INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

IULIK LOMBA DE FARIAS

# A PROLIFERAÇÃO DO DEVIR: Imagem, Xamanismo E Clínica




Niterói
2025

IULIK LOMBA DE FARIAS

# A PROLIFERAÇÃO DO DEVIR: Imagem, Xamanismo E Clínica

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF como requisito à obtenção do título de Doutor em Cinema e Audiovisual.

Orientador:

Profº Drº Cezar Migliorin

Niterói

2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F224p Farias, Iulik Lomba de
A PROLIFERAÇÃO DO DEVIR : Imagem, Xamanismo E Clínica / Iulik Lomba de Farias. - 2025.
220 f.

Orientador: Cezar Migliorin.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Teorias da Imagem e do Cinema. 2. Etnologia Ameríndia. 3. Clínica e Esquizoanálise. 4. Perspectivismo. 5. Produção intelectual. I. Migliorin, Cezar, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

IULIK LOMBA DE FARIAS

**A PROLIFERAÇÃO DO DEVIR: Imagem, Xamanismo E Clínica**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Cinema e Audiovisual. Niterói, 04 de julho de 2025.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cezar Migliorin – Orientador
PPGCine/UFF

Prof. Dr. André Guimarães Brasil - Examinador
PPGCOM/UFMG

Prof. Dr. Leif Ericksson Nunes Grünewald - Examinador
DFCS/UFPA

Prof. Dr. Douglas Mosar Morais Resende - Examinador
IACS/UFF

Prof. Dr. Rodrigo Fischer - Examinador
IACS/UFF

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos imensamente ao PPGCINE-UFF e a todo seu corpo docente, discente e técnico pelo apoio e trabalho empenhado para que tenhamos um programa de pós-graduação de excelência no campo do Cinema. Em especial ao Laboratório Kumã, seus coordenadores Douglas Resende e Cezar Migliorin, que também é o nosso prezado orientador neste estudo; além de todos(as) aqueles(as) que por ali passaram enquanto esta pesquisa se desenhava. À Viviane Cid, Daniela Siqueira e Lucas Inácio pela partilha na coordenação de nosso grupo de cinema, - o Grupo de Quarta-, ao longo de longos três anos e meio. À bela equipe da Casa Jangada por sustentar o Cinemar há tanto tempo e por ter nos acolhido nos grupos clínicos e de estudos de Deleuze e Guattari. À CAPES e à FAPERJ, por cada uma à sua vez, ter concedido bolsas de pesquisa para que este doutoramento fosse ao cabo. Aproveitamos para agradecer aos membros das bancas de Qualificação e Defesa: Leif Grünewald, André Brasil, Els Lagrou, Douglas Resende e Rodrigo Fischer. A todos os meus (trans)parentes, aos povos ameríndios das terras baixas da Améryka e aos Mbya e Kaiowá, em particular, com os quais tecemos a vida entre cosmos.

Para Raquel, Aruã e Naína.

## RESUMO

As imagens manifestam afecções e intencionalidades do ponto de vista dos regimes de xamanismo para uma variada gama de coletivos ameríndios, pois as imagens, elas próprias, possuem seu mundo e agenciam seu cosmos em simultaneidade ao funcionamento do mundo humano. Ao infiltrarem determinações ontológicas das quais não são originárias, essas imagens sofrem transformações em seu estatuto que desestabilizam a relacionalidade política entre naturezas distintas, mobilizando uma cosmopolítica. Se para o pensamento indígena, filosofia, mitologia e ciência nunca se dissociaram, é exatamente nessa não-desconexão que um novo regime político das imagens pode nos atravessar. A questão aqui, portanto, não é pensar as imagens em sua semântica, mas sim em sua pragmática, dada essa indiscernibilidade entre mundos humanos e não-humanos, que fabricam "adoecimento" e "cura" via imagem sob as lentes xamânicas, e que nos inspiram a pensar uma potência clínica das imagens que exaspera os sistemas autóctones de conhecimento. Para tanto, traremos uma leitura de teorias perspectivistas, ao lado de experiências práticas de experimentação com imagens em grupos clínicos e contextos indígenas, que nos parecem esboçar uma espécie de "feitiçaria" das imagens, que ativa um devir-saúde nos corpos, nos mundos e nos territórios subjetivos possíveis de serem experimentados.



**Palavras-chave:** imagem; xamanismo; clínica; cosmopolítica

**ABSTRACT**

Images manifest affections and intentions from the perspective of shamanistic regimes for a diverse range of Amerindian collectives, as images themselves possess their own world and manage their cosmos simultaneously with the functioning of the human world. By infiltrating ontological determinations from which they are not originally derived, these images undergo transformations in their status that destabilize the political relationality between distinct natures, mobilizing a cosmopolitics. If, for Indigenous thought, philosophy, mythology, and science have never been dissociated, it is precisely in this non-disconnection that a new political regime of images can permeate us. The issue here, therefore, is not to consider images in their semantics, but rather in their pragmatics, given this indiscernibility between human and nonhuman worlds, which fabricate "illness" and "healing" via images through shamanic lenses, and which inspire us to consider a clinical potency of images that exacerbates indigenous systems of knowledge. To this end, we will bring a reading of perspectivist theories, alongside practical experiences of experimentation with images in clinical groups and indigenous contexts, which seem to us to outline a kind of “witchcraft” of images, which activates a becoming-health in the bodies, worlds and subjective territories that can be experienced.

**Keywords**: Image; Shamanism; Clinic; Cosmopolitics

## LISTA DE FIGURAS


| | | |
|---|---|---|
| **Figura 1** | Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943) | 50 |
| **Figura 2** | Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943) | 50 |
| **Figura 3** | Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943) | 51 |
| **Figura 4** | Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943) | 51 |
| **Figura 5** | Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943) | 52 |
| **Figura 6** | Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943) | 52 |
| **Figura 7** | Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947) | 59 |
| **Figura 8** | Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947) | 59 |
| **Figura 9** | Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947) | 60 |
| **Figura 10** | Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947) | 60 |
| **Figura 11** | Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947) | 61 |
| **Figura 12** | Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947) | 61 |
| **Figura 13** | Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903) | 64 |
| **Figura 14** | Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903) | 64 |
| **Figura 15** | Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903) | 65 |
| **Figura 16** | Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903) | 65 |
| **Figura 17** | Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903) | 66 |
| **Figura 18** | Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903) | 66 |
| **Figura 19** | Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014) | 70 |
| **Figura 20** | Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014) | 70 |
| **Figura 21** | Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014) | 71 |
| **Figura 22** | Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014) | 71 |

| | | |
|---|---|---|
| **Figura 23** | Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014) | 72 |
| **Figura 24** | Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014) | 72 |
| **Figura 25** | Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977) | 114 |
| **Figura 26** | Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977) | 115 |
| **Figura 27** | Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977) | 115 |
| **Figura 28** | Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977) | 116 |
| **Figura 29** | Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977) | 116 |
| **Figura 30** | Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977) | 117 |
| **Figura 31** | Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943) | 120 |
| **Figura 32** | Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943) | 120 |
| **Figura 33** | Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943) | 121 |
| **Figura 34** | Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943) | 121 |
| **Figura 35** | Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943) | 122 |
| **Figura 36** | Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943) | 122 |
| **Figura 37** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 149 |
| **Figura 38** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 149 |
| **Figura 39** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 150 |
| **Figura 40** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 150 |
| **Figura 41** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 151 |
| **Figura 42** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 151 |
| **Figura 43** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 152 |
| **Figura 44** | Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021) | 152 |
| **Figura 45** | Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990) | 166 |

**Figura 46** Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990) 166
**Figura 47** Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990) 167
**Figura 48** Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990) 167
**Figura 49** Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990) 168
**Figura 50** Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990) 168
**Figura 51** Dispositivo 01 190
**Figura 52** Dispositivo 01 191
**Figura 53** Dispositivo 01 191
**Figura 54** Dispositivo 02 195
**Figura 55** Dispositivo 02 195
**Figura 56** Dispositivo 02 196
**Figura 57** Dispositivo 02 196
**Figura 58** Dispositivo 02 197
**Figura 59** Dispositivo 02 198
**Figura 60** Dispositivo 03 201
**Figura 61** Dispositivo 03 202
**Figura 62** Dispositivo 03 203
**Figura 63** Dispositivo 03 203
**Figura 64** Dispositivo 03 204
**Figura 65** Dispositivo 03 204
**Figura 66** Dispositivo 03 205
**Figura 67** Dispositivo 03 205

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| **1** | **INTRODUÇÃO** ..... | 13 |
| **1.1** | **Algo em torno de um recorte** ..... | 13 |
| **1.2** | **Perspectiva e as lentes ameríndias** ..... | 24 |
| **1.3** | **A "mistura" de Perspectivismos como método** ..... | 26 |
| **1.4** | **Pistas teóricas de cada Perspectivismo** ..... | 30 |
| **2** | **IMAGEM, COSMOS E XAMANISMO** ..... | 46 |
| **2.1** | **O filme-feitiço e os não-humanos** ..... | 46 |
| **2.2** | **As imagens invisíveis e o contra-adoecimento** ..... | 67 |
| **2.3** | **Xamanismo e a circulação das imagens** ..... | 75 |
| **2.4** | **O imagetal e a máquina cosmológica** ..... | 80 |
| **2.5** | **Perspectivismo ameríndio e o multinaturalismo** ..... | 87 |
| **2.6** | **Modos de ver: corpos e cosmos a experimentar** ..... | 94 |
| **2.7** | **Imagem e indiscernibilidade** ..... | 105 |
| **3** | **TEMPO, PENSAMENTO E DEVIR** ..... | 111 |
| **3.1** | **O fora-do-humano do pensamento**..... | 111 |
| **3.2** | **A imagem e o tempo mítico ameríndio** ..... | 122 |
| **3.3** | **A contra-humanidade das imagens** ..... | 131 |
| **3.4** | **As imagens também nos veem** ..... | 138 |
| **3.5** | **Corpo e imagem nas dobras do tempo** ..... | 142 |

**3.6** **As imagens-sem-suporte e o cinema**..... 152

**3.7** **Imagens que matam, imagens que curam** …..... 161

**3.8** **As imagens e a história "perspectiva"** ……..... 171

**4** **MUNDO, MAGIA E ESQUIZOANÁLISE** ..... 176

**4.1** **Pequeno Prólogo** ..... 176

**4.2** **A imagem e os territórios *mégicos*** ..... 179

**4.3** **Deriva, Devaneio e Corpo** ..... 186

**4.4** **Esquizoanálise, Desejo e Paisagem** ……..... 206

**4.5** **Grupo e Cuidado** ..... 212

**Referências Bibliográficas** ……. 217

# INTRODUÇÃO

## 1.1 Algo em torno de um recorte

O texto que aqui apresentaremos aos (às) leitores (as) se origina de inquietações provocadas pela leitura de A Queda do Céu, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2018), que se tornou uma espécie de território sensível ao qual retornamos recorrentemente ao longo deste doutoramento. Inicialmente nossa proposta de pesquisa para o desenvolvimento da tese, residia na análise fílmica da produção cinematográfica dos cineastas Guarani-Kaiowá membros da ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul), com os quais mantemos uma relação longeva, desde o ano de 2009, e com quem havíamos realizado nossa etnografia para a elaboração de uma dissertação de mestrado no campo da Antropologia Social, defendida no final de 2018.

Naquela ocasião, nossas incursões em campo nos conduziram a uma proximidade bastante frutífera com os/as xamãs da região da Grande Dourados, no Cone Sul do Mato Grosso do Sul, pois os filmes Kaiowá da ASCURI estavam indissociados de um interesse pela política que se fazia nos territórios em disputa com o agronegócio, que eles nomeiam "retomadas". As retomadas se caracterizam, ora pela ocupação coletiva de regiões ancestrais de onde determinados grupos ou famílias foram retirados ao longo da ocupação dos colonos, ora pela expansão das aldeias já demarcadas promovendo a ampliação de suas fronteiras; por outro lado, toda essa mobilização se dá com protagonismo protuberante dos/as xamãs, os *Ñanderu* e as *Ñandesy*, respectivamente, que são responsáveis por "rezar" os movimentos de retomada entoando os *mborahei*, cantos-reza capazes de fazer chegar potências políticas não-humanas necessárias para a boa-aventurança da luta pela terra, além de "abençoarem" o território para que ele possa vir a ser um *tekoha,* lugar de construção do bem-viver e do modo de vida Kaiowá, o *Nhandereko ete.*

Ao longo de nossas imersões, o que mais nos interessou foi a mobilização de um pensamento cosmológico Kaiowá sobre as imagens que cineastas e xamãs colocavam em relevo durante nossas conversas e interações; quanto mais dedicávamos nossos esforços a ouvir os/as anciões/ãs, mais éramos afetados por uma sofisticada cosmologia em torno das capacidades agentivas das imagens. A etnografia, então, foi produzida por um gesto de escuta, que buscou uma espécie de transdução da noção Kaiowá de imagem, *ta'anga*; pois nos parecia que o tratamento conceitual elaborado por eles, conferia àquela acepção de imagem, uma certa particularidade etnológica que valia a pena ser cartografada. E ao tentarmos dar conta de

questões específicas que essa cosmologia levantava, encontramos uma conceituação de imagem consideravelmente complexa, que agenciava relações com categorias de seres invisíveis, os quais, em grande medida, estavam associados à fabricação de adoecimento e cura, e que faziam dos filmes e dos processos de filmagem, grosso modo, dispositivos disparadores de aberturas entre o mundo dos *angüe/angüere* e o mundo dos humanos.

Para os Kaiowá com os quais dialogamos, tanto os *anguë* quanto os *angüere* seriam espécies de espectros ou "fantasmas", que a priori figurariam no cosmos como presenças invisíveis, mas que ocasionalmente poderiam dar-se a ver aos humanos; e ao aparecerem, essas presenças assumiam a forma de uma imagem que produzia um desajustamento no bem-estar da(s) pessoa(s) que a via(m). Não era raro, portanto, que aqueles que haviam visto tais espectros imagéticos tivessem de permanecer muitos dias sob observação dos/as xamãs, ora para passar por tratamentos específicos que findariam as visões, ora para aprender técnicas de afastamento dessas imagens, já que a continuidade de seu visionamento e/ou de sua circulação na aldeia, evidenciava um perigo individual e coletivo eminente. De acordo com os xamãs, essas imagens seriam espécies de "corpos sem alma" oriundos de mundos não-humanos que poderiam estar ali para roubar a alma dos vivos, e esse sequestramento acarretava inevitavelmente em uma drástica transformação subjetiva da pessoa, que por vezes definhava até a morte ou se tornava extremamente violenta e agressiva.

Nesse sentido, quando falamos em determinadas capacidades agentivas da "imagem Kaiowá" (*ta'anga*), nos referimos a essa interferência concreta que as imagens produzem na vida vivida por humanos e não-humanos desse ponto de vista cosmológico. Vejamos que se aqueles que veem as imagens-fantasma têm a sua saúde desajustada, essa noção de imagem está conectada a uma tênue modulação entre um estado saudável e um modo adoecido de se viver; seja pelo corpo definhante, seja pela drástica alteração de humor e comportamento, mas em ambos os casos, "adoecimento" e "cura" estão atrelados a um maior ou menor grau de abertura e manejo das imagens. Em outras palavras, ter um corpo aberto às agências transformacionais que as imagens disparam, ou operar procedimentos de um certo ajuste do fluxo das imagens nos mundos humanos e mais-que-humanos, se configura, para os Kaiowá, como uma espécie de problema clínico do qual xamãs, imagens-fantasmas e pessoas precisam se ocupar. Mas, além disso, outro aspecto importante dessa categoria de imagem é que ela "surge" através de uma intencionalidade própria, que se revela quando ela mesma se faz aparecer. Agentividade essa que independe de um "querer" dos humanos quando as veem, porém, justamente, ao serem vistas, essas imagens colocam em movimento suas intenções, e

engajam os humanos em uma relação entre-mundos que requer um sistema de práticas xamânicas que estabilize essa relacionalidade.

À esteira dessas afetações, nossos interlocutores estendiam inferências análogas ao cinema e ao fazimento das imagens cinematográficas, pois para eles, as imagens fílmicas também agiriam sobre a saúde dos corpos que se deixavam fotografar, como se o ato de filmar incorresse em um aprisionamento da "força vital" daqueles corpos, acarretando em algo como um esvaziamento de suas potências de vida, o que os deixavam vulneráveis exatamente à ação dos *angüe* e dos *angüere*, e fazia, portanto, do fazer-filme um procedimento indesconectável do xamanismo. Antes de ligar a câmera, cantava-se, dançava-se e os/as xamãs proferiam algumas palavras. Depois das filmagens fazia-se o mesmo. A cena se dava como se fosse necessário fazer retornar aos corpos a parcela de vida arrancada pela câmera; como se após o esvaziamento "despertado" pelas imagens produzidas, fosse indispensável "reavivar" a vitalidade daqueles corpos via procedimentos xamânicos, já que estarem disponíveis às imagens os enfraquecia e os tornava suscetíveis a ação das imagens-fantasmas.

Nesse sentido, ao nos deparamos com A Queda do Céu, percebemos um certo funcionamento das imagens, mobilizado na narrativa de Kopenawa quando ele descreve determinados eventos contemplados pelos regimes de xamanismo Yanomami, que se aproximava dessas modulações agentivas das *ta'anga* que havíamos etnografado, o que nos pareceu potencialmente interessante investigarmos durante este doutorado; investigação que, oportunamente, foi esgarçando nosso recorte inicial, e acabou por desencadear um desvio importante para a pesquisa.

As operações e os usos do termo *imagem* apareciam no relato de Kopenawa nos mais variados contextos, e complexificavam densamente nosso percurso por nos apresentarem modos de agir das imagens, que esbarravam nas operações convocadas pelos Kaiowá, mas também as ultrapassavam. Por mais que a cosmologia Yanomami reconhecesse uma certa autonomia das imagens, as quais entrariam em ação no mundo dos humanos vindas de um mundo-outro, de modo similar ao que prescreviam os Kaiowá, a pragmática que elas invocavam era de uma maior associação positiva, mesmo que remanescessem alguns perigos passíveis de serem contingenciados. Por outro lado, nos parecia que saber estar com/entre imagens, era, justamente, o que faria dos xamãs Yanomami, xamãs. Posto sob outro ângulo, o xamanismo Yanomami precisaria que as imagens agissem para que ele mesmo pudesse agir; e as conexões agentivas entre imagens e xamãs, portanto, faziam com que os sistemas de conhecimento xamânico desse povo, funcionassem como uma espécie de conjunto de práticas

com as imagens, característica que emergia no texto de Kopenawa e Albert, e nos fazia revisitar incessantemente nossa experiência de campo ao lado dos Guarani-Kaiowá.

Se no Centro-Oeste do Brasil os xamãs curavam os enfermos lhes ensinando formas de afastarem de seu entorno imagens que os acometiam, ou empenhavam cuidados para que os adoecidos cessassem o visionamento dessas imagens; na Amazônia os xamãs Yanomami também se ocupavam, fundamentalmente, de manejar aberturas às imagens. O depoimento de Kopenawa fazia emergir incontáveis variações de *práticas com imagens* que se somavam às que havíamos encontrado entre os Kaiowá, e os usos do conceito *imagem* mobilizados pelo Yanomami, produziam, em nossa leitura, cruzamentos bastante interessantes entre enfermidades, imagens e uma certa "clínica xamânica", que avizinhavam os amazônicos dos Kaiowá do Cone-Sul, apesar de suas cosmologias serem radicalmente distintas. Mesmo que algumas dessas práticas e usos do termo *imagem*, por vezes aparecem esparsos nas formulações de Kopenawa, quando remontados lado a lado, esboçam uma imagem daquilo que estamos, ao lado dos Yanomami e dos Kaiowá, demandando dos/as leitores/as como entendimento do que viria a "fazer" uma imagem, e, que ao longo da tese, intentaremos investigar.

Vejamos por hora alguns exemplos das formulações de Kopenawa, para que mais adiante possamos traçar possíveis zonas de convergência com os casos experimentados entre os Guarani-Kaiowá, e, assim, melhor visualizarmos conexões entre as agências das *ta'anga* e as imagens Yanomami que nos interessam nesta Introdução: as imagens dos bichos ancestrais são chamadas para dançar com os xamãs no centro da aldeia; a imagem da garganta de um pássaro se acopla na garganta dos cantores rituais; a visão do xamã opera um raio-x de um corpo enfermo para ver a imagem da doença e realizar a cura; a imagem de uma pessoa é roubada por um ser do mundo-das-águas e essa pessoa "enlouquece"; as imagens da TV são apenas peles de imagem porque as imagens "verdadeiras" habitam o cosmos.

Atentemos que as imagens para os Yanomami exasperam largamente o que entendemos convencionalmente por imagem, pois se a imagem da garganta de uma ave se acopla a garganta de um humano para que ele cante em um ritual específico, as imagens são fabricadoras desse "corpo-de-gente" em uma espécie de trânsito ave-humano; se as imagens verdadeiras vivem no cosmos e vêm do mundo dos bichos ancestrais para dançarem durante um ritual xamânico, essas imagens ostentam formas de "agir" que as distanciam radicalmente do que fazem as fotografias, por exemplo; ou ainda, se a doença se faz imagem para se dar a cura, o xamã é alguém que age como um (des)intensificador da relação

adoecimento-imagem-cura, que está para além do que se faz comumente na radiologia e na oncologia.

Agenciamentos como esses nos fazem experimentar, por assim dizer, um lugar um tanto enigmático de operação das imagens, que nos apresenta um certo *entre* da imagem, da composição de um corpo, da abertura que nós humanos temos para outros mundos e um determinado fazer clínico; montagens extremamente sofisticadas que o pensamento de Kopenawa desdobrava, e aos poucos nos permitia a elaboração de uma espécie de mapa, que associava imagem, enfermidade, cura e mundos simultâneos, a partir do qual podíamos desenhar algumas linhas conectivas entre os sistemas de xamanismo Kaiowá e Yanomami; que ampliavam nosso olhar sobre as potencialidades clínicas das imagens, ainda pouco "aparentes" nos estudos do Cinema.

Tal mapa foi ganhando contornos cada vez mais prolongados, e nossa leitura de "A Queda do Céu" nos reintroduzia no campo que havíamos etnografado ao longo do mestrado: se para os amazônicos, seres de outro mundo assaltam as potências de vida de um corpo via captura de sua imagem, para os Kaiowá, a câmera, ao fazer imagens, abre mundos para seres invisíveis predarem o corpo de um porco; se nos limites da fronteira com a Venezuela, os xamãs "tiravam as doenças" dos corpos dos humanos, e colocavam neles "imagens de enfeites preciosos" que os protegiam das gentes-de-água (Kopenawa; Albert, 2010, p. 96), nos limiares de Brasil e Paraguay, os xamãs se transcorporificavam em forma-imagem para adentrar o mundo dos espíritos e aprender com a cobra-com-cabeça-de-cachorro um antídoto específico para uma enfermidade até então desconhecida (Farias, 2019, p. 51); ou ainda, se sob a umidade da Amazônia, "imagens tão velozes quanto aviões" fixam-se no peito dos xamãs "como as imagens de fotografia dos brancos" para que eles aprendam a realizar uma determinada cura (Kopenawa; Albert, 2010, p. 151), sobre as planícies alagáveis do Centro-Oeste, quando imagens de xamãs poderosos já falecidos são exibidas em um cineclube, chuvas torrenciais caem para curar as dores dos parentes que ficaram (Farias, 2019, p.116).

Percebamos, que inevitavelmente, as imagens Yanomami nos faziam reincidir em algumas constatações etnográficas que nosso percurso com os Kaiowá havia nos apresentado. De um lado, um ser do mundo-das-águas rouba a imagem de um parente de Kopenawa e o transforma em sujeito desajustado para os modos de vida Yanomami; de outro, filmar um porco no *tekoha* Kaiowá, sem uma anterior operação xamânica de afastamento de invisíveis, acarreta na morte do animal; entre os amazônicos imagens precisam descer e dançar ao lado dos xamãs; no território sul-matogrossense as imagens precisam ser afastadas da aldeia para

não adoecerem as pessoas. Desajustamento subjetivo, adoecimento e xamanismo disparados pelas agências das imagens, ora xamânicas, ora cinematográficas.

Por outro lado, menos que uma equivalência entre os sistemas de conhecimento Yanomami e Kaiowá, a leitura de Albert e Kopenawa nos faz investir em uma espécie de *campo de forças* convocado pelas imagens, que foi, conseguintemente, sofisticando nosso entendimento do que as imagens podem "agir" em um certo atravessamento com os "fazeres clínicos". Dito de outra maneira, avizinhar os xamanismos Yanomami e Kaiowá não diz respeito a equivaler as noções cosmológicas de imagem de cada etnia, mas nos leva a encontrar algo como um "circuito magnético" que as imagens mobilizam, uma potência agentiva das imagens que não está apenas na imagem em si, mas que com ela chega e opera em uma “esfera” clínica.

Conforme ampliamos as etnografias que líamos, percebemos que essa “clinicação” das imagens também é reconhecida por outros regimes cosmológicos. Progressivamente, fomos nos permitindo expandir os sistemas xamânicos com os quais nos relacionávamos, e um horizonte muito maior de filmografias indígenas para onde poderíamos olhar se abriu. Nossa aposta era a de que se nos debruçássemos sobre uma rede mais ampla de xamanismos, que também tinham na imagem um importante dispositivo de investimento nas práticas de "saúde", determinados gradientes clínicos do cinema poderiam ser vislumbrados para além dos Yanomami e dos Kaiowá.

Fomos aos poucos sendo tomados por uma sensação de que tal gesto intensificava ao menos dois movimentos da cosmovisão indígena, que nos engajavam em rotas até então não avistadas para a tese. Uma delas caminhava em sermos sensibilizados por variadas noções cosmológicas de imagem atravessadas pelos regimes de xamanismo, que aparecem como agenciadoras de “saúde”, para esbarrarmos nos modos como o cinema também ativaria campos de força que disparam vetores de uma determinada clínica. E a outra, incorria em uma espécie de cartografia política da relacionalidade das imagens com os devires não-humanos, sobre a qual nos ateremos ao longo dos capítulos 2 e 3, pois mesmo que essa não seja uma questão nova nas agendas da Etnologia das terras baixas da América do Sul, acreditamos que conectada ao cinema e às imagens cinematográficas, ela produziria algumas dobragens das agências clínicas das imagens para além do xamanismo.

Nos sentíamos convocados, porquanto, a pensar esses agenciamentos em uma espécie de zona de fronteira compartilhada entre as imagens e as práticas de cuidado, que a via cosmológica não cessava de apresentar; e que uma vasta produção etnográfica com as mais variadas etnias já investigara. Els Lagrou, Eduardo Viveiros de Castro, Marco Antônio

Gonçalves, entre outros etnólogos, encontraram complexas afetações de uma certa agentividade imagética e determinados eventos adoecedores/curadores, que nos ajudam a olhar para a produção cinematográfica realizada por/com povos indígenas, como uma espécie de fazer clínico, que de modo análogo ao xamanismo, costura procedimentos coletivos de viabilização de uma espécie de "vida saudável" diante de ameaças predatórias.

Els, ao lado dos Huni Kuin, traz à tona as afecções dos *yuxim* "seres-imagens responsáveis pela maioria das enfermidades", com quem o xamanismo desse povo amazônico possibilita encontros em "verdadeiros campos de batalha estéticos"; e que os xamãs visam estabilizar, impedindo suas inferências maléficas nas "almas corporadas" dos humanos (Lagrou, 2018, p. 147); Eduardo Viveiros de Castro, por sua vez, remonta mapas de afetações entre os espíritos e os corpos dos Yanomami, que colocam "algo paradoxal de uma *imagem* que é ao mesmo tempo não-icônica e não-visível", pois designa "uma certa relação de vizinhança obscura entre o humano e o não-humano" já que "tal não-iconicidade e não-visibilidade empíricas, em suma, parecem apontar para uma dimensão importante dos espíritos: eles são imagens não-representacionais [...]", capazes de "garantir" a saúde dos corpos-humanos (2006, p. 325-327); já Marco Antônio Gonçalves, ao relacionar o cinema e a cosmologia Navajos, percebe que a imagem por "não estar a serviço da representação, mas de uma aparição [...]" dotada de corpo e espírito "[...] associada com o princípio da produção do bem-estar no mundo [...] se traduz em 'saúde' e 'beleza'"; sendo filmes, tecidos e máscaras rituais, por exemplo, "forma e conteúdo" do princípio cosmológico de *hózhó,* estado de felicidade e bem-viver para os Navajo (2006, p. 645, 655-656).

Nesse sentido, tomando alguns casos etnográficos semelhantes contemplados pela Etnologia, ao lado de filmes e práticas com as imagens, acreditamos que será possível colocarmos em relevo experiências de grupos e coletivos, que experimentaram de alguma maneira essa "clinicação" exercida por/com imagens, para que melhor possamos aproximar os/as leitores/as da relação "cinema e clínica" que desejamos atravessar por meio de uma sensibilidade cosmológica. Para isso, desdobramentos agentivos como os citados no parágrafo acima, reaparecerão conectados a análises fílmicas em diálogo constante com a produção etnológica; pois nos parece que, resguardadas as especificidades das cosmologias de cada etnia, um trajeto comum compartilhado por variados povos ameríndios nos fornece um "desenho" de certo "funcionamento" das imagens, que aparece como "força" fabricadora de corpos e vidas saudáveis, justamente, por mobilizar aberturas sensíveis que se inauguram no *entre* do humano e do não-humano.

Em outras palavras, inspirados nas cosmologias ameríndias, intentaremos apresentar uma acepção de imagem que, apesar de se atualizar em suporte, traz muito mais que isso consigo. Ao se manifestar, uma imagem não se limita à sua aparência ou inscrição material; ela mobiliza um campo intensivo de forças e potências invisíveis que atuam por meio dela. Essas forças transcendem o que convencionalmente chamamos de "fora de campo" ou "fora de quadro", sugerindo uma dinâmica que estamos denominando, provisoriamente, de "magnetismo clínico". Essa ideia busca captar a capacidade das imagens de ativar e influenciar realidades que ultrapassam seu aspecto visível e imediato.

Uma imagem ao se inscrever e se tornar visível já agia antes como força em um circuito de virtualidade, e ao fazer-se imagem além de sua própria aparição, ela coloca também em relação com o mundo, vetores que disparam uma maior ou menor ação clínica sobre a vida. Essa "força" já era imagem, porém uma imagem invisível, ou ainda, uma imagem que "vivia" na invisibilidade.

Sob o prisma ameríndio é como se pairasse sobre os humanos um território invisível onde "moram" as imagens, um mundo que nos afeta, "lança" sobre nós suas interferências, suas intencionalidades, por essas intencionalidades somos "atingidos", transformados; ou seja, a esse "lugar" não-visual estamos suscetíveis, sensíveis e de certa forma abertos. Como se as imagens estivessem vivas em sua morada invisível e quando, por assim dizer, desejassem serem vistas nos forçassem a trazê-las para as esferas do visível, ou ainda elas mesmas, por ação própria se dessem a ver fazendo passagem do seu mundo ao nosso. Quando as imagens estão apenas vivendo sua vida, em seu reino, elas permanecem para nós invisíveis, mas exercem sobre nós sua irradiação, seu magnetismo; nós sentimos sobre nossos corpos e vidas humanas a força vital dessas imagens, as agências de sua outridade como um modo de existência que também tem suas vontades, ou melhor, que também deseja e que ao desejar nos implica.

Se os *yuxim* são para os Huni Kuin seres-imagem invisíveis para a maioria dos humanos, e causam variadas enfermidades que devem ser exaustivamente combatidas pelos xamãs por procedimentos estéticos, é porque eles são imagens não-visíveis que desejam adoecer aos humanos, e com o seu mundo mantemos abertas relações que se estabilizam esteticamente; na contramão, se para os xamãs Yanomami é necessário fazer os espíritos-imagem dançarem no centro da aldeia para que os humanos não adoeçam, mesmo que para a maior parte desses humanos essas imagens permaneçam invisíveis, é porque a irradiação dessas imagens não-visuais ativa saúde sobre os corpos; e ainda, se no outro extremo do continente, para os Navajo, as imagens, sejam oriundas do design dos tecidos ou

de uma película cinematográfica, precisam serem feitas visíveis, é porque sua visibilidade faz agir o campo de força do *hózhó,* operador cosmológico da produção de bem-estar no mundo.

Toda essa modulação paradoxal entre imagens visíveis e imagens invisíveis passou, por conseguinte, a figurar como problema central de nosso empenho teórico e analítico, nos convocando a manejar um gesto metodológico em duas direções: a primeira disparada por uma não-correspondência entre imageticidade e visibilidade; e a segunda operada por uma indissociabilidade entre imagem e clínica. Tal triangulação que as práticas xamânicas colocam em evidência, foi nos conduzindo a uma espécie de devir-feiticeiro das imagens, que acreditamos dizer respeito também ao cinema.

Mesmo que xamãs e cineastas se ocupem de imagens diferentes entre si, eles, no mínimo, compartilham das mesmas agendas: manejar, intensificar e potencializar as agências dessas imagens nos mundos em que estão imbricados. Vistas desse ponto de vista, as imagens operam como tecnologias de inferência concreta na (des)estabilização da vida e da saúde dos corpos, o que, a nosso ver, produz uma montagem interessante entre cinema e clínica que passou a nos acometer radicalmente; já que as imagens, de acordo com as lentes ameríndias, se apresentam nessa ambivalência visível-invisível, que as dota de afecções e de intencionalidades intimamente conectadas a regimes de práticas que adoecem e curam; o que encharcaria as imagens cinematográficas de uma certa feitiçaria análoga à que agem os xamãs.

Com isso, nos arriscamos em perguntar se tal circuito de invisibilidade de onde vêm as imagens não seria, portanto, uma espécie de mundo das imagens, com um cosmos próprio que nos afeta clinicamente, e que opera um certo interstício de cinema e xamanismo. Ora, o que poderiam nos dar a ver as imagens xamânicas invisíveis quando colocadas em relação com as imagens cinematográficas, já que seus efeitos "se mostram" de modos pragmáticos nas vidas e nos corpos? Seria plausível pensarmos uma política cósmica das imagens inspirada nas cosmologias ameríndias? Será que existiria uma espécie de funcionamento clínico imanente das imagens que deflagra a experimentação de um devir mais-que-humano? Como as imagens do cinema ocupariam lugar nessa teia de relações? Como poderíamos contribuir para o campo do cinema olhando para filmes sensibilizados por um olhar xamânico? No limite, o que um gesto como esse fabricaria?

Tais perguntas nos perseguem incessantemente, e são com elas que nos mobilizaremos a partir de agora, pois nossa intuição nos instiga a investigarmos os agenciamentos das imagens na indiscernibilidade entre cinema, xamanismo e clínica, que os sistemas cosmológicos indígenas inspiram. Por outro lado, não desejamos produzir aqui uma

amerindiologia, nosso gesto na verdade intentará "desenhar" um cosmos das imagens para além de uma filmografia indígena como uma espécie de metodologia, que nos fornecerá um mosaico do funcionamento desse circuito invisível que as imagens fazem existir e por onde elas circulam mesmo antes de se inscreverem em uma forma-suporte. Um desenho que será esboçado a partir das modulações entre visibilidade e invisibilidade que as cosmologias ameríndias prescrevem, mas sobre o qual teceremos linhas de conexão com outras teorias filosóficas que, para nós, possuem certa aderência ao entendimento de que as imagens produzem um mundo próprio e disparam vetores clínicos advindos desse campo cósmico.

Por óbvio, nosso *corpus* fílmico não abandonará filmes realizados por indígenas ou em territórios ameríndios; todavia, convocaremos também cinematografias produzidas nos mais variados contextos étnicos, políticos e estéticos, que conformariam aberturas a uma espécie de agentividade do invisível, que, a nosso ver, nos auxiliará a fazer emergir algo de feiticeiro, de xamânico, indissociável de uma pragmática das imagens que também se expressa em determinados filmes. Nossa hipótese é a de que o funcionamento do cinema fabrica fissuras entre esses mundos simultâneos, operando um cosmos específico, que atualiza um devir-outro nos corpos e nas vidas de modo clínico, análogo ao operado pelo xamanismo. Dito de maneira distinta, apostamos em uma "clinicação" que as imagens agem, justamente ao abrirem o humano para um fora que o afeta e o faz devir, o transforma fabricando variações no *mesmo* através de uma mudança de ponto de vista sobre si e sobre os mundos que o cercam.

Proporemos, para tanto, uma investigação especulativa que olha para essas aberturas como intensificadores relacionais das afetações entre naturezas, que podem fazer do cinema uma tecnologia fabricadora de uma cosmologia, que investe na imagem como agenciadora de invisíveis a partir de uma espécie de magnetismo clínico que ela faz operar entre esses múltiplos mundos. Em outras palavras, como salientamos parágrafos acima, as imagens e sua circulação lança sobre nós um campo intensivo de forças experimentáveis visível e invisivelmente, que faz nos atravessar um cosmos que adoece e cura pela ativação de devires, os quais atualizam o humano a partir de um fora dele.

Um filme, nesse sentido, está sempre aberto a um circuito cósmico que agirá com e para além de sua materialidade imagética, nos fazendo diferir daquilo que, por vezes, temos convicção de que somos, produzindo aberturas sensíveis a mundos desconhecidos que nos exasperam e nos permitem um tornar-se outro. E é justamente essa possibilidade transformacional aberta pelas imagens e seu cosmos que nos dará a ver os gradientes clínicos do cinema, e nos auxiliará a olharmos para nós e para o "nosso mundo" sob uma nova perspectiva cosmológica.

Nesse sentido, convidamos os/as leitores/as a caminharem conosco por esse trajeto, modulado pelas imagens xamânicas e cinematográficas postas em vizinhança, e ao longo de nosso percurso um filme como Barravento (1961), de Glauber Rocha, por exemplo, não poderá ser pensado, portanto, dissociado das agências de Iemanjá, ao passo que um filme de Morzaniel Ɨramari Yanomami[1] não será projetado em uma sala de cinema sem afetar e ser afetado pelos espíritos *xapiri*. Seja na esteira de um xamanismo Iorubá, seja sob as lentes de um xamanismo ameríndio, tomaremos como pressuposto que as imagens, elas mesmas, funcionam inextricáveis das aberturas cósmicas promovidas pelo agenciamento entre uma certa feitiçaria e uma determinada clínica, que nos abrem ao circuito de invisibilidade onde "moram" as imagens. Se nos acomete, para esse estudo, pensarmos a Imagem mobilizados pela intelectualidade xamânica, via pensamento cosmológico; é porque acreditamos que ao agenciarmos mapas "cósmicos" de relações que imagens, humanos e não-humanos fazem existir em devir, uma outra imagem do que podem as imagens se faz, e ao lado dela, uma potência clínica do cinema poderá aparecer.

Atordoados por essa avalanche, optamos, conquanto, por tomarmos definitivamente o desvio aberto por Kopenawa, sem abandonar os Kaiowá e seus filmes, mas convocando outras etnias e cinematografias para a dança, para que de alguma forma possamos olhar para esse díptico imagens-visíveis e imagens-invisíveis, em uma investigação que aglutina etnologia ameríndia e imagem, para atravessarmos juntos um deserto que tem no horizonte uma "clinicação" das imagens, que ultrapassa o xamanismo e nos encontra a nós não-indígenas. Os/As leitores/as poderão, enfim, acompanhar essa trajetória tendo a tiracolo nossa pista primordial: as imagens já existem e agem sobre nós como força antes de as vermos sobrescritas em suporte, e é nesse circuito de invisibilidade que elas "vivem".

Dito de forma diferente, menos que nos perguntarmos o que *são* as imagens xamânicas, nos perguntamos como sua *existência* e seus modos de operação podem nos dar a ver agenciamentos que dizem respeito às demais imagens, já que a Imagem será recorrentemente convocada como um *modo de existência,* como uma *subjetividade sem sujeito* entre tantas outras subjetividades que circulam independentemente do humano.

[1] Cineasta e documentarista reconhecido como o primeiro cineasta entre os representantes do povo Yanomami. Nascido em Roraima em 1980, atua como intérprete, tradutor, além de ativista e defensor dos Direitos dos Povos Indígenas, especialmente os Yanomami. Diretor do curta-metragem premiado "Mãri Hi – A Árvore do Sonho".

## 1.2 Perspectiva e as lentes ameríndias

Nossa proposta é de então pensarmos o que estamos nomeando "feitiçaria" das imagens como uma espécie de reencantamento do modo como "enxergamos" as imagens funcionando. Para isso, perseguiremos a mobilização de um pensamento cosmológico que produza uma torção na perspectiva com que projetamos a noção conceitual de imagem; pois como os/as leitores/as já puderam perceber, as imagens, para esta tese, ultrapassam a ideia de que uma imagem se resume a planos, quadros, fotografias, desenhos ou frames cinematográficos, à medida que, sensibilizados pelas cosmologias ameríndias, desejamos olhar para as imagens como um modo de existência, que habita um mundo específico, e que a partir dele faz agir sobre o mundo humano, um cosmos também específico.

O que dispara esta pesquisa, portanto, é um gesto de abertura do cinema para devires-encantados, para outras potências das imagens recorrentemente convocadas pelos regimes indígenas de xamanismo. Acreditamos que essa aposta filosófica nos possibilitará lançarmos mão de conexões entre imagem, produção de mundos e aparições de novos afetos em devir, que até então se encontravam dispersas, e que articuladas nos apresentam uma espécie de operação de um cosmos que se atualiza em efeitos clínicos e políticos.

Ao nos inspirarmos nos sistemas de conhecimento xamânicos, nosso percurso se dará a partir de uma certa mudança de direção nos modos como convencionalmente olhamos para as imagens, algo como um gesto de variação perspectiva, um esgarçamento sensível às afetações do mundo invisível das imagens.

Dito de outra maneira, nosso gesto metodológico será, por assim dizer, o de "tomarmos emprestado" um ponto de vista indígena sobre o que são e como agem as imagens, para que possamos colocar em relevo uma espécie de pragmática dessas imagens, que humanos e não-humanos fazem operar em uma zona de interstício de variados mundos. Nos parece que com tal *guinada perspectiva*, os povos ameríndios podem nos fazer enxergar uma imagem como um corpo vivo, detentor de intencionalidades e afecções que nos atravessam, e nos extrapolam a nós humanos; ou melhor, nos afetam fabricando fissuras nos limites de nossas capacidades humanas.

Poderíamos dizer que, ao longo de nosso trajeto, experimentaremos vestidos com as lentes xamânicas, um olhar cosmológico sobre as imagens como um dispositivo de cambiarmos nossa perspectiva antropomórfica acerca dessas imagens, para, assim, darmos a ver as agências de um campo intensivo de forças onde as imagens estão, antes de se atualizarem em forma-imagem, antes de se inscreverem sobre um suporte. Digamos que,

metodologicamente, é como se o pensamento ameríndio nos emprestasse óculos, que transformará o modo como olhamos para as imagens, a fim de que possamos "ver" que elas já existem invisíveis e agem sobre nós, previamente a qualquer gesto humano que as faça visíveis. O método que buscaremos investir mobiliza uma espécie de transformação perspectiva que nos abrirá às relações com esse cosmos das imagens, que as cosmologias indígenas reconhecem, e que sugerem um transbordamento agentivo das imagens que exaspera a visualidade.

Nesse sentido, estamos apostando em uma teoria da imagem que talvez esteja esboçada nos sistemas cosmológicos ameríndios, e pela qual desejamos ser afetados para que possamos fazer aparecer aos/às leitores/as esse circuito invisível, de onde as imagens vêm e onde as imagens "vivem" antes de as vermos. Para tanto, intentaremos manejar um certo método, em que ciência, filosofia e mitologia possam maquinar inextricáveis, sem uma desconexão entre esse cosmos indígena, a função científica deste texto e o conceito *imagem* não-centrado no visível. A fim de darmos a ver uma cosmologia da imagem que age em um fora do humano, em um fora do sujeito, mas que nos atravessa a nós humanos, e nos faz afetar o devir. Desejamos investir em uma mobilização cosmológica do pensamento, que possa colocar esses três campos em ação simultaneamente; pois este agir em simultaneidade configuraria uma sensibilidade do pensamento para as forças mais-que-humanas, animais, vegetais, minerais, incorporais, invisíveis, “encantadas”, ou ainda, "feiticeiras". (Deleuze; Guattari, 2010, p. 89-92)

Nos parece que ao percorrermos essa zona de indissocialidade entre filosofia, mitologia e ciência, acompanhados pelas imagens potencializadas por seu cosmos, perseguiremos agências do cinema que não estariam perceptíveis sem xamanizarmos o *olhar*, o que nos forçará a pensar o pensamento, por assim dizer, perspectivamente, através de "olhos" que não são os nossos. Poderíamos dizer que o esforço aqui será, portanto, o de "fazer ver" forças conectivas mais-que-humanas disparadas pelas imagens se as olharmos via sistemas encantados de conhecimento; já que inúmeras dessas potências feiticeiras passariam despercebidas se não nos engajássemos nessa alteração perspectiva.

Nesse sentido, nos empenharemos em dar a ver por meio de uma montagem entre xamanismo ameríndio e imagem, como o cinema pode manejar uma determinada clínica que se produz em abertura a esse cosmos inspirado pelo pensamento indígena. Assim, quanto mais nos distanciarmos de uma racionalidade antropomórfica e de uma *mimesis* representacional, que centralizaria a imagem em uma esfera de visualidade, mais nosso

território de ação e percurso se abrirá a um devir-selvagem do pensamento que nos interessa experimentar.

Ao lado de autores como Eduardo Viveiros de Castro (2016), Luiz Antonio Simas & Luis Rufino (2020) e Els Lagrou (2011), entendemos que uma das táticas e estratégias do colonialismo para assujeitar os sistemas cosmológicos, é exatamente desvalorizar esse funcionamento "encantado" de múltiplos mundos em afetação na produção do conhecimento científico, como se uma cosmologia fosse incapaz de fabricar ciência e uma reflexão sofisticada e complexa da vida. Nosso encontro com os povos ameríndios, portanto, procura no pensamento indígena uma espécie de sensibilidade de criação com a qual caminharemos; pois acreditamos que afetados pelas cosmologias "encantadas", poderemos nos deparar com esse invisível afetante, que temos entendido como o campo de forças que as imagens convocam; já que vistas sob o agenciamento filosofia-ciência-mitologia, sejam essas imagens ameríndias ou não, sua operação é indesconectável das combinações cósmicas que os sistemas xamânicos sinalizam.

De um lado, os regimes cosmológicos nos munem de aparatos e instrumentais perspectivos para que venhamos a perceber as imagens nesse outro movimento, como uma multiplicidade intensiva de agências que esbarra em uma "clinicação", e não apenas como um "objeto" visual circunscrito; de outro, as imagens cinematográficas nos conduzem a territórios sensíveis em que estaremos disponíveis a compartilhar olhos que não são nossos, a experimentar uma perspectiva que não advém de uma identidade étnica ou biológica, mas que nos invade como devir, como força diferencial que dá passagem a determinados gradientes clínicos.

### 1.3 A "mistura" de Perspectivismos como método

O que estamos demandando dos/as leitores/as, portanto, é que não percam de vista nosso gesto teórico-metodológico de vestirmos as lentes xamânicas para encararmos o mundo das imagens, uma espécie de câmbio no modo de vermos, uma alteração perspectiva indispensável para atravessarmos juntos(as) esta tese. Tal gesto implica, por consequência, algo em torno de uma metodologia perspectivista. Não à toa, Eduardo Viveiros de Castro (1996) e Tânia Stolze Lima (2002) demonstraram que os sistemas de pensamento de uma grande parte das etnias ameríndias, originárias das terras baixas da América do Sul, operam por variações particulares de um perspectivismo compartilhado entre elas, o *perspectivismo*

*ameríndio*, sobre o qual nos debruçaremos com mais afinco no capítulo 2; mas que por hora gostaríamos de avizinhar a outras formas de perspectivismo encontradas na filosofia, para traçarmos, então, algumas linhas do método que estamos a propor.

Como se sabe, o perspectivismo ameríndio não é o primeiro perspectivismo a ser sistematizado, e apesar das diferenças entre os regimes de conhecimento engajados nesse tipo de funcionamento do pensamento, alguns rastros comuns entre eles persistem e deixam aparentes determinados nós, que nos permitirão um cruzamento bastante interessante das cosmologias indígenas com as teorias perspectivistas de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), Etienne Souriau (1892-1979), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Henri Bergson (1859-1941), as quais agenciaremos para criar os aparatos metodológicos que entendemos serem os mais profícuos para este estudo.

Cada um desses pensadores, à sua maneira, lidou com as implicações das atualizações perspectivas para sofisticar sua teoria, mas nenhum deles esteve distante da ativação dos devires não-humanos que as experimentações das transformações perspectivas disparam. Nesse sentido, atravessados pelos regimes de xamanismo ameríndios poderemos ser afetados por uma visada perspectivista acerca das imagens, que se de um lado nos faz recorrer às cosmologias não-ocidentais de operação de uma certa filosofia, de outro também nos faz esbarrar em algo que todos esses perspectivismos colocaram em evidência, que é justamente o entendendimento de que o "ato" perspectivo é ativado por um corpo em devir, que altera sua natureza e faz surgir mundos. Tal aspecto compartilhado por todas essas variações da teoria perspectivista nos acompanhará durante nosso percurso, pois ao nos debruçarmos sobre os diferentes modos de ver experimentados por variados modos de existência, nos abriremos a uma operacionalidade de múltiplas naturezas, que nos desviará de um enclausuramento antropomórfico e nos fará ser afetados por um mundo que não nos pertence: o mundo das imagens.

Nossa metodologia, portanto, tecerá uma "mistura" de Perspectivismos com a qual desejamos trazer à tona uma mastigação dos agenciamentos entre xamanismo, cinema e clínica, para que uma espécie de encanteria das imagens chegue, e possamos, quem sabe, fornecer alguns contornos para uma noção de imagem contaminada pelo que pensam os regimes cosmológicos ameríndios. Apostamos que essa abertura perceptiva nos tornará sensíveis aos efeitos produzidos pela ação das imagens na saúde da vida e dos corpos que com elas entram em relação, exatamente pelo fato de que a alteração perspectiva possibilita a infiltração de um cosmos de outra natureza no mundo que originalmente habitamos.

Entretanto, não desejamos aqui, sugerir uma equivalência formal e/ou conceitual entre eles, muito pelo contrário; estaremos assumindo um risco de nos deixarmos ser afetados pela alteridade radical, pela potência desestabilizadora da diferença, pois é ao nos equivocarmos que nos permitimos sair do controle e abrir mão de uma certa racionalidade, de uma centralidade da autoridade daqueles que supostamente *conhecem*. Ao lançarmos mão de outras cinematografias e não apenas das indígenas, para pensarmos os atravessamentos entre xamanismo, imagem e clínica, isso se dá em função de o perspectivismo ameríndio nos fazer encontrar também, potências abertas por outros perspectivismos, que certamente as teorias deleuziana do cinema e de cineastas como Jean Epstein[2] e Glauber Rocha[3] estiveram sensíveis a pensar.

A priori não sabemos nada dessa "mistura" e o que ela pode fabricar, mas nossa intuição nos provoca a experimentar a possibilidade do equívoco como uma bifurcação de trajeto, como uma fissura no mapa conceitual já disponível. Para nós, tal experimentação perspectivista poderá nos fazer olhar as imagens como índices representantes desse cosmos em funcionamento, que não resumirá uma imagem a um sistema de inteligibilidade, mas nos abrirá a um território sensível, a uma zona de indiscernibilidade entre cinema e regimes xamânicos, na qual estaremos afetáveis às forças convocadas pelas imagens, e, no limite, veremos os filmes como conjuntos de corpos, como uma espécie de ajuntamento de modos de existência; pois, o que os perspectivismos operam, inclusive o ameríndio, é uma recusa da interpretação, da representação, da narrativa e da discursividade, e, com isso, o que nos interessará são as aberturas de mundos e as experimentações de corpos em devir, que farão emergir para esta tese, um problema de forças imanentes que a imagem convoca com tal movimento de câmbio de perspectivas.

Dito de outra maneira, o perspectivismo é um modo filosófico de operação do pensamento que desmobiliza a acepção de que se vive na Terra um *mesmo* mundo, uma *mesma* realidade, e uma *única* forma de progressão do tempo, já que mundos alternativos se abrem, novos corpos passam a ser habitados e tempos não-cronológicos são experimentados para além de uma essência, de uma substância ou de uma excepcionalidade do humano. Olhar para as imagens perspectivamente, portanto, não se trata de operar um ponto de vista sobre

---

[2] Poeta, escritor, cineasta e filósofo do cinema. Nascido em Varsóvia no dia 25 de março de 1897, se mudou ainda jovem para a França, onde se tornou um dos expoentes do movimento conhecido como Impressionismo Francês. Foi uma das figuras mais inovadoras do cinema francês dos anos 1920.

[3] Cineasta brasileiro, principal idealizador do Cinema Novo. Dedicou-se intensamente ao cinema e mesmo em seu curto tempo de vida (1939-1981), produziu grandes obras como "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964) e "Terra em Transe" (1967).

uma Natureza dada como verdade inexorável, já que ao realizarmos essa operação de troca de perspectivas, trocamos também de corpo, o que faz com que vejamos múltiplos mundos operantes em simultaneidade, que multiplicam a "natureza" para além do dois, para além do binário, do bipartido, para além das antinomias.

Se em “2 ou 3 coisas que eu sei dela” (1967), Godard[4] faz de uma xícara de café uma galáxia inteira, ou em “2001: uma odisseia no espaço” (1964), Kubrick[5] atualiza o osso em nave espacial, é porque à sombra de seus corpos cafeinados ou calcificados, paira um devir-galáxia, um devir-nave que a abertura da imagem à virtualidade faz chegar aos que as veem. Em resumo, para esse estudo, tais perspectivismos nos engajam em um *ver* as imagens e o cinema, fora de um ponto de vista antropomórfico, que organizaria todo um pensamento sobre as imagens ou sobre os filmes, a partir de um mono-mundo, de uma mono-natureza. Quando mobilizamos, conquanto, as teorias perspectivistas para investigarmos as potências do agenciamento entre imagem, xamanismo e clínica, faremos com que se opere um multinaturalismo, no qual o pensamento não poderá ser visto como uma faculdade exclusivamente humana; pois agem *pensamentalidades* os espíritos, as pedras, o mar, os xamãs, os cineastas e as doenças, já que existe uma intencionalidade *pensamental* dessas existências sobre nós humanos. Adoecer, curar, fazer um filme, nesse sentido, refuta um antropomorfismo do *político* porque os múltiplos cosmos e mundos de onde advém esses corpos, têm um agir “pensante” e uma *vontade política* sobre as decisões e negociações que perpetuam ou não, a(s) vida(s) no mundo humano.

Sabemos que multinaturalismo e perspectivismo podem não ser palavras que usamos no cotidiano, mas o que desejamos dos/as leitores/as é que as leiam como espécies de chaves-de-fenda, que precisam ser articuladas para despregar determinados parafusos e desafixar camadas; no primeiro caso, a multiplicação da natureza da "coisa”, a nave que não é única e exclusivamente nave, porque é também um pedaço de osso, ou o café que é simultaneamente café e galáxia; no segundo caso, é a variação do ponto de vista que nos interessa, porque atualizar a perspectiva é adentrar em um mundo-outro, o café é o café para nós ao amanhecer, mas ao mesmo tempo é a galáxia para as moléculas de cafeína, já o osso, por sua vez, que é osso para o *homo-erectus,* ao mesmo tempo é nave que atravessou radicalmente o espaço-tempo para o arqueólogo que o encontra.

---

[4] Nascido na França em 1930, foi um dos cineastas mais expressivos da Nouvelle vague, movimento cinematográfico francês de grande influência nos anos 1960.

[5] Cineasta, roteirista, produtor e fotógrafo estadunidense. Diretor de “O Iluminado” (1980), “Laranja Mecânica” (1971), entre outros filmes importantes na história do cinema.

Vejamos que nesses dois movimentos de atualização, seja de natureza, seja de perspectiva, uma certa desobediência é demandada; uma desobediência, por assim dizer, política, pois nos implica em um deslocamento centrífugo de qualquer fundamento organizador, de quaisquer essencialidades transcendentes fixadoras de uma identidade taxonômica, e que a nosso ver, nos lança em um desconhecido, mas que intentaremos experimentar. Não se trata, então, de uma metodologia já sistematizada, porém a tentativa de esboçá-la nos parece um gesto também político, que, ao ser inspirado nas cosmologias ameríndias, abre um campo de investigação instigante no qual as imagens poderão ser vistas como mais-que-imagens, "coisas" que ao atualizarem sua natureza, nos convidam a alterarmos nossa perspectiva do que fazem as imagens em devir.

### 1.4 Pistas teóricas de cada Perspectivismo

Pois bem, veremos que com Bergson (1999) poderemos pensar um perspectivismo que simpatiza com o não-humano para que habitemos a interioridade de outros corpos, ao passo que deixamos o *humano* aberto às afetividades minerais, por exemplo. Há a possibilidade de vermos como as pedras, de sermos afetados por uma política agenciada por elas, se nos mobilizarmos para simpatizar com as rochas. O perspectivismo bergsoniano faz com que experimentemos afetos rochosos via simpatia; pois ela é o método através do qual a indiscernibilidade geológica entre o corpo humanoide e o corpo pedral pode nos atravessar. Bergson entende que um ponto de vista é experimentado independentemente da existência de um cérebro ou de um aparelho visual fisiológico, pois para ele, qualquer corpo supostamente inconsciente, possui uma interioridade a partir da qual "enxerga" o mundo onde se insere, apreende o real que o cerca e produz "zonas de indeterminação" com corpos de naturezas distintas, conformando uma espécie de ação virtual incessante que possibilita a ativação de pontos de vistas além-de-humanos experimentáveis em um "intervalo entre a representação e seu objeto" (Bergson, 1999, p. 38), pois o que se vê *não é o real em si*, mas já uma imagem provisória, passageira de um possível real a depender do corpo que o apreende, pois a força que permanece interminavelmente agente sobre todos os corpos é a virtualidade:

> Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência - no caso da percepção exterior - consiste precisamente nessa escolha. [...] Toda a dificuldade do

> problema que nos ocupa advém de que nós representamos a percepção como uma visão fotográfica das coisas, que seria tomada de um ponto determinado com um aparelho especial, no caso o órgão de percepção, e que se desenvolveria a seguir na substância cerebral por não se sabe qual processo de elaboração química e psíquica. Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço? [...] Nossas "zonas de indeterminação" desempenhariam de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada àquilo que é; fazem apenas que a ação real passe e que a ação virtual permaneça (Bergson, 1999. p. 35-37).

Atentemos que para Bergson, um "ponto material inconsciente", ou como dissemos antes, uma pedra por exemplo, exerce um ponto de vista específico como uma "fotografia" tirada de seu interior, e que não é possível de ser representado por capacidades humanas, exatamente porque diz respeito a outra natureza perceptiva que não é hominídea, mas que nas "zonas de indeterminação" entre nós humanos e as rochas, podemos experimentar via virtualidade. O virtual aparece para o pensamento bergsoniano, portanto, como essa "tela" de fundo não-representacional, na qual uma percepção não-humana pode nos afetar fora da representação. Em outras palavras, ao estarmos abertos às afetações minerais em uma arena de indiscernibilidade entre os rochedos e os humanos, podemos estar disponíveis ao ponto de vista da pedra, que nos atravessa não porque somos corpos equivalentes, mas porque na indeterminação entre rocha e "gente", o virtual permanece operante e um devir mineral nos invade.

Algo similar aparece, posteriormente, também no pensamento de Deleuze e Guattari (2020) sobre a arte, pois os autores veem a casa de um Monet "aspirada pelas forças vegetais de um jardim incontrolável, cosmos das rosas" quando o pintor pinta, uma casa que está em uma zona de inferência de forças, e que "participa de todo um devir" por operar como passagem do infinito da tela em branco ao finito de uma mínima pincelada, que nada mais seria do que a atualização da "vida não orgânica das coisas" (2020, p. 233). Observemos que o artista, para os filósofos, não pinta um mundo ou um jardim reais vistos de uma janela, pois antes, pintor, rosas e tela compartilham um cosmos, um campo de forças no qual agem os devires. Ora, se na exterioridade do humano existem os rochedos, num circuito interior ao corpo do humano, existe o ferro ingerido com os feijões, o magnésio com os peixes e o potássio com as batatas-doce – todo um devir mineral –; e em via análoga, um quadro de Monet não se atualizaria em arte e vida inorgânica sem a ação das rosas, dos jardins, seus perfumes e cores introjetados no gesto do pintor – todo um devir vegetal. Um dentro e um fora agenciados perspectivamente pelo indiscernível entre o animal, o vegetal e o mineral.

Ao olharmos por essa mineralidade rochosa, inspirada em Bergson, portanto, um tempo e um corpo que não é do *homo sapiens sapiens* faz agir os nossos olhos, e experimentamos a temporalidade e a perspectiva de uma montanha; já com Deleuze e Guattari, ao nos depararmos com "A lagoa dos lírios d'agua" (1899) de Monet, somos agidos pelas forças das rosáceas e habitamos, mesmo que provisoriamente, o cosmos das rosas. Ver como um outro, sentir o tempo que faz passagem no corpo desse outro, ou ainda ser imergido no cosmos das plantas, é, justamente, uma maquinação dos interstícios entre naturezas, um funcionamento das zonas de indiferenciação; mais uma vez, um mosaico de operação do que chamamos multinaturalismo mobilizado pelas variações perspectivas que o devir dispara.

Não apenas para os ameríndios, conquanto, o problema de ver também para o bergsonismo e para o pensamento deleuze-guattariano, é uma operação de "vestir" outro corpo e/ou habitar outro cosmos, ou ainda, é uma ativação da transcorporalidade e da abertura ao devir, e, com isso, ver com um corpo que não nos pertence, produz deslocamentos de uma filologia para uma "perspectivologia" digamos cosmológica, na qual a biogênese não opera. Esvaziados de um naturalismo biológico, o perspectivismo de Bergson ao lado de Deleuze e Guattari nos permite uma outridade corpórea, temporal e cósmica, com a qual evolução e cronologia se desestabilizam. Em uma outra camada, ao olharmos para a troca de perspectivas via um procedimento ameríndio, estaremos analogamente diante de uma transespecificidade cosmológica contemplada pelo xamanismo, esboçado na formulação de Eduardo Viveiros de Castro (1996) em torno da capacidade dos xamãs virem a ser "onça" ao ativarem sua roupa-animal em uma atualização também transespecífica:

> A noção de "roupa" é uma das expressões privilegiadas da metamorfose - espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais, um processo onipresente no 'mundo altamente transformacional' proposto pelas ontologias amazônicas (Viveiro de Castro, 1996, p. 117).

Deleuze, Guattari e Bergson, articulados ao perspectivismo ameríndio, nos fazem incidir em um certo mosaico de variação das naturezas dos corpos e dos cosmos, que extrapolam as noções de identidade filogenética e unidade cósmica nas quais o planeta Terra e nós humanos estaríamos inseridos; justamente porque a alteração de perspectivas nos abre a nós e ao mundo, para um "agir" do virtual e do devir, que desenha uma espécie de "plurinaturalismo", e nos faz, assim, diferenciar de uma fixação ontológica antropocêntrica e de uma representacionalidade transcendente e intransponível de primatas. Posto sob um outro

ângulo, não é que não sejamos humanos ou que a lagoa dos lírios não seja real em Giverny[6], mas a abertura incessante desses perspectivismos à virtualidade nos permite experimentar um corpo-onça, uma rochosidade ou um devir-vegetal que nos desvia da eidética humanista. E é por aí que intentaremos arquitetar um certo pensamento sobre as imagens, que nos conduzem a um fora da dimensão de representação ou de antropomorfismo, para que possamos mapear linhas de força não-humanas, campos de ativação de sensibilidades desviantes e determinados devires que nos atravessam quando uma imagem chega.

Nesse sentido, as imagens antes de representarem um mundo, são resquícios desses vários mundos "plurinaturais" em relação cósmica ininterrupta, e menos que uma perspectiva antropomórfica do real, uma imagem age, na verdade, como essa abertura a corpos e naturezas não-humanas com as quais estamos em relação. Qualquer uma das dissociações xamã-onça, quadro-mundo-das-flores, portanto, se tornam indecidíveis: qual corpo se origina antes, o do humano ou o da onça, qual cosmos nos invade primeiro, o do homem-que-pinta ou o dos lírios-d'água, e qual é o tempo experimentado por cada um deles, o do felino ou o do primata, o de Monet ou o do jardim? Vejamos que essa indecidibilidade aparece espelhada na dobradiça rocha-humano de Bergson: o quanto de mineral há na interioridade animal, e o quanto de animalidade esboça a interioridade de uma montanha?

Tal mutabilidade ontológica, prescrita tanto pelos perspectivismos bergsoniano e ameríndio quanto pelo multinaturalismo deleuze-guattariano, encontra ressonâncias também no perspectivismo de Etienne Souriau (1983; 2020), que elabora um inventário transmodal das existências; no qual os modos como os corpos veem são variáveis de acordo com o mundo que se apresenta e vice-versa, quando o mundo se atualiza o corpo também varia sua natureza, justamente por alterar sua perspectiva. Como se tudo aquilo que existe, independentemente de sua categorização taxonômica "inicial", seja animal, vegetal, objeto inanimado, pudesse vir a ser outro a depender do ponto perspectivo. Um modo de existência qualquer, só seria o que é, ao ser visto por um outro modo de existência; não havendo um *isso é isso* sem um *isso é isso visto por aquilo.*

Souriau (2020) entende que os modos de existência não correspondem a uma "existência pura", pois estão sempre em uma espécie de "lugar transitivo", do qual não cessam de produzir relações perspectivas com modos de existência de múltiplas naturezas, fazendo com que não sejam representantes de uma única "categoria de ser" e não possuam,

[6] Giverny é uma cidade francesa situada na região da Normandia, muito próxima de Paris. Local onde se encontram a casa e os jardins de Claude Monet, fontes de inspiração para sua famosa série impressionista Nenúfares (Nymphéas), com aproximadamente 250 pinturas a óleo.

por assim dizer, uma essência existencial. Vejamos, então, que essas diferentes ontologias coexistem formando uma espécie de dupla-face em tudo o que existe: de um lado, uma árvore que é vista pelas abelhas como sua aldeia, é vista, ao mesmo tempo, por um fazendeiro, como potencial ativo para suas aplicações financeiras:

> [...] Eles (os seres) são relativos não à *existência pura* em um dado gênero, mas à ordem da *existência comparada.* Estão para além da existência pura, para a qual permanece válida a instância eleática. Estão no intervalo entre dois planos ou modos de existência. É, aliás, exatamente a passagem de um a outro que os faz aparecer. Tomado cada um à parte ou em sua relação estática, o que se atualizava como intensivo na etapa dinâmica pode se resolver em considerações extensivas. Pois, se os dois gêneros comparados entre si podem, finalmente, aparecer como plenamente reais, a etapa de passagem, o lugar transitivo, é real também; e se manifesta pela experiência positiva da intensidade existencial (Souriau, 2020, p. 33).

Notemos que a modulação entre os modos de ver a árvore - árvore-aldeia / árvore-ativo-financeiro; são dois planos existenciais reais para as árvores para além de sua condição genética de vegetal, três mundos simultâneos, portanto, nos quais elas operam, e nos quais elas atualizam sua natureza ao serem vistas por perspectivas distintas. No primeiro quadro ela é um território de assentamento, no segundo *commodities*. Em resumo, quando vistos sob outras lentes, os modos de existência sofrem uma variação de natureza e, conquanto, de ontologia, a depender de quem vê quem/o que. Novamente, aqui, o mosaico perspectivista é montado tendo em vista uma espécie de instabilidade constante, *nenhuma existência é até que é vista por outrem.* De um modo particular, Souriau também opera a indecidibilidade e a abertura ao virtual para fazer funcionar a ideia de áreas compartilháveis, - de zonas de indeterminação no vocabulário bergsoniano-; que dão certo contorno ao risco de uma indefinição *ad infinitum*, mas que não fecha o arco das possibilidades.

Dito em outras palavras, o perspectivismo souriauniano esboça, à sua maneira, o movimento variação-de-natureza/abertura-de-mundos presente em Bergson e Viveiros de Castro, ao manter o referencial ontológico das existências aberto com o que ele chama de "etapa de passagem", "lugar transitivo" e "intervalo entre dois planos ou modos de existência". Em Souriau, tudo que existe, existe em suspenso por "repousar" em um intervalo entre modos de existir disponíveis; e é justamente ao ativar uma relação perspectiva que um modo de existência se atualiza, mas sem estancar o trânsito ininterrupto entre um modo e outro. Por assim dizer, uma existência não é nada *especificamente*, pois movimenta-se inesgotavelmente entre naturezas ao ver e ser vista. Esse nunca-cessar de atualizações é que faz, então, com que a ação do devir e da virtualidade apareça na teoria de Souriau

perspectivamente, já que um modo de existir e seu respectivo plano de existência são sempre alterados pelo jogo de trocas perspectivas.

Mas isso não é tudo, pois Souriau nos presenteia com uma nova camada para a nossa mistura. Ele entende que essa variação de mundos também diz respeito “aos psiquismos”, nos fazendo esbarrar em uma espécie de potência clínica da *atualização perspectiva*. Seu manejo do perspectivismo, faz do aparecimento de uma nova ontologia, igualmente a abertura de um território sensível, indispensável para que por exemplo, um adicto desvie do desabamento total de seu mundo, e consiga produzir um outro onde a vida se torne possível. Para ele, a não repetição de um campo intensivo de sensibilidades, passaria por uma "visada" desviante do *dado*, por um corte no caos do vício, exatamente porque um cosmos alternativo se faz, atualizando a condição ontológica de determinada existência:

> [...] porque a existência é um certo modo de existência; e é necessário que uma posição tenha sido tomada para que uma existência seja real. É claro, nenhuma dessas posições é temporalmente definitiva, salvo se as condições cósmicas implicam assim num definitivo prático, por exemplo nos limites da vida humana em sua dimensão (Souriau, 2020, p. 110).

Quando olhados por este ângulo, tanto o xamã Yanomami, quanto o clínico são "responsáveis" por uma combinação, por uma montagem de cosmos operada para evitar que “um definitivo prático” se consolide sobre a multiplicidade dos possíveis; para que os diferentes cosmos que atravessam os modos de existência produzam mais vida em potência sem os fixarem a um plano existencial único. Ora, o que seria do xamã se ao vir a ser onça não voltasse a ocupar seu corpo-de-humano; ou ainda, o que seria do adicto se o plano existencial viciado instaurasse condições cósmicas definitivas que inviabilizassem uma variação ontológica?

Ao passo que no caso do xamã e do cineasta, suas vizinhanças se fabricavam pela (des)intensificação da circulação das imagens, clínica e xamanismo se atravessam por (des)estabilizar cosmologias, já que a crise de um psicótico nada mais seria que uma abertura incontrolável às forças de um cosmos que não lhe pertence, e que insiste em se instaurar como plano existencial; paralelamente, o adoecimento xamânico Yanomami, lembremos, não passa de uma captura de forças, de um assalto de potências de vida promovido por cosmos alheios, entre os quais o que se preda são, justamente, as imagens. Cura, imagem, processos subjetivos (não) desviantes e novos territórios existenciais funcionando como "máquina cosmológica", como uma espécie de "cosmologia artística" formada pelas variações de ponto de vista.

Nas palavras do próprio Souriau:

> Com maior razão, quando se trata, não mais de uma organização natural, física ainda, mas da arquitetura moral e espiritual de que falamos aqui, aquela que constitui a alma de uma cosmologia verdadeiramente artística [...] entre as relações arquitetônicas, que sustentam essa cosmologia, uma das mais interessantes, a única que desejamos examinar de perto, é aquela que chamamos de 'ponto de vista'. Todo o universo (os fenomenologistas nô-lo disseram a fundo, mas os estetas já o sabiam) é morfologicamente solidário de uma testemunha, que ele implica e em relação à qual se apresenta (Souriau, 1983, p. 259).

Souriau, apesar das hipérboles, nos oferece duas modulações acima que são bastante relevantes e que desejamos desdobrar: primeiro, a ideia de que os modos de funcionamento dos pontos de vistas e suas variações fazem operar uma cosmologia experimentável; e o segundo, a acepção de que cada universo por ser "morfologicamente solidário" a quem o vê, tem intencionalidade e faz funcionar uma espécie de multinaturalismo, já que o agenciamento *testemunhar/mundo-em-fazimento* implica universos específicos que se deixam ser feitos pela ação *de quem/daquilo que* os testemunha em vias de fabricação. Vejamos que há nesse sistema de relação um movimento de dupla reciprocidade, pois as cosmologias se fazem pela arquitetura dos pontos de vista, e os pontos de vista instaurados, por sua vez, sustentam as cosmologias; simultaneamente, os mundos que se disponibilizam a serem criados pela ação das testemunhas, são quem de fato cria as próprias testemunhas, já que elas são implicadas em testemunhar, justamente pela agência do universo que deseja existir.

Vejamos, portanto, que um mundo/universo ao desejar vir a tornar-se um plano de existência engaja uma perspectiva testemunhal, ou ainda, um ponto de vista que arquiteta uma cosmologia. Por outro lado, é importante lembrarmos que a instauração de um cosmos e a operação de sua respectiva cosmologia é indesconectável de uma partilha, de experiência comum e de uma certa grupalidade; já que ao passo que uma morfologia de mundo é compartilhada e validada em grupo, em coletivo, ela se torna um novo plano existencial, um novo território sensível em que diferentes modos de existência podem experimentar a vida.

Quando a morfologia de um universo se apresenta a um grupo e/ou a uma comunidade, conquanto, o movimento recíproco de um mundo que deseja vir à tona e uma perspectiva que se circunscreve, corresponde a um certo gesto coletivo que diz respeito ao modo como um povo ou grupo[7] deseja; e tal gestualidade que molda morfologicamente o

[7] Sabemos que essas duas categorias conceituais possuem suas particularidades, por outro lado, os modos de circulação de afetos e ontologias sensíveis compartilhadas por essas duas naturezas de coletivo possuem zonas de confluência. Eduardo Viveiros de Castro (2003) chega a dizer que do ponto de vista da antropologia, sua função científica seria, justamente, dar a ver a "auto-determinação ontológica dos povos do mundo" (pág.16). Anos mais tarde, em texto publicado em 2016, ele afirma que os modos de coletivação e/ou de "formação" das grupalidades contemporâneas faziam dos "movimentos" LGBT, quilombola e feministas, por exemplo, mais que um "simples" ajuntamento em torno de uma "pauta" identitária, seriam antes, coletividades que compartilham

universo que se dá a ver, passa, então, justamente por uma estética que faz surgir um comum. Com isso, poderíamos dizer que cada grupo ou cada povo experimenta um mundo autônomo, mas inextricável dos outros mundos que o cercam; produzindo uma relacionalidade multiversal ou multinaturalista, - apesar dos termos não aparecerem em Souriau- que se estende aos limites do "que chamamos de ponto de vista", já que o que arquitetura uma cosmologia, entre outros fatores, são as perspectivas passíveis de serem compartilhadas e suas implicações.

À esteira desse funcionamento, os(as) leitores(as) verão aparecer noções como o mundo Yanomami, o mundo das Imagens, o mundo Kaiowá, para as quais estamos olhando como circuitos ontológicos, justamente nessa dupla-modulação entre o desejo de um grupo de existências/de um povo que talha a superfície de um universo, e o desejo específico desse universo que se molda intencionalmente sob o talhar de seus aliados. Não é, portanto, uma metáfora, pois percebamos que é devido a um sentimento de solidariedade deste universo para com o povo/grupo de existências, o que o faz estar disponível às transformações necessárias para que uma cosmologia apareça. Uma agência ativa e recíproca entre um universo em devir e um coletivo desejante; um acoplamento estético e político; de um lado, uma decisão subjetiva tomada pelo "universo" que vê o grupo que o talha como uma alteridade passível de receber um tratamento solidário, já que age sobre ele esteticamente; de outro, um grupo de existências que deseja junto uma espécie de "vontade de mundo", que se opera via procedimentos estéticos compartilhados.

Um movimento conceitual similar entre esses dois agentes, *grupo/povo e universo*, aparece também na "Caosmose (2006)" de Guattari, sob as noções de "ecologia do virtual" e "agenciamentos do desejo estético". A primeira noção funcionaria como esse fundo de ecossistemas passíveis de serem produzidos, universos múltiplos e simultâneos que vão sendo moldados pela ação estética e política daqueles que reivindicam um mundo em grupo, em comunidade; a segunda agiria como a força desejante do grupo, do povo, do coletivo que faz o mundo nessa afetação com a virtualidade, com os infinitos possíveis que gestam uma morfologia de mundo, e que enfim, a tornam compartilhável entre os membros desse grupo.

O mundo Yanomami não é o mundo do Gaúcho. Não porque eles não estejam ambos no planeta Terra, mas exatamente porque o gesto morfológico, ou melhor, o gesto estético

---

entre si uma ontologia, o que faria desses grupos "outros índios", "outros povos indígenas" já que seriam o "povo LGBT, o povo negro e o povo das mulheres" (pag. 5). Nesse sentido, os/as leitores/as encontrarão mais vezes ao longo do texto, o duplo povo-grupo como personagens conceituais dos modos de organização das gentes humanas e não-humanas via compartilhamento de uma ontologia comum, mesmo que cada qual resguarde suas especificidades sociais e antropológicas.

empenhado pelos Yanomami para construir mundo, não é equivalente ao gesto desenhado pelos Gaúchos, o que faz com que os respectivos mundos que esses dois grupos fazem emergir da "ecologia do virtual" não apresentem identidade entre si; mas na contramão, definitivamente, esses mundos co-habitam a Terra e se afetam, fazendo funcionar o que alhures estamos chamando *multinaturalismo,* um número incontável de mundos funcionando simultaneamente e produzindo relações a partir de sua diferença.

Guattari encontra Souriau na aposta de que cada coletivo de gentes é o responsável pela efetivação existencial de seu universo, e tal efetivação para ambos se dá por algo em torno de uma estética, "os agenciamentos do desejo estético" para o primeiro e o "ponto de vista" para o segundo; e, apesar de a palavra perspectivismo não aparecer necessariamente articulada ao fazimento de mundo na "Caosmose", a noção de "território existencial" que os dois autores compartilham, coloca a *transformação dos pontos de vista* como um evento indesconectável da abertura de territórios existenciais, o que mobiliza novamente a relação perspectiva-clínica: se de um lado, como vimos anteriormente, Souriau entende que a guinada perspectiva abre territórios existenciais mais potentes para os modos de existência, constituindo toda uma arquitetura cosmológica para que a vida permaneça em transformação positiva; de outro, Guattari vê os territórios existenciais também como arenas de experimentações cósmicas nas quais os pontos de vista precisam ser descentrados esteticamente para que "um enriquecimento do mundo" aconteça:

> De um modo mais geral, todo o descentramento estético dos pontos de vista, toda multiplicação polifônica dos componentes de expressão, passam pelo pré-requisito de uma desconstrução das estruturas e dos códigos em vigor e por um banho de cáosmico nas matérias da sensação, a partir das quais tornar-se-á possível uma recomposição, uma recriação, um enriquecimento do mundo (um pouco como se fala de urânio enriquecido), uma proliferação não apenas das formas, mas das modalidades de ser (Guattari, 2006, p. 115).

Novamente, o pensamento guattariano reitera um certo "funcionamento perspectivo" como ativador de uma vida em potência, a partir/por meio do qual se abrem territórios existenciais para a multiplicidade agir sobre os modos de existência, já que as atualizações de perspectiva, produzem um desajustamento estético que demanda uma nova montagem das sensações, novas conexões com o mundo e com o fora dele: todo um manejo de cosmos que transita nos arredores de uma desobediência política, já que desestabiliza a codificação vigente e multiplica as "modalidades de ser", ou como diria Souriau, "os modos de existência". Nesse sentido, a relação *ponto de vista/mundo*, não se configura por uma dinâmica causal ou processual, mas antes por uma espécie de experimentação

improvisacional, já que a não obediência a um código prévio exige uma recomposição sensível aberta a um infinito de possibilidades. Sob um ângulo análogo, o que Guattari reivindica como um "descentramento estético dos pontos de vista" é algo em torno de um método de desfazer fundamentos de uma estética que estanca os processos de diferenciação para adequar os modos de existir a um mundo dado e controlado; o que lança as modalidades de ser em uma "multiplicação polifônica" de mundos que é experimental, justamente por estar imersa nesse "banho cáosmico", no qual o caos não deixa de operar, mas também onde o cosmos ainda não se circunscreveu, ou seja, novamente uma modulação de reciprocidade em que experiência estética e fazimento de mundo encontram-se indissociáveis.

Vejamos que tal movimento de produção de campos intensivos diferenciais, de proliferação das diferenciações, de aparições de modos de existir inéditos, ou enfim, das heterogêneses, passa, para Guattari, pela ação estética da circulação do devir, que maneja reciprocamente a dobra *povo-grupo/mundo-em-fabricação*, chegando a afirmar, inclusive, que essas duas noções "agenciamentos do desejo estético" e "ecologia do virtual", agem nos universos e nas vidas justamente como devires, o que desloca essas acepções de uma arena meramente conceitual, para uma esfera de operacionalidade concreta em uma certa materialidade das subjetivações, que dispara forças diferenciais sobre os mundos em funcionamento e os modos de existência que neles vivem:

> Os agenciamentos do desejo estético e os operadores da ecologia do virtual não são entidades que possam facilmente circunscrever na lógica dos conjuntos discursivos. Eles não possuem nem dentro nem fora. São interfaces sem limites que secretam a interioridade e a exterioridade, que se constituem na raiz de todo sistema de discursividade. São devires, entendidos como focos de diferenciação, por um lado no centro de cada domínio, e por outro, entre domínios diferentes para acentuar sua heterogeneidade. Um devir criança, por exemplo, na música de Schumann, se extrai das recordações de infância para encarnar um presente perpétuo que se instaura como um entroncamento, jogo de bifurcações entre devires: devir mulher, devir planta, devir cosmo, devir melódico…[...] (Guattari, 2006, p. 117).

Seja em Souriau ou em Guattari, assim como em Bergson e no perspectivismo ameríndio, os jogos de perspectivas multiplicam, portanto, a natureza das coisas e dos corpos, fazem emergir mundos morfologicamente compartilháveis que possibilitam a ação do devir nos modos de existir e nos territórios em que eles existem. A troca de perspectiva ora abre um território existencial, ora atualiza a ontologia de um corpo, fazendo proliferar, assim, transformações estéticas disparadas pela circulação dos devires; e, nesse sentido, ao olharmos para a relação entre o fazimento de mundos ininterruptos, as imagens e uma certa clínica,

nosso esforço passará por um gesto sensível, uma espécie de inclinação estética, um olhar de revesgueio, que deixará ser agido perspectivamente por um corpo que não dominamos, por um mundo que não nos pertence, pois como nos lembra Guattari "a imagem é transportada por um devir outro, ramificada em devir animal, devir planta, devir máquina, e, se for o caso, devir humano" (Guattari, 2006, p.120).

Mais uma vez, nos deparamos aqui com uma certa zona de vizinhança entre o pensamento de Guattari e aquilo que os regimes ameríndios de conhecimento nos dizem acerca das imagens; a ideia de que uma imagem reserva um devir outro, até um devir humano, em determinadas ocasiões, remete a um deslocamento da centralidade antropomórfica das imagens, assim como os *xapiri* Yanomami ou os *yuxim* Huni Kuin, por exemplo, como se a imagem já não estivesse vinculada à humanidade em si, a um sujeito hominídeo que a registrou, pintou ou filmou; tal acepção guattariana, por assim dizer, faz com que a imagem já tenha escapado de nós, de nossos domínios de significação, nos ultrapassando intencionalmente, e hora ou outra retornando a circuitos que nos dizem respeito sem que se permita domesticar, como um modo de existência autônomo, intencional e suscetível à diferenciação ontológica a partir de um certo "querer" que é próprio da imagem e de seu modo diferenciante de existir.

Algo muito parecido com o que Deleuze entende ter sido inaugurado com o cinema na dobradiça atual-virtual que o intervalo das imagens cinematográficas traz à tona; pois menos que atualizar a Imagem em imagens visuais para a consciência humana, somos, na verdade, "levados às puras imagens virtuais, das quais estas são apenas modos de atualização" dentre muitos outros possíveis, já que no cinema uma imagem não se trata de "uma atualização do virtual", mas do próprio virtual em deslocamento (Deleuze, 2018, p. 121,). Novamente, lembremos, não é porque um jovem Yanomami não iniciado no xamanismo não vê os *xapiri* que eles não são imagens; eles são sim imagens invisíveis para as capacidades sensíveis dos não-xamãs, são imagens virtuais para os que (ainda) não xamanizam, mas são ao mesmo tempo imagens visuais, visíveis e atuais para os que detêm proficiência xamânica. E já no cinema, não é que não se vê imagens inscritas nos fotogramas de um filme, porém são os devires que elas transportam ao fazerem suas passagens pela tela, o que instala a ação inesgotável da virtualidade com/a partir dos filmes, mesmo que a atualização imagética de algumas imagens se dê na materialidade da emulsão ao longo da projeção.

Em outras palavras, para Deleuze, é nos intervalos entre os frames, planos e sequências que um "querer" insaciável das imagens de se tornarem algo que não são — ou que nunca serão — se manifesta. Esse desejo transforma a experiência com as imagens do

cinema, que deixa de ser simplesmente uma escolha de enquadramento visual de um objeto, para se tornar uma verdadeira "invenção de um ponto de vista". Esse ponto de vista desconecta os lados da imagem ou cria um vazio entre eles, extraindo assim um "espaço puro", um "espaço qualquer" (Deleuze, 2018, p. 363). Esse espaço, mesmo que provisório, nos permite habitar um lugar onde as forças diferenciantes da virtualidade, que se deslocam junto com as imagens, podem agir sobre nós.

Na contramão, para os Yanomami, é a ação das imagens-*xapiri* sobre os corpos e os mundos, o que pode produzir variações de natureza tanto nas imagens quanto em nós mesmos, a partir de um ponto de vista ativado pelo xamanismo, que (re)conecta o atual e o virtual por meio de uma experiência estética que se dá no interstício do humano e do não-humano.

Todos esses aspectos confluenciados, acabam por nos lançar em uma esfera do pensamento nietzschiano, já que é o perspectivismo de Nietzsche (2008) que faz emergir para a filosofia, as (as)simetrias das perspectivas dos modos de existência. A imagem, a onça, o adicto, o xamã e a rocha, ativam perspectivações dessemelhantes, mas igualmente emancipadas a partir de suas “vontades políticas”, pois ao sermos devorados por um cosmos floral, ao habitarmos um corpo-de-porco ou ao experimentarmos o tempo de uma montanha, um desejo político não-humano é o que nos convida a essas afetações, é um querer das flores, um querer das imagens, um querer dos porcos, um querer das montanhas que nos capturam. Com Nietzsche, tal camada é acrescentada ao nosso acervo de pistas, pois em muitos de seus textos e aforismas, as forças da exterioridade exercem uma vontade sobre a perspectiva, produzindo em reciprocidade, a alteração da interioridade daquele ou daquilo que vê.

Para o filósofo, toda uma sofisticação do pensamento passaria por uma certa abertura às potências sensíveis que não estão circunscritas nas capacidades estritamente racionais do humano, já que seria preciso pensar com o deserto, pensar montado à cavalo, pensar como um urso; sempre em um acoplamento com o que foge, com o que escapa dos domínios humanos. “Enquanto você sentir as estrelas como ‘algo acima’, falta-lhe ainda o olhar do conhecimento” (Nietzsche, 2008, p. 63) escreve ele, como se conhecer nos demandasse uma sensibilidade de aproximação com a diferença radical, desafiando uma suposta impossibilidade de avizinhamento, como se para pensar fosse necessário estar com as estrelas no estômago, como se fosse possível tocá-las ou andarmos de mãos dadas para que uma transformação no *olhar,* no ponto de vista ocorresse a fim de refinar, complexificar o que/como conhecemos; algo como uma invasão das forças não-humanos naquilo que o conhecimento produz:

> Nos escritos de um eremita se ouve também um quê do eco do deserto, um quê do sussuro e do tímido olhar em torno que é próprio da solidão; em suas mais fortes palavras, em seu grito mesmo ainda ressoa uma espécie nova e mais perigosa de silêncio e de mudez. Quem através dos anos e a cada dia se entrevistou com sua alma, num íntimo diálogo e disputa, quem em sua caverna - que pode ser labirinto, mas também mina de ouro- tornou-se urso, caçador de tesouros ou guardião e dragão: suas ideias acabam adquirindo elas mesmas um tom crepuscular, um odor tanto de profundeza como de mofo, algo incomunicável e repugnante, cujo sopro frio atinge quem passa (Nietzche, 2008, p. 175).

O eco do deserto que penetra um texto, o cheiro de mofo que exala das ideias, o vento frio que emana de quem pensa; todo um pensamento que chega por afetação sensível e não por racionalidade, comunicação ou linguagem. Um infinito de não-ditos, de impossibilidades de verbalização, mas que opera e infiltra o humano em uma dimensão estética. O pensamento quer pensar e as estrelas exercem uma vontade política que nos engaja em uma torção de nosso modo de ver, nos lançando em um jogo de perspectivas que não dominamos humanamente, arena na qual não somos o centro, sofremos o necessário golpe da sobre-natureza contra Narciso, mas onde desejamos por hora brincar.

Retrospectivamente, seja a interioridade das imagens na qual podemos nos instalar com Bergson, seja o corpo-felino que vestimos com o perspectivismo ameríndio sistematizado por Viveiros de Castro, seja a cosmologia inaugurada pelo ponto de vista com Souriau, ou a suscetibilidade ao devir multinaturalista disparado pelas imagens deleuze-guatarrianas; em todos esses gestos somos convidados a pensar uma vontade política, um "querer", um desejo que não é nosso, que não é necessariamente humano, mas que nos atravessa justamente nas zonas de indiscernibilidade entre naturezas, nas arenas de indecibilidade ontológica. Mesmo que as teorias desses autores não se auto-denominam perspectivistas em suas totalidades, o manejo das noções de ponto de vista e de variação de ontologias a partir da alteração perspectiva presente em todas elas, faz com que o funcionamento pensamental de seus tratamentos teóricos resvalem em uma espécie de magnetismo cósmico que extrapola uma centralidade humanista do político, pois nos engaja a nós humanos nas forças políticas de um corpo-de-onça, na "politicidade" de um tempo rochoso, ou ainda, nos faz negociar politicamente com o cosmos das imagens-*xapiri*.

Reiteramos aos/às leitores/as que não estamos aqui intentando uma equivalência entre os regimes ameríndios de conhecimento e os demais perspectivismos não-indígenas, nem estamos dizendo com nosso percurso que os sistemas intelectuais autóctones são deleuze-guattarianos, nietzschianos e etc; muito pelo contrário, estamos, na verdade, nos

inspirando em uma imaginação conceitual e uma pragmática xamânica, que a nosso ver, produz vizinhanças importantes com uma certa filosofia perspectivista, naquilo que esta última nos oferece de selvageria aos conjuntos teóricos racionalistas não-indígenas, não apenas por ter estado atenta ao que a antropologia nos deu a ver, mas também pelo fato de terem mobilizado ao longo de sua vasta produção, todo um manejo de diferentes tratamentos da noção de *perspectiva* para pensarmos a imagem e as dimensões estéticas da produção de subjetividade, demandada também em práticas clínicas não-xamânicas.

Em outras palavras, o que mobilizaremos na tese que aqui se desenrola, portanto, será justamente a produção de interstícios, de intervalos e zonas de indiscernibilidade entre humanos e não-humanos, que essa "mistura" de perspectivismos nos abre para pensarmos uma "feitiçaria" das imagens; "feitiçaria" essa que investe política, clínica e corpo via pensamento xamânico, e nos atravessa como uma espécie de multinaturalismo. As imagens, elas mesmas, nos forçam a pensar um pensamento que não advém de uma racionalidade e/ou de uma representacionalidade antropocêntrica, justamente porque nos faz experimentar corpos e mundos que deformam a organização e a lógica do pensamento antropomórfico. Logo, desenvolveremos reflexões a partir de uma abertura cosmológica fabricada pela modulação imanente do cosmos das imagens, que poderá contribuir para esboçarmos a ideia de uma imagem-feiticeira. Menos que pensarmos sobre as imagens, pensaremos com elas aquilo que elas nos forçam a pensar.

Nesse sentido, perseguiremos algo em torno de um pensamento avesso ao antropomorfismo, pois intuímos que as imagens em si mobilizam modos pensamentais não-humanos; os quais disparam atravessamentos potentes entre ciência, filosofia e mitologia, que uma *pragmática* da circulação dessas imagens faz existir. Uma cosmologia, portanto, que o próprio funcionamento das imagens olhado pelas lentes perspectivistas nos dará a ver; não apenas por aquilo que é visível e materializado no corpo das imagens, mas também pelos invisíveis convocados por sua feitiçaria, que esgarçarão as agências da Imagem para além de uma ocularidade. Dito de outra forma, nos apetece estarmos afetados por um invisual povoante nas imagens; e, com isso, preferimos tecer o gesto teórico de sofisticar e complexificar aquilo que um cósmico e um político fazem existir quando as imagens cinematográficas circulam, pois, para nós, é exatamente nessa circulação de forças invisíveis disparada pelo cinema, que uma espécie de clínica encontra o cosmos das imagens; mobilizando, assim, o pensamento em direção ao devir, contra uma antropomorfização da própria imagem.

Cinema e feitiço se encontram no encantamento das imagens refutando uma centralidade, seja ela discursiva, racional, representacional, narrativa ou semântica. Uma política das imagens que se faz operante no fora daquilo que nós humanos manejadores da imagem pressupomos; uma imagem que por si mesma exaspera a humanidade, porque dilata o tempo, "vive" em seu mundo invisível e investe o perspectivismo para aparecer. Acreditamos que ao colocarmos a imagem em um ponto fora de um circuito "humanístico", uma torção política será manejada naquilo que a imagem exaspera o *logos*, e é justamente neste exasperar, que o pensamento desiste de dominar as imagens; e catapulta a liberação de um movimento cosmológico da imagem, que o xamanismo ameríndio maneja ao clinicar, e com o qual intentaremos nos afetar.

Se com a cosmologia podemos ter uma imagem-feitiço, é com ela que preferimos estar para não racionalizarmos suas (des)aparições, e assim, desejamos exponencializar suas afetações para um não-imagético. Não fixar as imagens ao visual, conquanto, possibilitará novas linhas de fuga para uma relacionalidade xamânica e feiticeira das imagens, que invoca, a nosso ver, uma clínica e uma política. Menos que imagens para serem vistas, essas imagens nos veem, e nós poderemos, nos interstícios de cinema e xamanismo, dar a ver os devires não-humanos que elas fazem agir; para operar em nós humanos, transformações corpóreas, atualizações cosmológicas e desvios subjetivos que desejamos percorrer. Posto de outro ângulo, intentaremos esboçar aqui, modos com os quais as imagens ativam nossa transmodalidade ontológica para vermos como nunca vimos, para vermos com o impossível, para convocarmos uma virtualidade que demonstra ao humano seus limites pensamentais.

Com essa imagem perspectivista, liberada do "humanístico", outros agenciamentos nos farão ver no/com o cinema uma potência contra-antropocêntrica, que nos tornará mais afetáveis ao mundo e ao cosmos das próprias imagens, já que não apenas nós fazemos imagens, mas elas igualmente fazem a nós – corpos mais suscetíveis às sensibilidades "transnaturantes" –, porque não nos estará imposta a fixidez biogenética. Para além de uma filogênese, as imagens nos fazem encontrar uma plurigênese contra-humana, não-cronológica e transespecífica, nas palavras de Nietzsche (2008, p. 48-52), uma "razão vermiforme", uma "monstruosidade de negação", uma "antinatureza". Com essas imagens desejamos experimentar uma teoria da imagem encharcada de cosmologia, de experimentação de corpos e abertura de territórios infinitos, para que o cinema possa mobilizar aquilo que nós humanos não sabemos, aquilo que xamanismo, imagem e clínica podem inventar: uma teoria perspectivista das imagens, que talvez também será a da poeira de estrelas, dos fluxos de

hemoglobina, do caos da fotossíntese, do *homos-erectus*, ou quem sabe *quase alguma coisa*, ou apenas um devir. Aqui imagem e filosofia serão, para nós, agentes de um cosmos.

# 2. IMAGEM, COSMOS E XAMANISMO

## 2.1 O filme-feitiço e os não-humanos

Neste capítulo apresentaremos aos/às leitores/as um adensamento das relações entre o funcionamento das imagens e as práticas xamânicas ameríndias a partir de certas aparições conceituais da noção de imagem, não apenas nos depoimentos de Davi Kopenawa, transcritos em *A Queda do Céu* (2018), ou em outros textos etnológicos; mas também através dos modos como o tratamento das imagens em determinados filmes, indígenas ou não, nos parecem indicar uma espécie de aposta em uma selvageria que o cinema convoca. Passaremos por cineastas contemporâneos e das chamadas vanguardas do primeiro cinema, que a nosso ver, experimentam propostas estéticas que "testam" os limites das possibilidades abertas pela arte cinematográfica, em um sentido de transgressão do pacto com a realidade *tal qual*, de suspensão do racionalismo cientificista da modernidade, e que, muitas vezes, ao produzirem tal movimento, esbarram em um circuito de não-inteligibilidade e de não-representação, que faz dos filmes e da experiência de vê-los algo como um ritual feiticeiro, um encontro de bruxos/as, uma prática xamanizante, ou ainda, um atravessamento de cosmos humanos e não-humanos.

Apostaremos em uma certa montagem entre a operação de gestos "feiticeiros" e a circulação das imagens, que, de um lado, dizem respeito aos regimes ameríndios de xamanismo e tocam o "cinema indígena" como "expressão" de uma cosmologia, e de outro, resvalam nas experiências de um "primeiro cinema", ou naquilo que convencionalmente chamamos "cinema de vanguarda"; nos quais os "truques" e possibilidades de intervenção específicas inauguradas pela câmera e pela moviola, são mobilizados para sugerir uma magia do mundo, um traço "encantado" da vida, que se encontrava disperso após a hegemonização da Razão moderna, e que a invenção do cinema (re)colocava no jogo. Menos que representar o funcionamento já conhecido do mundo, o que interessava para cineastas como Maya Deren, Meliès e Jean Epstein, por exemplo, era potencializar sensibilidades e *perceptus* inéditos, que davam pistas de um agir invisível no mundo, de uma espécie de resquícios dos efeitos mais-que-humanos na vida vivida que chegava aos filmes. Mesmo que a relação com a espectatorialidade, ou com determinados "objetivos" autorais, artísticos e/ou mercadológicos de cada um deles é, notavelmente, diferente entre suas cinematografias;

muitos dos filmes realizados por eles, operam gestos de investimento em forças invisíveis que inundam as imagens para que um "sobrenatural" opere.

Em outras palavras, ao longo do capítulo que aqui se segue, convidamos o leitor e a leitora para um trajeto em que o cinema e o xamanismo Yanomami irão esbarrar em determinados filmes, teorias e cineastas que, apesar de não-indígenas, ou de não-antropólogos, ou de terem realizado sua filmografia radicalmente distantes dos amazônicos do ponto de vista histórico, olharam para as imagens com suas lentes marejadas por "restos" cosmológicos que as afetavam quando a vida e o mundo apareciam diante delas. Nosso convite, nesse sentido, é de prolongarmos a experimentação de nossa mistura metodológica passando por textos e obras fílmicas que darão materialidade a essas aparições "feiticeiras" da imagem tanto no cinema, quanto no xamanismo, para esboçarmos algo em torno de um território cósmico das imagens que nos "ajunta", para além de uma identidade que nos unifique.

Aparições e desaparições de objetos, multiplicação do corpo de um personagem em um mesmo quadro, uma lua que sorri e é atingida por uma bala. Vários são os modos como os filmes de Meliès, Maya Deren e Jean Epstein desafiam o "real" por mecanismos operacionais inaugurados pelo/com o cinema; e os filmes antes de estarem mobilizados por uma representação verossímil do mundo, forjam fissuras nos acordos estabelecidos por convenções racionalistas, nos fornecendo, na verdade, um desvio no mundo. Se de um lado o cinema era vinculado a uma noção de captura do "mundo como ele é", como ele é visto, esses autores nos oferecem amostras do quão "irreal" é o mundo quando atravessado pelo cinema.

As imagens não estão a serviço de corroborar com a realidade, mas de ultrapassá-la em direção a um domínio mais-que-mundano, encantado, feiticeiro. Porém, onde Maya Deren encontra Davi Kopenawa? Será que os filmes desses cineastas "brancos", são uma mera representação visual das capacidades do inconsciente recém sistematizado por Freud? Ou pairaria sobre as obras uma exasperação das potências "inacreditáveis" da vida que as imagens fazem aparecer? No limite, alguns dos filmes desses realizadores podem nos dar a ver uma selvageria imanente, uma cosmologia das/nas imagens, contra uma tentativa de domesticação do cinema?

Por hora, caminhemos com essas questões lado-a-lado e vejamos alguns aspectos de seus filmes que, para nós, ativariam um certo devir-selvagem. Em "Meshes of the afternoon", de Maya Deren (1943), por exemplo, a cineasta está, muito provavelmente, interessada em uma experiência do inconsciente, mas não só. Ela faz a sua personagem

encontrar o próprio corpo sentado à mesa, um duplo de si em uma casa à beira mar, submersa numa atmosfera densa de delírio e enlouquecimento. Por outro lado, esse multiplicar a si mesma da personagem, funciona mais como um dispositivo mobilizador de manejo de uma indiscernibilidade entre sonho, loucura e acontecimento, que evoca agências do invisível para o filme, e extrapola os limites de uma leitura meramente psicologista da obra. Notemos: poder ver a si mesma sentada à mesa, sair do próprio corpo para vê-lo de fora, são menos sintomas de um adoecimento psíquico da personagem, do que pistas de que aquele mundo litorâneo, vivido por aquela mulher, é um mundo em descompasso com a representação de uma realidade "empírica"; mundo esse em que o real guardaria o mágico e no qual o delírio faria parte de um certo feitiço "agido" pelas imagens. Antes de produzir reflexões acerca do que seriam as fronteiras entre sonho, realidade, inconsciente e adoecimento psíquico, a cineasta está mais preocupada em experimentar modos de manejo das imagens, que desestabilizam a impressão de realidade como verdade posta, como dado intransponível e acabado a priori. As estranhezas e monstruosidades experimentadas pela personagem naquelas imagens, inconcebíveis para uma espécie de psiquismo "saudável" do ponto de vista freudiano, estão para além das significações interpretativas organizadas a partir de um padrão de normalidade de uma psiquè estável, e o transbordamento de sensibilidades desviantes vividas corporalmente pela mulher multiplicada, fabrica torções na ordinariedade da vida, e sobrepõe camadas produtivas de irracionalidade e virtualidade no limite de um mundo "real", evocando experiências extra-humanas como potência intrínseca da experiência dos humanos. Qual das duas personagens em quadro era a real? Quais delas era aquela que existe no mundo real? Quem era o delírio de quem?

A velocidade da montagem contrapõe os olhares trocados pelas mulheres multiplicadas, produzindo uma terceira camada, onde nós que as vemos se olhando entre si, somos alocados. É como se o gesto de aceleração dos cortes de Maya Deren (1943) produzisse uma espécie de fora do cenário em cena para os espectadores habitarem, como se os corpos que veem a multiplicação dos corpos na imagem circulassem no próprio espaço diegético. Em outras palavras, nos parece que o gesto cinematográfico operado por essas variações entre olhares e aumento do número de corpos em quadro, desloca territórios ora para dentro, ora para fora do filme; na contramão, o fora e o dentro do filme se embaralham com um dentro e um fora da mente delirante da(s) personagem(ns). Mas isso não é tudo, pois tal intenso movimento de desterritorialização tanto da mulher que vê a si mesma, quanto dos espectadores que se assentam na casa-locação, faz com que o fora e o dentro do filme, e o fora e o dentro da mente, fabriquem um agenciamento de mundos encapsulados na

materialidade da imagem. Uma imagem, por assim dizer, fazedora de mundos, já que a variação de velocidades afetada pelas ininterruptas entradas e saídas em territórios distintos, produz um enovelamento de circuitos de experiência, e, por conseguinte, uma proliferação de mundos. Nesse sentido, menos que um espelhamento de uma mente esquizofrênica, ou uma representação do que pode vir a fazer um inconsciente "adoecido", o que nos chega em "Meshes of the afternoon" é um funcionamento multiversal que a imagem dispara, e a sensação de dentro e fora passa a operar como uma abertura a *mundanidades*.

Mas nos permitam uma nova dobra: em determinado momento, essa mulher múltipla, tem um encontro com uma entidade enigmática, sombria que não sabemos se a persegue ou se é perseguida por ela. Um jogo de ver aos poucos, ou melhor, de ver "pelas metades". A mulher que antes era multiplicada em quadro porque via demais, quando é colocada diante do ser misterioso que a acompanha, vê quase sem ver; como se o desejo do encontro com aquela outridade passasse também por um desejo de não vê-la; como se essa indecidibilidade ver-não-ver fosse mais uma face dos indiscerníveis fora-dentro-da-mente e fora-dentro-do-filme. Se antes era indefinível qual corpo em quadro corresponderia à "mulher da realidade", ou qual território nós espectadores habitávamos, agora se torna indecidível se se deseja ou não, ver não-humanos de outro mundo. A potência das aberturas a mundos simultâneos e indiscerníveis nos atravessa de tal modo que por essas portas e janelas seres desconhecidos passaram. Para além de uma patologia psíquica da mulher multiplicada, a entidade é "agida" filmicamente como um modo de existência alienígena. E depois de mulher e não-humano muito se perseguirem mutuamente, a personagem por fim, se vê diante daquele outro, mas é obrigada novamente a ver a si, pois o rosto alienígena é um espelho, ou melhor, uma face multiplicadora de imagens na qual a personagem é novamente multiplicada.

**Figura 1: Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=XQYFRmFaPrs

**Figura 2: Frame de *Meshes of the Afternoon,* Maya Deren (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=XQYFRmFaPrs

**Figura 3: Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=XQYFRmFaPrs

**Figura 4: Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=XQYFRmFaPrs

**Figura 5: Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=XQYFRmFaPrs

**Figura 6: Frame de *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=XQYFRmFaPrs

Se aquela mulher sonha, delira ou enlouquece não interessa, já que a imagem traz à superfície a impossibilidade de a razão lidar com as forças "mágicas" das imagens ali tecidas, e as gentes não-humanas convocadas, inconcebíveis para uma racionalidade cientificista, fazem do cinema um “chamador” de mundos mais-que-humanos e fazem da imagem furos de passagens entre eles. Quando a cineasta multiplica corpos de uma mesma pessoa pelo espaço, quando nos dá a ver uma entidade "sem face" que acompanha uma

humana em suas andanças, o filme está a nos devolver o encantamento do mundo, está a "denunciar" os limites sensíveis impostos por uma racionalidade humanóide, está a esgarçar a abertura à alteridade com as forças mais-que-humanas do cinema e do devir. A nosso ver, menos que uma tentativa de imprimir intenções de uma psìque estrutural freudiana na narrativa fílmica ou no universo de sensibilidades da personagem, Maya Deren (1943) potencializa a extraordinariedade da vida, a agentividade de mundos encantados e a intensidade não-humana das imagens, como forma de reencontrar a magia, o feitiço e a "selvageria". Se a personagem está louca ou não, não nos parece a pergunta prioritária que a cineasta coloca para o filme; se o que ela vê é real ou não, não nos parece o problema que as imagens intentam solucionar, pois as imagens procuram, exatamente, uma espécie de potência irracional do cinema, de encanteria indissociável do mundo, ou ainda, uma impossibilidade real que o cinema atualiza nas imagens como experiência perceptiva compartilhável. Para além de um estado clínico da mulher que vê a si mesma sentada em uma poltrona, ou encontra um ser-rosto-de-espelho pelos caminhos que caminha, "Meshes of the afternoon" dispara nos modos de relação cinematográfica das imagens, um extra-mundo, um extra-humano que mistura o que se vê, o que se imagina, o que se delira, com um "impossível" atualizável em uma espécie de cinema encantado, feiticeiro e esquizofrênico ao mesmo tempo. Como se a dimensão esquizo deflagrada nas imagens, tocasse um devir selvagem, uma feitiçaria imanente do cinema, incontrolável e não-organizável pela centralidade da razão inerente à estruturação edípica da psiquê. Os circuitos não-humanos habitados pelo delírio das imagens, portanto, forçam fugas de uma estrutura psíquica para pulverizar o filme de irracionalidades produtivas, intensificadas por capacidades específicas do cinema. Contra uma narrativa psicológica, Maya Deren (1943) nos presenteia com o feitiço das imagens.

Em "O fazedor de tempestades" de Jean Epstein (1947), algo "feiticeiro" também acontece. O filme se encontra a experimentar a poética das paisagens de um litoral tempestuoso, com longos planos do mar revolto, suas ondas mortíferas, volumosas nuvens e chuvas torrenciais; por outro lado, diferentemente de Maya Deren, menos que um invisível-delirante atualizado em visualidade, as imagens de Epstein apostam na voluptuosidade extrema de uma tempestade real, para fazer funcionar uma espécie de magia. Mas antes nos permitam um breve relato do curta-metragem, para que possamos, mais adiante, complexificar nossas reflexões em torno do gesto "mágico" do cinema.

Vejamos: em um pequeno vilarejo litorâneo, a esposa de um pescador, ao ter maus presságios acerca de uma viagem do marido ao mar aberto para a pesca de sardinhas, o alerta

para desistir da empreitada, mas ele a ignora. O homem destemido se lança ao mar e nós acompanhamos a longa e angustiada espera da mulher, que tece lentamente um tear com o olhar aflito de quem pressente um evento indesejado. Longos planos do mar, nuvens, ondas e penhascos, vão se intercalando a imagens em close do rosto ansioso da moça em uma montagem paralela, que aos poucos evidencia a transformação meteorológica do litoral. Progressivamente as ondas se engrandecem, o mar se enfurece, as nuvens se tornam mais densas e o temor da mulher se intensifica. Uma velha senhora, de quem não nos é dado o grau de parentesco com a jovem, e que desde o início acompanha o enrolar e desenrolar das linhas na máquina de tecer, relembra de em um passado remoto, existir no vilarejo um *tempestaire*: o fazedor de tempestades. Mas logo alerta a companheira do pescador de que essas "histórias" supersticiosas deveriam ser esquecidas. O tempo passa, o oceano permanece bravio e as ondas furiosas. A jovem moça atormentada pelo agravamento da tormenta e pelo não-retorno de seu amado, decide, então, se dirigir a uma central de meteorologia, onde se encontram alguns operadores de máquinas de previsão do clima. Os equipamentos são postos em relevo nas imagens, ao passo que a personagem relata seu desespero para os funcionários presentes. Os imensos termostatos e os medidores de pressão atmosférica focalizados nos enquadramentos são visivelmente sofisticadas para aquele contexto arcaico, em que os pescadores saem em seus frágeis barcos e suas esposas fabricam à mão as redes de pesca. As imagens persistem em enquadrar a maquinaria, enquanto os trabalhadores revelam à moça que nada podem fazer, e um deles, em tom debochado, sugere que ela procure um velho solitário que há muito ostentava a fama de ser um fazedor de tempestades. A personagem, diante de sua necessidade inadiável de ver retornar o marido, não hesita e vai até a casa do velho "tempesteiro" e pede para que ele utilize de seus fazeres mágicos para interromper as chuvas incessantes. Em um primeiro momento o senhor se nega, e diz que ele não manejava esses procedimentos há muitos anos. Após singela insistência, o homem decide auxiliar, caminha até um armário e retira dele um objeto semelhante a uma bola-de-cristal. Começa a assoprá-lo e a olhar fixamente para o interior da esfera, onde por um efeito de fusão na montagem começa a surgir imagens do mar e das ondas. O velho permanece soprando, a moça aguarda concentrada e as imagens do objeto sobrepostas com o mar vão sendo agenciadas em montagem paralela a planos do litoral, seu alto relevo à beira-mar e o incansável choque das águas na dureza das pedras. Tal agenciamento é manejado por alguns minutos e, progressivamente, por efeito de slow motion, o gesto cinematográfico acalenta as ondas, opera frenagens no vento e nas nuvens, e o oceano atinge um estado de serenidade e calmaria. De repente, o pescador entra pela porta

da casa do velho senhor, que desavisado se assusta e deixa cair a bola mágica que se desfaz em pedaços. A moça relata ao esposo sua preocupação extrema que ele novamente ignora. Os dois se abraçam e saem da residência do tempesteiro, que apenas observa tácito.

Dito isso, puxemos algumas linhas feiticeiras desse fiar. A primeira delas pode parecer óbvia, mas suas implicações filosóficas talvez nem tanto. Vimos que a esposa tomada pelo desespero de perder o marido à deriva, recorre aos fazeres mágicos do idoso que findam a tormenta, e permitem o retorno a salvo de seu amado. Apesar da obviedade dessa constatação, o que desejamos alinhavar por hora, é uma espécie de mosaico cósmico e político tecido entre agentes “humanos”, “minerais” e “objetos”. O aspeamento aqui é proposital, pois com o passar dos parágrafos, esperamos que múltiplas naturezas dessas categorias de existências estejam a saltar aos nossos olhos. Pois bem, recordemos que, ao passo que o pedido é feito, menos que um protagonismo narrativo dos personagens, a montagem passa a avizinhar imagens da bola-de-cristal com imagens do oceano, dos abismos e das pedras que se chocam com as ondas; simultaneamente o velho assopra a esfera, e nos dá a ver uma inferência concreta do objeto mágico nas relações tecidas entre as forças não-humanas da "natureza", como se o agenciamento das imagens fossem uma espécie de "comprovação" do agenciamento entre velho, objeto, mar e chuva. O gesto cinematográfico é "sequestrado" para que afetações políticas entre as forças do visível e do invisível, sejam magnetizadas no filme através de imagens "reais". A negociação que há entre o tempesteiro e a "natureza", portanto, é um modo de fazer político entre agentes/existências de naturezas e cosmos distintos, uma política agida entre existências de ontologias diferentes que se encontram em uma rede de afetações cósmicas. Uma cosmologia na qual o velho, a bola-de-cristal e o mar têm agências políticas. Ora o velho é um humano comum de ontologia humana, que vive em um casebre comum, ora ele é um mais-que-humano, pois, como Poseidon, tranquiliza as marés. O mar, por sua vez, ora é o "acidente" geográfico mineral oriundo do degelo da neve pós era glacial, ora é uma inteligência-corpo que responde ao soprar do velho. Já a esfera mágica, ora é porta para o sopro do feiticeiro no corpo do mar, ora é mero globo de vidro que se despedaça como qualquer copo que vai ao chão. Percebamos, com isso, que a política convocada por Epstein incide na noção de *cosmopolítica*, que Isabelle Stengers amplamente disseminou em sua teoria filosófica, exatamente por se tratar de um funcionamento político de agentes de múltiplas naturezas atravessados entre si em uma rede de negociações multinaturalista, que produz efeitos concretos nas vidas imbricadas.

Como sugere Stengers, "conferir uma dimensão cosmopolítica aos problemas que pensamos sobre o modo da política, não se refere ao registro das respostas, mas sobre a maneira como podem ser escutados coletivamente, no âmbito do agenciamento através do qual se propõe uma questão política", diversos modos de existência não-humanos, que ao serem “ouvidos”, incidem sobre a política dos humanos suas intenções (Stengers, 2018, p. 448); ou seja, o problema político de permanecer vivo o marinheiro, que mar, bola-de-cristal e velho agenciam, coloca mundos de naturezas não-equivalentes a inventar maneiras de se "escutarem" entre si, e a aceleração, o *slow motion*, a montagem paralela são os dispositivos internos ao cinema que dão materialidade a essa invenção política que os humanos pescadores, o mar poseidônico, os objetos feiticeiros e os velhos-xamãs fazem operar em presença. As múltiplas forças cósmicas que Epstein deseja fazer entrar no filme, o fazem justamente pelo modo como as operações cinematográficas são manejadas para dar a ver uma composição das agências políticas dos não-humanos que negociam no interstício do humano e do mais-que-humano habitado pelo velho.

Em seus escritos, Epstein (1960) expressa essa noção de imagem que habita determinados intervalos banhados por certa cosmologia. Para ele, o cinematógrafo poderia ser visto como uma máquina “enfeitiçada”, “pensante”, que fazia imagens vivas tocadas de bruxaria que agiriam nas fronteiras do animal e do humano:

> A imagem de um olho, de uma mão, de alguém que ocupa a tela inteira - não apenas porque é ampliada trezentas vezes, mas também porque é vista separada de seu todo orgânico - assume o caráter de um animal autônomo. Este olho, estes dedos, estes lábios, são seres que possuem seus próprios limites, seus próprios movimentos, suas próprias vidas, seus próprios fins. Eles existem por si mesmos (Epstein, 1960, p. 12, tradução nossa).

Em via análoga a de Maya Deren, Jean Epstein com suas imagens “animais”, também age o cinema para dar a ver os traços feiticeiros da vida daqueles pescadores. Ao lado da cineasta anglo-polonesa, faz das capacidades específicas do cinema, como o *slow motion*, por exemplo, um modo de convocar o mundo xamânico do velho amigo de Poseidon para um circuito real. Quando o tempesteiro assopra sua bola-de-cristal contra-efetuando politicamente o mar para garantir o retorno do pescador, as imagens do oceano são desaceleradas, e não apenas para “representar” o assossegamento das ondas, mas acima de tudo, para demonstrar que cinema e xamã dominam técnicas de frenagem do tempo, seja o relogístico ou o meteorológico. O tempo menos que cronologia contabilizável passa a funcionar como força cosmológica nas imagens, e a meteorologia menos que um conjunto de

forças “naturais”, passa a funcionar como forças intencionais abertas às intencionalidades de outrem.

Dito de outra maneira, as imagens não são manejadas para sugerir uma sensação de realidade, já que o jogo jogado entre elas almeja o contrário: menos que correspondências narrativas entre bola-de-cristal, chuva e vento, ou a representação dramatúrgica de um contexto e/ou grupo social que detém uma superstição, crendice ou história “sobrenatural”; a nosso ver, a pragmática das relações entre as imagens faz emergir algo em torno de uma cosmopolítica, que para além da enunciação ou de uma realidade ficcional, é interiorizada por Epstein em operações fílmicas de uma certa "feitiçaria" necessária ao filme. Narrar a história de um feiticeiro não bastava, não era suficiente representar um tipo social supersticioso pré-determinado por um senso comum rasteiro; e, com isso, Epstein opta por gestos cinematográficos que esgarçam uma discursividade inteligível e/ou comunicável, para tecer nas imagens em si, operações de uma espécie de exteriorização das forças que “emanam” do cosmos daquele “feitiço” político, que se fez para pôr fim à tormenta e assegurar o retorno do pescador com vida. Em resumo, o filme, ele mesmo, passa a instaurar um modo de ser percebido como uma espécie de filme-feitiço, exatamente por agenciar política e cosmologia em uma forma fílmica “feiticeira”.

Não se trata, pois, de personagens super-humanos a serem racionalizados por procedimentos dramatúrgicos, ou de uma narrativa de ficção elaborada por meio de metáforas supersticiosas que façam funcionar uma convenção de veracidade entre filme e público; pelo contrário, a ênfase não está na sobre-humanidade dos personagens, e também não reside em transformar a feitiçaria em verdade acreditável para os/as espectadores/as. Nos parece que uma cosmopolítica imanente encontra ressonância justamente na relação de indiscernibilidade entre circuitos humanos e não-humanos, que imagens e montagem nos dão a ver, inclusive, desestabilizando pactos de inteligibilidade. Prolonguemos: o velho feiticeiro, por exemplo, de quem se sabe quase nada, esvaziado de subjetividade e autonomia individualizada, tece, ao lado de seu objeto, um acoplamento entre humano e não-humano, potencialmente necessário para uma inferência nos modos como vento, chuva e mar se associam e “agem”. Longe de representar narrativamente a trajetória de seus personagens e/ou seu universo subjetivo, são as imagens de uma tempestade real e a variação da velocidade da montagem, que operam conexões com um fora do humano, que produz uma espécie de contra-efetuação entre velho, bola-de-cristal, mar, chuva, ventos e ondas; agências humanas e não-humanas em densa relacionalidade cosmológica e política, pois fazer viver ou morrer o pescador, fazer findar ou não findar a tempestade, passa por uma

negociação entre o cosmos e o manejo político da agentividade relacional do objeto e seu velho feiticeiro. O filme, sob este ângulo, não nos conta uma história por encadeamento de causas e efeitos, mas as imagens e suas conexões fazem existir uma abertura política entre o velho, o mar e a bola-de-cristal, em um cosmos específico que a montagem fabrica. Nos parece que o filme, por assim dizer, não reconhece na organização lógica dos eventos narrativos suas linhas de força, já que não nos é dado a ver o homem em seu barco, os desafios do herói sobre as ondas do mar, suas ações e as consequências de suas ações para seu retorno triunfal. Nesse caso, o cinema é convocado para nos dar a ver as invisíveis relações políticas entre os cosmos do objeto (bola de cristal), dos humanos (esposa, pescador e feiticeiro) e dos não-humanos (chuva, mar, ondas e vento).

Não são os personagens ou suas ações individuais que determinam como e porquê o pescador volta à terra firme com vida, e não é uma explicação transcrita nos diálogos que corrobora com a eficácia mágica ou com o papel xamânico do velho; são exatamente os agenciamentos entre imagens do mar, do velho, do céu, da chuva, das nuvens, da bola-de-cristal e as (des)intensificações da velocidade dos cortes entre os planos e no interior deles, que instauram um modo de percepção do filme que é indissociável da operação cosmopolítica. Não se trata de acreditar ou não na eficiência concreta e factual da feitiçaria na "realidade", tampouco de persuadir o público para aferir uma verossimilhança entre filme e mundo, ou de assegurar a proficuidade entre práticas mágicas e (des)fazimento de tempestades; já que o gesto cinematográfico é manejado para fabricar um *perceptus* no qual as aberturas relacionais e cosmológicas entre pessoas, agentes meteorológicos, agentes geológicos, objetos e etc, sugerem efeitos nas vidas e nos mundos em que se vive. As agências humanas e não-humanas, vistas deste prisma, são mobilizadas no filme não apenas para que mundo, vida e cinema, possam ser percebidos como oriundos dessa indiscernibilidade cosmopolítica, mas também para que imagens, sons e variação das velocidades na montagem, possam fazer novamente emergir o feitiço do (ir)real, ou ainda, para que essas imagens possam fazer operar a inextricável relação entre cosmologia e política.

**Figura 7: Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aUyBJnIRUf0

**Figura 8: Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947).**



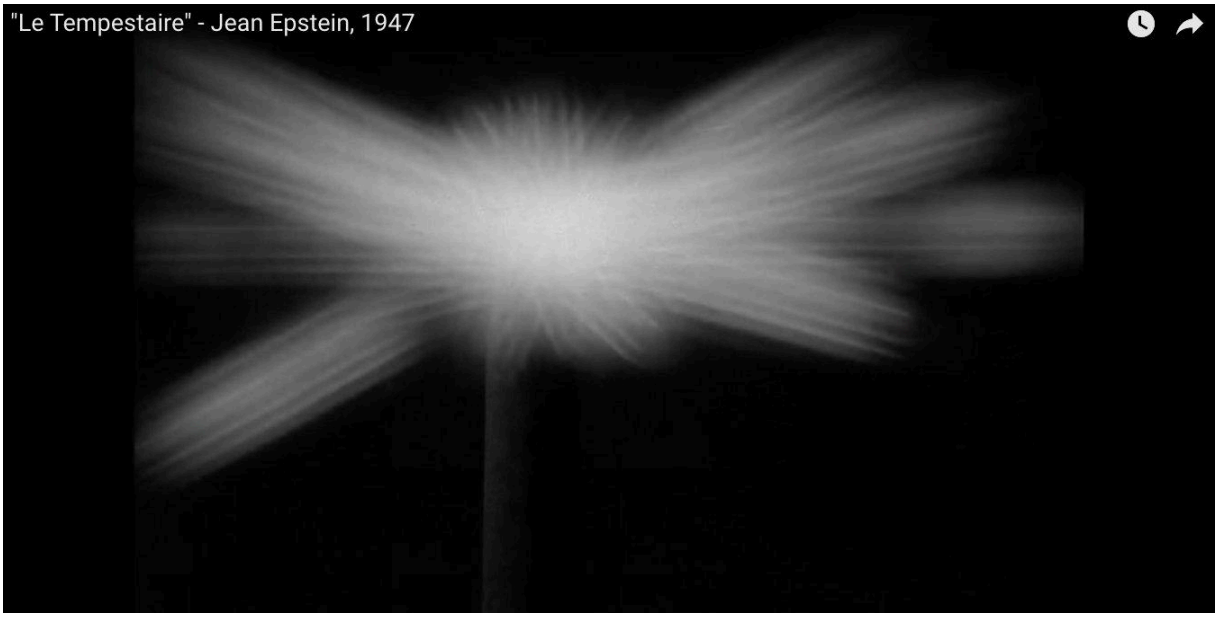

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aUyBJnIRUf0

**Figura 9: Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aUyBJnIRUf0

**Figura 10: Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aUyBJnIRUf0

**Figura 11: Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aUyBJnIRUf0

**Figura 12: Frame de *O fazedor de tempestades*, Jean Epstein (1947).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=aUyBJnIRUf0

Acreditamos que em Meliès ocorre algo parecido. Em diversos de seus filmes variados recursos são utilizados para distanciar radicalmente o cinema da realidade ordinária. As películas são tingidas de cores quase inexistentes na "natureza", tons e pigmentações "impossíveis" de serem experimentadas pelos olhos humanos em outras

situações fazem das imagens uma exasperação do pacto sensível entre corpo-que-vê e filme-visto; e a experiência de estar com aquelas imagens instaura modos de perceber inaugurais, transforma a relacionalidade com o filme projetado em um ver mais-que-humano. E isso se repete em outras operações cinemáticas, como em “Le diable noir” (1903), quando o cineasta utiliza a montagem para fazer aparecer e desaparecer um demônio nas imagens, que surge de ponta-cabeça no teto, some e volta a surgir em cima da cama, cama que depois também desaparece; atormentando e levando a loucura o hóspede-personagem de um hotel nada extraordinário. O espaço, a locação, o quarto de hotel não ostentam nenhuma característica incomum, a realidade ou o mundo "de fato" estão ali, presentes e representados, mas o irreal, o sobre-humano, o inusitado feiticeiro é ativado também pela montagem: um diabo que vai e vem, aparece e desaparece no quarto; um sumiço inexplicável, sobre-real, mas operável pelo gesto cinematográfico. Por mais que a proposta fílmica seja, evidentemente, de produzir o risível, o cômico, é como se ao desaparecer e reaparecer na imagem, o “diabo” menos do que habitar um fora-de-quadro, estivesse operando entradas e saídas entre mundos. Antes de seu desaparecimento fazer agir um fora-de-campo, seu trânsito faz agir um fora-do-mundo.

E mesmo que a contraposição entre o hóspede atormentado, desastrado e atabalhoado, e o demônio debochado, fugidio e sagaz, fabrique uma comicidade narrativa pautada em uma quebra de realismo grotesca; o trânsito do “diabo” entre mundos nos faz atravessar a *cosmicidade* das imagens, e é exatamente por ser cômico e não-diabólico, risível e não-aterrorizador, que o demônio ao sumir e retornar, não vai nem vem do inferno, mas sim, de outro mundo habitável: o mundo das imagens, o *imagetal*. Meliè, já ali, no “primeiro cinema”, nos faz “ver” funcionar o cosmos das imagens por fazer operar o seu mundo; cosmos esse, que, por ser não-humano, instaura um novo circuito perceptivo, uma nova ontologia sensível, passível de ser compartilhada pelos humanos em seu mundo, mas na dobra inaugurada, justamente, pelas gloriosas salas-escuras. Uma espécie de monstruosidade que chega, e faz com que o mundo que se vivia visivelmente fosse deformado por uma capacidade específica das imagens cinematográficas. Menos que assombrados pelo demônio, os espectadores experimentam um novo território que se abre, e encontram nas imagens um mundo que não existia, que não estava dado e que não se conhecia. Antes de representar o mundo humano, Meliès, com o cinema, confronta o mundo “real” com um mundo que não existe, mas que se faz experimentável. Um mundo que não existia e que passou a existir pela abertura possibilitada pelo cinema, um mundo em que o demônio atravessa as imagens sem levar quaisquer resquícios do inferno consigo. Se o cinema como tecnologia de

fazer-imagem-do-mundo prometia reproduzir uma realidade que todos conheciam como mimesis, “Le diable noir”, no início do século XX, desestabiliza essa promessa de reprodutibilidade fidelizada do real, para dar ao público o acontecimento da imagem. Menos que uma questão de linguagem, de narrativa ou de cognição, se estava diante de um funcionamento de mundos impossíveis. Um mundo não conhecido, um mundo-alien disparado pelo cinema: diabo, cama e gavetas mágicas enfeitiçaram um hotel qualquer através dos mecanismos da montagem, e a virtualidade explode sua potência e feitiçaria nas imagens. O não-humano para além do diabo fílmico disparado por uma mais-que-humanidade imanente, convocada pelo próprio cinema.

Vejamos que nosso trajeto até aqui nos oferece uma espécie de quadro, de cena sensível que as imagens cinematográficas colocam em operação em uma certa fronteira entre o visível e o invisível, como se algum tipo de pressão ontológica, de magnetismo estético fizesse com que forças não-visuais se inscrevessem na materialidade da imagem a partir das especificidades “gestuais” que o cinema inaugura; traço de um funcionamento vizinho ao que experimentam os sistemas xamânicos de conhecimento, já que, como nos esforçamos em evidenciar, os regimes de xamanismo ameríndios se ocupam, analogamente, de trânsitos ontológicos mobilizados por gestos estéticos que manejam visibilidade-invisibilidade, humanidade-contra-humanidade, virtualidade-atualidade; em uma arena de encontro com múltiplos devires que fazem passagem quando as imagens aparecem. Em outras palavras, poderíamos dizer que tanto o cinema, quanto o pensamento indígena, funcionam por meio de ecologias de práticas que empenham seus esforços em produzir ferramentas, mecanismos, dispositivos e formas relacionais de abertura às sensibilidades mágicas, feiticeiras, e por que não, ancestrais; que inserem o humano em zonas de indiscernibilidade cósmicas, nas quais os modos de expressão do devir vêm à tona, nos dando a ver a operacionalidade multinaturalista da vida, independentemente de compartilharmos uma ontologia indígena ou não.

**Figura 13: Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=PWHj1AAyXSU

**Figura 14: Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=PWHj1AAyXSU

**Figura 15: Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=PWHj1AAyXSU

**Figura 16: Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=PWHj1AAyXSU

**Figura 17: Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=PWHj1AAyXSU

**Figura 18: Frame de *Le diable noir*, Georges Méliès (1903).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=PWHj1AAyXSU

## 2.2 As imagens invisíveis e o contra-adoecimento

Como vimos na seção anterior, as imagens podem nos fazer adentrar um certo cosmos, um certo circuito de experiência em que as indiscernibilidades ontológicas agem como forças, e infiltram o humano a partir da ativação dos devires em direção de uma determinada feitiçaria, que parece superar, por assim dizer, uma unidade identitária, ou um dualismo nós brancos/eles indígenas; abrindo um território cosmológico onde variados cosmos operam: um humano, um do mar, um do ser-rosto-de-espelho e assim por diante. À esteira dessa modulação, nos parece que algo análogo ocorre para os ameríndios quando as "técnicas" xamânicas são ativadas, e uma dobra extra é disparada quando tais práticas se enovelam com as imagens do/no cinema. Se numa ponta, o xamanismo já se encarrega do manejo relacional de cosmos distintos, na outra, o devir-feiticeiro do cinema se engaja como mais um agente cósmico nessa teia.

No filme Os Curadores da Terra-Floresta (2014), dirigido por Morzaniel Ɨramari Yanomami, filho de Davi Kopenawa, um quadro desses agenciamentos nos é fornecido ao acompanharmos ao longo do filme, um encontro de xamãs Yanomami realizado na aldeia Watoriki, em Roraima. O encontro fora mobilizado especificamente para a realização do filme, que tinha como dispositivo disparador, possibilitar o registro dos procedimentos xamânicos empenhados a partir da utilização da *yakoana*[8], uma espécie de rapé muito importante nos rituais e na cosmologia Yanomami. Após a chegada dos parentes de outras aldeias, a preparação da *yakoana* é iniciada. Raspa-se o tronco da árvore, ferve-se as lascas da madeira e moe-se em um pilão a mistura. Após a secagem, o pó de coloração cinza é cuidadosamente armazenado e os xamãs se posicionam no centro da aldeia, sentados em semicírculo para que o ritual comece. Um a um, incessantemente, os xamãs inalam a substância, aplicam nas narinas uns dos outros doses seguidas, e cada qual a sua vez, dá início ao seu transe dançante com os *xapiri*. A câmera, de imediato, se atenta aos modos como a inoculação ocorre, e aos poucos, é tomada pela potência da performance xamanânica e acompanha os corpos que se movimentam ao longo de todo o pátio.

Longos planos quase sem cortes, nos conduzem a não nos desvencilharmos dos performers em momento algum. A atividade que os corpos exercem quando o transe acontece toma o filme para si. Os deslocamentos no espaço são aguardados com extrema paciência e a câmera está ávida, obcecada por cada micromovimento, por cada pulsão

[8] KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**: Palavras de um Xamã Yanomami. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2010.

muscular e por cada tensão corporal, e assim se mantém ao longo de quase 50 minutos: fixada nos corpos, encantada pelo que aqueles corpos mobilizavam. A câmera é ao longo de todo o filme manejada por Morzaniel, e sua escolha é de relacionar-se com as imagens que filma, tendo os corpos em transe como condutores de seu gesto cinematográfico e de sua relação "política" com o ritual. Muitos são os momentos em que os xamãs apontam para o céu, para o topo das malocas, para um suposto "vazio" no extenso pátio; e cantam, conversam explicitamente com o que não vemos. Em seguida se dirigirem aos parentes, de novo apontam para esses "vazios" e tecem longos comentários entre si, nos dando a ver que além dos Yanomami ali presentes, outros corpos e coisas também estão em cena, participantes e fazedores do ritual, mesmo que não-visíveis para a câmera e para nós espectadores. Se como salientamos anteriormente, os xamãs agem como (des)intensificadores das imagens, pois convidam as imagens-*xapiri* para dançarem com eles, nos parece que muito do que não é visto nesses "vazios" nas imagens do filme, são exatamente imagens. Corpos-humanos, câmeras, gravadores de som, seres-espíritos e imagens invisíveis que ali transitam, circulam e dão a ver a abertura entre o cosmos Yanomami e o cosmos das imagens. Cinema, *yakoana* e xamanismo indiscerníveis em atravessamentos políticos, visuais e não-visuais: um múltiplo agenciamento de mundos.

Mundo dos brancos, mundo dos Yanomami, mundo das imagens; cada um com seu cosmos em operação indissociável. Ao longo de todo o filme estamos magnetizados pelos corpos dos xamãs em transe, que por óbvio, são visíveis, ou pelo menos têm "faces" imagetizáveis; por outro lado, os *xapiri* participantes da cena, mesmo que se imagetizassem visíveis aos xamãs, permanecem invisíveis para a câmera, apesar de comporem o real que se inscreve em suporte na imagem. Dito de outro modo, as imagens dançantes que co-habitam o encontro com o cinema, estão presentes, afetam e são afetadas pelo fazer-o-filme, mas na contramão, a câmera é um corpo em déficit visual para nos fazer ver as imagens que os xamãs estão a ver. Imagens incapturáveis, imagens incompatíveis com a imagetização, que sobreescrevem suas agências sobre as imagens do filme, mas permanecem invisíveis para a câmera e para nós espectadores. E mesmo ciente dessa impossibilidade de imprimir os *xapiri* e seus corpos-imagem no filme, Morzaniel não se furta de filmar, não abandona o gesto cinematográfico, insistindo em manter aberta a relação das imagens fílmicas com a invisibilidade atuante na cena. Antes de meramente "registrar" um ritual, o cineasta agencia circuitos ontológicos, o visual e o não-visual, o xamânico e o cinematográfico, o humano e o mais-que-humano, produzindo em reciprocidade com os *xapiri*, uma espécie de filme-síntese

desse encontro com o invisível; invisível que permanecerá afetante na forma-filme finalizada para uma posterior circulação em regimes de visualidade.

André Brasil (2016), ao debruçar-se sobre o filme, mobiliza esse díptico visibilidade/invisibilidade precisamente, e nos ajuda a enxergar o entrelaçamento entre xamanismo e cinema:

> Entre o invisível e o visível, a relação é indicial e intensiva: nós não "vemos" imagens dos *xapiripë*, mas podemos notar sua ação sobre o corpo do xamã (como o vento que, ao atravessar a vela de um barco, se torna visível em sua invisibilidade e confere ao barco algo de seu poder). O que, afinal, Morzaniel filma são imagens-espírito: na cosmologia yanomami, os xamãs não apenas veem os espíritos, mas são vistos por eles, para então verem por meio de seus olhos; imagens, portanto, que veem e que possibilitam ver. Tomado como dispositivo estritamente fenomenológico, o cinema não pode ver esses espíritos. Mas, tendo sua fenomenologia alargada, ou mesmo invertida pelos traços de uma cosmologia, trata-se menos de *ver o invisível* do que de ver *por meio* do invisível. Se esses filmes se incluem de forma crítica no percurso das teorias da imagem, talvez seja justamente por estancar (ou inverter) o avanço do visível sobre o invisível, garantindo ao segundo seu poder de agência (Brasil, 2016, p. 144).

Em outras palavras, tal invisibilidade aparente dos *xapiri* nas imagens que vemos, não faz deles elementos ausentes da constituição das imagens filmadas, pois ao circular no mundo visível, nas telas e nos suportes de inscrição, mesmo que não imagéticos, eles continuarão agindo como força, como certa indução que emana das imagens e produz efeitos nos mundos e nos cosmos das imagens, dos Yanomami e dos não-indígenas, esgarçando a experiência sensível daqueles que puderem encontrar o filme; já que para estar com os *xapiri*, ou melhor, com as imagens, do ponto de vista Yanomami, o gesto a ser empenhado é menos um esforço ocular, do que uma disponibilidade relacional mobilizada corporalmente. Talvez o termo invisível seja, inclusive, inadequado nesse caso, pois, para os xamãs, as imagens-*xapiri* são passíveis de aparição, são apresentáveis à observação, e além disso, se suas afecções e agências encharcam o filme em uma espécie de atravessamento sensível, poderíamos dizer que os *xapiri* são imagens infravisíveis, inscritas nas imagens visuais.

**Figura 19: Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc

**Figura 20: Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc

**Figura 21: Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc

**Figura 22: Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc

**Figura 23: Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc

**Figura 24: Frame de *Os curadores da Terra-Floresta*, Morzaniel Ɨramari Yanomami (2014).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc

Pois bem, a partir dessa acepção de que as imagens cinematográficas, vistas sob as lentes Yanomami, são constituídas também por imagens que não vemos, mas que agem com o/no filme, nos permitam tecer mais uma trança no emaranhado dessa rede. Se observamos que o transe advindo da inoculação da *yakoana*, abre o cosmos Yanomami para o cosmos das imagens, e essas imagens que dançam invisíveis ao lado dos xamãs também dançantes,

fazem outros mundos transitarem pela aldeia e pela floresta; o título do filme nos conduz à acepção de que essa prática produz efeitos de cura, não somente nos corpos que inalam a substância, mas também em uma espécie de corpo expandido: a Terra-floresta. O procedimento de hifenização entre os termos, muito além de um recurso estilístico, promove, na verdade, um gesto conceitual de sofisticação daquilo que deve ser entendido, tanto por Terra, como por floresta. A nosso ver, a acepção convoca uma montagem, um acoplamento entre essas duas categorias, reiterando a concepção Yanomami de que uma e outra são indiscerníveis, indissociáveis. Só há ainda o que chamamos Terra, porque a floresta, no caso amazônica, permanece viva. E se ambas ainda estão vivas, é porque os xamãs curadores desse corpo, continuam a fazer as imagens bailarem em seus rituais disparados pela *yakoana*. Se a queda do céu pode ser, por enquanto, impedida, é porque xamãs e imagens insistem em dançar juntos fabricando efeitos contra-adoecedores, e agora o cinema também está na roda. Com o filme viajando por onde puder ser projetado, as imagens "invisíveis" que o acompanham estarão operando sua agência. Ora, se essas imagens não-visíveis manejam práticas de cura na Terra-floresta, poderíamos dizer que um filme como o de Morzaniel, é uma espécie de filme contra-o-adoecimento, uma vez que suas imagens convocam o mundo invisível das imagens para contra-efetuar os modos de adoecimento provocados pelo mundo-da-mercadoria. Em outras palavras, o filme ao promover a abertura do mundo capitalista à ação "curadora" do cosmos das imagens, produz uma torção política na ação destrutiva do (pós) industrialismo, da mercantilização da floresta e do assujeitamento dos recursos finitos da Terra. Tais imagens infravisíveis que emanam, emergem e acompanham o filme, porquanto, seriam imagens que adiam o fim do *nosso* mundo, para citarmos Ailton Krenak (2019).

Nesse sentido, *Os Curadores da Terra-floresta* faz dos corpos humanos dançantes, brilhantes em transe, na verdade, uma arquitetura, uma "construção" com as imagens invisíveis que o filme em si não domina, mas que compõem o campo de forças que o atravessam, e que suas imagens visíveis fazem chegar a quem as vê. Imagens vivas, imagens com vida própria, imagens com intencionalidades que saem do mundo das imagens para povoar o nosso mundo. Davi Kopenawa, ao longo de todo o filme, atua como uma espécie de narrador e tradutor dos procedimentos xamânicos empenhados em cena. Ele conduz os espectadores através das sequências fílmicas para nos dar a ver determinadas naturezas clínicas, médicas e políticas, das aberturas que as imagens que não vemos produzem. Em uma das entradas de sua voz-off ele diz que nós brancos "para vermos a doença usamos o raio-x", e que eles Yanomami utilizam a *yakoana*; tecnologias diferentes para diagnosticar,

mas antes e acima de tudo, tecnologias distintas de dar a ver. Atentemos para o fato de que não há uma tentativa de equivaler uma e outra, e sim, um gesto de diferenciar, já que segundo ele, a Terra também "está doente" e somente a *yakoana* poderá diagnosticá-la e clinicá-la, exatamente por fazer dançar no cosmos da Terra-floresta as imagens-corpo dos *xapiri*. Novamente aqui, o pensamento Yanomami relaciona um "clinicar" com/através as/das imagens, que, a nosso ver, demonstra uma crença na indiscernibilidade entre imagem e "cura". Para além de curar os corpos humanos, as imagens do ponto de vista dos amazônicos, são capazes de desintensificar o adoecimento do mundo causado por nossos modos políticos de nos relacionarmos com o corpo da Terra-floresta, e com os outros corpos que nele habitam.

Ao fazer as imagens dançarem no *socius*, xamãs e cineastas introduzem no campo social um repertório incontrolável de novas conexões. Ao colocar as imagens à disposição de toda uma comunidade também mais-que-humana, assim como a *yakoana*, o filme está engajado em um emaranhado de cosmos indissociáveis; o da Terra-floresta, o das imagens e o dos humanos; e seus campos de força atravessam transversalmente o mundo da floresta, o mundo da imagem e o mundo dos humanos. Uma política das imagens que (des)estabiliza relações de adoecimento e "cura", exatamente, por produzir novos agenciamentos entre os corpos humanos, os corpos das rochas, os corpos das árvores, os corpos dos bichos; despotencializando a velocidade da queda do céu sobre nós, por meio, portanto, de uma maquinação cosmológica que avizinha xamã e cineasta, xamanismo e cinema, política e práticas de cuidado, clínica e circulação de imagens, e efetiva a fabricação de mundos e de novas possibilidades de vida, novos modos de existir que não se destruam entre si, e que se relacionam, justamente, pela movimentação das imagens visíveis e invisíveis por entre os cosmos imbricados. Em resumo, o entendimento da indissociabilidade entre imagem e uma certa prática clínica que os sistemas de conhecimento Yanomami e o filme fazem aparecer, tocam uma determinada potência das imagens de afetar a "saúde".

Nesse sentido, seja nas trucagens da moviola de Epstein, seja na montagem mágica de Maya Deren, ou na câmera obcecada pelo vazio de Morzaniel, o cinema encontra forças que a imagem faz chegar ao humano, ativando uma cosmologia que não diz respeito a esse ou àquele povo, mas que nos atravessa a todos a partir do funcionamento cinematográfico. Xamãs poseidônicos do outro lado do Atlântico evitam a morte dos pescadores franceses, entidades rosto-de-espelho no hemisfério norte atormentam uma jovem solitária, espíritos-imagens na Amazônia curam o mundo. A imagem navega por uma linha transoceânica costurando cosmos que veem as imagens capazes de intensificar a

possibilidade de viver, adoecer e curar; circuitos cósmicos que, de certo modo, experimentamos em práticas clínicas com o cinema dentro e fora de contextos indígenas, através das quais circularemos nas seções que estão por vir.

### 2.3 Xamanismo e a circulação das imagens

Continuemos com os Yanomami. O extenso relato da fabricação dos xamãs produzido por Davi Kopenawa e transduzido por Bruce Albert (2018), nos fornece uma imagem etnográfica minuciosa do mundo vivido pelos Yanomami. A descrição de Kopenawa está longe de ser uma representação simbólica, um delírio mágico ou uma equivalência entre sujeitos humanos e não-humanos, é antes de mais nada uma cosmosociografia das alteridades. Um mosaico de socialidades mais-que-humanas e corpos em trânsito, superpovoado de *acontecimentos* em que a mútua afetação visual e perspectiva de naturezas distintas podem ser desdobradas; o que alarga os limites dos modos de como se vê, para esbarrar no ver como experiência que se faz a partir das transformações corporais. Um corpo vê o que os limites de sua possibilidade visual impõe, mas tais possibilidades são esgarçáveis, exatamente porque o corpo nunca está pronto; ele é um contínuo campo de experimentação sofisticável, uma abertura dilatável à virtualidade.

Se atentarmos à utilização da categoria *imagem* ao longo de todo o texto, é possível perceber a articulação de variadas modalidades de agenciamento transmorfo que sofrem as imagens, e que aqui nos interessam; pois, para nós, tais modalidades de agenciamento evidenciam relações sofisticadas entre as práticas xamânicas Yanomami, e uma espécie de pragmática transcorpórea das imagens:

> 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 ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada, viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutia. Foram suas peles que se tornaram as das 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 como *xapiri*, por outro lado, são suas formas de fantasma (Kopenawa; Albert, 2010, p. 117).

Vejamos que o relato cosmológico tecido por Kopenawa, maneja a noção de imagem em diferentes circuitos de operação, e tais atualizações revelam o quanto as imagens são

corpos-outros “convertidos”, ou ainda, o quanto as imagens são (des)atualizações corpóreas de variados seres. Em outras palavras, as imagens, vistas sob as lentes Yanomami, são como “vestimentas” passíveis de serem “evocadas” por uma extensa gama de corpos "transgressores" de ontologias. As imagens dançantes que descem de outro mundo são ao mesmo tempo formas-fantasma e ancestrais-animais, e não cópias dos animais da floresta. Antes das imagens serem percebidas como mimesis, elas instauram um *território perceptivo* que abre fendas entre os mundos do ancestrais-animais e o mundo dos xamãs Yanomami. Se os ancestrais-animais que os xamãs veem são experimentados como imagens, é porque ao descer e dançar, elas instauram uma imageticidade nos modos de relação entre xamanismo e pensamento, fazendo agir um “emaranhado” cósmico; que imagens, ancestrais-animais e xamãs fazem existir.

Em outra bela passagem Kopenawa rememora a trajetória de seu padrasto para tornar-se xamã, e descreve uma rede relacional extremamente complexa entre xamanismo, seres não-humanos e imagens, no qual o trânsito ontológico produziria uma espécie de desestabilização mútua dos mundos imbricados. O relato aponta para a existência de um perigo eminente que necessitaria ser evitado pelos xamãs iniciantes, e que consistiria em relacionar-se visualmente com seres não-humanos invisíveis em condições espontâneas, pois o risco de serem “raptados” por esses seres vestidos de “imagem-gente” era bastante grande. Capturar e ser capturado, outra operação que avizinha xamanismo e cinema, mas não os fazem equivaler, e sim diferir naquilo que colocam para si como a questão comum de suas práticas: manejar imagens e ser manejado por elas. Notemos que não perseguimos uma identidade entre xamanismo e cinema, exatamente porque os modos como cada prática opera sua relacionalidade com as imagens é diferente; por outro lado, o problema de fazer "dançar as imagens", a nosso ver, atravessa as duas práticas transversalmente.

Kopenawa conta que o padrasto saiu para uma caçada quando ainda era jovem e inexperiente, e se viu diante de um ser de água vestido de “gente” encantador, que pediu para que matasse muitos papagaios para ele. O moço, deslumbrado com a imponência do não-humano, flechou inúmeras aves até que seu interlocutor suspendeu a matança e convocou sua irmã para recolher os animais. A mulher, porém, solicita novas presas e o caçador Yanomami não as nega, por outro lado, as flechas fincadas aos corpos dos papagaios começam a se transformar em cobras que picam insistentemente o adolescente, até que ele é conduzido inconsciente para o mundo das mulheres *yawarioma.* Vejamos que a capacidade de vestir-se de “gente” ostentada pelos *yawarioma* opera por meio de um envelopamento corpóreo imagético, evocado intencionalmente pelos seres das águas, que atualizam a sua

própria “imagem” em circuitos de visualidade, a depender de quem estará autorizado a vê-los; e, por conseguinte, tal procedimento produz uma espécie de rachadura entre-mundos que altera a experiência subjetiva do caçador. Uma política cósmica que se faz entre naturezas e realidades distintas quando "imagens" transeuntes aparecem.

Se pelo descuido momentâneo o iniciado foi levado ao mundo profundo das águas, onde todos os peixes e outros não-humanos, são como pessoas vivendo em grandes aldeias, ele pode nunca mais retornar a ser Yanomami, pois está sob o risco de “virar” outro tipo de “gente”. Nos parece que essa visibilidade e invisibilidade de corpos que manejam sua “imageticidade seletiva”, também operam uma diferenciação agentiva e corporal dos ditos humanos-humanos, pois alargam tanto suas capacidades observacionais, quanto sua disponibilidade para ser observado. Dito de outro modo, este duplo movimento de fabricação do corpo que enseja tornar-se xamã, evidencia que a sofisticação do dispositivo-corpo “capaz” de xamanismo é viabilizada por uma experiência atravessada por uma política das imagens que não é dominada, pensada e imaginada por humanos, mas sim por agências imagéticas, e, portanto, por intencionalidades não-humanas.

O cosmos das imagens em agenciamento político com o mundo dos humanos, transforma a *política* em um circuito de ação aberto aos não-humanos. Uma experiência política em que uma pragmática das imagens incide fundamentalmente na modulação de redes de relacionalidade, que fazem de imagem e cosmos não apenas fabricadores de corpos, mas também fabricadores de alteridade, fabricadores de outros em atravessamentos políticos:

> É assim que acontece. Quando a imagem de um rapaz é capturada pelas filhas de *Tëpërësiki*, ele foge de casa todos os dias, para só retornar após o anoitecer. Mas já não reconhece ninguém ali. Tornado outro, parte ao raiar do dia em sua corrida pela floresta. Por mais que seus familiares tentem mantê-lo à força em sua rede, não conseguem. Ele não é capaz de resistir ao chamado dessas mulheres *yawarioma.* Ninguém mais as vê, mas elas estão sempre ao seu lado. […] Assim, as mulheres *yawarioma* podem mantê-lo em seu poder por muito tempo. No fim, os xamãs de sua casa terão de trazer sua imagem de volta[...] (Kopenawa; Albert, 2010, p. 109).

Imagens que "ninguém" vê, imagens capturadas por não-humanos (mulheres *yawarioma*), imagens que tem de ser trazidas de volta pela ação dos xamãs para que uma certa estabilidade subjetiva do jovem rapaz possa ser alcançada. Um cosmos que mobiliza o desejo de seus não-humanos e incide transformações no cosmos dos outros, e o que se desestabiliza é exatamente a imagem desse outro. Existe aí, portanto, uma relação direta entre as “imagens de si”, imagens-de-um-corpo-invisível e uma certa “normalidade

subjetiva" que o depoimento de Kopenawa agencia. Como se para promover a reestabilização entre mundos alternativos os xamãs fossem convocados a agir politicamente via imagem. Uma espécie de política das imagens que é viabilizada por "vontades" mais-que-humanas e que necessitam ser manejadas por meio do trânsito, da circulação, por assim dizer, de imagens para que se impeça a destruição de modos de existência, de modos de socialidade, digamos, saudáveis. Nos parece que essa imagem-do-jovem que é roubada pelas mulheres *yawarioma,* opera como uma espécie de imagem-da-subjetividade, ou ainda, uma imagem da interioridade subjetiva desse jovem dita "normal", e esse sequestro promovido pelos não-humanas fazem do rapaz um sujeito desviante. Observemos que estabilidade subjetiva e um determinado tratamento da imagem produzem, para os Yanomami, uma relacionalidade íntima entre saúde "psíquica" e abertura política para mundos síncronos; já que o limiar entre adoecer e estar curado para esse jovem, depende diretamente de os xamãs conseguirem "trazer sua imagem de volta". Sob um outro prisma, de modo análogo ao que fazem os *xapiri* ao descer do mundo dos animais ancestrais em forma-imagem para dançar no centro da aldeia, a imagem das mulheres *yawarioma* e a imagem-da-subjetividade do rapaz são aquilo que faz passagem de um mundo a outro; e são os xamãs, conquanto, os responsáveis por interferir nesse movimento imagético sem que as aberturas entre esses mundos cessem sua operação, pois o cosmos das imagens deve se manter ativo no cosmos dos Yanomami, assim como o cosmos das mulheres *yawarioma* precisa manter sua agência sem que os jovens caçadores enlouqueçam.

"Tornar-se outro" aparece, então, como movimentos de intensificação das aberturas à alteridade, retrospectivos e reversíveis pela ação do xamã através de procedimentos imagéticos. Ao passo que ter sua imagem capturada pelas mulheres *yawarioma* é uma espécie de adoecimento ou desvio subjetivo radical, para o que viria a ser uma vida saudável do ponto de vista Yanomami. O cenário perspectivo *ver-ser-visto* exposto por Kopenawa, nos apresenta, portanto, uma rede de relações na qual xamãs aprendizes, xamãs experientes, imagens e seres de água trocam imagens entre si, o que (des) intensifica processos subjetivos e de socialidades. Um xamã aprendiz que têm a imagem capturada, vê a imagem da mulher *yawarioma* enquanto seus parentes humanos não a veem, na contramão, os xamãs experientes são capazes de ver a imagem capturada do aprendiz, que ele mesmo é incapaz de ver. Tornar-se xamã a partir desse desenho cosmológico seria, portanto, experimentar o cosmos alheio sem deixar sua imagem ser capturada, assim, o trânsito entre mundos pode ser estabilizado sem que o jovem xamã, ao invés de transformar-se em sujeito desviante, possa figurar como sujeito "transpassante" e, por conseguinte, como um corpo que afeta e é

afetado pela indissociabilidade dos muitos mundos contemplados pela cosmologia Yanomami. Em resumo, menos que um problema físico, químico ou médico, tornar-se xamã e não sujeito desviante, é antes e acima de tudo, um problema imagético.

Em resumo, um xamã fabrica-se corporalmente para se engajar em uma prática que lança mão, não apenas das "técnicas" de "virar" outro, mas também das técnicas de "desvirar", e isso se faz no manejo das imagens. Entrar em relação com uma imagem, nesse sentido, é disponibilizar-se à alteridade e à diferenciação de si, é ser atravessado por um devir que produz a variação do mesmo e a alteração de um estado subjetivo cristalizado. Por outro lado, ao se estar disponível a essa variação de naturezas, se está igualmente suscetível a uma conversão ontológica, a uma passagem entre planos existenciais, ou seja, entre mundos que-não-humanos. Dito de outro modo, um xamã ao estar aberto a tais processos de subjetivação transnaturantes, se vê diante da grande encruzilhada que tais movimentos de entradas e saídas de mundos disparam; pois a sua própria saúde "psíquica", está condicionada à aptidão de mobilizar as diferenças de natureza de cada corpo originário e de seus respectivos mundos, em uma modulação entre a aderência a um mundo específico, e a possibilidade sempre aberta de devir-outro.

A partir desse quadro relacional, podemos intuir que o xamanismo Yanomami é um sistema de conhecimentos, um conjunto de saberes e fazeres que implica processos subjetivos, imagem e atualizações de mundos e cosmos: uma *ecologia de práticas,* nos termos de Isabelle Stengers (2005), da qual as mulheres *yawarioma,* os xamãs e os *xapiri* são os "praticantes", e as imagens as "ferramentas". Para Stengers, uma ecologia de práticas coloca pertencimentos e devires de naturezas diferentes, juntos em uma cena comum de experimentação, cena essa que a partir do ajuntamento dessas diferenças "deve ser celebrada como um 'evento cósmico', uma mutação que não depende apenas dos humanos, mas dos humanos como pertencentes" (2005, p. 192) a tal cena, e que desafia seus "praticantes" a inventarem tecnologias de relação a partir de sua diferença.

Sob este ângulo, arriscamos dizer que as cenas xamânicas evocadas por Kopenawa, nos dão ver o funcionamento de uma ecologia de práticas que opera por dispositivos clínicos e estéticos em um agenciamento de cosmos humanos e não-humanos simultâneos, e imbricados, portanto, em regimes de uma pragmática com as imagens, "celebrando um evento cósmico" que produz o encontro dos mundos dos Yanomami e das mulheres *yawarioma*. Nesse sentido, o xamanismo Yanomami ao promover a circulação das imagens por entre cosmos distintos e indissociáveis, implica tecnologias de relacionalidade entre naturezas não-correspondentes via imagem; e nos fornecem, por assim dizer, o avistamento

de um quadro sofisticado de devires proliferantes, experimentado pelos Yanomami em suas teias de afetação com seus outros, a partir de uma “troca de imagens”, que investe saúde e mutabilidade ontológica.

### 2.4 O imagetal e a máquina cosmológica

As imagens que se vê nos filmes, como já salientamos, possuem uma característica de bifacialidade, de um duplo virtual invisível operante, que não está atualizado em circuitos imagéticos, mas que, também como nos esforçamos até aqui em demonstrar com os Yanomami, constituem a materialidade dessas imagens, e disparam agências não-visuais que afetam os filmes e os regimes de visualidade onde eles circulam. Aspecto eminentemente pragmático, sobre o qual nos debruçamos ao longo da etnografia produzida durante nosso mestrado. Para além de um fora de quadro, ou para além de um fora de campo, "imagens" invisíveis povoam as imagens cinematográficas. As imagens do cinema são, portanto, corpos fabricados por elementos e agentes invisíveis, sobrescritos e constituidores da imagem enquanto coisa dotada de fisicalidade. Se um xamã Kaiowá, ao assistir um documentário, diz que sobre a pedra filmada está uma sereia guardiã da conjuntivite, não é porque não vemos o corpo-sereia imagetizado na imagem que ele não compõe materialmente/fisicamente a imagem, como um dos elementos não-visíveis sobrescritos no corpo da imagem fílmica. Menos que um fora de quadro, menos que um fora de campo, existe uma espécie de *intracampo* nas imagens: circuitos não-visíveis, corpos e existências, por assim dizer, invisíveis para a câmera, como os *xapiri,* mas que se aderem à materialidade das imagens. Retrospectivamente, as imagens são recheadas por corpos, seres e forças invisíveis que agem para além do fora de quadro, para além de um não-visto fora dos limites do enquadramento, exatamente porque são componentes da imagem. Nesse sentido, as imagens manejam o invisível a partir da captura de corpos invisíveis, que ontologicamente compõem a imagem cinematográfica exibida nas telas.

Pois bem, essa imagem conceitual de uma dobradiça visual-invisual dos elementos "formadores" da materialidade das imagens, também apareceu para nós em nossa dissertação, pois as *ta'anga* Kaiowá, foram apresentadas por nossos interlocutores como uma espécie de imagem-corpo; uma imagem composta por corpos e seres visíveis e invisíveis que fabricam uma corporalidade das imagens, que igualmente não cessam de chegar até nós na pesquisa aqui em curso, se mostrando uma acepção de imagem aderente a outras

cosmologias ameríndias, e que desejamos penetrar no nosso pensamento sobre o cinema, inspirados pelas lentes do perspectivismo. Como muito bem já nos lembraram André Brasil e Bernard Belisário (2016), o cinema indígena possui uma capacidade relacional muito potente, pois funciona como "uma máquina cosmológica", que agencia ritual, cosmologia e invisibilidade por meio de um esgarçamento dos efeitos da imagem:

> Inicialmente o acoplamento entre o corpo e a câmera permite que a dimensão que denominaríamos fenomenológica – ou seja, tudo aquilo que se inscreve concretamente na imagem, em sua gênese "indicial" – entre em relação com uma outra dimensão, digamos, cosmológica – constituída por processos muitas vezes invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. Assim como em situações de xamanismo e ritual o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. O corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra: e o que se inscreve na imagem constitui, assim, *relações* (Brasil; Belisario, 2016, p. 604).

A partir de tais relações entre as situações de xamanismo, o ritual e o cinema, uma pergunta que os autores se fazem sem respondê-la, gostaríamos que nos fizéssemos aqui: caberia ainda a ideia de fora de campo para lidarmos com o invisível nas imagens? Por óbvio, uma das respostas possíveis é que sim, pois muito de uma teoria do cinema se sofisticou e se complexificou para fazer ver as potências das ações, eventos e incidências que esbarram nas imagens vindas de um limite do visível determinado pelo enquadramento, pelo quadro limitado desenhado pela câmera; mas a nosso ver, isso não é tudo. Pois uma certa potencialização das forças do invisível no cinema é possível com o pensamento ameríndio, que o que temos chamado *cosmos das imagens* parece nos abrir, e que nos interessa alargar, para intentarmos outras respostas.

Vejamos que o que habitava o fora de quadro eram corpos, seres, objetos e ações filmáveis, imagetizáveis, mas não-vistas em função do recorte impresso pelo quadro produzido via câmera; e os modos de agência desse invisível se davam pelos efeitos e consequências no visível filmado e enquadrado, ou em esferas de uma inteligibilidade narrativa. Se em John Ford (1894-1973) uma flecha vem da extremidade direita do quadro e atinge o cowboy que dorme à beira da fogueira, é porque no não-visto fora de campo os "índios" atiravam para matá-lo. Se em "Bastardos Inglórios" (2009) de Tarantino a família judia é assassinada a saraivadas de tiros no porão, é porque os nazistas estavam no térreo acima à procura de mais vítimas. Em ambos os casos, o visível funciona para dar a ver o que

também é passível de ser imagetizado, por ser filmável, por ser compatível com a imagetização, e somente permanece invisível por "escolha" de não enquadrar. Por outro lado, o que desejamos colocar em relevo é que o agenciamento entre imagem, câmera, corpos e seres, quando o cinema é visto como "máquina cosmológica", faz o invisível constituir a imagem inscrevendo sobre ela *imagens inimagetizáveis*, imagens impossíveis de serem tornadas visíveis pela ação da câmera, mas que fabricam a imagem ao lado de componentes imagéticos: lembremos os *xapiri* Yanomami dançando invisíveis no pátio da aldeia e a sereia Kaiowá guardiã da conjuntivite descansando sobre a pedra. Um atual invisível e um atual visível aglutinados no corpo da imagem, ou melhor, na imagem-corpo. A sereia que está sobre a pedra mesmo sem ser vista não é apenas virtualidade, sua presença é ontológica, é parte da imagem que é vista; Oxóssi em uma gira de umbanda infiltra-se na imagem sem dar-se à imageticidade, e sem permitir-se visualizável é atual mesmo que não feito *imagem*.

Algo como imagens invisuais que afetam, agem e constituem a superfície corpórea visível da imagem, e que nos auxiliam a pensarmos as imagens como corpos que bifurcam o atual em visível e invisível não apenas no fora de quadro, mas em uma circunscrição corpórea da imagem. Mais que uma dupla-face, tais imagens corporadas são espécies de folhas desdobráveis e sanfonadas em formas de prisma de múltiplas faces, em que corpos invisíveis estão impressos na imagem. Dito de outro modo, a operação de uma "máquina cosmológica" que coloca em ação as imagens invisuais ou infravisíveis no cinema, abre na noção de imagem uma outra natureza de afetação do invisível sobre ela, que maneja a possibilidade de "impressão" de modos de existência não-visuais, contemplados pelas cosmologias indígenas, na superfície material da imagem. Sereias advindas do cosmos Kaiowá, os *xapiri* advindos do cosmos Yanomami, Oxóssi advindo do cosmos afro-diaspórico; todos corpos invisíveis que o *socius* recebe no momento em que se faz filmes, e que as imagens cinematográficas, sob essa perspectiva, imprimem.

Uma política entre cosmos que as imagens que o cinema como "máquina cosmológica" nos dá a ver. Um cosmos das imagens que extrapola a imagetização para que a noção de imagem invisual possa emergir. Uma outra ideia de imagem que exaspera o fora de campo, para nos fornecer uma "imagem" do intracampo. Atentemos para o fato de que tal acepção de imagem, que temos nos esforçado em elaborar, provém de um duplo gesto de abertura apresentado pelo perspectivismo ameríndio: o primeiro, aquele que, a partir do qual o atravessamento entre mundos visuais e não-visuais indiscerníveis, é o que fabrica materialmente as imagens do cinema, pois o acionamento do *rec* imprime seres e corpos invisuais ou infravisíveis na materialidade da imagem; e o segundo, aquele conjecturado

pelo funcionamento de um campo de forças onde "moram" as imagens invisíveis e que faz agir sobre nós o cosmos das imagens; ambos gestos que nos aproximam da noção de Brasil e Belisário (2016), do cinema como uma "máquina cosmológica" que agencia a invisibilidade ultrapassando o fora de campo; fazendo inscrever-se na imagem o que estamos chamando de *imagens invisuais*.

Lembremos dos xamãs que dançam para fazer dançar as imagens ancestrais, imagens que não vemos nas imagens do filme Curadores da Terra-floresta, mas que à baila do percurso esboçado até aqui, nos permite avançar algumas casas no tabuleiro e também convocar novas peças. Em uma ponta desse triângulo, temos: 1) o xamã filmado que convoca para o pátio da aldeia a imagem do espírito-beija-flor, com ela se relaciona corporalmente, tem seu corpo afetado por essa imagem invisual, pois está experimentando a abertura entre o mundo dos *xapiri* e o mundo dos humanos Yanomami, e é exatamente nesse entre-mundos que o filme se faz; 2) em outra ponta, a imagem do espírito-beija-flor se encontra com as imagens que a câmera está a fazer, promovendo o funcionamento de um cosmos das imagens, que dispara a circulação de imagens de naturezas distintas (visíveis e invisíveis) no *socius* filmado, e, porquanto, nos coloca diante das imagens como modos de existência de ontologia variável; 3) já no terceiro vértice, o Yanomami e sua câmera engaja o cinema na máquina cosmológica, que imprime na imagem os diferentes modos de existências visíveis e não-visíveis em trânsito na aldeia durante o ritual; fazendo com que o invisível que ali existe seja infiltrado na imagem, disparando suas agências quando o filme for projetado.

Imagens visíveis e imagens invisíveis são como a rede de um pescador, em que os nós se fazem para que algo se prenda e se circunscreva, mas os buracos permanecem para que muitas águas e plânctons façam passagens. Quanto de algas, alevinos e areia escapam por entre as lacunas da rede, não se sabe e não se vê; por outro lado, os peixes que se captura compõem a visualidade da experiência da rede no mundo das águas. Das imagens algo semelhante se experiencia, na tela o que sobra da experiência cinematográfica passível de ser vista são restos, índices residuais da ação da câmera entre-mundos. Porém o que não se vê também passou pela câmera, agarrou na imagem e nos chega como potência não-visível, como sensibilidades intensivas do invisível reverberante nas imagens.

Peter Pál Pelbart (2020) ao retomar os escritos de Fernand Deligny[9] sobre seu trabalho com imagens entre jovens e adolescentes autistas, remonta uma acepção parecida. Para Deligny as imagens "verdadeiras" seriam exatamente aquelas que não são vistas, pois incapturáveis. As imagens que os olhos veem e que as câmeras filmam, seriam aquelas passíveis de domesticação, que deixariam de atuar como imagens "puras" e que desaprenderam, por assim dizer, as potências e modos de alçar seu voo. As imagens de um filme, nesse sentido, seriam como gansos domésticos que perderam as habilidades necessárias para voar, enquanto as imagens invisíveis seriam aqueles selvagens que sobrevoam os céus e que aos humanos escapam. Os gansos e as imagens selvagens não se deixam prender, capturar e seriam impossíveis de serem assujeitados pelos modos de fazer antropocêntricos. Como se do humano, gansos e imagens se esforçassem em fugir; os primeiros não se permitem enjaular, e as segundas não se permitem imagetizar. Para os autores as imagens ativariam um devir-mineral que as distancia sensivelmente das esferas de humanidade. Antes de criações antropomórficas advindas de um regime de práticas humanas, as imagens seriam acima de tudo modos de existência oriundos de um outro reino, de uma zona de indiscernibilidade mineral, animal, vegetal e não-humana. As imagens ostentariam, se nos permitem, um devir *imagetal*, que permanece invisível em detrimento de todos os esforços humanos de criar imagens. Se nos reinos taxonomizados por nossos regimes de conhecimento as imagens não têm reino, aqui Peter e Deligny encontram o devir Yanomami, já que para os sistemas de pensamento ameríndios, como vimos anteriormente, as imagens têm um mundo:

> Mas seria preciso perguntar-se, antes disso: de onde viriam tais imagens? Primeira hipótese a afastar: elas não vêm da imaginação. Donde essa afirmação lapidar: as imagens não se imaginam. Claro, há as imagens imaginadas, inclusive pelo cineasta - estas são as domesticadas. Mas as imagens propriamente ditas não se imaginam, elas estão, são, existem, e não se vêem. Ou seja, não são feitas para serem vistas, não pressupõem uma alteridade, ou um sujeito, sequer o próprio sujeito que as carrega. As imagens “tout court”, como diz Deligny, existem sem o eu, sem o sujeito, sem intenção alguma[10], fora de toda linguagem. Se os humanos habitam a

[9] Foi um importante clínico e educador francês (1913-1996) que se debruçou sobre as práticas de cuidado com crianças e jovens com desenvolvimento “dissidente”, em sua maioria perfis do que hoje nomeamos Transtorno de Espectro Autista (TEA). Se autodenominava, entretanto, poeta e etólogo.

[10] Notemos que a noção de “intenção” aqui, tanto para Pelbart quanto para Deligny, se configura como uma capacidade humana, como uma “força”, como uma agência que seria anterior à existência das imagens, e por isso ela é negada como impulso primeiro, originador de uma imagem. Por outro lado, lembremos que as imagens, elas próprias, tomadas da perspectiva de que a Imagem é, antes de mais nada e acima de tudo, um modo de existência autônomo; as imagens por si mesmas ostentam intencionalidades que lhes dizem respeito e nos escapam, justamente por funcionarem fora da linguagem e dos circuitos de cognição humanos.

> linguagem, e pensam através dela, e com o cortejo de sentidos, intenções, encadeamentos, finalidade que ela carrega, há certamente um outro modo de pensar, preservado entre os autistas, e que se dá através de imagens. Tais imagens não se referem a um Si, não compõem uma reflexão. No reino de tais imagens, há ninguém (Pelbart, 2020, p. 136-137).

Vejamos que não é nosso intuito produzir equipolência entre os sistemas de conhecimento Yanomami, os modos de pensar autistas e os regimes de pensamento dos dois não-indígenas citados, mas desejamos aqui sugerir que há um possível encontro entre devires, devires selvagens, devires autistas e devires *imagetais*; não compatíveis com os regimes antropomórficos, que intentamos, por hora, prolongar. As imagens-ganso de Deligny e as imagens-corpo dos cosmos ameríndios são aquelas que circulam e se movimentam no invisível, em um reino onde "há ninguém", apenas imagens que não são vistas por nós, mas que veem a si mesmas. Como escrevemos parágrafos acima, de modo análogo, um mundo específico onde "moram" e de onde vêm as *imagens infravisuais*. Retomemos: não são imagens vistas, mas que produzem afetações no visível. Não são imaginadas, pois existem como corpos, como modos de existência incompatíveis com a visualidade. Imagens que a câmera não imagetiza, mas que atravessam o fazer-filme e se inscrevem nas imagens fílmicas via relações invisuais. Fora da representação, fora da significação e fora da linguagem, já que vivem em um fora do mundo humanoide. Imagens alienígenas que não se dão a ver mas existem, nos afetam, passam por entre e por dentro de nossas imagens vindas de seu mundo não-visual. Voam acima das aldeias, entram no estômago para curar úlceras, saem dos corpos e tornam os sujeitos desviantes. Imagens selvagens, fora do controle humano, fora do campo de visão das câmeras e que produzem entre os mundos experiências sensíveis, as quais nos são caras neste estudo.

O cinema visto sob este ângulo, ao lado do xamanismo e das imagens-ganso, é uma abertura para a selvageria, para o pensamento selvagem e para as perspectivas não-humanas. Ver e fazer filmes não se trata, portanto, de uma operação humana, cultural, mental e/ou intelectual, mas antes uma experiência de devir transmaterial. Se o negativo, a emulsão, o nitrato de prata, os cartões de memória e HDs externos, em sua mineralidade recebem um mundo animal e vegetal e o transformam em imagem, é o que estamos chamando *imagetal,* que maneja o invisível no e para além do filme filmado. Uma espécie de campo magnético que afeta a imagem fazendo dela um buraco, um *entre* para os invisíveis oriundos de outros mundos fruírem no mundo dos humanos. Ainda com Peter ao estar com Deligny, o cinema seria um fundo de “vida que libera imagens”, assim como para o perspectivismo ameríndio o xamanismo também o é:

> Para Deligny, a imagem não é algo que está lá, à nossa espera - bastaria entrar no cinema para encontrá-la. Ela pode ou não aparecer, pode revelar-se ou não ao longo de um filme. Ela não está na tela, mas "entre" o filme e o espectador... Ao mesmo tempo, num outro sentido ela sempre está aí, como traço permanente da espécie, infralinguística, memória de espécie. Talvez o instinto seja justamente o conjunto de imagens infraculturais que perpetuam a espécie. Em outras palavras: o cinema permanente da vida libera imagens que, embora permanentes como um fundo são descontínuas no seu aparecer (Pelbart, 2020, p. 139).

Lembremos de Curadores da Terra-floresta. Não é porque não vemos o espírito beija-flor nas imagens que ele não está agindo nas imagens que vemos. Se a câmera se mantém estritamente conectada com os corpos dos xamãs em transe, não podemos nos furtar de sermos afetados pelas imagens dançantes que bailam ao lado dos xamãs imagetizados no filme, apesar de essas imagens não estarem na tela. Quando vemos as imagens que podemos ver filmadas, somos concretamente atravessados por uma sensibilidade multidimensional, que nos transforma corporalmente, experiencialmente e pragmaticamente, mesmo que essas imagens alienígenas permaneçam invisíveis para nosso olhar. Dito em outras palavras, tal multiplicidade sensível tem a potência de nos colocar em relação com corpos e mundos invisíveis, com os devires *imagetais*; e nos oferece uma experiência com uma outra imagem, que opera em nós as forças do que não vemos para esgarçarmos os nossos próprios limites sensíveis. O mundo das imagens, apesar de não-visível funciona, pois, como novos territórios de experimentação de nossos corpos para que possamos escapar deles, daquilo que de humano nos forja e nos força a querer ver, a querer dominar, a querer domesticar.

A ação do imagetal, portanto, opera como um campo intensivo que invade os domínios do humano, fazendo aparecer imagens descontínuas com as quais lidamos fora da linguagem, já que elas advém de um certo "lugar" não-organizado pela cultura ou pelo imaginário. Nas palavras de Peter, um lugar que agiria como uma "memória de espécie", um fundo imanente que faz chegar ao corpo imagens acumuladas por experiências de outrem, que não seriam do sujeito, mas que entrariam em um circuito subjetivo dos sujeitos como que por osmose; pois haveria tantas imagens fora do humano, que em um momento ou outro se infiltrariam na psiquè reivindicando presenças animais, vegetais, ou minerais, em uma esfera de percepção inconsciente e instintiva. Tais imagens, em outras palavras, seriam, então, como restos de vidas que não são as nossas, mas que vivemos via sensibilidades que ultrapassam a ontologia humana, e, por assim dizer, nos atingem em domínios de uma ancestralidade pluriontológica, que em nós reside atemporalmente.

## 2.5 Perspectivismo ameríndio e o multinaturalismo

Na seção anterior, observamos que os devires imagetais nos acessam como sobras, como rastros de experiências que nos perseguem como se fossemos imãs, atraindo presenças não-humanas que inundam nossa interioridade subjetiva vindo de um fora incontrolável, selvagem e ancestral, não se tratando apenas de uma memória cultural, mas sim de uma exterioridade metafísica que nos invade; e que não diz respeito a um cosmos estritamente circunscrito pela experiência antropocêntrica, justamente por encharcar a humanidade de resquícios pluriontológicos, que aparecem não somente no xamanismo ameríndio, como também nas múltiplas relações que estabelecemos instintivamente com o mundo das imagens.

Uma selvageria, que em um certo sentido, seria deflagrada, então, por uma multiplicação intensiva das presenças que as imagens colocam em movimento, e que se infiltram nos domínios do humano, nos demandando determinada invenção de tecnologias de relação com essas alteridades.

Se de um lado as ecologias de práticas xamânicas consistem, justamente, em um conjunto dessas tecnologias relacionais, que engajam os humanos e seus outros em afetações multiontológicas; na contramão, o que Peter Pàl Pelbart (2020) chamou de "cinema permanente da vida", funciona também como um campo de forças que nos exige inventarmos modos de nos relacionarmos com as diferentes presenças não-humanas que as imagens selvagens atraem. Sob este ângulo, poderíamos dizer que tal *cinema permanente da vida,* seria o circuito de experiência que "força" os povos ameríndios a xamanizar, e, ao mesmo tempo, o fundo imanente que "joga" sobre nós não-indígenas, os devires ancestrais e xamânicos, com os quais podemos inventar novas tecnologias de relação com a diferença, como uma espécie de "feitiçaria" estética que investe nas imagens as potências do devir.

Pois bem, agora que os/as leitores/as já trazem consigo variados recortes do funcionamento multinaturalista que cinema e xamanismo agenciados fazem emergir para o que estamos chamando de uma modulação "feiticeira" do pensamento; nos permitam uma ligeira pausa para traçarmos linhas e pontos mais teóricos do "perspectivismo ameríndio", com os quais poderemos "visualizar" suas conexões com as teorias de Deleuze e Guattari, que de um determinado ângulo, também desviam de uma centralidade antropomórfica, para fazer chegar ao humano as forças que o compõem, mas que também o ultrapassam, para , assim, complexificarmos as relações entre a circulação das imagens e a proliferação dos devires que nos atravessam.

A teoria etnográfica do perspectivismo ameríndio elaborada por Eduardo Viveiros de Castro (2018) e Tânia Stolze Lima (1996; 2002) nos fornece uma imagem bastante complexa da experiência intelectual indígena. A partir da análise de um número incontável de etnografias produzidas entre povos autóctones das chamadas Terras Baixas da América do Sul, os autores cartografaram modos de relação entre humanos e não-humanos que atualizaram o entendimento antropológico acerca do regime de não-reciprocidade que caracterizaria a maneira como humanos, animais, vegetais, espíritos e minerais veem a si próprios e apreendem a alteridade sob sua perspectiva. Essa atualização perspectiva e não-recíproca fez emergir, para a antropologia, novos regimes ontológicos de visualidade e não-visualidade, alternativos aos sistemas de taxonomias filogenéticas e semióticas operantes nas teorias da biologia e da linguagem, que emprestavam à etnologia suas categorias e signos evolutivos e miméticos, respectivamente. Tais redes relacionais do "visto" e do "não-visto" entre os ameríndios e seus outros cosmológicos; colocou um problema para a etnologia: se nas cosmologias indígenas há uma multiplicidade de pontos de vistas e de sujeitos capazes de ocupá-los, que atualizam a natureza dos seres, qual a pertinência de pensar esses regimes de conhecimento à luz de noções conceituais totalizantes, como *unidade natural, mundo uno,* ou ainda *universo*, por exemplo?

Antes de irmos ao encontro de quaisquer respostas, nos permitiremos um breve desvio. Vejamos por um instante a tradição evolucionista, que estabeleceu o paradigma de que o planeta Terra seria o mundo comum onde vivem todos os seres e espécies reais. Realidade, mundo e Terra seriam uma mesma continuidade e, portanto, uni-ontológica, na qual todas as existências compartilham a vida. Um *u-niverso* único para todos e tudo que existe. Em paralelo, a contribuição de Darwin para as ciências naturais, postulou que nós humanos e bichos somos todos animais de um ponto de vista biológico e o que nos diferenciaria “humanos" seria o aparecimento da cultura, da capacidade de racionalização e do manejo do pensamento. Inovação importante, pois deslocava o humano de uma essência divina que tinha na ideia de alma, o fator diferencial entre homens e bichos.

Dito de outro modo, o corte que nos fez/faz humanos estaria no limite entre o instinto animal e a organização cultural e social da vida, e não mais na identidade entre humanos e Deus. Após a "(r)evolução" darwinista, o continuum da animalidade encontraria sua torção nas transformações oriundas da sofisticação cognitiva, advinda da adaptação positiva do sistema nervoso dos hominídeos na interação com o mundo. A "imagem e semelhança" dos humanos passa a ter sua matriz no macaco e não no divino. Os ambientes nos quais viviam os pré-humanos, teriam, por assim dizer, imposto dificuldades adaptativas que originaram

atualizações corporais e cerebrais, lançando aqueles animais, nos domínios da sapiência. Seria a *razão*, nesse sentido, que inaugurava a possibilidade da experiência cultural humana na Terra: um mesmo mundo para animais distintos. Homens, mulheres, macacos e onças, ainda partes específicas de um *mesmo* reino animal, habitantes de um *mesmo* mundo vivido, mesmo que localizados paradigmaticamente em lugares diferentes de um gradiente evolutivo, mas que tinha como baliza a ideia de razão, tomada, simultaneamente, enquanto quantidade e índice de um afastamento positivo da "natureza" e da experiência puramente sensorial do mundo.

Deleuze e Guattari (2020) observam que tal sobressaliência de um cognitivo específico do humano já aparecia para a filosofia, tanto na noção de *Ideia* do pensamento grego de Platão e Aristóteles, quanto na noção de *cogito* de Descartes, nas quais era mobilizada uma tríade entre *exclusividade humana*, *pensamento* e *ordem divina,* mesmo que para os dois primeiros sob a égide de um politeísmo e para o terceiro de um monoteísmo, já que uma espécie de identificação entre o ato de pensar e a iluminação divina do humano que pensa, era fundamento para que a "dúvida sensível" não operasse sobre o "juízo e as proposições científicas", como se para pensar se colocasse também os pré-requisitos de afastamento, dissociação e discernibilidade entre a sensibilidade e a racionalidade, sendo a primeira aquilo que compartilhávamos com os bichos, e a segunda aquilo que nos era exclusivo e originada no par identitário humanos-deus(es). Mesmo antes de Darwin, portanto, para o platônico, o aristotélico e o cartesiano, as noções de Ideia ou Razão seriam os motores do pensamento, e a capacidade de pensar, uma exclusividade humana oriunda da *alma* e sua *identidade divina*, e não da adaptação positiva do cérebro-animal do humano, como posteriormente o darwinismo propôs (Deleuze; Guattari, 2020, p. 32-33).

Vejamos que existem aí, duas diferenças no tratamento filosófico do que se entendia por humano, e que dizem respeito ao motivo causador de nossa especificidade pensamental, -primeiro, pensamos por possuirmos identidade divina, e segundo, pensamos porque nosso cérebro se adaptou diante das condicionantes da vida-; por outro lado, não podemos perder de vista que a extraordinariedade da capacidade de pensar permanece única e exclusivamente uma habilidade humana. Em resumo, sob a lógica inaugurada pela teoria da evolução das espécies, o que se transforma é a "condição humana", que não mais faz a passagem da irracionalidade para a "pensamentalidade" devido a sua capacidade de pensar por meio de uma essência ou alma divina, mas sim, através de um "melhoramento" progressivo de seu sistema nervoso sem precedentes no reino animal, que culminou na tão famosa acepção de que o "homem" é o único animal racional da Natureza.

Mas isso não é tudo. Atentemos para o fato de que o problema da hierarquia entre humanos e bichos não foi abandonada; apesar de a origem ontogenética humana ter sido reposicionada. De Platão a Darwin, uma essencialidade exclusiva do humano permanecia como paradigma central da produção científica e filosófica, apesar de alternar das arenas do divino para as esferas do gradiente evolutivo; e tal capacidade pensamental extraordinária, continua aparecendo como marcador fundamental da diferença entre humanos e outros animais. Nesse sentido, pensamento e essência humana mobilizam uma espécie de binarismo estruturador dos modos como a ciência e a filosofia modernas veem seus objetos e instauram, conseguintemente, o paradigma evolucionista, o que impõe graus mais ou menos positivos de animalidade e hierarquiza as formas animais, elencando os humanos como ideal de sofisticação.

Dito em outras palavras, o problema filosófico que se debruçava sobre aquilo que veio a ser chamado humanidade, não pôde se esquivar, portanto, da noção de *essência*, que culminou na formulação da operacionalidade de uma "natureza humana" medível, comensurável por padrões idealistas, e que instituiu progressivamente graus de humanidade mais ou menos evoluídos, assim como graus de animalidade mais ou menos sofisticados. Como consequência dessa operação hierarquizante, as ciências sociais também foram contaminadas por uma avaliação qualitativa dos coletivos e grupos humanos, operada por binarismos conceituais como civilizado/selvagem, nativo/estrangeiro, sociedade simples/sociedade complexa, alta cultura/baixa cultura, racional/louco e assim sucessivamente; pois nós humanos seríamos todos animais, porém dotados de uma essencialidade humana qualificável por um "pensar" mais ou menos "racional" e/ou por nos organizarmos em sociedades mais ou menos "culturais".

Alma divina, cultura, racionalidade, pensamento, civilização: modos distintos de nomear e reificar uma extraordinariedade específica do humano apesar de seu continuum animal, que o pensamento moderno julgava ser passível de "medição" e valoração qualitativa de maior ou menor grau, através das quais a hierarquia entre "tipos" de gente operou incontáveis violências contra a *diferença*. O idílio de que haveria *pensamentos superiores e inferiores* desqualificava, assim, uma multiplicidade de grupos e povos julgados "menores", em função de seus sistemas de conhecimento supostamente operarem por mecanismos mais ou menos instintivos. A partir desse funcionamento conceitual, então, manejou-se durante séculos o que Deleuze e Guattari (2020) consideram um enaltecimento da lógica contra a intuição, uma hipercodificação da racionalidade sobre o *Pensamento-Natureza*, acepção elaborada por eles para contra-efetuar a *lógica da razão* kantiana, que havia refutado a

abertura do pensamento ao *virtual*, à imanência e ao sensível, como se só fosse possível pensar o que já está no mundo, ou melhor, como se só fosse pensável o *atual.*

Sobre esse outro gesto pensamental, os autores escrevem:

> *Seria preciso subir de novo o caminho que a ciência desce,* e em baixo do qual a lógica instala seus campos. (O mesmo vale para a História, em que é preciso atingir a névoa não histórica que ultrapassa os fatores atuais em proveito de uma criação de novidade.) Mas esta esfera do virtual, este Pensamento-Natureza, é o que a lógica só é capaz de mostrar, segundo uma frase famosa, sem poder jamais apreendê-lo em suas proposições, nem remetê-lo a uma referência. Então a lógica se cala, e ela só é interessante quando se cala […] (Deleuze; Guattari, 2020, p. 167).

Sob essa perspectiva o ato de pensar, portanto, seria inapreensível pela lógica, justamente, por operar na esfera da virtualidade, algo que a razão kantiana deploraria, já que para esta segunda, todo e qualquer pensamento só seria validado se partisse do atual, tendo a lógica como única referência. E como vimos alhures, a lógica para toda uma tradição moderna da filosofia seria uma "faculdade" exclusivamente humana. Ora, sem referência na lógica, porquanto, podemos sugerir que tal Pensamento-Natureza seria passível de ser pensado por variados membros dos distintos reinos biológicos, pois se animais, minerais e vegetais são efetivamente reconhecidos como indesconectáveis da Natureza; e se pensamento e natureza não se desconectam, as montanhas, os grilos e as acácias também pensam.

Pois bem, dito isso, retornemos à nossa pergunta inicial e ao perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima. Viveríamos não-índios e ameríndios um *mesmo* mundo? Antes de tentarmos responder a questão, nos debrucemos sobre um elemento importante do pensamento indígena, que o difere radicalmente do evolucionismo darwinista, mas que se aproxima em alguma medida, da acepção de Deleuze e Guattari apresentada acima: se para a teoria naturalista-evolucionista a condição que compartilhamos com peixes, onças e gaviões é a de animais, sob as lentes ameríndias a condição que compartilhamos com peixes, onças e gaviões é a de humanos; sem que exista níveis hierárquicos de sofisticação, pois o que nos diferencia não seria a capacidade de racionalizar e/ou de pensar culturalmente, mas o corpo nos quais estamos circunscritos.

De acordo com Viveiros de Castro (1996; 2004) os regimes perspectivistas indígenas não caracterizariam uma forma de relativismo, em função de dois aspectos primordiais: o primeiro residiria na condição de humanidade não se tratar de algo exclusivo dos humanos que possuem um "aparente" corpo-humano, mas uma condição compartilhada por outras

categorias de seres que pensam exatamente como os humanos; o segundo incide no fato de que a variação perspectiva advinda das especificidades corpóreas, demonstraria o funcionamento de mundos simultâneos, não de um mesmo-mundo visto de maneiras diferentes, mas concretamente mundos diferentes funcionando simultaneamente. Dito de outra forma, não são pontos de vista diferentes sobre uma única ontologia, mas ontologias variáveis que existem em função dos pontos de vista específicos, "agidos" por cada corpo, e que fazem existir mundos específicos.

Por exemplo: nós humanos vemos as onças como onças pois nosso corpo assim as vê; por outro lado, as onças se veem umas às outras como humanas e nos veem como catetos apetitosos porque o corpo delas assim nos vê- elas vivem em suas aldeias e malocas, nos caçam na floresta; ao passo que nós as vemos como felinos vorazes, que atacam nossas aldeias e vivem no interior da floresta. Em outras palavras, no mundo das onças nós somos ontologicamente catetos e as onças ontologicamente humanas, enquanto no nosso mundo as onças são ontologicamente onças e nós ontologicamente humanos, ou seja, o mundo-da-onça e o mundo-do-humano coexistem inextricáveis e simultâneos, se relacionam, mas cada qual configura uma Natureza, um universo em si. Ao mesmo tempo, nós não somos humanos em relação às araras devido ao fato de pensarmos ou "possuirmos" cultura, somos humanos nós e as araras, todos "possuidores" de cultura, e o que nos diferencia é o corpo que habitamos, corpo esse que nos faz viver mundos distintos e simultâneos de fato.

Observemos tal cena nas palavras do próprio Viveiros de Castro:

> Os animais utilizam as mesmas ideias e valores que os humanos: seus mundos, como o nosso, giram em torno da caça e da pesca, da cozinha e das bebidas fermentadas, dos ritos e da guerra, dos xamãs, chefes, espíritos etc [...] Só poderia ser assim, pois, sendo gente em seu próprio departamento, seres não-humanos como a lua, a serpente ou o jaguar vêem as coisas como 'a gente' vê. Mas as coisas que eles vêem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca fermentando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial […] múltiplas 'naturezas'; epistemologia constante, ontologia variável — o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação (Viveiros de Castro, 2007, p. 11).

Ora, vejamos que existe aí uma espécie de movimentação quadrangular entre *capacidade de pensar, "natureza" dos corpos*, *mundos em operação e perspectivas atualizáveis* que nos interessará fortemente ao longo de todo este estudo, e que, por hora, desejamos sublinhar para que os/as leitores/as possam melhor acompanhar nosso percurso. Em uma das pontas, temos a noção de que a *capacidade de pensar* como "gente", ou de "ter

ideias" como humanos, é igualmente compartilhada pelas onças, pela Lua e pelos espíritos, o que desloca a possibilidade de exercer a pensamentalidade de um circuito exclusivamente biogenético dos *homo sapiens sapiens*; em outra ponta, vemos o funcionamento de múltiplos mundos simultâneos, nos quais a natureza dos corpos são alteráveis, já que as serpentes são cobras em um mundo e ao mesmo tempo humanas em um mundo alternativo; noutro vértice, percebemos que tal variação das naturezas corpóreas disparam também a atualização das perspectivas, que fazem do corpo-atual e de sua abertura incessante ao devir, uma espécie de dispositivo multiplicador de mundos; o que nos lança sobre uma quarta extremidade dessa movimentação pensamental, que diz respeito ao aspecto de que se cada corpo possui capacidades perspectivas compatíveis à sua circunscrição corporal, e que a depender de quem vê quem, tanto a ontologia do corpo como o mundo-natural são alterados, sem que o pensamento se torne uma extraordinariedade antropomórfica, os diferentes pontos de vista, para o perspectivismo ameríndio, não se tratam de representações específicas de um mundo-uno, mas nos dão a ver um funcionamento multiversal em que o pensamento não é uma exclusividade dos "humanos".

Retrospectivamente, se vemos os urubus comendo bichos mortos, é porque nosso corpo os vê como urubus, mas os urubus, eles mesmos, se veem como pessoas, e a carniça putrefata que comem, veem como deliciosos peixes assados. Se nós "humanos" vemos as antas nos pantanais enlamaçados, elas estão a ver umas às outras em um grande spa cerimonial. Mas, reiteremos: o que estamos colocando em relevo aqui, é justamente o aspecto de que essas atualizações do que se vê, para o pensamento ameríndio, não se tratam de meras modulações de visibilidade, metáforas míticas ou representações relativizadas de uma única Natureza; são factual e concretamente a comprovação de que mundos diferentes coexistem, se atravessam e permitem trânsitos de corpos e de seres entre eles através da ação da virtualidade. Dito em outras palavras, não estamos diante de um *universo* visto diferentemente por cada corpo, mas universos específicos experienciados por cada corpo diferente. Vários mundos: o da onça, o do *homo sapiens sapiens* e o do urubu, naturezas simultâneas e ontologias variáveis que multiplicam mundos para além do *dois,* já que a retirada da unidade do humano para a multiplicação da humanidade prolifera mundos: eis o gesto intelectual do pensamento indígena que nos interessa para esta tese e no qual esbarraremos ao longo de todo o nosso percurso. Na contramão da operação naturalista-evolucionista, o perspectivismo ameríndio não parte nem da unidade do mundo nem da hierarquia identitária do humano, mas convoca a multiplicidade de naturezas simultâneas para elaborar uma teoria da diferença dos corpos: somos simultaneamente

humanos e porcos, e as onças são ao mesmo tempo humanos e onças, a depender de um ponto de vista corporalmente referenciado e sempre suscetível a devir-outro, mas todos pensamos, possuímos cultura e vivemos em sociedade.

Tal modulação daquilo que entendem os sistemas ameríndios de conhecimento acerca do *pensamento,* nos faz retornar, então, à concepção deleuze-guattariana de Pensamento-Natureza, uma espécie de força mais-que-humana que atravessa variadas categorias de corpos os forçando a pensar independentemente de sua biogênese, anatomia, fisiologia ou morfologia, já que a capacidade pensamental extrapola o antropomórfico. Não estamos dizendo com isso que os povos indígenas são deleuzianos, mas sim que o entendimento de Deleuze e Guattari sobre os modos de efetivação do pensamento em um *fora do humano,* faz a teoria desenvolvida por eles encontrar uma espécie de devir-selvagem com o qual também desejamos caminhar. Menos que a "natureza humana" de todos os seres, portanto, o pensamento indígena nos apresenta o *multinaturalismo* como empiria e práxis da vida dos diferentes corpos existentes, a partir de mosaicos relacionais de (in)visibilidade. Antes de uma essência humana, este perspectivismo nos dá a ver uma pragmática visual dos corpos, que, a depender de sua especificidade, experienciam um mundo também específico. Nesse sentido, podemos dizer que tal formulação intelectual, nos permite ver que o mundo que se vê e que se vive, está referenciado ao corpo "provisório" que se habita, e este corpo por sua vez, mesmo que atualize sua ontologia, permanece infiltrável pelo pensamento; e é exatamente essa variabilidade de "naturezas pensantes", experimentáveis a partir das agências do devir que desejamos que o leitor e a leitora levem à tira-colo nas seções que se seguirão.

Uma imagem, vista dessa perspectiva, é um modo de existência ora visível ora invisível, que trafega entre mundos simultâneos ativando pensamentalidades. Quando uma imagem se atualiza uma espécie de metamorfose opera nessa "mescla" de mundos, nesses blocos naturantes que persistem ressoando da/na imagem em suas múltiplas aparições. O que se vê na imagem, portanto, é somente uma carcaça, uma pele "vestível" por outros modos de existência, também pensantes e moventes entre os mundos. Nesse sentido, ver uma imagem é sim acessar visualmente alguma pelagem, alguma superfície do mundo humano; mas as agências desse ressoar invisível que a imagem propaga e magnetiza, são os resquícios pulsantes, os rastros irradiantes dos muitos mundos que compõem a imagem.

### 2.6 Modos de ver: corpos e cosmos a experimentar

Continuemos nossa trajetória desdobrando dois dos efeitos dessas atualizações corporais propostas pelo perspectivismo ameríndio: a possibilidade transcorpórea e transperspectiva. Vimos até aqui que todos somos humanos do ponto de vista cosmosociológico e o que nos diferencia é o corpo que nos circunscreve. O corpo-onça vê o corpo-homem/mulher na mata como um corpo-cateto. Uma caça em potencial desavisada passível de agraciar a aldeia-da-onça com um belo banquete. Muito provavelmente, os cunhados e cunhadas da onça a esperam na aldeia com as fogueiras acesas, as bacias de água fervente preparadas para a despelagem do animal abatido, o sogro e a sogra descansam em suas redes e aguardam o melhor pernil como presente, seus filhos e filhas já descascaram a mandioca e espreitam sua chegada para começar a cozer o tubérculo. Os demais membros da aldeia cantam, dançam e se adornam, na expectativa da chegada do caçador com a fortuita presa. Entre os Araweté a cena não seria muito diferente.

O guerreiro com sua flecha, após preparar uma inteligente emboscada na beira do rio, onde cuidadosamente colocou muitas mangas, bananas e abóboras, está silencioso no cume mais alto da amendoeira à espreita do primeiro queixada desavisado que morderá a isca. A esposa e as crianças já mastigaram e cuspiram a mandioca, ferveram e destilaram com afinco a mistura. O cauim está pronto, e assim que o moço retornar com o queixada sobre os ombros, todos irão recebê-lo sob cantos de alegria. Despelarão o suíno cautelosamente com afinco para não perder uma grama sequer da esplendorosa carne, que alimentará a todos os parentes da aldeia. Por certo, os cunhados e a sogra do caçador, como os da onça, também estão a ansiar a parte que lhes cabe do banquete.

Perspectivas trocáveis, perspectivas cambiáveis. O corpo-homem/mulher quando se vê diante da onça faminta experimenta desesperadamente o devir-cateto. O queixada que se vê gente entre os queixadas, quando se encontra ferido da flecha do caçador experimenta descontroladamente o devir-suíno. Corpos mutáveis, corpos atualizáveis relacionalmente. O queixada que é corpo-queixada e ao mesmo tempo corpo-humano; e que vê o mundo-queixada como um mundo-humano, mas que é visto pelo mundo Araweté como um outro-queixada. O humano que é corpo-humano para o mundo-humano, e ao mesmo tempo é corpo-cateto para o mundo-onça. Corpos provisórios experimentáveis a partir da relação com o mundo do outro. Corpos alternativos disponíveis à atualização em mundos distintos, mas vividos inextricavelmente. Mundos diferentes, mas simultâneos, atravessados pela circulação dos devires e indiscerníveis. O que muda? Os modos de ver/ser visto e de experimentar corpos.

É muito comum encontrarmos nas etnografias, casos de transcorporalidade em que um xamã vem a acessar um corpo-onça ou gavião para viver o mundo da onça e/ou do gavião, assim como para ver aos modos onça e/ou gavião, sem deixar de ter aderência ao corpo-matriz. Como já salientamos seções acima, o xamã é, justamente, aquele que domina, não apenas as técnicas de virar outro como também as de desvirar. O xamã, por assim dizer, é um corpo que reside na fronteira, nas zonas de indiscernibilidade entre o atual e o virtual, capaz de ativar uma transformação corporal que atualiza a natureza de seu corpo-matriz, e o insere no mundo-onça ou no mundo-gavião, e o faz ver como onça ou gavião, respectivamente, para depois re-habitar seu corpo-de-humano em uma operação transontológica e transespecífica:

> Por xamanismo, eu me refiro à capacidade demonstrada por alguns indivíduos de cruzar limites ontológicos deliberadamente e adotar a perspectiva de subjetividades não-humanas para administrar as relações entre humanos e não-humanos. Sendo capazes de ver não-humanos como eles se veem a si mesmos (eles se veem como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos em diálogos transespecíficos e são capazes (ao contrário de leigos) de retornar para contar a história (Viveiros de Castro, 2004, p. 468, tradução nossa).

Vejamos que nessa acepção de xamanismo mobilizada por Viveiros de Castro (2004) a ação do devir nunca se encerra, pois mesmo havendo a atualização de um corpo em outro, a experimentação de um corpo-onça não cessa a relação do xamã com o corpo-humano, e por esse motivo, uma espécie de dupla circulação do devir se dispara, já que o devir-onça permanece atuante sobre o corpo-do-humano, e na contramão, o devir-humano não interrompe sua atuação sobre o corpo-onça. Dito de outra maneira, as múltiplas naturezas simultâneas que o xamã experimenta, fazem com que sua forma-corpo atual esteja sempre aberta a ação do devir, hora um devir-animal, hora um devir-humano. Nesse sentido, o corpo de um xamã é um corpo sempre em fazimento, sempre em vias de transformação, e, portanto, um corpo que é afetado ininterruptamente pelo devir.

Modos de ver pelo corpo do outro, perspectivas de uma *outridade* passíveis de serem experimentadas, mundos multiplicáveis sem a fixação de uma *identidade biológica*. Se para a filosofia anglo-européia, a ontologia é a condição natural dos seres, a forma na qual se encontra determinado corpo na natureza; para o perspectivismo ameríndio a possibilidade ontológica dos corpos é multiplicável por meio da alteração perspectiva. Onças vivem ontologias-onça e gaviões vivem ontologias-gavião do ponto de vista dos humanos-humanos, pois do ponto de vista deles próprios, as naturezas nas quais

experienciam a vida é de ontologia-humana. Em resumo, onças e gaviões se relacionam com seus conspecíficos como humanos possuidores de cultura, ao passo que nós “ditos humanos” somos porcos para as onças e dragões incendiários para os gaviões; já que nesse mosaico multinaturalista, opera-se essa "dobra ontológica", que não interrompe a ação do devir e da virtualidade sobre as naturezas dos corpos que se habita.

Em outras palavras, um corpo experimenta a visualidade ao seu modo porque vive seu mundo, mas esse mesmo corpo quando se dá à visualidade do outro, aparece sob o envelope corpóreo de seu duplo ontológico porque é visto de outro mundo. Menos que uma certa centralidade no ver, portanto, tais operações são antes atualizações na ontologia dos corpos ao passo que manejam entradas e saídas de mundos simultâneos. Sob este ângulo, lembremos, os corpos são sempre duplamente atravessados pelo devir: o xamã que é afetado por um devir-onça e por um devir-humano, a onça que é afetada por um devir-humano e um devir-animal, a Lua que é afetada por um devir-mineral e um devir-humano, e assim por diante. Vejamos, então, que a partir do pensamento indígena, poderíamos dizer que a *ação do devir*, está a todo tempo sendo convocada na troca de perspectivas mobilizada no multinaturalismo, já que os mútuos atravessamentos entre domínios ontológicos distintos, permitem aos corpos sempre estarem em vias de tornarem-se *outros*.

Ora, convenhamos, conquanto, que um corpo que “vive” na iminência de transformar-se naquilo que não é, nunca terá sua natureza fixada, estanque e imobilizada; e é exatamente esse aspecto a nós apresentado pelos regimes de xamanismo, e transduzida antropologicamente pela teoria do *perspectivismo ameríndio*, que nos interessa levarmos conosco daqui em diante. Trocando em miúdos, as ontologias alternativas e variáveis que fazem dos mundos vividos por onças e humanos mundos diferentes, acabam por multiplicar a noção de *natureza,* o que nos coloca diante de uma *pragmática multiversal* disparada pelo devir, nos lançando em uma espécie de plano de imanência, do qual não emergiriam novos conceitos, mas novos corpos, que ao sofrerem a transcorporalidade, acessam naturezas alternativas às suas naturezas de origem como uma aparição, como uma emergência de um fundo de diferenciação inesgotável: o que Eduardo Viveiros de Castro chamou de "plano de imanência xamânico" (2006, p. 321).

Tal emaranhado de mundos, ou *multiverso*, permite, desse modo, o acesso de corpos à naturezas das quais eles não são provenientes, não apenas multiplicando os mundos em que vivemos, mas também disparando, por assim dizer, multiplicações dos cosmos que agem sobre os corpos que existem, já que nos mundos em que os diferentes corpos “residem”, operam também diferentes cosmologias. Certamente o cosmos ameríndio não é o mesmo

cosmos das onças. Se em seus respectivos *socius*, onças e humanos vivem cada um à sua maneira "uma cultura humana", onde existem aldeias, xamãs, parteiras e roças; por outro lado, cada cosmos que faz funcionar a cosmologia é outro.

Lembremos dos xamãs Yanomami, por exemplo, que convocam as imagens-xapiri advindas de um outro mundo para bailarem no mundo-humano, e por essas imagens também serem dotadas de corpos, elas podem igualmente ver os xamãs e seus corpos. Nesse sentido, ao se engajarem mutuamente nessa relação perspectiva entre mundos, inevitavelmente as imagens fazem chegar também aos humanos o seu cosmos específico. Esta outra noção de imagem, de uma espécie de imagem corporada que detém afecções corpóreas e agências corporais por ser de fato uma "coisa" dotada de corpo, nos conduz, então, ao fato de que agem sobre nós e sobre nosso mundo, por assim dizer, um *cosmos das imagens* que não é equivalente ao cosmos humano. Em outras palavras, do ponto de vista ameríndio, se as imagens são corpos com intencionalidade, agentividade e perspectiva, é porque operam, conectam e produzem relações com outros corpos de fora do seu mundo; porém, essa imagem-corpo que possui, então, seu mundo, funciona como uma espécie de amálgama de subjetividades não-humanas que habitam um corpo, uma materialidade.

Uma imagem, portanto, que existe como *coisa* que age a partir de uma "vontade própria", mas que não se equivale a um sujeito específico, justamente, por não estar, nem centrada em um *eu,* nem fundamentada em uma "condição humana". Não há, desse modo, um sujeito por trás da imagem, e também não há um eu-imagem, uma personalidade humanística que gere e organiza um querer dessas imagens; elas apenas agenciam, se relacionam com seus outros. O problema, pelo menos na direção em que estamos propondo, não se trata, pois, de perguntar o que seriam essas imagens por meio de uma eidética, mas sim de mapearmos como elas produzem agenciamentos para além da visualidade. É antes um problema de montagem, associações, avizinhamentos, dissoluções e acoplamentos, que as imagens, vistas sob as lentes ameríndias, produzem com outros mundos e modos de existência, que, não apenas extrapolam o humano, mas também ultrapassam o visível, e aqui nos interessam. A questão para a qual os/as leitores/as devem estar atentos/as, então, é a de que relações essa imagem xamânica maneja a partir de uma pragmática que lhe é própria, mas que pode nos fazer esbarrar em um funcionamento que também diz respeito a outras imagens, sejam elas *xapiri*, fotografias, fotogramas em movimento na tela ou um quadro em uma galeria.

Dito de forma diferente, menos do que nos perguntarmos o que *são* as imagens xamânicas, nos perguntamos como sua *existência* e seus modos de operação podem nos dar a

ver agenciamentos que dizem respeito às demais imagens, já que a Imagem será recorrentemente convocada como um *modo de existência,* como uma *subjetividade sem sujeito* entre tantas outras subjetividades que circulam independentemente do humano. Os seus movimentos entre mundos, suas atualizações perspectivas, suas aparições, seus atravessamentos com outros modos de existência, suas atualizações de materialidade, seus modos de atuação, etc; nos colocam diante do que chamaremos a partir de agora de *cosmos das imagens*. E para irmos, aos poucos, melhor desenhando esse cosmos, algumas perguntas que talvez pairaram ao longo de todo este capítulo, podem agora tomar forma: o que as relações entre xamãs, espíritos e cobras podem nos dar a ver acerca de uma *pragmática das imagens*? Como essa práxis agentiva pode esgarçar nosso entendimento de Imagem? Como o cinema lida com esse transbordamento? E no cinema indígena, tal espraiar das imagens por entre mundos aparece nos filmes? No limite, em outras cinematografias, esse cosmos também operaria?

Fiquemos com essas perguntas em nosso mapa, mas por enquanto nos ateremos a duas noções conceituais que aparecem acima: *coisa e subjetividade sem sujeito.* David Lapoujade (2017) ao retomar a extensa obra filosófica de Étienne Souriau (1892-1979), remonta o inventário dos modos de existência proposto por ele, que organizava as categorias de existência ditas existíveis em diferentes níveis de realidade. Se distanciando da fenomenologia, Souriau desloca dos procedimentos perceptivos a centralidade do sujeito que vê, ou que entra em relação com uma *exterioridade*; seja ela um corpo, um objeto ou uma obra de arte. A crítica prolongada também por Lapoujade, é a de que o fenômeno fenomenológico não é tomado em *si mesmo*. Para os autores a operação tradicional da fenomenologia está, dito de modo grosseiro, viciada em "reconduzir os modos (de existência) a um fundamento" (Lapoujade, 2017, p.17), ou a uma "ontologia fundamental". Para os filósofos, o gesto fenomenológico fixaria a natureza dos seres, sem uma abertura a *perceptus* plurimodais. Resumindo, o equívoco da fenomenologia residiria, exatamente, em não multiplicar as naturezas dos seres, ou nos termos de Souriau, em não fazer com que uma "ontologia modal" opere, já que para ele, as existências são variações intensivas que fazem com que suas matrizes ontológicas funcionem "transmodais" (Lapoujade, 2017, p.19). Vejamos que a proposta dos filósofos é a da retirada da centralidade fixadora de uma essência das existências, manejo próximo ao proposto pelo perspectivismo ameríndio, sob as lentes do qual, uma onça não é aderente apenas à ontologia-onça, mas a ontologia-onça é apenas um modo ontológico possível para as onças.

Não à toa, de acordo com Lapoujade (2017), a filosofia de Souriau passaria justamente por um perspectivismo, que nos daria a ver uma espécie de multinaturalismo, apesar do termo não aparecer. Para eles, "um ser pode participar de vários planos de existência como se pertencesse a vários mundos [...]. Nesse sentido os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários 'intermundos', de um emaranhado de planos" (2017, p. 14-15). Vejamos um exemplo dessa projeção: quando um castiçal ilumina uma sala-de-jantar, ele faz parte do mundo das luminárias, emana luminosidade e é agente de impossibilitar a escuridão, mas caso esse castiçal estoure a cabeça de uma vítima sendo empunhado por um assassino, ele estará parte do mundo das armas, tirará vidas e será agente de interromper a longevidade dos corpos. Reparemos que segundo Souriau, de modo análogo ao que sistematiza Viveiros de Castro; os parâmetros perspectivistas não se tratam de interpretações relativistas, justamente, pelo fato de que o câmbio das ontologias dos objetos e dos corpos em suas respectivas teorias, atualizam os mundos nos quais eles existem e agem, configurando planos existenciais distintos. No caso de Souriau (2020; 1983), portanto, não se trata de diferentes usos de um *mesmo* objeto, já que ao atualizar "o uso", o objeto atualiza sua natureza, troca de ontologia e se transforma em um novo agente; em uma nova *coisa* que opera em um novo mundo.

Mas isso não é tudo. Por se tratar de uma proposição perspectivista, o pensamento de Souriau sobre os modos de existência fabrica uma dobra no entendimento acerca das consequências dessa variabilidade de ontologias sobre os pontos de vista. Segundo ele, essa atualização do mundo e da natureza ao qual o "objeto" pertence, na contramão, alteraria também o ponto de vista exercido pelo "objeto" em si, e ele deixaria de ser mero objeto para ser uma *coisa*. Ao prolongarmos o exemplo citado no parágrafo acima, é como se o castiçal exercesse um ponto de vista "luminárico" enquanto existia no mundo das luminárias, porém, ao ser lançado contra o crânio-alvo, além de transpassar para o mundo das armas, também experimentasse, agora, um olhar bélico. Para o autor, esse jogo de perspectivas cambiáveis, arquitetaria algo em torno de uma cosmologia, já que seria necessário uma espécie de "mergulho" cósmico nesses novos mundos inaugurados pela variação da natureza dos "objetos". Nas palavras do próprio Souriau, "[...] as relações arquitetônicas, que sustentam essa cosmologia, uma das mais interessantes, a única que desejamos examinar de perto, é aquela que chamamos de 'ponto de vista' [...]", pois segundo ele, "todo universo [...] é morfologicamente solidário de uma testemunha, que ele implica e em relação à qual se apresenta." (1983, p. 259)

Dito de outra maneira, essa morfologia do mundo que se apresenta àquilo/a quem muda de perspectiva, seria uma exterioridade alterada, que é vista por uma interioridade também alterada. Um duplo movimento em que fora e dentro se implicam produzindo uma nova arquitetura do ver, - castiçal-coisa pertencente ao mundo-das-luminárias, que vê de modo "luminárico"; e castiçal-coisa habitante do mundo-das-armas, que vê de modo bélico-; natureza da coisa, morfologia do mundo habitado e ponto de vista exercido, todos alterados. "Metodologicamente", isso se daria em uma espécie de sobreposição de três pontos de vista inerentes às coisas quando colocadas em relação, que inaugurariam uma quarta forma de "visada", particular à coisa em si. O primeiro, seria o ponto de vista impresso pelo "produtor" da coisa; o segundo, o ponto no espaço de onde se olha a coisa; o terceiro configuraria uma intencionalidade subjetiva daquele/daquilo que vê a coisa; e o quarto, que se instauraria da "mistura" dos outros três, circunscreveria o "ponto de vista" que se lança do interior da coisa, fazendo operar um novo mundo que viria acompanhado de seu próprio cosmos, que, aos olhos de Souriau (1983), seria uma espécie de cosmos *estético*.

Para o filósofo:

> [...] de certo ponto de vista, são também cósmicas as categorias da apreciação estética [...] Epítetos cósmicos; caracterizam um tanto confusamente, e sobretudo quanto ao sentimento, o *facies* total de um universo. E tais categorias, em sua ação, têm como lei que a arte, ao colocá-las na obra, visa antes de tudo à instauração de um mundo que se ergue mais alto, mais adiante, mais intensamente na existência. Mundo cuja existência é mais soberana, mais soberba, mais suprema do que a de qualquer um dos universos aos quais foram negadas a tal eficácia, força e capacidade de realização (Souriau, 1983, p. 257).

Posto de um outro ângulo, para Souriau, uma *coisa* só seria "aquela coisa" em relação à sua *coisidade*, ou seja, a partir do campo de forças que ela faz agir esteticamente por meio de um mundo que ela própria instaura para aqueles que se relacionam com sua modalidade de existir. Ora, o urinol de Duchamp (1887-1968)[11] não se confunde com o mictório do restaurante da esquina, e os/as leitores/as hão de convir que o *perceptus* que cada um deles exige de nós ao nos relacionarmos não é o mesmo; algo semelhante ao que ocorre com os espíritos e as imagens de um filme, que não se confundem para o xamã Yanomami que os vê, apesar de ambas aparições se darem imagéticas. O urinol na galeria exerce uma coisidade radicalmente distinta da coisidade emanada por um mictório no banheiro de um bar,

[11] Marcel Duchamp foi um pintor, escultor e poeta francês radicado nos Estados Unidos. Foi um dos precursores da Arte Conceitual e introduziu a ideia de *Ready Made* como objeto de arte, o método de utilizar na produção artística elementos do cotidiano sem valoração estética tradicional. Inspirou movimentos posteriores como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Expressionismo Abstrato.

exatamente porque a esteticidade que nos convoca, ou melhor, o cosmos que nos invade são de naturezas diferentes; em via análoga, os espectros dos mortos *yanomami* e as fotografias da construção de uma estrada demandam relacionalidades cósmicas e estéticas que não são equivalentes.

O que a "pluriontologia" de Souriau nos ajuda a ver, é uma espécie de autorização para que as próprias coisas, por si só, "emanem" seu desejo de transformação e instauração perspectiva, demandando de nós, gestos cósmicos e estéticos de nos relacionarmos. Sob esse prisma, olhar uma imagem é sempre um gesto cosmológico, que implica um *"o que ela quer de nós?"*. Um duplo golpe de vista de dois mundos que precisam inventar um terceiro esteticamente. Talvez não fosse isso o que faziam os Yanomami ao lado das imagens-espírito em "Os Curadores da Terra-Floresta"? Criando um gesto *cosmestético* para mundo-branco e mundo-floresta produzirem um terceiro? É como se o xamanismo *yanomami* e o pensamento souriauniano, colocassem à nossa disposição imagens pluriontológicas que agem uma espécie de poiesis sobre o mundo, como se a "soltura" de imagens entre esses mundos fosse esculpindo um outro mais existível.

Em resumo, as ontologias cambiáveis apresentadas pelo perspectivismo de Souriau (1983; 2020) nos interessam à medida em que podemos articulá-las às imagens através de uma lente multinaturante; que nos dará a ver que uma imagem não age como imagem apenas por ser vista, mas antes por instaurar uma *imageticidade* modal, alterável a depender do circuito ontológico ativado. Ao assistirem imagens passeando em uma tela de projeção, os xamãs não confundem imagem e espírito, pois mesmo que eles (imagem e espíritos) adentrem regimes de visualidade, o conjunto de forças que instaura o *perceptus* é diferente em cada uma dessas relações. Nesse sentido, no que diz respeito à operação de uma multiversalidade, ou se os/as leitores/as preferirem, de um multinaturalismo, a teoria perspectivista souriauniana se caracteriza, à grosso modo, por uma espécie de inauguração de mundos possíveis de se fazer existir a partir da ativação das ontologias alternativas das *coisas,* e o perspectivismo ameríndio, por sua vez, se debruça sobre a experimentação de mundos alternativos por meio da variação ontológica dos corpos; por outro lado, as duas formulações têm como ponto comum, o aspecto de que tal variabilidade de naturezas das coisas e dos corpos, atualiza o ponto de vista, e será a essa atualização perspectiva, que recorrentemente retornaremos nas próximas seções para melhor atravessarmos as zonas de vizinhança entre imagem e clínica.

Pois bem, no inventário dos modos de existência de Souriau (2020) existem as *coisas*, e na leitura de Lapoujade (2017), uma existência para ser *coisa* "deve estar ligada a

outras e formar um cosmos definido", pois há "uma 'cosmicidade' no mundo das coisas, uma organização, diversos sistemas de ligação" (2017, p. 32). E concordemos, as imagens estão conectadas a uma circulação complexa entre elas mesmas, além de produzirem relações sofisticadas com muitos outros corpos não-imagéticos; tecendo o que poderíamos chamar de uma sistematicidade multinaturalista. Filmes, fotografias, espíritos, xamãs transcorporados, cineastas, painéis nas paredes de um prédio, parteiras, quadros em um museu, *outdoors*, câmeras, aparelhos televisores, reflexos nas águas de um rio, visões disparadas pela ingestão de *ayahuasca*: imagens de ontologias transmodais que se encontram na noção de *coisa.*

Nossa intenção de especular o funcionamento das imagens partindo do pressuposto de que uma imagem é uma *existência não-essencializada*, conquanto, incide sobre sua transmodalidade ontológica, que se origina nessa acepção perspectivista; pois, retomemos, uma imagem ora aparece imagem-frame, ora imagem-espírito, ora imagem-quadro-no-museu, e fazem agir sobre nós mundos variados, uma espécie de multinaturalismo que sua *coisidade* dispara, e que de alguma forma, nos faz ser afetados esteticamente por um cosmos singular. Vejamos que menos que diferentes tipos de suporte para as imagens, tais modalidades de imagem são, antes, existências em circulação em seu próprio cosmos, que, vez ou outra, chegam até nós. É nesse sentido que, guardadas as diferenças teóricas de fundamentação e a especificidade do campo prático ao qual se inscrevem, tanto no perspectivismo "viveiros-de-castriano", quanto no perspectivismo de Souriau (1983; 2020); podemos ver as imagens com uma razoável mutabilidade ontológica, que nos inspira a pensar a imagem a partir de uma condição de *indiscernibilidade* entre diferentes mundos e cosmos, simultâneos e mutuamente afetados entre si, que as muitas "faces" das imagens fazem emergir.

Nos parece que seria justamente a variabilidade das ontologias das imagens, o que instaura um *perceptus* específico no qual operaria também um cosmos específico; já que essa variação produz, não a equivalência ontológica entre diferentes tipos de imagem, mas coloca em operação um modo de existência e seu mundo. Mundo esse que nos atravessa por estarmos habitando, seja um *multiverso* na economia conceitual do perspectivismo ameríndio, seja um *intermundos* no vocabulário souriauniano, mas sob ambos pontos de vista, podemos arriscar que a imagem existe como modo existencial, como uma coisa que ostenta uma "vivacidade", como um corpo-vivo, ou melhor, como uma existência que independe do mundo-humano, por ela própria advir de um mundo-seu. Cada um desses perspectivismos, por conseguinte, desenha, à sua maneira, um mosaico relacional no qual as imagens habitam um mundo aberto à relacionalidade com o nosso mundo, mas que funciona

a partir de mecanismos e sistemas próprios, em uma arquitetura de determinada independência, de certa autonomia, ou ainda, de uma espécie de "suficiência metabólica" e morfológica, apesar de sua inextricabilidade conosco.

Retornemos, então, para a segunda noção conceitual cara a nós neste capítulo: *subjetividade sem sujeito*. Ora, se a imagem como *coisa* abre um cosmos, a ausência de sujeito na imagem se faz necessária para não humanizá-la antropomorficamente, mesmo que ela reserve sobras de uma certa "humanidade" para as lentes ameríndias. Tal cosmos das imagens, a nosso ver, conquanto, operaria por relações mais-que-humanas, que por óbvio nos engajam a nós humanos, mas que nos ultrapassam. Como salientamos, se a condição ontológica de uma existência é sempre provisória e relacional ao corpo que as vê e ao mundo onde circulam; a imagem não tem essência, seria algo como uma existência sem um *eu,* uma coisa sem um humano que a produz, apesar de aglutinar em si múltiplas sensibilidades humanóides, e apesar de afetar também a humanidade de modos sensíveis. O que nos interessa, aqui, portanto, é a coisidade da imagem para além do modo como a imagem se veste, seja um desenho, uma sequência de um filme, um espírito travestido no *kuarup*. Imagens em n-1, como já sugerimos em nossa dissertação, pois o que desejamos dar a ver é uma espécie de atravessamento de forças que a imageticidade dispara, que pode residir no imagético, mas também para além dele. Em outras palavras, o que gostaríamos que os/as leitores/as "visualizassem" daqui para frente, é uma imagem que não pode ser refém de um fundamento imagético, que não pode ser reduzida a uma unidade visível; busquemos estar afetáveis por um campo intensivo onde transitam as imagens incapturáveis, inimagetizáveis, incompatíveis com a imagetização, já que mesmo que incapturáveis, elas manejam sua *coisidade*, e fazem nos afetar o seu *cosmos*.

Analisemos um contexto ameríndio: se um espírito transveste-se de imagem, ele pode produzir efeitos na vida concreta dos Kaxinawá, porque caso ele apareça para um jovem não iniciado no xamanismo, a intensidade subjetiva com que esse jovem experimenta a socialidade pode ser radicalmente alterada; a exibição de um filme em uma aldeia Wajãpi, na contramão, pode produzir variações nos modos com os quais os amazônicos se relacionam com os espíritos da floresta ou de seus mortos. Em outras palavras, uma imagem em si não é um sujeito, mas ela dispara (de)intensificações subjetivas para aqueles que com ela se relacionam. Nos parece, nesse sentido, que as imagens, elas próprias, são como mapas de sensibilidades em trânsito, como uma espécie de território sobre e a partir do qual subjetividades se atravessam; sejam elas de sujeitos ou de outras *coisas* que aparecem nos sistemas de ligação/relação em que as imagens estão engajadas.

Nem um eu-faço-imagem, nem um minha-imagem. Como sugerem Deleuze e Guattari em Mil Platôs (1980), uma subjetividade em que não opera um Eu (Je), nem um Mim (Moi), pois a imagem como coisa, ela própria, fabrica-se em agenciamento. O gesto que instaura a imagem é sempre um mosaico de muitos gestos. Um atravessamento de intencionalidades múltiplas que faz parir um corpo. Xamã, câmera, HD externo, rio que se deixa fotografar, espírito da cobra Yube que se faz ver com a *ayahuasca*, cineastas indígenas, produtores alemães, prêmios em laboratórios de roteiro no Festival de Locarno. Muitas são as forças que fazem as imagens aparecerem. Elas emergem de um campo intensivo, de um plano de imanência, de um circuito cosmopolítico. Sob essa lógica, não seríamos nós-sujeitos que fazemos uma imagem para que ela tenha aderência às telas do cinema, mas as imagens, elas mesmas, que atualizariam sua própria modalidade ontológica para transpassar de um mundo a outro para serem vistas, sem que a estruturação de um *eu* se dê no interior "subjetivo" da imagem. Imagens-espíritos em rituais Yanomami, grafites nas paredes das escolas, a onça na tela do Festival de Cannes: as imagens fazem passagens entre mundos não sendo ninguém, porque são *coisa* que teve sua natureza atualizada independentemente do humano, e tão somente.

## 2.7 Imagem e indiscernibilidade

Como vimos à esteira do percurso até aqui, a coisidade da imagem é um campo de forças que nos atravessa, um cosmos não-visível que nos chega, e a imagem, ela mesma, ao fazer sua passagem desse circuito ontológico "invisível" para o nosso mundo de visualidades, "sofre" uma atualização em sua ontologia que independe das agências do *humano*, pois sua aparição é fruto de procedimentos particulares à morfologia e ao sistemas "metabólicos" de seu mundo específico: uma metamorfose, diríamos, já que a transmutação de sua natureza implica igualmente em uma alteração de sua condição corpórea. Concomitantemente, observamos que tais imagens-coisa operam como subjetividade sem sujeito por não edificarem um *eu* no interior de sua interioridade apesar de aglutinarem em sua materialidade, uma amálgama de subjetivações que afetam a humanidade, mas que não advém dela, e ainda, a extrapolam.

Além disso, os perspectivismos ameríndio e souriauniano nos mostraram que "o mundo" que funciona é antes um atravessamento de mundos, e que as imagens ao ativarem sua transnatureza e exercitarem sua pragmática de ir e vir entre mundos, originam um mundo

que, por assim dizer, lhes pertence. Dito de outro modo, são as passagens das imagens por entre os planos existenciais síncronos, o que nos faz encontrar mundos tautócronos, porém dissemelhantes e indesconectáveis em seu funcionamento. Poderíamos aferir, assim, que quando as imagens vão e vêm, um novo mundo acontece. Mundos que não existiam e que as imagens nos dão a ver, mesmo que não vejamos as imagens propriamente ditas, haja vista que podemos nos afetar pelo seu cosmos sem que sua materialidade se metamorfoseie *visual*: lembremos as imagens inimagetizáveis e incapturáveis; as imagens indomáveis que não *são,* as imagens sem um sujeito que as crie, mas que operam movimentos nas mais variadas subjetividades e naturezas.

Imagens que se instauram, portanto, por meio de um atravessamento de gestos transnaturantes, e que vêm de onde não se vê, porque habitam inicialmente a virtualidade, um cosmos imagético que à sombra dos corpos paira como um devir passível de ser acionado, uma aparição, um fragmento do multiverso; ou melhor, um mínimo infinitesimal do *entre,* como já nos alertava Deleuze (2018) em sua noção de imagem-cristal. Um corpo indiscernível que em decorrência de seus modos de agir atravessa as telas do Odeon e as "mirações" Huni Kuin: a *ayahuasca* que nos faz ver sua *cosmicidade* e a curadoria dos festivais que nos faz afetar sua *política*. Linhas que se emaranham, soltam pontas, dobram para além do fim do tecido e conectam o fora da imagem como abertura às intensidades infinitamente desdobráveis. Uma cosmicidade e uma política das imagens que triangulam com outras naturezas: capivaras, xamãs, reflexos, espelhos, projetores 3D, óculos VR, rituais de plantio, reuniões na Funai. Uma pragmática em que as aparições das diferentes imagens são como os afluentes do rio Orinoco, trazem águas, algas, peixes, cobras-canoa, botos e sereias- todo um *cosmos*; mas também fazem passar barcos, ouro ilegal, árvores mortas, mercúrio jogado pelas dragas do garimpo, corpos de "índios" assassinados por posseiros- toda uma *política*. A piracema dos peixes, a propaganda bolsonarista, a metamorfose dos xamãs, as visões da *yakoana*: *uma pragmática cosmopolítica das imagens*. Um devir-imagem que produz vizinhanças estranhas, monstruosidades, montagens impossíveis; justamente, porque as forças que atravessam seu mundo e a cosmicidade de seu funcionamento extrapolam a linguagem, a significação, a representação, o entendimento, o racionalismo e a interpretação. À sombra dos corpos paira o infinito impossível das imagens, e, à sua volta ou através dele, o mundo dessas imagens age. Como funcionaria esse mundo? Quais outros mundos são seus vizinhos? Com quais mundos as imagens fazem guerra? No limite, as imagens seriam nômades entre mundos que não lhes pertencem?

Na cena final de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” de Glauber Rocha (1968) por exemplo, o santo-negro montado em seu cavalo ataca o latifundiário com sua lança encantada; e o que está a morrer é menos o senhor de terras, o coronel do sertão do que o dragão de fato. Antes de representar um tipo social, aquele que mata e aquele que morre, são os duplos virtuais convocados por uma cosmologia yorubana, Oxóssi não está com suas vestes típicas das giras de caboclo, mas age na imagem como o entre do sertanejo rebelado e o orixá que habita o cosmos. Já o fazendeiro por sua vez, menos que paramentado de monstro, ativa seu devir dragonáceo ao ser atravessado pela seta feiticeira do santo. Aquele que ceifa vidas na caatinga profunda, ao morrer encharca a imagem de cosmologia, e o que vemos é uma invasão de luz nos fotogramas. Enquanto a ferida se agrava e o dragão se contorce no chão, o diafragma da câmera se abre, e aos poucos a imagem se torna super exposta, invadida não pelo Sol, mas pelas forças cósmicas que o Santo Guerreiro e o Dragão da Maldade mobilizam em sua peleja Yorubá. Há uma torção na imagem para fazer ver o engajamento político do cosmos em enfrentar a concentração de terras coronelista, e é justamente no interstício entre sertanejo, Oxóssi, latifundiário e Dragão que um infinito cosmológico age e é agido no filme. Um atual e um virtual que se fazem indecidíveis no mínimo infinitesimal do entre-imagens e do entre-mundos.

Xamã e onça, imagem e espírito, Oxóssi e negro insurgente, retomemos, não são confundíveis, mas indiscerníveis, pois suas agências operam no “menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual a um duplo imediato, simétrico, consecutivo e até simultâneo” (Deleuze, 2018, p. 105) o que dispara, por assim dizer, um habitar o entre da imagem e do xamã, do coronel e do dragão, que podem atualizar seus respectivos duplos de onça e entidade. Atual e virtual em operação de dupla-face, de bifacialidade, de visível e invisível reversíveis de acordo com o jogo de perspectivas, à mercê de quem vê quem; atualidade e virtualidade atualizáveis a partir do modo como cada corpo vê. "Uma imagem bifacial, atual *e* virtual" (Deleuze, 2018, p. 106) que modula a indiscernibilidade relacional de naturezas distintas e simultâneas. Um avesso dos corpos, uma outridade ativável perspectivamente. Uma onça fotografada atualiza seu corpo em imagem para ser vista em um filme, sem deixar de habitar o corpo-onça sobre o qual ainda age um devir-imagem no profundo interior da floresta amazônica. Um espírito que ao dar-se a ver ao xamã, também tem seu corpo atualizado em imagem sem deixar de habitar seu corpo-espírito no mundo dos "mortos": um corpo-espírito que atualiza-se imagem-corpo e transita no mundo-humano, imagens-espírito atualizam-se corpos-cobra para ensinar às cobras um novo veneno, corpos-sereia atualizam-se corpos-vírus para

adoecerem os bois de um latifundiário. Mundos em afetação, cosmos que fazem funcionar sua imanência para novos corpos operarem sem a centralidade de um sujeito.

Não à toa, Eduardo Viveiros de Castro (2006) maneja belamente essa noção com a cosmologia Yanomami, para nos apresentar a *floresta de cristal,* seu multinaturalismo e as múltiplas atualizações ontológicas de variados corpos, que são cartografadas por ele através das passagens das imagens-corpo por entre as frestas dos mundos. Para o autor, os espíritos e seus duplos imagéticos "menos ou antes que designando uma classe de seres distintos" nos dão a ver "uma região ou momento de indiscernibilidade entre o humano e o não-humano" (Viveiros de Castro, 2006, p. 321), o mínimo infinitesimal que Deleuze rouba do cinema, pois a imagem que se vê na tela, guarda entre ela mesma e a que a sucederá, um intervalo em que a virtualidade permanece ativa, em que a imanência e o infinito de possíveis continua produtivo sem se atualizar, uma zona em que atual e virtual estão indiscerníveis. Deleuze com o cinema percebe no entre das imagens a atuação do devir, um homem-negro e seu devir-orixá em Glauber Rocha, uma xícara de café que ativa seu devir-galáxia em "Duas ou três coisas que eu sei dela" (1967) de Godard; imagens que não são o orixá nem a galáxia, mas que provocam uma abertura de possibilidades, uma heterogênese não processual, que EVC sequestra para nos apresentar os modos de operação dos circuitos xamânicos, nos quais os xamãs fazem agir a virtualidade e o devir também pela (des)intensificação da circulação de imagens como vimos alhures. Nas palavras de Viveiros de Castro (2006), o xamã não "funcionaria" como sacerdote e/ou religioso, mas acima de tudo como um "filósofo amigo das imagens" operando na imanência cosmológica; em um plano transformacional de onde emergem imagens e não conceitos, como salientamos parágrafos acima. E foi exatamente isso que Deleuze sugeriu dos cineastas, que ao fabricarem imagens-cristal, eles estariam, na verdade, convocando planos de imanência que faziam o cinema pensar para além daquilo que eles próprios cineastas pensam(vam).

Se entre o osso lançado pelos neandertais e a nave espacial em "2001 uma odisséia no espaço" de Kubrick (1968), não opera apenas um problema de processo histórico e sim uma alteração de natureza, há nas imagens um devir-osso que opera sobre a nave, e um devir-nave que se lança sobre o osso; deflagrando uma espécie de metamorfose acontecimental e não somente um elipse cronológica. O virtual mobilizado pela imagem-cristal faz chegar às telas a indiscernibilidade osso-nave e as imagens cinematográficas encontram, por assim dizer, a indiscernibilidade dos corpos bifaciais xamã-onça das cosmologias ameríndias. É como se a imagem no cinema, apesar de possuir certa aderência à dimensões históricas- contexto em que se passa a cena, cenário, figurino,

ano de realização do filme, etc- escapasse ao historicismo por funcionar de um modo, digamos, mais mitológico. Funcionamento esse que Deleuze encontra no cinema de Glauber, por seu gesto consistir "em fazer tudo *entrar em transe,* o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração" para "extrair do mito um atual vivido" que chega na imagem como um estado de pulsões, um bloco de afetos e não como representação ou abordagem histórica; não nos esqueçamos, o negro rebelde não representa Oxóssi, mas sobre esse homem rebelado se incide um devir-orixá, que deflagra a indiscernibilidade entre humano e não-humano (2018, p. 317-318).

Ora, o que se faz em um ritual xamânico Yanomami com os *xapiri* se não entrar em transe, habitando justamente o indiscernível entre esses dois circuitos? Novamente aqui, o pensamento de Deleuze sobre as imagens se avizinha da teoria antropológica de Viveiros de Castro acerca do xamanismo; e Eduardo, ao analisar os sistemas de conhecimento mitológicos amazônicos, também se aproxima do entendimento deleuziano de que as zonas de indiscernibilidade não respondem a componentes históricos pois suas ativações são da ordem do acontecimento:

> [...] o regime de 'metamorfose', ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em figura de jaguar ou um bloco de afetos felinos em figura de humano é rigorosamente indecidível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos), não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos). Mito não é história justamente porque metamorfose não é processo, 'ainda' não é processo e 'jamais foi' processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir (Viveiros de Castro, 2006, p.323).

Voltaremos às relações entre mito e história no próximo capítulo. Mas por hora, atentemos que a indiscernibilidade entre a imagem da onça em um filme e a onça na mata, convocada por nós anteriormente, não manifesta, pois, uma essência-onça, nem a representa como espécie, ela apenas faz diferir imagem-onça e onça-da-mata, mesmo que indissociáveis; e nos evidencia que a transcorporalidade/metamorfose de um corpo em outro é acontecimental e não processual, seja essa metamorfose do corpo xamã em jaguar, seja do corpo jaguar em imagem. Recordemos o duplo galáxia-café de Godard ou o osso-nave de Kubrick, mesmo que relacionáveis historicamente e/ou justapostos na sequência de frames do filme, eles surgem na tela como uma "aparição acontecimental" que mobiliza blocos de afetos indiscerníveis.

Mais uma vez o antropólogo e o pensamento deleuzeano sobre as imagens estão às voltas, mais especificamente dos escritos de Deleuze (1981) sobre a obra de Francis Bacon, para quem, "a zona de indiscernibilidade, de indecisão entre o homem e o animal" (1981, p. 11) se faz como um traço que deixa aparecer um novo corpo, corpo esse que escapa à identidade, por emergir de "um bloco sem órbita" (1981, p. 13), sem centralidade organizacional, justamente em função de Bacon recusar um passo a passo mecânico de um gesto de pintar processual, que planeja, que objetiva representar, pois está sempre aberto ao acontecimento. O que é um cachorro, seu dono ou a sombra de cada um deles não importa, já que o que interessa ao pintor são as indecidibilidades, a metamorfose ininterrupta, quase mítica, ou ainda, para utilizarmos os termos de Eduardo, o que está nas imagens *baconianas* é "apenas" uma "superposição intensiva de estados heterogêneos" que segue acontecendo na tela, mesmo quando finalizada; e que dispara, segundo Deleuze, um devir-animal, um bloco de afetos em que o canino e o humano são indiscerníveis, assim como no duplo xamã-jaguar ameríndio.

Ao estendermos essa abordagem às imagens que os espíritos-xapiri "vestem" para se relacionarem com os xamãs Yanomami, por exemplo, reincidiremos na ideia de que a Imagem advém do acontecimento, já que, tanto para Viveiros de Castro, quanto para Deleuze, os blocos de afecções no acoplamento amazônico imagem-espírito ou na montagem cão-homem de Bacon, a imagem surge como um corpo em devir, ou ainda, como transformação "anterior e exterior ao processo do processo". Se para o xamanismo ameríndio a imagem aparece, emerge e se instaura como modo de existência em devir, ou em metamorfose ininterrupta, que acompanha o xamã-amigo-das-imagens, e se para Bacon um quadro deve instaurar essa indecidibilidade infinita; tal agência acontecimental das imagens é de extrema importância para nós, e devemos estar com ela para infiltrá-la no cinema. Uma imagem que, como *coisa* dotada de corpo, produz agenciamentos de blocos de afecções que fazem chegar a nós o devir, e que fabrica um cosmos que nos atravessa, não apenas no xamanismo, mas também na pintura e na realização/vislumbramento de filmes.

# 3. TEMPO, PENSAMENTO E DEVIR

## 3.1 O fora-do-humano do pensamento

Pois bem, nos permitamos mais uma bifurcação em nosso trajeto para alongarmos algumas reflexões em torno da não exclusividade humana das capacidades pensamentais, com as quais fomos introduzidos via Deleuze e Guattari (2020) e Eduardo Viveiros de Castro (2004; 2006) no capítulo anterior, mas que aqui encontrarão materialidade nas imagens de dois filmes. Observemos primeiramente "News from Home" de Chantal Akerman (1977) e mais adiante nos debruçaremos sobre "Mãos Negativas" de Marguerite Duras (1979), para intensificarmos as relações entre tempo, não-humanidades e pensamento. Imerjamos em "News from home". Chantal está radicada em Nova Iorque. Belga, estudando cinema, se desloca da Europa para as Américas. Após alguns curtas, Chantal realiza uma espécie de filme-carta com as cartas que sua mãe enviava. As correspondências são lidas em voz *off* enquanto imagens da cidade de Nova Iorque aparecem. São imagens de uma Nova Iorque pálida, desinteressante, quase enfadonha, e certamente repetitiva. Uma cidade vazia em que os corpos circulam também esvaziados, desimportantes; sempre deslocados, isolados, e despotencializados em uma repetição funcionalista que a cidade os impõe. As pessoas no metrô são como vultos fantasmagóricos que nada fazem, esperam. Esperam e transitam em movimentos semiautomáticos, robóticos; agem como transeuntes de um nada, sem qualquer ímpeto ou maior expressão de desejo. Estão programadas, já organizadas ao redor de uma centralidade que não é vista, mas que se mostra operante na movimentação pré-ajustada por um conjunto de regras, de normativas que sobrecodificam os modos de ação daqueles corpos e invadem a imagem pelo invisível. Os carros são máquinas falidas, lentas, sem direção nem horizonte. As imagens são de certo modo fechadas, encarceradas; mesmo quando os planos são mais abertos, existe sempre um limite, seja de perspectiva ocular, seja de ações internas. Um automóvel vira uma esquina e subitamente para, o céu aparece, porém entre os prédios, as ruas estão desertas como se por elas não houvesse fluxo, movimento, passagens. Ruas e céu operam, na verdade, uma espécie de índice do esvaziamento da vida. E a leitura das cartas em *off* segue incessante, materializando uma repetição imposta pelas perguntas recorrentes feitas pela mãe. As questões são as mesmas: seu pai está sem dinheiro, sua tia está com saudade, sua prima vai casar, estivemos no aniversário do seu cunhado. Uma repetitividade de aflições, de angústias e de relações restritas ao círculo familiar, que

atrelada às imagens de um mundo em descontinuidade com uma vontade-de-vida, faz surgir para o filme uma espécie de dúvida: que correspondência é esta, extremamente “harmônica” entre mundo-em-despotência e as inquietações de uma mãe-distante? Fala-se da prima, da tia, do avô, do casamento, da saudade dos familiares, do almoço de domingo, da loja do pai, que ora vai bem e ora vai mal. A suposta distância da Europa parece desaparecer no volume de perguntas que a mãe desfere nas cartas, como se aquele interrogatório carregasse, mais precisamente, a monotonia de uma existência quase insuportável. Talvez Bruxelas e Nova Iorque não fossem assim tão distantes ou desconectadas, tanto em uma, quanto na outra, a cidade já experimenta a falência das subjetividades capitalistas e a repetição onipresente da nuclearidade familiar. O casamento da prima já seria uma espécie de espelho invertido das ruas estadunidenses; quem sabe lotado de tios e amigos, cheio de brindes e aperitivos apetitosos, mas ainda em uma intensa busca por vontade-de-vida que nunca se encontra. A mãe e Nova Iorque, a "genitora da vida" e "a cidade dos sonhos", são transformadas pelo acoplamento de imagem e som em um território infértil, sem potência, sem variação, sem alteração. Os corpos, os carros, as cartas, os prédios e suas cores, estão acostumados ao costumeiro e impossibilitam o novo.

A textura, os enquadramentos, a fixidez da câmera, os tempos alargados de cada imagem, todos exasperam o vazio. Mas, quanto mais vazio, inóspito e enfadonho, o filme se torna extremamente super-povoado de agências. Ou melhor, em "News from home" o vazio é gestado intencionalmente por Chantal, para que a obra seja atravessada por outras velocidades: a do pensamento, a do tempo imensurável, a do amor monótono, a do capitalismo despotencializador. Seu manejo da relação entre imagem e narração off, produz buracos para que o pensamento passe. Se estamos ali quase uma hora diante de imagens estéreis de um ponto de vista narrativo; do ponto de vista do pensamento as imagens são túneis de passagem, malhas de táxi-aéreo, o interstício entre o nada e o tudo que é o corredor por onde o pensamento atravessa. Nos parece que Chantal quer nos criar uma espécie de suspensão afetiva, de distanciamento sensível para que algo aconteça nesse/desse distanciamento, para que algo emerja nessa lacuna. E essa lacuna não está exatamente nas imagens, mas está naquilo que as imagens produzem agenciadas às velhas notícias do lar. Queremos incessantemente que alguma coisa aconteça ao longo do filme, mas o acontecimento não está na imagem, ou ainda, o acontecimento não está naquilo que é visto na tela e nem naquilo que é falado em *off* pela mãe. A cineasta nos afeta com aquilo que não dá conta do acontecimento. O familismo não dá conta do preenchimento da volúpia do sensível e o capitalismo não dá conta da necessidade de potência da vida. Mas, reparemos

que não é que nada aconteça. As imagens supostamente vazias, são porteiras abertas para que o pensamento opere movimentos, passagens possíveis na suspensão criada pelo vazio. É a espera pelo acontecimento que nos coloca nas bordas do capital e da família. Já diria Peter Pál Pelbart (2022), que a espera infinita de Kafka, aquele que espera sozinho, é uma espera povoada de múltiplos seres. A solidão kafkiana é um território de fluxo de vermes, de espectros em metamorfoses; também em Chantal, a espera infinita se dá com a solidão das imagens imobilizadas, que mobilizam quem vê, a experimentar o território do pensamento em um fora absoluto, no qual encontramos outras presenças que-não-humanas.

Na experimentação dos territórios clichês, – família edípica e capitalismo urbano – é que a cineasta nos desterritorializa, nos faz habitar a espera, o buraco, o furo na imagem por onde podem vir as forças que nos forçam a pensar. Na belíssima sequência final do filme, nos distanciamos de Nova Iorque em um barco. A narração se finda sem que nenhuma resposta da filha seja destinada à mãe, e ouvimos, então, os sons ambientes, o motor da embarcação, o grunhir das gaivotas e o ondular do mar. A espera se torna distância do concreto dos prédios, nos apartamos cada vez mais do humanóide, para vermos as gaivotas, suas parábolas flutuantes e as águas dançantes com o deslocamento do navio. É um momento de ápice erótico das imagens. Desejamos mais, mais e mais, ao contrário do que havia sido mobilizado ao longo de todo filme. Mais tempo, mais mar, mais pássaros; mesmo que antes disso uma dilatação do tempo-excesso tenha nos desterritorializado. Nova York ao fundo, distanciando-se, mas não experimentamos uma volta para casa, nem um retorno para a maternidade. Fugimos da masmorra edificante; desmoronamos o castelo kafkiano. E o vazio da cidade e a repetição do familismo, que nos deram a possibilidade de nos preenchermos de excesso, nos enchem também de imagens que pensam. É o excesso que nos atravessa, e o pensamento é exatamente o excesso, é aquilo que não damos conta, é o que nos lembra os limites do humano. Nem o capitalismo e nem a família contém a velocidade do pensamento, e é justamente na explicitação dessa incompatibilidade velocimétrica entre capital, familismo e pensamento, que "News from home" nos convoca àquilo que nos excede. Ao passo que nos permite habitar o vazio, a espera e a repetição que a cidade e a mãe operam, Chantal nos faz disponível às forças pensamentais que não somos capazes de controlar, mas que nos impregnam, nos fazendo pensar o que seria impensável antes da espera infinita. Se estamos desterritorializados pela falta de velocidade dos cortes ou pelo esvaziamento do desejo nos/dos corpos, novos territórios em que as velocidades do pensamento podem agir se apresentam. Com a fragilidade e a decadência da instituição humana em gritante evidência, a cineasta faz funcionar um devir não-humano do

pensamento que as imagens disparam. Óbvio que são humanos filmados no metrô, não duvidamos da humanidade daqueles por detrás das câmeras disparando o *rec,* mas tempo e imagem nos atropelam como carruagens do pensamento; e nos lembram que nada de humano ele tem. Antes de afirmar que pensar é uma capacidade antropomórfica, a nosso ver, "News from home" abre a circulação de uma contra-humanidade do pensamento, pois ele nos invade como magnetismo, e não surge meramente de operações mentais. Menos que uma especificidade cerebral, o pensamento voa das imagens como uma chuva de ovnis, já que o que o filme produz é o excesso de intervalos onde não cabe o "cérebro técnico" do humano.

Na espera infinita do acontecimento, territórios hiper-controlados como a família e o capitalismo são desestabilizados por esses intervalos, pela dilatação do tempo e pelo prolongamento do interstício. Entre a mãe repetitiva e Nova Iorque capitalística, as imagens preferem esperar as gaivotas. E na contramão de Kafka afeito às infinitas cartas e esperante de uma espera infinita que o fez nunca entregar ao genitor sua "Carta ao Pai" (1952), Chantal promove uma espera infinita da mãe ao não respondê-la, mas avizinhada de Franz, nos faz esperantes para que possamos sentir o pensamento passar.

**Figura 25: Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=KLzWQgZ3BTQ

**Figura 26: Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=KLzWQgZ3BTQ

**Figura 27: Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=KLzWQgZ3BTQ

**Figura 28: Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=KLzWQgZ3BTQ

**Figura 29: Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=KLzWQgZ3BTQ

**Figura 30: Frame de *News from home*, Chantal Akerman (1977).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=KLzWQgZ3BTQ

Em "Mãos negativas", por sua vez, Marguerite Duras (1943) produz uma nova dobra no que poderia um filme-carta ao nos fazer esperar. O cenário é novamente a cidade. Paris agora. Uma câmera quase imóvel dentro de um carro, passeia pelas ruas e monumentos da capital francesa em um momento de lusco-fusco que não nos permite discernir se é o dia que se inicia ou a tarde que se finda. A narração em voz *off* repete frases assim como a fotografia repete modos de enquadrar a cidade. E os cenários igualmente se repetem. Estátuas imponentes, corpos-fruto da violência imperial sangram, fachadas de lojas simples que poderiam ser dos subúrbios de Nova Iorque, um caminhão de lixo que poderia estar nas ruas de Buenos Aires. É exatamente com essa espécie de confusão de tempos e cenários que o gesto de Marguerite nos chega, mas o texto narrado, não tem um destinatário específico. Qualquer um e ninguém podem ser potenciais recebedores de tais palavras-imagens, em quaisquer territórios ou em lugar nenhum. Isso porque está de pano de fundo as famosas mãos de pinturas rupestres encontradas nas Grutas de Gargas, nos Pirineus, próximas à França e à Espanha. Além de uma dobra entre amanhecer e anoitecer, Duras nos dá uma nova camada de mistura de tempos. O que pode uma carta destinada aos pré-históricos? Se são pré-históricos, são pré-humanos? Onde começaria uma história dos pré-*homosapienssapiens*? A dupla dobragem entre estar dia e estar noite, e história-histórica e história "pré-humana" produz algo como afetar e ser afetado por um imemorável acessível,

assim como por um simultaneísmo absoluto, ao passo que podemos fabricar cartas para coletivos humanídeos pré-racionais, e também podemos experimentar o começo de uma manhã e a anunciação da noite no extremo inverso do globo terrestre. Esse emaranhado de tempos que o filme enovela, nos convida a acessar um território imemorial que é, por assim dizer, um jogar-se num lago ancestral, para que simultaneamente possamos experimentar o amanhecer em Tokyo vivendo o pôr do sol no Arpoador.

O deslizar das imagens pelas ruas pouco iluminadas enquanto a voz *off* se pergunta se aqueles distantes nos ouvem, e a eles declara "eu te amo", faz fruir um "sentir-se parte" daqueles que com mãos trôpegas, no escuro das cavernas, nos deixaram belíssimas imagens-cartas, e que até 1906 esperaram para que nós as encontrássemos. Um encontro que atravessou milênios. Uma espera de provavelmente 30 mil anos para nos afetarem e serem afetados por isso que hoje nomeamos humano. Pintar as mãos uns dos outros para fixar nas paredes imagens para um desconhecido qualquer e fazer chegar ao século XX um devir-ancestral, um devir-macaco, mas acima de tudo um devir-cinema que já naquele tempo operava sobre os corpos. Nos parece que "Mãos negativas" reivindica, justamente, esse território de indiscernibilidade entre o humano e o pré-humano, entre as mãos na parede e as imagens na tela de Cannes. Marguerite "grita" *je t'aime* não apenas entre os séculos, mas entre o animal e o humano; nos faz passear longamente pela "grande" invenção moderna, – a urbe –; como se nela não houvesse nada de sofisticação pensante, como se a repetição e a reprodutibilidade do capitalismo e seus caminhões de lixo fosse o sintoma do quão não-pensamental é o *antropos*. Entre a espera dos pré-históricos e as imagens de Duras está a incompatibilidade entre as naturezas do pensamento e da humanidade "vitoriosa". Aqueles que pintaram seus dedos o fizeram mobilizados por um radical desejo, por intencionalidades extremamente sofisticadas. Negligenciar tamanha potência pensante e categorizar as mãos negativas sobre a pedra como um gesto simplesmente instintivo de uma espécie inferior e/ou menos evoluída, não passa de soberba cientificista dos que "ainda" se acreditam modernos; pois, sem dúvida, os primatas de Gargas também estavam atravessados pelo pensamento, para horror dos kantianos. Logo, o pensamento não é exclusivamente humano: ele é mais-que-humano.

Enquanto esperamos o carro surfar pelas ruas, os cavalos napoleônicos e os soldados munidos de suas armas de pedra, sussurram o quão inumanas foram todas as guerras, todas as invasões e mutilações na África e nas Américas; quando narcísicos, os europeus se diziam pensar e racionalizar mais e melhor que aqueles autóctones dizimados. A espera de um nascer-pôr do sol, se torna uma linha supersônica entre as cavernas e o *fast-food*, entre o

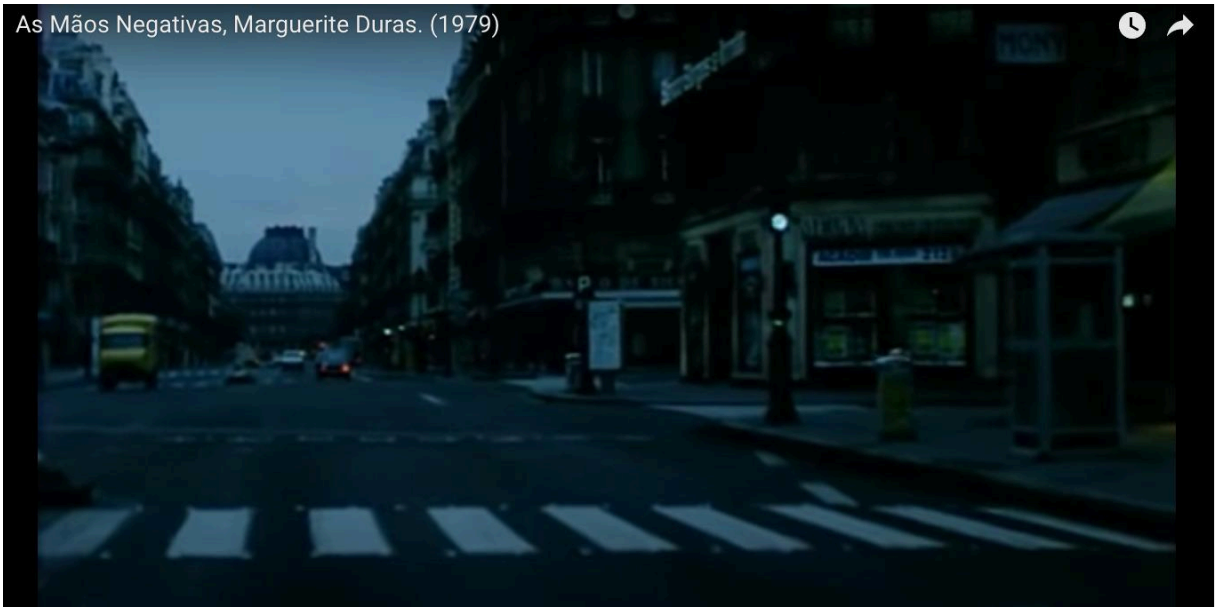
humano e o dito pré-humano, operada na velocidade infinita do pensamento. Imagem e espera tecem uma ponte para o fora-do-humano do pensamento e nos faz invadir um devir-cinema já experimentado milênios atrás. Entre as declarações de amor de Marguerite, um violino dissonante, desafina e nos rasga os ouvidos, como se aquelas mãos ainda trôpegas, primatas, sem total destreza dos polegares intentasse jogar em nós as músicas dos "bichos". Sim, nós amamos os macacos, e desde animais amamos as imagens e todas as forças que elas fazem chegar a nós. Talvez o próprio pensamento nos chegue encharcado de imagens; e mais ainda, talvez já em Gargas fosse necessário pensar com elas. Se em Chantal a espera infinita faz o pensamento passar pelos furos cavados na imagem através do excesso de repetição do familismo e do capital, em Duras a espera dos pré-humanos até nos afetarem, é o que nos convoca a experimentar o limite pensante da humanidade, o que faz emergir também o devir-mais-que-humano do pensamento. Para além de perguntar onde começa a história ou a razão, "Mãos negativas" parece se questionar se o pensamento não as excede. As imagens de Marguerite nos conectam com uma força pensante que não nos pertence, que advém de um fora do humano, de um fora daquilo que nomeamos história ou cultura, justamente porque as esperas do amanhecer-anoitecer, e dos grupos pintores das cavernas, promovem uma sobreposição de caminhos por onde o pensamento possa exercer sua velocidade infinita, liberado, portanto, das cisões históricas do tempo ou das origens da razão e da cultura. E é esse pensamento apartado do antropomorfismo e da cronologia que coloca à disposição das imagens, as potências pensantes da ancestralidade e do imemorável. Dito de outro modo, Marguerite Duras desestabiliza a relação de causa e efeito evolucionista, que condiciona os moradores das cavernas a uma insofisticação, e nos oferece veredas a nós, para que uma espécie de pensamento ancestral se mostre tão complexo quanto além-de-humano, e chegue até aos circuitos humanos como devir. Percebamos que não é que não pensemos, mas se trata de um pensamento que pensa além e apesar de nós.

**Figura 31: Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943).**



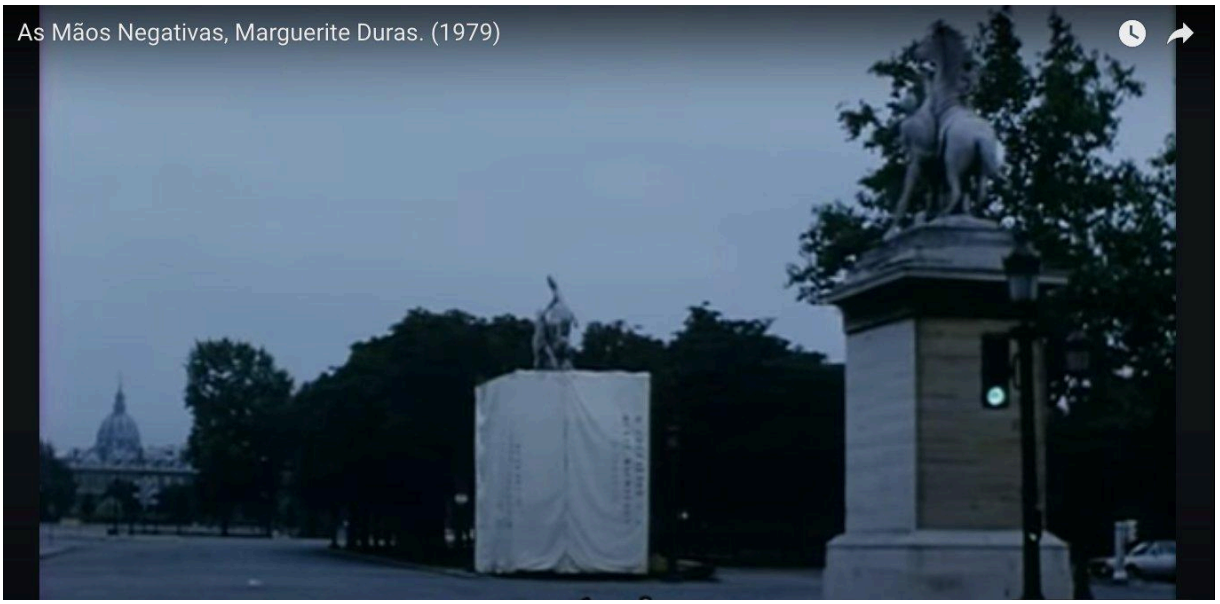

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8LSR76iCz6A

**Figura 32: Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8LSR76iCz6A

**Figura 33: Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8LSR76iCz6A

**Figura 34: Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8LSR76iCz6A

**Figura 35: Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8LSR76iCz6A

**Figura 36: Frame de *Mãos Negativas*, Marguerite Duras (1943).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=8LSR76iCz6A

### 3.2 A imagem e o tempo mítico ameríndio

Como vimos até aqui, as relações entre tempo, ancestralidade e história, inspiradas pelos regimes de conhecimento ameríndios são extremamente complexas e esboçam

agenciamentos interessantes entre cada uma dessas categorias para pensarmos as agências das imagens. Tal imagem que circula entre mundos, nos faz convocar uma experiência através/com do/o tempo para além de uma indianidade, já que ela nos atravessa sendo ameríndios ou não, por fazer operar sobre os corpos humanos devires não-humanos ao agenciar seu cosmos. Antes de uma percepção identitária do tempo, o tempo, ele mesmo, funciona como força intensificada pelas imagens e sua cosmicidade. Ao abrirem frestas no mundo humano, as imagens fabricam circuitos onde o seu mundo interfere, produzindo intervalos entre tempos através dos quais o pensamento maneja passagens.

Seja no xamanismo Yanomami, seja no cinema de Chantal e Duras, o gesto de montagem que estamos tecendo, nos depara com modos de afetação do tempo em que a imagem convoca uma multiplicidade de temporalidades, a partir da produção de esperas, interstícios e intervalos nos quais a cronologia não mais sobrecodifica os efeitos do tempo. Menos que reorganizar a história por um percurso relogístico, imagem e tempo nos dão a ver uma espécie de funcionamento mitológico da vida, que o cinema e o pensamento podem nos fazer afetar. Ora traçando uma linha entre as cavernas de Garga e as ruas de Paris, quando em "Mãos negativas" as imagens são as cartas que os neandertais leem em simultaneidade à projeção do filme; ora abrindo portas para as imagens-ancestrais Yanomami aterrissarem no centro da aldeia Watoriki.

Um devir que ao invadir as imagens, faz simultâneos os presentes parisiense, Yanomami e pré-histórico, em um enovelamento de tempos não-síncronos, mas que atuam como forças coetâneas. Da ancestralidade ameríndia, ao gesto estético dos homens e mulheres das cavernas, um tempo e um pensamento exterior à História se infiltram no filme de Duras, assim como recheiam a aldeia multipovoada de câmeras na Amazônia do século XXI. Passado, presente e futuro embaralhados no ritual xamânico, tão quanto emaranhados nas salas de exibição. As imagens, vindas de seu mundo, de um lado, nos fazem encontrar as cavernas, de outro, nos colocam diante de seres mitológicos "invisíveis", desfazendo as fronteiras da historicidade, exatamente por darem vazão a uma cosmicidade. Mito e história encontram, então, o tempo, sem que uma hierarquia entre eles seja fundamentada.

A partir da abertura das imagens à virtualidade, lembremos, o cinema se depara com um funcionamento não-cronológico dos filmes, que muito se assemelha a uma operacionalidade mítica do tempo; já que a aparição acontecimental das imagens, aproxima o ritual xamânico da sucessão das imagens na tela -aspecto que salientamos na última seção do capítulo anterior. Se a imagem que aparecerá após a imagem imediatamente vista, não depende de um querer de quem as vê, um filme, em si, extrapola os poderes de decisão do

sujeito que vê; de modo análogo ao sujeito que em um ritual de *ayahuasca* vê imagens que não desejava ver. Em outras palavras, nem um filme projetado, nem as mirações ayahuasqueiras são controláveis pelo "eu-espectador" que as "assiste". Se as passagens dessas imagens demoram três horas, doze horas, ou quinze minutos, esta circulação independe da vontade do sujeito que com elas se encontra em relação. A vontade que se exerce é da própria imagem como corpo que deseja, que reivindica presença, e que faz aterrisar nos domínios humanos tempos imemoriais e agências ancestrais, que desestabilizam a processualidade histórica, para disparar as metamorfoses, as ativações do acontecimento mítico.

Peter Gow (1995), antropólogo inglês, dedicou largos esforços etnográficos entre os diferentes povos amazônicos habitantes da região do Alto Ucayali no Peru, se debruçando sobre as relações entre as imagens *ayahuasqueiras* e as imagens cinematográficas no pensamento das etnias que ali viviam. Segundo ele, em seu célebre artigo *Cinema da Floresta: filme, alucinação e sonho na Amazônia peruana (1995)* o objetivo era "fazer uma etnografia fenomenológica do cinema a partir do mundo vivido do Alto Ucayali" (Gow, 1995, p. 37) evidenciando aspectos que aproximavam cinema e miração *ayahuasqueira,* através do que pensavam os sistemas ameríndios de conhecimento acerca dessas vizinhanças; e um dos aspectos levantado por ele, se encontra, justamente, nessa autonomia de ativação das imagens em transformação, tanto na projeção cinematográfica, quanto nas visões xamânicas disparadas pela *ayahuasca*.

> Tanto ao se assistir a um filme, como na alucinação do *ayahuasca*, as imagens vistas são percebidas como exteriores ao sujeito no sentido de terem uma origem autônoma. Como num filme, as imagens provocadas pelo *ayahuasca* não são devaneios nem fantasias, pois não podem ser criadas espontaneamente nem desaparecem pela vontade do sujeito. Como num filme, elas vêm quando querem e intensificam-se ou diminuem de força de acordo com sua própria atividade, sem interferência do sujeito [...] As imagens são geradas e transformadas de acordo com a vontade do *ayahuascamama*, o espírito-mãe do *ayahuasca*, ou outros seres poderosos que aparecem (Gow, 1995, p. 45).

Vejamos que tal independência das interferências do sujeito, também incluem uma não ação da mente, da pisiquè ou do inconsciente, já que não se tratam de alucinações ou devaneios. Para Peter Gow (1995), tanto as imagens da *ayahuasca*, quanto as imagens do cinema, sugerem uma "origem autônoma" aos olhos dos povos do Alto Ucayali, e "são percebidas" como "exteriores" ao sujeito, como uma *coisa* que chega à visão vinda de um fora do corpo, e que advém da expressão de "vontades" não-humanas. Novamente aqui, os

regimes de xamanismo percebem uma correspondência entre imagem e subjetividades mais-que-humanas, as quais fazem maquinar simultaneamente os domínios mitológicos e cinematográficos, já que o "cinema da floresta" e o "cinema dos não-indígenas", colocam, cada qual a sua maneira, interioridade humana e exterioridade não-humana em relação via imagem.

Aquilo que Deleuze (2018) e Viveiros de Castro (2006) "concordaram" acerca da imediata "atualidade" do mito, que não apenas o xamanismo experimenta, mas que o cinema também é capaz de expressar. Um antes, agora e depois, portanto, se esvaziam de sua função histórica, para dispararem uma multivetorialidade do tempo, que produz, no mínimo, uma quarta camada que nos atropela como bloco de afecção mitológica, como virtualidade pura. E a experimentação do tempo, acontece, então, manejada por uma "vontade política" que imagem e subjetividades não-humanas agenciam nas interseções de seus cosmos. Tal "virtualidade pura" que nos chegaria com as imagens cinematográficas e *ayahuasqueiras* já atualizadas visualmente, e que estamos convocando como um circuito de atuação das forças míticas, como bloco de afecções mitológicas que nos acessam através dos domínios do *sensível*, Deleuze (2018) atribuía a Bergson sua "descoberta".

> Bergson sempre se colocou essa questão, e sempre procurou a resposta no abismo do tempo. O que é atual é sempre um presente. Mas o presente muda ou passa. Pode-se sempre dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada. Certamente é preciso que ele passe, para que um novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passado, ainda presente e já passado, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se ela já não tivesse passado ao mesmo tempo que fosse presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que sempre foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual [...] (Deleuze 2018, p. 120).

Ao vermos uma imagem atualizada, à guisa da formulação bergsoniana de Deleuze (2018), seja nas visões xamânicas da *ayahuasca*, seja nas projeções de uma sala de cinema, todo "um passado contemporâneo" age sobre nós, todo um tempo mítico, um devir-ancestral pode chegar pelas frestas abertas com a Imagem. Um mito é, pois, nesse sentido, toda uma infinidade de imagens virtuais que podem nos acessar quando uma imagem atual é vista. O tempo mítico, por sua vez, não se trata, assim, de um passado inacessível ou de um delírio não-científico; ele opera nas zonas de indiscernibilidade entre o atual e o virtual, pois é uma força agente, justamente, nas infinitas passagens, não apenas do presente que passa, como também das imagens que se sucedem em um filme, ou em uma miração *ayahuasqueira.*

Não estamos dizendo com isso que a historicidade não seja operativa ou relevante para determinados modos de relação com a passagem do tempo, mas a questão que nos interessa aqui, são os limites com os quais o histórico lida com a cosmologia. De um lado, o cosmos tem seu funcionamento na imanência e não conhece limites, já que invoca uma virtualidade nunca atualizável, uma força advinda do infinito em que o caos sempre opera; e do outro, o historicismo deriva de uma finitude de possibilidades, de uma espécie de número de casas fixadas em um tabuleiro não desdobrável, não expandível, em que o movimento das peças da História é sempre determinado por aquilo que se atualiza, pode se atualizar ou já se atualizou. Em outras palavras, se a historicidade lida com o fato, a cosmicidade lida com o mito. Ao passo que a primeira se fecha no humano e nas capacidades humanísticas de entendimento da passagem do tempo, a segunda se abre àquilo que exaspera o humano pois está sensível aos modos de existência que são atravessados pelo tempo, mas não racionalizam ou contabilizam sua passagem; o histórico, por se tratar de uma teoria materialista, faz a *qualidade* do tempo derivar de sua *quantidade*, como alertava Bergson (1990, p. 211); e já o cosmológico, por sua vez, ao agarrar-se ao mito, faz do tempo uma "intuição sensível" que nos devolve uma história "entregue ao devir", por recusar o cálculo e inserir a passagem do tempo em uma espécie de "escala cósmica" não-matemática (Lévi-Strauss, 1993, p. 10-11).

Para Lévi-Strauss (1993), seria o encontro da história com as ciências exatas, e mais especificamente, com a física quântica, o que faria retornar ao mundo comum, ao "mundo dos homens", um "mundo sobrenatural", justamente por essa sobrenaturalidade apresentar um funcionamento mítico capaz de ser "absorvido" em uma esfera sensível e não-racionalizada, muito mais apropriável para as gentes "comuns". Vejamos:

> Para o homem, volta a existir, portanto, um mundo sobrenatural. Os cálculos e experiências dos físicos certamente demonstram sua realidade. Mas essas experiências só adquirem sentido quando transcritas em linguagem matemática. Aos olhos dos leigos (ou seja, de quase toda a humanidade), esse mundo sobrenatural apresenta as mesmas propriedades dos mitos [...] Para o homem comum - todos nós- esse mundo permanece inatingível, exceto pelo viés de velhos modos de pensar que o especialista consente em restaurar para nosso uso (e às vezes, infelizmente, para o seu próprio). Do modo mais inesperado, é o diálogo com a ciência que torna o pensamento mítico novamente atual (Lévi-Strauss, 1993, p. 12).

Atentemos para um aspecto interessante do entendimento de Lévi-Strauss (1993) acerca desse retorno do pensamento mítico, não é que ele deva ser hierarquizado com as ciências, ele deve permanecer "em diálogo" produzindo uma dobradiça atual-virtual. Nos

parece que esse estar-ao-lado entre passado-e-presente, em uma espécie de dobra, que pode vir a ser, se quisermos, *tempo mítico-tempo atualizado*; que Deleuze (2018), ao retomar Bergson, quer nos mostrar com as imagens do cinema, e ao mesmo tempo, acreditamos que deva ter sido esse paralelo também, que Peter Gow (1995) desejou formular, ao nos dizer que as imagens da *ayahuasca* não são alucinações mentais, nem tampouco produções do sujeito, mas sim, expressão das vontades dos seres mitológicos. Ou seja, menos que categorias de seres presos a um passado contemplado pela memória, as entidades míticas são, antes, subjetividades não-humanas que fazem o tempo do mito ser ativado como um "passado contemporâneo" em termos deleuzianos; e essas dobragens estão expressas na circulação das imagens e chegam aos domínios do humano como força, ou melhor, como *devir*.

Se com um perspectivismo ameríndio podemos ver as imagens dos animais "invisíveis" "descerem" ao *socius* Yanomami, disparando sobre os corpos dos humanos a indiscernibilidade entre tempo-atual e tempo-do-mito; a proposição perspectivista de Bergson pode nos fazer chegar o "desejo" dos neandertais do interior das Grutas de Garga, já que sua teoria maneja, de modo análogo aos ameríndios, a noção de inextricabilidade entre a atualidade e a virtualidade do tempo. Para Bergson (1990) a ação virtual do tempo atravessaria o humano fora da consciência, sem que nada fosse "percebido" pelo sujeito, sem que nenhuma imagem dessa operação aparecesse em um circuito de inteligibilidade, como uma espécie de pressão osmótica que agiria ininterruptamente fora de qualquer percepção ou racionalização; a essa força Bergson chamou de *lembrança pura,* um devir que ocuparia o humano com presenças invisíveis daquilo que o sujeito ou seu coletivo em si nunca viveram, nem assimilaram socialmente via acumulação simbólica, se diferenciando, portanto, da ideia de experiência acumulativa em que a memória subjetiva, social ou cultural se inserem. Devir que, então, atuaria sobre a dimensão material do corpo, sem que fosse passível de ser organizada por um *logos.*

Observemos que Bergson não abandona as inferências do histórico e de suas implicações para a experiência humana, ele apenas nos "relembra" que sobre nossos corpos, age um tempo imemorial que produz efeitos nos modos como o humano se atualiza, mas que permanece sempre incompreensível e imperceptível. David Lapoujade (2010), ao retomar o perspectivismo bergsoniano, nos diz que a duração do tempo em Bergson, tem essa dupla-face. De um lado, ela pode ser percebida e acessada como memória individual ou coletiva a partir da acumulação de imagens, dados e signos organizados e elaborados na consciência; de outro, ela chega ao corpo de um fora do humano que produz as zonas de

indiferenciação entre nós, as rochas e os neandertais. Nesse sentido, um tempo não-humano faz o que entendemos por humano, e reserva, em nós, as ações dos devires em dimensões não-racionais, mas que estariam disponíveis a uma sensibilidade que demandaria do humano a capacidade de *simpatizar* com as variadas *outridades* que fazem o humano. Dito em outras palavras, a simpatia para Bergson, segundo Lapoujade (2010), funcionaria ao lado do que convencionalmente entendemos por intuição; pois intuir seria estarmos tomados por uma esfera sensível sem ter certezas, verdades ou convicções; seria estarmos abertos à nossa animalidade, à nossa mineralidade, sem sobrecodificarmos tais "impulsos" à linguagem e/ou à significação.

Sob este prisma, intuição e simpatia formam uma espécie de manivela, que lança no/o humano o/no duplo funcionamento do tempo, numa ponta a linearidade antropocêntrica e cronológica, na outra uma certa circularidade infinita, e porque não, cósmica. O perspectivismo de Bergson, conquanto, faz dessa combinação intuir-simpatizar, um método através do qual uma exterioridade experimentaria uma interioridade de outrem. *Intuir simpaticamente* com as pedras, por assim dizer, seria, tanto experimentar uma interioridade mineral, quanto ser atravessado por um tempo absoluto, ou nas palavras de Bergson, um *tempo puro*; justamente por lançar no humano os instantes no/do tempo em que o humano (ainda) não é humano. Algo muito parecido com o gesto intelectual dos pensamentos mitológicos ameríndios, que tentam dar conta de "explicar" o momento em que humanos e não-humanos se diferenciam ou não, tanto em suas interioridades, quanto em suas exterioridades, sublinhando sempre a zona de indecidibilidade entre os circuitos de tempos ancestrais e atuais; lembremos da interioridade humana das onças apesar de sua exterioridade animal. Desse modo, *simpatizar intuitivamente* ou *intuir simpaticamente*, seria um ocupar o "lugar de", estar "no ponto de vista de", muito mais como um estar no corpo de um outro, ocupar provisoriamente esse corpo-outro, a partir das aberturas ao *tempo puro,* que chega a nós humanos, como devir ativador de um circuito contemporâneo nos quais as forças do que estamos chamando de um tempo-mítico, de um tempo-ancestral podem se fazer sentir.

Se do lado dos ameríndios, o xamanismo Yanomami nos convoca à experimentação do tempo do mito por meio das imagens invisíveis (os *xapiri*), do lado de Bergson (1990), a *lembrança pura* nos convida à experimentação do tempo do corpo no qual não nascemos. No limite de uma consciência racionalizável, conquanto, especulamos como seríamos afetados por um tempo mitológico, que, como vimos até aqui, atravessa as imagens, não apenas nas visões xamânicas, mas que também produz efeitos nos modos de relação com o

cinema, já que uma imagem dotada de corpo, por ostentar afecções e intencionalidades não-humanas, deflagram outras potências do tempo, que desejamos, por hora, esgarçar.

Pois bem, partamos, então, desse elemento teórico acerca do entendimento do funcionamento do tempo para Bergson (1990): o passado e o futuro antes de organizados progressivamente, afetam o presente como um fundo de proliferação do devir. Para além de dados ou fatos passíveis de posicionamento em uma historicidade, então, os "pretéritos" mitológicos chegam aos circuitos coetâneos como forças não-humanas; seja nos filmes ou no xamanismo, as imagens convocam a imanência, o não-predisposto, a não-processualidade, o não-sei-o-que de possibilidades, justamente por estarem indesconectáveis do virtual. Essa abertura às virtualidades que afetam passado, presente e futuro inextricavelmente, cria, portanto, uma mistura de tempos que faz funcionar uma espécie de quarta camada, algo como um bloco de tempo-mítico, ou *puro,* do qual devires não-humanos emergem, e esse funcionamento está expresso tanto nas imagens *ayahuasqueiras*, quanto nas cinematográficas.

Nesse sentido, quando estamos diante de um filme ou durante a miração da *ayahuasca,* não experienciamos uma tríade temporal retilínea em que se precede ou se sucede o presente a depender do referencial, todavia, antes de mais nada, experimentamos uma anterioridade e uma posteridade indiscerníveis do tempo presente, que faz operar uma espécie de *futuralidade atual*, ou nos termos deleuzianos um *passado contemporâneo*, que infiltra as imagens do que estamos chamando de uma temporalidade mitológica, ou ainda, se preferirmos, ancestral. Se para Bergson (1990) a *lembrança pura* transversaliza a ação do tempo como um passado não-humano, inespecífico e ativo, para os ameríndios, a mitologia também flutua transversalmente ativando esse passado no presente. Se a história-histórica nos cobra referenciais, sob esse ponto de vista, as imagens nos deslocam de quaisquer um deles para experimentarmos a potência do tempo infinito, impossível e incomensurável. Nada fora dessa história, mas tudo além dela.

Godard em sua participação em "Room 666" (1982) de Wim Wenders[12], ao ser indagado sobre uma certa finitude histórica do cinema, proveniente das novas tecnologias de captação e distribuição audiovisuais -televisão, videotape e etc-; responde que a imagem adviria de um invisível e que, por isso, o cinema se faria constantemente onde não se vê, pois as imagens seriam o *inacreditável*. A nosso ver, Godard não está se referindo às

[12] Nascido em 1945, em Düsseldorf, Alemanha, é cineasta, roteirista, dramaturgo, fotógrafo e produtor de cinema alemão com várias premiações por suas direções ao longo da carreira. Foi um dos expoentes do Cinema Novo Alemão.

imagens como objetos-fruto de quaisquer genialidade artística, tampouco está nos dizendo que as imagens não estão nos filmes, mas antes, está se reportando a algo muito semelhante daquilo que nos alertou, não apenas a leitura de Peter Pál Pelbart (2020) acerca do trabalho de Deligny, mas também o xamanismo Yanomami no capítulo anterior. A resposta de Godard vai de encontro ao o que Peter chamou de "cinema permanente da vida", o fundo de diferenciação infinita de onde voam as *imagens selvagens*, aquelas que não vemos e que nunca serão circunscritas à visualidade. O inacreditável godardiano, esse invisível incontrolável que não cessa de agir um devir-imagem sobre o humano, é como o mito ameríndio, sem um fim, justamente porque o fim não faz sentido para o tempo. Tal devir-imagem, conquanto, por ser esse sem-fim que nos afetará invisivelmente e permanentemente, é o que nos coloca disponíveis ao tempo mitológico e às presenças não-humanas míticas que vêm povoar o cinema e o ritual Yanomami.

Dito de outro modo, Godard compartilha de uma noção de imagem aberta ao devir-invisível, inacreditável para aqueles que acreditam que uma imagem é para ser vista. Na perspectiva godardiana, uma imagem, portanto, é aquela que está sempre em fazimento sem que se faça visível; como se as imagens estivessem eternamente em vias de fabricação em um "lugar" obscuro, um circuito também não-humano, um certo domínio cósmico, um tempo mítico, um mundo delas mesmas, no qual elas circulam na iminência de se atualizar sem nunca o fazer. Percebamos que é como se, aqui, o pensamento de Godard sobre as imagens estivesse sob o efeito de um devir-Yanomami, de um devir-ancestral, pois entende as imagens como corpos incontroláveis pelos gestos humanos, apesar de algumas delas aparecerem nos filmes. Contraditoriamente, tal manejo da noção de imagem desloca o cinema "apenas" das imagens cinematográficas e faz dessa "capacidade artística", dessa "forma" estética, também um devir, que escapa à materialidade fílmica, visual e imagética. Ora, se o cinema é um sem-fim que independe dos filmes em si, não há um passado e um futuro da/na imagem, não há nada que se possa referenciar cronologicamente, já que o que "passou" na imagem são as ações do devir; o que se vê, nesse sentido, são atualizações provisórias, mas o que nos chega permanentemente com ou sem filme, são as forças das imagens invisíveis, habitantes de um mundo mítico que lhes pertence.

A indiscernibilidade de passado, presente e futuro, portanto, operantes tanto no mito ameríndio, quanto nesta outra noção de imagem, fazem das imagens transportadoras de uma outra natureza de tempo, um tempo não-referenciado, ou ainda, um tempo mitológico. A imagem, ela mesma, sob este prisma, mais que qualquer outro corpo ou coisa, carrega em si o interstício entre tempos para além do atual imagético, justamente, por esse virtual imanente

jorrar das imagens como uma espécie de magnetismo. O que se experimenta com as imagens é sempre o inacreditável godardiano e não apenas o que se vê atualizado em imagem, pois esse invisível afetante, que está nas imagens-ganso de Deligny, ou nos *xapiri* Yanomami, será eternamente o fundo infinito de forças que chega ao humano pela invasão osmótica da lembrança pura e do tempo-do-mito. Sob esse ângulo, presentificar uma imagem é efetuar a montagem de um espaço invisível com um fora do tempo-humano, posto que a imagem, é invenção de um *passado contemporâneo* e de uma *futuralidade atual,* atravessados inesgotavelmente pelos devires advindos desse mundo outro, que aqui temos chamado *imagetal*.

### 3.3 A contra-humanidade das imagens

Como mostramos aos/às leitores/as na seção anterior, um passado imemorial e inespecífico, chega a nós nas formas da *lembrança pura* bergsoniana e do *tempo-ancestral* ameríndio, operando blocos de afetação temporais, que atuam como multiplicadores da experiência de devir, e que nos atravessam quando uma imagem aparece. Se cosmologia, tempo e imagem triangulam forças entre si para um fora do humano, e o cinema, por sua vez, se encharca dessas forças; a circulação de filmes emana magnetismos de múltiplas naturezas, que fazem os domínios do humano serem invadidos por uma espécie de tensão contra-humana, nos lançando em um circuito de diferenciação, de heterogênese que as imagens disparam.

Não é isso que acontece no vagar do carro sob o crepúsculo parisiense de Duras? Em que um tocar as mãos nas paredes de Gargas se torna possível por um devir-neanderthal invadir a cena com o choramingar de um violino? Ou ainda em Chantal, em que esperar o metrô em Nova York se torna habitar entre os fantasmas enquanto se aguarda vir a ser gaivota?

Nesse sentido, desdobremos alguns aspectos da metodologia do perspectivismo de Bergson (1990), para que possamos perseguir mais um elemento importante que permeará nosso trajeto a partir de agora: a imagem como corpo habitável. Recordemos que o método *intuir-simpaticamente*, *simpatizar-intuitivamente* funcionaria como um dispositivo ativador das "regiões" não-humanas que há na interioridade do humano. Em outras palavras, intuição e simpatia articuladas abrem a humanidade àquilo que há de não-humano nela mesma, a partir de um "ocupar o corpo de um outro", assumir a perspectiva desse outro corpo, em uma

experiência transnatural. Para Bergson (1990), seria possível e necessário, ultrapassarmos os limites de um ponto de vista antropomórfico para adentrarmos em uma esfera sensível não-humana que seria indispensável para sofisticarmos nossos modos de relação com o pensamento.

Como nos esforçamos em dar ver, se as imagens, sob as lentes ameríndias, têm o seu corpo, simpáticos à imagem, intuímos que a visada cosmológica que estamos imprimindo até aqui, nos permite levar a sério a hipótese de que a imagem é um corpo habitável, de que é experimentável a interioridade do corpo da imagem, pois, a nosso ver, essa operação nos abriria à perspectiva da *imagem em si*, para que as imagens nos acolham em seu mundo ancestral, e possamos, assim, melhor caminhar ao longo de nosso percurso teórico. Dito isso, algumas questões deverão nos acompanhar ao longo desta seção: como seria ver como vê uma imagem? Como seria ocupar um corpo de imagem? Como uma imagem nos faz estar no lugar de uma árvore, de uma pedra? No limite, uma imagem pode nos fazer experimentar o tempo que o corpo da árvore ou da pedra experimenta? Pois bem, sigamos com mais alguns elementos do perspectivismo de Bergson (1990) que nos auxiliarão a tatear respostas.

Retrospectivamente, para Bergson (1990), as relações entre as imagens que nos chegam a consciência, conformariam uma espécie de conjunto acessível pela memória individual e/ou coletiva, e a continuidade do *humano* seria advinda de uma intenção futura para um depois do futuro que consistiria no que entendemos por *humanidade*; mas, na contramão, o vital e o material que constituem o corpo-humano, reservariam um passado absoluto em suas interseções com o animal e o mineral, por exemplo, que nos penetrariam como imagens invisíveis, não perceptíveis. Vejamos que não apenas "naquilo" que nos faz humanos, como também "aquilo" que "encontramos" nos circuitos em que a animalidade e a mineralidade operam em nós, para o pensamento bergsoniano, existem imagens. Ora imagens visíveis, acessíveis e selecionáveis pela memória e pela consciência; ora imagens não-visíveis, porém que nos acessam e nos compõem, produzindo de modo análogo, zonas de interseccionalidade entre o humano e o imagético.

Posto sob outro ângulo, se o que Bergson (1990) compreende como humano é, portanto, composto por domínios animais, vegetais, e imagetais, à baila dessa formulação, poderíamos afirmar que o corpo-da-imagem nos seria acessível perspectivamente via simpatia e intuição. Reciprocamente, sendo a imagem uma *coisa com corpo*, um modo de existência corporado, ao experimentarmos sua perspectiva estaremos sensíveis a uma transtemporalidade e a uma transnaturalidade, oriundas de um devir-imagem. Humano, imagem e perspectiva triangulam nessa operação, uma *comunidade de movimentos* em que a

*duração* se faz mais imediata do que o discernimento entre passado, presente e futuro; já que a duração do corpo-da-imagem não é a duração do corpo-do-humano, e, na contramão, passado, presente e futuro da imagem; não correspondem ao passado, presente e futuro do humano.

A possibilidade de experimentação de uma perspectiva em Bergson (1990), nesse sentido, faz com que coexistam, funcionando sobre os corpos, diversas camadas ontológicas que produzem uma interiorização da exterioridade como uma sobreposição de naturezas e temporalidades, que não fabricam unidade, nem homogeneidade, tampouco totalidade. O que nos interessa no perspectivismo bergsoniano, então, encontra-se no modo como sua operação pensamental, pode nos dar a ver a chegada ao humano de uma espécie de contra-humanidade imagetal, que nos afeta o corpo por sermos povoados por imagens.

Dito de outra forma, desejamos acompanhar essa comunidade de movimentos transnaturais e transtemporais, que ativam a circulação de um devir-imagem em nós, justamente, pela imagem habitar o humano como uma *outridade*. E é por isso que desejamos olhar as imagens *simpáticos e intuitivos*, pois apostamos que ao olharmos as imagens como animais, como rochedos, ou como imagens mesmo, fora de um olhar antropomórfico, uma intensificação das potências do devir que a imagem convoca, poderão nos alvoroçar algumas certezas.

Vejamos a leitura de Lapoujade (2010) sobre esse aspecto do perspectivismo bergsoniano, que nos dá a ver na intuição e na simpatia, um método de superação de um pensamento centrado no antropomorfismo, exatamente por conceber no humano múltiplas "tendências não-humanas" operantes em simultaneidade, assim como observamos alhures no multinaturalismo perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro (2004):

> No fundo do homem não existe nada de humano. É porque a intuição atinge as tendências não-humanas no homem que ela pode, reciprocamente, dar a impressão de humanizar o não-humano. Mas, convém repetir, foi preciso primeiramente que ela fosse buscar no fundo do homem as tendências não-humanas que a constituem. Aliás, é por isso que a intuição exige um trabalho tão longo e difícil. É necessário chegar aos limites da experiência humana, ora inferiores, ora superiores, para atingir os puros planos material, vital, social, pessoal, espiritual através dos quais o homem se compõe. [...] O nível antropológico está acuado entre realidades contínuas mais vastas do que ele, inferiores ou superiores a ele, que se comprimem e se condensam quando entram na forma humana propriamente dita. (Lapoujade, 2010, p. 72-73)

Para Bergson (1990), assim como para Viveiros de Castro (2004), portanto, é no entre do humano e do não-humano que o pensamento faz passagens, naquelas escalas em que uma

contra-humanidade age na interioridade do humano, e nas quais o devir e a multiplicação de mundos heterogêneos se fazem "aparentes" como exterioridades. É, então, no limite da experiência humana que poderemos, na contramão, experimentar a interioridade da imagem, para que, assim, possamos ser apresentados ao seu mundo. Sem uma organização hierárquica das nossas relações com o "imagético", seja fundamentada no sujeito, na "matéria biológica" ou na racionalidade, é que as imagens invisíveis e seu mundo se imprimem em nós humanos. Uma experiência topológica, mais que antropocentrada, pois intuitiva. Uma experiência geográfica e astronômica, mais que matemática, por nos lançar em uma escala cósmica. Uma experiência animal, vegetal, mineral e *imagetal* por não antropomorfizar a imagem, sua duração, ou suas passagens por aquilo que nomeamos humano. Os corpos dos humanos, das imagens, das árvores, das montanhas, dos vulcões, experienciam, sob esse ponto de vista, portanto, uma indiscernibilidade de tempos e mundos, onde nos encontramos indiscerníveis a partir das variações perspectivas que a intuição dispara em nós.

Ao ocuparmos o ponto de vista de um outro corpo simpatizando intuitivamente, experimentamos simultaneamente o tempo e o mundo de nosso corpo-matriz, e o tempo e o mundo do corpo-não-humano que provisoriamente "vestimos", pois a alteração perspectiva faz com que sejamos afetados pelo esvaecimento das "formas de vida" de ambos os corpos, a partir dos efeitos das durações assíncronas mas simultâneas de cada corpo; e ao mesmo tempo, vivemos mundos xifópagos, ao passo que habitamos as naturezas da onça e do humano concomitantemente, como no caso do xamã ameríndio, por exemplo. À esteira dessa modulação, nós humanos poderíamos experimentar a transformação temporal e material da pedra em areia, da lava vulcânica em rocha, da árvore em húmus, da floresta em deserto, da mão na caverna em mancha indescritível e assim por diante. Para Bergson (1990) a forma-corpo experimentada seria aquilo que se (des)(re)faz com a ativação perspectiva via simpatia e intuição, ao passo que é ela que dá acesso a mundos simultâneos ao nosso. Dito de outro modo, é como se o humano precisasse ver como a imagem, para que pudéssemos prolongar as transformações daquilo/do que pensamos sobre/com as imagens; como se ativando em nós o que existe de imagetal em nossa interioridade, uma maior abertura pensamental para um fora fosse possível: aquele que morreu e tem sua foto na parede, o *homo-erectus* que deixou sua mão na profunda caverna, ambos pensam hoje, como pensa uma imagem.

Em Deleuze (2018) encontramos um entendimento vizinho. De que as imagens operam uma natureza específica de pensamento que só acessamos porque as imagens "pensam" através dele. Como se o modo de pensar das imagens dissesse respeito a isso que

estamos chamando de pensamentalidade imagetal, que chegaria ao humano como uma exterioridade que nos invade, produzindo em nós transformações topológicas, ou poderíamos dizer, territoriais, que nos deslocam de uma humanidade racional, para nos realocar em uma arena irracional e sensível. Em outras palavras, Deleuze (2018) nos alerta a um modo de pensar que as *imagens em si* colocam em movimento, que atravessa o cinema, mas que também está em operação nas pinturas de Paul Klee (1879-1940)[13] e Kandinsky (1866-1944)[14], por exemplo:

> [...] as figuras geométricas, tomadas no cruzamento de dois eixos, um vertical, que se refere à integração e diferenciação de seus elementos inteligíveis, um horizontal, que se refere a seus encadeamentos e transformações em uma matéria-movimento. É uma potente vida orgânica que anima assim a figura, de um eixo a outro, e ora lhe transmite uma 'tensão' linear próxima de Kandinsky, ora uma expansão puntiforme mais próxima de Paul Klee. [...] Um cérebro que pisca, e reencadeia ou faz anéis, assim é o cinema. O letrismo já tinha ido bem longe nesse sentido, e, depois da idade geométrica e da idade 'polida', anunciava um cinema de expansão sem câmera, mas também sem tela ou película. [...] E se ele cresce, se absorve todas as imagens, torna-se então a tela, contato independentemente da distância, copresença ou aplicação do preto e do branco, do negativo e do positivo, do direito e do avesso, do pleno e do vazio, do passado e do futuro, do cérebro e do cosmos, do dentro e do fora. São esses três aspectos, topológico, probabilitário e irracional, que constituem a nova imagem do pensamento. Cada um se deduz facilmente dos outros, e forma com eles uma circulação: a noosfera (Deleuze, 2018, p. 311-313).

Vejamos, que a imagem, ela mesma, já não configura uma "fabricação humana", oriunda de técnicas e/ou tecnologias humanas, mas uma *coisa* que circula entre zonas, entre domínios, entre territórios que articulam a humanidade e a contra-humanidade, como um dentro e um fora, um cérebro e um cosmos, um passado e um futuro; como se as imagens nos dessem a ver uma espécie de qualidade não-humana do *pensamento em si*, que mobiliza uma exterioridade ao humano, mas que nos afeta, e por isso, nós também a afetamos. O tempo que durou o corpo do homem fotografado, não é o tempo que dura o papel da fotografia impressa, já o tempo que dura a marca da mão sobre a pedra, não é o tempo que durou a mão ela mesma, por outro lado essa dobragem, essa montagem humano-imagem

[13] Nascido em Munchenbuchsee, Suíça, foi pintor e desenhista influenciado intensamente por movimentos artísticos como o Expressionismo, Cubismo e Surrealismo. Seu estilo singular com experimentações entre o absurdo e o sarcástico o colocaram em contato com outras personagens proeminentes no seu tempo, como Wassily Kandinsky .

[14] Wassily Wassilyevich Kandinsky, nascido em Moscou, foi artista plástico e teórico de arte. Considerado um dos pioneiros da inserção da abstração no campo das artes visuais, atuou como mestre da Bauhaus, instituição icônica do Modernismo Europeu, foi membro da administração cultural de Anatoly Lunacharsky e ajudou a criar o Museu da Cultura da Pintura.

fabrica uma circulação pensamental, que Deleuze nomeia *noosfera*. Entretanto, atentemos para uma curva a mais que estamos tentando desenhar nesse mapa: as imagens nunca se findam e, portanto, não se encerram em uma temporalidade circunscrita ao humano, delimitada pela experiência da humanidade, pois as imagens invisíveis permanecerão vivas em seu mundo *imagetal*, no *cinema permanente da vida*, vida essa que opera em nós, e, na contramão, ultrapassam a nossa existência individual e coletiva.

Se o mundo das imagens é, então, esse fundo-sem-fundo que permanecerá ativo sobre a Terra independente da perpetuação da humanidade, é sob a perspectiva da imagem, que seremos alocados nesse outro mundo, nos qual experimentaremos igualmente a duração de uma imagem e, simultaneamente, sua infinitude. Se o tempo dos humanos na Terra parece muito próximo do fim, talvez ao sermos afetados pelo infinito que as imagens nos oferecem, possamos ativar a perspectiva da imagem em nós, para que novos territórios sensíveis onde a copresença seja possível se abram; e esgarcem nosso ponto de vista, nos lançando às não-fronteiras entre o animal, o xamã e a imagem.

Tal sobrevoo transnaturante, na leitura bergsoniana de Lapoujade (2010), somente poderia ser gestado pelo manejo da intuição; pois intuir não seria estar à deriva de um instinto predatório, compulsivo e, portanto, não-simpático aos outros modos de existência e seus direitos de existir. Pelo contrário, ao *intuir-simpaticamente* nos abrimos às variadas alteridades que nos cercam, nos conectamos como "participantes da grande corrente da vida", já que sensibilidades não-humanas nos penetram e contra-efetuam a humanidade narcísica que reivindica em nós, a extraordinariedade e a excepcionalidade do humano que a Razão impôs. Dito em outras palavras, ao estarmos simpáticos às imagens, nos disponibilizamos a fazer parte de outro mundo, e ao participar de outro mundo o devir nos força a intuir; e ao intuirmos, sentimos o que "há de vital em nós", que não é apenas vital para nós mesmos, mas para toda uma exterioridade que nos cerca:

> O filósofo é como o inseto que advinha simpaticamente sua presa, com a diferença de que ele não lida com presas e predadores, mas com essências ou tendências, com aquilo que existe de propriamente vital no interior do vivente. Seu conhecimento não é mais instinto, como no animal, ele se tornou intuição, ou seja, um instinto dilatado que não se limita mais ao conhecimento interior de um objeto especial. A intuição nos revela assim como participantes da grande corrente da vida e nos faz sentir aquilo que há de vital em nós; [...] a simpatia entra em relação com um outro, podemos até mesmo dizer que ela entra no interior desse outro projetando nele nossa interioridade, revelando nele uma direção, uma intenção, uma consciência - que são também os movimentos da nossa própria alteridade [...] (Lapoujade, 2010, p. 79).

Como inseto, o filósofo simpatiza com o corpo de um outro e pensa desde esse corpo, ou seja, ocupa topologicamente um corpo insetal e pensa "insetalmente", de maneira simétrica, o xamã amigo das imagens, por estar simpático a elas, pensa imagetalmente. Acreditamos que esse está sendo nosso esforço até aqui, ativarmos a simpatia com outros que-não-humanos, para dilatarmos nossa experiência sensível com a Imagem, pois intuímos que esse gesto experimental pode nos oferecer rendimentos pensamentais bastante interessantes. A imagem e o inseto como formas-corpo materiais e imateriais que podemos habitar ontologicamente e que transformam nosso ato de pensar em um devir mais-que-humano, que nem se inicia em um "corpo-de-gente" nem se encerrará com o fim da humanidade. Em outras palavras, uma mariposa e uma imagem por serem corpos que circulam entre mundos interiores e exteriores ao dos humanos, exercem sua pensamentalidade animal e imagetal sobre nós, nos afetando contra-humanamente; e é justamente, o que desejamos.

Em resumo, já que xamã e filósofo vivem a experimentação desses devires como algo que os tenciona da interioridade para a exterioridade e vice-versa, a alteração perspectiva faz fervilhar as imagens visíveis e invisíveis, dentro e fora do humano, nos forçando a sermos atravessados pela contra-humanidade do pensamento. Ao entrarmos em relação com as imagens, portanto, intuição e simpatia podem ser mobilizadas para, como os xamãs e os filósofos, adentrarmos mundos além-humanos, que, ao mesmo tempo, nos abrem ao virtual, ao território sem-fim, ao fundo-sem-fundo do inacreditável godardiano. Simpatizar e intuir com as imagens é uma linha tênue que pode nos fazer "vestir" o corpo da imagem, e com isso, poder ver e sentir o mundo delas nos afetar. Na exterioridade do humano, o devir e as imagens invisíveis, na interioridade da imagem um mundo que não é nosso, e no interstício da imagem e do humano, um pensamento que não nos pertence, mas que nos atravessa como força vinda de um território inesgotável. Vejamos que estamos diante de outra qualidade de pensamento, já que não é produzido apenas pelos humanos pós-cavernícolas, mas também pela mariposa ou pela imagem. Nesse sentido, não devemos perder de vista que imagem e pensamento se originam e agem no fora do humano apesar de atravessá-lo; não se fundam nem se encerram no antropomórfico. Assim, uma outra forma de experimentação de mundos e tempos que extrapolam o antropomorfismo, pode ser elaborada pela ativação em nós, das perspectivas dos líquens, das geleiras e das mariposas. Um pensamento que chega até nós como força desconhecida, mas que nos força a experimentar a

imagem como afeto incorporante e ontologia sensível, que não nasce e nem se finda nas capacidades cerebrais dos *homo-sapiens sapiens.*

### 3.4 As imagens também nos veem

Se a formulação teórica do multinaturalismo perspectivista, mobilizada por Eduardo Viveiros de Castro (2004, 2006), pode nos dar a ver uma espécie de desajustamento da temporalidade histórica para dar conta do tempo mitológico mobilizado pelas cosmologias ameríndias, como vimos, é porque os sistemas xamânicos multiplicam possibilidades de experiência de mundos e de tempos a partir da atualização corporal e perspectiva de xamãs e espíritos, por exemplo, que se dá a partir do que estamos chamando de uma cosmicidade imagética convocada via xamanismo; e com Bergson (1990, p. 150), por outro lado, esse mesmo desajuste aparece na experimentação de uma outridade, que convoca o corpo como lugar por onde as imagens passam, alterando nossa perspectiva para um fora do humano, que nos disponibilizaria aos tempos e aos mundos das garças, das pedras ou das imagens, para além da cronologia e da mono-natureza, pois ao simpatizarmos com aquilo que não se é, somos atravessados pela duração e pelo mundo das *coisas* exteriores à ontologia humana, como uma espécie de ativação de "regiões" intersticiais transontológicas.

Novamente, é na bifurcação promovida pela leitura deleuziana do cinema, onde parecem vir descansar os perspectivismos ameríndio e bergsoniano: o aspecto topológico das imagens que pensam, que nos indicam operar sobre os humanos, um território onde as imagens invisíveis vivem e de onde elas vêm para transmutar-se visíveis, o que estamos chamando *imagetal*. Para Eduardo, os espíritos-imagem (*xapiri*) que seriam "imagens que devem nos ver para que possamos vê-las", ou ainda "imagens através das quais vemos outras imagens" (Viveiros de Castro, 2006, p. 325), e para Bergson (1990, p. 34) "as imagens que nos cercam parecerão voltar-se ao nosso corpo" fazendo incidir sobre o humano uma imagem virtual, que usa "nossas zonas de indeterminação" (Bergson, 1990, p. 36-37) como tela; tanto no perspectivismo ameríndio, quanto no perspectivismo bergsoniano, são justamente as imagens que nos invadem de um fora, que nos fazem ver "um nunca visto", atualizando territórios sensíveis, que fazem dos corpos que habitamos, espécies de avatares indeterminados, inespecíficos e "antinaturais".

As zonas de indeterminação, nesse sentido, funcionariam como regiões ontológicas nas quais opera uma interseção entre naturezas no interior das existências. Lugares

existenciais, por assim dizer, onde estão inidentificáveis o humano e o macaco apesar de suas presenças, onde é indiscernível a jiboia e a *ayahuasca;* circuitos em que os limites entre uma natureza, entre uma ontologia e outra, não são comensuráveis. Relembremos, a imagem, portanto, vista como *coisa*, que aparece do fora do humano nesse prisma de relações, olha para nós *homo sapiens sapiens*, para nós primatas, nos invadindo o corpo ao simpatizarmos-intuitivamente, e nós na contramão, experimentamos a possibilidade de olhar como ela, de sentir corporalmente uma duração e um mundo que ela faz operar. E é no limite da indeterminação deste acoplamento imagem-humano, que será possível que habitemos o corpo que elas habitam. A imagem atualiza o estatuto corpóreo do humano, não porque o corpo-humano viu uma imagem, mas porque a imagem, ela mesma nos vê, e aglutina-se ao corpo para que ele veja diferencialmente, para que ele diferencie-se do que é. Em outras palavras, as imagens são corpos que veem outros corpos e os "contaminam" quando assim desejarem, mas tal contaminação pode se dar de modo fortuito, já que o corpo "hospedeiro" se abre à transformação.

Ao operar tal agenciamento, tanto o xamanismo ameríndio, quanto a simpatia intuitiva bergsonista, fabricam aberturas entre mundos e multiplicam naturezas, fazendo com que diferentes modos de passagem das imagens produzam efeitos nos corpos imbricados. Segundo a formulação *viveirosdecastriana*, xamãs e espíritos podem ativar entradas e saídas em/de um circuito cosmológico, o qual remete-se "a um passado absoluto - passado que nunca foi presente e que portanto nunca passou, como o presente não cessa de passar" (Viveiros de Castro, 2006, p. 323), um "caosmos", um "proto-cosmos", um tempo antes do tempo, ou melhor, um tempo no qual o tempo não agia; algo semelhante ao que faz as imagens para Bergson (1990), que não vê nas imagens aquilo que o passado se tornou, mesmo sendo a imagem "um estado presente", pois o que ele chama de presente "é uma atitude em face do futuro imediato" (1990, p. 164), que desativa a dissociação passado-presente-futuro. Em outras palavras, a imagem é uma aglutinação de quaisquer tempos, e o tempo que a mitologia ameríndia remonta seria uma espécie de lugar, de *topos* onde a heterogênese atuaria infinitamente, e, assim, "cada ser mítico, sendo pura virtualidade, 'já era antes' o que 'iria ser depois', e por isso não é, pois permanece sendo, nada de atualmente determinado" (Viveiros de Castro, 2006, p. 324) como também age a imagem bergsoniana para o corpo, pois menos que atual, ou presentificada, a imagem faz agir o virtual disparando uma heterogenia incorporante fazendo macaco, humano e pedra coexistentes ontologicamente em uma mesma existência sem que se produza uma unidade, uma identidade ou uma síntese.

Percebamos que reincidimos aqui em três aspectos já argumentados anteriormente: 1˚) que, a nosso ver, o pensamento ameríndio e o modo pensamental dos perspectivismos mobilizam a ideia de tempo convocando a virtualidade, já que o mito para o primeiro e a imagem para o segundo, oferecem frestas para experiências pragmáticas de passagens do tempo que extrapolam uma natureza histórica da história; 2˚) que as imagens são corpos que diferentes modos de existência, inclusive nós humanos, podemos vir a experimentar; e 3˚) que tanto as imagens xamânicas, quanto as cinematográficas, produzem uma contra-humanidade do pensamento que nos atravessa quando trocamos perspectivas reciprocamente.

Ao sermos vistos pelas imagens, portanto, transformações corpóreas são disparadas em nós humanos, pois a visada delas sobre nossos corpos, nos abre às afetações do mundo das imagens, lugar onde as imagens permanecem invisíveis, mas nos implicam em relações heterogenéticas, diferenciantes, que lançam sobre o humano devires não-humanos que atualizam o que entendemos por pensamento, justamente pela pensamentalidade operar no agenciamento imagem-humano, que torna indecidível uma centralidade, seja antropomórfica, seja imagética. Nos interessa, conquanto, esgarçarmos as implicações desse mosaico de perspectivas nas vidas que as imagens afetam ao exercerem sobre nós seu olhar, sua perspectiva, exatamente porque essas imagens são corpos que ao nos verem, nos engajam intensamente nessa fruição de forças transformacionais, metamorfoseantes.

Nesse sentido, algumas perguntas serão importantes para conduzirem nosso trajeto a partir de agora: o que acontece conosco do ponto de vista subjetivo quando uma imagem nos vê? Quais transformações corporais essas imagens que veem disparam nos humanos? Ao sermos vistos pelas imagens somos atravessados por um devir-clínico? No limite, se podemos nos vestir de imagem, de que maneira um certo cinema realizado por/com povos indígenas, maneja essas aberturas para nos fazer ver como um outro?

Para perseguirmos essas questões, desejamos mastigar aqui dois filmes realizados em contextos indígenas e que possuem o xamanismo como motivo: “Mokõi Kovoé” (2021) dos Guarani-Kaiowá membros da ASCURI, e “O Espírito da TV” (1991) de Vincent Carelli[15] e Dominique Gallois[16], realizado entre os Wajäpi do Amapá. Menos que uma equivalência

[15] Nascido em Paris, em 1953, é antropólogo, indigenista e documentarista franco-brasileiro. Criador do projeto Vídeo nas Aldeias, em 1987, que forma cineastas indígenas, trabalhou em diversas instituições e organizações, sempre voltadas à atuação próxima aos povos indígenas.

[16] Antropóloga e Professora do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora com ênfase em Etnologia e História Indígena.

entre os acervos cosmológicos dessas duas etnias, os curtas se apresentam como um material potencialmente diverso, que poderá fornecer uma espécie de cartografia das agências das imagens, em que acontecimentos de uma determinada saúde e gênesis ontológicas são mais percebidos e experienciados pelos indígenas por meio de movimentos perspectivos e transformações corporais, do que a partir de uma progressão narrativa da história. Nos parece que uma certa mobilização de saúde está intimamente conectada às imagens e as perspectivas não-humanas que os filmes citados nos darão a ver, para que possamos, enfim, adentrar em uma dimensão clínica, de produção de adoecimento e cura que as imagens podem provocar ao se engajarem em jogos de perspectivas.

Tal gradiente clínico das imagens retornará com mais veemência no capítulo 4, para pensarmos os processos subjetivos e a abertura de territórios existenciais em que o devir seja implicado em uma dimensão estética, para além do que prescrevem os sistemas xamânicos, mas que de modos vizinhos, também chegam a nós não-indígenas em práticas coletivas com as imagens. Ora, se a imagem age na interioridade corpórea dos humanos, como força de uma exterioridade não-humana que nos atinge introduzindo em nós subjetividades minerais, vegetais e etc, tanto no xamanismo, como no cinema; esse duplo olhar-imagens e ser-olhado por elas, agencia-se e produz transformações nos corpos de todos e quaisquer humanos; mobilizando alterações nas durações e na qualidade de vida das pessoas, ao passo que adoecimento, morte e cura, vão aparecer como resquícios residuais do agenciamento desse ver-ser-visto pela Imagem em ambos os filmes. Nos parece que nas duas obras, mesmo que de modos diferentes, situações de xamanismo explicitam uma relacionalidade entre tempos, mundos e imagem que reverbera nos corpos ora algo clínico, ora algo patológico, exatamente por essa relação operar uma transformabilidade corpórea dos humanos afetados pela *perspectiva da imagem*. Em resumo, apostamos que esses filmes fabricam gestos cinematográficos que nos fornecerão um funcionamento multinaturalista da vida, que altera, tanto a duração dos corpos no mundo humano, quanto também transforma a natureza desses corpos. Contra Darwin e fora da historicidade, as imagens nos convidam a vermos de outra perspectiva a ação transformacional do tempo mítico e das imagens invisíveis na composição ontológica de nós humanos.

### 3.5 Corpo e imagem nas dobras do tempo

Vejamos nosso primeiro caso: Mokõi Kovoé trata da trajetória mítica do Jaó (C*rypturellus Undulatus*), pássaro pequeno que não alça voo, já bastante escasso no Cone Sul do MS, e de muito prestígio entre os xamãs Kaiowá da região. A mitologia indica que os Jaó são as filhas de um casal de xamãs poderoso que entoou os *mborahei* (canto-reza) por um longo período até se transcorporificarem para acessar a *yvy akandiré*, componente cosmológico análogo à terra-sem-mal além-mar (*yvy marae`ï* ) Guarani, e que seria uma terra de bem-viver, um mundo onde o modo Kaiowá de vida, o *Kaiowá Reko Ete'e* estaria consolidado plenamente, uma morada dos espíritos e de *Pa`i Kuará* (Deus-Sol). Na economia conceitual perspectivista, a *yvy akandiré* seria, exatamente, esse mundo pré-cosmológico, esse *topos* de virtualidade pura, no qual o tempo não age, não opera como condicionante ou força afetante nos corpos e nas coisas; e o filme, portanto, busca atualizar o percurso mitológico dos personagens que acessaram essa região do cosmos, produzindo uma performance que transita entre a dramatização e o registro de rituais de xamanismo, sem que esse lugar, a *yvy akandiré*, fosse propriamente imagetizado ou recriado como cenário. Para o filme, ele permanece virtual, mas incide sobre as imagens a partir de planos ponto-de-vista.

O mito prescreve que após longas horas de canto, os xamãs pediram para que as duas filhas fossem ao rio buscar água sem que demorassem, já que eles necessitavam ir à *yvy akandiré* todos juntos. Ao chegarem no rio, as meninas se distraíram, depositaram as moringas d`água nas margens e começaram a nadar e brincar livremente. Apenas quando um grave trovão atravessa a floresta, as irmãs se dão conta de que seus pais esperavam a água. As duas correram o mais rápido que puderam, mas ao chegarem viram que não havia quase nada lá: a casa-de-reza já havia sido tomada pela mata, as árvores que antes eram arbustos agora estavam enormes, e no chão apenas as roupas de seus pais. Arrasadas pela tristeza, as meninas chorando começam a gritar em Kaiowá "*mokõi kovoé!"* "*mokõi kovoé!",* "nós sobrevivemos! nós sobrevivemos!", na ânsia de serem ouvidas e resgatadas pelos genitores, porém sem sucesso. Como uma espécie de desígnio pedagógico, *Nhanderu* (Deus-Pai) às transformou em um pássaro incapaz de voar, ambas as meninas "unificaram-se" no corpo-jaó, para que ficassem presas ao mundo dos humanos, cantando em língua de pássaro "*mokõi kovoé"*, lembrando aos Kaiowá de *Pa'i Kuará* e de como os tempos e os mundos simultâneos usam suas fendas e suas frestas.

Chronos contra *cronos* para parafrasear o que disse certa vez Deleuze (2018, p. 123). O mito no avesso da história "histórica", mobilizando aberturas e fendas para outro tempo,

fabricando entradas e saídas (d)naquilo que comumente chamamos *tempo*. Pois bem, o material acima nos auxiliará a produzir um duplo movimento. Um deles tocado por uma modalidade de problematização da fruição do tempo cronológico, já que o "tempo" das meninas brincarem nas águas e o "tempo" dos xamãs Kaiowá cantarem, parecem conformar uma espécie de entre-tempos transbordante que desestabiliza a cronologia. Já o outro, esboça um "retrato" dos modos de relacionalidade multinaturalista que circunscrevem a constatação etnográfica de que a articulação entre tempo e mito, operam atravessamentos na relação intelectual dos indígenas com o que se entende convencionalmente por "ontologia", já que o funcionamento de uma evolução histórica-filogenética das espécies, não operaria no mundo em que vivemos pragmaticamente, como poderá ser observado na trajetória das filhas-pássaro dos xamãs Kaiowá.

Observemos que na narrativa os procedimentos de cantos xamânicos são empenhados de modo a acelerar a passagem do tempo, e essa passagem é factual, concreta e constatada na transformação dos corpos presentes no entorno. As árvores cresceram, os arbustos avolumaram-se e a casa-de-reza deteriorou-se; já os corpos dos xamãs, estiveram suscetíveis a tamanha velocidade e aceleração do tempo, que se transmaterializaram. Ao contrário do que ocorreu com os corpos das meninas à beira-rio, distantes do campo intensivo criado pelos *mborahei,* e que por isso, permaneceram os mesmos, ilesos e intactos até determinado momento. Mas, não é uma hiper-aceleração da cronologia que se vê imagetizada no filme. Enquanto os xamãs e seus parentes cantam e dançam, na iminência de se transmaterializarem, as imagens aparecem em câmera-lenta. A operação temporal manejada na montagem não acelera as imagens, pelo contrário, retira delas a velocidade representativa de uma passagem cronológica do tempo. A associação não é direta, reprodutora de uma intensificação da passagem histórica do tempo a partir da utilização de *fast motion,* por exemplo*;* o gesto cinematográfico é do avesso, o recurso é frear, é deixar devagar, é elastificar a imagem do filmado. A equação é mais segundos a cada 24 quadros. Mais passagem do tempo relogístico e menos velocidade do passar dos frames, maior elasticidade do movimento, mais lentidão nas imagens para fazer ver maiores fendas no tempo. Mesmo que o efeito imagético seja ao "contrário", às avessas da imagem elaborada pelo mito. Estica-se as imagens como curva-se um arco, desacelera-se os planos para se ter a ideia de que por ali fruiu muito tempo. Antes de operar cortes extremamente velozes, a velocidade das imagens é frenada, como se a frenagem do tempo matemático-cronológico abrisse portas para outro tempo passar; e a montagem entra, assim, em uma espécie de desajuste com o que descreve a narrativa mitológica; pois, o que se vê imagetizado é a lentação das imagens, ao

passo que, no plano narrativo, o tempo relogístico foi radicalmente acelerado. Se de um lado, ao longo dos poucos "minutos" em que as meninas brincavam à beira d'água, se passaram décadas, do outro, a montagem desfaz a fruição "natural" e/ou "realista" do tempo, ao alterar a proporção de 24 quadros por segundo, mas sem produzir a sensação de rapidez, de aceleração. Em outras palavras, uma não-correspondência entre passagem do tempo cronológico e passagem do tempo cosmológico, se encontra na escolha estética de diminuir a velocidade da imagem, para dar a ver que uma outra velocidade temporal, muito mais veloz do que a passagem "histórica natural" do tempo fazia seu trânsito, e operava transformações na vida e nos corpos das coisas e dos seres. Quanto mais o movimento interno dos corpos filmados é desacelerado, mais elásticas se tornam as imagens, para que mais tempo do cosmos por entre elas passe.

Por outro lado, atentemos que estamos diante de uma indiscernibilidade entre naturezas de tempos distintos contemplados pelo pensamento ameríndio, já que o "tempo do relógio" se mantém operante para as irmãs desobedientes, que não crescem ou envelhecem nos minutos em que permanecem brincando, mas experienciam as consequências da operação simultânea do tempo do cosmos e do tempo do cronos ao retornarem e encontrarem sua aldeia transformada e seus parentes ausentes pelo agenciamento dessa combinação de forças. Apesar de não correspondentes e não equivalentes, essas duas "naturezas" do tempo promovem seus efeitos em sobreposição, o que nos mostra que para a cosmologia Kaiowá, o tempo da cronologia e da cosmologia coexistem, se atravessam e produzem uma espécie de contra-efetuação entre si. Ambos não se anulam nem se inviabilizam, mas advém de circuitos ontológicos distintos, exatamente pelo fato de que um determinado tempo é convocado do cosmos pelos procedimentos de xamanismo e age em simultaneidade ao agir da cronologia. Sem o cantar e o dançar dos xamãs, apenas o tempo do cronos permaneceria agente, e é via o manejo das práticas xamânicas que esse tempo de fora do humano fabrica transformações no mundo humano. Novamente cinema e xamanismo se encontram: o primeiro se utiliza de um recurso próprio, o *slow motion*, para fazer o tempo do cosmos chegar ao filme, e o segundo, também por tecnologias próprias, abre furos no mundo para que esse outro tempo faça suas passagens. Em retrospectiva, tanto xamãs quanto cineastas, manejam a indiscernibilidade dos tempos do cosmos e do cronos, fazendo-nos atravessar um funcionamento contra-histórico do tempo. É justamente através da alteração das "diferentes vibrações ou modulações intensivas" dessas duas naturezas do tempo, que a montagem torce as imagens para fazer funcionar as forças do tempo cosmológico, e com isso, efeito fílmico e efeito xamânico se avizinham, triangulados pela imagem.

Depois desse clonar frenético de *frames*, que nos faz afetar o prolongamento do movimento dos corpos filmados para que o agenciamento entre tempo do cronos e tempo do cosmos produzam sua terceira camada de indiscernibilidade agentiva; depois desse esticar-a-imagem para que ela opere como frestas no mundo humano por onde um tempo mais-que-humano possa transformar os corpos e seres do mundo, outra torção nas imagens é manejada, para funcionarem, elas mesmas, como índices representantes da transmaterialização corpórea dos xamãs afetados pelo tempo cosmológico. Após o longo cantar e dançar, o elastificar as imagens via *slow motion,* é substituído por planos aéreos baixíssimos efetuados por intermédio de drone, modulando lentos *travellings* rentes ao chão. Sobre o solo estão espigas de milho-branco (*avaty morõti*) e frutos de urucum, como se a transcorporalidade deixasse cair restos, resíduos desse corpo transmorfo no mundo em que ele habitava, e a metamorfose em si, desvelasse um corpo plurigenético, pluriespecífico, em que grãos de milho e urucum, compõem a interioridade do humano em si, não como gêneros alimentícios digeridos no estômago, mas como partes integrantes da fisiologia corporal; um corpo que é feito no ajuntamento planta-humano, e que aos poucos se desprende do chão, em um decolar suave que não é nem humano, nem vegetal, todavia nos invade como uma materialização imagética da diferenciação contínua, da heterogenia mitológica. Vemos como um outro, vemos como um corpo que voa baixo, passeia sobre o solo com o mesmo gesto elástico, o mesmo traço plástico de esgarçamento do tempo a partir da desaceleração das imagens, e que resvala no prolongamento do movimento, que paulatinamente culmina em um olhar-para-baixo de um corpo flutuante. Uma espécie de devir-vapor, de devir-fumaça nos toma, e experimentamos o esvaecimento do peso e da densidade daquele corpo voante. Somos tomados por um ver-como uma pipa, por um ver-como um balão que sobe lentamente despregando-se da ação da gravidade. Menos que um sobrevoar de uma câmera-drone, ou um filmar estando em um aeroplano, sentimos um estar em outro corpo, sentimos um olhar com olhos que não são nossos.

Ao passo que essa flutuação vagarosa nos transporta para mais longe da terra, somos afetados por uma espécie de melancolia, por um deixar para trás o que não desejamos deixar, por um abandonar quem não deveria ser abandonado, e percebemos deslizantes que esse corpo-balão sobe encharcado de tristeza. Um subir-flutuar que os xamãs transmorfos experimentam e que chega ao filme como um ponto de vista, como uma perspectiva em forma de um plano-subjetivo mais-que-humano. Não se trata de um humano que olha o mundo de um vôo de balonismo, é um balão que olha por si mesmo, lento a subir pela ação das forças do vento que não lhe são controláveis, é um olhar-balão que se entristece, é um

olhar-balão-triste, daqueles que, contraditoriamente, sofreram a hiper-velocidade de um tempo também incontrolável, e não tiveram a chance de esperar por suas filhas; de quem viu as frestas entre-mundos abrirem e fecharem muito rapidamente, e para quem a espera não foi possível. Como antes, durante o *slow motion*, toda a velocidade que dispara a transformação corpórea aparece no filme às avessas. A rapidez dessa impossibilidade de espera, essa urgência de única chance, chega ao filme em uma contra-efetuação, pois as imagens nos fazem habitar corpos a subirem lentos, como fumaças esvoaçantes, como nuvens beijando os topos das montanhas, como balões enormes que se arrependeram de voar.

Logo após a retirada dos pais-xamãs de terra firme, a câmera volta a acompanhar as filhas em desespero, que correm em direção à casa-de-reza na ânsia de ainda encontrá-los antes da transformação; o que não acontece. Não havia mais ninguém no pátio de chão batido e o lugar estava igualmente transformado, afetado por um passar do tempo que a elas não havia afetado, a não ser pelo rapto dos parentes. As meninas iniciam, então, uma errância mata adentro, suplicando insistentemente *mokõi kovoé, mokõi kovoé* (nós duas sobrevivemos); mas sem obter nenhuma resposta. Entre os planos das crianças cada vez mais engolidas pela mata, a imagem de uma aranha em sua teia, como um prenúncio de que a amarração daqueles corpos ao mundo dos humanos estava dada; não havia escapatória… Aos poucos, as palavras em Kaiowá pronunciadas pelas jovens vão sendo substituídas pelo som do canto do Jaó, que toma o filme em volume crescente, até que um fade nos lança em tela preta. Alguns segundos depois, mais um olhar aéreo, daqueles que do alto ainda espreitavam algo, alimentavam resquícios de esperança; porém o que se vê é um pôr do sol vermelho, cor de sangue, acima da copa das árvores. Um sinal de mau presságio para os Kaiowá, que antecipa a não-resolução das expectativas dos xamãs-voantes e de suas filhas. Quando retornamos ao chão, a câmera está rente ao solo, trôpega, vacilante entre a relva e pequenas plantas; é a perspectiva do Jaó que invade o quadro, ondulante, nos colocando para ver como vê um galináceo, que aparentemente ainda aprendia a andar sobre aquelas patas; é o ponto de vista do pássaro miúdo, rasteiro e incapaz de voar que vemos imagetizado. As moringas d`água caídas ao chão, enormes para aquele pequeno corpo *tinamidae*[17] de apenas 30 centímetros. Realmente a metamorfose não havia sido nada fortuita para as meninas-irmãs, que apesar de ave, eram incapazes de alcançar os parentes entre as nuvens. Elas continuam a clamar. Suplicam. Mas agora em língua de pássaro. Só ouvimos assobios,

[17] Única família representante da ordem Tinamiformes.É composta por aves de aparência galinácea, endêmicas da região Neotropical que abarca do México à Patagônia. Com mais de 90% das espécies presentes no Brasil, sua maioria é encontrada na região da Bacia Amazônica.

cantos melancólicos que se aglutinam àquele olhar subjetivo de um animal abandonado. As imagens, com uma suave câmera lenta, nos fazem passear por entre as gramíneas, experimentando uma subjetividade metamórfica, um agenciamento animal-imagetal que nos coloca no lugar de Jaó, no corpo da ave que vê a partir de sua animalidade recente, para quem a transformação corporal aflige, angustia; e como aquele corpo-novo recém-chegado no mundo das aves, nós também nos angustiamos, nos perdemos entre a mata, quase trombamos nas moringas gigantes, ainda buscando algum caminho, algum rastro do humano que se esvai com a imagem, e no escuro continuamos a ouvir o canto jaótico, o assobio tristonho, o lamento de um pássaro ex-filhas-de-xamãs, a nostalgia de um antes-humano. Mito e imagem indiscerníveis para que possamos assumir outra perspectiva, outro ponto de vista que nos abre ao devir; antes devir-balão-triste, agora devir ave-ex-humano.

Numa ponta as imagens abrem o mundo para o tempo do cosmos, e na outra, elas fazem com que habitemos corpos-outros. Menos que representar esses corpos transformados em espírito ou em ave, a escolha estética é que possamos ver como esses corpos veem. Somos convocados a experimentar uma troca de perspectiva, um habitar um corpo estranho, um cambiar o modo como se vê, a partir de um estar em um corpo que não nos pertence, mas que experimentamos na relação com as imagens. Montagem, imagem e plano-subjetivo, mais de uma vez "agidos" pelos cineastas Kaiowá, para nos fazer ver como nunca, para fabricar em nós um olhar "impossível", um olhar-balão-triste, uma perspectiva jaótica, que nos faz sofrer as agências do tempo cosmológico, e nos empresta seu corpo ao simpatizarmos com suas tristezas mais-que-humanas. Do super *close* do chão; ao vôo triste embalado por um canto xamânico; até a câmera entre a relva, a 30 centímetros do chão, misturada ao canto-de-pássaro. Todo um gestual cinematográfico que se inventa para dar conta da complexidade da metamorfose mítica sem que os regimes de representação sejam ativados. Não vemos em nenhum momento qualquer signo que represente os corpos metamorfoseados; antes disso, nós, na verdade, somos convocados a vestir esses corpos.

Nos parece que para executar um bom *close* não se usa drone, mas é como se a transformação corporal dos xamãs jogasse nossos olhos paras as canelas ou joelhos, e as espigas de milho-branco e os frutos de urucum caíssem de nosso tórax e intestino abertos. Um descolar de cascas, um desprender de corpos de dentro uns dos outros, ou mesmo, uma transmaterialização do coração em milho. Tudo o que o filme arquiteta é uma multiplicidade que nos atravessa. Visto de outro ângulo, é a intensificação pragmática do mito nas imagens que nos afeta corporalmente, e que garante ao filme, uma espécie de gesto transformacional operado pela imagem e pela cosmologia. Muito provavelmente, para espectadores leigos,

não iniciados à mitologia Kaiowá, uma certa apreensão narrativa, um determinado entendimento discursivo se perca; e é justamente, esse perder-se que se torna a potência do curta. Menos que dizer "estamos fazendo um filme sobre o mito de criação do Jaó", ou captar depoimentos de xamãs contando o mito, os cineastas Kaiowá inventam uma cena em que o mundo ancestral e o mundo atual se misturam para que a câmera possa assumir pontos-de-vista não-humanos, os quais vão de encontro à metamorfose mítica sem representá-la. O filme, por assim dizer, abstém-se de narrar para fazer ver, para agenciar perspectivas, cosmos e corpos como "máquina cosmológica", e o cinema, nesse sentido, opera como não-fronteira entre imagem e xamanismo, ao abrir "buracos" manejáveis em mundos simultâneos. E o mito ao passar por entre tais frestas, ao invés de ser "contado", promove uma interpenetração dos tempos e dos mundos experienciados por ele mesmo - o mito-, pelas filhas desobedientes, pelos xamãs transmorfos, por quem faz e por quem vê o filme, por exemplo; e já o próprio Jaó, menos que o pássaro C*rypturellus Undulatus* catalogado pela biologia darwinista, é antes de mais nada, um par de mulheres-irmãs, e nós, acima de tudo, para além de *homo-sapiens sapiens,* ora balões-tristes-transeuntes, ora aves-nostálgicas no mosaico multinaturalista tecido pelos Kaiowá.

Ora, não era exatamente isso que o xamã-onça experimentava em sua modulação transespecífica? Ou ainda, não seria esse estar no corpo de um outro o que sugeriu Bergson (1990), ao apostar na intuição e na simpatia? Para além de uma biogênese corpórea, a imagem nos faz montar um corpo pluriespecífico que até então não existia. Ao nos abrirmos à relação simpática e intuitiva com as imagens, o filme nos lança em uma zona de indeterminação que faz de nós um outro, um corpo metamórfico que nos desvia de nós, que nos difere do humano, que inaugura um circuito de experimentação do devir contra-efetuante à taxonomia evolucionista, à historicidade hegeliana e ao mundo uno naturalista, justamente porque as imagens nos ocupam, nos invadem, nos desterritorializam e nos jogam em um abismo de possibilidades sensíveis. Em outras palavras, somos "aterrisados" em uma arena de virtualidades, em um domínio de diferenciação, em um campo de heterogenia incessante, ininterrupta e incansável, que transforma, mesmo que provisoriamente, o corpo que habitamos em uma montagem, em uma monstruosidade inédita, em um emaranhado de tempos não-cronológicos que faz um corpo novo, atravessado pelo tempo do mito, pelo tempo do cosmos e pelo tempo do filme na duração de cada imagem, de cada plano, no interior de cada corte, de cada movimento desacelerado pela montagem; e que nos dá uma nova perspectiva, um novo modo de ver, um outro ponto de vista que se exprime a partir da aglutinação de subjetividades "balonais", animais e vegetais. Ao intuirmos o que não

sabemos e ao simpatizarmos com o que não somos, novos mundos nos convocam a atualizar nossa relação com o corpo que nos veste, e com o tempo que nos move; e todo esse plano de imanência é, justamente, disparado pela imagem, seja ela xamânica, seja ela cinemática.

**Figura 37: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU

**Figura 38: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU

**Figura 39: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU

**Figura 40: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**



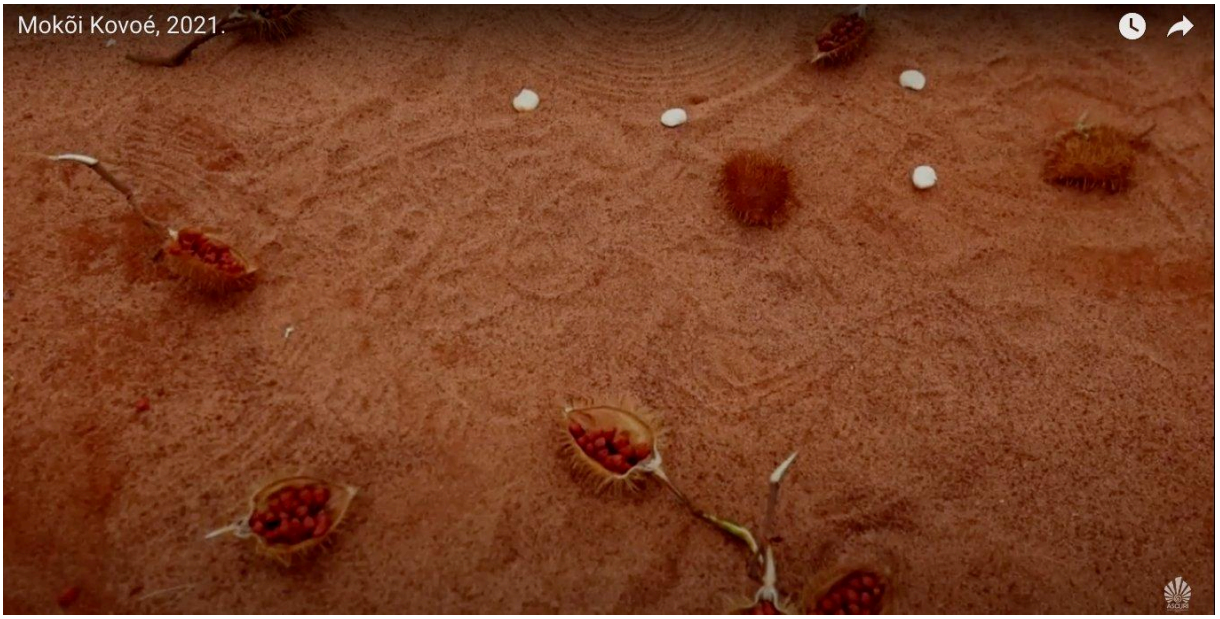

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU

**Figura 41: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU

**Figura 42: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**




**Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU**

**Figura 43: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU

**Figura 44: Frame de *Mokõi Kovoé*, ASCURI (2021).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RxJH85lBpbU

### 3.6 As imagens-sem-suporte e o cinema

Tivemos a oportunidade de acompanhar todo o processo de edição e montagem de *Mokõi Kovoé* (2021) na aldeia Panambizinho, em Dourados-MS, ao lado de Geeh B. Pedro e Kiki Concianza, cineastas Kaiowá da ASCURI, com os quais já havíamos compartilhado

diversas experiências de formação e produção cinematográfica coletiva desde 2012. Geeh havia desenvolvido o argumento e o roteiro do curta, e nos procurou para auxiliarmos na elaboração e desenvolvimento de um projeto de captação de recursos para fazermos o filme. Em dezembro de 2020 conseguimos uma verba para as filmagens, e, por volta de fevereiro de 2021, iniciamos a pré-produção com Eliel Benites, cineasta Kaiowá, e Gilmar Galache, cineasta Terena, ambos membros-idealizadores da ASCURI.

Naquele momento, Eliel estava finalizando sua pesquisa de campo para seu doutoramento em Geografia, que defendeu pelo PPGG (Programa de Pós Graduação em Geografia) da UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados). Sua investigação se debruçava sobre as retomadas Kaiowá do município de Caarapó-MS, onde fica sua aldeia natal, a Te'yikue. Por essa proximidade com os xamãs daqueles territórios, eles decidiram que filmariam na retomada Te'y Jusu, nas adjacências da reserva de Caarapó, e mais, especificamente, na casa-de-reza de Seu Lídio, xamã que liderava a ocupação.

Por questões de agenda e datas das gravações, infelizmente não pudemos estar presentes nas filmagens, porém, fomos convidados para reingressar à equipe durante a montagem, cerca de um mês depois da finalização das captações de imagens e sons na Te'y Jusu. Ficou acordado com Eliel e Gilmar, que eles acompanhariam à distância os cortes preliminares, ao lado de Ivan Molina, cineasta Quechua, há época diretor da ECA (Escuela de Cine y Artes Visuales) de La Paz, na Bolívia, parceiro longevo da ASCURI, e com quem já havíamos realizado várias oficinas e workshops como monitores técnicos, sob sua coordenação.

Como ainda estávamos em regime de Pandemia, minhas visitas à aldeia Panambizinho tinham de ser realizadas sempre após largos isolamentos e com todos os cuidados necessários para evitar qualquer contaminação. Dessa maneira, nossos encontros eram intermitentes. Nós nos deslocávamos até a aldeia e passávamos alguns dias decupando e analisando o material. Depois retornávamos para Dourados e apenas voltávamos ao território Kaiowá 10 dias depois, a depender de teste negativo para Covid-19.

A partir desse modelo de encontros espaçados, nos reuníamos mais periodicamente via *Google meet* com as participações de Eliel, Gilmar e Ivan, e víamos juntos o andamento da montagem para que eles pudessem acompanhar os desdobramentos e colaborar com novas visadas sobre o material. Gilmar e Ivan, até por pertencerem a etnias distintas, tinham um papel prioritariamente de escuta nas primeiras semanas de trabalho, ao longo das quais, tentavam se aproximar do mito e de suas personagens, produzindo relações com suas próprias mitologias, em uma espécie de aproximação comparativa de acervos míticos, para

que chegássemos juntos em um gesto de montagem que contemplasse um manejo das imagens, que, por assim dizer, introjetasse nos cortes um funcionamento cosmológico.

Eliel, que havia acompanhado todo o desenrolar das filmagens, e que dominava variadas versões do mito das meninas-pássaro, cuidava para que determinadas cenas não fossem suprimidas no desenho de uma totalidade, e parecia bastante preocupado com a recepção do filme por parte dos jovens e adolescentes, que não necessariamente conheciam a estória. Por outro lado, aos poucos, todos fomos sendo convencidos de que a complexidade das transformações das meninas em ave, e dos xamãs em corpos-espíritos, não tinha como ser expressada narrativamente sem que fossem captados depoimentos de anciãos contando a trajetória dos Jaó. Estabeleceu-se aí um entrave. Faríamos ou não novas gravações para colher "versões" orais do mito que costurassem nossas imagens? Colocaríamos ao final do filme uma imagem do Jaó-ave e deixaríamos mencionado por escrito que o filme baseava-se na mitologia de criação desse bicho?

Após alguns encontros, decidimos fazer um primeiro corte para avaliarmos melhor que caminhos tomaríamos. Ao assistirmos juntos ao copião, Ivan de imediato, contra-argumentando as preocupações de Eliel, disse haver ali uma "força" que não poderia e nem deveria ser exatamente explicada, pois deixar as dúvidas seria importante, não apenas para instigar as novas gerações a ampliar suas investigações sobre a cosmologia, como também manter algumas linhas soltas que poderiam ser prolongadas nas conversas disparadas quando o filme fosse exibido. Todos concordamos.

Ao lado de Kiki e Geeh, retornamos à ilha de edição por quase um mês. E mesmo que estivéssemos satisfeitos com a costura que a montagem ganhava, ainda achávamos que as transformações corpóreas dos personagens, as metamorfoses propriamente ditas, não estavam expressas da maneira que poderiam. Geeh e Kiki faziam longas pausas durante os dias que estávamos montando para tomar tereré e conversar sobre o andamento. Eles haviam filmado o plano do drone saindo do pátio da casa-de-reza intencionalmente, pensando, justamente, em utilizá-lo como o ponto de vista dos xamãs que voaram; porém havia algo de que eles achavam muita graça e que rendia longas risadas durante as conversas: no momento do ritual xamânico existem muitos Kaiowá dançando e cantando; senhoras de idade, adultos, adolescentes, o xamã seu Lídio, crianças e etc… Como todos eles poderiam ver juntos ao "mudarem" de corpo para acessarem *yvy akandiré*? Era só um plano, uma câmera, eles não haviam voado o drone de vários ângulos, como dar conta dessa multiplicidade?

Foi então que levamos essa questão a uma das reuniões com Eliel, Ivan e Gilmar. Dialogamos por longas horas, assistimos juntos a todas as tomadas feitas por drone, e

começamos uma conversa sobre os pontos de vista. Eliel alertava que passar do mundo humano para *yvy akandiré* não se faz exatamente voando, ao metamorfosear, "ao trocar de corpo você já foi, você já está lá", ele dizia. Kiki se indagava se poderia ser um espírito que avistava a cena de longe, Gilmar rebatia que não poderia ser isso, pois os xamãs já não eram vistos dançando no chão. Ivan logo pediu a palavra e começou a refletir sobre o xamanismo andino, iniciou dizendo que há uma preocupação muito grande dos xamãs Quechua e Aymará, com a extinção dos condores da região, pois além de ser um animal mítico, de extrema importância nas cosmologias desses povos, muitos xamãs aprendem a "ver pelos olhos do condor" para atingir premonições, antecipar desastres, tomar decisões sobre impasses na vida e na política e etc. Após um extenso relato, ele pergunta: "mas como o condor vê?", ninguém sabia dizer, e ele completou, "de um jeito diferente" de quando o "xamã vê com ele"; por isso, na visão de Ivan, Geeh e Kiki não precisariam preocupar-se com um "de quem é este olhar", como se ao vermos de um ponto de vista não-humano, quaisquer explicações fossem insuficientes, ineficazes, para parametrizar, referenciar ou descrever a experiência em si, como se para uma experimentação dessa natureza, a imagem bastasse.

Ora, já que o olhar do xamã é um e o do condor é outro, os dois ao se encontrarem, ao se agenciarem, fabricam um terceiro, e esse "jeito de ver", a perspectiva que se ativa, portanto, não tem precedentes, como se o acoplamento condor-xamã produzisse um dupla transformação em ambos os corpos, tanto no xamã-humano, quanto no condor-animal em um agenciamento recíproco, alterando seus pontos de vista, de modo que nem os xamãs ativariam um olhar animal, nem os condores um olhar humano, mas tal ponto de vista, produzido nessa dobra, seria, algo em torno de um "jeito de ver" poligenético ou pluriespecífico, como se uma perspectiva pudesse aglutinar em si duas naturezas, criando uma terceira, na qual as subjetividades de ambos os corpos incidem em um mistura, em que a indecidibilidade já aventada por Viveiros de Castro (2004), e encontrada em regimes de xamanismo de povos amazônicos, também operaria.

No que se referia ao filme, propriamente dito, as reflexões de Ivan se assentavam ao fato de que, ao sofrerem a metamorfose todos juntos, e ao mesmo tempo, os Kaiowá transmorfos poderiam acessar uma perspectiva mobilizada por um bloco de sensações coletivas, comuns ao campo de forças disparado pelo ritual xamânico, e um olhar, sob essa imagem do que vem a ser um olhar, não pertenceria a um ou a outro corpo em si, mas sim, se configuraria como uma espécie de ponto de vista multidimensional, como um olhar coletivo partilhado como lugar existencial, como território sensível; com uma qualidade topológica,

como se todos já "estivessem lá" na *yvy akandiré,* como lembrou Eliel, e nos olhassem através de uma mega-câmera com múltiplos *pinholes* mas que formam uma só "imagem", comum a todos. De outro lado, indicava que algo análogo ao xamã-condor poderia ser prospectado em relação a dupla de meninas-Jaó, que ao assumirem uma nova perspectiva, um novo corpo, não poderiam simplesmente reproduzir uma visada antropocêntrica, nem avecêntrica, pois inevitavelmente, acarretam em uma espécie de estranheza e de dessemelhança irredutíveis.

As implicações dessa reunião foram bastante potentes para os nossos encontros posteriores, pois o que Ivan estava dizendo ali, nos mobilizou ao longo de todo o trabalho na ilha de edição como uma espécie de provocação reverberante; e a partir daí, nosso trabalho de montagem passou a se concentrar nos modos como os planos subjetivos poderiam compor com as sequências dramatizadas; e menos que contar a estória do mito por mecanismos narrativos, o problema primordial do filme se tornou como dar conta das metamorfoses, das transcorporalidades através dos planos pontos de vista. Nosso tempo diante da *timeline,* portanto, começou a ser gasto experimentando gestos, testando truques técnicos disponíveis no software para perseguirmos um certo regime estético que satisfizesse as transformações corporais do mito, ou melhor, que contemplasse o funcionamento metamórfico dos corpos vistos sob as lentes cosmológicas. Nossa participação, a partir de então, passou a ser muito mais de facilitar os procedimentos técnicos de manipulação das imagens, do que influenciar as escolhas de cortes, as ordenações das sequências ou algo do tipo; nos engajamos, fundamentalmente, em acessibilizar tratamentos das imagens, para que Geeh e Kiki fossem conseguindo alcançar planos pontos de vista que tocassem esse "jeito diferente" de ver.

Reenquadrávamos as imagens, aplicávamos *plugins* de estabilização da câmera, invertíamos os movimentos de *zoom in,* inseríamos sobre eles efeitos de *blur,* efeitos de espelhamento, exportávamos um plano de cabeça para baixo, depois reimportávamos para a *timeline*, jogávamos sobre ele o estabilizador de trepidação e em seguida voltávamos ao eixo vertical inicial, acelerávamos um plano, depois cortávamos um pequeno trecho e desacelerávamos drasticamente, enfim, toda uma experimentação para deformar a imagem, para desfazê-la, para esvaecer seus resquícios humanos, para retirar aquilo que havia de antropomórfico nela, a fim de que as subjetividades evocadas pelos pontos de vista extravasassem a humanidade e fizessem chegar ao filme aquelas perspectivas transmorfas, das quais não tínhamos nenhuma referência prévia; nenhum xamã havia voltado de *yvy akandiré* para contar como se vê no corpo metamorfoseado pelos cantos xamânicos, nenhum

Jaó havia retornado à forma humana para desenhar seu ponto de vista animal. Estávamos ali mais como alquimistas do que como cineastas, talvez Geeh e Kiki mais como xamãs do que como realizadores. Inegavelmente experimentávamos, juntos, cada um à sua maneira, um devir-feiticeiro, um devir-xamânico, um devir-mágico que o próprio software de edição nos colocava à disposição; algo muito próximo do que fora vivido pelo primeiro cinema, que mencionamos no capítulo anterior.

Apagar uma antena da *Sky* no telhado de uma casa-de-reza, transformar um céu que era predominantemente azul em um vermelho profundo, trocar o *mbaraka* da mão esquerda para a mão direita do xamã, sempre imersos em gargalhadas intermináveis; até que em um certo momento, eles diziam, "oh, agora sim, *porã* (bom/bonito/belo)", queriam dizer que havíamos chegado em algum lugar satisfatório, estávamos diante de um novo ponto de vista. A perspectiva surgia, materializada na imagem como um olhar que não nos dizia respeito, em um ou outro plano nem lembrávamos mais o que tínhamos feito, quais efeitos, quais *plugins*, qual operação primeiro, qual depois… dizíamos, "*command S,* salva isso logo!". Invenção de pontos de vista, criação de novos corpos, instauração de novas subjetividades que escapavam ao humano, que não dominávamos, que simplesmente aconteceram. "É assim que vê o xamã que sofreu a metamorfose para adentrar na *yvy akandiré",* não sabemos, *"*é assim que vê a *mokõi kovoé",* também não sabemos. Mas é justamente não saber que faz das imagens uma abertura ao devir e não uma representação de um ponto de vista específico; que coloca diante de nós os efeitos da metamorfose mítica e não a antropomorfização do olhar do Jaó.

Nos parece que todas essas operações de investimento em uma intervenção na imagem, surgiram, portanto, não como um problema técnico ou estilístico para o filme, mas antes e acima de tudo, como um problema conceitual e cosmológico, pois, estava evidente que a interpenetração entre as perspectivas vividas pelos xamãs e seus parentes após a metamorfose, necessitava fabricar um novo "jeito de ver", um novo modo de olhar, um novo corpo a ser ocupado, e na contramão, a aglutinação das crianças em um corpo-de-ave, também precisava produzir uma nova perspectiva que funcionasse como passagem metamórfica que deveríamos resolver pela montagem. Muito provavelmente, para um cinema representacional, a Direção de Arte poderia resolver isso, os VFX construiriam digitalmente um corpo-balão para os xamãs, ou representariam a fusão das meninas em pássaro. Mas ali não. A montagem e o olhar precisavam atrelar-se, produzir um terceiro domínio em que eles se enovelassem como um colar, como as águas de um rio, como as sombras das folhas sobre o chão.

Imagem e cosmologia, montagem e perspectivas, reivindicavam esburacarem-se entre si, fazendo fruir muito. Passagens entre-mundos por onde passavam os corpos metamorfoseados, já que o trânsito ontológico encontrava nas imagens, nos planos subjetivos criados, sua materialidade. Ver como viu aquele xamã não poderia ser ver "como se fosse" ele, apenas metaforicamente. Era necessário ver com seu ponto de vista. Ver *como ele viu*. A cosmologia nos demandava um estar naquele *lugar-corpo* quando esse corpo via, quando triste ele olhava a terra-humana se afastar. Precisávamos ver como via o corpo-voante ao se entristecer. Habitar esse corpo, mesmo que pelos rápidos 15 segundos que couberam ao plano no último corte. Estar no *lugar de*, adentrar esse corpo, ver como outro, outrar o olhar, se permitir o impossível para um corpo que não voava triste até ser convocado a experimentar a metamorfose mítica, até ser chamado a intuir, a simpatizar no jogo perspectivista.

Se do ponto de vista mononaturalista podemos no máximo afirmar que Jaó, Macucau, Macucauá ou Sururina, são variações nomenclaturais de um mesmo bicho, e que xamãs somente se transformam em espíritos via metáfora*;* do ponto de vista perspectivo Kaiowá, podemos afirmar que a forma Jaó é apenas uma pele "humanamente" visível da dupla de meninas, e que os xamãs voadores são corpos transmorfos que podemos vir a ocupar, mesmo que provisoriamente, ao sermos afetados pelas perspectivas não-humanas que se materializam nas imagens. Se tais categorias *crianças-pássaro e xamãs-balões-tristes* não estão contempladas pela taxonomia darwinista, e nem se encontram corroboradas por uma história-histórica; o que nos evidencia sua existência pragmática, é justamente vivermos a metamorfose mítica através de uma forma-imagem cinematográfica, que nos engaja em uma transformação corporal e perspectiva. Um devir que é ativado através da imagem, incapturável pela filogênese evolucionista, inapreensível pela metaforicidade do historicismo, mas experimentável sensivelmente em uma dimensão estética.

Tanto as crianças-Jaó, quanto os xamãs-balões, aparecem aqui, como as "imagens sem suporte" sugeridas por Peter Pal Pelbart (2020), pois diante da impossibilidade de serem capturadas pela câmera, são elas que nos capturam para nos fazer ver como *outro*. O gesto cinematográfico Kaiowá, nesse caso, nada tem de representacional, já que as imagens desses corpos transcorpóreos não são vistas-, não vemos duas crianças xifópagas adereçadas de pássaro, nem são empregados efeitos de pós-produção 3D para imagetizar os balões-gente subindo-; porém as imagens são agidas por esses corpos transmorfos por estarem encharcadas de forças cosmológicas. Sob outro ângulo, as imagens que vemos são apenas dispositivos através dos quais, as imagens que não vemos agem sobre nós; as imagens

visíveis são apenas os imãs que atraem as imagens-sem-suporte advindas do cosmos para dentro do filme. As imagens que vemos, nesse sentido, somente fabricam novos modos de ver, porque estão abertas às agências das imagens invisíveis, que a cosmologia Kaiowá coloca em circulação com o/no filme. As imagens "impossíveis" que já mencionamos, que invadem nosso mundo vindas de um fora do tempo, de um fora do humano; originárias de um circuito de tempo mitológico, que mobiliza nosso corpo para um fora dele; nos coloca em um corpo-balão-triste e nos faz habitar a interioridade de uma criança-ave.

Ao recusar imagetizar tais corpos, o filme prefere fazer ver como eles, e a velocidade dos planos, os cortes e os enquadramentos, são maquinados para operar as indeterminações que lembramos seções acima com Bergson (1990) e Viveiros de Castro (2004; 2006), e que retornam na formulação de Ivan Molina sobre o xamã e o condor: as imagens manejam as zonas de indiscernibilidade, os acoplamentos animal-humano, balão-gente, humanidade-mineralidade, em uma aglutinação de subjetividades que fazem emergir um terceiro bloco de afecções, no qual o ponto de vista, a perspectiva é indeterminável, pois as forças da virtualidade invadem os corpos que veem as imagens, que assistem ao filme, fazendo deles não espectadores, mas presas da metamorfose. Imagens, portanto, que contra-efetuam a história, por fazerem aparecer brechas míticas que ela desconhece. Imagens com ação sobre os corpos e que fazem corpo-outros fora da lógica evolucionista, pois agem como mãos que amassam o barro, que criam na imanência, porque mobilizam um cosmos.

Não é necessário acoplar um óculos VR para experimentarmos um mundo "virtual", na verdade é preciso fabricar corpo para relacionar-se com as imagens sem suporte, que nos emprestam corpos e nos abrem mundos, mesmo que permanentemente invisíveis. Apesar de algo se imagetizar na tela, não podemos aferir que o ponto de vista ali impresso representa o olhar do Jaó, mas podemos sim perceber, que um devir-ave nos invade a nós.

As imagens sem suporte, o cinema e os xamãs, não poderiam deixar, cada um à sua maneira, de alargar a rede política tecida entre eles, para esbarrar em outras subjetividades cósmicas com as quais se relacionam. Os cineastas Kaiowá, por conseguinte, colocam um problema para o evolucionismo e para o historicismo, pois enquanto arqueólogos não encontrarem o esqueleto das crianças-pássaro xifópagas em alguma caverna, o *Mokõi Kovoé* permanecerá Jaó-ave-*tinamidae* para a biologia, e metáfora mítica para a história; no entanto, Kiki e Geeh nos apresentam sua existência, justamente por nos oferecer seu ponto de vista. A existência das meninas-pássaro é ontológica porque sua perspectiva sensível é experimentável em uma dimensão estética. O filme ao desmobilizar uma progressão histórica do tempo que só reconhece a ontologia oriunda da

natureza-planeta-terra-no-sistema-solar, nos oferece dispositivos e tecnologias para levarmos a sério a transformação das meninas-pássaro e dos xamãs-balões, como um fenômeno acontecível em um determinado momento do "tempo".

Os planos ponto de vista que *Mokõi Kovoé* materializa, não apenas nos apresentam a existência ontológica de corpos transmorfos a partir de uma presentificação de suas perspectivas, mas, paralelamente, nos abrem a experimentação de um cosmos Kaiowá. Quando falamos nas imagens sem suporte, ou nas imagens impossíveis, é porque as imagens do filme não encerram suas agências nelas mesmas, nos tornando disponíveis aos magnetismos da metamorfose mítica, mesmo que circunscritos humanos e atuais. As imagens Kaiowá, sob esse gesto, desdobram mais dois lances de casas para cada lado do tabuleiro do tempo, e ainda continuam à espreita da aparição de novas peças, com novos movimentos e disposições táticas para a continuidade do jogo de perspectivas inesgotavelmente; por sorte o cinema entrou na roda, e não em função de ele imagetizar os planos subjetivos dos xamãs-balões ou das meninas-pássaro, mas exatamente porque suas perspectivas imagetizadas, furam o mundo para que as imagens invisíveis, incapturáveis e sem-suporte, afetem nossos corpos nos abrindo para o *cosmos das imagens*.

Em resumo, a imagem e sua cosmicidade, por assim dizer, nos permitiram cartografar, até aqui, um mosaico cosmopolítico que atualiza o tempo e os corpos em um gesto de desatualização da historicidade e do evolucionismo da seguinte maneira: Jaós estão ave no presente do humano, ao passo que estão simultaneamente mulheres-xifópagas no presente cosmológico também vivido pelos humanos, e esta sobreposição de presentes ontológicos e de espécies filogenéticas, não são contempladas pela ontologia que mobiliza, tanto a história quanto a teoria da evolução; por outro lado, nosso método de olhar para as imagens e os modos de existência que elas convocam através do que chamamos alhures de uma *mistura de perspectivismos,* nos permite afirmar, por hora, que o presente-mitológico persiste em prolongamento simultâneo a todo e qualquer presente, não dizendo respeito apenas ao povos indígenas, mas nos afetando a todos, multiplicando a ontologia dos corpos existentes para além de uma filogênese biológica, que nos fornece amostragens do funcionamento do multinaturalismo e das forças da cosmologia, no avesso do historicismo e do darwinismo. Ao mobilizarmos, portanto, essa metodologia de trançagem entre perspectivismos e ao simpatizarmos com as imagens, independentemente de ameríndios ou não, novamente a imanência e a virtualidade nos encontram, mesmo que estejamos ainda ou por enquanto, "humanos".

### 3.7 Imagens que matam, imagens que curam

Dito isso, nos debrucemos sobre o segundo filme realizado entre povos indígenas que nos interessa neste capítulo. Em "O Espírito da TV" de Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990), realizado entre os Wajãpi do Amapá, a equipe acompanha a chegada de equipamentos de vídeo em aldeias da etnia, e faz registros das "repercussões" filosóficas desse acontecimento para o grupo. Uma vez os aparelhos televisores e de videocassete devidamente montados, está dado o alvoroço. Parentelas se amontoam no entorno da tela e imagens documentadas pelo Projeto Vídeo nas Aldeias em contextos de outras etnias são exibidos e comentados com efervescência pelos Wajãpi, que se mostram atravessados de maneira muito potente pelo evento. A versão do filme que mais circula no Brasil, inclusive, não possui legendas. Mas mesmo sem uma compreensão textual e linguística, as forças daquilo que se mobiliza internamente para o mundo Wajãpi, a partir do encontro com tal máquina, são latentes e transbordam os limites do idioma.

De aldeia em aldeia, a equipe de Vincent e Dominique promove o encontro dos amazônicos com o quadrado "revelador" de imagens. Em cada exibição, algo novo chega ao filme, e fica evidente que a noção de *imagem* já figurava nos regimes de conhecimento Wajãpi. Mas se a técnica cinematográfica e audiovisual é algo originário da Revolução Industrial, do tratamento e aperfeiçoamento dos metais, do uso aprimorado da eletricidade e da mecânica avançada; quais imagens "parentes" das imagens cinematográficas os Wajãpi conheciam? Por que de imediato, ao verem a TV em funcionamento, os indígenas não titubearam em dizer "isso é imagem"? Mesmo que o ineditismo da aparição da caixa de aço esteja em relevo ao longo do filme, podemos afirmar sem nenhuma margem de erro que as imagens já circulavam nos mosaicos relacionais Wajãpi, e eles já acumulavam experiências imagéticas tão sofisticadas quanto aquela possibilitada pela tela televisiva. Por outro lado, nos parece que as imagens da TV emergiam para o grupo como uma imagem de outra ordem, de outro "parentesco", de outra natureza. A imagem, ao ser atualizada incansavelmente no "interior" daquela caixa metálica, intrigava os indígenas por sua capacidade de "fazer ver imagens"; aquele corpo-novo que os afetava, ostentava um modo de ação desconcertante, e muitos dos espectadores intentam gestos de estabilização daquelas imagens em suas redes cosmopolíticas via xamanismo. Alguns cantam e dançam diante da tela, conversam com as imagens que passam, outros em transes ébrios colocam em seus pescoços espelhos como se fossem colares, como se dissessem para aquele corpo-outro "nós também temos coisas que emanam imagens".

Nossa sensação é a de que, tanto a televisão, quantos os espelhos, são manejados pelos Wajãpi como espécies de objetos rituais, e a sua potência ritualística residiria, exatamente, na sua inferência agentiva sobre as imagens; lembremos que entre os Yanomami é com imagens que lidam os xamãs, e, entre os Wajãpi, as agências xamânicas das imagens, são trazidas para a superfície com a chegada da TV. Cantar, dançar, tocar as imensas tubas, se pintar e adornar, vestir colares de espelhos, toda a cena que se monta quer convocar as imagens televisivas para o rito, para o xamanismo, para uma intensificação da imagem e de sua circulação. Vincent e Dominique nos dão pistas dessa nossa intuição, o título do filme, por exemplo, quer sugerir uma espécie de caráter anímico do aparelho televisivo, como se ao ser percebida como dotada de "espiritualidade", a televisão deixasse de figurar como mero objeto, justamente, por fazer aparecer imagens, o que atualiza o estatuto da caixa metálica para os Wajãpi, como um *modo de existência* autônomo e dotado de subjetividade. E, muito provavelmente, por possuir um espírito, a TV foi vista pelos ameríndios também como possuidora de um corpo, de uma perspectiva mais-que-humana, e as imagens, que atravessam esse corpo, faziam dele, um agente xamânico.

Em variadas conversações protagonizadas pelo chefe, que é visivelmente quem tangencia a relação da aldeia com a equipe não-indígena, - e que mais tarde reaparece como um dos protagonistas de "A arca dos Zo`é", também de Carelli e Gallois (1993), é mencionado recorrentemente o termo *ta`anga,* "correspondente tradutório" de imagem*,* demonstrando que as reflexões coletivas tinham como teor, especulações que tentavam dar conta da complexidade daquele corpo-metálico, de entender minimamente seu funcionamento, e de deduzir os procedimentos através dos quais lhe era possível manejar imagens. Como já alertamos seções acima, a noção de *ta`anga* (imagem) foi objeto de nossa dissertação de mestrado em Antropologia, e a etnografia para a produção do texto foi realizada entre os Kaiowá (MS) e os Mbya (RJ), que também compartilham da terminologia, assim como os Wajãpi (AP), por serem etnias falantes do tronco Tupi-Guarani. Todavia, entendemos que a acepção conceitual-cosmológica não é a mesma, e, tampouco, é de nosso interesse esmiuçar suas aproximações e/ou distanciamentos. O que desejamos agora é fazer um exercício especulativo acerca de duas constatações: a primeira, talvez não muito óbvia, é a de que dentre os materiais projetados no Amapá, um dos que mais repercute é dos Guarani e Kaiowá, coletado por Vincent, no final dos anos 1980 no MS; e a segunda um tanto mais facilmente apreciável, é a de que os Wajãpi se veem impelidos a contra-efetuar através de práticas xamânicas, não apenas o aparelho televisivo em si, mas também o fluxo de imagens visibilizado por ele.

Vejamos nossa primeira constatação: acreditamos que uma provável razão da imediata repercussão do material Guarani e Kaiowá, é subsidiária de uma espécie de descontinuidade entre língua e transformações advindas do contato; como se o reconhecimento de determinado vocabulário, estivesse descompassado com as vestimentas e a realidade pragmática descrita na fala de Lauro Concianza, registrada na aldeia Panambizinho, no município de Dourados-MS, que já denunciava o desmatamento extensivo e a destruição total da mata, o que é entendido pelos Wajãpi que comentam o fato surpresos. Certamente, nunca havia sido cogitado pelos sistemas de conhecimento Wajãpi, um possível "acabar-o-mato-do-mundo" antes de eles entrarem em relação com o "fora" da floresta, que as imagens convocavam. Nos parece que a ideia de um mundo-sem-mato soava ao mesmo tempo duvidosa e alarmante, o que tornava filosoficamente relevante o depoimento do parente Kaiowá. O desajuste inquietante parecia advir da possibilidade de comunicação linguística, como se a inteligibilidade estivesse em equívoco com a falta-de-mato no mundo vivido pelo parente, como se em um mundo-sem-mato fosse inconcebível falar uma língua "inteligível"; como se um mundo-sem-mato, fosse também um mundo-sem-língua, simplesmente porque a dissociação entre "língua-indígena" e mato, nunca havia sido colocada para o pensamento Wajãpi.

A realidade e o mundo descritos pelo parente que fala uma língua "inteligível" naquelas imagens, eram, portanto, incompatíveis com o próprio fato de esse parente ainda poder falar uma língua "inteligível": aquelas também eram imagens impossíveis. A caixa-de-aço e suas imagens haviam vindo da impossibilidade. Eram corpos alienígenas, não provenientes de fora do tempo, e sim de fora do mundo. Nos parece que o equívoco produzido pelo material Kaiowá e pela TV para o pensamento Wajãpi, se revelava para os amazônicos não uma aparição futurística, mas antes, uma descontinuidade inédita entre língua e mundo. O estranhamento inicial de existir um mundo-sem-mato compatível com uma língua "inteligível", até então inimaginável pelos Wajãpi, seguia sendo descrita pelo parente nas *ta`anga* do quadrado mágico, e deveria ser levada a sério como devir-mundo; já que os garimpeiros eram índices representantes de brancos razoavelmente letais, e isso fornecia aos Wajãpi parâmetros antropológicos comparativos bastante eficazes. As imagens e os cantos xamânicos dos parentes foram rapidamente percebidos como de extrema potência, mas com razoável poder predatório.

Tal potência destrutiva ostentada por esse *outro,* falante de uma língua "inteligível" e xamã, que habitava o fora do *socius,* fazia com que o esforço temporal de reconhecer precedentes "históricos" de casos de línguas "inteligíveis" operantes em contextos-sem-mato

fosse mínimo, e o movimento intelectual dos amazônicos, se direcionava em permitir a emersão de uma nova ontologia, de um novo mundo onde a capacidade xamânica predatória dessa alteridade de língua "inteligível", funcionava como uma máquina de guerra contra potenciais inimigos: funcionários do Estado e representantes do capital, como madeireiros, mineradores, fazendeiros e sertanistas da FUNAI, o que tornava as tecnologias assassinas legítimas para os Wajãpi. Nossa sensação é a de que esse movimento perspicaz só era possível em função de a intelectualidade indígena conceber a efetividade pragmática do multiverso, e não restringir "língua inteligível", "mato" e "xamanismo" a um único circuito ontológico. Se do ponto de vista Wajãpi era impossível posicionar "historicamente" a experiência dos Kaiowá de dissociação entre mato e mundo, ela era perfeitamente ajustável ontologicamente. Diante das diferenças entre o mundo Wajãpi e o mundo Kaiowá, as imagens impossíveis criaram um terceiro, onde ambas as etnias poderiam compartilhar suas diferenças. Apesar da inteligibilidade da língua, o gesto operado pelo pensamento dos amazônicos não recorria, assim, à repetição do *mesmo,* de uma identidade de mundo ou equivalência de funcionamento de uma mononatureza, já que a abertura desse outro mundo compartilhável, também acarretava em uma desestabilização da "normalidade" no mundo Wajãpi.

Novamente as imagens, agora na TV, fabricando mundos desconhecidos, inéditos e de agentividades incontroláveis. Mais uma vez, e com uma espécie de testemunho ocular, presenciamos uma cosmopolítica das imagens mobilizando cinema e xamanismo, já que as imagens que invadem a tela com o mundo Kaiowá, trazem com elas outras imagens que não estão exatamente no filme, mas que são convocadas do cosmos e inundam as aldeias Wajãpi, produzindo variados efeitos na vida dos amazônicos; que ao nomearem as imagens de *ta'anga*, nos dão a ver que a cosmologia Wajãpi já via imagens, já conceitualizava o que podiam ou não as imagens, e já tinham um certo acúmulo de experiência com elas, experiência essa, à qual as imagens cinematográficas, vêm se somar. E muitas das potências agentivas que os amazônicos "enxergam" nas imagens, não podem passar por nós despercebidas, e é essa a nossa intenção, de trazer à superfície uma espécie de maquinação cinema-xamanismo, que os ameríndios nos dão a ver quando a TV os inquieta; e tais inquietações precisam dizer respeito também para nós, para que algumas consequências da relação imagem e perspectivismo, possam nos colocar questões políticas que a cosmologia Wajãpi coloca para os filmes que Vincent e Dominique exibem. Nos parece que muito antes do aparelho televisor aterrissar, as imagens afetavam a vida Wajãpi como disparadoras de

frestas entre mundos, como máquinas furadeiras das paredes que fazem limite entre cosmos, como uma espécie de coisa que faz túneis de passagem entre circuitos ontológicos distintos.

Em uma cena bastante interessante, em que os Kaiowá estão entoando seus cantos xamânicos, um homem afirma que viu "a substância dos espíritos entrando no chocalho", o chefe visivelmente impressionado diz, "essas pessoas estão se transformando", em dado momento um jovem xamã tentando acalmar os espectadores, aponta para a caixa-de-aço e em tom imperativo declara: "Eles (os espíritos) não vão passar daí!", rebatendo a fala de uma moça que suspeita que os espíritos trazidos pelas imagens eram assassinos. Por outro lado, o buraco estava aberto. No dia seguinte, o mesmo jovem que havia refletido sobre a entrada dos espíritos no interior do *mbaraka*, ainda bastante atravessado pelas imagens, relata que as imagens dos parentes do MS na TV, tinham trazido espíritos maléficos para matá-lo durante a noite, que ele havia ficado zonzo e que lutou para não dormir mais, porque se viesse a adormecer, os espíritos atingiriam seu objetivo. Três mundos entrecortados, fissurados pelas imagens. Fronteiras desfeitas e efeitos dos mais variados. Inclusive a iminência da alteração na duração da vida e da saúde dos corpos, de modo vizinho ao que vimos operar as imagens das mulheres *yawarioma* no mundo Yanomami no capítulo anterior. O cinema, ator e testemunha do/no acontecimento. Mais um agente de um campo intensivo de forças avassaladoras mobilizado pelas imagens e pela caixa-de-aço, exatamente por essas imagens não circularem sozinhas. Elas convocavam para o mundo Wajãpi o incontrolável, o impossível, o virtual, e as atualizações advindas desse encontro ressoavam em transformações efetivas no *socius*: morte, espíritos-assassinos, técnicas de guerra contra garimpeiros. Câmeras, TVs e máquinas xamânicas agenciando-se. Filmes que matam, imagens que nunca morrem.

**Figura 45: Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LGJFMvTidhI

**Figura 46: Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LGJFMvTidhI

**Figura 47: Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LGJFMvTidhI

**Figura 48: Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LGJFMvTidhI

**Figura 49: Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LGJFMvTidhI

**Figura 50: Frame de *O Espírito da TV*, Vincent Carelli e Dominique Gallois (1990).**




Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=LGJFMvTidhI

Se para os Wajãpi o "mundo-sem-mato" e uma espécie de "presente comum" eram incompatíveis, a nosso ver uma "ancestralidade" se atualizava na capacidade do parente falar uma língua "inteligível", o que fabricava um território compartilhável de experiência que as próprias imagens faziam existir. Apesar de o tempo Kaiowá não ser o mesmo dos

amazônicos, e o acabar-o-mato-do-mundo não ser um evento situado historicamente no presente, aos Kaiowá foi reservado um mundo, um mundo novo, um mundo-sem-mato em que a ciência de falar e ser entendido perseverava, e justamente a troca de imagens entre esses mundos, é que produziram alterações nos estados de saúde corpóreas e subjetivas daqueles que se engajaram nessa relação. Primeiro, os Yanomami que tinham suas imagens roubadas pelas "mulheres" do mundo-das-águas, depois, o porco filmado pelas câmeras de vídeo na aldeia Kaiowá que morria, agora, os espíritos-assassinos trazidos pelas imagens da TV para a aldeia Wajãpi: adoecimento, morte, cura e desvios no psiquismo, disparados pelas agências "clínicas" das imagens.

Ailton Krenak (2020) costuma mencionar que o presente para os ameríndios seria um "presente ancestral", saudável e operante em simultaneidade ao tempo das "doenças capitalísticas", e que, portanto, os mundos que se vive nas aldeias do Brasil hoje, sejam Kaiowá, Wajãpi ou Yanomami, seriam atravessados por essas duas atualidades, por essas duas contemporaneidades; entre as quais os xamãs fazem transitar imagens para curar as gentes, a floresta, os rios e os peixes. Uma descontinuidade de presentes imposta pelo capitalismo, pelo latifúndio, pela mineração e outras "máquinas-de-comer-corpos", com a qual o xamanismo ameríndio faz guerra via imagens para clinicar. E a escolha do coletivo Wajãpi foi, também, de estabilizar as agências das imagens-da-TV em suas redes cosmopolíticas por intermédio de procedimentos xamânicos, como se uma força de cura necessitasse ser introduzida na "dança".

Enquanto a câmera imersiva, ávida de imagens, nos convidava a bailar nessas redes, ralava-se a mandioca, a mastigavam, cuspiam-na, ferviam-na para fabricar o *kanhy* e todos bebiam. As grandes tubas eram tocadas e os cantantes xamanizavam em transes ébrios, e vestindo seus colares de espelhos, dançavam juntos, mostrando para a câmera e para a TV, que não eram só elas que estavam ali "fazendo" as imagens chegarem, pois se as imagens dos brancos podiam descontinuar a duração dos corpos, a continuidade da vida seria novamente estabilizada pela imagem xamânica: uma espécie de refletir a Imagem das imagens para contra-efetuar possíveis adoecimentos oriundos das capacidades mortíferas da caixa-de-aço; reflexos que convocavam o presente ancestral para evitar a mortandade.

Tal "ataque" Wajãpi à "chegada" das imagens televisivas, portanto, evidenciava que a própria imagem em si, estava ali posicionada como um território de co-presença, no qual TV, xamãs, *kãnhy,* espelhos e câmeras, se atravessavam em mosaicos de relacionalidades compartilháveis, que afetavam mundos e tempos em descontinuidade, produzindo efeitos de/na "saúde"; e como operar fluxos de imagens é uma das tecnologias xamânicas

reconhecidamente mais prestigiadas entre as etnias amazônicas, aquela caixa metálica fruidora de imagens deveria ser (des)estabilizada xamanicamente, ou se preferirem, clinicamente. Não à toa o jovem xamã encara a TV como se para instaurar entre a tela e a aldeia um escudo, uma blindagem imunológica que impedisse aquelas imagens-assassinas de fazerem passagens entre os mundos e os tempos descontínuos em predação ali; pois um corpo com tamanha capacidade "imagética", atualizava as potências "curadoras" e "adoecedoras" das imagens que se movimentavam independentes das ações de um xamã. E nos parece, que ao xamanizarem com os espelhos sobre o peito, os Wajãpi intentavam multiplicar as imagens saudáveis em circulação naquele território comum, como uma espécie de convocação da atividade ancestral, como um gesto de reencontrar uma continuidade para a própria vida.

Se cantar e dançar engajavam uma ancestralidade, a utilização dos espelhos era um contra-golpe aos alienígenas cancerígenos através de suas próprias armas. Em outras palavras, a multiplicação das imagens, vista sob este ângulo, não se trata de uma mera operação matemática, mais sim de um dispositivo clínico de maior/menor afetação intensiva de adoecimento e cura. Superpovoar o *socius* de imagens vindas do cosmos, nesse sentido, dispararia uma estabilização ancestral da "saúde" do tempo e do mundo, mobilizada para frear um excesso de "doença" causado pela aterrissagem de brancos, das câmeras e das TVs, para que fosse possível um co-habitar dessas alteridades.

O que Ailton Krenak (2020) chama de "presente ancestral", nesse sentido, nos parece agir como um bloco de experiências assíncronas, contínuas e descontínuas simultaneamente, um território no qual o agenciamento entre tempos, mundos e ancestralidades encontra-se (des)potencializado por ações de um "fora", um presente estendido e transversal que se (des)ativa também com os furos cósmicos efetuados pelas imagens. Em outras palavras, um tempo e um mundo saudáveis onde as cobras-com-cabeça-de-cachorro, os espíritos e os tamanduás gigantes estão postos simultâneos ao mundo-presente e ao tempo-doente da mercadoria e da "ontologia-fast-food"; um tempo e um mundo não necessariamente vividos, porém, passíveis de serem atualizados e experienciados corporalmente através dos furos promovidos pelas imagens.

Como já sublinhamos alhures, um tempo que é ao mesmo tempo lugar, pois age como mundo-outro ao lado do mundo-mesmo. Um tempo mais *topos* que *cronos,* mais território de passagem que unidade de medida e quantificação. Dito de outro modo, um agenciamento entre "tempo" e "ancestralidade" necessário ao movimento intelectual indígena de reconhecimento de um tempo-presente que faz existir um lugar, no qual a saúde

cosmológica pode chegar ao mundo doentio que os brancos inauguraram, um "presente ancestral" que não se está a viver, mas que multiplica os "presentes" e encontra-se ao duplo "mito-cosmologia" que gera o que estamos chamando de "presente intensivo", cuja operacionalidade abre mundos inoculados um no outro, que hora predam-se entre si, ora "medicam-se" mutuamente via circulação de imagens.

As ecologias de práticas xamânicas, por assim dizer, nos acercam de uma "clínica" das imagens que promovem furos no mundo ao fabricarem a entrada de um presente ancestral no presente "atual", entrada essa que na verdade produz um entre-espaços, um entre-territórios, ou ainda, um entre-domínios-ontológicos. Dos Kaiowá, aos Yanomami ou entre os Wajãpi, as imagens ativam ininterruptas transformações na saúde corpórea e psíquica dos vivos, e, assim, interferem efetivamente na duração da vida desses vivos, seja via xamanismo, espelhos, TVs ou cinema. Se a TV possui um espírito, como sugere o título do filme, é porque Vincent e Dominique perceberam que os Wajãpi acolheram aquela caixa-de-aço como um *corpo*, espiritualmente dotado, pois *aquele/aquilo* que maneja imagens, é visto pelos amazônicos como *modo de existência,* que age sobre outras existências, fornecendo, inclusive, mais ou menos existência à elas, já que "oferecem" mais ou menos "tempo" de vida aos que são afetados por sua *imageticidade*, alterando, assim, a duração dos vivos, "apodrecendo" ou não, os corpos que habitamos.

### 3.8 As imagens e a história "perspectiva"

Pois bem, façamos uma breve retrospectiva das relações entre tempo, imagem e cosmologia que atravessamos ao longo deste capítulo: se presente-humano e presente-mitológico são concomitantes, se atravessam e se misturam, está diante de nós, no mínimo, quatro blocos de tempo e não três como de costume; o que nos fornece uma "amostragem" da experiência empírica de modos variáveis da passagem do "tempo" que afetam as vidas e os corpos em mundos distintos, porém igualmente simultâneos. Atentemos que a co-habitação compartilhada dessas temporalidades monta o "funcionamento" de um tempo-outro, que recusa a cronologia por produzir uma quarta camada, um *presente cosmológico* intensificado e atualizável que fabrica dobras com as formas presente, passado e futuro, e afeta transversalmente o humano. Posto de outro ângulo, é como se um "presente específico" afetasse variadas camadas e blocos de tempo que já possuem seus respectivos "presentes". Por mais que relatos cosmológicos como o do Jaó-Kaiowá possam sugerir um

“pretérito”, suas agências estão menos auto-referenciadas ao passado do que ao presente, já que o tempo-presente vivido pelas meninas-pássaro, está em contínuo andamento ontológico no tempo-presente desta enunciação, por exemplo. Um presente ao lado do outro afetando-se mutuamente. Ao contrário de um passado remontado ou restaurável, o tempo-do-mito é um tempo continuado e estendido plurivetorialmente no próprio tempo, que nos afeta ao ocuparmos o ponto de vista de crianças-ave nas imagens de um filme, por exemplo. Uma dobra sobre a outra, platô sobre platô, fabricando uma fruição do tempo, na qual tempo e cosmologia se entrelaçam como um pano de fundo que na verdade fabrica uma fresta entre mundos. Nesse sentido, a falsa sensação de que a mitologia ameríndia seria uma espécie de coletânea de estórias que parametriza a cultura via metáfora, dá espaço ao reconhecimento de que os mitos são *forças* que “recusam” o passado, por operarem como gesto-presente transformador de corpos e mundos.

Os (as) leitores (as) já devem ter percebido que não ensejamos desenvolver aqui, uma análise simbólica, tão pouco estrutural de uma certa mitologia ameríndia, mas antes de mais nada e acima de tudo, intentamos dar a ver a desestabilização conceitual do “funcionamento histórico” da história, produzida pela articulação entre tempo, imagens-sem-suporte e cosmologia, apesar do historicismo ser importante em questões de demarcação de terras, de reparação de violências e etc. Não é porque a família de Seu Jorge Kaiowá foi expulsa da Serra de Maracaju pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio) em 1940 sem que haja nenhuma documentação comprobatória, que ele não tem o direito de reivindicar o retorno à terra ancestral.

A nosso ver, tal agenciamento imagem-tempo-cosmologia seria uma espécie de multiplicador de mundos que subjaz à vida. Tanto no caso Yanomami convocado alhures, quanto no caso Kaiowá, a relação das imagens com o fazimento de corpos e com o trânsito multinaturalista, reposiciona o que entendemos por tempo, exatamente por presente, passado e futuro, conformarem uma montagem “móvel” dessas três categorias sempre afetadas por, ao menos, uma quarta camada de temporalidade: o “presente intensivo”, o tempo-do-cosmos, que não estava no *script*, e que deforma a forma “histórica” de apreensão das passagens do tempo pelo pensamento ameríndio, mas que estamos a reivindicar também para o cinema.

Por óbvio, reiteremos, estamos à léguas de um “fim da história”, muito mais distantes ainda de uma suposta “análise a-histórica”; muito pelo contrário, estamos mesmo diante de uma história, que insiste em denunciar que o tempo transcorre de modo diferente do que determinam os paradigmas históricos; o que conformaria, a nosso ver, uma espécie de

história "perspectiva". Uma história que passa exatamente por olhar como o xamã-triste olhava ao entristecer-se, ou por vir a se afetar pela imagem sem suporte das meninas-pássaro em um final de tarde, quando um Jaó vem comer milho com as galinhas. Não se trata, portanto, de uma história que deseja provar que é possível virar uma nuvem que sobe e olha para baixo, aguardando as filhas-gente no ano de 5027 a.c., ou que depende do fóssil das gêmeas-xifópogas-empenadas ser escavado às barrancas de um rio seco, para atestar a veracidade de sua existência, pois a imagem cinematográfica ao atualizar a perspectiva desses corpos mitológicos, faz chegar ao presente, as forças existenciais dessas subjetividades cósmicas que nos atravessam como devir, ou ainda, como imagens-sem-suporte. Um tempo imemorável que chega e vai imantando a vida, e que também afeta esferas dos modos históricos de relação com a passagem do tempo, mas que são incapturáveis, e esgotam as ferramentas que temos para "domesticá-lo".

Ao passo que uma certa história "histórica" ainda resvala na supervalorização da comprovação documental, pautada em uma noção de verdade situada cronologicamente no transcorrer do que legitimou-se chamar *tempo,* as meninas-pássaro só serão "verdade" quando seu fóssil for encontrado nas profundezas da caverna; na contra mão, as cosmologias ameríndias reconhecem sua "verdade" situada ontologicamente, e a constatam através das transformações apresentadas pelos *corpos* das "coisas" - dois corpos de meninas-humanas que se grudam e se metamorfoseiam em um corpo de pássaro- através do mito. Em outras palavras, o problema ameríndio do que viria a ser "verdade", portanto, não reside em um referencial cronológico, e sim, em um referencial ontológico. Enquanto a "verdade histórica" está na *cronos*, a "verdade ameríndia" está no corpo. Refaçamos o percurso: uma montanha ao lado da aldeia Pirakuá no município de Bela Vista-MS é uma nada-montanha, pois ela é ontologicamente para os Kaiowá uma casa-de-espíritos. Os regimes históricos diriam: "é uma rocha achatada devido à ação do tempo, já que a corrente de vento *x* transita por ali em corredores eólicos de massas de ar provenientes do fenômeno meteorológico *y* que se inicia no Golfo do México"; já os regimes Kaiowá de conhecimento diriam: "é uma casa-de-espíritos deslumbrante de muitos andares e camadas formadas por tocas de bugios dançarinos, que são na verdade xamãs muitos poderosos transcorporados em forma-bicho". O que o sistema racionalista-darwinista classificaria geologicamente e entenderia como efeito da "ação do tempo" ou *intemperismo*, o sistema cosmosociológico Kaiowá, classifica ontologicamente e entende como efeito da diferença corpórea e *perspectiva*. Como provar historicamente que uma pedra é uma casa de corpos "invisíveis"? Como provar que o interior da rocha não é de tocas de tamanduás-gigantes?

Esta aporia se finda se desierarquizarmos ambos sistemas de conhecimento e simplesmente destituirmos a centralidade da verdade cronológica-evolucionista; para nos permitirmos dividir e multiplicar verdades mesmo que incompatíveis entre si. Menos que aferirmos "cientificamente" a maior acuidade ou aplicabilidade de uma ou de outra "verdade", nos interessa de fato expandir e tensionar as diferenças e incompatibilidades entre regimes de pensamento distintos, para que possamos tomar como "verdade política" a "verdade ameríndia", quando posta em paralelo à "verdade histórica" e à "verdade darwinista", das quais temos nos esforçado em nos distanciar para pensar as imagens. A "história perspectiva" nos parece, porquanto, uma espécie de história no avesso do tempo, pois o tempo cosmológico, como vimos, contra-efetua a história "histórica", exatamente por relacionar-se com o que convencionou-se chamar *tempo* de modo muito diverso daquele que se organiza em dias, horas e meses sucedidos e/ou precedidos apenas lateralmente na tríade passado-presente-futuro. Mesmo que uma espécie de não-linearidade seja reivindicada por determinados tratamentos históricos contemporâneos, que sugerem o imbricamento entre os tempos cronológicos, essa não-linearidade será articulada em movimentos apenas bivetoriais, ou seja, em elipses e/ou *flashbacks*, tendo a cronologia como centro organizador de uma processualidade; e já o perspectivismo ameríndio faz emergir uma história na qual a imanência convoca o acontecimento para destituir quaisquer centralidades. Cosmologia e história, não apenas conformam um problema político para nossas agendas, como também produzem um agenciamento conceitual extremamente complexo, no qual mitologia e transformações corpóreas, agem para deformar o funcionamento cronológico do tempo, e as imagens de *Mokõi Kovoé* "denunciam" isso ao nos ofertarem os pontos de vista de subjetividades míticas via cinema.

Replicar imagens, clonar *frames* em um *slow motion* ou aplicar um *plugin* de *blur* sobre um plano subjetivo, sob esse modo de pensamento, menos que uma operação técnica de manejo do *software* ou interferência no tempo de uma imagem, passa a figurar como gestos xamânicos, como traços ancestrais dos devires-mágicos que dizem respeito, não apenas aos xamãs, mas também às imagens cinematográficas.

Recordemos da imagem-osso em 2001: uma Odisseia no Espaço (1968) de Kubrick, que antes de representar a evolução da tecnologia-osso para um estágio futuro tecnologia-nave, agenciava um presente ancestral atualizável, um devir-osso na nave e um devir-nave no osso, através da operação desse tempo mítico que faz, tanto os astronautas da Nasa, quanto os neandertais das Grutas de Gargas vivos, atuais, presentes. Deleuze (2018) nos lembra que no filme do cineasta norte-americano todo um dentro e um fora do humano,

do tempo, do mundo está mobilizado, pois nas imagens coexistem "tanto os estados cósmicos quanto os estágios cerebrais: é a alma dos três corpos, terra, sol e lua, mas também germe dos três cérebros, animal, humano, maquinal" (Deleuze, 2018, p. 298) que fazem das imagens atuais do cinema, menos que uma representação histórica ou um reflexo do evolucionismo, mas, acima de tudo, um conector entre domínios ontológicos, entre circuitos de forças, entre naturezas distintas; "um limite, uma membrana que põe em contato o fora e o dentro" (Deleuze, 2018, p. 298), o mito e a história, o Jaó e as irmãs desobedientes, a psiquè e o cosmos, o balão e os muitos Kaiowá dançantes, enfim, as imagens nos proporcionam um curto-circuito do historicismo e do darwinismo, que nos parece importante para seguirmos nosso trajeto.

Não percamos de vista, portanto, que imagem, cosmologia e devir, operam entradas e saídas no cosmos e no tempo do mito, fazendo com que as forças mitológicas aterrizem no presente e na história, disparando uma temporalidade "perspectiva" não-correspondente e não-equivalente à processualidade histórica, que os regimes de pensamento ameríndio reconhecem, e que o cinema também encontra por estar disponível às agências das imagens invisíveis, das imagens-sem-suporte, que acompanham inextricáveis, o "aparecimento" das imagens em um filme, independentemente de ser um filme indígena ou não; pois tal abertura da Imagem ao virtual, é um característica que lhe é própria ao seu *modo de existir*, e diz respeito ao espíritos-*xapiri,* aos quadros de Monet, aos fotogramas de Godard, aos desenhos das Cavernas de Gargas e assim por diante.

# 4. MUNDO, MAGIA E ESQUIZOANÁLISE

## 4.1 Pequeno Prólogo

Quando iniciamos esta pesquisa de doutoramento, vinculada ao Kumã e ao PPGCINE/UFF, o que nos aproximou daquilo que o laboratório vinha experimentando desde 2017, foi um certo debruçar-se sobre as possíveis conexões entre a criação de imagens e as práticas clínicas, que a equipe sob coordenação de Cezar Migliorin e Douglas Resende encontrava no que tem-se chamado *Cinema de Grupo*; e que nós, de um modo ou de outro, percebíamos nas relações com os povos Guarani Mbya e Guarani Kaiowá, nas oficinas de formação audiovisual que tinham como interlocutores os/as xamãs. É bem verdade que a presença de Cezar atravessou toda nossa formação desde a graduação, posteriormente fazendo parte das bancas de qualificação e defesa do mestrado, e hoje, orientando a tese que aqui escrevemos; por outro lado, diríamos que nossa maior aproximação, se deu enquanto, os dois, cada um à sua maneira e a seu tempo, estava às voltas com os escritos de Deleuze e Guattari.

Talvez nos aproximamos, justamente, durante determinadas distâncias. Ao longo de nossa passagem pelo IACS (Instituto de Artes e Comunicação Social) para o bacharelado em Cinema, sempre estivemos próximos das atividades desenvolvidas pelo Kumã, todavia, nunca "dentro" do Kumã especificamente. Nosso trabalho com processos formativos de cinema nas aldeias, na maioria das vezes, se dava em parceria com as escolas indígenas; e, inevitavelmente, os trabalhos e as experimentações metodológicas do projeto Inventar com a Diferença[18], permearam toda nossa trajetória. Cezar e Isaac Pipano eram responsáveis por uma das experiências mais radicais de articulação entre os campos do Cinema e da Educação no Brasil, propondo uma nova pedagogia para as práticas de criação com imagens e sons, que, por múltiplas vias, chegavam às nossas incursões entre os povos Guarani.

Se de um lado nós estávamos "fora" do Kumã, já que não ministrávamos as oficinas do Inventar, nem havíamos sido bolsistas do projeto naquela ocasião; do outro, as inúmeras imersões em territórios Kaiowá e Nhandeva no Mato Grosso do Sul, e Mbya no Rio de

[18] Amplo projeto de articulação entre as práticas de criação com o cinema na educação, que em 2014 realizou oficinas e formações com educadores(as) e estudantes de escolas de todos os estados do país. Sistematizando metodologias e processos de engajamento das imagens e dos sons em experiências educacionais, que até hoje retornam no que temos experimentado na pedagogia do dispositivo que esmicuçaremos seções abaixo. Uma importante publicação do Inventar são o Cadernos do Inventar: cinema, educação e direitos humanos (2016).

Janeiro, fizeram com que acompanhássemos atentos o que o laboratório e seus colaboradores produziam.

Mais tarde, nas conversas que alimentaram as bancas de qualificação e defesa da dissertação, algumas de nossas intuições sobre o xamanismo e sua relação com a imagem, puderam trombar nas apostas de Cezar de trançar alguns laços entre o cinema e a esquizoanálise. Foi ali que nos assentamos e vislumbramos a possibilidade de pensarmos juntos os rendimentos desse entroncamento: *imagem, xamanismo e clínica*, tendo em vista que as práticas xamânicas configuram uma espécie de clínica que investe uma estética esquizo.

Foi então que em novembro de 2020, aterrisamos no Kumã para darmos início à esta pesquisa, e os grupos de experimentação e criação com imagens e sons, coordenados pelo laboratório, que já existiam desde, pelo menos, 3 anos antes; enfrentavam, como tudo naquele período, uma drástica transformação na natureza de sua modalidade, pois, por razões óbvias, os encontros passaram a se dar de maneira remota.

Nos surpreendemos ao encontrarmos um grupo amplo e extremamente heterogêneo, que experimentava um movimento de intensidades e inquietações que nos chamava atenção. Professores da rede pública, artistas visuais, psicanalistas, sociólogos, cineastas, estudantes de todos os níveis do ensino superior, de Goiás, Minas, Espírito Santo, Mato Grosso, São Paulo, Paris… alguns com seus 20 anos, outros próximos dos 60, que se reuniam via plataforma *google meet* para criar com imagens, sons e palavras.

Existiam aqueles que acompanhavam as atividades desde sua modalidade presencial, mas havia outros que iniciaram, como nós, ao longo da pandemia. Era uma espécie de ajuntamento estranho, dissonante que saltava aos olhos à primeira vista. Pessoas com os mais variados perfis, gêneros, faixas etárias, origens territoriais e formações, engajadas em uma prática que se sustentava por anos. Os encontros eram semanais e duravam cerca de duas horas. Os participantes se disponibilizavam a uma pausa no encadeamento retilíneo de suas organizações cotidianas para "mexer" com imagens, e isso nos intrigava. O que acontecia ali para que um(a) fisioterapeuta "perdesse" seu tempo criando um plano, um quadro, uma foto? Qual o interesse da fisioterapia no cinema? Por que "parar" uma hora e meia, duas horas de uma agenda repleta de consultas, pacientes e atendimentos para ficar com o cinema?

Pois bem, o que encontramos "em curso" não era algo muito corriqueiro, e não negamos que de imediato nos impactou o fato de circuitos, supostamente, tão distintos, estarem emaranhados em torno de um fazer imagens com tamanho afinco. Mas, alguma

coisa acontecia, para que esse intervalo semanal fugidio, fisgasse gente(s) de "características" tão "divergentes".

Poderíamos dizer que nossa entrada nos grupos foi, de certo modo, peculiar, pois como éramos orientandos, acompanhávamos as leituras coletivas organizadas pelo Kumã, e ao longo delas, muitas das questões teóricas e metodológicas que tocavam as práticas de criação apareciam. Então, antes mesmo de nos engajarmos em algum grupo, já havíamos participado de encontros em que as conversas orbitavam em torno do *cinema de grupo*, que muitos ali estavam praticando. Desse modo, quando entramos, sabíamos mais ou menos onde estávamos pisando, talvez diferente de muitos participantes que ao se disponibilizarem estavam em risco total.

Nós éramos "novatos", "crus", mas havíamos estado nos bastidores, o que mobilizou outro ponto de vista da máquina. Fomos convidados a fazer parte do "grupo de quarta", como era chamado para se distinguir daqueles que rolavam às segundas ou sextas. Viviane Cid e Daniela Siqueira eram as "colaboradoras" que estavam há mais tempo no grupo e no Kumã, e cabia a elas assegurar um certo funcionamento dos encontros, além de garantir que determinados procedimentos de "pré-produção" fossem executados. Aos poucos fomos nos engajando nesse desenho, e ficamos juntos os três, nesse mesmo grupo, por quase três anos.

Mais tarde, após o arrefecimento da pandemia, ao longo dos anos de 2022 e 2023, frequentamos simultaneamente o "grupo de quarta", que permaneceu funcionando online, e o *Cinemar,* também grupo clínico de experimentação com cinema, porém presencial, primeiro coordenado por Cezar e posteriormente por Bruna Pinna, que ocorre semanalmente na Casa Jangada, espaço transdisciplinar de trabalho clínico em Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro.

No capítulo que aqui se segue, portanto, buscaremos esboçar alguns contornos desse atravessamento entre a prática de *Cinema de Grupo* e nossas experiências entre os povos indígenas; mais especificamente, à frente da disciplina Linguagem Audiovisual no Magistério Guarani Mbya de Angra dos Reis-RJ, de 2019 a 2025[19].

Nos parece que algumas pistas de "como" o xamanismo clínica a partir/com das/as imagens, já estiveram presentes em seções anteriores, por outro lado, desejamos olhar para "os comos" as imagens, elas mesmas, clinicam em variados contextos e práticas, tendo no horizonte que elas "agem", como nos indicou o pensamento ameríndio até aqui. Nosso percurso, portanto, esbarrará em experiências que estão abertas ao campo de ação clínica das imagens, em uma espécie de "clinicação" imanente, que de um lado toca aquilo que os

[19] O curso foi interrompido pela pandemia e a primeira turma efetuou a colação de grau em junho de 2025.

regimes xamânicos experimentam, e de outro, encontra o que Deleuze e Guattari entendem por *esquizoanálise*.

### 4.2 A imagem e os territórios *mégicos*

Nossa participação como colaboradores do Magistério Guarani Mbya do Rio de Janeiro, iniciou em 2019, quando ministramos as primeiras aulas da disciplina Linguagem Audiovisual no Módulo 1 da turma de ensino médio com habilitação para docência em Educação Básica. Depois da pandemia, retornamos às aulas em 2022, ocupando a cadeira até junho de 2025, ano de conclusão da turma. As aulas eram sazonais, concentradas sempre no primeiro semestre do ano vigente, divididas em quatro semanas atendendo ao projeto político pedagógico do curso, que era segmentado em dois períodos de naturezas distintas. Na metade inicial de cada ano, as disciplinas eram concernentes ao eixo específico, atendendo uma caráter transdisciplinar, pensado para dar conta de uma educação referenciada na cosmologia Guarani; por esse motivo encontramos no currículo cursos como Linguagem Audiovisual, Produção de Material Didático, Língua Guarani, Psicologia da Educação, História da Educação Escolar Indígena, Nhandereko (Modo de vida Guarani) e assim por diante. Já no segundo semestre, as disciplinas pertenciam ao eixo comum da LDB[20]; Matemática, Ciências da Natureza, História, Língua Portuguesa e etc. Por conta dessa intermitência, nossos encontros se davam muitas vezes espaçados, por mais que retornássemos em outros momentos para pesquisas de campo e reuniões de acompanhamento pedagógico.

O perfil da turma era razoavelmente diverso. Mas muitos dos estudantes tinham mais de 25 anos, e vinham de uma escolarização tardia, conquistada após muitas disputas com o poder público. Muitos deles já eram pais e mães, alguns atuavam ou atuaram no corpo docente e pedagógico da educação infantil no Colégio Estadual Indígena Guarani Karai Kuery Renda, que possuía duas unidades, uma em Angra dos Reis e outra em Paraty, até seu desmembramento recente em dois Colégios independentes. Trabalhamos juntos com formação em cinema e audiovisual desde que eles cursavam a EJA (Educação de Jovens e Adultos) de 2014 a 2018, e acompanhamos toda uma década de transformações nas nossas vidas e nos mundos-aldeia que compartilhamos. Em um desses períodos de aula, em 2023, estivemos diante de um quadro bastante complexo, pois, nos encontrávamos todos, sensivelmente abalados por um caso de suicídio de um(a) jovem, que havia ocorrido na

[20] Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9394).

aldeia. E passamos praticamente dois módulos da disciplina (2023-2024) atravessados por questões que passavam por esse lugar: “saúde mental”.

O tema foi introduzido pelos próprios estudantes, justamente, a partir de uma certa desconfiança do termo em si. “Saúde mental”, para eles, soava razoavelmente estranho, incongruente com o que os regimes de xamanismo prescreviam. Primeiro porque eles diziam que a saúde mental adivinha, em larga escala, de uma saúde espiritual. Por outro lado, questionávamos se o termo “espiritual” também não se tratava de um termo equivocado, que os *Juruá* (brancos) compreendiam, e que então eles empregavam para que pudesse haver compreensão entre nós, mas que no limite, seria um termo igualmente incompatível com aquilo que os xamãs entendiam por “espiritualidade”.

Entretanto, sabíamos que aquela era uma terminologia mínima para que algum diálogo pudesse começar. Se de um lado, o termo espiritual não era o mais “adequado” de um ponto de vista de que a ideia de alma ou de espírito tem uma outra conotação para o mundo *Juruá*, de outro era um ponto comum que podia disparar uma conversa. Apesar de não operar o melhor entendimento, nos concentramos em desdobrar um pouco as relações que tocavam o que os *Juruá* chamam saúde mental, e o que eles estavam ali reivindicando como uma saúde espiritual; pois a nosso ver, tal encruzilhada poderia ser habitada por um prisma que talvez operasse determinadas potências. Nossas conversas, a partir desse impasse, ancoradas em uma suposta incompatibilidade entre determinadas “nomeações”, passaram a elaborar, então, uma espécie de mapa de onde viriam as doenças que acometiam o espírito e a mente; um certo mapa dos territórios cósmicos onde se originariam as doenças “mentais-espirituais”.

Reportamos a eles, muito do que já havíamos encontrado entre os Kaiowá e outros Mbya em relação aos *angüere,* aquelas imagens-fantasmas às quais já nos referimos alhures; e eles de imediato começaram a relatar suas próprias experiências, vasculhando seus acervos míticos em torno dessa categoria de seres. Aqueles mais falantes, sustentavam que esses espectros, essas imagens, que apareciam na “forma”, ou de pessoas falecidas, ou de pessoas que eles não conheciam, não seriam “espíritos” como pensa o senso comum *Juruá*. Para os brancos, diziam eles, “espírito ou alma-penada, é uma pessoa morta que aparece”, mas para os Mbya não seria nada disso, pois o espírito ou a alma dos mortos “não volta” do mundo dos mortos; justamente porque os rituais fúnebres, os “velórios”, consistem em um conjunto de práticas empenhadas, especificamente, para que o espírito ou a alma do morto nunca retorne. E, portanto, nesse sentido, *angüere* não seria um espírito ou uma alma, ele seria de fato um *angüere*, um modo de existência que nós brancos desconhecemos, e que

eventualmente se transforma em imagem-de-gente, desestabilizando a saúde de quem as vê, mesmo "sem querer" causar tais efeitos.

Vários relatos, das mais distintas experiências com esse tipo de presença, passaram a circular durante e após as aulas. Alguns mais entusiasmados em narrar os eventos vividos com essas aparições, outros mais cautelosos para falar do assunto. Diziam também que os xamãs indicavam alguns métodos de afastamento dessas imagens. Um deles seria conversar de fato com as "criaturas", enxotando-as do mundo humano, enxotando-as daquele território, conduzindo-as para o seu mundo de origem, para seu território cósmico originário, por meio da palavra; outra prática conexa, seria tomar determinados "cuidados" com as imagens, pois elas teriam a capacidade de "chamar" os *angüere*. Ildo Benites era quem mais desdobrava o tema, contou que seu avô afirmava que era necessário muitas vezes se desfazer das fotografias de pessoas já falecidas, sendo importante destruí-las, e até queimá-las ao menor sinal de que algum *angüere* estivesse "atrás dela".

Outra prática adoecedora mencionada e que também tocava as imagens, consistia em pentear os cabelos em frente ao espelho durante a noite, pois o reflexo faria os *angüere* acharem que a imagem no espelho seria "seu parente", e eles poderiam "voltar" a ficar invisíveis para "rodear as pessoas da casa", podendo, no limite, começar a viver com aquela família, a comer junto com ela, a dormir dentro de casa, e aos poucos, iriam envenenando as pessoas; colocando substâncias na comida, na água e até mesmo dentro dos corpos, "criando doenças" que a medicina *Juruá* não poderia curar, pois tais substâncias se transformariam em objetos dentro dos corpos, e somente os xamãs poderiam extraí-los, através de uma espécie de "cirurgia ritual".

Aos poucos fomos elaborando juntos que, se as almas ou os espíritos, não voltam desse território no qual vivem os mortos, e esses *angüere*, essas imagens, essas presenças, muitas vezes imageticamente idênticas a pessoas mortas, não são a alma, nem tampouco o espírito daqueles que morreram; o que os *Juruá* entendem por alma e espírito, seria radicalmente diferente do que os Mbya entendem por *angüere*. Por outro lado, percebíamos que essa incompatibilidade poderia nos dar algumas pistas de como as imagens podem afetar a saúde do ponto de vista Guarani, e que talvez haveria nesse equívoco *imagem/espírito,* linhas importantes para conectarmos o cinema à produção de uma "vida saudável", ou ainda, de aventarmos os modos de relação da imagem com a fabricação de "mais saúde mental".

Bem, sabíamos até ali que os *angüere* não eram espíritos, mas sim imagens-sem-alma, que muitas vezes as fotografias ou vídeos que fazemos ou guardamos, "chamavam" para o mundo humano. Em determinado momento, indagamos que "tipo de

ser" seriam essas imagens-sem-alma, de que mundo viriam… e ao longo de quase três encontros, passamos a mapear algumas categorias de modos de existência contempladas pela cosmologia Mbya. Ildo sempre tomava a palavra, mesmo que em Guarani, para depois traduzirmos todos juntos. Em um primeiro momento, Ildo foi descrevendo, a seu modo, os "lugares" que caracterizavam uma espécie de território ontológico: *ka'aguy* (mata, floresta), *yvy* (terra, chão, solo), *y'* (água) e *yva* (constelações, galáxias, escuridão, noite, sombra). Em seguida, nos explicaram que a palavra *po* isolada seria *mão*, mas que conectada aos territórios ontológicos, deveria ser entendida como "criação, criatura, ser" do mato, da terra, da água e da escuridão- sem atrelar em hipótese alguma, escuridão, noite ou sombra à status de negatividade. Em outras palavras, os Mbya nos mostravam que os modos de existência haviam "sido feitos pelas mãos" da floresta e da noite, por exemplo, e que menos do que um "elemento da natureza", água e terra são uma Natureza em si mesmas, são mundos específicos que fazem existir determinados modos de existência; na contramão, um *pirá* (peixe) ou uma *piraguy* (sereia), não são simplesmente seres aquáticos, mas antes, criaturas alienígenas com as quais nos conectamos nas intersecções entre múltiplos universos.

As imagens, por sua vez, seriam um desses seres alienígenas, originários do infinito das constelações, do mais alto do céu, onde o escuro total e a mais brilhante estrela se encontram, onde luz e sombra se atravessam; e o cinema sabe muito bem disso. Sem luz nada é impresso no negativo; com muita luz também, nada se vê na emulsão; em contrapartida, na sala de revelação a escuridão é necessária para que haja imagem. Uma Imagem seria, portanto, *yva po,* uma criatura da noite, das estrelas, das galáxias e da escuridão, que invade o cosmos humano, seja capturada pela abertura rápida de um obturador, seja pelo magnetismo emanado do reflexo de uma garota que se penteia diante do espelho. As imagens para os Mbya, nesse sentido, não adoecem, curam ou matam por ação deliberada, por outro lado, elas nunca estão só; pois quando uma imagem aparece, outras forças e presenças a acompanham.

Em conjunto nossos interlocutores iam elencando imagens que traziam os *angüere* e que deveriam ser evitadas: imagens de cadáveres, imagens de sangue, imagens de meninas recém menstruadas, imagens de pôr do sol muito avermelhado; "paisagens" que para essas criaturas seriam comida, bebida, ou que "faziam exalar cheiros" perceptíveis para elas. Muitos então, comentavam que o mundo já estaria totalmente infectado por essas presenças, e que o modo de afastá-las e/ou eliminar seus efeitos, seria "controlar as portas" por onde as imagens chegam; e aos poucos, eles foram tecendo um certo movimento de afinação entre o xamã, o cineasta e o "psicólogo". Em uma ponta, afirmavam que esse era o grande motivo

de muitos Guarani estarem fazendo filmes, pois havia uma certa urgência de colocar "imagens boas" em circulação, imagens que ativassem "nos jovens uma vontade de viver" aos modos de vida Mbya e que fizessem as "novas gerações olharem os mais velhos" com respeito; na outra, sustentavam que os *xeramõi* e as *xejari* (anciãos e anciãs, respectivamente) faziam o "trabalho de atrapalhar" os *angüere* com a fumaça do *petyngua* (cachimbo) e da *ka'a* (erva mate) quando queimada na casa de reza, já que em função de tais procedimentos, as imagens-fantasmas deixariam de ver com precisão, e também confundiriam os cheiros que as atraem; na terceira extremidade, questionavam o porquê de os psicólogos *Juruá,* que eles até então haviam conhecido, nunca terem convocado as imagens como um fator relevante para a "saúde mental".

Para aqueles Mbya de Sapukai, passou a não fazer muito sentido, pensar "uma mente" saudável sem considerar as imagens nesse mosaico, imagens essas que, como entre os Yanomami e a *yakoana*, e os Huni Kuin e a *ayahuasca*, também estariam atravessadas pelas "plantas mestras": o *pety* (tabaco) e a *ka'a* (erva mate) (Krenak, 2022). Vejamos que imagem, xamanismo e uma certa noção do que seria "o papel" dos psicólogos, começou a orbitar, para os Guarani, em uma montagem que investia uma determinada prática estética de (des)ativação das forças cósmicas da erva mate e do tabaco, atravessada pelas presenças transgaláticas das imagens-fantasma. Sob essa perspectiva, uma mente adoecida é fruto de uma manejo ineficaz das "portas" que "controlam" os trânsitos entre o mundo florestal (*ka'aguy*), o mundo terral (*yvy*)- ao qual pertence o humano- e o mundo imagetal (*yva*), por exemplo. Menos que experiências traumáticas a serem desvendadas na interpretação de padrões ou sintomas, e antes de diagnosticar funcionamentos patológicos da mente, uma "clínica psicanalítica" Mbya passa, justamente, pela gestão de fluxos entre circuitos ontológicos; pelo manejo das passagens de existências entre naturezas. Não estar aberto às naturezas florestal e imagetal, por permanecer fechado ontologicamente, enclausurado na natureza terral do circuito humano, é fabricar adoecimento.

Em um dado momento, alguns deles começaram a questionar o fato de esse tipo de formulação ser sempre rechaçada e deslegitimada pelos aparelhos de saúde aos quais eles têm acesso. Nos lembravam que era "impossível" dizer a um médico ou psiquiatra de um CAPSi, por exemplo, que eles viram um espectro de uma mulher chorando à noite numa ruela da aldeia; pois como explicar que essa mulher existe, mas que não é humana, sem serem rapidamente interpelados como "loucos"? Como eles provariam para os psicólogos que aquela imagem "era real", que não se tratava de uma ilusão? Como repelir as argumentações "científicas" *Juruá* de que aquela mulher não existia, de que era uma

“imagem” que não estava lá, e que, na verdade, consistia em uma “criação” de uma mente adoecida?

De repente, essa incompatibilidade de sistemas de conhecimento emergia como uma aporia, e eles se recusavam a “concordar” que aquela aparição era um delírio, um devaneio, uma alucinação; já que antes de mais nada, aquela presença era um *yva po*, uma existência que, apesar de desconhecida dos regimes taxonômicos Juruá, existe e reivindica seu direito de existir ao aparecer. Nesse sentido, o que determinados regimes médicos patologizam, para os Mbya não se tratava de nada mais nada menos que uma “questão” de abertura à sensibilidades multinaturalistas. Nossas conversas passaram, então, a transitar por uma noção de clínica xamânica que atravessasse questões psicológicas, dentro de fronteiras que poderiam tecer certas pontes entre um mundo médico *Juruá* e um mundo mágico Mbya, sem que um se sobrepusesse sobre o outro, sem que o avistamento de um *angüere* fosse ou normalizado, naturalizado; ou tampouco estigmatizado como um evento fruto de “loucura”.

Aos poucos eles começaram a trazer alguns aspectos que outra disciplina do Eixo Específico do Magistério, Psicologia da Educação, tinha lhes apresentado até aquele momento do curso, e que já estava estabelecendo certas discussões que envolviam saúde mental, muito a partir de uma visada vigotskiana[21], conectada a uma reflexão voltada àquilo que se encontra nos mecanismos oferecidos pela saúde pública, como os CAPSis e a própria SESAI[22]. Nos parecia que o esforço teórico manejado era o de estabelecer possíveis zonas de convivência entre o que o SUS entende por saúde mental, e o que os regimes de xamanismo nos diziam sobre o “tema”. Havia uma espécie de consenso, de que, obviamente, era necessário vacinar as crianças, mas não indispensável dar à luz em um hospital; era importante receber os trabalhadores de saúde da SESAI, pediatras, psicólogos, nutricionistas, porém era de se suspeitar das extensas receitas prescrevendo remédios, até que se conversasse muito com os *xeramõi* e as *xejari (anciãos/anciãs)*.

Por outro lado, havia um outro consenso que dizia respeito às aparições das imagens-fantasmas e seus efeitos sobre a saúde “mental” das pessoas. Alguns estudantes que já haviam tido a experiência, relatavam as sensações e reverberações sensíveis que perseveravam sobre o corpo de médio a longo prazo, e alguns aspectos eram

---

[21] Referente à Vigotski (1896-1934), e sua proposta de uma Psicologia histórico-cultural.

[22] A Secretaria de Saúde Indígena - SESAI é responsável por coordenar e executar a Política Nacional de Atenção à Saúde dos Povos Indígenas e todo o processo de gestão do Subsistema de Atenção à Saúde Indígena (SasiSUS) no Sistema Único de Saúde (SUS). Atualmente, conta com mais de 22 mil profissionais de saúde, dos quais 52% são indígenas, em diferentes áreas e especialidades.

recorrentemente comuns: tontura, visão embaçada, frio em excesso, pensamento bagunçado e dificuldade de orientação espacial. Na contramão, eles diziam que se relatassem que esses distúrbios seriam efeitos de ter-se visto uma imagem-fantasma, qualquer médico iria condená-los a "ter problemas mentais" e, a partir dali, eles iriam ser medicados; por isso, eles recorriam somente aos xamãs para com o esfumaçamento do corpo com o tabaco e a erva mate, se verem livres desses resíduos. Porém, vejamos que o visionamento das imagens-fantasmas, é entendido como uma "questão importante" para ambos sistemas de conhecimento, o dos psicólogos e o dos xamãs. Mas talvez essa amarração de imagem, devir-folha e mundos transgaláticos que o xamanismo faz, pode nos permitir olhar para a saúde mental através de "problemas" imagéticos e ontológicos; o que posiciona a imagem ao lado de uma "clínica cosmológica".

Já depois de uns três ou quatro encontros, ao longo dos quais a pauta circulava em torno dessa troca de experiências com imagens, enfim havíamos chegado em algum lugar comum: imagem e saúde não se desconectam, apesar da incompatibilidade conceitual entre mental-espiritual que piscologia *Juruá* e xamanismo Mbya fazem existir. Em outras palavras, o avistamento de um *angüere,* por assim dizer, nos conduz para uma abertura sensível ao mundo dos *yva po,* um mundo não-humano no qual modos de existência imagéticos perturbam a saúde; em via análoga, uma crise psicótica ou um quadro esquizofrênico, também opera uma fenda sensível em que se vê imagens de um *fora do mundo*, - o que a psicologia de modo geral entende como um *fora do real*-; porém, para os Guarani, lidar com a saúde mental, passa, justamente, por lidar com imagens e mundos que elas convocam, não apenas para os mundos xamânicos, mas para mundos quaisquer.

Vejamos que de maneira nenhuma estamos diante de um *"os povos selvagens são esquizofrênicos"*, muito menos de um *"os esquizofrênicos são selvagens"*, pelo contrário, estamos diante de um devir-esquizo e de um devir-guaranítico que se infiltram nessa determinada noção de clínica, inextricável do xamanismo e da cosmologia, que parece nos mostrar que, talvez, uma mistura de imagem e "saúde mental", seja, justamente, o que os Mbya nomeiam "espiritualidade", e que a nosso ver, estaria mais perto de uma "clinicação cósmica" que investe a mentalidade e a corporalidade indissociáveis. Não se trata, pois, de recorrer a uma categoria transcendente advinda de um circuito sagrado e/ou divino, se trata de criar modos de relação com as imagens que nos abram para a imanência, para a multiplicidade de galáxias e universos que se colocam ao lado do mundo humano. Nessa paisagem, um lago e sua mata ciliar são dois mundos, e estar saudável é como se abrir sensivelmente a eles para trocarmos imagens em fluxos não-destrutivos.

Clinicar do ponto de vista Mbya, passaria então, por uma operação de aberturas e fechamentos sensíveis ao trânsito das imagens por entre os circuitos ontológicos contemplados pela cosmosociografia. Nos parece que, quando os Mbya empenham procedimentos xamânicos dirigidos à "saúde mental", essa clínica cosmológica empenha uma trançagem de técnicas mágicas, médicas e imagéticas. Imagem e cuidado atravessam todas essas três esferas no pensamento Mbya. Elas funcionam indesconectáveis quando um xamã age, produzindo um campo de forças que pode nos dar a ver um quarto, onde habitamos juntos. Não se trata, pois, de defender uma espécie de argumentação conciliatória. Pois, antes de mais nada, desejamos salientar que o xamanismo Mbya gesta uma montagem, uma combinação de estratégias que a cosmologia experimenta enovelando estética, magia e medicina indiscerníveis, compondo territórios transontológicos, ou ainda, *mégicos*, nos quais clínica e imagem modulam sensibilidades cósmicas, que não estão restritas aos ameríndios, mas que tocam e infiltram todo e qualquer povo, todo e qualquer humano.

### 4.3 Deriva, Devaneio e Corpo

O *grupo de quarta* esteve funcionando de 2020 a 2024 de maneira remota; e foi um dos grupos nascidos durante a pandemia mais longevos do Kumã. Durante todos esses anos com muitas entradas e saídas. Nós mesmos, estivemos com ele de 2021 a 2023. Atravessamos momentos distintos que teciam as grupalidades, suas dinâmicas de presenças e ausências, o fazimento coletivo do grupo a depender dos participantes acolhidos; mas algo sempre retornava: uma espécie de experiência de deriva coletiva. Inúmeras vezes, com membros dos mais variados, em um certo ponto da trajetória do grupo uma dimensão *delirante* chegava aos encontros; independente do perfil, -professores, estudantes, analistas, filósofos; esse espaço para desviar que se apresenta quando se acessa "o modo" *cinema-de-grupo* de estar com as imagens é uma amarração importante. Que cantinho é esse que se cria onde "endoidar" faz bem? Como andar por ele sem ficar ali? Como manejar nossas fronteiras?

Nós, quando estamos em grupo, temos de conviver com essas perguntas à tira colo. Quando fazemos uma chamada aberta para novos "integrantes" não sabemos que mundo chega. O desafio é então "acomodar" mundos estranhos entre si em uma prática que acumula algum repertório metodológico, mas que não está no controle. A criação dos dispositivos se

torna, assim, um empenho incessante, pois há a necessidade de arquitetá-los na relação com esses mundos heterogêneos que compõem o grupo, para potencializar a sensação de grupalidade. Tínhamos à disposição algumas pistas do método que vinham funcionando e que contribuíam para uma abertura à imanência: não revelar a autoria das criações, não estimular falas muito centralizadas em si, sustentar determinados silêncios, praticar o *ver junto* os dispositivos produzidos -que no caso seria um ver simultaneamente- e elaborar e enviar um relato das memórias do encontro com uma descrição do dispositivo para o próximo.

Esses fios metodológicos se mostravam importantes pois incidiam em uma dupla ativação; de um lado, costurava-se relações no interior do grupo que intensificavam o magnetismo entre as partes; e de outro, os dispositivos agiam para perfurá-lo permitindo que mais mundos entrassem. O não falar de si evitava percursos muito narcísicos; o não dizer "minha imagem" diluía territórios muito duros; respeitar os momentos de silêncio abria os ritmos internos do grupo para outras velocidades; ver junto/ao mesmo tempo, conectava os corpos, mesmo distantes, através das imagens. Mas não estar no controle também nos colocou a difícil decisão de dizer alguns *sim(s)* bastante perigosos. Já depois de muito tempo de encontros assíduos, esta conectividade mediada pelos *consoles* gerava certas inquietações no grupo. Nunca nos veremos pessoalmente? Fulano é alto ou baixo? Por que não aparecemos nas fotos? Respondíamos que não saber os autores era parte da brincadeira, e que nos liberava de uma pressão desnecessária de auto-exposição, ou mesmo para exercitar certo desapego. Até que decidimos que nos arriscaríamos a construir dispositivos em que o corpo chegasse, mas que de alguma forma dificultassem a identificação, para mantermos uma desestabilização da autoria. Estaríamos suscetíveis a certas aparições do corpo criando desvios. De fato, estávamos cansados de ver apenas os rostos recortados dos nossos pares nos quadradinhos do *googlemeet* e fomos tateando alguns caminhos para uma abertura.

Nas conversas, alguns(mas) frequentadores(as) ligados(as) ao teatro e às artes cênicas, reportavam suas experiências com os jogos dramáticos; metodologias que tocavam a nossa, determinadas potências de engajar o corpo na clínica, fluxos de outras naturezas que apareceriam… Rapidamente eles começaram a propor dispositivos, se misturaram a nós do Kumã na proposição das linhas comuns a serem compartilhadas na "condução" das criações, e novos modos de "colocar o corpo" na imagem foram irrompendo. Um participante ou outro, a princípio, escapava do "ritmo coletivo", centralizando em si as imagens devolvidas ao grupo; o que, por assim dizer, deixava alguns resíduos e constrangimentos, mas também potências que tivemos de dissecar aos poucos.

Com os corpos vieram relatos de histórias de vida- outra novidade que nos pegou de surpresa. Quando a fala ia se estendendo demais, algum de nós cortava: vamos ver a próxima?! Todos consentiam, já percebendo a torção no movimento. Fechávamos as câmeras, abríamos a playlist com os dispositivos no *youtube* e assistíamos a sequência de fotos ou vídeos da vez. Era como se ao disponibilizar o corpo fosse acionada uma memória a ser partilhada, o que foi criando uma intimidade atípica entre todos nós.

Os dispositivos aterrisavam nos encontros e uma infinitude de afetos nos acometiam. Falávamos de tudo, do preço do café, do jogo do Galo, da doença de um parente, da imagem de uma árvore que é o céu das borboletas, de um abuso sexual à uma criança, de um filme do Godard… Muitas camadas sensíveis saltavam, e ninguém se furtava de deixar o delírio tomar os encontros. Em um deles, o dispositivo era uma espécie de mistura de fabulação e performance: havia um "corpo-personagem" a ser entrevistado pelos demais integrantes; e com as câmeras abertas uma pessoa começava a brincadeira com uma pergunta para que a entrevista se iniciasse sinalizando algumas características desse corpo. Todos tinham que prolongar a conversa introduzindo novas provocações, deixando marcas na composição corpórea do "personagem". Era permitido mostrar objetos e fazer sons e ruídos que dissessem respeito àquele corpo; enquanto isso, as imagens criadas pelo grupo circulavam no "compartilhamento de tela" para habitar a cena.

As imagens iam surgindo e as fabulações iam montando com essas imagens. Um ralo de banheiro que reclamava estar preso, sem entender sua fixidez e importância, reclamava de não poder se deslocar para esticar os ossos; algum participante abria a câmera e colocava ao lado do ralo outros corpos, uma escada, um grampeador, um ursinho de pelúcia e os devaneios continuavam. Em certos momentos, o grupo abria mão de falar e somente produzia sons. Braços tortuosos, um envelope uterino no escuro, grãos de areia no ouvido, cheiro de infância, de vó e de mato, buracos abertos, deslocamento rastejante que cai de costas, corpo-comida de imagem que gosta de percussão e usa máscaras. Quando vimos já se ia quase uma hora de dança ritual em frente às câmeras. Uns no Rio de Janeiro, outros em Belo Horizonte, gente na Paraíba e em Belém do Pará… Estar nesse grupo com o cinema, era experimentar um perder-se com as imagens sabendo que algum solo nos esperava, um vôo de ida e volta.

Esse dispositivo chamamos de "entrevista a um corpo-monstro", mas ele não foi o único corpo que emergiu de nossa deriva. Por entre os períodos em que essa entidade cósmica "o corpo" vagou dentro do grupo, produzimos um devanear que foi esbarrando em corporalidades outras. Mesmo o aparecimento dos nossos corpos nas imagens, sempre se

dava de revesgueio, alguma coisa se torcia. Às vezes as pessoas recorriam a estratégias mais óbvias e clichês, mas conforme os dispositivos iam colando uns nos outros, potencializando linhas de fuga de uma molaridade auto-erótica para tocar zonas, diríamos, diferenciantes, essa proeminência de um corpo individuado, demasiado humano, ia sendo escanteada, abandonada para que essas outras corporeidades sequestrassem a imagem.

Passamos por alguns encontros e dispositivos que foram costurando a trajetória desse corpo não identificável em trânsito no grupo. Poderíamos dizer que ele apareceu em muitos momentos, mas sua imagem era incapturável e, portanto, "apenas" acompanhamos seus deslocamentos. Em um encontro o dispositivo consistia em tirar uma foto de uma foto que os integrantes tivessem revelada em casa de seu tempo de infância, com alguma interferência para dificultar o reconhecimento da pessoa. Alguns dispositivos chegaram com gestos um tanto preguiçosos; marcas de pinceis mágicos dos aplicativos de celulares "sujando" a imagem, tarjas quadradas na face, mas outros foram muito inventivos, poéticos; um deles propôs interferências físicas na composição do quadro, posicionando colares de contas em frente à foto que seria fotografada, o que criou uma sobreposição de cores e texturas que embaralhavam figura e fundo; em uma das imagens, uma criança empenhava um rápido movimento giratório que a câmera aprisionou como um vulto, como um rastro desconhecido; em um outro dispositivo o enquadramento era torto e cortava os rostos das pessoas, deixando intacto em quadro, apenas um cachorro sobre o sofá.

As imagens circulavam no grupo e iam se quebrando, se desfazendo em pedaços, e o corpo que pairava sobre o grupo se transformava. Ao quebrar "esse corpo", ou ainda, ao efetuar cortes sobre ele, o grupo encontrava sensações que desestabilizavam a identidade corpo-humano. A imagem abria paisagens sensíveis e uma multiplicidade de corpos pediam passagem; e ao passarem, disponibilizavam devires: devir-criança, devir-animal, devir-mula-sem-cabeça. As intervenções nas imagens desviavam a rota, e uma linha potente podia ser prolongada: uma face que cai, uma cabeça que rola, um dedo que se perde, uma orelha que respira, um rabo que nasce. Nesse "recorta e cola" de partes, o grupo podia ir inventando um corpo que se desligava do antropomorfismo e experimentava uma deriva.

Nos colocarmos em quadro, mesmo que camuflados, que poderia render um certo percurso egóico, na verdade atualizava paisagens e territórios a serem compartilhados. Menos que recorrer a lembranças "umbilicais", esse corpo "grupal" navegava por entre continentes, descrevia lugares, relevos e sutilezas que não estavam na imagem, mas que teciam andanças dessas forças nos mapas subjetivos do grupo, evocando cheiros, texturas, outras brincadeiras, outras presenças. Uma rua de terra, uma cachoeira, um berço de

madeira, banhos de mangueira, um cavalo-galinha, dois universos que se encontram inventando um terceiro. Imagem e mundo em afetação, transformando um ao outro em corpos habitáveis quando se devaneia.

**Imagem 51: Dispositivo 01**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Imagem 52: Dispositivo 01**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Imagem 53: Dispositivo 01**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

Vejamos que ao “devanear”, ao grupo não interessava quem era a criança na imagem. Tampouco víamos a tal rua de terra ou o cavalo-galinha imagetizados. A imagem estava ali para que alguma “criancice” se desprendesse e afetasse o grupo. O(A) menino(a), mais

rápido(a) que a câmera, que se vira duas vezes para não se deixar fotografar, é como o dispositivo que chama o corpo para driblá-lo, para retirar dele qualquer sujeito, qualquer identificação. E esse era o desafio que o grupo colocava em jogo: como esticar um pouco mais a abertura a essa montagem de um corpo, sem reincidir em territórios narcísicos e representacionais? Como "desbravar" mais camadas desse corpo desviando de um fundo humano?

Continuamos experimentando. *Um vídeo de até um minuto mobilizado pela ideia de "descobrir um corpo"*. Novamente, como no encontro anterior, alguns participantes não se engajaram como esperávamos, e enviaram dispositivos muito desconectados da proposta; por outro lado, três vídeos tomaram a cena e colocaram em circulação questões muito potentes para a conversa. Um deles, um plano fixo de um monte de galhos e gravetos, muito provavelmente, resíduos de uma poda de árvore de grande porte; outro, um plano contra-luz do céu, que deixava a imagem estourada e não permitia que diferenciássemos com exatidão se o que víamos era o sol ou a lua; o terceiro, um vídeo na vertical de uma mão humana desmanchando um pedaço de raízes com terra, parecido com um xaxim de orquídeas.

"Cortar as unhas, os cabelos, depilar as axilas…Será que quando cortamos os galhos da jaqueira ela sente?" Os diálogos iniciais foram tateando uma certa correspondência entre o corpo da árvore e o corpo do humano, até que essa pergunta abriu um rio no encontro. Uns respondiam que não, outros diziam que apenas "no sentido figurado", alguém reivindicou que não deveríamos podar as árvores, pois quanto mais sombra melhor, também lembrou da contribuição para as emissões de carbono, houve quem recorresse ao pensamento indígena dizendo que as árvores são seres sensíveis sim, e de repente, se nem todos concordavam que de fato *a jaqueira sente*, pelo menos havia o consenso de que era melhor pensar que ela e as outras árvores sentiam de fato. Não para ignorar a biologia -muitos participantes eram professores, não desvalorizariam a cadeira de um colega-, mas para "plantar" mais poesia no pensamento, para "autorizar" as árvores à categoria de modo de existência sensível, para abrir o que conhecemos a alguma diferença que pudesse colocar "novidades" para o pensamento.

A imagem em si não era nada demais, não tinha requinte estético, ou rendimento plástico. Nada além de alguns galhos e folhas secas amontoadas. Uma ex-árvore, um cadáver mutilado. Era uma imagem que poderia ter sido feita para denunciar um vizinho por poda ilegal de árvores centenárias, ou registrada pelo jardineiro para comprovar ao chefe que a derrubada havia sido concluída, ou ainda, retirada por um colega de turma que solicitava ajuda para fazer uma fogueira de festa junina. Por outro lado, os pedaços da jaqueira fizeram

uma passagem extraordinária, foram de restos de matéria orgânica à corpo que sente em cinco minutos. O que a racionalidade professoral tinha de compromisso com a botânica, deixou de fazer sentido imediatamente com a aparição de uma imagem. O corte na perspectiva que todos do grupo tinham em relação ao modo de existir *árvore,* abriu uma nova ontologia para as jaqueiras, um novo mundo onde cortar galhos é mutilação e deve ser "evitada". Um salto esquizo que derramou no grupo um sabor ameríndio, um devir-yanomami que a imagem carregava.

Voltamos ao *ver junto* e a "lua solar" veio à tona. As árvores agora autorizadas a sentir, encontraram um corpo xifópago que habitava o céu. Lua e Sol antes de antônimos celestes, viraram uma espécie de corpo duplo que desfazia as fronteiras das identidades solar-lunar, borrava as unidades corpóreas de cada astro e diluía a dicotomia masculino-feminino. Aquela lua tinha luz própria. Naquele mundo não havia eclipse. No céu, sempre o sol e sempre a lua. Naquele planeta o que havia era um acoplamento. Sol e lua nunca circunscreveriam *um.* Seriam sempre dois para além do par. Satélite e estrela aglutinados, inseparáveis. Dois corpos grampeados um ao outro, amarrados como as gêmeas de Tunga a passear no horizonte. Sobreposição, acasalamento, fricção cósmica.

O cosmos que "atropelava" o grupo não era copernicano. A lua também estava no centro. Dois corpos incompatíveis ocupavam o mesmo espaço. Newton também não funcionava nesse mundo. A imagem nos dava a ver um sistema *solunático* e o nosso devaneio arriscava a elaboração de uma mitologia. Estávamos à deriva em um espaço sideral ainda não catalogado. Éramos uma mistura de astrônomos, deuses e astronautas. Mas nem deuses, nem astronautas. Talvez só lunáticos mesmo, ou melhor, *solunáticos*. Um outro tipo de gente, a fim de inventar um povo, um mundo e um corpo ungidos na geleia geral.

O grupo se autorizava cada vez mais ao devaneio, já não era problema delirar, entrar em contradição com a realidade ou com a ciência; naquelas paisagens subjetivas era possível fabricar, criar um mundo com o grupo que não devesse nenhuma obediência às leis da física, que ia se montando com as imagens e por conta delas. Um mundo desobediente, um mundo que se descobria desestabilizando naturezas, dogmas e paradigmas, para que o delírio colocasse em circulação um *vir a ser*, um *tornar-se* que abriria os processos subjetivos aos fluxos do desejo e da criação.

Depois dessa deriva "astrológica", viria às nossas telas "aquela" mão. Uma mão obviamente de gente, que tocava um bloco de terra sem pressa, tateava um chumaço de pequenas raízes, enfiava levemente os dedos entre o emaranhado, pequenos grãos de areia caíam, alguns pedaços eram arrancados, desmanchados aos poucos, ouvíamos o ruído das

partes do xaxim sendo puxadas e cachorros latiam ao fundo. O prazer de tocar a terra invadia o grupo, uma espécie de erotismo terroso tomava conta das impressões. Assistimos de novo e não havia dúvida, estava muito gostoso passar a mão naquela terra. Realmente, ser humano não era tão ruim assim, tinha seus "benefícios", mas eles somente se ativavam na relação sensível com os outros corpos do mundo. Subir na árvore, comer jaca com a prima, se empanar de areia da praia antes de um mergulho, ver o nascer da lua. O grupo se deparou com um humano que, quando monta com outros corpos, se conecta às sensibilidades *jaqueiras* e toca a terra como os tatus.

As imagens nesse sentido, agiam como uma espécie de escavadeira no chão onde as grupalidades se assentavam, revirando o solo, colocando sobre a humanidade as minhocas, as baratas e as luas solares. O devir erupcionava das perfurações e o grupo experimentava uma tempestade de lava com a qual devia moldar sua nave. Devanear e derivar se mostravam duas moendas de um mesmo engenho, pois ao disponibilizar os territórios existenciais à ação dessas presenças diferenciantes, o grupo investia suas aberturas às forças não-humanas, em uma espécie de composição heterogenética dos processos subjetivos, e o devaneio engajava também, múltiplos corpos em um movimento transformacional.

**Imagem 54: Dispositivo 02**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Imagem 55: Dispositivo 02**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Imagem 56: Dispositivo 02**



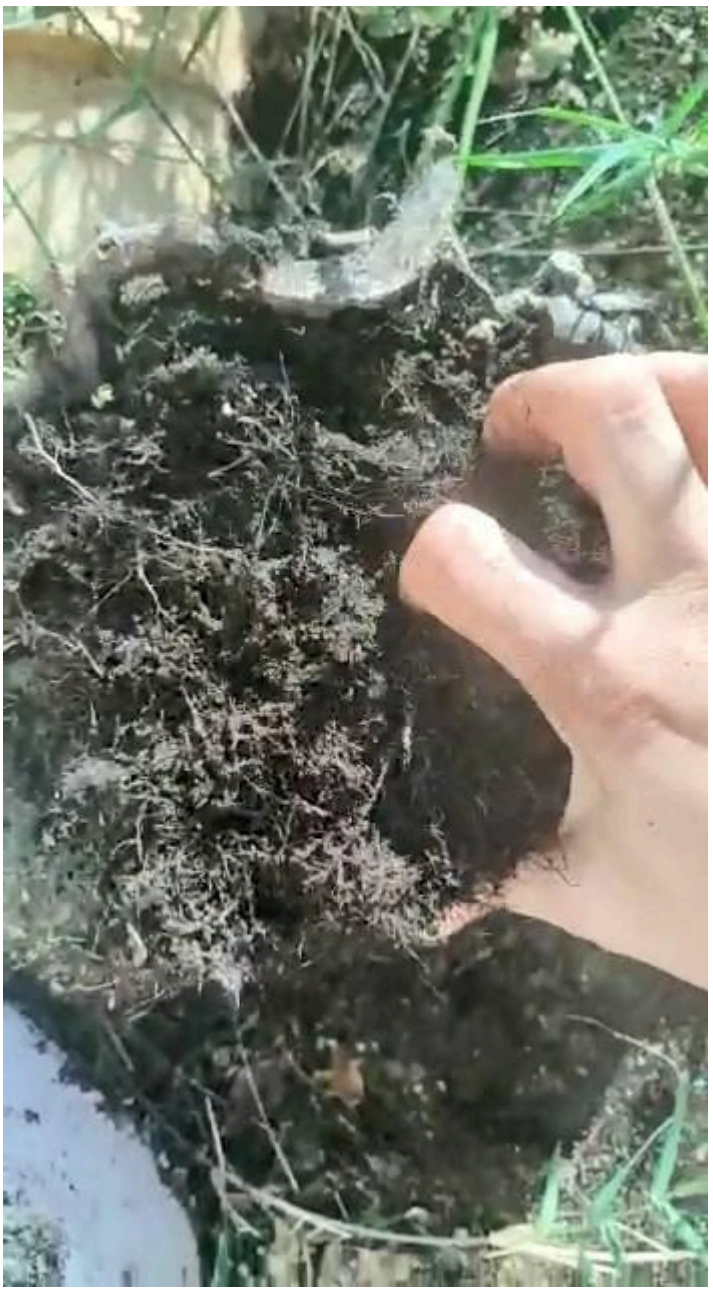
Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Imagem 57: Dispositivo 02**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 58: Dispositivo 02**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Imagem 59: Dispositivo 02**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

Novamente, delirar com as imagens ia picotando camadas, produzindo vizinhanças inusitadas: lua e sol sobrepostos, jaqueiras sensíveis à dor, pele e terra numa transa cósmica. Potências virtuais que inseriam no grupo gradientes diferenciais, transformadores das condições ontológicas dos modos de existência afetados pelas agências da imagem. Um devanear que fabricava corporalidades multiespécie com o que as imagens infiltravam na experiência de grupalidade. Uma montagem improvisacional de sensibilidades que esgarçavam os limites do humano, justamente, porque corpos não-humanos foram

compondo as paisagens existenciais do grupo. Apesar dos vídeos "despregados demais" do dispositivo terem gerado certo desconforto quando assistidos, somente esses três "exemplares" já fizeram do encontro um turbilhão.

Insistente, a sombra do corpo permanecia sobre o grupo e nos forçava a encompridar a trajetória. Desenhamos um novo dispositivo a partir da ideia de um corpo-sem-rosto: *duas fotos mobilizadas pela pergunta "O que sobra quando se subtrai um rosto?"*.

Na quarta-feira seguinte, nos encontramos novamente e começamos a ver os dispositivos. Dois gestos que haviam povoado as fotos da infância, citadas no início desta seção, retornavam nas duplas de fotos: um corpo que a câmera *quase* imprimia e um corpo que a imagem quebrava em partes. O rosto, aquilo que mais identificaria o sujeito, deveria ser desfeito para que um corpo aparecesse, mesmo que parcialmente. Essa espécie de parcialidade, de fragmentação que nos levava a não-identificação, também parecia estar nos conduzindo a uma desfuncionalização das partes do corpo. Ainda que uma perna "servisse" para andar, se equilibrar, chutar as coisas, ela no borrão do corpo que dança na imagem é mais uma nuvem, uma névoa. À pouca luz, um corpo-lontra aparece quando o performer coloca uma camiseta sobre a cabeça. Um mamilo vira uma casa de piercing. Uma mão o ânus. As imagens traziam algo que elas não "eram", o que sobrava daquelas imagens para o grupo não estava impresso, visível, atual. As conversas circulavam para um fora da imagem, mas a partir dela. Uma imagem que não estava representando nenhum corpo, mas fazendo pontes para zonas de experimentação de corporalidades abertas.

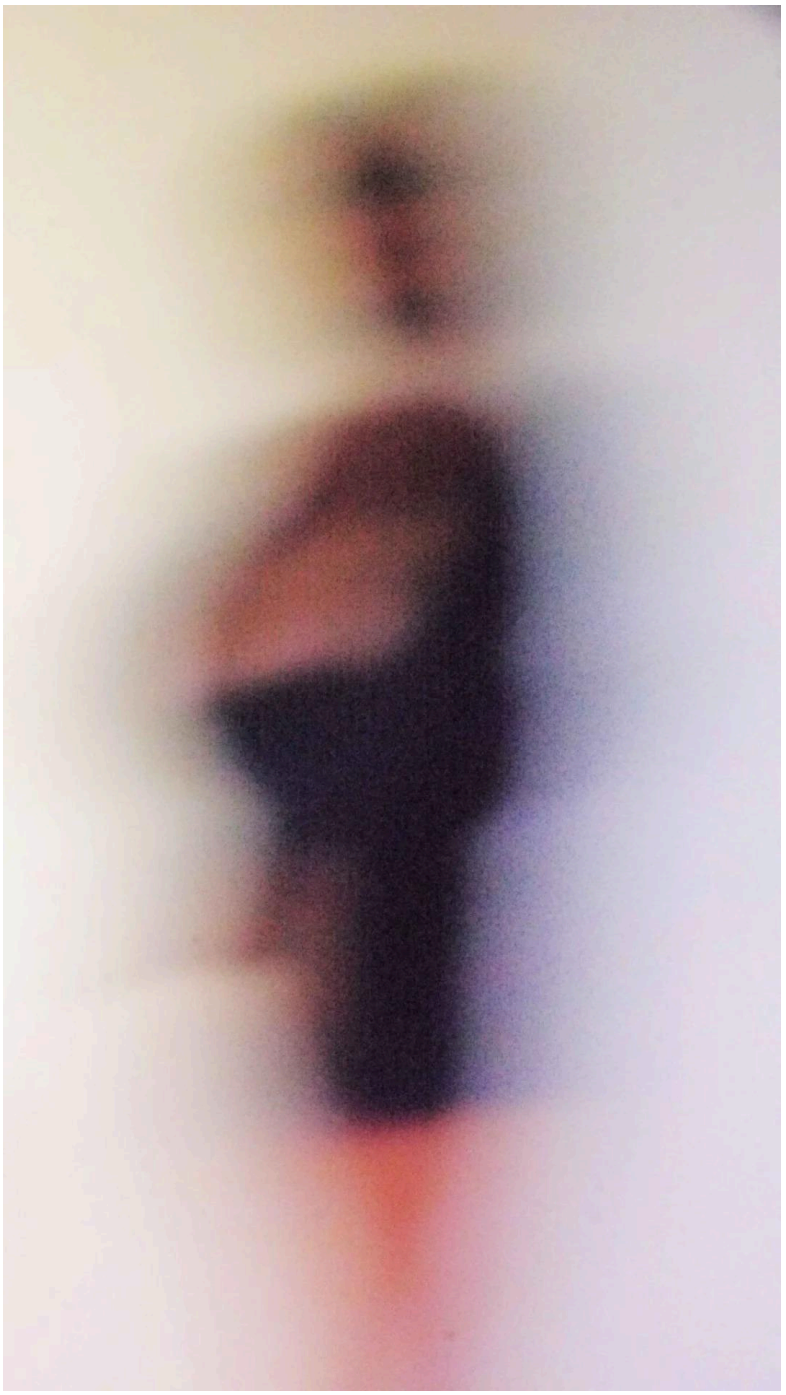
Lontras, pernas forrózantes, gentes criadas em aquários, a desconexão óculos-rosto. O que o grupo mais "curtia" era pegar as linhas de fuga, viajar com a imagem para fora do mundo humanoide, esbarrando em atrações e repulsões que essa imagem imantada distribuía no grupo. Com o devir-lontra, o devir-peixe-no-aquário e o devir-névoa em "campo", as imagens "encantavam" aquela grupalidade que ia se compondo. As relações entre os participantes se constituíam inextricáveis na operação desses afetos animais e atmosféricos. Talvez não haveria grupo sem que esses corpos abrissem seus mundos para partilha. Ao inventar um corpo estávamos também suscetíveis às mundidades conexas a ele. Se na imagem sem rosto víamos o vulto, o que sobrava no grupo era uma fumaça inebriante. O devaneio era mobilizado nesse alargamento sensível que nos inundava de mundos.

Ninguém poderia dizer que depois daqueles encontros ainda *era o mesmo*. As metamorfoses que as imagens induziam nos corpos, tinham determinados efeitos osmóticos na composição das sensibilidades que engajávamos no grupo. A partir dessas aparições delirantes, os universos sensíveis que colidiriam com o corpo grupal, não estariam apartados

dessas forças e presenças transnaturantes. O grupo se permitia mutações, invenção e deriva para experimentar corpos e mundos que ultrapassavam a "condição" humana. Esse arriscar-se em colocar o corpo para jogo nos dispositivos produzia potências que, antes de reificarem identidades e representações, nos apresentou desvios importantes que fabricaram frestas entre mundos para experimentarmos o devir. Ao alterar a perspectiva sobre a jaqueira, ao cambiar o modo de ver a lua, ou ao desmanchar o corpo que dança, as imagens disponibilizaram ao grupo uma multiplicação de naturezas e universos. A imagem, ao afetar e ser afetada pelo delírio não procura um *eu* que a sedimente ou uma essência que a organize através da transcendência. Quando uma imagem é vista, todo um campo invisível se abre aos processos subjetivos que são transformados na imanência, deixando resquícios ébrios, devaneantes que desestabilizam o que se é.

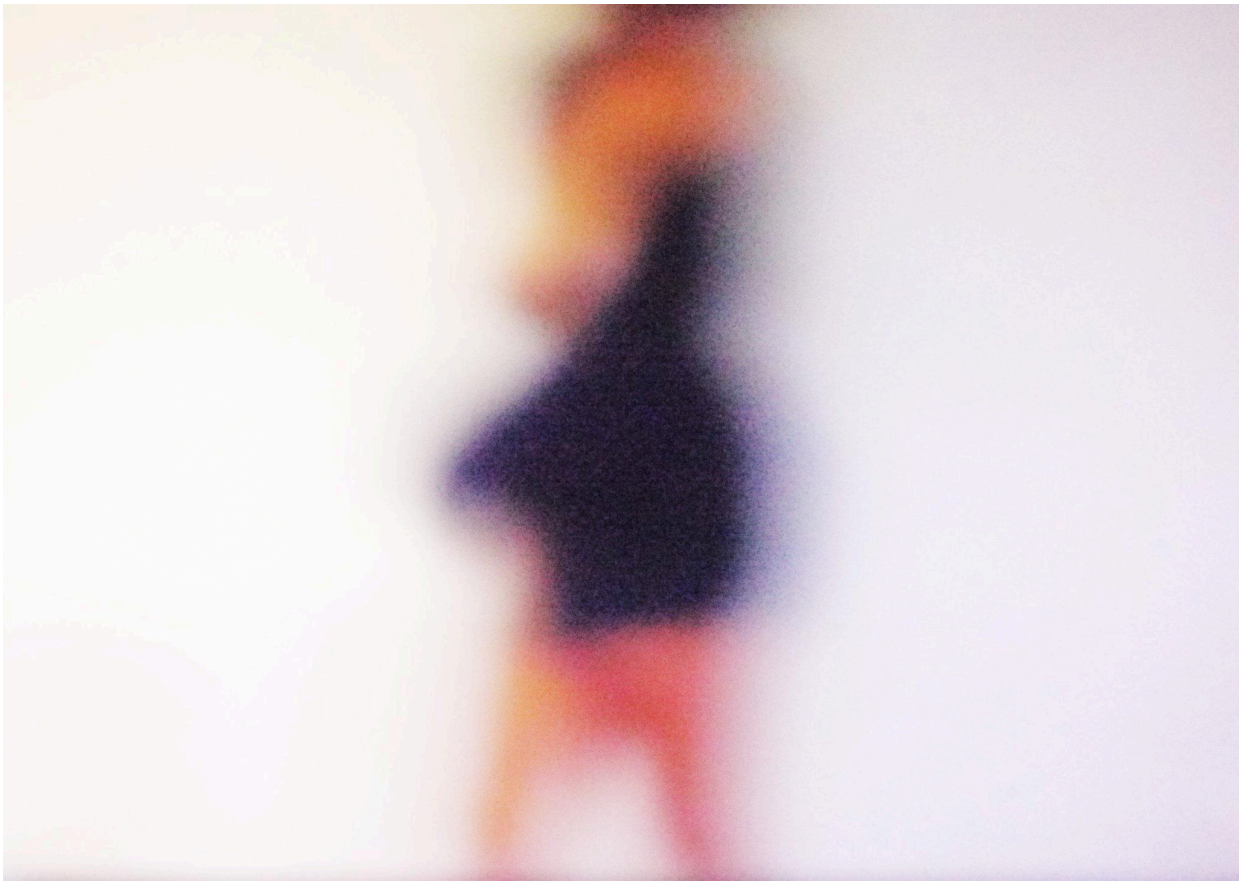
Muitos eram os depoimentos sobre a experiência do grupo até aquele momento, as sensações que persistiam após os encontros eram geralmente nomeadas por termos que tocavam esse delirar. Sensação de embriaguez, certo enlouquecer gostoso, uma viagem de tapete mágico; até que em um dado momento uma participante nos narrou a existência de uma entidade mais-que-humana, popular na Amazônia paraense, que nas estradelas do interior da floresta assobiava nos entroncamentos e nas encruzilhadas para desorientar os viajantes. Quem era pego na armadilha, quando conseguia retornar para a casa ou chegar no destino pretendido, ficava atarantado, confuso, "desnorteado"; sensação que os amazônidas chamavam de *mundiado*, e que a participante dizia sentir quando estava no grupo. Sensações vizinhas das que relataram os Guarani quando invadidos pelo *Yva,* o mundo das imagens. Não ter norte, não saber onde ir, estar à deriva, desorientado, perder o controle, é se encher de mundo, é ser radicalmente povoado por mundidades às quais não pertencemos, mas com as quais compomos paisagens de cuidado, territórios de existir em potência para nós e para o grupo.

**Figura 60: Dispositivo 03**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 61: Dispositivo 03**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 62: Dispositivo 03**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 63: Dispositivo 03**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 64: Dispositivo 03**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 65: Dispositivo 03**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 66: Dispositivo 03**




Fonte: acervo Laboratório Kumã

**Figura 67: Dispositivo 03**



Fonte: acervo Laboratório Kumã

### 4.4 Esquizoanálise, Desejo e Paisagem

Deleuze, em seu abecedário, nos lembra algo bastante importante da sua concepção de desejo, ou ainda, da concepção de desejo que atravessou todo o seu trabalho ao lado de Guattari. Os autores, quando pensam em uma clínica que coloca o desejo na superfície daquilo que movimenta os processos subjetivos, entendem que quando se deseja, nunca se deseja algo específico; não existindo um objeto no qual se concentram centripetamente as forças do desejo; muito pelo contrário, quando o desejo se move, todo um arranjo de signos são deslocados e descolados de um centro. Para eles, as forças desejantes são, necessariamente, dispersas, multivetoriais e caóticas, e, ao circularem, compõem desenhos, quadros, imagens fora de uma representacionalidade, mas que na contramão conjecturam regiões, territórios, domínios em que as forças encontram mais ou menos aderência, configurando *mapas existenciais*. Quando se deseja, nesse sentido, se está atravessado por uma infinidade de forças passíveis de serem montadas, conectadas e postas em relação com signos de incontáveis naturezas. Por outro lado, essa caoticidade seria justamente "efeito" da abertura dos processos subjetivos ao devir, e uma clínica atenta a essas agências de um fora do sujeito, deveria investir esforços em fabricar determinado *topos,* determinado lugar existencial em que os fluxos desejantes possam fazer passagens para a produção de mais vida em potência.

Dito em outras palavras, certa suscetibilidade ao caos é o que manteria os processos subjetivos abertos à transformação, abertos àquilo que *não se é*. Para Deleuze e Guattari (2022), o problema de uma psicanálise estruturante, estaria justamente, na contenção dessas forças, desses impulsos para direcioná-los aos territórios cristalizados de subjetivação: o bom filho, o profissional adaptado, o pai exemplar, o homem macho e etc. Dessa maneira, uma clínica que estivesse disponível "a ver onde a bagunça poderia dar" era uma clínica que se abria para a transformabilidade ininterrupta; o que convocaria não um *inconsciente ético*, mas sim uma *ética do inconsciente,* que dispararia uma contra-efetuação imediatamente política ao campo social organizado e organizador (p. 221).

Tal mistura de intensidades e devires que apareceriam, caso o inconsciente não fosse domesticado, seriam, portanto, insuportáveis para uma clínica edípica, pois o movimento pluridimensional do desejo recusaria toda e qualquer estrutura representacional que o organizasse. Nesse sentido, uma clínica de outra natureza deveria ser investida nas práticas psicanalíticas, para que a análise, propriamente dita, também recusasse os centros gravitacionais, para sustentar nada além do *movimento.* Uma prática clinicante que acolhesse

as ações do devir sobre os processos subjetivos sem codificá-los, atenta às conexões que ativam não apenas a diferenciação, mas também as interrupções que obstruem as passagens das forças desejantes por entre os territórios existenciais.

Sobre essa característica conectiva, montável do desejo, em entrevista a Claire Parnet para seu abecedário, Deleuze (1996) nos diz:

> Vocês nunca desejam alguém ou algo, desejam sempre um conjunto. [...] não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto [...] Não há desejo que não corra para um agenciamento. [...] Desejar é construir um agenciamento, um conjunto: conjunto de uma sala, de um raio de sol, de uma rua… (Deleuze; Parnet, 1996).

Vejamos que para a clínica proposta por Deleuze e Guattari (2022), o desejo não é direcional, programático ou refém de uma estrutura mental à qual se acopla nos lugares pré-estabelecidos a ele; formulação que nos faz arriscar que para a prática clínica deleuze-guattariana, uma paisagem não funciona como uma foto fixa, um cartão postal, ela é, antes, a produção de movimentos que põe em relação uma infinidade de signos. Quando vamos trabalhar em um jardim, decidimos quais flores interessam, quais cores compõem umas com as outras, quais plantas são dispensáveis; e isso não para exercer um ponto de vista autoritário sobre a paisagem ou sobre os modos de existência vegetais, mas, antes, é justamente apostar no gesto estético como operador de conexões, de cortes, de agenciamentos.

Um clínico seria, por assim dizer, então, uma espécie de construtor de paisagens; um paisagista que opera em um território de relacionalidade e transformação. Deleuze (1996) chega a dizer que se há uma noção que paira o desejo é uma certa sombra construtivista, um construir inesgotável que é o movimento da própria vida esculpida sobre a existência. Dito de outra maneira, o desejo se move transformando os processos subjetivos que necessitam ser (re)engajados relacionalmente com uma enxurrada de forças e signos para potencializar a vida: eis o trabalho desse clínico-paisagista.

No setting paisagístico, ao plantar algumas rosas que habitavam o vaso, ou a floricultura; o chão onde serão alocadas deve ser antes nivelado, ou esburacado, perfurado de acordo com o rendimento visual esperado, porém as flores não podem estar demasiadamente suscetíveis ao sol ou à sombra, elas precisam que alguma luminosidade branda chegue às folhas; após plantadas é de bom tom oferecer-lhes água fresca, mas não em muita quantidade para evitar o encharcamento da terra. Solo, água, plantas, floricultura, luz e sombra, são

signos de naturezas distintas que se juntam para a produção de um *lugar*; vegetais, minerais e humanos se agenciando em uma montagem gestada esteticamente, sempre atenta aos acoplamentos que disparam potências. Nem tanta água, nem tanta luz, nem um buraco muito profundo, nem outro muito raso…

No setting psicanalítico, por sua vez, ao receber um paciente que está enfrentando graves crises e que afirma ter um gafanhoto morando em seu estômago; primeiro, algum chão onde possam viver acoplados gafanhoto e humano precisa se fazer, nem gafanhoto nem humano necessitam ser apartados, algumas folhas de alface no almoço devem ser destinadas ao inseto, ao paciente não se pode negar a "realidade" do invasor, mas nem humano nem gafanhoto devem existir mais ou menos que o outro; ser um humano aberto ao devir insetal, pode estar "fazendo" um *lugar* existencial onde não é insuportável ser gente. Inseto, humano, alface e estômago podem estar montando uma paisagem onde existir é possível, onde a multiplicidade de naturezas que compõem os territórios subjetivos aparece, sem se destruir um mínimo de unidade indispensável para a vida ser vivida. Nem muito grilo, nem muito gente…

Eduardo Passos e Danich Mizoguchi (2020) nos lembram dessa relação entre ontologia e estética nos processos subjetivos:

> O princípio ontológico de que tudo flui não indica que não haja modos de existência que temporariamente se estabilizem [...] um mínimo de eu é necessário para que a dimensão estética da existência se efetive: estratos e formas temporárias são importantes para que novos afetos e agenciamentos possam emergir. [...] é preciso atenção para que as divisões que criam este eu mínimo mantenham-se em uma relação de alteridade inclusiva com o seu fora sem que endureçam por demais o território subjetivo nem caiam destrutivamente no caos. (Passos; Mizoguchi, 2020, p. 38)

Vejamos que a construção das paisagens subjetivas se dá na composição de territórios onde elementos de um fora do humano possam ser agenciados aos gestos de cuidado, o que retira uma centralidade antropomórfica do trabalho clínico. Outros modos de existência podem "operar" suas forças no clinicar; gafanhotos, rosas e luz do sol montam uma cena através da qual muita vida passa. Uma dimensão sensível que acolhe um traço delirante, as formas temporárias e os desvios; para buscar alguns pontos de apoio a determinados "aterramentos" não muito duros. Algo que tentamos empenhar nas nossas experiências com o cinema de grupo. Não sendo nem muito paisagistas, nem muito clínicos, nós que frequentamos os grupos e, de um modo ou de outro, nos engajamos para mantê-los em

funcionamento, estamos ali justamente para vagar, para fazer parte do movimento de deriva coletiva, mobilizando "terrenos" de experimentação de aberturas para a arte e para vida.

Algo muito próximo do que constroem as paisagens xamânicas e suas arenas *mégicas,* onde um repertório sensível é engajado para manejar as frestas entre planos ontológicos multitudinais investindo o cuidado. Ora, não é exatamente isso que opera o *dispositivo*? Um furo no território para forças de outras "regiões" adentrarem no grupo?

Por não se tratar de um trabalho "de especialista", nos permitíamos um certo *não saber* que abria a prática ao acaso, ao improviso; o que demandava uma dupla sensibilidade estética: uma de nos engajarmos na criação das imagens; e outra na criação dos dispositivos. Criar as imagens é mais intuitivo; já os dispositivos têm uma certa sutileza para calibrar suas aderências às paisagens do grupo. Buscávamos estar sempre atentos para potencializar a circulação de forças que colocassem esse delirar na roda produzindo uma "clinicação". Nem um chão muito duro, nem areia movediça. Os movimentos e os ritmos internos do grupo estavam o tempo todo sendo alimentados pelos mundos que o cinema trazia. E nós, agenciávamos suas entradas e saídas, propondo dispositivos que afinavam essa ou aquela linha conectiva.

A prática com o grupo se ocupava de tensionar os limites entre a arte e a clínica em torno de muitas dúvidas; mas nossa sensação era de que essas dúvidas modulavam os investimentos do desejo, mantinham uma abertura persistente em nossas paisagens. Não ter nenhuma certeza, foi justamente o que experimentamos quando decidimos que nos jogaríamos na "viagem do corpo" com o grupo de quarta. Poderia ter dado errado, o grupo poderia ter enrijecido seus territórios, uma sobrecodificação da imagem de si poderia ter "pesado"; mas estarmos abertos e em risco, fez da trajetória ainda mais potente. Lotados de mundos, *mundiados* pela deriva e entregues ao devir-amazônida, nos disponibilizamos ao delírio.

Conhecemos jaqueiras sensíveis, dois corpos celestes que ocupam o mesmo espaço; fuçamos a terra feito tatu, prendemos gentes em aquários, montamos num cavalo-galinha, entrevistamos um corpo-monstro. Corpo, mundo e imagem investindo forças não-humanas nas grupalidades que disparavam sensações ébrias, mas de bem estar para os participantes. Algo que se passava pelos domínios de um certo transe, e que implicava o corpo em uma espécie de estética cosmológica que "delirar" convocava.

Quando o grupo se torna disponível ao devir-lontra que emana da imagem tirada com pouca luz, as paisagens são tomadas pelo mundo da lontra, suas águas turvas, lamacentas; e as curvas do inconsciente não cessam de agenciar novos elementos. O "quadro" subjetivo do

grupo vai se modelando com um fora-do-humano e um fora-do-mundo, que triangula com os dispositivos. Imagens, sons e palavras modulando um "delírio tribal", como nos lembra Deleuze (1996). Se para o pensamento freudiano o delírio "escondia" a representação familiar, na proposta deleuze-guattariana quando se delira, delira um mundo e um cosmos que reivindicam da clínica uma estética.

Antes de interpretar o inconsciente, a "análise" para Deleuze e Guattari (2022) deve mapear os modos de expressão do devir no percurso das forças desejantes através das paisagens existenciais. O analista menos que efetuar leituras simbólicas se coloca como um corpo à espreita, uma presença atenta às expressividades emergentes dos processos subjetivos sem interpretá-las, mas acompanhando seus deslocamentos para "ver" o que elas fazem e o que se faz com elas (2022, p 238).

Essa clínica que se autoriza a produzir agenciamentos com as lontras, com as luas solares, com as mula-sem-cabeça, ativam um funcionamento multinaturalista no circuito clínico, o que aproxima o clinicar de um devir-xamânico, de uma "clinicação" que se dá no manejo estético de forças mais-que-humanas. Tornar disponível para a prática clínica um desejo multivetorial, não organizado por uma centralidade nem edípica nem humana, demanda criar tecnologias de abertura das paisagens subjetivas a uma selvageria, a uma ancestralidade tribal, a uma "outra clínica" que se ocupe daquilo que empreendem os povos xamânicos ao "curar":

> Definimos a esquizoanálise por dois aspectos: a destruição das pseudoformas expressivas do inconsciente, a descoberta dos investimentos inconscientes do campo social pelo desejo. É deste ponto de vista que é preciso considerar muitas curas primitivas: elas são esquizoanálises em ato. (Deleuze, Guattari, 2022, p. 221-222)

A proposta esquizoanalítica, portanto, encontra naquilo que a etnologia vinha "documentando" tanto na África, quanto nas Américas; um material bastante amplo e diverso de procedimentos clínicos que não se debruçavam sobre Édipo, ou sobre uma lógica de interpretação das "mensagens do inconsciente", pois estavam atentas às "sínteses" que o inconsciente fabrica nas montagens produzidas entre o desejo e o campo social. Para os autores, os psicanalistas poderiam aprender com os etnólogos que, para o trabalho clínico, não interessa "o que isso quer dizer", já que "o inconsciente não quer dizer nada. Em contrapartida, o inconsciente faz máquinas, que são as do desejo" e que a esquizoanálise "descobre o uso e o funcionamento" em relação com as máquinas sociais (Deleuze; Guattari, 2022, p. 239).

Um caso etnográfico reportado pelo antropólogo Victor Turner e revisitado em O Anti-Édipo (2022), narra os empreendimentos de um xamã Ndembu, etnia do centro-sul da África, originária do que hoje é a Zâmbia, para curar um aldeão que sofria duramente. As causas das dores não eram desconhecidas, e tinham incidências cosmológicas: os dentes incisivos do avô materno ficam armazenados em um compartimento dentro do corpo do neto, e em alguns casos, a relação parental pode vir a alterar o "comportamento" do dente que fura o "saco armazenador". Esse era o problema de saúde do homem, por outro lado, o procedimento xamânico maneja os mais variados recursos. Bate-se tambores, canta-se, aplica-se poções, suga-se regiões do corpo com chifres para retirada do dente, dá-se um momento de fala para o doente, outros aldeões também falam, a análise do xamã passa por todo o grupo, quem são os vizinhos do enfermo, onde sua casa foi construída, quantos casamentos e com quem ele se casou e etc. Todo um circuito social é introduzido na análise clínica, que deixa de ser um tratamento individualizado e passa a ser uma prática coletiva, que insere signos distintos no procedimento: plantas, música, chifres, dentes míticos, ocupação territorial da aldeia, histórico matrimonial e assim sucessivamente; mas em nenhum momento o "clínico" tenta explicar os sintomas, as causas ou os diagnósticos, todo o gesto operado é de produzir relações com o que extrapola o sujeito em um atravessamento social e cosmológico.

Esse emaranhado de forças e signos que o xamanismo Ndembu agencia é a construção de uma paisagem na qual os "investimentos inconscientes" são colocados em circulação para toda uma grupalidade, Deleuze e Guattari (2022) chegam a dizer que seria "uma verdadeira análise de grupo" (p. 223), justamente porque aciona *socius* e cosmos em intensidades que superam a centralidade do "doente" em si, para ativar uma multiplicidade de agentes. O xamã mobiliza fluxos, contingenciamentos, paragens e acelerações que vão movimentando a paisagem, diluindo certas fronteiras para que territórios saudáveis apareçam não somente para o indivíduo, mas para toda uma "comunidade". Sob essa perspectiva, o pensamento deleuze-guattariano convoca o xamanismo como uma prática esquizoanalítica, e a esquizoanálise, por sua vez, se vê inundada em um poço xamânico, feiticeiro, em que o trabalho clínico se coloca na tessitura de paisagens existenciais, que acolham processos subjetivos abertos ao devir.

Se todo fluxo desejante é uma (dis)conjunção de forças, ele é sempre um agenciamento de elementos multiformes e multinaturais. As máquinas-matrimoniais, as máquinas-percussivas, as máquinas-farmacológicas vão se encontrando e desencontrando com as máquinas-estéticas, empenhadas pelo xamã e pelos demais membros do grupo, que

dançam, cantam, tomam chás mágicos e conversam; produzindo um ajuntamento, uma elaboração paisagística de diferentes qualidades de signos que se relacionam para clinicar em grupo.

Estar xamanizando, participar de um encontro coletivo para "praticar clinicações", ou nas palavras deles, as "curas primitivas"; articulam uma espécie de bifurcação, um devir-esquizo nos procedimentos de xamanismo e um devir-xamânico na esquizoanálise. Por outro lado, essa dobradiça não coloca os dois regimes de práticas em equivalência ou identidade ontológica, mas faz com que suas fronteiras ajam como espécies de zonas de infiltração para esses devires. Lembremos, não é que os povos indígenas sejam deleuze-guattarianos, mas antes, Deleuze e Guattari, que ao pensarem uma clínica esquizo, contaminaram seu funcionamento de uma sensibilidade selvagem que eles haviam sequestrado da etnologia.

Se não desejamos isso ou aquilo, tampouco desejamos sozinhos. Em grupo, o desejo do outro compõe o desejo de qualquer um, e as "clinicações" se dão dançando, tomando chá, alimentando um gafanhoto ou cuidando dos dentes incisivos de um avô já falecido. A esquizoanálise encontrou nas fabricações das paisagens xamânicas, alguns funcionamentos necessários para a produção de uma vida em potência. Se nós acertamos em apostar no cinema de grupo, talvez seja porque imagens e delírio ativam na prática, a circulação de afetos multinaturais e transontológicos via uma estética esquizo. A esquizoanálise, nesse sentido, aparece como uma clínica que "aprendeu" a convocar o cosmos "ameríndio", para a composição ininterrupta das paisagens subjetivas se fazerem disponíveis às mais-que-humanidades.

### 4.5 Grupo e Cuidado

Um grupo de pessoas que se encontra semanalmente toda quarta-feira para criar imagens. Um plano, uma sequência de fotos, eventualmente uma montagem. *Três fotos, celular na horizontal, mobilizadas pela noção de quase.* Três linhas rápidas para que qualquer um entre no jogo. Três fios condutores muito visíveis, mas que são atravessados por uma abertura incontrolável. Quase. Quase o que? O que é quase? Quando é quase? Se não for quase é o que? Quase alguma coisa? Onde é quase? Seriam intermináveis os agenciamentos, do mesmo modo que são intermináveis as possibilidades de montar com as sequências de fotos que chegam no encontro da semana seguinte.

Uma tríade de setas disparadas num fundo sem fundo, uma mínima coordenada multitudinal para que as imagens criadas por cada participante possam vir a transitar em um solo "coletivo" comum, para eventualmente comporem as paisagens subjetivas tecidas em grupo. Todos partem de pontos compartilhados, para então derivar. Não apenas no campo do diferir, mas no âmbito de estar à deriva. São duas curvas de um mesmo rio. Diferenciar e flanar sobre a canoa de três paus. Cada um vai à caça de suas três imagens, "sugestionado" pelas águas do quase. Uma imensidão para ser "varrida" com três cliques. Nos limites de algo que ninguém sabe ao certo. Mas quase é um *nem um nem dois*; nem isso nem aquilo; nem nada nem alguma coisa; e dessa indefinição infinita precisamos retirar uma materialidade. Três poses, três fragmentos, três lascas de algo concreto que se extraia dessa ribanceira abstrata.

É mais ou menos assim que funciona a *criação por dispositivos*. Metodologia que experimenta a criação coletiva por meio dessas "bússolas", "[...] uma que conecta com a terra, outra que não tem chão", uma que "tem cara, peso, espaço, fronteira, nome" e outra que "vaga, erra, delira, estranha, muda, expande" (Migliorin, 2018, p. 1) e que alimentam as práticas de *cinema de grupo* enovelando arte e vida em zonas de indiscernibilidade. Criar uma imagem e devolvê-la a um grupo que destoa do que somos. Receber dos outros participantes do grupo imagens que não dizem respeito a nossos universos de experiência, mas que acolhemos em anonimato para não pertencerem a ninguém sendo de todos. Algo que não dominamos, que não sabemos, chega com as imagens que vão moldando ao longo dos encontros e aos poucos, um território comum para que mais imagens apareçam.

Um campo de sensibilidades modulado pela heterogeneidade do grupo, e que passa a ser compartilhado nas incongruências, nas incompatibilidades, nos desencontros que configuram um trabalho sobre as subjetividades ao lado da experimentação com o cinema, não como linguagem, mas como potência:

> Gostaríamos assim de pensar o dispositivo como o nó que mobiliza a criação e que se coloca entre a dimensão artística e subjetiva, um epicentro de ambos os processos. Disparador indiscernível entre arte e vida, mesmo que essas não se confundam. Falar em dispositivo significa retirar o cinema como fim e colocar suas possibilidades e potências em circulação com as coisas do mundo e os próprios sujeitos engajados com seu fazer. (Migliorin; Pipano; Resende; Garcia, 2022, p.47)

Vejamos que, nesse sentido, não há, no Cinema de Grupo, um objetivo, um projeto ou uma meta a ser atingida. Não se pretende algo, não se almeja nada. Um filme não é a linha de chegada, ele pode aparecer ou não. Experimentar com os dispositivos se torna, pois,

uma espécie de filme sem fim, e o cinema assim como a vida, são lançados em um movimento inesgotável, que opera no grupo com a circulação das imagens. Sem um propósito específico e sendo continuamente afetado por essa abertura ao vagar, um grupo que se disponibiliza a embarcar na canoa, deve lidar com certo risco, com certo descontrole que precisa ser manejado para que as experiências costurem algum ritmo compartilhável.

As imagens e as outras criações que alimentam o grupo fazem dos encontros uma certa afinação orquestral, que nunca se afina, que está sempre errante, porque não cessa a improvisação. Um circuito de forças que está de passagem; variações nas marés que embalam a embarcação, e fazem do grupo uma "cama" para suportar um perder-se de si. O que comumente chega recheado de angústias e desconfortos; territórios de segurança que ativam linhas molares: sou cineasta; eu quis representar a dor nessa imagem com a luz indireta, fiz essa foto porque era onde eu brincava com meu pai, me desculpem pelo vídeo estar tão tremido é que eu não sei filmar direito, e etc. O julgamento, a explicação, a autoridade, a dívida, não raro estão presentes e precisam de diluição, desvios, deslocamentos, e é isso que o dispositivo dispara; pois não há uma boa e uma má imagem, um "jeito correto" de tirar uma foto, ou a necessidade de emitir uma mensagem, uma opinião. No cinema de grupo não se trata disso. A imagem está ali para não sedimentar, para não enrijecer, para não estancar; a única "razão" de ela estar ali, é para que a criação e os processos subjetivos transitem.

Cezar Migliorin (2022), ao pensar as práticas de cuidado ao lado dessa criação com o cinema em grupos, nos lembra que as forças desejantes são como "pontos" moventes nas paisagens existenciais que o trabalho clínico conecta ou desconecta. O que nos dá a ver uma espécie de clínica que "cuida" atenta às relações que se abrem e que se fecham, às conexões que se fazem e que se desfazem, se ocupando das montagens do inconsciente, a partir do manejo de fluxos e cortes, sem intentar *explicar nada*. Nesse sentido, para um(a) esquizoanalista que trabalha com arte em grupos, não caberia operar um saber específico, seja para interpretar sintomas, seja para distinguir um plano-americano de um plano-geral; as agências clínicas do clínico, sob esse olhar, passam por fazer do grupo, um território de criação em que as estranhezas e as dissonâncias possam ser acolhidas (2022, p. 107).

*Cuidar* se torna aqui, um deixar chegar aquilo que não se afina, ou melhor, aquilo que introduz movimentos dentro do grupo que alteram sua velocidade, sua capacidade de abertura às monstruosidades, extravagâncias, despropósitos e desatinos que "bagunçam" certas estabilidades subjetivas. A arte na clínica, nessa visada, cuida abrindo subjetividades a uma determinada polirritmia, necessária para alimentar a vida de devir:

> Grande parte do sofrimento contemporâneo está ligado à impossibilidade de aceitarmos que nossas vidas não correspondem ao tempo do capital, da mídia, do consumo. Inventar uma vida para si é inventar um tempo. Em um Minuto Lumière, por exemplo, por milhares de minutos que vivemos todos os dias, escolhemos um. Filmar é algo grave. Intervalo no tempo que flui para que outras formas de o tempo fluir possam chegar à superfície. É o tempo afetado pelo olhar, pelas palavras, pelo pensamento que, ao rever as imagens se renova. Antes de fazer um plano, passamos a semana olhando o mundo como se todo minuto tivesse potência de ser guardado, de ser filmado. Um cinemar que afeta nossa própria noção de tempo." (Migliorin, 2022, p. 75)

*"Inventar uma vida para si é inventar um tempo"* e o cuidado na clínica ativada com as artes, oferece mecanismos de interferência nesse andamento rítmico de si e do grupo, através da criação com os dispositivos. O cinema é colocado à disposição de uma plasticidade que esculpe a duração da vida das pessoas e do próprio grupo. Invenção, cuidado e tempo são como os três paus da canoa que o dispositivo cavuca nas paisagens subjetivas que se fazem em grupo. E o clínico nesse cenário, é o modulador do que circula, aquele que abre e fecha as portas e janelas; é o montador das imagens existenciais que fazem o grupo e a vida durarem em potência. Mas lembremos que esse ajuntador de pedaços não está no grupo para assentar nenhum saber, nenhuma explicação sobre o processo clínico do grupo, nenhuma aula de como setar uma câmera; o "clínico das artes" é antes um desmembrador e um pulverizador de partículas que o cinema (des)acelera[23].

Praticar cuidado com o cinema, sob este ângulo, é mais como uma colagem, um mosaico de "peças" que o clínico despeja em ritmos múltiplos no interior do grupo para que a criação aconteça munida de elementos de um fora: uma rua, uma planta, uma plataforma petrolífera, um grilo, um dente de avô. Por outro lado, quando a maquinação agencial já se introjetou no funcionamento do grupo, clínico e participantes também se camuflam, se borram, se mesclam na grupalidade; e a criação dos próprios dispositivos em si, ou seja, das linhas comuns que vão "horizontar" a criação cinemática, passa a ser de todos. A "clinicação", por assim dizer, a disparação dessa polirritmia multinatural deixa de estar situada para estar multitudinária, espraiada pelo grupo que não é um *nós*, não é o grupo do clínico, é ele, o grupo, uma multidão de gente humana e não-humana ajuntada.

Não à toa, Cezar (2022) recorre à imagem do trabalhador clínico que atua em grupos, como um *coordenador que está de saída,* pois menos que de fato coordenar a partir de uma hierarquia, ou de uma autoridade, o *coordenador* deve potencializar fluxos que o façam "cair em obsolescência", que o façam desnecessário, ou melhor, que façam da sua presença apenas

[23] Referência à entrevista publicada por Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras (1999).

mais uma no grupo. Um coordenador não pode, portanto, se tornar uma referência para o grupo, muito pelo contrário, ele deve empenhar "um trabalho sobre si" (2022, p. 107), para que os processos subjetivos dos "outros" possam produzir novas conexões com o que ainda não faz parte das paisagens que os compõem. Oportunamente, a figura do chefe ameríndio clastreano[24] (2022, p. 108) aparece como uma espécie de devir que paira sobre o trabalhador clínico, para esvaziá-lo de qualquer poder coercitivo, de qualquer saber autorizado que implante uma molaridade, pois os esforços têm de se ocupar da fabricação de um *corpo grupal* que "acompanha processos" e maneja montagens transubjetivas:

> Um trabalho que demanda uma sensibilidade e um corpo na escuta e na sustentação do grupo como espaço de criação. Trabalho mais clínico que professoral, trata-se menos de saber sobre cinema ou arte, do que de se autorizar a *estar de saída,* estar no grupo para que as máquinas binárias e as significações dominantes não se sobreponham às formas como criações dissonantes, pessoais e estranhas possam chegar. Sem colocar no grupo nenhum saber particular, o clínico acompanha processos, intervém de modo a que a circulação das falas e das criações bem como a abertura para tudo que não pertence ao grupo possam acontecer. (Migliorin, 2022, p. 107)

Vejamos que "esse grupo", esse "espaço de criação", nesse sentido, também configura uma espécie de paisagem ameríndia, um *topos mégico*, já que cria modos coletivos de circulação do cuidado, da imagem e da saúde em aberturas para o fora sem uma centralidade. Antes de alguém que *sabe o que faz*, um clínico de grupo é quem *trabalha a si*, para que a possibilidade de fazer montagens permaneça aberta, para que as forças conectivas se mantenham operantes nos processos de subjetivação que ali estão engajados. Um corpo que se fabrica para estar permanentemente furado, para que as peças que irão construir as paisagens móveis e os territórios existenciais, possam fazer seus aterramentos para uma maior potencialização da vida. Fazer *grupo*, sob este ângulo, é um gesto de fabricação topográfica, de invenção de arenas de experimentação das forças desejantes, que chegam à grupalidade com uma "textura" animal, ancestral, geológica, geográfica, geofísica na "forma" de devir; devir-vulcão, devir-rocha, devir-xamã, devir-lontra, devir-lua-solar.

As imagens que chegam, chegam com todos esses mundos acoplados ao mundo do humano- jornalista de quarenta e quatro anos, pai de três filhos, há seis meses desempregado, que frequenta o grupo clínico após crises de ansiedade severas. Mas é justamente, esse estar embriagado de mundos, essa experiência de estar *mundiado*, à deriva entre mundos, o que

[24] Referente à Pierre Clastre (1934-1977), antropólogo e etnólogo francês. Autor do célebre "A Sociedade Contra o Estado" uma das teses mais importantes da antropologia política, realizada entre os Ache-Guayaki do Paraguai.

joga sobre o grupo a fumaça do cachimbo, a atmosfera clinicante. As imagens que chegam, trazem ao grupo um mundo que não lhe pertence ainda. Menos, então, que o mundo de um ou de outro participante, ou "o mundo de todos os humanos", as imagens penetram nos encontros mundos de ninguém, pois criar em grupo com as imagens é um fazimento de mundos. E se bem aprendemos com os ameríndios, quando se faz mundo se abre um cosmos. E quando se abre um cosmos, o grupo necessita produzir relações para lidar com aquilo que escapa, com aquilo que não se domina; o que faz emergir uma cosmologia que vai aparecendo esteticamente.

Nos parece que, xamanismo e cinema de grupo se encontram nessa encruzilhada, pois cada regime à sua maneira, cria dispositivos para ativar uma estética que dilata a vida do grupo e das gentes que fazem parte do grupo, manejando um clinicar cosmológico. Tal conjunto de ferramentas, dispositivos, elementos, signos e naturezas, que vão maquinando uma prática, criam essa estética que "responde" a uma cosmologia. No sentido de que uma cosmologia não é estanque, fixada, identitária, ou já pronta à espreita de adesão; muito pelo contrário, cosmologias se fabricam quando se faz grupo; e a nossa é *cosmokynemátika*, uma cruza ameríndia, esquizo e cinematográfica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


AKERMAN, Chantal. **News from home.** Nova York, 1977.

ASCURI - Associação Cultural dos Realizadores Indígenas. **Mokõi Kovoé.** Dourados, 2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Revista Novos Estudos.** v. 35.03. São Paulo, 2016.

BRASIL, André; BELISARIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Revista Sociologia e Antropologia.** V. 06.03. Rio de Janeiro, 2016.

CARELLI, Vincent & GALLOIS, Dominique. **O Espírito da TV.** Olinda, 1990.

CARELLI, Vincent & GALLOIS, Dominique. **A Arca dos Zo`e.** Olinda, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs.** Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix**. O que é a filosofia?.** São Paulo: Editora 34, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix**. O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia São Paulo: Editora 34, 2011

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2018.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento.** São Paulo: Brasiliense, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A Lógica da Sensação**. Paris, 1981.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Vídeo/entrevista **Abecedário de Gilles Deleuze**. Paris, 1996. Disponível em: https://vimeo.com/439544173. Acesso em: 2024.

DEREN, Maya. **Meshes of the afternoon.** Nova York, 1943.

DURAS, Marguerite. **As mãos negativas.** Paris, 1979.

EPSTEIN, Jean. **O fazedor de tempestades.** Paris, 1947.

EPSTEIN, Jean. **La inteligencia de una máquina.** Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1960.

GONÇALVES, Marco Antonio. Intrépidas Imagens: cinema e cosmologia entre os Navajo. **Revista Sociologia-Antropologia**. v. 06. 03: 635-667. Rio de Janeiro, 2016.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu:** Palavras de um Xamã Yanomami. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2010.

KRENAK, Ailton. **Entrevista Programa Roda Viva**. TV Cultura. São Paulo, 2021.

KRENAK, Ailton. **Plantas Mestras.** Selvagem Ciclo de Estudos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bttUU0UA2PA. Acesso em: 2024.

MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e Clínica:** a criação em processos subjetivos e artísticos. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 2022.

MIGLIORIN, Cezar. **A Pedagogia do Dispositivo.** Anais XXII Socine. 2018

MIGLIORIN, Cezar; GARCIA, Luiz; PIPANO, Isaac; RESENDE, Douglas. A Pedagogia do Dispositivo: pistas para criação com imagens. In: LEITE, César; OMELCZUK, Fernanda; REZENDE, Luiz Augusto (Org). **Cinema-Educação**: políticas e poéticas. Socine. Nupem: Rio de Janeiro, 2021.

MIGLIORIN, Cezar. et. al. **Cadernos do Inventar**: cinema, educação e direitos humanos. Ilustrações Fabiana Egrejas. EDG: Niterói (RJ), 2016.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? **Revista de Antropologia,** v. 54 n. 2. São Paulo, 2011.117

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas.** Editora N-1: São Paulo, 2017.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo.** Editora N-1: São Paulo, 2010.

LAPOUJADE, David**. Deleuze, movimentos aberrantes**. Editora N-1: São Paulo, 2015.

LÉVIS-STRAUSS, Claude. **História de lince.** Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

LIMA, Tânia Stolze. O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. **Revista Mana**, (2): 21-47, PPGAS, Museu Nacional, UFRJ. Rio de Janeiro, 1996.

LIMA, Tânia Stolze. O que é um corpo? **Revista Religião e Sociedade**, 22 (1): 9-20, Rio de Janeiro, 2002.

MÉLIÈS, Georges. **Le diable noir**. Paris, 1903.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal.** Editora Schwarcz: São Paulo, 2008.

PASSOS, E., MIZOGUCHI,, D. H. A clínica e suas transversais - a ética, a política e a estética. ***Percurso***, *32*(65), 2020, 31–42.

PELBART, Peter Pàl. Contra os limites da linguagem, a ética da imagem. **Princípios Revista de Filosofia**. v.27, n. 53. Natal, 2020.

SIMAS, Antonio Luiz; RUFINO Luiz. **Encantamento:** sobre política de vida. MV Editora. Rio de Janeiro, 2020.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes:** elementos de estética comparada. Editora Cultrix: São Paulo, 1983.

SOURIAU, Etienne. Diferentes modos de existência. Editora N-1: São Paulo, 2020.

STENGERS, Isabelle. Introductory notes on an ecology of practices. **Cultural Studies Review.** v.11, n.1. Sydney, 2005.

SZTUTMAN, Renato; NASCIMENTO, Silvana; MARRAS, Stelio. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. In. VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. **Encontro**. Azougue Editorial, Brasília (DF), 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Revista Mana***,* UFRJ: Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os involuntários da pátria.** Aula pública. Rio de Janeiro, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Exchanging perspectives - The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies, **Symposium:** Talking Peace with Gods*, Part 1,* Durham, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. And. **Manchester Papers in Social Anthropology**, n. 7, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos**. Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14/15, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 'Transformação' na Antropologia, Transformação da 'Antropologia'. **Revista Mana**, UFRJ, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. Editora UBU: São Paulo, 2018.118

YANOMAMI, Iramari Morzaniel. **Os curadores da Terra-floresta.** Watoriki, 2014.