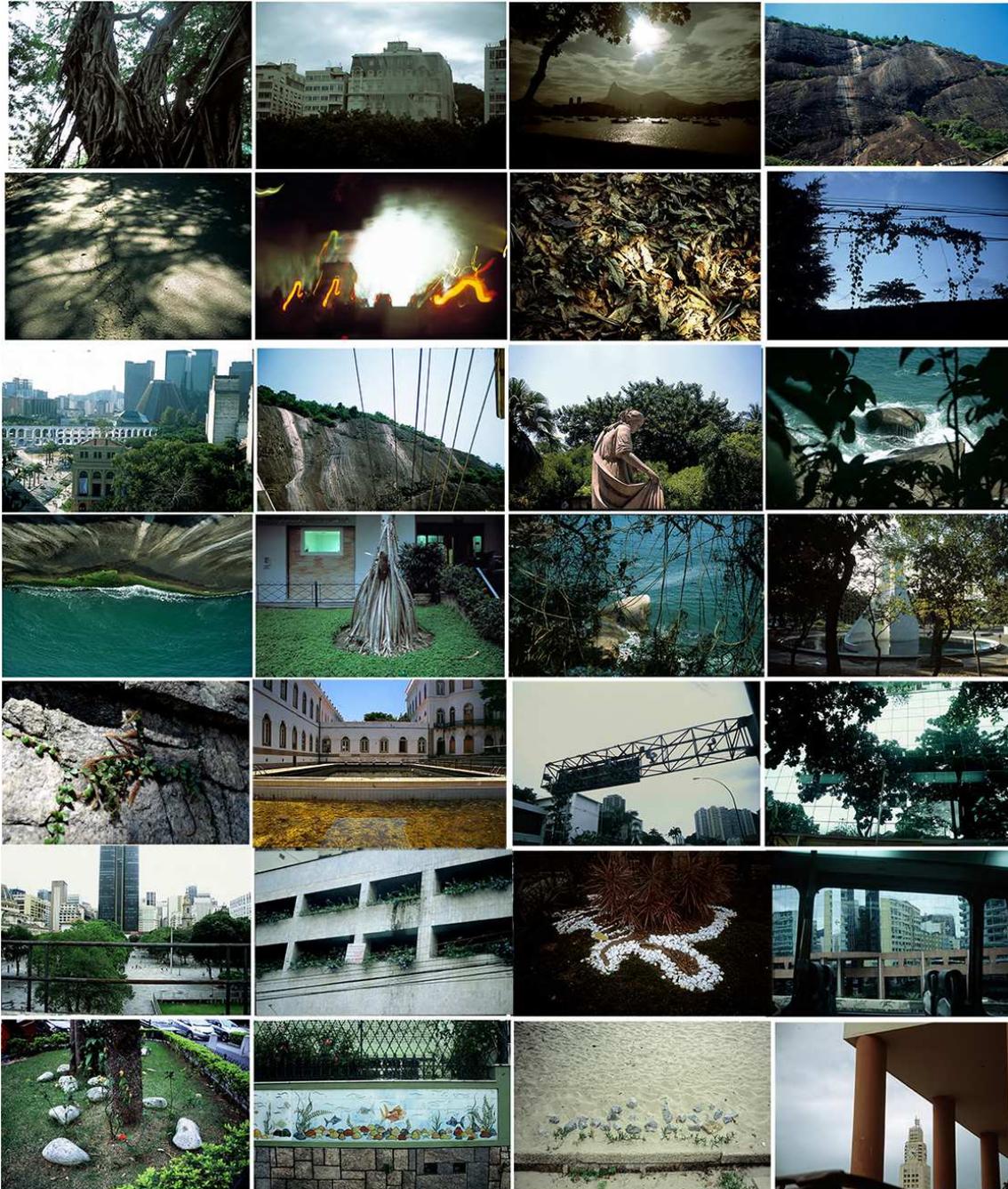


Figura 46 – *à deriva procuro o que é vivo*, projeção analógica de 70 slides fotográficos 35mm, 2011, dimensão variável

Os sonhos narrados no curta-metragem *Folhada* são apenas alguns da profusão onírica com narrativas em torno da procura por casas. Ribeiro diz que “para sonhar com emoções tão fortes é preciso vivê-las na vigília. A matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido”<sup>257</sup>, mas por outro lado considera que “se a reativação de memórias está na raiz das funções cognitivas do sono e dos sonhos, ela não basta para explicar a complexidade simbólica que caracteriza a narrativa onírica”<sup>258</sup>. Se o enredo da vida nos últimos anos, descrito nos parágrafos anteriores é, por um lado, o solo das intensas emoções e memórias reativadas nos sonhos, por outro lado, além dessa relação psíquica, dos *restos diurnos*, das emoções vividas aglutinadas para gerar as imagens oníricas, sinto esses sonhos como experiências vividas, não apenas como reminiscências do passado e sua simbologia.

A sensação de caminhar por aquelas ruas de pedra, dobrar uma esquina e se deparar com um lindo rio e o pôr do sol iluminando o pequeno comércio rural à sua margem; encontrar um belo terreno e na próxima visita descortinar-se, a partir de um novo trajeto feito para chegar até ele, uma vizinhança caótica habitando na estrutura precária do vilarejo, por onde eu atravessava por dentro de diversas casas, conversando com as pessoas como se fossem velhas conhecidas até chegar e sair da minha casa, correndo pelos becos. Atravessei muitos lugares e muitas histórias, com a sensação vívida da experiência. Em uma passagem do filme *Lavra* (2021), Ailton Krenak diz:

Sonhar é a mesma coisa que viver, são dois movimentos que acontecem ao mesmo tempo. Às vezes uma pessoa está te contando alguma coisa, aí outra pessoa fica olhando, prestando atenção e fala: “mas isso aconteceu agora ou você sonhou?” Aí, a pessoa fala: “aconteceu, no sonho”. Então *acontecer e sonhar não é diferente*, acontece dentro do sonho.

E contar o sonho no outro dia para os seus parentes é uma maneira de você trazer de lá daquele lugar do sonho para esse mundo alguma essência daquilo que você capturou no sonho. Eu me alimento muito do mundo do sonho, eu ando com um pé aqui e outro lá.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> RIBEIRO. *Oráculo da noite*, p. 17.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>259</sup> Filme documentário dirigido por Lucas Bambozzi, roteirizado por Christiane Tassis e montado por Fabian Remy, já exibido em alguns festivais internacionais de cinema em 2022, mas ainda não lançado no circuito comercial.

Enquanto algumas coisas aconteciam na vigília, outras aconteciam no sonho. Não vejo (meus) sonhos apenas como símbolos, mas como outras experiências, outra forma de percorrer a busca e, no encontro de todas as experiências, as que temos despertos e dormindo, a vida se faz. Se os *restos diurnos* são estruturantes da experiência onírica, talvez seja importante uma ideia de *restos noturnos* como essenciais na experiência da vigília.

Coccia diz que “o sonho é experiência de um corpo inteiramente delineado pelo sensível”<sup>260</sup>. Em sua abordagem, a oposição entre o eu e o mundo que a vigília parece evidenciar desaparece no sonho e esse particular entrecruzamento torna-se possível pelas imagens. “Sonhar, acima de tudo, quer dizer imaginar; aqui, no entanto, a imagem não é um simples objeto psíquico, mas sim quase a matéria ou a vida da qual tudo é feito e se alimenta”<sup>261</sup>, de modo que a imaginação deixa de definir uma relação com algo exterior e passa a coincidir com a existência, com uma vida ativa que, embora não se baseie nos órgãos de sentido, constitui um tipo de sensorialidade mais genérica e universal que todos os sentidos, porque pode ser afetada por todas as coisas em todos os seus aspectos. “O sonho, nesse sentido, é a vida do espírito própria ao sensível, desse espírito intermediário entre aquele *objetivo* e aquele *subjetivo*, que permite a ambos confundirem-se um no outro.”<sup>262</sup>

Lembro da anedota do filósofo chinês Zhuang Zhou, que viveu no século IV antes de Cristo, citada na epígrafe desse capítulo. Ele era um sábio chinês que sonhou que era uma borboleta ou era uma borboleta sonhando que era um sábio chinês? Essa anedota ilustra perfeitamente a mistura entre objetivo e subjetivo de que fala Coccia acerca do sonho. A separação entre o eu e o outro, o sonhador e o sonhado, o vivido e o imaginado é transtornada nas imagens oníricas. Coccia diz que “o vivente está naquilo que percebe, e vive apenas através daquilo que percebe. Aquilo que chamamos sonho é a forma mais incandescente desse

---

<sup>260</sup> COCCIA. *A vida sensível*, p. 62.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 62.

fluxo”<sup>263</sup>, o fluxo de perceber, de sentir, do sensível. Na penumbra das pálpebras fechadas, uma conexão reversível entre o corpo, o mundo exterior e o mundo interior se instala. Precisamos apagar as luzes ao redor e dormir o tempo necessário para que esses fluxos e conexões aconteçam.

---

<sup>263</sup> Ibidem, p. 64.

**Deste corpo que atravessa**

Comecei a escrita da tese olhando para minha história, lembrando de algumas luminâncias pela caminhada, amarrando alguns laços pelas árvores em meio à floresta para sinalizar o trajeto até aqui. E agora estou, com alguma surpresa, ao final deste trabalho. Entre o lugar da partida e o da chegada, que não significam, necessariamente, o começo e o fim, se põe uma travessia. Travessia que aqui também toma a forma possível do texto, e há tanto mais, sempre, fora dele – o que não coube no tempo e no espaço da escrita; o que não cabe em palavras.

Penso em dizer aqui, em sobrevoo, o que ficou de fora, todos os autores que eu gostaria de ter abordado, tudo que foi lido e que me importa tanto, mas que não estão aqui, inscritos nessa *forma*. Então, penso mais um pouco, e resolvo deixar esses nomes silenciados, na *contraforma* da tese – talvez cada leitor imagine outras vozes que poderiam soprar outros atalhos para, quem sabe, chegar ao mesmo lugar, ou a outros.

Escolhas foram feitas durante o trajeto e, como advertido inicialmente, tratava-se de uma caminhada errante, de um modo escolhido para ir, de assumir o risco de se perder – o risco como a vulnerabilidade e como o traço que constrói essa forma. Reconheço alguns desvios, que tomaram fôlego, reduzindo o tempo e o espaço para outras questões que eu gostaria de ter desenvolvido mais. Mas também não quero apontá-los agora, pois o que para mim pode ter sido um desvio, para o leitor pode ter sido os passos que deram a direção.

A leitura de Davi Kopenawa foi arrebatadora. Como seguir imune ao encontro com aquelas imagens vivas, ativas, espirituais? Ao mesmo tempo, como me aproximar delas e percorrer a distância que nos separa? Chegar perto da cosmologia ameríndia, especialmente da Yanomami, sem ter um contato direto, exigia ainda mais rigor e cuidado. Mesmo que mobilizada por uma afinidade afetiva, imaginária e imaginal, o desejo de aproximação não garantia o modo da relação. E, para mim, era essencial produzir uma forma de encontro que não reduzisse, simplificasse, submetesse aquela perspectiva à minha. Quando disse que essa tese era uma *pesquisa em ato*, isso também dizia dessa construção,

da busca por um modo de friccionar mundos que não envolvesse nenhuma forma de domínio – do outro, do seu saber –, ao contrário, que estivesse voltada para a potência germinativa do encontro.

No período de desenvolvimento desta tese, poucas semanas após minha qualificação, que aconteceu pontuando a metade da trajetória da pesquisa, a pandemia do novo coronavírus chegou ao Brasil. Reencontrei um rascunho de texto, escrito no início do isolamento social, e o transcrevo aqui, como foi deixado. Seria impossível recontar agora, com a mesma vivacidade, as emoções escritas naquele tempo.

*22 de abril de 2020*

*Hoje completa um mês que estamos em quarentena. Neste momento, minha filha de nove anos está em seu quarto e assiste às aulas online enquanto a de dois anos brinca com o pai. Há dias tento escrever, mas sinto que tudo o que eu possa dizer será rapidamente obsoleto ou, antes disso, que a produção acadêmica com a qual estou comprometida não seja essencial neste momento. Certamente também não é essencial que minha filha assista às aulas agora, mas sinto que a mínima manutenção de uma rotina, um pouco de ocupação mental e de relacionamento com outras pessoas além de nós façam bem a ela. Quanto a mim, sinto que a dificuldade da escrita vem também do absoluto desconhecido do que vivemos. O mundo inteiro a cada respiração diante da própria vulnerabilidade do ser.*

*A cada dia, um novo dia com emoções distintas, profundas e inomináveis. Entre o início deste texto, a palavra “Hoje”, e essa frase que escrevo agora revendo as poucas páginas que havia escrito, passaram-se já algumas semanas, duas ou três. Perdi a contagem e tento me orientar no tempo a cada dia, no dia que nasce, na noite que chega. Observar o movimento da luz e da escuridão no céu, nas coisas, em mim, em nós. Todos os dias essa transformação e nunca mais seremos os mesmos. Venho à escrita, então, como um modo de buscar com a forma das palavras algumas circunferências para a miríade de sensações que*

*experimento. Escrevo como processo de decantação, como se toda a mistura de sentimentos, sensações, visões, pensamentos pudesse se tornar minimamente distinta neste processo. Repouso na escrita para que as diferentes densidades dessa experiência possam ir se separando e ficando assim um pouco mais nítidas e visíveis. Mesmo que às vezes eu possa, com o próprio cotovelo que escreve, derrubar esse copo onde tudo já estava decantado e reinstaurar a mistura – e que seja esse o ritmo: entre a distinção e a indistinção há toda transformação possível. Entre o dia e a noite, entre a luz e a escuridão, a paleta infinita de cores se desenha no céu, a cada dia de uma nova forma.*

*A noite decanta as imagens do dia, o dia decanta as imagens da noite. Consciência, inconsciência. Ver, sentir. Viver, sonhar.*

*O trabalho que recomeço a fazer – e recomeço a cada dia – não é a elaboração de uma resposta e sim a reafirmação cotidiana de uma busca. Para além da pesquisa do doutorado, a busca compreende a vida de modo amplo e profundo. A produção acadêmica pode mesmo não ser essencial agora, mas a busca é, e é vital. Através dela me conecto com os desejos da vida. Felizmente minha pesquisa tem íntima relação com minha busca, à qual esta escrita serve, tornando-se sim, essencial neste momento. Em meio à pandemia da Covid-19, imersa nas incertezas, angústias e fragilidades que a situação produz, sigo tentando escrever como uma forma de apreender essas transformações – junto ao tema da pesquisa – imagem magia natureza.*

*“se nós estamos vivendo esse tempo de total imprecisão até no sentido da experiência do viver, a arte se constitui no lugar mais potente e mais provável de se constituírem novas respostas e novas perguntas para o mundo que nós vamos ter que dar conta daqui pra frente.”<sup>264</sup> [Krenak. Do tempo, N-1]*

---

<sup>264</sup> KRENAK. *Do tempo*. Disponível em <<https://www.n-1edicoes.org/textos/71>> [Acesso em: 30 maio 2022]

*algum dia de maio de 2020*

*Muitas vezes por dia a menina pequena calçava os chinelos e pedia para passear, os dias foram passando e hoje raramente ela pede para sair. Pergunto-me se ela se esqueceu do mundo lá fora e tento imaginar as consequências deste confinamento para todos nós. Desde que entramos em quarentena, eu e meu companheiro nos ocupamos de dar conta do básico: cuidar das meninas, preparar as refeições, gerenciar a despensa, lavar louças e roupas, fazer faxina, partilhar o tempo destas funções para termos, cada um, um pouco de tempo para si e seu trabalho – o que também fazíamos antes, mas a exaustão não é proporcional apenas ao tempo que as meninas não estão mais na escola. Algo imenso acontece fora de nossa casa e toma conta do mundo todo. Não são só as tarefas que nos esgotam, acredito ser a dimensão subjetiva do que está acontecendo. O sentimento de fragilidade, vulnerabilidade e transitoriedade, de estar diante do absoluto desconhecido do que virá; em sentir que há uma profunda transformação planetária em curso e que podemos nem mesmo estar presentes para ver o novo que há de vir. Tenho medo e ele se instala em cada respiração. José Gil diz que o medo que a pandemia produz não é uma atmosfera, é uma inundação, que “não é o medo, digamos, habitual, de morrer, mas uma espécie de terror mínimo, subterrâneo e permanente, que toma conta da vida”<sup>265</sup>. Resta-nos, ele diz, “escolher, contra o que nos faz tremer de apreensão e nos instala na instabilidade e no pânico, as forças de vida que nos liga (poderosamente, mesmo sem sabermos) aos outros e ao mundo.”*

*O medo acaba por acender o desejo de viver e o afeto entre os corpos quentes, pele com pele, me lembram de toda energia amorosa que constitui a vida. Talvez eu deva mesmo me dedicar plenamente ao prazer da partilha com minhas filhas, de sentir o calor de seus corpos junto ao meu, seus cheiros tão particulares e familiares, sorrir com seus sorrisos, chorar com seus olhares penetrantes e inocentes. Neste lugar eu me dissolvo, me amparo no prazer do contato físico, íntimo e amoroso que tenho em casa – isso existe. Mas há, também, um quase*

---

<sup>265</sup> GIL. O medo. Disponível em <<https://www.n-1edicoes.org/textos/21>> [Acesso em: 30 maio 2022]

*sentimento de culpa por sentir esse conforto do amor, da casa segura, da comida farta e saborosa. É um privilégio estar nesta situação e não esqueço os que não estão.*

E os meses seguiram a fio assim, no mundo. E acho que estas foram as únicas linhas que consegui escrever em 2020 e 2021 em direção à tese. Aceitei as urgências do presente, de cuidar das meninas, de estar com elas, aceitei também as dificuldades emocionais que foram se adensando com o passar dos meses, e depois se transformando. Desconectei da escrita, mas não da pesquisa – ela atravessava a vida e relampejava no movimento dos dias, nas leituras antes de dormir. Era difícil estudar com uma criança de dois anos, depois com três, solta pela casa ao longo do dia, restavam as noites mais tranquilas, porém eu já estava exausta àquela hora.

Os banhos de mangueira na laje, as pinturas feitas no porcelanato a céu aberto, as mãos pequeninas amassando a farinha para fazer os pães, o sol esquentando o corpo, a dança pela sala, a espuma dos banhos entre nossos corpos, o cuidado com as plantas domésticas – os gestos ali se configuravam como vínculos com as forças de vida que nos ligam poderosamente aos outros e ao mundo, e me dava a energia necessária para seguir em frente.

Depois de um ano e meio isolados em casa, em agosto de 2021, as escolas reabriram e a rotina foi lentamente se reestruturando em torno dessa possibilidade. A partir deste momento, consegui voltar ao estudo de forma mais disciplinada e cotidiana. Quando retomei a escrita da tese, em janeiro de 2022, com a nova variante *Ômicron* no Brasil, os casos de Covid-19 voltaram a subir e eu fui contaminada, mas, felizmente, com as duas doses da vacina no corpo, os sintomas foram suaves, em sua maioria. Mas um, no entanto, foi bastante difícil de lidar, especialmente para a escrita: o estado de “névoa cerebral” (*brain fog*), uma sensação de que os pensamentos eram mais fugazes do que minha capacidade de capturá-los, como se o pensamento passasse por mim mas eu não conseguisse retê-lo. Além do recorrente esquecimento de algo que eu havia

acabado de pensar, sentia uma dificuldade muito grande de me concentrar por períodos mais longos, o que gerava uma dispersão involuntária e uma exaustão mental no esforço necessário de seguir o trabalho. Com o passar dos meses, essa sensação foi diminuindo, mas ainda hoje sinto muita diferença na minha capacidade de concentração e no trabalho mental de forma geral. Alguns amigos que tiveram a doença relataram dificuldades similares e as pesquisas também apontam esses danos mentais.<sup>266</sup>

Se, por um lado, a pandemia intensificou a sensação de fragilidade e vulnerabilidade da vida, por outro lado, ficou ainda mais clara a necessidade de reativar o vínculo com o que produz o desejo pela vida, afirma sua força, beleza e potência. Reconhecer-se como parte integrante de um fluxo maior – de corpos e de energias – que compõe a vida na Terra pode parecer e ser mesmo simples, mas o gesto que evoco ao longo dessa pesquisa não vai em direção apenas do saber e sim, essencialmente, do sentir. O chamado que aqui se expressa, embora tenha ganhado novas camadas com a pandemia, não é deste tempo de agora. Essa pesquisa correspondeu a esse desejo de escutar, cada vez melhor, as ondas mais sutis do sensível, que atravessam os corpos. *Reativar o vivo, atravessar a floresta* e ser por ela atravessada é uma disposição à vida pelo vivente e a arte é um poderoso meio para reativar essa energia. Como artista me interessa, cada vez mais, pensar a imagem como vínculo com a energia viva e transformadora<sup>267</sup>.

Folhas que caem de uma determinada planta pousam em outra planta de espécie distinta, sustentam-se na instabilidade e na imprevisibilidade do próximo movimento, acomodam-se no tempo, fluxo inelutável da vida. Distintas espécies se entrelaçam e se acoplam, promovendo uma suspensão, até que caiam de volta no solo, dando continuidade à infinita transformação dos corpos na Terra.

---

<sup>266</sup> Disponível em <<https://pebmed.com.br/brain-fog-no-pos-covid-19-uma-epidemia/>> [Acesso em: 30 maio 2022].

<sup>267</sup> *Sobre água-viva e outros seres-imagens* é um vídeo-ensaio que produzi no contexto dessa pesquisa, que aborda os mesmos temas e trabalhos aqui apresentados, numa narrativa sucinta, poética e experimental. Disponível em: < <https://vimeo.com/564797565> > [Acesso em: 14 jul 2022].



Figura 47 – *Impermanências*, fotografia, 2020, 50 x 50 cm

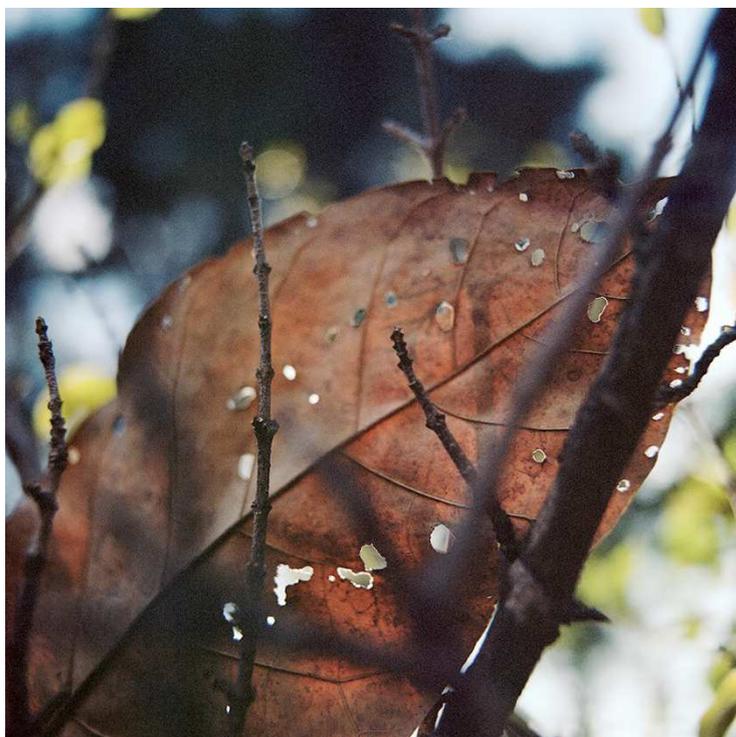


Figura 48 – *Impermanências*, fotografia, 2020, 50 x 50 cm



Figura 49 – *Impermanências*, fotografia, 2020, 50 x 50 cm



Figura 50 – *Impermanências*, fotografia, 2020, 50 x 50 cm

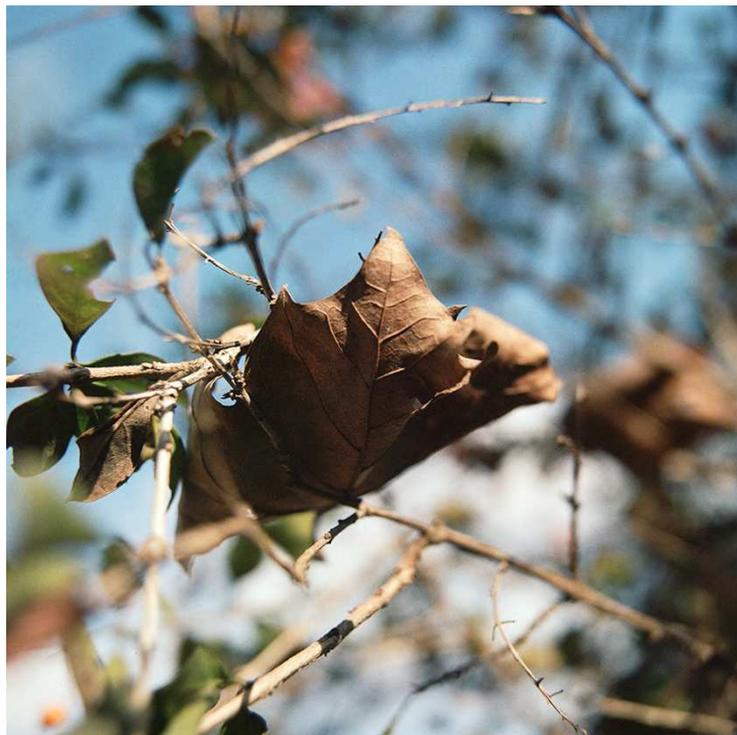


Figura 51 – *Impermanências*, fotografia, 2020, 50 x 50 cm



Figura 52 – *Impermanências*, fotografia, 2020, 50 x 50 cm

## Referências

- ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ANDUJAR, Claudia; NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: A Luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018.
- ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. In: LAGNADO; PEDROSA; FREIRE; VOLZ; ROCA; MARTINEZ (org.). *27º Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. Disponível em <<https://www.scribd.com/document/252110799/Deslocamentos-ri-tmicos-o-artista-como-agenciador-como-curador-e-como-cri-tico>> [Acesso em: 30 maio 2022].
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- BRASIL, André. *De uma a outra imagem: Traduções do visível e do invisível em Curadores Terra-Floresta e Xapiri*. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, V.35.03, 2016, p. 125-146.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Claudia Andujar e a tradução xamânica*. Zum Revista de Fotografia. Disponível em <<https://revistazum.com.br/radar/andujar-traducao-xamanica/>> [Acesso em: 30 maio 2022].
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*. Trad. Fernando Sheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DESCOLA, Philippe. O avesso do visível. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n.31, 2016, p.126-137.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- GELL, Alfred. *Arte e Agência: Uma teoria antropológica*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2008.
- GIL, José. O medo. *Pandemia Crítica*. N-1 Edições. Disponível em <<https://www.n-1edicoes.org/textos/21>> [Acesso em: 30 maio 2022].
- HADOT, Pierre. *O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Trad. Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- HANSEN, Julia de Carvalho. Ver o que o canto ensina a ver. *Cadernos de Leituras*, n. 57. Edições Chão da Feira, 2017. Disponível em <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/01/caderno-de-leituras-n.57.pdf>> [Acesso em: 30 maio 2022].

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica*. Ano 3, n. 5, 2017, p. 139 -146.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 27, 2012, p. 25-44.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. *ARS*, São Paulo, ano 18, n. 38., 2020, p. 329-349.

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

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Do tempo. *Pandemia Crítica*. N-1 Edições. Disponível em <<https://www.n1edicoes.org/textos/71>> [Acesso em: 30/05/2022].

LAGROU, Els. Antropologia e Arte, uma relação de amor e ódio. *Ilha*, Florianópolis, v.5, n.2, 2003, p. 93 -113.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou, Revista Usina, julho 2015. Disponível em <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>> [Acesso em: 30 maio 2022].

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo. (org.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu, 2020.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. O búfalo. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MAIA, Carla; MOURÃO, Patricia (org.). *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

MARTIN, Nastassja. *O regressar da noite – Reflexões sobre a vida onírica, aqui e ali*. Cadernos Selvagem. Disponível em <[http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2022/04/CADERNO\\_40\\_MARTIN.pdf](http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2022/04/CADERNO_40_MARTIN.pdf)> [Acesso em: 30 maio 2022].

MARTINS, Giovanna Vianna. *corpos nebulosos: imagens entre aparição e desaparecimento*. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. 248 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem zombarde ou liberdade clandestina. In: VILELA, Bruno (org.). *Mundo, Imagem, Mundo: cadernos de reflexões críticas sobre a fotografia*. Belo Horizonte: Editora Malagueta produções, 2018. p.17-29

MORAIS, Frederico (org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

RIBEIRO, Sidarta. *Oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para um vida não cafetinada*. São Paulo: N-1Edições, 2019

SEVERI, Carlo. A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. Trad. Estela Abreu. *Sociologia & Antropologia*. V. 1-2, 2011, p. 53-75.

STARHAWK. Magia, Visão e Ação. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, 2018, p. 52-65.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Cadernos de Leituras n. 62. Edições Chão da Feira. Disponível em <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>> [Acesso em: 30 maio 2022].

SZTUTMAN, Renato. Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. *Sexta Feira – Antropologia, Artes e Humanidades*, n. 4, São Paulo, Hedra, novembro de 1999

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, 2018, p. 338-360.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14-15, 2006, p. 319-339.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.