

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ANTROPOLOGIA**

IULIK LOMBA DE FARIAS

***TA'ANGA YMÃ: PERSPECTIVISMO, COSMOPOLÍTICA, E IMAGENS KAIOWÁ
E MBYA – O CONVÍVIO ENTRE A VISUALIDADE E A NÃO-VISUALIDADE***

DOURADOS - 2019

IULIK LOMBA DE FARIAS

***TA'ANGA YMÃ: PERSPECTIVISMO, COSMOPOLÍTICA, E IMAGENS KAIOWÁ
E MBYA – O CONVÍVIO ENTRE A VISUALIDADE E A NÃO-VISUALIDADE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Antropologia, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Profº, Drº Leif Grünewald.

DOURADOS – 2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

F224t

Farias, Iulik Lomba De

TA'ANGA YMÃ: PERSPECTIVISMO, COSMOPOLÍTICA, E
IMAGENS KAIOWÁ E MBYA : O CONVÍVIO ENTRE A
VISUALIDADE E A NÃO-VISUALIDADE [recurso eletrônico] /

Iulik Lomba De Farias. -- 2019.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Leif Grünewald.

Dissertação (Mestrado em Antropologia)-Universidade Federal da Grande
Dourados, 2019.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Imagens. 2. Cosmopolítica. 3. Cosmologia Mbya e Cosmologia

Kaiowá. 4. Perspectivismo. 5. Visualidade e Não-visualidade. I.

Grünewald, Leif. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

*A expressão reta não sonha
Não use o traço acostumado
A força de um artista vem das suas derrotas
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê
É preciso transver o mundo.*

Manoel de Barros

AGRADECIMENTOS

À minha amada Raquel, espírito-amor-mulher que habitará infinitamente minha alma-corpo.

Aos meus filhos Aruã e Naína, imagens-estrelas mais belas do infinito.

Aos meus pais Damião e Marisa, amor-fruto incondicional que me faz vida.

Aos meus irmãos Leonam, Nicolas e Gustavo, espelhos-luz da grandiosidade de estar ao lado.

Aos meus avós Manoel, Luzia, Daniel e Laurita, amores-tempo de minhas existências.

Aos meus tios Maria Luzia, Paulo, Márcia, Lelis, Gislaine, Daniel, Dário e Néia, que me mostram que família é ser diferentes sempre juntos.

À minha sogra Aurea, guardiã dos meus sonhos. Ao querido Jair de enorme generosidade e carinho. Ao meu sogro Carlos Alberto, que me trouxe de Canudos a estrela-mulher de minha vida. Ao meu cunhado Renan, pela eterna amizade e companheirismo. Aos avós de Raquel, Ila, Archiduque, Nini e Mica, pelo acolhimento incomparável.

Aos grandes amigos, Sérgio Santeiro, Jorge Freund, Elyseu Visconti Cavalleiro, Edgard Navarro, Luis Paulino dos Santos, Ivan Molina, Domingos Nobre, Eliany Salvatierra, Leandro Moretti, Michel Stevan, Ethel Oliveira, Pedro Gradella, Pedro Felix, Adriano Rayol, Gilmar Galache, Kiki, Michely Fernandes, Geeh B. Pedro, Eliel Benites e Miguel Verá, sem os quais as imagens seriam impossíveis.

Aos queridos componentes da banca examinadora, Eliany Salvatierra, Cezar Migliorin e Levi Marques Pereira, pelas contribuições imensuráveis.

Ao meu orientador Leif, pela amizade-cosmos que se fez.

Aos Mbya e Kaiowá, por me ensinarem desde 2009, a ver além dos olhos.

Agyjevete.

RESUMO:

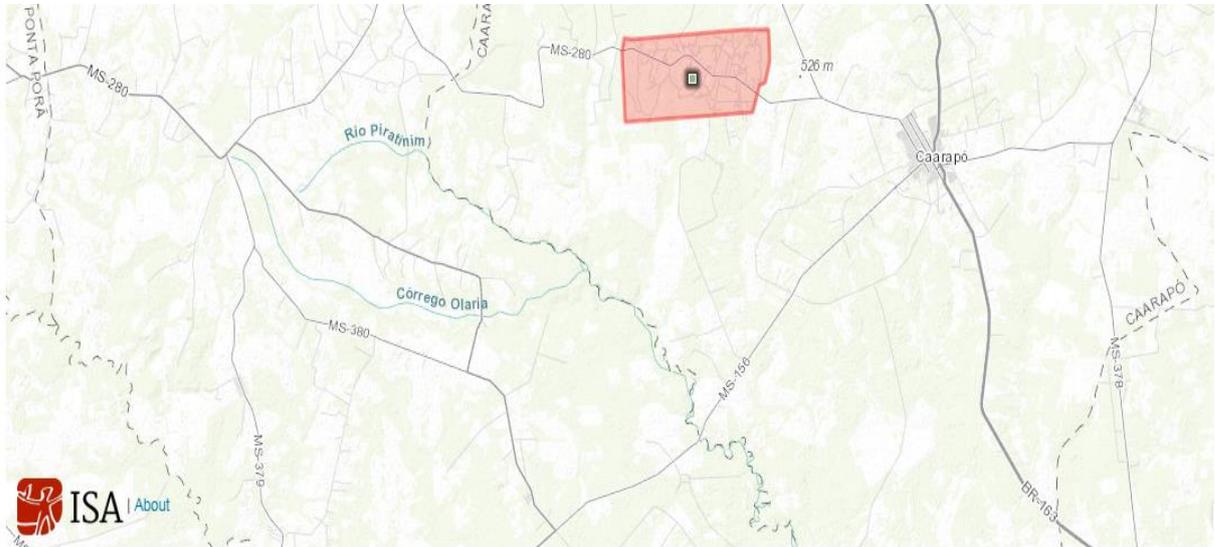
A dissertação ora apresentada tem por objetivo investigar a relação que os povos Guarani-Mbya e Guarani-Kaiowá estabelecem com as imagens (*ta`anga*), suas conexões com as cosmologias e aproximações com os sistemas e regimes intelectuais de produção de conhecimento. A partir da identificação dos agentes cosmopolíticos imbricados na realização e circulação das imagens produzidos por essas etnias Guarani, mapearemos as redes de relações mobilizadas entre as imagens e os sujeitos humanos e não-humanos, para melhor entendermos a noção de *imagem* no pensamento Mbya e Kaiowá. Em nossa hipótese, o exercício filosófico de conceituação da imagem por parte das etnias Guarani em questão, poderia ser identificado nas redes de relações cosmopolíticas que balizam ontologicamente a elaboração do conceito. A interferência de agentes das mais variadas ordens sobre a imagem, e da imagem sobre eles - *angüere* (espíritos maléficos), *angüe* (espíritos benéficos e/ou reflexos), *nheë* (almas e/ou palavras), propõem interconexões entre os seres e as substâncias, que poderiam elucidar o entendimento de imagem no universo cosmológico desses dois povos.

ABSTRACT:

The dissertation presented here aims to investigate the relationship between the Guarani-Mbya and Guarani-Kaiowá peoples with images (ta`anga), their connections with cosmologies and approaches to the systems and intellectual regimes of knowledge production. From the identification of the cosmopolitic agents imbricated in the realization and circulation of the images produced by these Guarani ethnic groups, we will map the networks of relations mobilized between the images and the human and nonhuman subjects, in order to better understand the notion of image in the Mbya and Kaiowá thought. In our hypothesis, the philosophical exercise of conceptualization of the image by the Guarani ethnic groups in question, could be identified in the networks of cosmopolitical relations that ontologically mark the elaboration of the concept. The interference of agents of the most varied orders on the image, and the image on them - *angüere* (evil spirits), *angüe* (beneficial spirits and/or reflexes), *nheë* (souls and/or words), propose interconnections between beings and substances, which could elucidate the understanding of image in the cosmological universe of these two peoples.

MAPAS

Mapa 1- Reserva Indígena de Caraapó -MS (Aldeia Teykue)¹



Número de habitantes: aproximadamente 4930

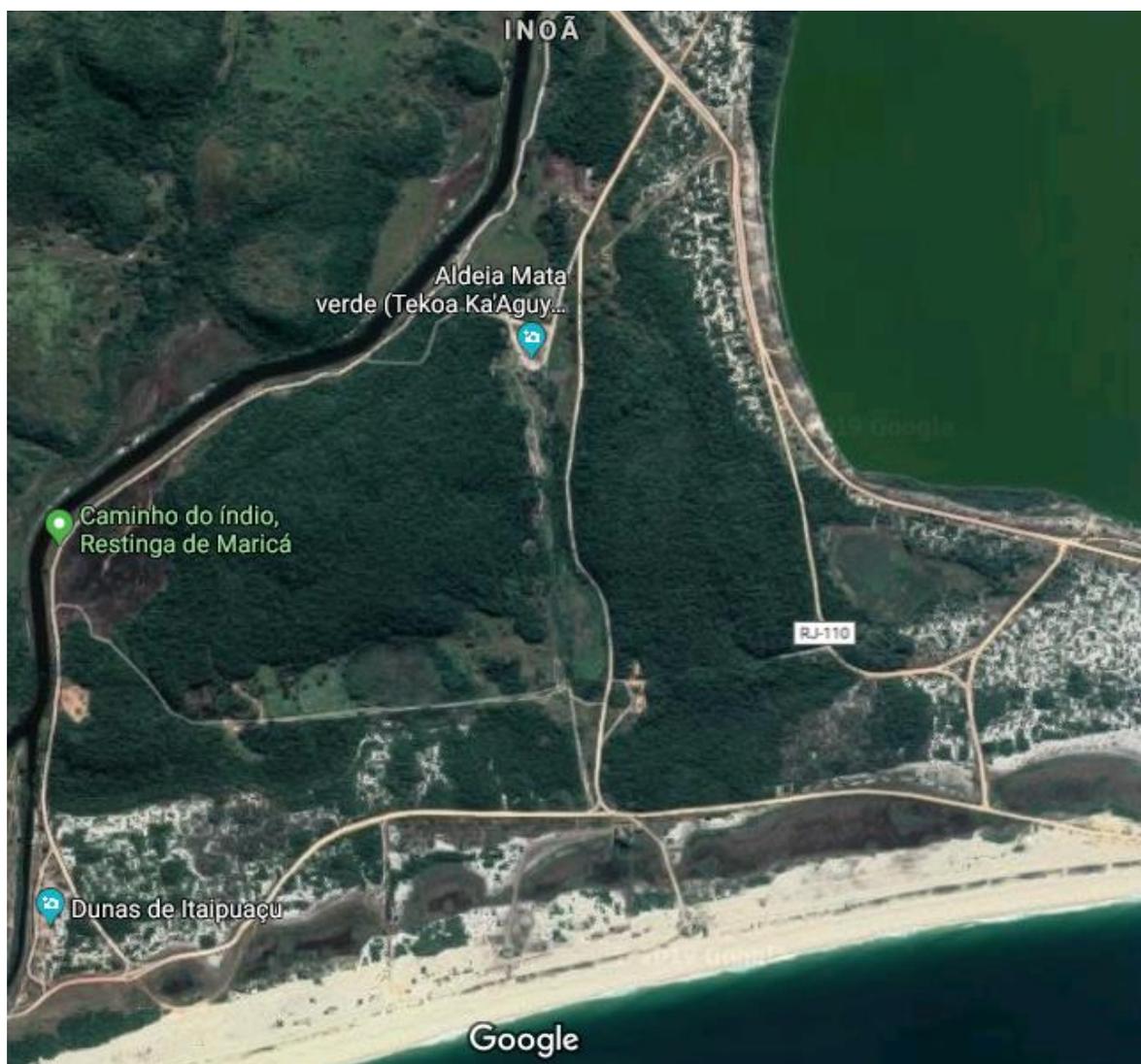
Extensão: 3600 hectares

Situação: Homologada

Etnias: Guarani-Kaiowá e Guarani-Ñandeva

¹Mapa e informações, Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/en/terras-indigenas/3627#direitos>. Acesso em: 27/03/2019.

Mapa 2-TekoaKa'aguyOvy Porã, Maricá-RJ (Aldeia Mata Verde Bonita)²



Número de habitantes: aproximadamente 72

Extensão: 86 hectares

Situação: Em estudo

Etnias: Guarani-Mbya

² Mapa retirado da plataforma googlemaps, e informações coletadas pelo autor durante pesquisas de campo realizadas ao longo dos meses de março e abril de 2018.

GLOSSÁRIO

Angüe: espíritos bons; reflexos

Angüere: espíritos ruins

Ara verá: céu brilhante; curso de formação de professores Guarani e Kaiowá do estado de Mato Grosso do sul

Arandu: conhecimento; sabedoria

Avaty Moroty: milho-branco

Awidi: cobra cosmológica da etnia Yekuana

Cajá: sereia

Chipás: bolo frito de farinha Mbya

Guata: caminhada; diz-se da mobilidade de parentelas Mbya

Jaguá vai: cachorro cosmológico no qual podem se transformar alguns xamãs Kaiowá

Jara: espíritos guardiões; donos de determinados seres

Jari: avó

Jehovasa: reza; bênção comum entre os Kaiowá

Jepotá: espécie de transformação corporal dos humanos em animais

Jerosy Puku: ritual xamânico Kaiowá realizado para abençoar o plantio do milho-branco

Jety: batata-doce

Juruá: nomenclatura dada aos brancos pelos Mbya

Juruá ete: brancos de verdade; diz-se de brancos importantes e/ou influentes

Ka `aguy Jara: espírito guardião das matas; dono do mato

Ka`a: erva-mate

Ka `aguy owy Porã: mata verde bonita; nome da aldeia Mbya onde o a pesquisa de campo foi realizada

Ka `iu `y: macaco cosmológico Kaiowá que se alimentava de humanos

Ka `i-jaguá: macaco-com-cabeça-de-cachorro presente na cosmologia Kaiowá

Kaiowá ete'e: Kaiowá de verdade; diz-se dos Kaiowá que seguem os “preceitos culturais”

Karai: entre os Mbya significa homem sábio e é um dos nomes possíveis para meninos; entre os Kaiowá é a nomenclatura dada aos brancos

Mbaraka: entre os Kaiowá é o chocalho ritual; entre os Mbya o violão ritual

Mbaraka Mirim: corresponde ao chocalho ritual entre os Mbya

Mboi-jaguá: cobra-com-cabeça-de-cachorro presente na cosmologia Kaiowá

Mborahei: canto-reza Kaiowá

Mboy: semente; colar

Mbo'u: aquilo que não se encena; que não pode ser performatizado

Mbya ete'e: Mbya de verdade; diz-se dos Mbya que seguem os “preceitos culturais”; índio de verdade

Mitã`i kuera: crianças

Moape: tamanduá gigante presente na cosmologia Kaiowá

Nhande: nosso; nossa

Nhandejara: diz-se do espírito guardião dos humanos; dono dos humanos

Nhandereko: nosso modo de ser; diz-se de um conjunto de práticas e procedimentos concernentes ao modo de vida “culturalmente tradicional”

Nhanderu: nosso pai; deus; entre os Kaiowá pode referir-se a xamã

Nheë: alma; palavra

Nhemongaray: ritual xamânico Mbya de nomeação das crianças

O'o: maneira informal dos Mbya nomearem “casa”

Odosha: deus maligno da cosmologia da etnia Yekuana

Oguatá: ato de fazer ou iniciar uma caminhada; diz-se da mobilidade das parentelas Mbya

Opy: casa de reza Mbya

Ore guatá: diz-se da mobilidade das parentelas Mbya; nossa caminhada

Pai Kuará: deus-sol Kaiowá; o grande criador

Pajé: modo informal dos Mbya referirem-se aos xamãs quando estão falando português

Pety: fumo

Petyngua: cachimbo

Piragui: espírito guardião dos peixes e das águas para os Mbya; sereia cosmológica Mbya

Pirakuá: lugar onde os peixes desovam; local de reprodução dos peixes; nome de uma aldeia Kaiowá no Mato Grosso do Sul

Popygua: instrumento musical ritual masculino Mbya que consiste em duas hastes de madeira que são batidas uma contra a outra para produzir som; geralmente utilizado na dança do xondaro

Raveí: rabeca ritual Mbya

Ta`anga: imagem

Ta`anga Ymã: imagem de antigamente; imagem cosmológica

Tapê kua`a: caminho de fertilidade; caminho onde as plantas crescem; diz-se da vida de humanos felizes, afortunados

Taquapu: haste de bambu utilizada como instrumento musical ritual feminino

Teko Arandu: local onde se produz conhecimento; modo de se adquirir sabedoria; curso de licenciatura para os Guarani e Kaiowá na UFGD

Tekoa: local ancestral de habitação Mbya; diz-se das aldeias; território “tradicional”

Tekoa Mboy Ty: local onde existem sementes; nome da aldeia Mbya da parentela de Dona Lídia antes de ocuparem o território onde vivem atualmente em Maricá-RJ

Tey Kue: local de ocupação ancestral; local onde se morou; nome da aldeia onde foi realizada a pesquisa de campo entre os Kaiowá e onde reside a parentela de Eliel

Tupã: deus criador; deus associado aos raios e trovões

Xapiripe: espíritos-imagem presentes na cosmologia Yanomami

Xe angüe: meu reflexo

Xiru: cruz utilizada por xamãs Kaiowá

Xondaro: guerreiro Mbya

Xondaro Mbya Reko: o modo de vida dos guerreiros Mbya; nome de um filme documentário realizado por Miguel Verá

Yjara: espírito guardião da água; dono da água

Yry Verá: deus da água; espírito protetor da água presente na cosmologia Kaiowá

Yvy: terra; local onde humanos vivem

Yvy marae'i: terra sem males; realidade alternativa onde habitam os xamãs que conseguiram transcorporificar-se a si mesmos para formas-espíritos

SUMÁRIO

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO	15
1.1 Inquietações e origem da proposta de pesquisa	15
1.2 Recorte de tema	21
1.3 Estratégias metodológicas	25
CAPITULO II: IMAGENS, CORPOS E TRANSFORMAÇÕES	30
2.1 As imagens vem de onde não se vê	30
2.2 Exibição do filme Moana (2016) e suas implicações entre os Mbya	36
2.3 O mar é lugar de transformar-se	43
2.4 Notas sobre a aceção de transformação corporal	46
CAPITULO III: TRANSCORPORALIDADE, XAMANISMO, VISUALIDADE E NÃO-VISUALIDADE	50
3.1 A transcorporalidade xamânica entre os Kaiowá	50
3.2 A cura de Felix e Catarina: xamanismo e transmaterialidade de corpos	57
3.3 Corpo-câmera, xamanismo e produção/construção de imagens	66
CAPÍTULO IV: COSMOPOLÍTICA, ALTERIDADE E IMAGENS DE SI MESMO	71
4.1 Os Mbya de Dona Lídia e as fotos da capa da Revista do Ministério do Esporte	71
4.2 Dia 19 é dia de branco	81
4.3 Reciprocidade, cosmopolítica e imagens cosmológicas	87
CAPÍTULO V: AS TA'ANGA E SUA RELACIONALIDADE COM OUTRAS CATEGORIAS COSMOLÓGICAS	94
5.1 Imagens, espíritos e seus reflexos	94
5.2 Imagens pré-cosmológicas e as noções de alma e palavra Mbya	100
5.3 Questões acerca do problema do envelopamento	106
CAPÍTULO VI: VER EM N-1: IMAGEM-RIZOMA E O “FORA” DA REPRESENTAÇÃO	112
6.1 Algumas palavras sobre a imagem não-representacional e os possíveis do “invisível”	112
6.2 Imagem n-1: Rizoma e o “fora” da representação	117
6.3 Exemplo 1: A máscara da onça e o ventilador	122
6.4 Exemplo 2: Florestas, reatores e seus nêutrons	124
6.5 Exemplo 3: As sereias correm, as romãs sangram e os livros são gente	136
CAPÍTULO VII: CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

1.1 Inquietações e origem da proposta de pesquisa

Nesta subseção introdutória trarei uma narrativa de minha trajetória enquanto pesquisador, desde a mobilização entorno dos movimentos de inclusão digital em aldeias Mbyae Kaiowá ao longo da graduação em Cinema e Audiovisual na UFF, até o desejo de imergir mais densamente no campo da Etnologia, e em específico, em suas interconexões com os estudos da Imagem. Em meados de junho de 2010, avassalado por sucessivas denúncias/notícias de ataques sistemáticos às retomadas e lideranças Kaiowá no Mato Grosso do Sul, estado onde nasci; que chegavam aos montes pelos mais variados meios de comunicação, mídias impressas, jornais televisivos, redes online e etc, fui atravessado por uma necessidade voraz de contribuir politicamente para a “causa” indígena. Eu que pela primeira vez amargurava o cárcere de um pequeno apartamento quarto-e-sala nas tranças metropolitanas de uma grande capital, do outro lado da Guanabara, na cidade de Niterói, coloquei-me a responsabilidade coetânea de integrar-me às lutas e pautas Kaiowá por meio do cinema.

No final do mês de julho de 2010, durante as férias regulares da graduação, fui a Dourados-MS para visitar meus familiares e iniciei os diálogos com lideranças e professores *Kaiowá* que se encontravam em processos de formação/escolarização continuada, tanto no Magistério indígena *Ara Verá*, quanto na Licenciatura Intercultural Indígena *Teko Arandu* da UFGD. A partir do acompanhamento de reuniões do movimento de professores Kaiowá e Guarani, deparei-me com uma conjuntura extremamente complexa de demandas entorno da apropriação da linguagem audiovisual, como parte do processo de potencialização da inclusão digital nos territórios do Cone Sul. As discussões iam desde a produção de materiais didáticos em vídeos bilíngues para a escola, até à articulação política para consolidação de núcleos de produção cinematográfica em aldeias, nas quais jovens e adolescentes já haviam sido contemplados com projetos de capacitação técnica no campo da realização audiovisual anteriormente.

Foi então que fui apresentado aos membros da ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas do MS). O coletivo de realizadores tinha um caráter pluri-étnico e agregava jovens e adultos entre 15 e 40 anos das etnias Guarani, Kaiowá e Terena. Após nossos primeiros contatos, iniciamos a elaboração compartilhada de pré-projetos de formação continuada desses cineastas, interseccionando potenciais locus de atuação tanto para os filmes a serem produzidos, quanto para os realizadores que tivessem acesso aos processos formativos. Por conseguinte, o tempo de maturação dos projetos foi de certo modo demorado, já que eram formulados através de inúmeras reuniões que contavam com a participação de rezadores, professores, estudantes e representantes dos núcleos de jovens de diversas aldeias do estado.

O que mais me chamava atenção ao longo de nossos encontros e conversas, era o grau de complexidade e problematização que os cineastas já haviam construído, em suas reflexões e discursos, concernentes aos procedimentos e práticas até então empregadas nos primeiros projetos que vislumbravam a formação e capacitação desses cineastas. As críticas mais presentes eram no tocante a uma centralização dos materiais captados nas sedes institucionais de onde os projetos eram provenientes, ou seja, havia uma imensa insatisfação decorrente de uma não disponibilização de suas próprias imagens para armazenamento e utilização progressiva nas aldeias nas quais os filmes eram realizados. Na esmagadora maioria das vezes, todo o material captado, seja bruto e/ou editado, retornava para as “capitais intelectuais” financiadoras dos projetos, entre elas figuravam São Paulo sob a imagem da USP, Brasília sob a imagem do Vídeo-Índio Brasil, Rio de Janeiro sob a imagem da UFRJ/UFF e Recife/Olinda sob a imagem do Vídeo Nas Aldeias.

Nesse sentido, as reivindicações dos movimentos indígenas se davam no âmbito de que o papel dessas instituições, que nos discursos empenhados ressaltavam socialização e descentralização dos meios de produção de imagens, na verdade atuavam como novos cerceadores dos dispositivos necessários à realização cinematográfica. A incompatibilidade entre demagogia e ação social efetiva, incomodava os cineastas e colocava diversos impasses na continuidade dos projetos, o que gerava rupturas drásticas na formação técnica e, ainda pior, provocava sentimentos de profunda frustração nos jovens, que encontravam no cinema, caminhos através dos quais se tornava possível sonhar com uma intervenção relevante no campo da política indígena dentro de suas aldeias e também fora delas. Com o cinema era possível condensar expectativas de mudança das realidades de violência exercida pela aliança Estado-Agronegócio, pois a câmera era a metralhadora na mão, e os projetos coletivos de

futuro se tornavam cada vez mais aparentes nos filmes, que por sua vez, transformavam-se em pontes entre a possibilidade de falar e de ser ouvido, tanto por brancos, quanto por índios.

A partir disso, fui colocado progressivamente em uma função estratégica por eles, como uma espécie de negociador (mediador) com as instituições, para que os projetos pudessem ser modelados da forma que eles desejavam; seria minha incumbência evitar propostas centralizadoras e /ou etnocêntricas, e além disso caberia a mim pressionar pesquisadores e produtores culturais brancos para que os projetos fornecessem contrapartidas infra-estruturais, como a compra de equipamentos, auxílio financeiro em forma de bolsas para os indígenas envolvidos e etc. Mesmo que minha intencionalidade política inicial de contribuir para os movimentos sociais indígenas fosse resquício de uma ecologia de práticas marxistas-associativistas, muito espelhadas em uma tradição de atuação em movimentos estudantis e de reforma agrária, os próprios indígenas reconheceram em mim um `apoioador` em potencial, que deveria ser colocado em seus sistemas de papéis e lugares para ser acionado em prol de suas demandas, e evitando, assim, que eu me tornasse mais um representante das instituições dos brancos, a incomodá-los e prejudicá-los em seus objetivos de consolidação de sua soberania audiovisual.

Obviamente tal processo não foi isento de contradições, negociações e conflitos, que envolviam desde modular as formas através das quais eu deveria atuar com o passar do tempo, até mesmo acompanhar minhas ações para confirmar o nível de minha confiabilidade. Após inúmeros encontros e diálogos, decidimos coletivamente apresentar uma proposta de projeto de extensão junto a UFF, por meio de um docente vinculado ao curso de Cinema e Audiovisual, do qual eu era discente. Assim, no final de 2011 finalizamos a redação do projeto intitulado “Cinema-Educação nas escolas indígenas Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul” encaminhado pela prof Dra Eliany Salvatierra Machado do departamento de Cinema, e que contava com parceria do Laboratório do Filme Etnográfico do departamento de Antropologia/UFF, por meio da então coordenadora do laboratório prof Dra Ana Lúcia Ferraz. A proposta foi aprovada para ter início em 2012 e consistia em realizar oficinas técnicas e metodológicas de realização cinematográfica em aldeias Guarani e Kaiowádo Cone Sul, a fim de produzir filmes de curta-metragem bilíngues, para serem utilizados como material didático nas escolas indígenas do MS. Por questões orçamentárias e de logística, somente conseguimos efetuar as oficinas de janeiro a fevereiro de 2013, com participação determinante da Licenciatura Intercultural Indígena *Teko Arandu* da UFGD, que forneceu aporte financeiro adicional e também deslocamento da equipe técnica e dos aprendizes

indígenas nos territórios sul-matogrossenses, através de projetos internos coordenados pelos profes Drs Antonio Dari e Cassio Knapp.

Devido ao sucesso da experiência, e da necessidade de contemplarmos a continuidade dos processos formativos, o projeto de extensão foi renovado até o fim de 2013, e posteriormente foram aprovados dois programas de extensão, um em 2014 via UFF e outro em 2015 via UFGD. Ao longo desses anos, portanto, pudemos viabilizar oficinas a cada 6 meses, que geraram entorno de 30 filmes de curta-metragem, que foram distribuídos entre as escolas indígenas dos estados do MS e do RJ.

Durante todos esses anos de interlocução, meu envolvimento com os cineastas indígenas, e fundamentalmente, com aqueles que permaneceram membros da ASCURI, Eliel Benites, Gilmar Galache, Ademilson Concianza, Micheli Fernandes, Genni Barbosa e Gileard Pedro; foi transformado gradativamente em relações de amizade e cumplicidade, pois acima de tudo, nos reconhecemos cineastas da mesma geração, que compartilhavam desejos, insatisfações e projetos políticos similares, o que fez com que nos aproximássemos cada vez mais entorno do cinema.

Concomitantemente a minha imersão entre os Kaiowá, nos períodos em que estava cursando as disciplinas da graduação em Niterói, tomei conhecimento de que havia uma parentela Mbya ocupando uma porção da praia de Camboinhas, localizada na região oceânica da cidade fluminense. Foi então que em outubro de 2011 iniciei meu contato com os Guarani-Mbya de Dona Lídia, xamã e liderança da família que ocupava a praia, e que hoje se encontra na cidade de Maricá no litoral norte do estado do Rio de Janeiro.

Logo após minhas primeiras visitas ao território, surgiu a oportunidade de realizar um ensaio fotográfico a pedido do MAI (Museu de Arqueologia de Itaipú), que preparava uma semana de eventos culturais em diálogo com as populações “tradicionais” do bairro de Itaipú, com o qual a aldeia fazia divisa, do lado oposto ao canal que liga a Lagoa de Itaipu ao mar, sobre um dos sambaquis pertencentes ao sítio arqueológico monitorado pelo MAI. Tendo em vista uma maior aproximação da parentela de Dona Lídia, o antropólogo do museu Daniel Martinez -que há época finalizava seu doutoramento em antropologia na UFF- entrou em contato com o Laboratório do Filme Etnográfico para solicitar um fotógrafo, e conseqüentemente, eu fui indicado, já que minha relação com os Mbya de Camboinhas já havia tido início.

Para minha surpresa, o vice-cacique nomeado por Dona Lídia poucas semanas antes da realização do ensaio, era Miguel Verá Mirim, que havia participado de processos de

capacitação audiovisual em 2008 e 2009 nas aldeias Mbya de Sapukai e Itati, em Angra dos Reis e Paraty, respectivamente. Minha aproximação com Verá foi inevitável, logo que soube que ele também era cineasta, começamos a nos encontrar na aldeia nos finais de tarde para conversar sobre cinema, tomar tereré, ver filmes indígenas e vislumbrar a inserção dos Mbya do *tekoa Mboy Ty* nos projetos que estávamos desenvolvendo junto aos Kaiowá.

Conforme meu convívio com a parentela se intensificava, a cada nova visita eu apresentava fotos e vídeos dos Guarani e Kaiowá do MS, tentando dar uma visão geral de como era nosso trabalho de inclusão digital nas aldeias sul-matogrossenses, e obviamente, procurando evidenciar-lhes que eu não era mais um juruá mentiroso e ambicioso que aproximava-se para usurpar-lhes algo e/ou depreciar-lhes a imagem perante os brancos. Gradualmente fui obtendo a simpatia e confiança de Dona Lídia, que em janeiro de 2013 autorizou Verá a participar da primeira oficina de cinema que realizamos no MS, vinculada ao projeto de extensão aprovado na UFF em 2012, como já mencionado. Os trabalhos desenvolvidos durante os 28 dias de oficina foram determinantes para a continuidade de nossa relação, pois assim que Verá retornou ao RJ, levou para a aldeia todos os filmes produzidos durante a oficina, e projetou-os para seus familiares, que tocados intensamente pela destruição da paisagem assassinada pela cana e pela soja, reconheceram, em contrapartida, a resistência poderosa dos parentes empunhados de seus xirus e mbarakas. Dali em diante estava claro que eu não era uma ameaça, e mais ainda, que eu poderia- novamente, como ocorreu entre os Kaiowá- ser colocado em um dos entropontos das redes de socialidade política manejadas por eles, e, portanto, eu poderia/deveria adquirir certos papéis e funções, das mais variadas ordens, que extrapolavam ao largo minhas atribuições cinematográficas.

Após essa primeira oficina, outras várias se seguiram nos anos subsequentes, ora no Cone Sul do MS com presença dos Mbya de Dona Lídia, ora no litoral fluminense com presença dos Terena, Guarani e Kaiowá da tríplice fronteira sul-matogrossense. A partir de 2014 nossas ações se estenderam às aldeias de Angra dos Reis e Paraty, por intermédio do prof Dr Domingos Nobre do IEAR/UFF (Instituto de Educação de Angra dos Reis), que nos convidou para ministrar oficinas técnicas de cinema para estudantes Mbya da EJA-Guarani (Educação de Jovens e Adultos Guarani), como parte do Programa Novos Talentos/CAPES. Posteriormente em 2015, um novo Programa de Extensão “Cultura e Escolarização Guarani-Mbya Rumo à Universidade” (PROEXT) foi aprovado por Domingos, o que possibilitou darmos continuidade às oficinas técnicas para produção de vídeos também no litoral sul do RJ.

A última oficina realizada até o presente momento em que escrevo, ocorreu em julho de 2017 na cidade de Niterói, por meio de parcerias institucionais entre a ASCURI, o IEAR/UFF, a UFGD, e a ECA-La Paz (Escuela de Cine y Artes Visuales de Bolívia), que nessa ocasião contou com uma sensível ampliação em seu escopo de público, pois além dos Guarani, Kaiowá, Terena e Mbya, estiveram presentes um quilombola e três caiçaras da costa verde fluminense, representantes das etnias andinas Quechua e Aymara, além de brancos brasileiros e brancos bolivianos entre os aprendizes.

As redes de socialidade mobilizadas em interconexão com o cinema, durante esse longo período de quase 8 anos em que estou em diálogo com os povos Guarani, produziram efeitos inimagináveis em minha trajetória, tanto de cineasta quanto de pesquisador; e uma das transformações mais sensíveis esteve na esfera de perseguir a conceituação filosófica do que seria a imagem para os Mbya e Kaiowá, pois passou a me interessar muito mais os aprofundamentos teóricos dados a idéia de imagem por meio de seu manejo cosmológico, do que propriamente a feitura de filmes “interculturais”.

As especificidades nos modos de produção das imagens, nas leituras dessas imagens, e nas reflexões intelectuais entorno delas, que eram disparadas por pressupostos alicerçados na cosmologia Guarani; ao mesmo tempo em que consolidaram múltiplas relações de alteridade entre os Kaiowá, os Mbya e nós *juruaá*, enquanto *outros uns dos outros*; também remontaram diversos mosaicos cosmopolíticos de seres e mundos imbricados na idéia de imagem, e presentes na concepção cosmológica das duas etnias sob o termo *ta`anga* (VIVEIROS DE CASTRO 2003).

Ta`anga pode ser atribuído aos mapas, aos desenhos das crianças, às fotografias, às imagens dos filmes e às imagens dos espíritos. Essa multiplicidade de usos para *ta`anga* foi o que me mobilizou de fato, a vincular-me ao campo da etnologia para desenvolver a presente pesquisa/dissertação de mestrado, e também, foi o que me fez buscar a continuidade de minha carreira acadêmica na Antropologia. Intrigava-me, e ainda me intriga, as potências produzidas por esse ser múltiplo, que ao longo desses anos vem permeando todos os processos de produção audiovisual coletiva que fazemos, nós brancos e índios, juntos. *Outros uns dos outros*, exatamente pela circunstancialidade de nosso encontro, e tudo de circunstancial que veio a se transformar em imagens, ou melhor, em *ta`anga*, a partir desse encontro.

1.2 Recorte de tema

A pesquisa ora apresentada tem por objetivo investigar a relação que os povos Guarani-Mbya e Guarani-Kaiowá estabelecem com as imagens (*ta`anga*), suas conexões com as cosmologias e aproximações com os sistemas e regimes intelectuais de produção de conhecimento. A partir da identificação dos agentes cosmopolíticos imbricados na realização e circulação das imagens produzidos por essas etnias Guarani, mapearemos as redes de relações (LATOURET, 2012) mobilizadas entre as imagens e os sujeitos humanos e não-humanos, para melhor entendermos a conceitualização atribuída à *imagem* no pensamento Mbya e Kaiowá.

O reconhecimento das significações criadas para dotar de sentido as coisas do mundo, gera a articulação de conceitos indígenas que subsidiam modos particulares de investigação da natureza e revelam formas de se produzir ciência a partir de métodos próprios. (SANTOS; DIAS JR, 2009) Muito mais que traduzir conceitos ocidentais para línguas nativas e/ou vice-versa, investiremos esforços em desenvolver leituras das concepções indígenas em torno da noção de imagem, para localizarmos novas epistemes conectadas às suas próprias ontologias e sistemas de significação. Não perseguiremos chaves de equivalência entre os conceitos já hegemônicos na Antropologia e as perspectivas científicas indígenas, mas sim vislumbraremos compreender as categorias teóricas com as quais esses povos explicam e agenciam sua relação com a imagem, sob o prisma de uma pluralidade de antropologias possíveis:

[...] propomos aqui, acima de tudo, buscar a compreensão e a elaboração teóricas que o outro esforça por elaborar; não apenas enfatizar a síntese antropológica já alcançada, mas pensar na própria produção intelectual do outro. O exercício antropológico, pois, não é certamente uma prerrogativa exclusiva nossa, ele tem lugar também no lado de lá (“etno-antropologia”), com refinado instrumental etnográfico e interpretativo, falando tanto de si para si quanto do outro para si [...] (SANTOS; DIAS JR, 2009, p.145-146)

Se pensarmos sob a perspectiva da corporeificação e excorporeificação do conhecimento, como dispositivos através dos quais os sistemas de produção de conhecimento indígena operam, podemos deduzir que os indígenas corporeificam imagens dos mundos possíveis, e quando produzem seus próprios filmes e obras audiovisuais, excorporeificam novas imagens já reelaboradas, e alicerçadas às premissas de *outra* ontologia da linguagem (SOUZA, 2014). Será que as imagens excorporeificadas, imbuídas de elaborações teóricas e conceituais, já não estão amplamente deslocadas da concepção ocidentalizada de imagem?

Será que essa imagem já não está encharcada de noções específicas, tecidas por inferências da cosmovisão, e transformada em uma nova “coisa” que não a imagem representacional? No limite, o que é *imagem* no universo semântico Mbya e Kaiowá?

Partiremos do pressuposto de que apreender e manipular imagens é um processo mental orgânico - filma-se com os olhos e monta-se com a mente. Antes de manusear a câmera, existe previamente um olhar o mundo, que é construído subjetivamente e coletivamente ao mesmo tempo (AGEL,1982). Uma sociedade por mais que não tenha desenvolvido métodos e equipamentos de registro de imagens, compartilha relações comuns com a imagem: os sonhos, as visões xamânicas, os fragmentos da memória, as imagens construídas por narrativas orais; se tratando, portanto, de uma operação intelectual presente em qualquer grupo humano.

Poderíamos contentar-nos com uma tradução contextual do termo Guarani *ta`anga*, que recorrentemente utilizamos como equivalente à “imagem”, “desenho”, “fotografia”. Por outro lado, será que *ta`anga* é tratada por eles como um conjunto de meras representações de fatos e fenômenos vividos equivalente à uma idéia de imagem eurocentrada, ou *ta`anga* seria toda uma rede de socialidades cosmopolíticas que permitem a produção de formas e grafismos para relacionar-se semanticamente com os mundos possíveis? Será que nos filmes Kaiowá e Mbya as imagens não estão agenciadas como elementos concretos constitutivos de sua cosmovisão em forma de constructos altamente sofisticados?

Em nossa hipótese, o exercício filosófico de conceituação da imagem por parte das etnias Guarani em questão, poderia ser identificado nas redes de relações cosmopolíticas que balizam ontologicamente a elaboração do conceito. A interferência de agentes das mais variadas ordens sobre a imagem, e da imagem sobre eles - *ka`a* (erva mate), *pety* (fumo), *yvy* (terra) *arandu* (conhecimento), propõem interconexões entre os seres e as substâncias, que poderiam elucidar o entendimento de imagem no universo cosmológico desses dois povos.

O modo de manejar e organizar as imagens dos filmes Kaiowá e Mbya vulcanizam formas de tessitura da linguagem e de sistemas de comunicabilidade, que esgotam a lógica da locução-interlocução por sua imprevisibilidade, e priorizam lapidar aspectos formais na composição de uma totalidade relacional para dar conta de todo um cosmos semântico, ao invés de atribuir valor essencial a um determinado conteúdo recortado, elegido como tema e/ou assunto a ser tratado, desconectado de seus corpus produtores.

Viveiros de Castro (2007) reitera a inexorável interconexão entre forma e conteúdo nas práticas de conhecimento ameríndias, balizado pela ideia de que a corporeidade do

conhecimento indígena está alicerçada a uma não dissociação entre o conhecedor e seu conhecimento. Quando uma perspectiva indígena produz imagens cinematográficas de seus xamãs-conhecedores, por exemplo, estas imagens não serão fragmentos apartados dos corpos desses conhecedores, mas sim partes de seus corpos e conhecimentos caminantes através da materialidade da imagem.

Ao estudar os regimes de conhecimento entre os Kisêdjê, Marcela Souza (2012) aporta-se aos escritos de Viveiros de Castro (1996; 2002) para fundamentar a existência de uma “constituição corporal” mútua de conhecedores e seus conhecimentos:

[...] a 'posição' de conhecedores de narradores e xamãs, como o chefe e seu irmão se expressa não apenas nos conteúdos do conhecimento que eles detêm ou transmitem: ela está registrada neles próprios, e nos objetos de seus conhecimentos, como a fonte de sua mútua - as vezes mesmo comum - *constituição corporal*. [...] (SOUZA, 2012, p.206)

A imagem indígena quando produzida, porquanto, passaria a ser não somente parte do corpo do conhecedor filmado, como também parte do corpo de seu criador, pois é fruto de seus conhecimentos e afecções ante o mundo; e se os conhecimentos nos regimes ameríndios são inseparáveis do corpo de seu conhecedor, suponho que as imagens criadas nesses contextos, são uma espécie de imagem-corpo, não apenas por possuir a característica de fragmentar um tórax, pescoço e cabeça durante um depoimento filmado em um enquadramento próximo, mas por estar inextricavelmente coligada aos corpos de seu produtor/criador e de seu conhecedor filmado, como uma imagem-conhecimento que carregará por onde for esses dois corpos-origem, em sua ontologia e materialidade, tornando-se algo muito distante da noção ortogonal-cristã-ocidental de imagem representacional, e submersa em uma nova instância conceitual que seria esta outra imagem: *ta' anga*.

A aplicação de análises perspectivistas no campo do Cinema e da Antropologia Visual, por exemplo, pode nos fornecer um parâmetro referencial teórico extremamente interessante; capaz de alargar o entendimento do que vem a ser a “natureza” das imagens. Se a cada momento em que uma câmera for acionada por uma pessoa ou ser diferente, estivermos diante de uma pluralização de mundos; ou seja, se cada mundo filmado for concebido como uma nova possibilidade de mundo, não em um sentido metafórico, mas sim em um sentido ontológico concreto e factual, estaremos realmente diante de outra ideia de imagem, talvez nem passível de ser chamada *imagem*.

Os filmes indígenas, nesse sentido, me parecem manejar simbólica e semânticamente as imagens, segundo pressupostos cosmopolíticos que esgarçam exponencialmente os limites

de uma linguagem da representação. Ao passo que as imagens *jurua* operam em regimes de significação em que a ontologia é constante e a epistemologia variável, nos quais o estatuto da diferença reside no “modo cultural” de ver e produzir imagens de um mesmo mundo comum a tudo e a todos; as imagens ameríndias propõem o inverso: uma epistemologia constante e ontologias variáveis, pois o que muda é o mundo que se vê e que se filma, e não os “modos culturais” de ver e de filmar.

Nos primeiros a hegemonia da representação, e nos segundos a preponderância das perspectivas. Viveiros de Castro (2007) sistematiza esta oposição filosófica e epistemológica entre os sistemas intelectuais alicerçados na representação e os sistemas intelectuais alicerçados na perspectiva da seguinte maneira:

[...] ao supor a equivalência entre uma multiplicidade de representações sobre o mundo, pressupõe *um* mesmo mundo subjacente a esta multiplicidade: uma natureza ‘sob’ várias culturas. Mas basta considerar o que dizem as etnografias para perceber que é o exato inverso que se passa no caso ameríndio: todos os seres vêem ou ‘representam’ o mundo da *mesma* maneira — o que muda é o *mundo* que eles vêem [...] uma unidade representativa aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só ‘cultura’, múltiplas ‘naturezas’; epistemologia constante, ontologia variável— o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p.11)

Existe um valor mítico da imagem muito marcado na cosmologia Guarani: são imagens as visões do xamã nos sonhos e meditações que direcionam o *ore guata* (nossa caminhada), os *mborahei* (cantos-reza) são “sons” que aderem imagens cosmológicas aos rituais de cura, de passagem dos meninos e meninas, dos *nhemongaray*, e são, portanto, motivos e meios convictos de comunicação com os *Jara* (donos espirituais), com os espíritos dos mortos e dos vivos.

O cinema permite que as imagens estejam conjugadas em um suporte-linguagem à disposição do pensamento e das perspectivas. Os filmes estão super-habitados por sujeitos e, assim, suscetíveis às relações cosmopolíticas mobilizadas por/entre eles, tecendo uma espécie de enxames de “presenças” não-representacionais, amalgamadas sobre o suporte-filme.

Cada *petyngua* (cachimbo) filmado, além de estar conectado a uma série de seres não-humanos, está conectado ao xamã que o mobiliza em novas conexões com a câmera, com a equipe de filmagem, com *Nhanderu* (nosso pai) que lhe enviará através do *pety* (fumo) as palavras iluminadas a serem ditas e eternizadas no filme. Ou ainda, uma narrativa fílmica tenta dar conta da criação cosmológica do *petyngua*, esta criação está relacionada a um *Jara*, entidade que o resguarda no mundo dos espíritos, que também possui sua narrativa de gênese na mitologia, um *petyngua* específico chegou até seu xamã por uma trajetória passível de ser

narrada, trajetória essa, impressa no “corpo” do *petyngua* e sensível em sua “alma” de cura, e assim sucessivamente.

As *ta'anga*, conseqüentemente, podem ser pensadas enquanto corpos constitutivos da relacionalidade Mbya e Kaiowá com outras categorias e seres visíveis e não-visíveis? Seriam as *ta'anga* sujeitos autodeterminados ontologicamente e detentores de intencionalidades próprias? No limite, uma *ta'anga* isolada e estanque, possuiria lugar no pensamento das referidas etnias, ou a própria noção filosófica de *ta'anga* já presume movimentos e fluxos relacionais inerentes à sua condição ontológica?

Para perseguirmos tais respostas, optaremos na presente pesquisa, por assumir/considerar as *ta'anga* como conjuntos de transformações e/ou relações, diferentemente do que sugerem os vocabulários técnico-semânticos hegemônicos na produção imagética não-indígena, que pensam e nomeiam as imagens, tal qual objetos totalizados e individualizados: plano, frame, quadro, fotograma e etc.

Apostaremos, por via de análise, que as imagens ameríndias acabam por se tornar infinitas, por nunca operarem isoladas em um filme-objeto, e capilarizarem incontáveis conexões cosmopolíticas, a partir das formas-filme que circulam em sistemas extremamente amplos de significação e linguagem. Imagens palpáveis, substancializadas, mas que designam pluralidades, alteridades, paradoxos; infinidades de agências atuantes em sistemas abertos, interdependentes e sincrônicos, produzindo conhecimentos corporeificados via linguagem concreta.

Os filmes Kaiowá e Mbya, figuram, portanto, indissociáveis das práticas e regimes de produção de conhecimento dessas duas etnias, pois os procedimentos através dos quais o pensamento se materializa em imagens, emparelha-se aos procedimentos de uma *ecologia de práticas* perspectivistas, já que as imagens e suas inferências e ações sobre o mundo dos seres e sobre o mundo dos humanos; não são um discurso indireto sobre conhecedores e seus conhecimentos, as *ta'anga* são conhecedor e conhecimento xifópagos, encadeados para corporeificar perspectivas, estórias e narrativas, enoveladas e trançadas aos infinitos exames de sujeitos impressos, e expressos no suporte fílmico (STENGERS, 2005).

1.3 Estratégias metodológicas

A metodologia a ser empregada articulará instrumentais etnográficos e comparativos para a efetivação da pesquisa. A etnografia foi desenvolvida entre coletivos de cineastas

Guarani-Kaiowá e Guarani-Mbya, em duas regiões distintas do território brasileiro: 1) Cone Sul de Mato Grosso do Sul e 2) Litoral Fluminense, respectivamente. No primeiro caso acompanhamos as atividades cinematográficas da ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul), e de seus membros da etnia Kaiowá, em atuação em diferentes áreas indígenas do MS. Já no litoral fluminense as incursões em campo se deram entre os Mbya da aldeia *Ka'aguy Ovy Porã*, situada no município de Maricá, devido ao fato de esse território formar desde 2013, a rede de Pontos de Cultura Audiovisual Indígena no estado do Rio de Janeiro.

O instrumental comparativo, por sua vez, foi municiado por discussões teóricas pertinentes a Etnologia, postas em diálogo a dados coletados em campo, e a análises de imagens concernentes às reflexões entorno da noção filosófica de não-representação. Estivemos atentos aos agentes cosmopolíticos - sujeitos humanos e não-humanos, objetos e substâncias- imbricados nas imagens, a fim de mapear as redes de associações semânticas entre esses agentes, e então, intentamos absorver a noção de imagem compartilhada pelos Kaiowá e Mbya.

A cosmologia, conquanto, foi tratada aqui não como um conjunto de representações de fatos e fenômenos vividos, mas sim como uma rede de socialidades que permitem a produção de formas de se relacionar com diferentes mundos, e viabilizam condições de sobrevivência do grupo, tanto no sentido de subsistência, quanto no agenciamento de elementos concretos constitutivos de uma intelectualidade altamente sofisticada, com o mesmo valor heurístico e filosófico do conhecimento eurocentrado (CUNHA, 2014).

Por conseguinte nos preocupamos em refutar o fixismo típico do método comparativo Evolucionista, pois estaremos pouco interessados na idéia de paralelismo fundamentado em recortes de um todo que estabelecem comparações viciadas em equivalências, para pensarmos aproximações analisando aspectos disjuntivos e supostamente incompatíveis entre os materiais pesquisados, para que as conexões reconhecidas entre eles, nos permitam a manutenção das especificidades de cada etnia durante a análise.

Nosso exercício estratégico foi mediado pelo método de *equivocação controlada*, desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro (2004), para que a comparação entre as duas etnias, não seja fundamentada por aproximações metafóricas, que induzam a noções de correspondência entre elas, mas que, por outro lado, nos permitiu focalizar elementos de alteridade e de produção de diferenças, para apreendermos as especificidades das concepções de *ta`anga* contempladas pelo *background* filosófico Mbya e Kaiowá.

Buscamos a tradução como fruto da comparação, e não o inverso. A possibilidade da tradução como oriunda da comparação para possibilitar o alargamento, e quando não, a deformação dos conceitos paradigmáticos da antropologia euro-americana, pois entendemos que uma boa tradução antropológica é aquela que subverte o acervo conceitual do antropólogo e, portanto, geradora da inevitável equivocação (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

O foco esteve nas redes relacionais agenciadas com e/ou pela imagem, que nos revelaram as alteridades imbricadas na conceituação do termo *ta'anga* no universo semântico dos dois povos. O espaço da diferença será preservado para não incorrerem em padrões globalizantes, que homogeneizem a idéia de imagem que os Kaiowá e Mbya sustentam, a um único objeto fechado e isento de equívocos; mas pelo contrário, tomamos a imprevisibilidade como fator constante que mediou toda a pesquisa.

Para Viveiros de Castro (2018), a equivocidade é a imagem de tradução proposta pelo próprio pensamento ameríndio:

[...] Traduzir o perspectivismo ameríndio, então, é lançar mão da imagem de tradução que ele contém: a imagem de um movimento de equivocidade controlada [...] O perspectivismo indígena é a doutrina do equívoco, isto é, da alteridade referencial entre conceitos homônimos; o equívoco aparece ali como o modo por excelência de comunicação entre diferentes posições perspectivas, e portanto como condição de possibilidade e limite da empresa antropológica [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 87)

As imagens Mbya e Kaiowá, para este estudo, conquanto, foram pensadas como o equívoco daquilo que chamamos imagens nós antropólogos, exatamente pelo fato de quando os índios falam *ta'anga*, eles definitivamente não estão falando *imagem*. Por mais que em uma operação linguística os termos sejam homônimos por efeitos de tradução, em operações conceituais e filosóficas tais termos, além de não poderem ser confundidos, não podem também ser equiparados.

Propomos, por assim dizer, a comparação entre estas duas categorias (*ta'anga* e *imagem*), como possibilidade de esgarçarmos a ideia conceitual imediata de *imagem*, sustentada por uma ontologia cartesiana, para estabelecermos relações cosmopolíticas transversalizadas aos domínios humanos e não-humanos, aos quais estão atreladas as imagens no multiverso ameríndio. Menos que a equidade filosófica, buscamos, com isso, a equivocidade controlada, via comparação (VIVEIROS DE CASTRO 2004; 2018).

Nesse sentido, a síntese do método da equivocação controlada reside na necessidade de se efetuar a subversão da linguagem do antropólogo, como desenvolvimento de dispositivos disparadores da equivocação. Em “Perspectival anthropology and the method of

controlled equivocation” (2004), Viveiros de Castro sistematiza sua noção das relações entre a comparação antropológica e a equivocação da seguinte maneira:

[...] in anthropology, comparison is in the service of translation and not the opposite. Anthropology compares so as to translate, and not to explain, justify, generalize, interpret, contextualize, reveal the unconscious, say what goes without saying, and so forth. I would add that to translate is always to betray, [...] is one which betrays the destination language, not the source language. A good translation is one which allows the alien concepts to deform and subvert the translator’s conceptual toolbox so that the intention of the original language can be expressed within the new one. [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 2).

Pois bem, se as equivocações são inevitáveis, e eventos constantes no trabalho de campo, nada mais ético e perspicaz do que permitir que tais equivocações, penetrem na produção textual, e conseqüentemente, na própria etnografia; pois já que a etnografia nada mais é do que um constructo do etnógrafo, os dados não se tratam de peças disponíveis a priori no quadro observado, não consistindo, portanto, em elementos/aspectos fechados meramente coletáveis. Em outras palavras, não basta à antropologia uma observação descritivista que apreenda “fatos”, pois tais fatos em si mesmo, e por si só, não existem, ou melhor, não seriam nem de longe, suficientes para fornecer uma imagem etnográfica do outro.

Os fatos e os dados etnográficos, por conseguinte, antes de mais nada, são elaborações de conexões, ou ainda, relações operadas pelo antropólogo para dar conta de uma especificidade relacional, no caso, as redes de relacionalidade das imagens Kaiowá e Mbya, em suas mais amplas e indeterminadas imbricações. Nesse sentido, manejaremos controladamente as equivocações, como forma de introduzirmos no interior do método etnográfico, a possibilidade latente da alteridade produzir efeitos inesperados e imprevisíveis para a pesquisa, a fim de dispararmos o sempre bem-vindo, esgotamento da aplicação conceitual de termos essencializados na tradição mononaturalista.

As relações cosmopolíticas disparadas pelas imagens e as formas com as quais o pensamento indígena opera estas imagens é que possuem, para a presente pesquisa, relevância enquanto recorte temático, pois entendemos os sistemas intelectuais Kaiowá e Mbya, como potenciais desenvolvedores de reflexões filosóficas sobre todos e quaisquer conteúdos alicerçados em seus próprios acervos teóricos e ontológicos; e, portanto, potenciais desenvolvedores de formas específicas através das quais esse pensamento elaborará suas reflexões e manejará suas “epistemes concretas”, radicalmente distanciadas dos instrumentais conceituais abstratos comuns à ontologia cartesiana (VIVEIROS DE CASTRO, 1996; 2003; 2006; 2007).

Empenhamos a comparação entre as *ta'anga* Kaiowá e as *ta'anga* Mbya, não por apostar que elas sejam peças de um mesmo mosaico cosmopolítico, mas exatamente por seus diferentes mosaicos, eles próprios, apresentarem relações passíveis de serem manejadas por meio de procedimentos de transcorporalidade, concernentes também ao xamanismo. Minha proposta consistiu em comparar as *ta'anga* em contextos relacionais distintos (Kaiowá e Mbya), para que eu pudesse visualizar suas relações cosmopolíticas com as realidades alternativas acessadas via transcorporalidade, para ter, portanto, uma parametrização desses mosaicos a partir de ecologias de práticas xamânicas.

A estrutura da dissertação será subdividida em sete capítulos: 1) Introdução. 2) Imagens, corpos e transformações. 3) Transcorporalidade, xamanismo, visualidade e não-visualidade. 4) Cosmopolítica, alteridade e imagens de si mesmo. 5) As *ta'anga* e sua relacionalidade com outras categorias cosmológicas. 6) Ver em n-1: imagem-rizoma e o “fora” da representação. 7) Considerações Finais

CAPÍTULO II

IMAGENS, CORPOS E TRANSFORMAÇÕES

2.1 As imagens vem de onde não se vê

Eliel Benites, cineasta e docente Kaiowá da FAIND (Faculdade Intercultural Indígena) da UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados), um dos principais interlocutores da presente pesquisa, foi quem primeiramente sinalizou-me que na concepção cosmológica Kaiowá, a conceituação filosófica de *ta'anga* era uma espécie de “espírito aprisionado”, o qual haveria sido capturado de um “lugar que não se vê” e colocado em um “mundo que se vê”.

Esta noção de transportabilidade do “espírito aprisionado” de um espaço não-visual para um espaço visual, intrigou-me contundentemente, e inúmeros questionamentos em relação à natureza desse aprisionamento, começaram a povoar minhas reflexões. Afinal, que imagem seria essa que advém de um mundo que não se vê? As imagens não seriam entidades eminentemente visuais, ou no mínimo visualizáveis? Quais as implicações para o mundo dos espíritos teriam estes aprisionamentos?

Tais questões foram extremamente frutíferas para o percurso etnográfico, e durante quase três meses nos encontrávamos eu e Eliel para dialogarmos sobre o tema. O entusiasmo e ânsia por aprofundamentos nos temas e assuntos correlatos às ideias concernentes às *ta'anga* eram compartilhados por meu interlocutor, não apenas por ele também ser cineasta, mas também pelo fato de que Eliel, durante aquele período, realizava pesquisas de campo para o desenvolvimento de sua tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFGD, e conseqüentemente, estávamos ambos envolvidos em reflexões científicas, que tinham, e tem, como “objeto” a cosmologia Kaiowá.

A primeira vez que conversamos sobre esse aspecto/procedimento de aprisionamento dos espíritos, foi durante o comentário feito por Eliel após minha apresentação de Comunicação Oral no GT em que ele era um dos coordenadores, durante o IV CIAEE (Congresso Ibero-americano de Arqueologia, Etnologia e Etnohistória), realizado na própria UFGD.

Posteriormente passamos a retomar o assunto em encontros que marcávamos. Ora nossas conversas ocorriam em minha residência na cidade de Dourados, ora na casa ocupada por Eliel quando estava ministrando/frequentando suas aulas também em Dourados, e em outras oportunidades na reserva *Tey Kue*, “terra natal” de meu interlocutor.

Em diversas conversações Eliel reafirmava que tal aprisionamento dos espíritos não seria uma atribuição específica da câmera de vídeo, e que o mesmo ocorria quando uma “criancinha desenha uma árvore”, por exemplo. Parecia-me, conforme nosso tema se desdobrava ao longo das conversas, que o “problema” dessa captura residia em um aspecto relacionado ao ato de reprodução.

Reprodução em uma aceção de efetuação de cópias, ou melhor, de elaboração de protótipos baseados em sujeitos/seres/coisas do mundo; como se o ato de (re)produção desses representantes prototípicos das “coisas” presentes no mundo, fosse uma espécie de rapto de sua “alma”, ou ainda, de acordo com Eliel, uma forma complexa de produzir clones mal feitos, “porque as imagens nunca são exatamente iguais ao original”.

Progressivamente comecei a perceber que essa espécie de déficit “representativo” entre o modelo “original” e seu “clone”, é que configurava o problema teórico fundamental concernente aos procedimentos de produção/construção de imagens. Ora, se nunca será possível produzir/construir uma imagem que seja completamente idêntica a sua matriz, o ato de produzir/construir imagens será sempre problemático, exatamente por ser impossível equacionar a anulação deste déficit representacional.

No limite, o “modelo original” é o representante de si mesmo no mundo; mas e a imagem deste modelo, seria a sua representação? Como um “clone” pode representar um “modelo original”, se sua natureza ontológica é de clone e não de matriz? Ou ainda, uma imagem representa alguma coisa de fato?

A complexificação de meu recorte temático já atingia graus desesperadores, quando compreendi que a questão pragmática a ser investigada residia no âmbito da representação, pois o que conectava a noção de aprisionar os espíritos com a produção dos “clones”, era a incompatibilidade ontológica entre “modelo”, que seria o índice representante de si mesmo, e seu “clone”, que, muito menos que uma representação do modelo-matriz, seria antes, o índice representante dele próprio. Ou seja, a encruzilhada teórico-interpretativa da ideia de que as *ta'anga* são espíritos aprisionados, está localizada no fato de que as imagens não representam nada além de si mesmas; em resumo, uma imagem não representa sua matriz de origem,

tampouco se trata de uma representação dessa matriz, porque elas são, na verdade, representantes delas mesmas.

A imagem de uma casa não seria, portanto, a representação de uma casa, e sim um novo ser produzido/criado, que nada mais é do que ele mesmo: uma imagem, ou melhor, uma *ta'anga*. Por conseguinte, esta imagem que não representa nada a não ser a si própria, além de ser um sujeito e agente autônomo, configura-se, também, autodeterminado ontologicamente, já que sua ontologia não equivale à ontologia de sua matriz.

Pois bem, se este novo sujeito, produzido/construído a partir de um modelo, tem uma ontologia própria, qual a natureza de suas agências e atribuições? Suas capacidades/intencionalidades são análogas às dos humanos? No limite, o que podem as agências de uma *ta'anga*?

Segundo Eliel, os procedimentos de produção/construção das *ta'anga* se dariam mediante esta espécie de aprisionamento de espíritos, basicamente devido a dois aspectos: 1) No mundo onde vivem os humanos também vivem variadas categorias de seres “invisíveis”, os quais estão suscetíveis a serem apreendidos pelas câmeras de vídeo, e os espíritos são uma dessas categorias; 2) Ao se desenhar ou fotografar/filmar uma árvore e/ou animal, por exemplo, uma parte de seu espírito transfere-se para a *ta'anga*, e por isso deve-se abençoar os bichos e plantas, por meio do *jehovasa*, antes de serem registrados, para que tal captura de parte de seu espírito, não venha a ser prejudicial à sua saúde no futuro.

De acordo com nossas conversações, essa transferência de parte do espírito do sujeito filmado para as *ta'anga* produzidas, seria o que garantiria para a imagem certa fidelidade e semelhança para com o modelo-matriz; pois caso o contrário, “não saberíamos que a foto da árvore é de uma árvore mesmo”, e, portanto, essa semelhança entre modelo e imagem, presentificada nas *ta'anga*, é que seria a comprovação do aprisionamento do “espírito da árvore” filmada. Ora, a partir desse raciocínio, caso não houvesse aprisionamento não haveria imagem; como se só fosse possível filmar, aquilo que se pode, também, aprisionar.

Seguindo essa lógica, Eliel sinalizou que seria exatamente por essa não possibilidade de aprisionamento de determinados espíritos, que alguns eventos rituais não poderiam ser filmados, como os batismos, velórios e enterros, por exemplo. Consequentemente, os procedimentos de produção/construção das imagens estariam indissociados das regras e parâmetros de interdições balizados pelo xamanismo.

A câmera por ser capaz de sugar e apreender os corpos dos espíritos, e também, os espíritos das coisas, potências não espontaneamente visuais, e transformá-las em imagens

sobrescritas a anteparos que as tornam visuais; dá-nos a ver que os processos de transmaterialidade concernentes ao xamanismo, também são concernentes à produção/construção de imagens. Fato que explicita a proeminência de se estabilizar cosmopoliticamente as relações entre as realidades visuais e não-visuais, imbricadas ao processo de produção/construção das imagens, ativado por intermédio/participação da câmera.

Ainda acerca da relação entre as *ta'anga* e o xamanismo, meu interlocutor reportou-me o fato de que, entre os Kaiowá, as pessoas que mais estão aptas a manejar e comunicar-se com as imagens, seriam os próprios xamãs, pois são eles que protagonizam o diálogo com o mundo dos espíritos, e a forma-linguagem através da qual se dá esse diálogo, seria via imagens.

Diante dessa constatação, indaguei sobre qual seria o lugar dos cineastas indígenas nesses mosaicos relacionais, e a resposta de Eliel foi incisiva, no sentido de que só se tornaria “um bom cineasta indígena”, aquela pessoa que também se interessaria por sua cosmologia e, por conseguinte, pelas práticas xamânicas; já que, segundo ele, o xamã seria, igualmente, uma espécie de cineasta.

Logo após essa afirmação, perguntei, então, se a inversão desse raciocínio seria cabível: já que o xamã é uma espécie de cineasta, seria o cineasta indígena uma espécie de xamã? Inevitavelmente, a pergunta assumiu um tom provocativo- no bom sentido, é obvio, pois meu interlocutor é também cineasta-, após algumas longas risadas, Eliel iniciou o esboço de uma justificativa que, a meu ver, tentava dar conta da pergunta, sem recair sobre a soberba de auto-afirmar que ele próprio era um xamã:

A diferença entre o rezador (xamã) e o cineasta indígena é que, muitas vezes, o cineasta não foi educado pra se tornar rezador, mas quando ele começa a fazer filme, ele vai estar trabalhando com as imagens e com a cosmologia, então ele precisa entender da cosmologia, dos mitos, dos cantos, das rezas, que são os conhecimentos do rezador. O cinema pra nós é uma coisa nova, a sabedoria da reza, da cura não. As famílias que dão uma educação tradicional pras crianças, já sabem qual a criança que vai se tornar rezador, e já começam desde pequenininho a educar dentro do que diz a cultura. Eu quando me tornei um adolescente, jovem, é que comecei a me interessar de verdade por esses saberes, antes não, a sociedade não-indígena e as missões, faziam a gente pensar que era ruim ser índio, e a gente tinha vergonha. Por isso o cinema também é importante, ele faz os jovens se interessarem pelo conhecimento do rezador, porque pra fazer um filme, eles tem que ir lá conversar com ele (xamã), ouvir as histórias, e com isso os jovens vão aprendendo, mas um cineasta só vai ser rezador se seguir direitinho as regras, os ensinamentos, e se praticar os cantos muitos anos. [...] Os dois (xamã e cineasta) trabalham e conversam com a imagem, mas as ferramentas que usam são diferentes, um usa o *mbaraka* (chocalho) e o outro usa a câmera, e aí já tem uma grande diferença. (BENITES, 2018)

Essa conversa que tive com Eliel foi extremamente interessante, não apenas pelo fato de que colocou em evidência uma questão fundamental para a pesquisa, que reside na relação entre os procedimentos de produção/construção de imagens e o xamanismo; como também delimitou a parametrização das diferenças ontológicas estatutárias que deveriam guiar meus exercícios de comparabilidade entre essas duas instâncias: cinema e xamanismo.

Pode parecer, à primeira vista, uma incongruência e/ou contradição afirmar que o xamã é uma espécie de cineasta, para em seguida sustentar que, devido suas ferramentas, eles tem “uma grande diferença” entre si; mas, a meu ver, se trata exatamente do contrário: ambos, cineasta e xamã, possuem mecanismos e dispositivos próprios através dos quais lhes é possibilitado manejar e relacionar-se com as imagens, por outro lado, as naturezas ontológicas dessas relações e desses manejos, não são equiparáveis e/ou equivalentes entre si.

Quando digo que não são equiparáveis e/ou equivalentes, de longe quero dizer que não são comparáveis. A comparação, neste caso, se trata de uma espécie de exasperação das diferenças, para que possamos tecer relações entre duas instâncias ontologicamente diversas, porém pragmaticamente conectáveis, por estarem mutuamente imbricadas na vida de meus interlocutores.

Se para fazer filmes, os cineastas indígenas tem de aprender a apreender os espíritos transeuntes nos mundos visíveis e não-visíveis, antes de serem artistas, do ponto de vista de que a arte seria aquilo que o ocidente chama de arte, os cineastas indígenas são operadores cosmopolíticos de relações, e sua eficácia e/ou sofisticação, depende exatamente de sua capacidade de manejar tais relações.

Certamente esse manejo não se trata de um procedimento simples, pois circunscreve um problema xamânico por operar atravessamentos entre realidades ontológicas distintas, superpovoadas das mais variadas qualidades de alteridade: brancos de toda espécie, bugius gigantes, lagartos com cabeça de cachorro, seres visíveis e não-visíveis, índios de sua mesma etnia, índios de outras etnias e etc.

Parece-me, conquanto, que o problema teórico e filosófico com o qual tem de lidar os cineastas indígenas, alicerça-se no aspecto de como produzir/construir imagens em diálogo ininterrupto com esferas e mundos não-visíveis. Ao passo que para a ontologia cartesiana, produzir/construir imagens é um fazer/expressar exclusivamente visual, para as ontologias ameríndias, e nesse caso específico, para a ontologia Kaiowá, a produção/construção das imagens, antes de tudo, deve colocar-se em relação com os seres e mundos não-visuais, contemplados por sua cosmologia.

Se de acordo com Eliel, a câmera aprisiona espíritos não-visíveis e os transforma em imagens visíveis, fazer filmes é também trazer imagens dos mundos dos espíritos para o mundo dos humanos; ou melhor, fazer filmes é transmaterializar fragmentos de mundos não-acessíveis a olhos não-fabricados para o xamanismo, para uma esfera de circulação/fruição espontaneamente visual, acessível para tais olhos não-fabricados.

No limite, um cineasta indígena, portanto, é aquele que se torna capaz de operar relações cosmopolíticas, para que a câmera aprisione potências, e posteriormente (re)potencialize tais potências, nas imagens que ele escolhe e visibiliza em seus filmes. A câmera, por sua vez, possui essa espécie de *dupla face ontológica* (Viveiros de Castro 2018), pois se configura como um corpo capaz de promover agências em ambas esferas ontológicas: da visualidade e da não-visualidade.

Além disso, é exatamente essa dupla face que proporciona à câmera e ao *mbaraka* manipularem e manejarem imagens, para que, respectivamente, cineasta e xamã, possam “trabalhar e conversar” com/atraves das imagens. Ou seja, assim como um *mbaraka* potencializa a ação cosmopolítica do xamã, uma câmera potencializa a ação cosmopolítica do cineasta, apesar de procederem por meio de mecanismos distintos.

As interdições que sofre a câmera nos já citados rituais xamânicos, revelam que a dupla face da câmera não é a mesma dupla face do *mbaraka*, em contrapartida, tal duplicidade ontológica desses corpos-objetos, não deixa de ser um fator etnográfico de proeminência. Obviamente o *mbaraka* não sofrerá as mesmas interdições, pois, ao contrário da câmera, ele não interfere no xamanismo aprisionando os espíritos; mas vale ressaltar, também, que a câmera em determinadas situações, poderá potencializar o próprio xamanismo, a depender de como as relações cosmopolíticas das agencias humanas e não-humanas, serão manejadas pelo cineasta.

A capacidade de a câmera dar a ver o não-visível por meio das imagens, é o que faz dela um corpo-objeto de dupla face ontológica, porque é através dela que o cineasta opera mecanismos de transmaterialização do invisível em suportes visualizáveis. Mesmo que o cineasta não seja um xamã, se tornar um cineasta é, antes de mais nada, intentar a se tornar xamã, ao menos no sentido de que é preciso fabricar-se cineasta, assim como é necessário fabricar-se xamã progressivamente. Se nenhum xamã nasce xamã a priori, nenhum cineasta nasce cineasta, ambos tornam-se à medida em que fabricam-se, e a medida em que são fabricados para manejar as imagens.

2.2 Exibição do filme Moana (2016) e suas implicações entre os Mbya

Uma das ações metodológicas planejadas para serem executadas durante as pesquisas de campo entre os Mbya de Maricá-RJ, era a projeção de filmes realizados em oficinas técnicas de cinema que eu havia ministrado/coordenado anos antes, com a participação de membros do *tekoa* de Dona Lídia, para que pudéssemos dialogar sobre as experiências, lembranças, como também analisarmos os filmes propriamente ditos. Os curtas escolhidos em conjunto com os participantes das oficinas foram: *Xondaro Mbya Reko* (2014), *Petyngua* (2015) e *Nhanderu* (2016).

Assim que decidimos os filmes a serem exibidos, Miguel Verá, cineasta e participante assíduo das oficinas que organizamos ao longo dos últimos 7 anos, questionou o porquê de não exibirmos “filmes para as crianças”, que poderiam ser “filmes feitos por *juruá* mesmo”, mas que tivessem temas relacionados com povos indígenas. De imediato, muitos dos presentes começaram a sugerir filmes que já haviam sido vistos em canais de TV e/ou em mostras e exposições em que eles participaram. Agay sugeriu *Tainá* (2001), Piruí se lembrou de *Duma* (2005) e Luciana mencionou *Moana* (2016).

Cada um a sua maneira apresentou argumentos para defender sua escolha. Agay sustentou que *Tainá* seria interessante por apresentar uma menina indígena na Amazônia, e que isso seria “educativo” para as crianças da aldeia; Piruí ressaltou o fato de que apesar de *Duma* ser um filme passado na África, a “amizade do leopardo com o menino era muito emocionante”; Luciana por sua vez, reforçou que *Moana* era uma “lenda indígena muito bonita” e como ela já conhecia o filme, sabia que as crianças iriam identificar-se, pois os personagens eram “iguais nas aldeias mesmo, com chefe, *pajé* e *jari* (avó)”.

Por fim, a opção escolhida foi *Moana*. Estava claro para todos que a argumentação de Luciana entorno da estrutura de papéis sociais apresentados no longa-metragem, era um aspecto “importante para mostrar para as crianças”, e consequentemente; seria a melhor escolha a ser feita. Ora, nada mais coerente que um coletivo indígena apresentar chefia, liderança xamânica e uma anciã-avó, como uma espécie de “imagem ideal” do que viria a ser uma aldeia do ponto de vista deles mesmos.

Após lançado o veredicto, nossas conversações sobre o filme e as responsabilidades de cada um de nós para garantir uma boa exibição, apresentaram outra questão determinante para a escolha: a presença do mar. Luciana salientou que “o mar no filme era como se fosse vivo e muito bonito”; e de fato o mar é também uma espécie de personagem e agente, já que durante todo o percurso narrativo, se mostra um ser dotado de humanidade, que impede afogamentos,

auxilia na navegação direcionando ondas e marés, desenvolve braços e pernas feitos de água quando preciso, dentre outras atribuições análogas às humanas.

A presença do mar e suas agências na cosmologia Mbya é tema de muitas etnografias realizadas entre a etnia, tanto quando discute-se mobilidade e territorialidade, quanto quando analisa-se as metáforas míticas. Por outro lado, o aspecto ao qual desejo me ater com esse relato, é outro elemento aparente no filme, que não foi citado por Luciana durante a reunião de definição da obra a ser exibida, mas que ao longo da exibição se tornou motivo de elevada euforia e atenção por parte dos presentes: o *jepotá*.

A transformabilidade dos “corpos humanos” em “corpos animais” é recorrente no filme em questão. A anciã, avó da personagem que dá nome ao filme, Moana, e que foi reconhecida por Luciana como representante da *jari* Mbya, anciã-avó das parentelas, possuía atributos xamânicos importantes: ela era capaz de comunicar-se com o mar por meio de cantos e danças, promovia interações com as arraias marinhas, e foi a principal responsável por reconhecer em Moana as potencialidades necessárias para navegar mar adentro e devolver “o coração de *Te Fiti*”, deusa criadora da ilha onde moravam, e que havia tido seu coração roubado por outro personagem mítico, *Maui*.

O coração de *Te Fiti* aparece como uma pedra de coloração verde que deveria ser devolvida, pois o roubo começara a desestabilizar o abastecimento de peixes e cocos, a base alimentar dos moradores da ilha. Após identificar em sua neta as atribuições necessárias para resolução do problema de seus conspecíficos, e encorajá-la a levar a cabo a empreitada de devolução do referido coração, a anciã-avó transforma-se em uma arraia, e passa, então, a habitar o oceano.

O momento de transformação da *jari* em arraia foi recebido pelas crianças como um ponto intensamente emotivo da exibição. Algumas delas sorriam incansavelmente, outras se olhavam espantadas, como se procurassem uma explicação para compreender o porquê de um filme feito por *juruá*, tratar de um aspecto tão relevante e complexo presente em sua cosmologia. Além disso, a relação das crianças e jovens com sua *Jari*, Dona Joventina, mãe de Dona Lídia, é de extremo respeito, sendo ela a responsável por produzir grande parte dos remédios e chás a serem utilizados em casos de enfermidades, por exemplo.

Acredito que este reconhecimento dos papéis sociais exercidos pelos personagens, como já havia sido ressaltado por Luciana, não escapou às analogias produzidas pelos presentes, pois mesmo tendo total consciência das diferenças grandiosas entre o coletivo retratado no filme, e suas próprias organizações relacionais de parentesco; as reações das mais

variadas faixas etárias ali presentes, revelavam uma intensa relação dialógica entre espectadores e filme.

A leitura dos acontecimentos narrados parecia-me estar sendo feita a partir de uma gama de parâmetros e pressupostos que não estavam no filme propriamente dito, mas que compunham regimes de práticas e experiências acumuladas por eles entre os parentes, e, conseqüentemente, via cosmologia.

Menos que consumidores das imagens e mensagens simbólicas direcionadas pelo modelo capitalista-ideológico de produção cinematográfica hollywoodiana, ao qual o longa-metragem está atrelado; os espectadores Mbya eram antes, agentes intelectuais perspicazes, e sofisticadamente capazes de operar relações semânticas entre seus próprios parâmetros e pressupostos, e os fatos apresentados pelo filme.

A todo o momento percebia-se analogias e reflexões trocadas entre eles, utilizando-se do longa apenas como disparador de análises, que colocavam em questão suas próprias experiências e informações coletadas ao longo da vida. Os acontecimentos dispostos na tela eram motivos através dos quais se manejava parametrizações entre as diferentes ontologias ali impressas.

Três dessas ontologias são razoavelmente fáceis de identificar: a dos *jurua* que realizaram o filme com interesses obviamente capitalistas, a dos indígenas polinésios detentores da autoria intelectual do mito, e a dos Mbya que estão tendo acesso à história por meio do longa-metragem.

Tais ontologias possuem suas distinções e disparidades, e, porquanto, não produzem relações de imediata confluência e/ou convivência harmoniosas entre si, muito pelo contrário, esses encontros ontológicos, na verdade, produzem confrontos entre naturezas distintas; naturezas essas que necessitam serem semanticamente reconvertidas para dialogarem.

As reconversões, por sua vez, também consistem em disputas ontológicas, mas não determinam, impreterivelmente, o apagamento e/ou o enfraquecimento de uma ou mais ontologias em confronto; pois os movimentos de enfrentamento produzem inovações e sofisticadas conceituais e filosóficas, que esgarçam as possibilidades de complexificação do próprio pensamento.

O filme, como uma espécie de imitação da vida dos outros, ou melhor, como uma espécie de protótipo grotesco do mito polinésio, pôde gerar muitas coisas para o pensamento Mbya, desde ácidas piadas satíricas, às grandiloquentes formulações teóricas.

Apostar na argumentação de que exibir um filme “gringo” para os índios seria um ato de colonialismo, seria despotencializar os próprios índios de agência intelectual e consciência ontológica. Ora, eles, mais do que ninguém, compreendem pormenorizadamente os estatutos da diferença entre a forma com a qual pensam os brancos, a forma com a qual pensam os outros índios, e a forma com a qual pensam os Mbya, e portanto, são agentes suficientemente eficazes em manejar as implicações de sua abertura às relações de alteridade.

Antes de afirmar a existência de uma capacidade destrutiva do filme para com o pensamento Mbya, preferi me perguntar qual seria a capacidade destrutiva do pensamento Mbya para com o filme; optei por identificar quais referenciais analítico-pragmáticos eles agenciariam, para converter as ontologias *juruá* e polinésia, a partir de mecanismos reflexivos autodeterminados por uma ontologia autônoma.

Até porque, um filme pode servir para muitas coisas, mas talvez a sua real potência, esteja na capacidade de proporcionar maior movimento ao próprio movimento da vida. O que este filme faz circular entre as pessoas de uma aldeia e/ou coletivo indígena, não é nem perto o que ele faz circular em outros contextos ontológicos. Virar arraia ou tubarão para os espectadores *juruá* é uma mera metáfora e/ou simbolismo folclórico, já para os índios virar arraia é indubitavelmente factível, e ainda mais, configura um problema filosófico a ser manejado via xamanismo.

Diante da escolha de exibir o filme em questão, eu poderia ter no mínimo três reações: 1) Negar a sugestão e alegar que o foco da pesquisa eram os filmes realizados por cineastas indígenas; 2) Rechaçar a possibilidade argumentando que se trata de um filme norte-americano que se apropria indevidamente de um mito polinésio, e que seria, portanto, um agente colonizador indesejado para a pesquisa; ou 3) Abrir mão de minha centralidade/autoridade de pesquisador, e aderir à escolha, que inclusive foi tomada em conversação coletiva, possibilitando a meu plano de ação estar suscetível à inevitável equivocação, para então remodelá-lo.

Evidentemente optei pela terceira opção, e devo admitir que foi uma decisão extremamente acertada, pois potencializou a investigação entorno do problema da transformabilidade corporal - também colocado em outras situações do campo-; e que assumiu lugar de protuberância nas redes cosmopolíticas agenciadas pela noção filosófica de *ta'anga*, tornando-se uma acepção fundamental para o posterior desenvolvimento da pesquisa.

O evento de exibição dos filmes foi uma constatação etnográfica importante, exatamente pela minha surpresa, de o único filme *juruá* projetado, ter sido aquele de maior

impacto sobre o público. Se caso eu não tivesse concordado em exibi-lo, por exemplo, e concentrasse a sessão apenas nos filmes realizados por eles próprios, certamente muitas dessas implicações acerca da ideia de transformação dos corpos, fugiriam à minha análise.

O plano de exibição que eu havia formulado apenas com obras realizadas por indígenas, mostrou-se equivocado do ponto de vista das expectativas de meus interlocutores. Equivocado no sentido de que não apresentaria novas questões relevantes a serem refletidas/debatidas por eles, se permanecesse restrito às produções Mbya. Não à toa, as conversações que se seguiram após a exibição, mantiveram-se única e exclusivamente voltadas ao Moana, apesar dos outros três filmes Mbya terem sido exibidos.

Os filmes realizados pela parentela já eram previamente conhecidos, seus temas e formas já haviam sido discutidos e analisados, tanto durante o processo de feitura, quanto nas exposições após o término das oficinas; e, por conseguinte, as inquietações provocadas pela obra até então desconhecida foram mais contundentes, não apenas pelo ineditismo de seu vislumbamento, mas também devido ao apelo cosmológico alavancado pelo fenômeno da transformação corporal.

O espaço reservado para a alteridade, e, conseqüentemente, para a diferença nas agendas Mbya, parece ter sido mais contundente na produção de implicações reflexivas na referida ocasião. Reconhecer-se no outro observado e posteriormente parametrizar as diferenças entre seus regimes de práticas xamânicas, prevaleceu sobre uma espécie de autorreflexão endógena que não possuía parâmetro alternativo no que diz respeito aos estatutos da diferença.

Por certo, variadas nuances relacionadas ao fenômeno da transformabilidade dos corpos, contemplado pelo acervo teórico Mbya, são radicalmente diversas dos modos através dos quais o filme remonta a experiência da transformação; entretanto o fato de esse aspecto estar imagnetizado no longa-metragem, além de presentificá-lo visualmente atribuindo-lhe concretude, coloca questões filosóficas relevantes a serem analisadas por meio da cosmologia.

Maui, personagem ao qual se atribui o roubo do coração de *Te Fiti*, se trata de uma versão atualizada de um herói mítico compartilhado por diversos povos polinésios, que seria um sujeito dotado de capacidades mais-que-humanas, possuidor de um anzol mágico que o permitia transformar-se em animais como a águia, o tubarão e o camaleão, por exemplo. Apesar de os idealizadores do filme não apresentarem o devido rigor etnológico para tal atualização, tendo inclusive, causado insatisfação de lideranças indígenas na Polinésia; ao evocar este personagem, a narrativa traz novamente à tona, o aspecto transformacional de

corpos como um elemento concernente a um conjunto de habilidades mais-que-humanas, e, portanto, também interconectado aos regimes de xamanismo.

Meu objetivo metodológico em salientar o episódio de exibição do filme, não reside em avaliar as aderências etnográficas e etnológicas das transformações sofridas pela anciã-avó e/ou por *Maui*, muito menos se alicerça na construção de um parâmetro de comparabilidade entre as cosmologias Mbya e polinésias; meu intuito, na verdade, é salientar a proeminência da transformabilidade corporal nas agendas científico-ontológicas Mbya, percebida no momento da projeção do longa, e posteriormente retomada, tanto nas conversações referentes aos procedimentos de xamanismo, quanto nas reflexões desenvolvidas acerca da produção/construção de imagens por intermédio da câmera de vídeo.

Simone (15 anos), filha de Jurema, diante de inúmeras perguntas e interpelações das crianças após a exibição, começou a explicar para os mais novos o fenômeno do *jepotá* a partir do filme, e eu pude tomar nota de alguns trechos. Mas trago aqui, um fragmento que presumo ser metodologicamente circunstancial:

A *jari* se transformou de verdade e o mar é o lugar de se transformar. A casa de *nhandejara* (nosso dono) está depois do mar. A transformação da *jari* ilumina nosso caminho de fertilidade, porque a sabedoria de antigamente da *Jari* é que faz a transformação. (NUNES, 2018)

Gostaria de me ater a esse trecho da explicação de Simone, pois acredito que ele sinaliza noções cosmológicas acerca do *jepotá*, e também nos apresenta o fenômeno da transformação, agenciado por parâmetros específicos subjacentes a uma ontologia Mbya. Quando o mar, por exemplo, aparece como lugar propício para realizar-se uma “transformação de verdade”, e esta transformação está relacionada a uma “sabedoria de antigamente”; deparamo-nos com uma imagem ontológica Mbya da transformabilidade corporal, pois o mar não mais se trata de um personagem exógeno restrito ao filme, e passa a ser o mesmo mar-sujeito-lugar, que precede a “morada de *nhandejara*” na cosmologia Mbya.

A “sabedoria de antigamente”, por sua vez, remonta a ideia de um passado que não é, por obviedade, o mesmo passado dos polinésios, e sim o passado dos grandes xamãs errantes Mbya, em sua caminhada profética em busca da *yvy marae’i*, a terra sem males, a qual, não por coincidência, estaria localizada após o mar. O papel da transformação da *Jari* também é deslocado para uma posição de pertença aos Mbya, já que em sua explicação, Simone utiliza o pronome possessivo “*nhande*” (nosso) quando remete ao “caminho de fertilidade”, propondo que o sujeito possuidor desse caminho, estivesse em primeira pessoa do plural: nós.

Tal operação de inclusão de si mesmos enquanto possuidores do “caminho iluminado pela transformação da *Jari*”, promove igualmente o manejo de constatações ontológicas; pois, apesar da consciência das diferenças entre o coletivo indígena retratado no filme, e seu próprio coletivo, a jovem reconheceu neste outro indígena, ressonâncias de uma ontologia auto-referencial.

Dependendo do contexto em que é utilizada, a nomenclatura *Mbya* pode ser atribuída por eles, para designar sua etnia específica, mas também pode aludir a um conjunto geral de índios em que estão englobadas as demais etnias. Mesmo que se convencionou nomeá-los etnologicamente de Guarani-Mbya, para discerni-los “culturalmente” de outras etnias Guarani, a palavra *Mbya*, ainda assim, possui essa ambivalência de significados contextuais.

Parece-me que o emprego do pronome possessivo *nhande*, evidencia, ou uma vinculação aos *Mbya* em particular, ou uma vinculação aos indígenas de maneira geral. Dizer que o “nosso caminho” é iluminado pela transformação da *Jari*, propõe uma espécie de auto-implicação deles próprios, ou em um conjunto de conspecíficos *Mbya*, ou em um conjunto de conspecíficos indígenas; mas em qualquer um desses contextos, Simone está incluindo a si mesma e a sua parentela, nas implicações “do caminho iluminado” pelo *jepotá* da *Jari*.

Já não se tratava mais do *jepotá* específico visto em um filme, mas sim de um *jepotá* conceitual, que é fenômeno também compartilhado pela cosmologia *Mbya*. Mais uma vez, reincide-se o aspecto de que os tratamentos dados pelo pensamento indígena, aos estímulos intelectuais e reflexivos provocados pelo filme, muito antes de condicionados aos objetivos-fim propostos pelo modelo ontológico-capitalista de produção cinematográfica; certamente, estão mobilizados por intencionalidades e parâmetros autônomos, fundamentados em pressupostos cosmológicos que promovem a deformação da ontologia *Juruá*, para fornecer outros mosaicos de relações, entre o filme e a vida.

O que estava em jogo do ponto de vista dos índios, não presumia colocar-se em posição de consumidores do entretenimento *juruá*, mas sim, em posicionar-se enquanto interlocutores intelectuais daquele mito. Por mais que o filme promova uma deformação das ontologias polinésias, a fim de expressar uma espécie de narrativa inteligível e cognoscível para os brancos, as relações operadas pelos *Mbya* entre o mito polinésio, e seu próprio acervo cosmológico, por sua vez, também promove a deformação da ontologia *juruá*, em prol de conexões e parametrizações autônomas.

Ou seja, ao passo que um filme hollywoodiano pode deformar uma ou mais ontologias indígenas, adaptando de forma desleixada um mito indígena; uma ou mais ontologias

indígenas, também são capazes de deformar a ontologia-consumo da indústria cinematográfica.

Isso se dá, a meu ver, exatamente pelo fato de o pensamento Mbya, contemplar a existência física e concreta de naturezas específicas advindas de uma pluralidade de ontologias, reconhecidas com veracidade pragmática e científica por sua cosmologia; enquanto um filme *juruá* faz o movimento contrário, parametriza uma única ontologia, já que concebe a existência de uma única natureza.

2.3 O mar é lugar de transformar-se

Dias depois da exibição, comentei com Miguel Verá que havia ficado entusiasmado com a análise de Simone acerca do *jepotá*, e li para ele em minhas anotações, o trecho supracitado. Iniciamos uma longa conversa sobre as questões ali imbricadas, e especificamente sobre o mar enquanto lugar de uma “transformação de verdade”.

Algumas inquietações me instigavam, e eu as reportava a Verá conforme nossa conversa se desenrolava: por que o mar seria este lugar? O que seria uma transformação de verdade? Por que a transformação iluminaria um caminho de fertilidade?

Basicamente as explicações e narrativas de Verá, remontavam a trajetória dos xamãs Mbya na busca pela *yvy marae'i*. Segundo o cineasta, a longa caminhada dos xamãs era direcionada ao mar, pois o mar seria a porta de entrada para a morada de *nhanderu*, mas atingir essa morada, não dependia pura e simplesmente de chegar até o mar; era preciso dominar certos procedimentos para “poder entrar”, e entrar significaria transpor o próprio mar.

De acordo com Verá, ele sabia que nós *juruá* “aprendemos e ensinamos na escola que depois do mar está a África”, mas que isso não era verdade, porque por mais que os brancos “atravessaram o mar com seus barcos e chegaram aqui”, eles nunca puderam “entrar no mar”, e por isso até hoje não o conheciam verdadeiramente. Porém, os xamãs Mbya de antigamente, por sua vez, eram exímios conhecedores dos procedimentos necessários para “usar o mar como uma porta”.

Essa acepção do mar enquanto intersecção entre as duas realidades em questão, a dos humanos e a da terra sem males, nos dá a ver uma continuidade geométrica e geográfica entre essas realidades, na qual o elemento topográfico que assegura tal continuidade é exatamente o mar. O mar utilizado pelos brancos para atingir a América, certamente não é o mesmo mar

olhado pelos Mbya à beira da praia; o mar dos primeiros interliga continentes, ou melhor, interliga pedaços de terra, enquanto o mar dos segundos, interliga mundos.

Verá continuou sua explanação e me perguntou em tom de desafio: “Você sabe qual é a transformação mais forte e poderosa?”, minha resposta óbvia foi que não; e então ele complementou “É quando um rezador consegue entrar na *yvy marae’i*”. Eu já não sabia quem estava mais entusiasmado com a conversa, se era eu ou Verá; meu interlocutor estava visivelmente empolgado em compartilhar o assunto comigo e prosseguiu:

Um rezador quando já passou por todas as provas, -porque tem que passar por provas- tem que passar frio, tem que passar fome, tem que enfrentar os bichos do mato, antigamente tinha que se esconder de outras etnias que gostavam de guerra, porque o *guata* (caminhar) tinha que ser feito sozinho pelo rezador, ou no máximo com a mulher dele se ela também fosse pajé, não adiantava levar os filhos, que eles não eram prontos, só ficava pronto quem passava muitos anos rezando. Então quando o rezador chegava no mar, ele ainda ficava vários dias rezando mais, porque com esse corpo igual ao nosso não atravessa o mar, você não consegue passar. Por isso o rezador rezava muito, porque ele tinha que mudar de corpo. Lá em cima ele fica igual nós assim, mas não é a mesma coisa, não tem sangue, não precisa comer, mas lá eles caçam e comem só por gostar mesmo. E quando ele passa pra lá, não fica o corpo dele aqui não, não é igual morrer que fica um corpo e o corpo do espírito é que vai, o corpo do rezador também vai, mas lá já é outro. Se a gente conseguisse ir no lugar que estava o xamã, quando ele entrou na *yvy-marae’i*, a gente não ia achar um corpo lá, por isso que o mar é um lugar de transformação [...] (VERÁ, 2018)

Esse mar que na verdade é uma porta, uma entrada, faz da transformabilidade do corpo do xamã, o procedimento através do qual se transpõe o próprio “mar topográfico”, e adentra-se nesta outra realidade, a realidade-terra-sem-males, presente na fala de Verá. Assim como o xamã Kaiowá necessitava transcorporificar-se em uma “imagem com corpo” para transitar na “realidade transparente” dos bichos cosmológicos e monstros xifópagos, o xamã Mbya também necessita promover a transformação corporal para acessar a realidade-além-mar, ou melhor, a realidade-terra-sem-males.

Mais uma vez a pesquisa de campo nos apresentou o aspecto da transformação corporal enquanto mecanismo de viabilização de fluxo, de um ou mais corpos, entre realidades alternativas e simultâneas. Se a produção/construção de imagens se dá por meio da conversão dos corpos dos espíritos em imagens dotadas de corpo, e, por consequência, esta conversão promove o trânsito desses espíritos entre a “realidade deles” e a “realidade dos humanos”; a transformação do corpo do xamã para acessar a realidade-terra-sem-males, nos dá a ver que a transformabilidade dos corpos é, na verdade, método e dispositivo, possibilitadores de entrada e saída, em uma ou mais realidades.

Esta acepção de acessibilidade do corpo à *yvy marae'i* é radicalmente distinta da concepção judaico-cristã de acesso ao paraíso ou à “morada de deus”, por exemplo. Se para as cosmologias judaicas e cristãs a entrada nessa morada se dá pelo descolamento de corpo e alma, para os Mbya não existe em hipótese alguma esse descolamento, exatamente porque até mesmo os espíritos possuem seus corpos, logo, corpo e espírito não são dissociáveis, e a morte por sua vez, se trata de um processo de transformação corporal, assim como a entrada na terra sem males, se dá mediante essa transformação.

Quando Verá afirma que após a morte “o corpo do espírito é que vai”, ele está nos sinalizando que de fato os espíritos têm seus corpos, e que a morte nada mais seria, senão a transformação desse corpo-humano em corpo-espírito; e quando ele nos diz que caso fossemos ao lugar onde “estava o xamã, quando ele entrou na *yvy marae'i*”, não encontraríamos lá nenhum corpo, ele está nos identificando que adentrar na terra sem males não é, em hipótese alguma, morrer, apesar de ambos os casos, serem eventos nos quais o fenômeno da transformabilidade corporal ocorre.

Por outro lado, tais transformações corporais (morte e entrada do xamã na *yvy-marae'i*) possuem naturezas distintas, pois a morte faz com que o morto se torne um espírito dotado de corpo; e em contrapartida, a entrada na terra sem males, faz com que o xamã permaneça xamã, mesmo que seu corpo tenha sido transformado.

Este corpo “parecido” com o corpo que vive na realidade dos humanos, mas que por habitar a realidade após o mar, não tem sangue nas veias, não necessita de comida, e experiência a caça e a alimentação por força da “cultura”, ou melhor, por prazer em permanecer Mbya, nos indica que a noção da transformação corporal na cosmologia Mbya é extremamente sofisticada e complexa, pois possui diferentes nuances e tratamentos: a morte, o *jepotá*, a entrada na *yvy marae'i* e assim por diante.

Percebi que a transformação corporal do xamã que adentra à *yvy marae'i*, por mais que seja um fenômeno análogo ao *jepotá* e/ou à morte, não se trata, nem de perto, de uma mesma transformação; ou seja, os procedimentos, métodos, objetivos e dispositivos, através dos quais o fenômeno da transformação corporal se dá, não são, necessariamente, iguais e/ou equivalentes entre si.

2.4 Notas sobre a acepção de transformação corporal

Esta noção de transformação corporal, que as pesquisas de campo incentivaram a investigar, me parecia uma noção filosófica que a terminologia científica à qual eu tinha acesso, não era capaz de transduzir. Efetuei diversas leituras de teses e dissertações, tanto de antropologia quanto de filosofia, na busca por algum conceito que desse conta de tal complexidade semântico-pragmática, que a ideia cosmológica Mbya e Kaiowá de transformabilidade dos corpos requeria.

Metodologicamente investi esforços em empregar a categoria *jepotá* para tal fenômeno, mas dialogando com meus interlocutores, percebi que *jepotá* era, obrigatoriamente, a transformação de um corpo-humano em um corpo-animal, não sendo passível de aplicabilidade para toda e qualquer transformação corporal. Em determinadas situações experimentei a utilização do termo metamorfose, entretanto sua vinculação epistemológica a uma ontologia mononaturalista advinda de sua ampla disseminação no campo das ciências biológicas, também fazia com que o termo me parecesse conceitualmente inadequado ao contexto perspectivista.

A noção de transformabilidade de corpos progressivamente ganhou espaço de relevo ao longo da etnografia, pois mesmo que meu “objeto” focal fosse a ideia cosmológica de *ta'anga* (imagem), o aspecto marcante de que a produção de imagens por meio de equipamentos de registro cinematográfico era efetivada mediante a conversão dos espíritos em imagens; e devido ao fato de os espíritos serem dotados de corpo, e as imagens, conseqüentemente, também serem dotadas de corpo, fez com que o fenômeno da transformação corporal fosse indispensável para a pesquisa.

Por outro lado, a terminologia “transformação corporal” traz consigo alguns problemas interpretativos, já que ela pode ser lida como uma espécie de modificação de um corpo, sem que esse corpo sofra efetivamente uma conversão concreta em sua natureza corpórea. Transformar-se em arraia, cachorro, onça ou imagem, não consiste em uma mera transformação metamórfica, pois, na verdade, é a natureza do corpo que se converte.

Adentrar na *yvy marae'i*, por exemplo, faz com que o corpo do xamã perca seu sangue, e somente naquela natureza específica experienciada na terra sem males, é que se torna possível a existência e sobrevivência de um corpo sem sangue; logo, a natureza do corpo sem sangue não é a mesma natureza do corpo com sangue. Ou seja, a imagem filosófica do fenômeno da transformação corporal no acervo teórico de meus interlocutores, não se trata

apenas de uma “modificação” formal dos corpos, mas antes, constitui-se uma conversão ontológica no estatuto modal do corpo que sofre tal transformação.

Nesse sentido comecei a me perguntar quais nomeações seriam aplicáveis a esse fenômeno, de modo a, não apenas diminuir eventuais dissonâncias interpretativas, mas também objetivando abarcar a profunda complexidade e sofisticação que a noção e o fenômeno de produção das *ta'anga* apresentavam. Após muitas experimentações, optei pelo termo/conceito/noção de transcorporalidade, muito utilizado em correntes contemporâneas dos estudos de gênero, tanto no campo das ciências sociais, quanto na filosofia.

Tal opção foi feita não para transferir as acepções da terminologia para o campo da etnologia, mas exatamente pelo fato de que a conceituação epistêmica entorno do termo, problematiza contundentemente a noção essencializada de “natureza”; que é, também, uma problematização/preocupação fundamental para a teoria perspectivista. Por conseguinte, algumas variações do termo também foram experimentadas ao longo da produção da etnografia (corporificação, excorporificação, transcorporificação, etc), para dar conta das implicações e dos desdobramentos advindos do fenômeno da transformação corporal, no pensamento e na cosmologia das etnias aqui estudadas.

A produção teórica de Stacy Alaimo (2007; 2017) foi um dos referenciais utilizados para a escolha do termo, por sua conceituação apresentar uma característica epistemológica que, além de refutar a essencialidade da noção de natureza, também interconecta a ideia de transcorporalidade com esferas de mundos mais-que-humanos; como uma espécie de fenômeno disparador das mútuas inferências entre as ontologias humanas e mais-que-humanas:

Possibilidades éticas e políticas cruciais emergem dessa “zona de contato” literal entre a corporalidade humana e a natureza mais-que-humana. Imaginar a corporalidade humana como transcorporalidade, em que o humano está sempre enredado com o mundo mais-que-humano [...] Ao enfatizar o movimento através dos corpos, a transcorporalidade revela as trocas mútuas e as interconexões entre a corporalidade humana e o mais-que-humano. Mas, ao ressaltar que “trans” indica um movimento por meio de diferentes lugares, a transcorporalidade abre um “espaço” epistemológico que reconhece as muitas vezes imprevisíveis e indesejáveis ações dos corpos humanos, das criaturas não humanas, dos sistemas ecológicos, dos agentes químicos e de outros atores [...] (ALAIMO, 2017 p. 910-911)

Esta indissociabilidade entre mundos humanos e mundos não-humanos, esta espécie de “zona de contato literal entre corporalidade humana e natureza mais-que-humana”, é igualmente protuberante na noção Mbya e Kaiowá de *ta'anga*; fator reiterado por sua recorrência etnográfica. Minhas constatações ao longo da pesquisa de campo, de que existiria

um latente e ininterrupto fluxo intercomunicativo entre diferentes esferas de realidades quando se produz uma *ta'anga*, igualmente proporcionam um entendimento de que produzir/construir imagens, é também produzir/construir pontes, entre estas duas instâncias ontológicas: a humana e a mais-que-humana.

Nesse sentido, a noção de transformabilidade de corpos, ou melhor, de transcorporeidade para a presente pesquisa, alicerça-se à noção partilhada por Alaimo (2007; 2017); e portanto, deve ser lida e interpretada, como um fenômeno que promove, não apenas uma transformação formal no corpo transformado, mas acima de tudo, uma transformação modal do corpo que sofre tal transformação, sendo, conseqüentemente, uma transformação na própria natureza corpórea desse corpo, ou seja, uma transformação concreta em sua condição ontológica.

Uma imagem, conseqüentemente, não seria diferente de um caminho, de uma ponte construída, como uma espécie de “zona de contato literal” entre o mundo que se vê e o que não se vê; uma espécie de corpo partilhado por mundos distintos, através do qual esses mundos podem mutuamente afetarem-se. As *ta'anga* e seus movimentos transcorpóreos, ativariam redes de relacionalidade entre ontologias ora incompatíveis ora potencializáveis entre si, ativando em contrapartida, a necessidade de se estabilizar a relação entre essas ontologias via xamanismo.

Ambas as agências, de cineastas e xamãs estariam conectadas por sua capacidade de produzir/construir imagens, tão quanto comunicarem-se com/através delas; como se produzir/construir imagens fosse uma atribuição ambivalente para essas duas categorias (cineastas e xamãs), já que ao produzir/construir imagens produz-se também novos corpos, e, conquanto, ativa-se transcorporeidades.

A ativação de tais movimentações transcorpóreas, por sua vez, ativam a necessidade de estabilização relacional dos mundos auto-imbricados, efeito possível por meio de dois dispositivos fundamentais, o *mbaraká* do xamã e a câmera do cineasta. Este vai-e-vem de corpos entre mundos possibilitado pela câmera e pelo *mbaraka*, configura uma relacionalidade específica com as imagens compartilhada por xamã e cineasta.

Os procedimentos através dos quais o primeiro produz/constrói/comunica-se por/com imagens são, por certo, distintos dos procedimentos através dos quais o segundo maneja sua relação com as imagens; mas as experiências advindas da abertura a essa relação, produzem efeitos e afetações compartilhados e compartilháveis entre ambos. Conviver com as *ta'anga* os aproxima, mas ao mesmo tempo, os diferencia.

A potência do encontro entre xamãs e cineastas reside, particularmente, nas diferenças latentes de seus manejos com a imagem, já que a partir de tal diferença sofisticase e amplia-se a noção filosófica e etnológica de imagem, devido à duplicidade ontológica apresentada pelas *ta'anga*, nas quais instâncias humanas e mais-que-humanas são acionadas para promover a transcorporalidade de corpos. Investir na acepção de transcorporalidade de Alaimo (2007; 2017), é também investir em acepções de uma imagem transcorpórea mais-que-humana, e portanto, poder-se-á levar a sério, a noção de que as *ta'anga* são muito mais que imagens.

CAPÍTULO III

TRANSCORPORALIDADE, XAMANISMO, VISUALIDADE E NÃO-VISUALIDADE

3.1 A transcorporalidade xamânica entre os Kaiowá

Ainda sobre a latente possibilidade de ação transformacional de corpos ativada pela ação dos xamãs, durante a pesquisa de campo na aldeia *Tey kue*, situada no município de Caarapó, na região da Grande Dourados-MS, tal fator esteve presente em muitas das conversações travadas com Eliel Benites e sua parentela, nos dias em que estive na reserva.

Durante uma noite fria e úmida, estávamos eu, Eliel, Celina, sua esposa, e Gilmar Galache, cineasta Terena, tomando mate e assando um pernil de porco no quintal da casa do casal, conversando longamente sobre o período em que os xamãs eram “infinitamente poderosos” no Cone Sul do Mato Grosso do Sul. Os três indígenas relatavam que esta capacidade de dominar procedimentos de xamanismo extremamente potentes por parte dos “xamãs de antigamente”, residia no fato de que eles ainda participavam de dinâmicas de aprendizado organicamente interligadas às práticas xamânicas intrafamiliares; e que as relações de parentesco faziam com que uma gama complexa e sofisticada de técnicas e práticas processuais fosse compartilhada por/entre diferentes gerações, as quais tinham oportunidade de aprimorá-las, testá-las e reinventá-las por meio de experimentações individuais e/ou coletivas.

De acordo com meus interlocutores, os procedimentos eram capazes de promover diversas ações concretas sobre as vidas de diferentes sujeitos, tanto no “mundo comum”, - este compartilhado por nós, também humanos comuns – quanto em outros mundos acessados somente pelos próprios xamãs. Parecia-me, conforme os ouvia, que na verdade esse período temporal era vivido sem que existisse uma cisão entre a vida ordinária e o próprio xamanismo. Não estou querendo dizer com isso, que vida e xamanismo são a mesma coisa, muito pelo contrário: são instituições radicalmente diversas, porém inextricáveis entre si.

Para realizar uma caça, ser bem-sucedido na pesca, fazer uma roça, casar uma filha, curar um enfermo, cozinhar, entre todas as outras atribuições imbricadas em viver a vida; eram as práticas de xamanismo que estabilizavam a relação entre humanos e não-humanos,

entre vivos e mortos, entre bichos e plantas, e assim sucessivamente; como se o *socius* só fosse possível por intermédio do xamanismo, ou como se os humanos só pudessem ser considerados humanos, devido ao fato de o xamanismo produzir a diferenciação dessas categorias entre elas próprias.

Os mundos visuais e não espontaneamente visuais, produziriam entre si, relações de predação intensiva e de interdependência semântica, as quais necessitavam ser manejadas pelos xamãs para assegurar a coexistência entre esses mundos tão distintos, porém impossíveis de perpetuarem-se em isolamento.

Eliel descreveu minuciosamente uma instância de realidade não-visual simultânea a nossa, que estaria “como se fosse alguns centímetros acima do nosso chão”, e que era acessada pelos xamãs quando eles estavam em transe e/ou desligados de seus corpos. De acordo com o cineasta, tal desligamento, na verdade, consistia no fato de o xamã estar assumindo “outra forma de vida”, que seria uma forma equiparável à forma corpórea dos espíritos; forma essa que se tratava de uma espécie de “imagem com corpo”.

Esta realidade “acima de nosso chão” seria um mundo como “o de antigamente, com bastante mato e bichos, mas um pouco transparente”, onde os xamãs podiam “encontrar os bichos cosmológicos e conversar com eles”, pedir favores e conselhos para tomar as melhores decisões se fossem chefes ou se estivessem negociando casamentos, por exemplo. Segundo Eliel, relacionar-se com tais bichos cosmológicos “também tinha seus perigos”, pois a lida com eles “exigia procedimentos específicos e estratégias corretas”. Se fossem os bugius, tinha que se dançar com eles; se fosse o tamanduá gigante, tinha de se estar sempre alerta às suas promessas, já que ele tinha uma capacidade extremamente eficaz “de iludir os xamãs”, e, portanto, negociar com ele requereria máxima cautela para que seu “abraço não prendesse o xamã ali pra sempre”.

Além dos bichos cosmológicos, os seres xifópagos também habitariam a “realidade acima do nosso chão” e seriam os grandes guardiões de lugares topográficos de relevância na cosmologia, como nascentes de rios, cachoeiras e montanhas. Eles seriam o *teju-jaguá* (lagarto com cabeça de cachorro), a *cajá* (sereia), o *ka'i-jaguá* (macaco com cabeça de cachorro), *mboi-jaguá* (cobra com cabeça de cachorro), entre outros.

Por outro lado, de acordo com os relatos, os seres xifópagos e bichos cosmológicos, não eram “apenas animais”. Na verdade todos eles escondiam “debaixo de sua aparência de bicho os poderes de xamãs muito poderosos”, e por isso eram incessantemente acionados pelos xamãs “do nosso mundo”, pois com eles era possível aprender novos feitiços, executar a

retirada de maus espíritos do próprio corpo quando “os xamãs comuns não conseguiam”; e, portanto, esses sujeitos deveriam ser extremamente respeitados, já que também eram extremamente perigosos.

Algumas questões relacionadas a essa “realidade transparente” começaram a me intrigar: Qual seria a temporalidade lá experienciada? Se ela é como “o mundo de antigamente”, qual o lugar simbólico e topográfico da “humanidade branca” nessa realidade? No limite, existem brancos nessa realidade, ou os brancos são seres específicos do “nosso mundo comum”?³

Todas essas inquietações começaram a mover a pesquisa em direções até então não previstas por mim; se o objeto inicial era a imagem e aquilo que ela mobilizava através dos filmes realizados pelas etnias estudadas, toda a rede relacional à qual estavam imbricadas as *ta'anga* colocava novos problemas a serem analisados por meio da etnografia.

Dois aspectos em específico saltavam-me aos olhos: o primeiro residia no fato de que para melhor perseguir a noção de imagem respaldada pelas cosmologias Mbya e Kaiowá, minha investigação deveria estender-se aos procedimentos e práticas concernentes ao xamanismo; já o segundo, consistia em aprofundar minhas análises acerca das mútuas implicações propostas pela ontologia indígena e pela alteridade branca, nos processos de produção/construção de imagens.

A meu ver esses dois aspectos são complementares entre si, pois se os xamãs podem assumir uma forma de “imagem com corpo” para experienciarem realidades alternativas, simultâneas à realidade vivida pelos humanos comuns, as imagens alicerçadas às ontologias Mbya e Kaiowá, são objeto e meio através dos quais estas realidades concomitantes intercomunicam-se; e portanto, conseqüentemente, produzir/construir imagens por intermédio de equipamentos concebidos em contextos ontológicos não-indígenas, circunscreve um problema teórico e prático a ser solucionado pelo pensamento indígena via xamanismo.

³ As questões que envolvem a temporalidade e o lugar dos brancos nessa outra realidade foram importantes para propulsionar a pesquisa, mas não foram especificamente respondidas já que a etnografia tomou caminhos teóricos e práticos em que tais questões necessitavam de maior tempo de imersão em campo. Obviamente são problematizações importantes, e que estão dispostas em outras etnografias, as quais podem somar às reflexões presentes neste texto, mas que por outro lado, não foram focalizadas para resolver problemas teóricos circunscritos no recorte de tema aqui pontualizado. No texto “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi”, Tânia Stolze Lima (1996) reflete as implicações de uma existência múltipla de temporalidade na aceção da relação temporal dos povos ameríndios enquanto experimentações simultâneas de temporalidades díspares, as quais possuem pontos de contato com as identificações etnográficas propostas pelas imersões etnográficas entre os Mbya e Kaiowá desta pesquisa. Mesmo que não foi possível adensar estas reflexões na presente dissertação, identificamos seus atravessamentos e ressonâncias etnográficos que poderão ser aprofundados posteriormente em novas etnografias.

Pareceu-me que experienciar a realidade translúcida, em forma de “imagem com corpo”, possibilitava ao xamã exercer todas suas capacidades humanas neste outro plano do real, e fazia, assim, da ideia de *ta'anga* outra imagem filosófica do que seria *imagem*. Apenas esta imagem dotada de corporeidade, devido a sua humanidade característica, seria capaz de transitar de corpo presente nessa realidade de transparência.

Após longas conversações com meus interlocutores entorno do tema, deduzi a seguinte premissa perspectivista: o xamã só poderia transitar neste mundo translúcido, e enxergar os espíritos e todos os outros seres ali viventes, se ele estivesse apto a assumir a forma-corpórea-imagética, ao passo que os espíritos e todos esses outros seres, só poderiam enxergar o xamã, caso ele estivesse envelopado sob tal forma-corpórea-imagética.

Tal premissa foi importante, não por responder às questões em relação à “realidade de transparência”, colocadas pelo campo junto à parentela de Eliel, mas sim por permitir que eu formulasse novas perguntas relevantes para o posterior andamento da etnografia, inclusive entre os Mbya do Rio de Janeiro. O que seria essa forma-corpo-imagem que os xamãs são capazes de assumir? Por que somente sob o envelopamento imagético é que os xamãs acessam esta realidade translúcida? Poder-se-ia estabelecer comparações entre os Mbya e Kaiowá, e outros povos amazônicos entre os quais esta noção de que os espíritos são imagens também aparece? O perspectivismo, se tratando de uma teoria geral sobre os povos ameríndios, poderia abarcar essas comparações? Seria cabível, para fins metodológicos, nomear esta forma-corpo-imagem de *imagem-corpo*?

A partir desse raciocínio e questionamentos, investi esforços em estabelecer um pressuposto que minimamente tangenciasse meu percurso teórico e etnográfico para evitar que o texto viesse a fragmentar-se em demasia, e também para que minhas comparações não se realizassem de maneira forçosa. Tal pressuposto, mesmo que grosseiro, foi razoavelmente eficaz para interconectar as questões levantadas pelo campo.

Se as economias conceituais perspectivistas e as ecologias de práticas xamânicas entre os Mbya e Kaiowá contemplavam noções de transformabilidade de corpos em imagens, e também o inverso, pois seria igualmente possível, promover a transformação das imagens em outros corpos; o fenômeno da transformação corporal tornou-se questão de relevo para a pesquisa.

A existência de uma realidade alternativa em movimento concomitante à realidade dos humanos, que apenas poderia ser acessada via imagens, permitiu aos xamãs desenvolverem aptidões sofisticadas para acessá-la. Graças às suas capacidades transespecíficas, os xamãs

poderiam transformar-se a si mesmos em imagem; ou melhor, em uma espécie de imagem dotada de corpo, que estaria continuamente suscetível a progressivas transformações corporais.

Esta possibilidade de os xamãs promoverem transformações em seu próprio estatuto corpóreo e também em outros corpos, se tornava cada vez mais recorrente em minhas conversas com a parentela de Eliel. Ao longo das narrativas, não apenas a transformação dos corpos dos xamãs em imagens para acessar a “realidade transparente” se fazia relevante, mas também diversos outros relatos de corpos que sofriam transformações por ação dos xamãs vieram à tona.

Ainda quando o tema central de nossas conversações era o “tempo dos xamãs poderosos”, descrições minuciosas do cotidiano vivido naquele período remontavam intensos desafios travados entre xamãs de diferentes regiões do estado de Mato Grosso do Sul. O objetivo de tais desafios era trocar feitiços traiçoeiros entre si, para que os xamãs dimensionassem suas capacidades xamânicas, a fim de estabelecer certa hierarquia de prestígio local.

Um dos desafios descritos se tratava de um evento coletivo extremamente famoso entre as parentelas viventes no período, e tratava-se de encontros entre os xamãs para que seus atributos mágicos fossem demonstrados e colocados à prova perante o público. O evento consistia em reunir os xamãs em locais onde havia abundância de pés de erva-mate, para que eles pudessem cortar a folha mais alta do cume da planta, que assim que atingia o chão, era coberta por uma peça de roupa do xamã, o qual ao retirar a vestimenta de cobertura, e revelava que a folha havia se transformado em algum animal.

De acordo com os relatos apenas eram considerados competentes e poderosos, os xamãs que conseguissem transformar a folha em um animal detentor de razoável veneno e/ou de certa periculosidade em relação aos humanos. Segundo Eliel, não eram animais de grande porte, pois a transformabilidade estaria restrita a um tamanho análogo ao da folha; e, portanto, caso a folha fosse maior ou menor, o animal teria seu tamanho condizente ao tamanho da folha-matriz.

Os xamãs mais experientes tinham seus animais de predileção: os marimbondos e as jararacas; sendo que o status/prestígio do xamã era proporcional ao grau de periculosidade das espécies obtidas por meio da transformação.

Conseqüentemente, tais desafios, muitas vezes, acarretavam disputas históricas que se estendiam por gerações. Caso um xamã fosse vítima de um feitiço que o levasse a morte, e

outro xamã fosse acusado de tal façanha, sem dúvida a parentela buscaria serviços de um terceiro xamã para sanar sua necessidade de vingança, e assim as ameaças e trocas de feitiços entre parentelas poderiam durar anos.

Entretanto, havia consequências inerentes à prática ininterrupta de “feitiços mais perigosos”, às quais estavam suscetíveis os xamãs que insistissem apenas em negociar cosmopoliticamente com os espíritos traiçoeiros, que trazem febre, má-sorte, e até morte. Uma dessas consequências, de acordo com Eliel, era o fato de que o xamã poderia “prender-se” por definitivo a uma única forma transformacional, ou seja, a uma única possibilidade de roupagem quando efetuasse sua transformação corporal.

Na maior parte dos casos, essa roupa seria uma espécie de cachorro de tamanho incomum- maior do que um cachorro “normal”-, que possuía as pernas frontais acopladas à cabeça, “como se as pernas saíssem de suas orelhas”.

Ainda hoje, muitos xamãs estão presos a esse “*jaguá vai*” (cachorro mal), ou por terem vivido o tempo dos desafios e/ou por terem sido aprendizes dos “xamãs de antigamente”. Segundo a parentela, quando os cachorros de uma aldeia começam a chorar e uivar todos juntos, durante muito tempo, é porque um xamã está transformado em “*jaguá vai*”, circulando nas proximidades.

A impossibilidade de assumir formas corpóreas diferentes das formas “humano” e/ou “cachorro”, a qual está fadado o xamã-cachorro, muito tem a se conectar com a noção de Viveiros de Castro (1996), de que em determinados regimes perspectivistas, a forma de envelopamento humano, não se trata da forma molecular real daquele corpo específico, mas sim de uma roupa ou máscara, que visa camuflar uma forma de vida predadora não-humana, vivente entre os humanos.

Tal elemento transformacional foi recorrente nas nossas conversações, e a capacidade dos xamãs de se transformarem em animais; seria um fenômeno necessariamente estabilizado por procedimentos xamânicos, exatamente por sua latência de irreversibilidade. Tratos diferenciados na alimentação, redução de carne, maior cota de *jety* (batata-doce), certa abstenção de relações sexuais, longos períodos diários de *mborahei* (cantos-reza), entre outros, foram lembrados enquanto métodos de promover a estabilização cosmopolítica das relações imbricadas nesta categoria de transformação corporal: o *jepotá*.

Tanto os Kaiowá quanto os Mbya, partilham desta mesma palavra-conceito (*jepotá*), para designarem o processo de transformação corporal dos humanos em animais. Ambos os *backgrounds* teóricos, sustentam a noção de que realizar o *jepotá* é extremamente perigoso, e,

portanto, uma série de conhecimentos de fabricação do corpo e de práticas xamânicas devem ser empenhados, para assegurar que após transformar-se, o xamã consiga reverter-se novamente em humano.

Quando digo reverter-se novamente em humano, não se trata apenas de assumir a roupagem humana, mas também as afecções humanas. Até porque, qualquer pessoa pode sofrer o *jepotá*, já que a transformação pode ser igualmente fruto de certo desvio do *nhandereko*, do modo de ser, do modo de viver corretamente, de acordo com os preceitos e práticas dos *kaiowá ete'e* ou dos *mbya ete'e*; ou seja, pode ser fruto de um desvio dos bons costumes dos “índios de verdade”, ou melhor, “dos humanos de verdade”.

Desviar-se do modo como os “humanos de verdade” vivem, obviamente circunscreve um problema de natureza ontológica, pois se uma pessoa não vive como os humanos, ela vive, por consequência, como algum outro ser, como algum outro bicho; logo o mundo que ela vê, ou que ela passou a ver, não é o mundo que os humanos veem.

Se esta pessoa transformou-se em um pássaro, talvez ela veja os humanos como árvores, e, assim, seria inofensiva para eles; mas caso a transformação tenha a levado ao corpo de uma onça, provavelmente, ela veja os humanos como presas, e, conseqüentemente, seria um perigo efetivo para o convívio humano, e, portanto, suas relações com os humanos só poderão ser estabilizadas via xamanismo.

Este raciocínio perspectivista utilizando-se do exemplo da onça, aparece recorrentemente na produção de Eduardo Viveiros de Castro (1996; 2006; 2018), sob a nomenclatura *jaguar*. O autor sinaliza nestas menções, a possibilidade de os envelopamentos dos corpos serem efetuados por meio da utilização de “máscaras e roupas”; para fornecer uma imagem de sua proposta ontológica, valendo-se de casos etnográficos em que xamãs transformam-se em *jaguar*, para acessar visualmente a natureza empírica experienciada pelo *jaguar*.

Porém, o perigo latente de o xamã se tornar eternamente *jaguar*, também é salientado nos textos em que Viveiros de Castro sistematiza o perspectivismo; o que nos leva a considerar que de fato, o caso do xamã-cachorro, narrado por Eliel, circunscreve mais uma constatação etnográfica, que vem a corroborar com os sistemas de socialidade propostos pelo perspectivismo.

O xamã incapaz de livra-se da forma-cachorro, é análogo ao xamã não apto a livrar-se das afecções de *jaguar*. Ambos os casos refletem a luz de uma mesma transparência: os corpos moleculares podem não ser aquilo que se apresentam visualmente nos regimes de

visualidade, pois mesmo vestindo-se de humano, o xamã está apenas a esconder, sua forma molecular *jaguar* não visível, sob uma roupa humana visível.

3.2 A cura de Felix e Catarina: xamanismo e transmaterialidade de corpos

Seu Felix, liderança da aldeia Mbya de Itaipuaçu, também localizada no município de Maricá, esteve na aldeia de Dona Lídia acompanhado de sua esposa Catarina, que há alguns dias estava enferma. O casal trazia consigo algumas sacolas de roupas, *pety* (fumo) e *ka' a* (erva-mate) para presentear a parentela de São José, em troca de um procedimento de cura a ser liderado por Dona Lídia e seus auxiliares.

A xamã de imediato o alertou de que ele também precisaria passar pelo processo, pois não haveria uma enfermidade isolada no corpo de Catarina, e sim uma espécie de mau espírito acompanhando o casal, e que portanto os dois corpos estariam comprometidos, e necessitavam ser curados juntos, ao mesmo tempo; pois caso isso não ocorresse, a doença persistiria e se tornaria ainda mais poderosa.

Ao cair da noite estávamos todos reunidos na *Opy*, e como de costume os adultos e jovens mais maduros ocupavam os bancos dispostos ao longo das duas paredes laterais. No primeiro banco do lado esquerdo, sentava Dona Lídia e Márcia, sua filha caçula, que possui papel fundamental nos procedimentos empenhados na Casa de Reza, pois é sempre ela que acende o *petyngua* da mãe, e prepara o chimarrão que é servido ao longo do processo ritual. Nas duas paredes frontais, ao lado da porta de entrada, sobre tapetes e cobertores, alocavam-se as crianças, meninas mais moças e suas respectivas mães.

O primeiro procedimento empenhado, assim como é de praxe ser feito em todos os rituais e reuniões no interior da *Opy*, foi o esfumaçamento com *petyngua* realizado pelos homens sobre os objetos rituais, junto à estrutura de madeira e pregos que os mantém alinhados na parede traseira da construção: o *Mbaraka* (violão), os *Mbaraka Mirim* (chocalhos), as *taquapu* (hastes de bambu), os *popygua* (pequenas hastes de madeira), a *raveí* (rabeca) e uma escultura de face indígena muito semelhante às carrancas afro-brasileiras.

Os auxiliares que realizaram o esfumaçamento foram todos moradores de São José. Isaías, Xivi, Oka e Baixinho; sendo o primeiro filho de Dona Lídia, os dois subsequentes netos, e apenas o último não possuía vínculo consanguíneo, mas era casado com uma sobrinha da xamã, e havia recém chegado de Ubatuba para residir ali com a família. Neste mesmo ordenamento, os quatro deslocavam-se sempre da direita para esquerda paralelamente à

parede, dispensando longas baforadas de fumaça nos objetos acoplados ao “altar”, desferindo leves toques em alguns deles para que fizessem sons, e eliminando a saliva acumulada na boca progressivamente ao longo da parte inferior da parede e também no chão.

Explicaram-me, posteriormente, que este procedimento de desferir toque nos instrumentos, seria uma espécie de despertar dos objetos para que eles ativassem suas conexões com os *Jara*, pois necessitavam estar “bem acordados” para o momento da cura. Na mesma ordem que iniciaram o “acordar dos objetos”, cada um deles, assim que chegava ao final da parede, reverenciava a todos e retornava ao seu lugar em um dos assentos distribuídos ao longo das laterais da *Opy*.

Quando o primeiro sentou-se e já estava devidamente acomodado, Júlia, filha de Juliana e neta de Dona Lídia, que ainda não havia menstruado, e, portanto, não havia feito o ritual de passagem de menina para moça; levou-lhe um copo com água que foi utilizada para bochecho, e também para matar a sede.

Depois que o último deles retornou para seu banco e recebeu seu copo d’água, Wilmar, sobrinho de Dona Lídia, repetiu o procedimento que havia sido realizado pelos outros quatro rapazes, porém agora com uma diferença: ele apanhou em suas mãos um *popygua*, e caminhou por toda a Casa de Reza, não se restringindo à parede de trás. Assim que ele percorreu toda a extensão da *Opy*, esfumaçando todo o espaço e todos os presentes, se posicionou de frente para a porta que estava fechada e iniciou a bater os bastões do *popygua* um contra o outro em ritmos musicais.

Após alguns instantes dirigiu-se até onde estavam sentados Felix e Catarina, e com um movimento aferido com a cabeça sinalizou um banco em frente ao “altar”; o casal lentamente caminhou até o assento, retirou as camisetas e alocou-se olhando para a parede, de costas para a porta. Em seguida, Wilmar iniciou o esfumaçamento da cabeça dos cônjuges, passando progressivamente para as outras partes do corpo: inicialmente as costas, depois a nuca, e por fim braços e pernas.

Minutos se passaram enquanto o procedimento era repetido incessantemente. Dona Lídia fumava seu *petyngua* e bebia chimarrão observando todo o processo. Passado certo tempo, a xamã também se levantou e foi até o “altar”, executando as mesmas etapas que os quatro primeiros auxiliares (Isaías, Xivi, Oka e Baixinho), para posteriormente juntar-se a Wilmar, no esfumaçamento dos enfermos no mesmo ordenamento entre as partes do corpo realizado por seu sobrinho: longas baforadas sobre as cabeças, costas, nucas e depois membros.

Terminado o esfumaçar de corpos, Minjú, filho homem mais novo da xamã, apanhou o *Mbaraka* (violão), distribuiu dois *Mbaraka Mirim* para seus sobrinhos Xivi e Aderley, e os três começaram a tocar uma melodia marcadamente repetitiva sem palavras faladas/cantadas. Dona Lúdia e Wilmar, por sua vez, cessaram o esfumaçamento, porém continuaram fumando seus *petyngua*, até que o ajudante da xamã, iniciou movimentos de sucção de ar por via oral, nas mesmas partes dos corpos do casal que haviam sido esfumaçados anteriormente.

Wilmar executou as etapas diversas vezes, e durante a última das repetições, se reteve agachado próximo das pernas de Félix sugando o ar com força extrema, até que repentinamente, emitiu um grito doloroso e foi lançado ao chão há cerca de um metro e meio de distância. De imediato o corpo do ajudante da xamã começou a sofrer contrações físicas, semelhantes a espasmos, acompanhados de um grunhido rouco e cada vez mais agressivo. Em instantes, três dos quatro auxiliares que deram início ao procedimento; Xivi, Oka e Baixinho, dirigiram-se ao local onde estava Wilmar, aparentemente inconsciente, e ainda padecendo com os espasmos, para levantá-lo e apoiá-lo sobre os ombros, enquanto Dona Lúdia esfumaçava o corpo convalescente.

Após inúmeras baforadas, ao invés de cessarem as contrações, o corpo de Wilmar ficava cada vez mais enrijecido e trêmulo. Sem mostras de que o estado do aprendiz melhoraria, um quarto ajudante foi solicitado, e também munido de um *petyngua*, potencializando o esfumaçamento empenhado pela xamã. Durante mais de meia hora persistiam as baforadas, e aos poucos Wilmar deixou de ter espasmos e parecia desmaiado, com o corpo desfalecido e calado; porém, subitamente em um novo e intenso espasmo, seguido de um grito intenso, ele tossiu duas ou três vezes e expeliu, como num vômito rápido, em meio à saliva uma espécie de coágulo branco em formato semelhante ao de uma lagarta. Concomitantemente, Dona Lúdia fez um som de alívio, e os instrumentos que em momento algum haviam parado sua música de transe, aumentaram sensivelmente a velocidade da melodia, enquanto os quatro auxiliares levavam Wilmar, ainda desacordado, para um dos bancos laterais de repouso.

Márcia, aquela que havia sido responsável por preparar o cachimbo e o mate da xamã, levantou-se com uma lanterna acesa e caminhou até onde havia sido expelido o coágulo; dona Lúdia também se aproximou, fez um sinal de consentimento com a cabeça, e quase todos os presentes caminharam até o local, para averiguarem se o corpo-doença de fato estava sobre o chão. Dona Lúdia aparentemente exausta sentou-se novamente ao lado de Márcia, os

músicos mantiveram-se ativos por mais uns 10 a 15 minutos, e assim que encerraram a melodia, Félix e Catarina vestiram-se, e retornaram para um dos assentos comuns.

Wilmar ainda imóvel sobre o banco recebeu mais algumas baforadas dos parentes, e assim que conseguiu sentar-se, lhe foi oferecida uma cuia de mate que ele segurou com dificuldades, bebeu, e voltou a deitar. Minjú iniciou uma nova melodia, o “coral” enfileirou-se, mulheres de um lado e homens do outro, e por mais algum tempo permanecemos silenciosos ouvindo as vozes ecoarem na *Opy*.

No dia seguinte, todos ainda estavam de certo modo metabolizando as sensações e impressões deixadas pela intensidade do procedimento de cura encabeçado por Dona Lídia e Wilmar. Muitos dos presentes evitavam falar sobre o ocorrido, a xamã e seu ajudante alegavam extremo cansaço, e somente após alguns dias consegui ouvi-los um pouco mais sobre o evento.

Em uma tarde quente fui encontrar Wilmar que estava terminando de preencher as paredes de sua nova casa com barro. Preparei um tereré bem gelado com uma garrafa de gelo que Iracema me doou, comprei dois maços de cigarro no bar de Seu Pedro, e me dirigi até o terreno da casa. Tomamos algumas cuias, fumamos uns dois cigarros cada, e começamos a umedecer e pisotear a terra para revestir as paredes enquanto conversávamos.

Ele relatou-me que já se passavam 6 anos desde sua primeira empreitada como auxiliar de xamã, e que havia intensificado seu aprendizado/iniciação com Seu João da Silva da aldeia *Sapukai* de Angra dos Reis. Lembrou que durante muito tempo, quando ainda morava em Paraty, fazia visitas frequentes ao *xamõi* para “ouvir suas histórias” sobre os saberes e práticas necessários para “trabalhar com *Nhanderu*”.

Segundo o aprendiz de xamã, seu desafio inicial foi uma surpresa. Seu tio Agostinho, liderança e xamã da aldeia de *Araponga* situada no município de Paraty, estava doente e ele havia sido incumbido de buscar outro xamã, Elias, na cidade de Ubatuba-SP, para realizar o procedimento de cura. Ao retornarem para *Araponga*, foram diretamente para a Casa de Reza, onde Agostinho e outros moradores aguardavam Elias.

Após efetuarem o “acordar dos objetos” e instrumentos rituais, Elias teria acendido seu *petyngua*, que de acordo com Wilmar, era o maior que ele já havia visto; e depois de longas baforadas, o xamã direcionou-se a ele, entregou-lhe o *petyngua* e disse: “Esse trabalho é para você”.

O aprendiz foi tomado por uma angústia que “congelou” seu corpo por alguns instantes, pois tinha muito medo de não ser bem sucedido no procedimento. Assim que a

paralisia desapareceu, Wilmar concentrou-se e com “muita fé” pediu para que *Nhanderu* lhe conduzisse e iluminasse o processo curativo, já que ele nunca havia levado um a cabo.

Seu pedido foi atendido de imediato. O aprendiz narrou que sentiu rapidamente seu corpo retornar ao estado “normal”, e que “algum espírito sentou em seu ombro esquerdo para guiar seu trabalho”. Enfim, a cura foi efetivada e Agustinho estava “novo no outro dia”; por outro lado, Wilmar sentia-se esgotado, com dores por todo o corpo, que se intensificaram no dia seguinte, fazendo com que o aprendiz jurasse para si mesmo que nunca mais executaria um procedimento como aquele, e que “a missão de ser xamã” não era o seu destino.

Dias depois, ainda atordoado pelo ocorrido, foi ao encontro de seu primeiro “curado”, relatar sua angústia interminável. Agustinho ouviu suas perturbações com muita atenção e serenidade, e lhe disse que ao invés de abandonar a *Opy*, ele deveria, mais do nunca, frequentá-la. Assim, Wilmar deu prosseguimento ao seu aprendizado, acompanhando Seu João e Agustinho em diferentes procedimentos de cura; sendo que menos de um ano depois, ele já estava aprimorando e desenvolvendo técnicas de sucção oral “dos maus espíritos” alojados no corpo de enfermos.

Todavia o aprendiz sabia que a sucção não era a melhor alternativa para externalizar a doença dos corpos, exatamente porque ela exige um processo duplo, pois quando se suga “o mau espírito” do corpo doente, ele necessariamente se aloja no corpo do próprio xamã, e, portanto, uma etapa adicional se faz obrigatória: é indispensável excorporificar “o mau espírito” do corpo do xamã, e caso isso não seja feito, o xamã é quem adoece.

Trata-se, portanto, de um duplo procedimento, pois a sucção por si só não executa a excorporificação da doença, na verdade a ação de sugar promove a transferência da doença entre os corpos, sem que ela seja extraída para fora desses corpos; ou seja, a sucção é também um processo de corporificação da doença pelo xamã, que por ventura, necessitará de bons auxiliares para conseguir excorporificar de si mesmo a enfermidade: corporificar para posteriormente excorporificar, é aí que reside a duplicidade processual da sucção, por outro lado, também é o que faz dela uma técnica de tamanha periculosidade.

Wilmar tinha, então, uma tarefa extremamente complexa e perigosa. Suas habilidades para executar a sucção se mostravam progressivamente mais elaboradas e eficazes, mas o perigo de não ter sucesso em excorporificar a doença de seu próprio corpo o incomodava. Por conseguinte, o aprendiz iniciou processos de aperfeiçoamento de mecanismos de retirada das doenças através das mãos, para que pudesse “guardar a doença na mão sem deixar entrar no corpo”.

A sucção oral, portanto, só deveria ser acionada quando as mãos não fossem eficazes em retirar a doença após o esfumaçamento dos enfermos, e foi isso que presenciamos no dia dos procedimentos empenhados para a cura de Felix e Catarina. Com a dificuldade encontrada para retirar através de suas mãos a doença, Wilmar se viu impelido a realizar a sucção oral, e foi por esse fato, que sofreu com os espasmos e as contrações, pois a doença havia se transferido para seu próprio corpo, e por consequência, Dona Lídia e os outros auxiliares tiveram de ajudá-lo a expelir definitivamente a doença.

Conseqüentemente, a preparação de bons auxiliares é indispensável para o bom andamento da cura xamânica. Caso o xamã necessite utilizar a sucção, os auxiliares tem de estar preparados técnica e processualmente para dar conta do esfumaçamento do xamã, para que a doença não se aloje em seu corpo e encontre “uma casa”, porque caso isso aconteça, a morte do xamã seria inevitável.

A ideia de a doença poder encontrar “uma casa” no corpo do xamã, faz com que o procedimento de excorporificação após a sucção, tenha de ser feito imediatamente, para impedir o alojamento definitivo da doença. Dentro de uma economia conceitual perspectivista, a noção de que uma doença pode ter sua própria casa, nos evidencia um estatuto de humanidade para a própria doença, e se os sistemas perspectivistas de pensamento, atribuem intencionalidades humanas à doença, como, por exemplo, a possibilidade de ela possuir uma casa, incontestavelmente essa doença possui circunscrição corporal; ou seja, antes de ser doença ela é um corpo, e conquanto, um corpo-doença.

A respeito da noção de o que seria um corpo entre os Juruna, Tania Stolze (2002) apresenta uma sistematização perspectivista dos estatutos corpóreos ameríndios, os quais nos revelam a condição de indissociabilidade entre corpo e perspectiva:

[...] Ser uma pessoa não é, com efeito, uma condição distintiva da humanidade. Embora não pretenda trazer com isso alguma novidade etnográfica, este é um primeiro ponto que devo ressaltar. O segundo — este sim, menos conhecido — é que o que um corpo é, depende intrinsecamente, fundamentalmente, de uma perspectiva [...] Em resumo, pessoas, carniça, vermes, urubus, mas também rio, pedra e assim por diante, existem antes de tudo como perspectivas humanas e, enquanto tais, são corpos fundamentalmente distintos em outras perspectivas. Para o *pa'¥*, que é um tipo de humanidade peixe que vive em sociedade com indivíduos das distintas espécies de bagres, arraias e outros dois ou três peixes que não pude identificar, habitando malocas no fundo do rio, a água é atmosfera, a pedra é a resina perfumada da almecegueira, o trairão é uma variedade de mandioca, os peixinhos são muriçocas, a estação quente é a estação fria [...] (LIMA, 2002, p. 5-6)

Nesse sentido, a imediaticidade da excorporificação do corpo-doença após a sucção se faz necessária, exatamente para que a doença não possa, após encontrar sua casa, fazer

também uma roça, casar-se, ter seus filhos, e assim sucessivamente. Ora, o que seria para um oncologista uma metástase cancerígena, do ponto de vista do tumor, nada mais é que a sua própria sociedade, dotada de casas, indivíduos conspecíficos, instituições de saúde, famílias, vias expressas, escolas e etc.

Foi por isso que, quando Wilmar expeliu o corpo-doença que havia sugado de Felix, Márcia prontamente se colocou a disposição para iluminá-lo, auxiliando para todos poderem vê-lo, e, assim, comprovarem que de fato o procedimento xamânico havia sido bem sucedido. Muito semelhante ao caso relatado por Levi-Strauss (1989) no capítulo “O Feiticeiro e sua Magia” de *O Pensamento Selvagem*, em que o momento da excorporificação da doença por parte do xamã, que no caso era uma espécie de saliva abundantemente ensanguentada, configurava um ponto ápice do ritual, o qual era aguardado ansiosamente pelo público, e não poderia deixar de ser comprovado visualmente por ele.

Pois bem, a doença enquanto permanece alojada no corpo do enfermo, se trata de um sujeito não espontaneamente visual, pois só é capaz de vê-lo o xamã em sua condição transespecífica; por outro lado, o momento da excorporificação da doença, promove uma conversão na materialidade desse corpo-doença, que após externalizado, passa a estar envelopado em roupagem visível. Ou seja, o procedimento de cura através do xamanismo, pode vir a apresentar efeitos de transmaterialização e, conseqüentemente, de transsubstancialização da doença, que é reconvertida em um corpo visualizável por meio da ação do xamã, para que ele garanta o convencimento do público de que a doença não mais se encontra alojada no enfermo.

No caso aqui relatado, especificamente nos momentos de sucção da enfermidade e posterior excorporificação do corpo-doença, esses procedimentos de transmaterialidade se fazem presentes: no primeiro momento, o processo de sugar a doença faz com que o corpo prejudicial seja absorvido em forma não-visual, para em seguida ser expelido em forma visual. O que desejo enfatizar é o fato de que, da mesma maneira como ocorre na reconversão dos mundos visuais e não-visuais em imagens promovida pela ação da câmera, nos regimes de xamanismo, tal reconversão é executada pela ação do próprio xamã.

Novamente nos deparamos com a questão-chave de nossa investigação etnográfica, a qual reside na ideia de que produzir/construir imagens, requer procedimentos análogos aos mobilizados pelo xamanismo, o que coloca a produção de imagens por intermédio da câmera em contextos convictos de intercomunicabilidade cosmopolítica, com/entre as realidades alternativas imbricadas e contempladas pelo multiverso ameríndio. Reconverter espíritos em

imagens-suporte, conquanto, faz da câmera um corpo dotado de agência predatória e, conseqüentemente, portador de capacidades mais-que-humanas interseccionáveis às capacidades evocadas no xamanismo. Transsubstancializar e transmaterializar corpos de regimes de visualidade para regimes de não-visualidade e vice-versa, não são, portanto, atribuições restritas às câmeras de vídeo.

Ainda em “O Feiticeiro e sua Magia”, encontramos a noção de que o problema filosófico dos efeitos do xamanismo no *socius*, não reside em uma esfera de crença ou de descrença, de eficácia ou de ineficácia, e sim em um âmbito efetivamente social dos papéis assumidos por xamã, enfermo e público, nos regimes de práticas xamânicas. (LEVI-STRAUSS, 1989) Com o desenvolvimento recente do perspectivismo, podemos agora, associar a esse sistema de papéis levistraussiano, a própria enfermidade em si mesma, dotada de estatuto corpóreo e intencionalidades, estando socialmente inextricável das redes relacionais entre os seres e as substâncias, manejados via xamanismo. (LIMA, 2002; VIVEIROS DE CASTRO, 2018)

Se para que o xamã seja bem sucedido, será necessário extrair a doença do corpo do enfermo, e ao realizar-se isso está se expelindo também outro corpo; corpo esse que precisa ser reconvertido para adentrar em regimes de visualidade, a fim de ser analisado pelo público para constatar-se que a doença não mais habita “sua casa”, nada mais razoável, portanto, que este corpo, sendo ele mesmo a própria doença, esteja sujeito aos processos de transmaterialidade e transsubstancialidade, análogos à reconversão dos espíritos em imagens.

Em outras ocasiões em que conversávamos sobre o estado de saúde de Felix e Catarina, Minjú, que atualmente é motorista da SESAI, e atende também a aldeia de *Itaipuaçu*, relatou-me que já havia acompanhado o casal em inúmeras consultas e exames, tanto no hospital público de Maricá, quanto em outros dois hospitais de Niterói, para desvendar as causas das dores que molestavam os enfermos. Segundo ele, em nenhuma das baterias de exames executadas, foi disponibilizado um diagnóstico clínico que comprovasse a enfermidade: para os médicos *juruá*, os dois estavam completamente saudáveis.

A incompatibilidade ontológica entre os regimes clínico e xamânico, portanto, implementaram um problema teórico-prático a ser resolvido pelos Mbya. Para os índios não havia dúvida alguma de que um espírito poderoso estava alojado nos corpos, e, portanto, provocava pioras no estado de saúde dos dois. Por conseguinte, este corpo-doença necessitava urgentemente ser extraído para garantir a sobrevivência do casal.

A preocupação da parentela de Dona Lídia era evidente, não apenas porque temiam pela saúde de Felix e Catarina, mas também porque desejavam que outros xamãs mais experientes pudessem auxiliar a xamã de São José, caso ela precisasse lançar mão de procedimentos de sucção oral da doença, assim como foi feito por Wilmar dias antes.

Jurema, uma das filhas de Dona Lídia, reportou-me que de fato a enfermidade era extremamente poderosa, e que a presença de outros xamãs era importante para “quebrar a doença em pedaços”; ou seja, era indispensável uma espécie de fragmentação do corpo-doença antes de executar a excorporificação do mesmo. Em muitos momentos quando se referia à doença, Jurema usava a palavra “bicho”, promovendo uma espécie de transdução conceitual, para que eu entendesse que o causador da enfermidade se tratava verdadeiramente de um corpo vivo.

Talvez desconfiada de que eu não estivesse acreditando na condição corpórea da doença, a filha de Lídia narrou um procedimento xamânico que havia presenciado em Morro dos Cavalos, território Mbya situado em Santa Catarina: um determinado jovem muito bonito, havia sido prometido à filha de um xamã de razoável prestígio na região, porém, como ele era extremamente cobiçado por diversas moças das aldeias próximas, em uma festa de forró realizada na aldeia Piraí, o rapaz se envolveu com outra garota que veio a engravidar. Meses depois, o jovem teria passado por uma espécie de incorporação de algum espírito, e apresentado uma mudança radical de personalidade. A família extremamente preocupada, o levou até outro xamã, para que ele pudesse passar por um procedimento de extração desse espírito alojado em seu corpo, que ao ser sugado e excorporificado, revelou-se na forma de um escorpião, que mesmo após “vomitado”, ainda estava vivo, e precisou ser queimado nas brasas da fogueira da *Opy*.

O relato foi feito com muita comoção de Jurema, que atribuía o “feitiço” ao xamã cuja filha estava aguardando o casamento com o tal jovem. Segundo ela, era exatamente isso que os fazia temer pela saúde de Felix e Catarina, e também por Dona Lídia, pois se o “bicho não fosse vomitado”, não apenas permaneceria alojado no corpo do casal, como também poderia se alojar no corpo de sua mãe, que além de adoecer, estaria suscetível a transformar-se em uma possível retransmissora da enfermidade.

Jurema afirmou, ainda, que a doença quando estava dentro do corpo do rapaz, não era um escorpião, já que ela sabia que um escorpião não vive dentro do corpo de uma pessoa; mas por outro lado, o xamã era tão poderoso, que conseguiu por meio de sua ação, transformar o

espírito possessor em bicho, para todos poderem entender o quão perigoso era aquele feitiço mobilizado contra o garoto.

Mais uma vez reincide-se o aspecto transformacional de um corpo-doença em um corpo-outro, para a efetivação da excorporificação da enfermidade, da mesma forma como realizado por Wilmar, que “vomitou” uma lagarta no procedimento citado anteriormente. Tais operações de trasmaterialidade de corpos, conquanto, consistem em um procedimento indispensável ao xamanismo, assim como também se colocam necessárias aos processos de produção/construção das imagens por meio das câmeras de vídeo.

3.3 Corpo-câmera, xamanismo e produção/construção de imagens⁴

A complexidade da produção/construção de imagens em contextos indígenas se coloca muitas vezes em intercomunicação com uma ecologia de práticas e interdições concernentes ao xamanismo. A atuação de uma câmera dentro da *Opy* (Casa de Reza), por exemplo, é extremamente limitada pelo/a xamã, exatamente por se tratar de um corpo “estranho” dentro da gama restrita e específica de corpos aos quais estão atreladas as práticas xamânicas.

Quando pergunto aos Mbya o/s por que/s de tais restrições e cuidados, as respostas de Dona Lídia e de Miguel Verá são mobilizadas entorno de uma concepção pautada na estranheza desse corpo-objeto para com os espíritos acionados nos procedimentos de xamanismo. Indaguei Dona Lídia acerca da possibilidade de registrar cinematograficamente um *nhemongaray*, e sua resposta foi de que os espíritos poderiam “ficar bravos porque não conhecem o que uma câmera faz”.

Em outro momento a xamã complementou que a câmera “puxa a energia dos espíritos” e que por isso, um procedimento de “cura pode não dar certo”. Novamente me deparei com a noção de que a câmera possui certa capacidade de absorver coisas/energias não-visíveis para dentro de si mesma, como uma espécie de corpo aprisionador, aspecto também levantado entre os Kaiowá por Eliel Benites, quando ele define *ta'anga* (imagem) como “espíritos aprisionados”; definição que a meu ver, reitera o fato de que a câmera é um

⁴ Voltando por um instante à produção de André Brasil e Bernard Belisário (2016), podemos identificar a utilização do termo *corpo-câmera*, mas sob um tratamento conceitual diferente do que desejo propor. Para os autores, a expressão enseja a formulação textual de um arranjo relacional, ou melhor, a sintetização em forma-texto da relação corpo humano e câmera. Vejamos que corpo continua sendo o corpo do humano por trás da câmera, e a câmera continua sendo a máquina que manejada pelo corpo humano, permite a produção de imagens.

corpo de atuação perigosa, e conquanto, suscetível a interdições quando inserida em regimes perspectivistas.

Um corpo que é capaz de absorver energias, também é capaz de absorver potências. Se os espíritos são corpos a princípio não-visíveis, mas que emanam energias potenciais a partir de seus corpos, e tais energias apesar de não-visíveis, são passíveis de serem absorvidas pela câmera; este corpo-câmera passa, com isso, a possuir uma atribuição até então inexistente no universo ontológico não-indígena: ela não registra apenas os enquadramentos de mundos visualizáveis diante de sua objetiva, mas antes, é capaz de aprisionar esferas e seres não-visuais presentes nestes mundos.

Tânia Stolze (2002) ao investigar a noção de corpo entre os Juruna, conclui que a invisibilidade de um corpo, e portanto de um ser, não está vinculada a uma essência corpórea impossível de ser visualizada; pois o status de invisível será sempre relacional à “capacidade visual do observador”:

[...] A visibilidade ou invisibilidade de um corpo não dependem de uma característica própria a ele mas de uma capacidade visual do observador. Se não vejo um espírito é por incapacidade de meus olhos. Se um espírito me vê, só vê aquilo que de mim eu própria não posso ver: minha alma, a qual representa todo o meu corpo para ele, toda a minha pessoa. Além disso, um observador capacitado para ver espíritos, como o xamã, vê o que os espíritos vêem, situa-se, portanto, no seu campo visual. Ou seja, não se pode vê-los sem ao mesmo tempo fazer-se visível para eles [...] (LIMA, 2002, p. 4)

Ora, se uma câmera de vídeo é capaz de *filmar* o não-visual, ela também será capaz de ver o não-visível, e, em contrapartida, ser vista por ele. Tal constructo relacional torna flagrante uma espécie de inversão produzida pela ontologia indígena a respeito da “natureza” da câmera, pois menos que uma extensão do corpo de quem a utiliza para filmar, como prescreve a teoria da câmera humanizada (MACDOUGALL, 2009), a própria câmera é um corpo autônomo.

Enquanto na corrente humanista fala-se de uma *câmera-corpo* - ou seja, de uma câmera que simboliza e representa *o agir e ver* do corpo humano que a maneja, como se o olhar produzido pela câmera fosse um equivalente ao ponto de vista/olhar do pesquisador/autor -, sob o regime perspectivista, a câmera configura-se inversamente: como um corpo-câmera.

Christian Suhr e Rane Willerslev (2012) levantam questões relevantes acerca da incompatibilidade ontológica entre a teoria da câmera humanizada e os contextos indígenas, fundamentando sua crítica a partir da noção de que o estatuto corpóreo da câmera não reside

em uma instância equivalente ao corpo humano, e sim em uma instância mecânica, e, portanto, não-humana:

[...] a camera is not a human eye but a mechanical eye, which, rather than a continuous stream of vision, provides a series of frames with a limited range of contrast, color reproduction, depth of field, and angle. The real wonder of cinema, we venture to suggest, lies not in its inferior imitation of the human eye, but rather in its mechanical capturing of footage, which subsequently can be put together with other pieces by way of montage. Our task here is to explore how ethnographic filmmaking may expand our horizon of experience, if we take seriously the key differences between the camera eye and the human eye and consider the use of manipulative filmic devices for transcending the limitations of human vision. [...] it is only when we embrace its mechanical, nonhuman nature that the medium of film can become fully capable of conveying the invisible [...] (SUHR; WILLERSLEV, 2012, p. 283)

De acordo com Suhr e Willerslev, seria exatamente esta conceituação não-humana da câmera nos regimes intelectuais indígenas, que distanciaria a aplicabilidade da noção de câmera humanizada nesses contextos. Segundo os autores, a “natureza não-humana” da câmera é o que a faz capaz de “transportar o invisível” nos filmes, e portanto, a ideia humanista-cartesiana de que é impossível filmar o invisível, não se aplica às capacidades deste corpo-câmera.

Corpo-câmera, porque o paradigma primordial Mbya e Kaiowá no tocante à “natureza” da câmera, não está no problema de ser *câmera*, e sim no problema de ser *corpo*; antes de uma continuidade do corpo-humano que opera essa câmera, ela mesma é um corpo-outro, possuidor de agência, e, portanto, possuidor de perspectiva e intencionalidades circunscritas às capacidades e limitações de seu corpo autônomo.

A atribuição de ver e filmar o não-visível como um procedimento de aprisionamento de potências, nos dá a ver que a ideia de uma câmera-corpo, não abarca as atribuições perspectivistas com as quais os próprios Mbya e Kaiowá conceituam esta câmera. A câmera por possuir capacidades mais-que-humanas de coletar o não-visual para dentro de si mesma, possui também um estatuto corpóreo não-equivalente às atribuições corporais humanas. O fato de ela exercer perspectiva através de um corpo “mecânico”, a coloca inevitavelmente na categoria dos não-humanos.

Pelo que podemos constatar até aqui, a câmera vista sob a luz do perspectivismo ameríndio, configura-se como um corpo autônomo que vê e transmaterializa mundos visíveis e não-visíveis em forma de imagens, de acordo com as possibilidades particulares que sua corporalidade específica lhe permite. Ou seja, absorver o não-visual a partir de operações de aprisionamento de potências, para em seguida transformar essas potências em imagens

visuais, faz da câmera ameríndia uma outra câmera, radicalmente distinta da câmera humanista.

Durante uma conversa com Miguel Verá sobre as capacidades mais-que-humanas da câmera, o cineasta Mbya explicou-me que a câmera funcionaria como “um ímã que atrai os espíritos direto para ela”, o que desmobilizaria a centralidade do xamã e do *petyngua*, em procedimentos xamânicos a serem empenhados na Casa de Reza, por exemplo. Nesse contexto a câmera é percebida como uma espécie de deslocador magnético, que redireciona as potências dos espíritos em vetores centrípetos à ela, substituindo o magnetismo exercido pelo *petyngua*, pelo *mbaraká*, e conseqüentemente, pelo próprio xamã, durante as práticas de xamanismo.

Ao ligar uma câmera, portanto, o eixo comum de direcionamento dos fluxos potenciais estaria dividido entre o xamã, seus objetos rituais, e este corpo estranho: a câmera. A câmera, assim que acionada, se tornaria um centro de absorção das forças agentes na *Opy*, e reconfiguraria as agências do xamã e do *petyngua* em suas posições relacionais de comunicação com os espíritos, dificultando, por consequência, o bom andamento de suas respectivas funções rituais.

Pois bem, se este corpo-câmera fragiliza a comunicação com/entre os espíritos, através do aprisionamento das potências por eles emanadas, a câmera passa a ser um corpo predador; um corpo que suga virtualidades operativas do processo xamânico para o seu interior, como uma espécie de caixa aprisionadora, que desestabiliza as agências dos espíritos, e, em decorrência disso, necessita ter sua atuação regulada e interdita em determinadas ocasiões.

A câmera no multiverso desses Mbya e Kaiowá se trata, conquanto, de uma espécie de esponja, que retira do ambiente, forças passíveis de serem conectadas aos procedimentos xamânicos, como se a força mágica do xamã e dos espíritos por ele mobilizados, fossem cooptados e captados pela câmera, (re) atualizando a forma de manejo das relações cosmopolíticas inerentes ao xamanismo.

Um corpo como esse, extremamente complexo, e com tamanha periculosidade, não poderia deixar de figurar nas redes de socialidade perspectivistas. Os estatutos de predadores e presas aos quais estão vinculados os seres dotados de perspectiva nas ontologias ameríndias, reaparece aqui, já que a câmera se alimentaria das potências visuais e não-visuais presentes no cosmos.

Viveiros de Castro (2018) ao sistematizar os estatutos relacionais perspectivistas, reitera as posições de predadores e presas, assim como indica uma estrutura ontológica de dupla face às entidades contempladas com perspectiva:

[...] os animais e outros não-humanos dotados de alma “se veem como” pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível), existindo sob os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. [...] O perspectivismo raramente se aplica a todos os animais (além de quase sempre englobar outros seres – no mínimo, os mortos); ele parece focalizar mais frequentemente espécies como os grandes predadores e carneiros [...] Isso dito, não há existente que não possa ser definido nos termos relacionais gerais de sua posição em uma escala relativa de potência predatória [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.43-45)

A periculosidade predatória da câmera reside, por conseguinte, em sua capacidade de “alimentar-se” de potências presentes nesta estrutura ontológica de dupla face, pois sua interferência nas esferas visuais e não-visuais, atualizam as relações cosmopolíticas imbricadas no xamanismo. Esta espécie de transformação parcial da comunicabilidade entre os seres não-humanos, os xamãs, e outros agentes envolvidos em determinado ritual; nos dá a ver uma conceituação perspectivista da câmera nos acervos teóricos Mbya e Kaiowá, com os quais a presente pesquisa faz diálogo.

Obviamente, com apenas uma busca rápida em sites como *Google* e *Youtube*, encontra-se inúmeras filmagens realizadas no interior de Casas de Reza, tanto Mbya quanto Kaiowá; por outro lado, tais registros são em sua imensa maioria, performances mobilizadas para a encenação de procedimentos, ou para atender demandas de visibilidade externa no mundo dos brancos. Sendo que é extremamente raro encontrar procedimentos xamânicos de cura, de imunização do corpo de crianças, de batizados (*nhemongaray*), e etc, que são eventos de xamanismo suscetíveis às interdições e cuidados acima mencionados, e conseqüentemente, são em grande escala, impossibilitados de serem filmados.⁵

⁵Por mais que uma rápida pesquisa no youtube.com ou google.com possam apresentar filmagens de performances dos corais de jovens e crianças Mbya e/ou Kaiowá nas quais encenações “culturais” estejam sendo executadas, os procedimentos de xamanismo são raramente documentados. Tais eventos na maioria das vezes são performatizados para contemplar uma amostragem “cultural” das práticas executadas por essas etnias, no sentido de contemplar uma necessidade de representatividade étnica nos regimes de relação de alteridade comunicáveis aos “brancos”, e não necessariamente de documentação verídica dos acontecimentos xamânicos passíveis de serem experienciados no cerne das práticas xamânicas.

CAPÍTULO IV

COSMOPOLÍTICA, ALTERIDADE E IMAGENS DE SI MESMO

4.1 Os Mbya de Dona Lídia e as fotos da capa da Revista do Ministério do Esporte

Após alguns dias hospedado na aldeia *Mbya Ka'aguy Ovy Porã*, localizada no bairro de São José do Imbassaí, no município de Maricá-RJ; percebi que havia uma certa preocupação de Dona Lídia, a xamã da parentela, em relação a um ensaio fotográfico solicitado por determinados *juruaá*, que estava na iminência de ocorrer, e que por algum motivo causava desconforto na xamã.

Depois de conversar com alguns dos filhos e netos de Dona Lídia, me foi relatado que as fotos haviam sido encomendadas pela Revista do Ministério do Esporte, e que os “negociadores” representantes do Ministério já tinham escolhido um “casal modelo” para tal tarefa. Por outro lado, assim que o casal convidado percebeu que não seria remunerado pelas fotos e recusou oficialmente a participação na empreitada; um notável desconforto foi gerado aos “negociadores”, que decidiram, então, exercer certa pressão sobre a parentela para substituir os modelos.

Dona Lidia diante da situação se viu incumbida de solucionar o impasse e escolher um novo casal para a sessão de fotos. Com o passar dos dias, conforme se aproximava a data de realização do ensaio fotográfico, a ansiedade da xamã em escalar os substitutos aumentava; ela fazia visitas diárias às casas de possíveis candidatos, tentando convencê-los a aceitar a proposta, e aqueles que prontamente recusavam, eram de imediato designados para tarefas mais físicas: auxiliar no revestimento das casas de barro, buscar grandes quantidades de lenha na mata, pescar durante uma manhã inteira e etc.

O quadro de urgência que se configurava para atender as demandas desses *Juruá*, associado às “tarefas físicas” designadas aos casais que rejeitavam a participação como modelos, me fez perceber que era muito importante do ponto de vista político suprir as expectativas dos brancos poderosos que estavam por traz deste convite; exatamente por se tratarem de possíveis fontes de apoios e parcerias futuras, que interessavam diretamente a parentela. Em contrapartida, a dificuldade de repor os escalados inicialmente, deu-me indícios

do quanto era perturbador e incômodo, contemplar os planos dos brancos em relação a uma ideia genérica do que seriam os índios, muito em função de que era necessária uma produção simbólica da imagem do que seria *ser índio*.

Tal imagem não poderia ser ineficaz em produzir os efeitos esperados pelos Mbya; pois por mais relevante que fosse a ocasião do ponto de vista macro-político, ‘emprestar’ sua imagem para uma instituição tão contraditória quanto um Ministério do Poder Executivo, obviamente teria implicações contraditórias e recíprocas no âmbito da micro-política cotidiana. Estas duas esferas políticas complementares (micro e macro), necessitavam conquanto, serem postas em diálogo, e estabilizadas com o máximo de cautela possível, para os objetivos políticos internos conectados à produção desta imagem simbólica, também fossem assegurados pela parentela.

Os brancos desejavam pessoas que ‘parecessem índios de verdade’, e nisto estava implicado uma série de atributos: cabelos totalmente lisos, pele de razoável coloração morena, colares estonteantes ao redor do pescoço, pulseiras de miçangas vistosas, cocares de penachos robustos, tintura corporal com detalhes complexos, lábios volumosos, narizes não muito finos, ou seja, espécimes adequadas à uma imagem exótica, que contemplasse o fetiche branco alimentado e consolidado por uma ideia eurocentrada do que seria a alteridade radical de um selvagem ameríndio.

Acontece que no ‘mundo real’, ou no dia-a-dia como é vivido pelos ‘Mbya comuns’ de carne e osso, não é necessário estar caracterizado de índio para ser índio, na verdade, para ‘levantar o barro’ de uma *o’o*, não é necessário estar adereçado ou adornado de faixas cuidadosamente pinceladas com urucum ou jenipapo; entretanto nas reuniões e encontros com governadores, prefeitos, antropólogos, indigenistas, funcionários da FUNAI, do Ministério do Esporte e etc, se faz politicamente necessário contar com essas atribuições, e Dona Lídia sabia disso.

Manuela Carneiro da Cunha desenvolveu longas reflexões acerca das funções políticas exercidas pelo adereçamento e caracterização dos índios em eventos solenes, e de relevância simbólica para a construção da imagem do que é *ser índio*. Na maioria das vezes, o que tende a ser lido pelo multiculturalismo como “representações culturais”, promovidas pelos povos ameríndios quando reencenam rituais e/ou narrativas mitológicas, por exemplo; do ponto de vista da autora, são na verdade “performances políticas” de manejo das relações de alteridade contempladas pelo pensamento indígena. (CUNHA, 2014)

Ainda segundo a autora, os indígenas acabam por aderir às concepções dominantes da imagem do que vem a ser um índio, pois necessitam potencializar suas reivindicações e interesses políticos de acordo com uma aderência conceitual extremamente restrita imposta pela “imaginação metropolitana”:

[...] Tais caracterizações binárias não apenas impõe uma camisa de força ao povos indígenas quanto ao modo de formular suas reivindicações, mas também apagam a diferença entre regimes. Há muito mais regimes de conhecimento e de cultura do que supõe nossa vã imaginação metropolitana. Na verdade bastaria levar a etnografia a sério para reunir todo um catálogo de modos alternativos. Para atingir seus objetivos, porém, os povos indígenas precisam se conformar às expectativas dominantes em vez de contestá-las. Precisam operar com os conhecimentos e com a cultura tais como são entendidos por outros povos, e enfrentar as consequências que isso possa gerar [...] (CUNHA, 2014, p. 329-330)

Ou seja, não seria de maneira alguma, uma “obrigatoriedade cultural” pintar-se e/ou adereçar-se, pois não são todos os índios que apreciam tais caracterizações, e também não são todos os índios que veem eficácia semântica em inclinar-se a tal imagem de indianidade demandada pelos brancos. Diante da ocasião em questão, quando conversava com alguns dos casais interpelados por Dona Lídia para assumir o papel de modelos, ouvi de muitos deles coisas como: “Falo minha língua e não preciso me fantasiar de índio”, “Os *juruá* primeiro mandaram a gente parar de se pintar, de usar roupa típica, e agora que eles acham bonito querem dizer para usar?!”, “Não preciso usar cocar para ser indígena”, “Tenho outras coisas mais importantes pra fazer aqui na aldeia”.

De fato, todas as parentelas possuem seus afazeres cotidianos que não permitem uma ausência não planejada: casas precisam ser erguidas, peixes precisam ser pescados, quintais varridos, árvores podadas, chiqueiros e galinheiros construídos e assim por diante; mas por outro lado, estar escalado para a propaganda do órgão em questão tem seu prestígio político. Pareceu-me que era este prestígio conectado à possibilidade de serem os Mbya de Dona Lídia, e não outros índios e/ou aldeias os convidados pelos *juruá*, o fator primordial de interesse da xamã em solucionar o impasse, e escolher rapidamente um novo casal para as fotos.

A xamã tinha total consciência de que pessoas do Brasil inteiro poderiam ver tais imagens impressas e/ou em circulação na internet, o que permitiria seu compartilhamento nas mídias sociais digitais, atingindo *juruá* e indígenas das mais variadas regiões do país, podendo alcançar centenas de desconhecidos e outras centenas de pessoas já conhecidas, ampliando significativamente as redes de socialidade das quais sua parentela participa.

O processo de inclusão digital dos Mbya de Dona Lídia é razoavelmente consolidado, a maioria das famílias possui pelo menos um membro com habilidades de manejo das mídias

digitais, e grande parte deles possui perfis em plataformas virtuais; inclusive a própria xamã, possui um perfil no facebook. Por consequência, ela mesma vislumbrava potencialidades políticas na empreitada: suas redes relacionais com “os negociadores do Ministério” poderiam rapidamente ser alargadas, suas reivindicações exponencialmente difundidas, e com isso a necessidade de escolherem um novo casal para o ensaio fotográfico, adquiriu lugar de proeminência nas agendas micropolíticas da aldeia.

A maior dificuldade a ser enfrentada residia no fato de que, além de ter de substituir o casal desistente, Dona Lidia precisava escalar outro que atendesse da mesma forma as expectativas dos *juruá*; os quais obviamente tinham escolhido aquele casal em específico, por ele atender às exigências estereotípicas do imaginário branco em relação ao que seria o “índio ideal”, para figurar a capa de uma revista.

O desafio de Dona Lidia, portanto, era de encontrar um casal que fosse equivalente ao inicialmente convidado, ou seja, um casal que ostentasse características minimamente apreciáveis pelos *juruá*. Eles deveriam ter certo apreço pelo adereçamento, necessitariam dominar as técnicas de tintura corporal, e executar com zelo os desenhos e traços sobre a pele; e careceriam dominar com desenvoltura o português, para garantir um bom entendimento das diretrizes da equipe técnica de fotógrafos, e assim por diante.

Tal operação acaba sendo mais complexa do que parece. O que está em jogo nesse caso, não é apenas contemplar do ponto de vista estético e fenotípico, uma expectativa dos brancos em relação a elementos e aspectos simbólicos e/ou iconográficos de uma imagem cristalizada de índio; mais do que isso, estão em conflito e disputa veementes, duas ontologias radicalmente distintas. O que é *ser índio* para os Mbya, definitivamente não é o mesmo que *ser índio* para os “negociadores” do Ministério.

O Estado, no caso o brasileiro, se encontra, portanto, presentificado na figura dos negociadores, e sobrepõe suas necessidades imediatas de produção de uma espécie de autoimagem nacional, à revelia daquilo que desejam os índios diante de tal negociação. A ontologia-somos-todos-brasileiros da qual se ocupa o Estado, não converge à ontologia-usaremos-o-Estado do qual se ocupam os Mbya.

Esta divergência ontológica encontra ressonância tanto em aspectos históricos, quanto em aspectos pragmáticos:

[...] O papel ideológico que os indígenas são chamados a desempenhar na autoimagem brasileira varia bastante segundo o período histórico, e conforme os índios em questão estejam vivos ou extintos sendo estes claramente preferidos àqueles. [...] Fazer parte de um patrimônio nacional, claro está, é uma faca de dois

gumes: se por um lado valoriza o status simbólico indígena, por outro transforma os povos indígenas em ‘nossos índios’, uma fórmula que condensa a ambiguidade inerente à condição indígena [...] (CUNHA, 2014, p. 330-332)

Tal ambiguidade e incompatibilidade ontológica se faziam presentes quando os convites e diálogos com os potenciais casais a serem escalados se dava de maneira apressada, como se Dona Lídia temesse que nenhum dos parentes aceitasse a tarefa. Havia certa angústia para que a função fosse rapidamente assumida, mas as respostas de imediato eram negativas. Em alguns casos por um dos cônjuges não gostar de falar português, em outros por um deles não gostar de pintar-se, ou por serem mais velhos do que o esperado pelos *jurua*.

Este impasse pareceu-me iluminar duas faces de um mesmo problema: as imagens encomendadas pelo Ministério se mostraram importantes do ponto de vista político, e, com isso, os índios se viram impelidos a operar mecanismos acionadores da micropolítica de parentesco, para que conseguissem assegurar a produção de imagens políticas e auto-descritivas de si mesmos; em contrapartida, a dificuldade de solução deste problema, estava alicerçada ao fato de que a categoria *índio* utilizada pelo Estado, não correspondia à categoria *índio* sustentada nas ontologias Mbya.

Consequentemente, a parentela necessitava lançar mão de uma espécie de reconversão ontológica de suas próprias categorias e noções de alteridade, para adequarem determinados intercruzamentos dialógicos entre as duas ontologias em confronto.

Confronto esse que se colocava no âmbito de operacionalizar dispositivos de agência interna no regime semântico dos brancos, como estratégia operativa de destituição de determinados estereótipos hegemônicos em relação à imagem deles próprios; ou seja, tais dispositivos deveriam ser mobilizados para a construção/produção política de sua autoimagem no mundo dos brancos. A produção/construção dessa autoimagem, portanto, está muito menos condicionada aos seres não-visuais, do que a uma rede de relações iminentemente visuais concernentes à ontologia *jurua*, na qual estão imbricados agentes exógenos, como órgãos de governo, empresas de publicidade, instituições religiosas, setores capitalistas das mais variadas ordens e etc.

Enfim a data marcada para a sessão de fotos chegara, sem que o problema estivesse resolvido, e a situação que já se mostrava alvoroçada pela incompatibilidade ontológica, foi agravada pela chegada precoce do “carro de produção”, que levaria o casal escolhido até as locações destinadas às fotografias.

O acordo com os “negociadores” do Ministério havia sido firmado para que o traslado ocorresse às 11 horas da manhã, por outro lado, ainda não eram 9 horas quando o

motorista estacionou ao lado do carro da SESAI, quase na varanda da casa de Dona Lídia. Eu que acompanhava a cena, sentado no entorno da fogueira, aguardando os *chipás* ficarem prontos para iniciar com Xondaro, Zenico e Kuaray,- genro, filho e neto de Dona Lídia respectivamente- a poda de uma árvore que ameaçava tombar sobre o telhado da casa de Zenico; vi Dona Lídia e Jurema, uma de suas filhas, interpelarem o motorista para entender o porquê de ele estar ali tão cedo. Após alguns minutos de conversa, o motorista desligou o carro e iniciou um passeio solitário pela aldeia, aguardando que o impasse fosse solucionado.

Eu e os três Mbya, depois de bem alimentados, seguimos para a tarefa de evitar o quanto antes que a árvore caísse sobre o telhado de Zenico, e causasse maiores estragos às estruturas da casa. Uma vez diante da árvore, estávamos todos indecisos de quais melhores técnicas e ferramentas usar: machado, serra-elétrica, facão, cordas para quebrar os galhos, derrubaríamos à esquerda ou à direita, e etc. Depois de equacionarmos os ângulos e estratégias para podarmos a árvore sem nenhum sucesso, Kuaray decide acionar Seu Pedro, esposo de Dona Lídia, para que ele nos auxiliasse a levarmos a cabo nossa incumbência. Seu Pedro veio a nosso encontro, mas Kuaray não retornou. Ele a contragosto, havia sido designado para compor o casal da tão turbulenta fotografia. Agora a capa da revista do Ministério do Esporte tinha um de seus modelos. Faltava então a mulher que estaria ao lado dele.

Kuaray vivia seu primeiro casamento, que havia sido promulgado em 2017, mas sua esposa não poderia ser sua companheira de fotografia, porque era não-indígena. Portanto, alguns cuidados na escolha da modelo feminina deveriam ser tomados, para que não se causasse nenhum tipo de ressentimento e/ou ciúme por parte da esposa de Kuaray.

Por se tratar de uma aldeia pouco populosa, o leque de possibilidades era muito restrito. A saída seria escalar uma de suas primas ou tias, já que o casamento entre primos primeiros não é permitido, e, conquanto, o problema dos ciúmes estaria descontextualizado via parentesco.

A primeira mulher a ser interpelada pela xamã foi Jurema, tia de Kuaray, que espertamente alegou mal-estar devido a uma cirurgia recém-feita. Já sem paciência, próxima ao centro da aldeia, Dona Lídia em tom de dureza gritou: Jaxuká! Estava decidido, Juliana Jaxuká, irmã mais nova de Jurema e também tia de Kuaray, foi a escolhida para compor o “casal da revista”.

A foto agora estava completa, e só restava aos dois modelos pintarem-se e adornarem-se, para estarem devidamente caracterizados aos padrões requisitados pelos *jurua*. Às 11

horas em ponto, o “carro da produção” buzinou algumas vezes, e em aproximadamente 5 minutos, estava cruzando a porteira da aldeia rumo às locações paradisíacas da restinga maricaense.

Este ocorrido evidencia, portanto, que as imagens que circulam/circularão no mundo dos brancos, são relevantes para produzir interseções entre regimes ontológicos divergentes, nos quais a própria condição de indianidade está em disputa. Pois mesmo que essa condição não esteja em xeque no cotidiano dos índios- eles não têm dúvida de que são indígenas-, ela precisa ser manipulada diante da proeminência política de se assegurar certa legitimidade nos sistemas semânticos de significação não-indígenas.

Neste caso específico os sujeitos imbricados na rede mobilizada pela “foto da capa da revista”, são brancos de fato, são “*juruá ete*”: Ministro, fotógrafos com painéis de led gigantes, maquiadores, cabeleireiros, secretários, subsecretários, repórteres, motoristas particulares e assim por diante. Os Mbya em momento algum perdiam este cenário de vista, e este ensaio fotográfico era encarado como uma tarefa extremamente necessária, porém não para os espíritos conectados às *ta' anga*, não para seus *jara*, mas sim, única e exclusivamente, para manejar sua relação com os brancos. Era, na verdade, “um presente pros brancos”, um presente do qual eles iriam gostar muito, e por consequência, estariam obrigados a reciprocitar.

Imagens que são indiscutivelmente eficazes na estabilização da relação com a alteridade *juruá*, ao passo que produzem subjetivação por meio de uma autoimagem Mbya. O multiverso dos Mbya de Dona Lídia, como de muitos outros povos ameríndios, está aberto às imbricações das alteridades não-indígenas, que são atribuições necessárias à uma atividade política exógena, que agencia sua relação com os afins: patrões, comerciantes, funcionários do Estado, políticos, pesquisadores, empresários, fazendeiros, mineradores ou qualquer *outro* branco.

No célebre capítulo O Mármore e a Murta de A Inconstância da Alma Selvagem, (2017), Viveiros de Castro discute a característica da abertura relacional dos povos ameríndios à alteridade:

[...] Os europeus vieram compartilhar um espaço que já estava povoado pelas figuras tupi de alteridade: deuses, afins, inimigos, cujos predicados se intercomunicavam. [...] Guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, neste processo, alterar-se. Deuses, inimigos e europeus eram figuras da afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; uma alteridade sem a qual o mundo soçobriria na indiferença e na paralisia [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 179)

A abertura à alteridade *juruá* é, inclusive, necessária para que a produção/construção de imagens esteja figurando em esferas de negociações fundamentalmente políticas; pois colocar-se enquanto índios no mundo dos brancos, é extremamente urgente do ponto de vista político, para que se possa reivindicar sua própria condição de indianidade.

Existe um entendimento por parte dos Mbya, de que o mundo *juruá* exerce uma espécie de encaixotamento de suas realidades empíricas, a partir da imposição de um padrão social totalizante, transversal e englobante aos seus modos de vida; ou seja, existe uma concepção consensual de que as dinâmicas e procedimentos concernentes ao espaço da exterioridade *Juruá*, ditam determinadas regras intransponíveis para que se possa viver a vida.

Por exemplo, *pety* (fumo) e *ka'a* (erva-mate) tem de ser comprados mediante pagamento em dinheiro no comércio dos brancos, a documentação de demarcação de terras somente será disponibilizada se a FUNAI e o Ministério da Justiça executarem devidamente suas atribuições, os carros da SESAI só estarão aptos a levar pacientes ao médico caso a central de Curitiba viabilize a verba de combustível, e assim por diante.

Por outro lado, ao passo que esta forma padrão é questionada e problematizada pelos índios, as implicações desta exterioridade são mobilizadas para disparar mecanismos internos de articulação micropolítica. A incompatibilidade das ontologias em disputa, não impede que a criatividade e sofisticação política das estratégias indígenas, sejam arquitetadas em função de produzir formas alternativas de socialidade dentro deste padrão englobante.

Tirar uma foto para a capa da revista do Ministério do Esporte, se torna uma possibilidade de construção/produção de imagens políticas acerca de si mesmo, mobilizadora de toda uma parentela para desestabilizar os regimes semânticos de hegemonia não-indígena. Tais manejos relacionais produzem, portanto, imagens de si, para si e para os outros, não excluindo de maneira alguma a protuberância autoritária do mundo branco, mas manipula esse mundo em prol de uma construção autônoma de relações.

Relações essas que não apenas permitem sua sobrevivência enquanto grupo contra-hegemônico, mas também possibilita à parentela mobilizar internamente sua abertura para a alteridade, como um fator eminentemente transformacional das realidades ontológicas distintas experienciadas sob o padrão englobante *juruá*.

Viveiros de Castro (2018) ao refletir as mútuas implicações entre esses dois espaços simbólico-referenciais, interior e exterior, os quais compõem o *socius* ameríndio, à luz da noção de *afinidade potencial*, designa a exterioridade também como espaço dos brancos, mas

antes, como o espaço onde o pensamento indígena aloca seus mortos, seus inimigos e seus afins potenciais, sejam eles brancos ou outros índios.

Para o autor, conceber o mundo externo, é igualmente conceber a existência de potências relacionais, passíveis de serem acessadas e mobilizadas para incontáveis objetivos-fim, seja para troca de mercadorias, de pessoas e/ou de hostilidades. O espaço da exterioridade se torna indispensável para que a alteridade exerça suas agências na (re)produção das diferenças no âmbito da interioridade; ou seja, brancos e/ou outros índios, ocupam o exterior, exatamente para serem acionados quando oportuno for do ponto de vista do próprio interior.

O *outro*, menos que um empecilho, acima de tudo configura potencialidades de afinidade, e, portanto, em nenhum momento é negado pelo pensamento ameríndio, mas sim, incluído por ele em suas redes de relação:

Na maior parte dos casos, esses terceiros incluídos, que operam a mediação entre o mesmo e o outro, o interior e o exterior, o cognato e o inimigo, o individual e o coletivo, os vivos e os mortos, estão associados de modo privilegiado ao lugar simbólico da afinidade. Resumindo o que pediria desenvolvimentos maiores, pode-se dizer que essas encarnações da *'thirdness'* (com a licença de C. S. Peirce) são soluções específicas para o 'problema' da afinidade. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p, 132)

A partir do “problema da afinidade”, organizam-se uma série de capacidades políticas e relacionais, substancialmente sofisticadas para mobilizar a produção/construção de imagens, que possam traduzir o que viria a ser *um índio* e o que viria a ser *um branco*, do ponto de vista do próprio índio. A mobilização da micropolítica via parentesco, sustentada por pressupostos que alicerçam o arranjo cosmopolítico de seres e de sujeitos alocados na exterioridade, faz com que o pensamento Mbya possa (re)definir seus *outros*, os concebendo como afins potenciais, que podem contribuir para sua própria longevidade ontológica.

Mauro W. Barbosa de Almeida (2013) respaldado pelo perspectivismo, ao discorrer acerca dos conflitos ontológicos entre brancos e índios, e a produção de mundos alternativos possíveis, ressalta que as disputas entre ontologias debruçam-se sobre a produção e distribuição de seres e sujeitos, os quais o autor nomeia *entes*:

[...] É resultado de lutas pelo reconhecimento em que estão em jogo redes de pessoas-animais-Caipora, redes de mulheres-mandiocas-saberes-coletivos e redes Estado-antropólogos-quilombolas. Há uma conexão entre o domínio da economia ontológica (produção) e ontologia política (conhecimento). Essas expressões não são mais sinônimas, mas contêm uma nuance: a primeira trata de conflitos de produção e distribuição de entes, e a segunda trata do confronto político entre mundos possíveis

– além do mundo das mercadorias e do Estado Nacional [...]. (ALMEIDA, 2013, p. 25)

Trata-se, conquanto, de procedimentos políticos que buscam uma espécie de deformação da imagem de indianidade idealizada pelo pensamento anglo-europeu, desarticulando tal imagem-índio daquilo que ela ainda é ontologicamente refém: a exaltação exótica da alteridade radical. Mesmo que essa produção/construção de imagens seja proposta para (des)estabilizar relações antagônicas/contrassensuais, entre o que é ser índio para os índios e o que ser índio para os brancos; ela não deixará de ser uma deformidade do que o branco espera ser o índio, já que a ontologia *juruá* negligencia, inclusive, o domínio de tecnologias de significação por parte dos índios, como se lhes fosse impossível, por exemplo, produzir subjetivações através das imagens.

Recorrentemente nas seções e exposições públicas de filmes indígenas em mostras e festivais de cinema, nos deparamos com determinados comentários que dão luz a tal negligência: “Esse filme foi feito por índios? Eles mesmos fizeram? Ah, mas vocês ajudaram né?!”; “Mas índio pode fazer filme?”; “Isso não é da cultura deles”; “Vocês não acham que isso é uma forma de aculturação?!”.

No entendimento de senso comum dos *juruá*, mesmo de um público tido como intelectualizado e politizado, que caracteriza em geral o perfil social das pessoas que acompanham o circuito cinematográfico no Brasil; os índios não teriam “capacidades culturais” para fazer filmes, como se os filmes fossem uma tecnologia de linguagem exclusiva dos civilizados, e como se a articulação semântica das imagens não estivesse contemplada na “cultura indígena”. Porém, como podemos visualizar até aqui neste estudo, muito antes do contato, muito antes da própria existência humana, os espíritos já eram imagens.

Ainda de acordo com a análise de Mauro W. Barbosa de Almeida (2013), em relação às disputas ontológicas que estas incompatibilidades representam, o que está em jogo não são “capacidades culturais” conflitivas, e sim a existência de domínios de realidade alternativos nos quais habitam os seres e sujeitos contemplados pelas ontologias ameríndias:

[...] Nos conflitos ontológicos há coalizões e há alianças possíveis. Não nos enganemos: não se trata de conflitos culturais, e sim de guerras ontológicas, porque o que está em jogo é a existência de entes no sentido pragmático. É questão de vida e de morte para Caipora, para antas e macacos, para gente-de-verdade e para pedras e rios [...] (ALMEIDA, 2013, p. 22)

Por conseguinte, produzir subjetivação com/por imagens, tanto no cinema como em qualquer outra plataforma de linguagem, se trata apenas de uma expressão exógena da

capacidade inerente às ontologias indígenas, de se relacionarem semanticamente através de imagens. É obvio que, no caso do cinema, por exemplo, tal operação/produção se dá a partir de ferramentas tecnológicas desenvolvidas em contextos ontológicos não-indígenas, mas na verdade, tais ferramentas são mobilizadas não somente para afirmar o que é ser índio ou o que é ser branco do ponto de vista indígena, como também deforma a própria ideia anglo-europeia de alteridade.

Deforma, no sentido *stricto* e *lato* do termo, pois opera a destituição da forma através da qual o pensamento *jurua* manipula as categorias de índio e de branco, atribuindo à subjetivação imagetizada, outras ontologias subjacentes à noção de alteridade. Essa deformação ocorre ao passo que o pensamento indígena opera as imagens do que é ser índio e do que é ser branco, estabelecendo relações diferentes com/entre elas, exatamente pelo entendimento conceitual indígena de alteridade, ser ontologicamente distinto do entendimento *Juruá*.

4.2 Dia 19 é o dia do branco

Durante o tempo em que estive entre os Mbya de Dona Lidia, acompanhei as festividades entorno das comemorações do “dia do índio”, que ocorreram entre os dias 19 e 22 de abril de 2018. A programação do evento havia sido articulada com a Prefeitura Municipal de Maricá, e envolvia apresentações “culturais” do coral das crianças, performances de danças como o *xondaro* (“dança dos guerreiros”), venda de artesanato, e competições de variadas modalidades esportivas-entre elas, arremesso de lanças, corrida com tora, cabo de guerra, futebol, e etc.

Ao longo dos quatro dias a parentela recebia estudantes *jurua* das escolas do município, públicas e privadas, turistas de outros estados brasileiros, turistas estrangeiros, moradores dos bairros circundantes, indigenistas de diversas partes do Rio de Janeiro, secretários municipais, deputados estaduais, vereadores e demais brancos de toda “espécie”. Os ônibus recheados de curiosos começavam a estacionar nos espaços destinados aos carros por volta das 8 horas da manhã, substituindo-se entre si até o anoitecer.

Crianças e adolescentes de múltiplas faixas etárias transitavam ensandecidos por toda a extensão da aldeia, muitas vezes desacompanhados de seus professores, que também deslumbrados pelos índios, haviam se deixado distrair diante de algum Mbya adereçado. Ouvei repetidos comentários do tipo: “Olha, eles tem carro!”, “Mas índio não anda pelado?!”, “Eles também jogam futebol?!”, “Pescam de tarrafá?!”, “Ouvem Wesley Safadão?!”, “Cadê as

músicas de índio?”; “Por que estão vendendo refrigerante?”; “Nossa, eles também bebem refrigerante?!”.

O espanto dos visitantes com as “coisas de branco” que os Mbya faziam, começou a me interessar mais do que os professores tirando “*selfies*” com cocares, os indigenistas balançando seus *mbaraká* envolta das fogueiras, os políticos bradando seu apoio aos índios nos microfones. Parecia-me que tal espanto, era oriundo exatamente de uma espécie de frustração, em função de os “índios de verdade”, serem radicalmente distintos dos índios que lhes foram apresentados nos livros didáticos dias antes da visita.

Por certo, nas aulas de história os professores disseram: “Olhem como é a vida dos índios, eles dormem em redes, pescam de lança, andam nus e comem carne de caça. Amanhã visitaremos os índios de Maricá, poderemos conhecer sua cultura e seu jeito de viver!” Ao passo que os turistas “nacionais e estrangeiros”, estavam ansiosos para saber de qual cabaça era feito o *mbaraká*, quais eram as plantas medicinais, onde nasciam os bebês e etc; as crianças e adolescentes, em sua maioria, buscava entender o porquê de os índios não espelharem as fotografias dos livros de história.

Os menos acanhados pediam para participar da “pelada”, alguns grupos queriam montar seus times para desafiar os índios, outros preferiam dançar ao som de Wesley Safadão com os seus “outros”, tomar Coca-Cola em alguma “oca”, paquerar os solteiros e as solteiras; enfim, fazer com os índios o que também se faz em “casa”. No limite, o que me saltou aos olhos, foi uma espécie de “desinteresse” pela “cultura” indígena, no sentido de que era encantador e deslumbrante para esses “pequenos”, ver com os próprios olhos que “ser índio é ser normal”.

Obviamente as diferenças entre eles, índios e brancos, não desaparecia repentinamente como se o fato de vestirem os mesmos coletes no jogo de futebol, os transformasse em “iguais”; antes de “iguais”, eles se reconheciam diferentes, e serem diferentes entre si, jogando no mesmo time, fazia com que todos, índios e brancos, se reconhecessem “normais”, dentro, é claro, de parâmetros relacionais próprios, que envolvem alteridade e diferença.

Dito de outra forma, as diferenças entre eles não eram achatadas a um plano de paralisia agentiva, muito pelo contrário, pois até o modo de jogar futebol de índios e brancos difere; por outro lado, a desterritorialização da imagem alienígena do índio nu, com suas plumas e adornos, reterritorializava a imagem do índio no mesmo mundo que os brancos vivem, possibilitando aos brancos, relacionarem-se também, com os índios propriamente “vivos”.

Na contramão disso, os Mbya tinham duas cartas na manga para jogarem o jogo com os brancos, pois ao mesmo tempo, eles sabiam que a imagem de “índio vivo” tem seus usos, e que a imagem de “índio exótico” também tem os seus. Uma deve-se usar para determinados “tipos” de brancos, e a outra, para “tipos” alternativos.

As crianças e adolescentes que optaram por relacionar-se com os “índios vivos”, certamente possuem seu papel nas redes de relação dos Mbya: os mais moços podem articular torneios de futebol no centro da cidade, podem trocar bicicletas por televisores, trocar colares e cestas por camas e assim por diante; os mais velhos podem convidar a banda de forró da aldeia para se apresentar em uma festa *juruá*, podem vender motocicletas a preços mais acessíveis, ajudar a preencher uma casa com barro no domingo, casar-se com alguém da parentela, e assim sucessivamente.

Já os “tipos” que preferem relacionar-se com os “índios exóticos”, também possuem seu papel nessas redes de relação: os mais ricos podem presentear com fogões, geladeiras, porcos, pacotes de fumo, de erva-mate, café e assim por diante; os mais influentes podem convidar para palestras nas universidades, marcar reuniões com o governador, entrevistas com emissoras de tv, filmagens com equipes estrangeiras, e assim sucessivamente.

Os efeitos de uma estereotipia obsessiva por construir imagens exóticas de como “são os índios”, que aloca povos indígenas extremamente diferentes entre si, em uma mesma esfera de alteridade radical, ora de necessário afastamento em direção à civilização, ora de fortuita aproximação das “raízes brasileiras”; antes de imobilizarem os Mbya em uma imagem fixa, na verdade, permite que eles agenciem essa imagem estereotípica, com outras imagens possíveis do que vem a “ser um índio”.

Não estou dizendo, com isso, que a produção desses estereótipos é “positiva”, muito pelo contrário. Mas o que desejo pôr em relevo, é o fato de que o pensamento Mbya e seus modos de manejar as imagens de si mesmos, distorcem tais estereótipos para usá-los em seu avesso. Em outras palavras, tais estereotipias menos deformam os Mbya, do que são deformadas por eles, para serem mobilizadas para determinados fins de produção de imagens deles próprios.

A questão-chave aqui, a meu ver, reside em como os Mbya agenciam essas imagens, de modo a alargar suas relações com a alteridade branca, a fim de acessar redes de relacionalidade até então fechadas a eles. Pelo que percebi, a parentela de Dona Lídia tem total consciência de que alguns deles devem estar adereçados e devidamente pintados, para atender as expectativas de alguns “tipos” de brancos, mas tem a mesma consciência de que é

também fundamental, incorporar outros “tipos” de brancos no futebol ou no forró, para atingir diferentes objetivos relacionais.

Enquanto alguns Mbya ostentam lindos cocares e atendem antropólogos, deputados e turistas, outros de *short* e camiseta batem pênaltis e bailam ao som de Wesley Safadão; cada qual com sua função, para fazer operar a afinidade potencial. O que quero ressaltar com isso, é que a destreza do manejo relacional mobilizado pela parentela, posiciona os brancos em categorias variadas, ao passo que os brancos tendem a universalizar os índios.

Não por coincidência, por exemplo, foi incluída na programação proposta pela prefeitura, a modalidade esportiva “corrida com tora”, que circunscreve uma prática de povos Jê: Xavante, Krahô, Caiapó, entre outros. E os Mbya, desde quando fazem corrida com tora? Desde quando é importante afirmar para brancos de determinados “tipos”, que eles são “índios de verdade”, e que apesar de beberem refrigerantes e jogarem futebol, podem fazer “as coisas que o branco considera de índio”, mesmo que essas coisas estejam longe de serem “tradicionais” dos Mbya.

Ora, se estavam presentes deputados, vereadores, indigenistas e turistas endinheirados, os anfitriões não deixariam de agenciar seus dispositivos relacionais para suplantar uma certa imagem de índio que esses “tipos” de brancos apreciam. De um lado, estão os políticos que apesar de vagarosos, podem auxiliar com algumas “vantagens”, como a construção de poços artesianos, a distribuição mensal de cestas básicas, de remédios, e etc. Do outro lado, estão os “apoiaadores” e apreciadores da “cultura”, que facilitam transporte para eventos em Brasília, compram instrumentos musicais para a casa de reza, articulam pontos de venda de artesanato no Rio de Janeiro; enfim, com todos os “tipos” de branco pode-se reciprocicar.

Eu, por exemplo, cineasta e antropólogo, habito as redes de relação dos Mbya de Dona Lídia há nove anos, e, portanto, também tenho meus “usos”. Se quero fazer um filme, uma pesquisa de campo ou dormir uma noite na aldeia, tenho que fornecer dispositivos de troca: exibir um filme para as crianças, comprar pipoca, ser motorista de Dona Lídia por alguns dias, leva-la ao comércio para comprar uma máquina de lavar roupa, carregar a máquina nas costas, trazer do Mato Grosso do Sul erva-mate caseira, ajudar os novos moradores da aldeia a fazerem suas casas, levar sua mãe Dona Joventina ao banco para sacar a aposentadoria, entre muitas outras atribuições; pois estabelecer relações com a parentela, nunca estará isento de trocas.

A meu ver, o dia 19 de abril e as festividades entorno do “dia do índio”, funcionariam, conquanto, muito mais como pretexto para fazer com que variados “tipos” de brancos possam

“entrar na vida” dos Mbya, assim como funcionariam para reforçar relações com aqueles que já encontram-se na rede relacional da parentela. Os Mbya de Dona Lídia olham para o evento de fato como uma festa, uma festa na qual eles são os protagonistas, mas não para serem reverenciados, bajulados, porque acima de tudo, eles usam da festa, para fazer “política”.

Quando digo “fazer política”, entendo essa ação não como reivindicatória e/ou contestatória, mas sim como agenciadora de relações com a alteridade branca, para fazer das imagens de “índios vivos” e “índios exóticos”, dispositivos altamente eficazes de produção de relação com o “mundo fora” da aldeia. Dificilmente qualquer um dos presentes ao longo dos quatro dias de evento, pode dizer que viu algum Mbya empunhar o microfone para desferir críticas e ataques ao governo, aos políticos, à FUNAI e a qualquer outro branco, pois os dias de festa são para agregar, incorporar, “comer” os brancos, e não afastá-los.

Por óbvio, os Mbya não se contentariam em receber apenas os *Juruá*, e assim que se aproxima o mês de abril, mobilizam parentes de diversas outras aldeias, do Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro, que por iniciativa própria, alugam vans e ônibus, lotam seus carros particulares, e passam esses dias compartilhando da festa. Mas novamente, a festa não é só festa, é também “política”.

Casamentos futuros são firmados, negociações de mobilidade de famílias entre as aldeias são articuladas, viagens para procedimentos xamânicos são marcadas, *petyngua* de parentes mortos são trazidos de presente, sementes de milho trocadas, ramos de mandioca doadas; enfim, toda uma gama de “trocas” de toda sorte podem ser efetivadas.

É nesse sentido que a dimensão “política” desse evento ganha proeminência, pois pelo que percebi, “fazer política” para os Mbya de Dona Lídia é acima de tudo, e antes de mais nada, “trocar”. O campo do político, portanto, engendraria relações de reciprocidade nas quais os vínculos de afinidade, seja entre parentes, seja entre brancos de todo “tipo”, podem ser rearranjados, reforçados e/ou refeitos por meio da troca.

Troca de gentilezas, bens materiais, “favores” institucionais, pessoas, famílias, sementes, e tudo mais que se possa “trocar” para potencializar relações com a alteridade. Os procedimentos e mecanismos através dos quais a reciprocidade com brancos e parentes se concretiza, certamente não são os mesmos, mas dentro de suas especificidades relacionais, a troca me parece ser uma constante.

Ao passo que relacionar-se com os brancos é uma forma de abrir-se a relações com o “mundo fora” da aldeia, reforçar a relacionalidade com parentes é uma forma de multiplicar relações com o “mundo Mbya”. Antes de esses mundos serem espécies de domínios

suplementares, eles configuram um circuito de mútua afetação onde se pode trocar, propulsando o alargamento das agências “políticas” da parentela de Dona Lídia, via reciprocidade.

Conforme tal alargamento é disparado, as inferências agentivas do campo político se potencializam, tanto no interior, no “mundo Mbya”, quanto no exterior, no “mundo de fora”; ou melhor, no mundo dos “brancos”. A festa, portanto, sendo mais que festa, condiciona-se como evento-dispositivo de atualização da relacionalidade “política” da parentela, não apenas no âmbito macro-agentivo, onde estão alocados os brancos de todo “tipo”, mas também no âmbito micro-agentivo, onde habitam os parentes.

Por outro lado, micropolítica entre parentelas faz-se ininterruptamente. Casamentos ocorrem todos os dias, procedimentos xamânicos também, trocas de famílias e sementes entre aldeias são igualmente comuns, basta telefonemas ou algumas mensagens via *facebook*; mas receber brancos que comprem passagens para congressos em Brasília, que trocam bicicletas por televisores, que agendam reuniões com deputados, não ocorre todo dia.

Parece-me que do ponto de vista dos índios, 19 de abril não é o “dia do índio”, é antes, um evento-festa-dispositivo extremamente eficaz para manejar relações com variados “tipos” de brancos, e com eles trocar. Por certo, ter em volta os parentes faz parte do jogo, pois é extremamente importante mostrar para os brancos que os Mbya são muitos, estão em muitos estados, e por isso, são “índios de verdade”.

O dia 19 de abril, por assim dizer, menos que um dia dos índios, é um dia dos brancos; exatamente porque circunscreve um dispositivo mobilizado pelos Mbya, para disparar relacionalidades “políticas” macro-agentivas no “mundo fora” da aldeia, as quais produzem novas imagens do que vem a “ser um índio”, e, portanto, do que vem a “ser um Mbya”.

Essa atualização das imagens deles próprios diante da alteridade branca, ao passo que multiplica suas relações com variados “tipos” de brancos, reforça suas intencionalidades “políticas” de afetar o “mundo dos brancos”, por meio dessa ampliação das redes de afinidade potencial.

Para os brancos pode ser um dia no qual se “vê” os índios que mais lhes apeteçam, sejam os “vivos”, sejam os “exóticos”; um dia reservado para o Estado obscurecer seu descaso e sua incompetência; um dia para políticos, indigenistas e antropólogos visitarem as aldeias e se mostrarem complacentes; um dia para turistas comprarem seus colares e tirarem suas selfies. Mas para os Mbya de Dona Lídia, acima de tudo, e antes de mais nada, dia 19 é um dia de “usar” os brancos, de “comê-los”, de obriga-los a reciprocidade.

4.3 Reciprocidade, cosmopolítica e imagens cosmológicas

Na presente seção objetivaremos pensar a reciprocidade cosmopolítica no âmbito do cinema Mbya e Kaiowá, do ponto de vista das relações internas aos sistemas de trocas disparadas quando se filma um contexto indígena, ou uma aldeia específica. As lógicas da economia da dádiva, colocam a necessidade de retribuição aos grupos envolvidos em processos de produção/captação de imagens, em um âmbito fundamentalmente cosmopolítico. O ato de captura das *ta'anga* (imagens) envolvem agências interconectadas entre os mundos experienciados por humanos e não-humanos, e, portanto, as recompensas recíprocas devem ser ofertadas em sentido de contemplar as múltiplas intencionalidades, visuais e não-visuais, imbricadas nesses mundos.

Um filme pronto, enquanto um produto acabado em si mesmo, e previamente designado a cumprir uma função comunicativa, expositiva e/ou descritiva, tal qual observa-se nos circuitos de circulação/fruição não-indígenas, não possui, muitas vezes, uso satisfatório nos regimes intelectuais e de significação indígenas. O fato de estarem alicerçados a uma ontologia da linguagem iconográfica e representacional, que em muitos casos reduz a complexidade cosmológica e semântica da noção de *imagem (ta'anga)*, sustentado no acervo teórico-epistemológico dessas duas etnias, faz com que os filmes realizados nesse contexto, tenham de ser muito mais que filmes; pois a estabilização das relações de reciprocidade cosmopolítica subjacentes à sua produção, demandam um número maior de pré-requisitos.

Como já visto anteriormente, as *ta'anga* figuram tanto em regimes de visualidade, quanto em regimes de não-visualidade, e, por conseguinte, possuem sua cosmogênese em um universo pré-cosmológico, no qual humanos e não-humanos ainda não encontravam-se dissociados. Nesse sentido, o cinema realizado por/com etnias Guaraní, está, concomitantemente, negociando com agências, ora mobilizadas pelo grupo (humano) que necessita sentir-se contemplado positivamente nas trocas efetivadas pelo dispositivo-cinema, ora mobilizadas pelos seres (não-humanos) que constituem as redes de socialidade cosmopolítica nas quais estão imbricadas as *ta'anga*.

Marisol de la Cadena ao desenvolver reflexões acerca da cosmopolítica Andina, situa tais agências `mais-que-humanas` em uma esfera política na qual deve-se considerar suas existências materiais em diferentes mundos, mas que por estarem em intercomunicabilidade, também são afetadas pelo político:

[...] `The “things” that indigenous movements are currently “making public” in politics are not simply nonhumans, they are also sentient entities whose material existence— and that of the worlds to which they belong—is currently threatened by the neoliberal wedding of capital and the state. Thus, when mountains—say Quilish or Ausangate—break into political stages, they do so also as earth-beings, “contentious objects whose mode of presentation is not homogenous with the ordinary mode of existence of the objects thereby identified”. [...] (CADENA, 2010, p. 342)

As `contrapartidas` por vezes mais solicitadas pelos Kaiowá e Mbya, para permitirem o registro de imagens de seus momentos corriqueiros e íntimos do cotidiano familiar, está na ordem do cosmopolítico; já que capturar imagens do mundo, passa a ser também, processos através dos quais aprisiona-se um ou mais espíritos. Pois bem, aprisionar os espíritos em superfícies-suportes, não poderia deixar de ser uma interferência notadamente problemática para a estabilização das relações entre humanos e não-humanos, e é aí que os mecanismos de manejo da reciprocidade complexificam-se.

Em um primeiro momento, é muito comum que as solicitações indígenas figurem na esfera de uma possível abertura para relações instrutivas/formativas, e que pessoas daquele coletivo possam ter acesso aos procedimentos técnicos e metodológicos de produção e manipulação das imagens cinematográficas. Algo como: `você roubaram nossas imagens e aprenderam conosco, agora nos ensinem`.

A importância de se reciprocitar está, nesse caso, colocada em um âmbito de domínio técnico-metódico conectado aos fazeres cinematográficos. As relações de alteridade entre aqueles que efetuam o registro de imagens (podendo ser índios e não-índios) e o grupo filmado, se dá pela abertura de alternativas para que parentes ou afins se apropriem desses procedimentos/conhecimentos, o que, conseqüentemente, possibilita ao grupo acessar uma gama de relações externas no mundo dos brancos, que anteriormente não acessava; podendo engajar-se em inúmeras redes mobilizadas pelos agentes envolvidos no processo-cinema: festivais, mostras, canais de tv, produtores e realizadores estrangeiros, produtores e realizadores locais, universidades, cineastas renomados, circuitos exibidores de grandes cidades, prêmios em dinheiro, troféus, câmeras, computadores, tapetes vermelhos e etc.

Num segundo momento, os usos e potencialidades cosmopolíticos do cinema e seu engajamento em processos relacionais alavancados por agências não-humanas, adquire razoável proeminência nas agendas Mbya e Kaiowá. Ao perceberem que esses procedimentos/conhecimentos dão-lhes meios através dos quais suas narrativas mítico-cosmológicas podem ser materializadas em discurso, uma infinita gama de seres passam a ser acionados para compartilharem das redes mobilizadas pela realização cinematográfica: *Pai*

Kuará (Deus-Sol Kaiowá) pode ser corporeificado para protagonizar os acontecimentos em torno da criação da *Ka`a* (Erva-Mate), que por sua vez pode evidenciar aos humanos seu corpo antropomorfo e sua extrema beleza feminina; *Piragui* (Dona dos Peixes Mbya) pode surgir de uma cachoeira para sequestrar belos jovens que pescam sem sua permissão; o *Avaty Moroty* (Milho-Branco) pode ter seu espírito invocado nas imagens por meio de suas sementes durante um *Jerosy Puku* (Grande-Dança), e assim sucessivamente.

Cadena (2010) desenvolve seus argumentos entorno da mútua imbricação entre mundos, sustentando que a presença dos seres não-humanos nas negociações políticas, - em nosso caso nas negociações políticas vinculadas ao registro de imagens - evidencia uma proposta indígena de pluralidade de papéis políticos que somente podem ser exercidos por entidades `mais que humanas`:

Nonrepresentational, affective interactions with other-than-humans continued all over the world, also in the Andes. The current appearance of Andean indigeneity—the presence of earth-beings demanding a place in politics—may imply the insurgence of those proscribed practices disputing the monopoly of science to define “Nature” and, thus, provincializing its alleged universal ontology as specific to the West: one world (even if perhaps the most powerful one) in a pluriverse. This appearance of indigeneities may inaugurate a different politics, plural not because they are enacted by bodies marked by gender, race, ethnicity, or sexuality demanding rights, or by environmentalists representing nature, but because they bring earth-beings to the political, and force into visibility the antagonism that proscribed their worlds. (CADENA, 2010, p. 346)

Os *juruá/karai* (brancos) apresentam demandas infundáveis: *workshops* de cinema, produção de vídeos didáticos para a escola, séries televisivas, *web*-televisivas, curtas-metragens, longas, médias, equipes de jornalismo, rede globo, bandeirantes, rádios e etc. Todos de certa forma tomam imagens dos Kaiowá e Mbya; sacam-lhe seu espelhamento em um suporte palpável ou virtual, e a partir disso poderão ampliá-los em cem vezes, reproduzir em milhares, infinitos cartazes nas paredes das universidades, *web-flyers* em *blogs* e páginas do *facebook*.

Essa imensa amálgama de sujeitos replicadores de tais imagens, estão também integrados em um emaranhado de inferências não-humanas. Replicar e banalizar a imagem de um grande xamã já falecido, por exemplo, implica uma série de negociações com os seres que guardam os espíritos dos mortos; um *xiru* (cruz) Kaiowá de Paulito Aquino filmado não deixará imune quem o filmou, dali em diante estarão ambos imbricados em relações cosmopolíticas extremamente complexas, penetradas e latentes nas imagens produzidas, disparadoras das obrigações de se reciprocarem, tanto com os parentes vivos de Paulito, quanto com ele próprio que hoje habita outros mundos.

Mas o que os seres não-humanos ou os espíritos dos mortos fazem com um filme? O que essas imagens tem a oferecer aos Mbya e Kaiowá? Como elas podem auxiliar os Kaiowá em sua luta por seus tekoha? Como podem contribuir para que os *tapê kua`a*(caminhos de fertilidade), conduzam os Mbya em direção ao mar? Como o cinema trará novos ventos de farturas as *mitã`i kuera* (crianças)? Onde os filmes pulverizarão as *mboy* (sementes)? Será que o *ara verá*(céu brilhante) do cinema produzirá bons frutos?

Tudo isso está em jogo e imanência no sistemas de troca catapultados pelo cinema. Um filme não mata a fome, um filme não acaba com o confinamento, um filme não destitui um latifúndio, mas um grupo de filmes e uma produção contínua auxilia a desconstruir imagens fixas de um agronegócio vitorioso nos calcanhares do Capital e do Estado. Novos mundos se tornam possíveis, pois os filmes trazem Paulito, o seu *xiru*, Pai *Kuará* e outros seres infinitos para o centro da disputa, os filmes não são em hipótese alguma martírio, eles são vitórias silenciosas e forças recíprocas de agentes visíveis e não-visíveis, que percebem nas imagens do cinema uma potência “política” de ação sobre o mundo dos vivos.

As possibilidades de interferência política dos não-humanos sobre o `mundo humano` são reiteradas por Labour, que vê potentes inovações conceituais no termo *cosmopolítica*:

[...] The presence of *cosmos* in *cosmopolitics* resists the tendency of *politics* to mean the give-and-take in an exclusive human club. The presence of *politics* in *cosmopolitics* resists the tendency of *cosmos* to mean a finite list of entities that must be taken into account. *Cosmos* protects against the premature closure of *politics*, and *politics* against the premature closure of *cosmos*. [...] *cosmos* is to mean anything, it must embrace, literally, everything—including all the vast numbers of nonhuman entities making humans act. [...] (LATOURE, 2004, p. 454)

A imagem de uma pessoa já falecida, passa a ser sua própria personificação; esta imagem, portanto, deixa de ser vazia e acorpórea, para a ser presença física preenchida de significação. Um morto que reaparece para sustentar seu `ser` entre os vivos. A projeção dessa imagem, será, portanto, um ‘índice representante` que liga à vida imagens supostamente inertes, estanques, mas que todavia, estão profundamente encharcadas de múltiplas vidas, que apesar de não-visíveis, estão vivas inquestionavelmente.

A indissociabilidade dos mundos e regimes de visualidade e não-visualidade nas *ta`anga*, propõem atividade ininterruptas dos humanos e não-humanos sobre as imagens, suas inferências cosmopolíticas são, portanto, índices de um movimento de mastigação do cinema por parte dos Kaiowá e Mbya; movimento esse, que insere o cinema em uma nova teia de associações cosmológicas entre sujeitos, transformadores radicais da idéia de imagem, da noção de filme e mesmo do termo cinema. Se de toda forma, esse morto está presente em um

outro mundo, a conexão que se cria por meio das *ta`anga*, age como um ponte para que ele possa ser novamente sentido, visto e tocado, através de sua fixação nas imagens sobre um pano de projeção.

A noção prévia de que a imagem perdurará e terá sobrevida em uma realidade concreta, que aquele que foi filmado e está morto, não presenciará entre os vivos, faz das *ta`anga*, a imagem-corpo desse que não está mais de corpo presente no lugar em que os vivos habitam; e oferecem, de fato, a esse morto, um dispositivo extremamente operativo para continuar a exercer suas agências políticas sobre os vivos.

Ao investigar as múltiplas performances das realidades possíveis, Annemarie Mol (2007) converge da concepção de que é necessário o esgarçamento do campo político, para que essa multiplicidade do real, e porquanto da ontologia, seja de fato contemplada:

[...] As realidades alternativas não coexistem simplesmente lado a lado, mas também se encontram dentro umas das outras. No entanto, esta situação não se enquadra facilmente nas nossas noções tradicionais de política. O que significa que têm que ser criadas novas concepções de política. Mas quais? Que tipo de política está aqui implicado – ou é aqui necessário? [...] (MOL, 2007, p.18)

Podemos analisar, portanto, a produção do cinema Mbya e Kaiowá, como um fazer inextricável aos sistemas de trocas cosmopolíticas, exatamente por estar agregando mecanismos e procedimentos intelectuais e associativos, que conectam agentes, substâncias e objetos, em redes de índices e signos inter-relacionados filosoficamente, promovendo a antropofagia da câmera e da linguagem-cinema, para dotar as coisas e os seres de diferentes mundos, de papéis políticos específicos nas interseções entre as `realidades alternativas`.

Ver Seu João da Silva Mbya⁶ em um filme projetando futuros usos para as tecnologias de captação de imagens e computadores como guardiões da língua, se torna uma atualização meta-filosófica entre cosmologia, linguagem e tecnologia. A mesma força criadora da câmera, criou as bombas, os aviões e as usinas de energia nuclear, como aquela que figura na paisagem de Angra dos Reis, logo nos arredores da aldeia Sapukai, da qual seu João era xamã. Existe nesse discurso supostamente anedótico, uma dimensão estético-política extremamente desenvolvida e aguçada pela cosmologia, pois vislumbra no cinema, a auto-expressão de uma beleza devastadora vinculada às almas de naturezas distintas, e no caso, almas vinculadas às naturezas ambígua e destruidora dos brancos.

Se os brancos são expressão de naturezas perigosas para uma totalidade de seres, isso significa que a `realidade dos brancos` é uma realidade alternativa e contraditória à realidade

⁶Seu João foi um importante xamã e liderança da aldeia Sapukai de Angra dos Reis, falecido em 2016.

dos Mbya, porém inegavelmente co-existent, passíveis de mútuas afetações pluridirecionais e plurivetoriais. Um procedimento de magia, por exemplo, pode ser manejado por xamãs para causar certos danos à usina nuclear; a própria usina enquanto corpo intruso no meio da mata também terá suas imbricações nos domínios de ação de *ka`aguy jara* (dono do mato), e ele por sua vez, exercerá seus efeitos sobre a usina: uma enorme chuva pode alagá-la, ou uma imensa pedra pode deslizar sobre ela, mas isso causaria, em contrapartida, a contaminação do mundo das minhocas (o solo), a destruição do mundo dos peixes (mar e rios) e assim por diante.

No caso do cinema, algo semelhante se passa. A câmera é um corpo mecânico, portanto, figura na categoria dos não-humanos, mas é oriunda de uma `realidade dos brancos`, por outro lado, ela possui agência e perspectiva própria, pois seu processo de olhar os mundos, se dá por meio da captura de imagens provenientes desses mundos. Ora, se uma câmera é acionada em um ritual funerário, ela não estará promovendo inferências apenas no `momento` filmado, `registrando` os vivos que prestam suas condolências ao corpo velado ou a família de luto, mais do que isso, ela estará interconectada com os espíritos receptores do espírito do morto, estará sendo vigiada pelos guardiões da *opy*; ou seja, mesmo que as `realidades` de brancos e índios sejam alternativas umas às outras, elas são, acima de tudo, indissociáveis.

Tal co-habitação de realidades dispostas em diferentes níveis do real, conjecturam constructos relacionais eminentemente cosmopolíticos, já que as distintas naturezas acionam relações de reciprocidade entre si, nas quais uma variedade infinita de seres estão entretecidos, e necessitam ser contemplados por meio do sistema de trocas. Para captar o depoimento de um xamã, é bem-vinda a oferta de fumo ou de erva-mate; para registrar uma caçada de porcos-do-mato, será indispensável uma noite de `cantos-reza` para seus *jara*.

O filmes passam a ser, por conseguinte, discursos de/sobre si, para si e para os outros, e também discursos sobre os outros, para si e para os outros, sendo esses outros, desde brancos, índios de outras etnias e/ou personagens mítico-cosmológicos. A alternativa disparada pelo cinema desse falar de/sobre si e sobre os outros, articula conceitos elementares para a compreensão de uma `meta-filosofia` indígena, que converge epistemologias fundamentadas em múltiplas ontologias, e refletem teoricamente sobre tudo que a própria existência mobiliza: as relações de alteridade, relações de parentesco, relações cosmopolíticas, relações xamânicas e etc.

Os filmes são, por assim dizer, motivos, meios e objetivos-fim de reciprocidade. Fazer um filme entre os Mbya e Kaiowá, independente de qual seja sua procedência `étnica`, o coloca invariavelmente no interior dos sistemas de cosmopolítica recíproca. Retirar imagens das realidades possíveis tem seu preço, pois tal procedimento interfere na vida de um número inimaginável de vidas, e, ao mesmo tempo, reitera a figuração das *ta`anga* entre os seres dotados de vida, e, portanto, também dotados de perspectiva.

Por hora podemos concluir, mesmo que provisoriamente, que as *ta`anga*, antes de mais nada, são sujeitos convictos das interconexões cosmopolíticas, mobilizadoras de agências humanas e não-humanas em sistemas de comunicabilidade, e conseqüentemente de trocas, nos quais visualidade e não-visualidade produzem efeitos circulares e recíprocos, transeuntes dos diversos mundos e naturezas contemplados pelas cosmologias das duas etnias aqui estudadas.

CAPÍTULO V

AS TA'ANGA E SUA RELACIONALIDADE COM OUTRAS CATEGORIAS COSMOLÓGICAS

5.1 Imagens, espíritos e seus reflexos

Na presente seção proponho estabelecer relações entre a noção Kaiowá de *ta`anga* (imagem) e os *xapiripe* (espíritos-imagem) Yanomami, apresentados por Eduardo Viveiros de Castro (2006), através de um exercício metodológico que me permita, lançar olhares sobre uma potencial circunscrição corpórea das *ta`anga* na cosmologia da primeira etnia, que em muitas ocasiões foram-me descritas pelos cineastas Kaiowá, como espécies de espíritos que teriam sido aprisionados, encarcerados, enjaulados. A meu ver, tal encarceramento de espíritos faz com que as *ta`anga* estejam imbricadas em redes relacionais, nas quais espíritos e imagens afetam-se mutuamente, produzindo relações inextricáveis entre essas categorias cosmológicas: *imagem e espírito*.

Ao longo dos parágrafos que se seguirão, teremos duas questões-chave a permear as discussões, que serão articuladas como fio condutor das análises entorno da acepção Kaiowá de imagem: *Seriam estes espíritos encarcerados, as ta`anga, dotadas de perspectivas? Existem intencionalidades mais-que-humanas nas ta`anga?*

Pois bem, para este exercício intento considerar as imagens enquanto fluxos de espíritos fixados a anteparos que os impossibilitam a fuga, mas que por outro lado, lhes permitem serem vistos por olhos humanos. A partir disso, perseguiremos os agenciamentos promovidos por essas duas categorias nos regimes de visualidade e não-visualidade Kaiowá, de modo que amplie-se o plano de relacionalidade entre elas, a fim de vislumbrarmos seus desdobramentos conceituais, em acepções alargadoras tanto da idéia de imagem, quanto da idéia de espírito.

Percebi ressonâncias interessantes entre os *xapiripe* de A Floresta de Cristal (2006) e as *ta`anga* Kaiowá, já que os *xapiripe* são revelados por EVC como espíritos-imagens não-visuais; visíveis apenas para os xamãs, por estes últimos serem seres transespecíficos que circulam entre mundos. Os procedimentos de produção/construção das *ta`anga*, portanto,

serão tomados em meu raciocínio, como uma forma de (re)conversão dos espíritos em imagens, porém, em imagens também visualizáveis pelos humanos “comuns”.

Em outras palavras, as *ta'anga* serão entendidas como uma categoria de imagem inscrita/sobrescrita a um suporte, que lhe atribui materialidade passível de ser visualizada, mesmo que a princípio essa imagem fosse um ou mais espíritos não espontaneamente visuais. O ato de sobreescrever imagens em uma superfície palpável e/ou etérea, - no caso imagens analógicas impressas em uma emulsão de negativo, em nitrato de prata, e/ou imagens digitais inscritas em planos de sequências binárias no interior dos cartões de memória- será inteligido como uma espécie de procedimento metamorfo de transmaterialização, transsubstancialização e, conseqüentemente, de transcorporalidade dos espíritos.

As *ta'anga* Kaiowá serão compreendidas, conquanto, como espécies de corpos virtuais utilizados por determinados espíritos, para poderem comunicar-se com o mundo dos vivos; ou melhor, para poderem comunicar-se com um mundo onde operam regimes de significação visuais. Os *xapiripe*, por sua vez, antes de formularem modelos de comparação quando postos em relação com as *ta'anga*, serão mobilizados como um parâmetro modal de desdobramentos da categoria imagem em formas-corpo:

[...] notemos a natureza algo paradoxal de uma imagem que é ao mesmo tempo, não-icônica e não-visível. O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo de que são a imagem, sem por isso parecerem com aquilo de que são a imagem: são índices e não ícones. [...] imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las[...] imagens através das quais vemos outras imagens. [...] Tal não-iconicidade e não-visibility empíricas, em suma, parecem apontar para um dimensão importante dos espíritos: eles são imagens não-representacionais, representantes que não são representações [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325).

Como exposto anteriormente, após minha apresentação de comunicação oral no 4º CIAEE (Congresso Iberoamericano de Arqueologia, Etnologia e Etno-história), na qual expus minhas reflexões acerca da ambivalência visual e não-visual das *ta'anga*, Eliel Benites, um dos coordenadores do GT e cineasta Kaiowá, comentando minha fala, menciona que as “*ta'anga* são na verdade espíritos aprisionados”, o que nos colocou diante da noção de que as imagens Kaiowá seriam espíritos circunscritos sob outra pele, sob outra roupa, sob outra máscara; e com isso, espíritos transcorporificados em imagens-suporte.

Remontando a abordagem de Eduardo Viveiros de Castro em *A Floresta de Cristal* (2006), podemos formular o seguinte pressuposto: se os espíritos são imagens, as imagens são mais que imagens, são imagens-corpo, pois se espíritos são, os espíritos também possuem

seus corpos. Essa assertiva nos direciona, por conseguinte, a uma investigação ambivalente, no sentido de que posiciona imagens e espíritos em relação indiscernível, não permitindo uma dissociação cartesiana entre as duas categorias.

Mesmo figurando em regimes de visualidade não espontânea, os espíritos e as *ta`anga* são, assim, dotados de materialidade corpórea, e podem, na sua condição mais-que-humana, verem seus mundos e as coisas desses mundos, aos modos que seus corpos lhes possibilitam, e estão, portanto, integrados a uma complexa rede de seres e sujeitos visíveis e não-visíveis, constitutivos das relacionalidades cosmopolíticas entre os diferentes mundos humanos e não-humanos.

Uma vez que as imagens dos filmes são *ta`anga*, logo as operações cinematográficas/fotográficas de registro e inscrição de imagens em suporte, tratam-se, assim, de aprisionamentos de um ou mais espíritos, em superfícies e/ou anteparos mecânicos e/ou virtuais, os quais possibilitam a esses espíritos determinados fluxos e afetações, tanto no mundo humano, quanto nos mundos não-humanos.

A cosmologia Kaiowá quando se refere aos espíritos passíveis de intercomunicabilidade xamânica costumam separá-los em duas categorias: *angüie* e *angüere*. A primeira abarca uma gama de espíritos considerados “bons”, ou que trazem ensinamentos e mensagens de caráter construtivo; enquanto a segunda abarca uma gama de espíritos considerados “ruins”, muitas vezes relacionados aos “mortos que não descansaram”.

Por outro lado, ambas as categorias são acessadas pelos xamãs via imagem, pois ao ver um ou mais espíritos, os xamãs estão a ver a imagem desses espíritos, assim como estão a ver o seu corpo; corpo esse, que por obviedade, possui características corpóreas específicas de sua natureza de espírito, e que inegavelmente detêm atribuições corporais determinadas por essa natureza.

Ora, se os *angüie* e *angüere* assumem formas corpóreas imagéticas quando vislumbrados por um xamã, as *ta`anga* consistem pragmaticamente em uma espécie de envelope modal vestido pelos espíritos, com o qual é possível fazer-se ver em regimes de visualidade; não podendo estar desconectadas desta outra categoria fundamental na cosmologia Kaiowá: os espíritos.

Ao investigarmos as *ta`anga*, inevitavelmente estaremos por investigar também as condições ontológicas dos espíritos, pois sem a dimensão visual das *ta`anga*, tais espíritos se tornam inacessíveis aos regimes de visualidade. Novamente a circunscrição corpórea se mostra determinante para definição de estatutos e regimes visuais e não-visuais, como uma

pré-condição variável do visto e do não visto; ou seja, só se vê aquilo que está circunscrito a um corpo passível de ser visto, e, em contrapartida, só se vê aquilo que um corpo, dado suas especificidades, está apto a ver.

Se um xamã pode ver os espíritos, isso se dá por seu corpo ter sido fabricado progressivamente para vê-los, e os espíritos, por sua vez, se dão a ver devido à sua capacidade de envelopar-se imagetivamente. Ao passo que estas três categorias, *angüie*, *angüere* e *ta'anga* se auto-afetam entre si, alarga-se exponencialmente a noção filosófica de imagem sustentada pelo acervo cosmológico Kaiowá; evidenciando uma espécie de esgotamento conceitual da acepção representacional de imagem, já que uma imagem se torna muito mais que uma imagem.

Complexificando este mosaico relacional, podemos incluir outras atribuições semânticas à categoria *angüie*, por exemplo. Encontra-se em variados contextos a utilização do termo para designar as sombras e também os reflexos provenientes de determinados corpos. Ver-se a si mesmo em um leito de rio, poça d'água ou fotografia, é igualmente, ver “*xe angüie*”, ver meu reflexo; ou melhor, ver a mim mesmo.

No limite as idéias de sombra, reflexo, espírito e imagem incidem sobre uma sofisticada rede de entendimento pragmático e intelectual do que vem a ser a relação do mundo com as imagens, e, na contramão, do que vem a ser a relação das imagens com o mundo. *Ta'anga*, segundo esse raciocínio, seria uma forma-corpo prismática, capaz de multiplicar incontavelmente as atribuições agentivas de uma imagem.

Em outras palavras, as agências advindas dessa plurivetorização das inferências das imagens no mundo dos humanos, permitem a produção de efeitos diversos, ora construtivos, ora destrutivos, e conseqüentemente, tais capacidades subscrevem mediações e estabilizações xamânicas, já que são os xamãs, os sujeitos mais aptos a manejar a relacionalidade entre humanos e espíritos, e conquanto, entre humanos e imagens.

Variados diálogos travados com meus interlocutores cineastas Kaiowá em diferentes ocasiões sobre o tema, me possibilitaram sistematizar algumas formulações relacionais entre os possíveis efeitos desencadeados pelas agências das imagens. Vejamos duas dessas formulações: 1) o *angüere*, por sua condição ontológica “maligna”, pode dar-se a ver em forma-imagem a um humano para atormentá-lo a ponto de provocar efeitos catastróficos na experiência humana de viver a vida, como assassinatos, estupros, suicídios e assim por diante. Mesmo não sendo esse espírito “ruim”, uma *ta'anga*, a forma através da qual ele penetra em regimes de visualidade se dá por meio de uma espécie de imagetização de seu corpo que

produz efeitos práticos e empíricos na vida dos humanos. 2) As *ta'anga*, apesar de não partilharem de uma condição ontológica equivalente a do *angüere*, também podem desencadear efeitos igualmente catastróficos na vida daqueles que produzem/constroem imagens. Filmar o velório de um xamã, a performatização de um suicídeo e/ou uma cena de estupro, por exemplo, produzem desdobramentos muitas vezes indesejados na vida daqueles que realizaram a filmagem; um parente próximo pode vir a falecer, uma roça inteira praguejar, uma casa incendiar, dentre muitos outros acontecimentos de desventura correlatos ao ato de se ter filmado tais eventos.

Essa rede de relacionalidade potencial, me parece aludir a uma espécie de periculosidade iminente atrelada ao ato de manejar imagens, que se encontra amparada pela cosmologia Kaiowá, exatamente pelo fato de que uma imagem corresponde a essa espécie de abertura relacional ao inesperado, ao indeterminado, ou melhor, ao mais-que-humano. Imagens, espíritos, suas sombras e seus reflexos, atuam como elementos potencializadores da comunicabilidade entre os mundos humanos e não-humanos, produzindo efeitos que se sobrepõe, aglutinam-se, e conseqüentemente, necessitam de serem estabilizados, pois a vida em seus mais variados aspectos estaria suscetível a um desaranjo irreversível; e a estabilização deste desaranjo só é possível por intermédio do xamanismo.

Os procedimentos xamânicos seriam método e fundamento teórico para impedir que esses efeitos deflagrem uma reação em cadeia ininterrupta predatória à própria viabilidade da vida. Ser xamã, segundo esta concepção, é antes de mais nada, operar relações entre diversas categorias cosmológicas que apresentam um alto risco à aparente estabilidade do mundo; estabilidade essa que se mantém em movimento, não só, mas também, devido às capacidades do xamã de relacionar-se com as formas-imagem, vestidas por essas diversas categorias.

Dito de outra maneira, o mundo se mantém em atividade razoável se as imagens que afetam esse mundo também se mantêm estáveis em suas agências sobre a vida. Produzir/construir imagens passa a ser uma operação de promover dinâmicas cosmopolíticas de (des)estabilização agentiva nas relações de comunicabilidade entre essas categorias cosmológicas, as quais são imprescindíveis para a (des)continuidade do arranjo do mundo.

Nosso exercício metodológico até aqui, nos revela que as imagens seriam seres não-humanos, mas que possuem capacidades e intencionalidades humanas, e conquanto uma perspectiva própria. Os espíritos seriam, em suma, imagens dotadas de agências e conseqüentemente não representacionais, por serem “índices representantes e não signos

representativos”, e as imagens, por sua vez, seriam menos para serem vistas, do que sujeitos que objetivamente veem outros mundos, aos modos determinados pela especificidade de seus corpos; e que agem, concomitantemente nesses mundos, por meio de uma subjetividade análoga a dos humanos.

Não quero dizer com isso, que as imagens são seres humanos, muito pelo contrário, já que suas capacidades agentivas extrapolam enormemente as agências humanas; mas por outro lado, se a humanidade é um atributo compartilhado por todos que possuem agência no *socius* e no cosmos ameríndios (Viveiros de Castro 2009), as *ta'anga* são de fato seres mais-que-humanos, detentores de determinadas atribuições humanas exatamente por exercerem afetações no *socius* e no cosmos Kaiowá.

Quando voltamos, portanto, às questões colocadas no início desta seção, *Seriam estes espíritos encarcerados, as ta`anga, dotadas de perspectivas? Existem intencionalidades mais-que-humanas nas ta`anga?*; podemos de uma forma imediatista respondê-las positivamente. Todavia, não devemos perder de vista, que tais assertivas só são cabíveis pela inexorável relacionalidade entre imagens e outras categorias fundamentais da cosmologia Kaiowá, entre as quais figuram os espíritos, os reflexos e as sombras, por exemplo.

As imagens longe de serem autosuficientes e/ou conjecturadas em uma constância essencialista de si mesmas, são seres inquestionavelmente relacionais, que somente exercem/detem perspectiva e intencionalidades mais-que-humanas, por estarem em relações cosmopolíticas ininterruptas; e por promoverem, conquanto, afetações pluridirecionais nos mais variados e complexos sistemas de relacionalidade cosmológicos.

Entretanto as *ta'anga* possuem uma inegável especificidade: ao passo que os espíritos como os *xapiripe* Yanomami e os *angüere* Kaiowá, habitam espaços de não-visualidade, acessíveis visualmente apenas por xamãs e/ou por outros espíritos, ou seja, por corpos conspecíficos (espíritos) e por corpos transespecíficos (xamãs); as *ta`anga* são sujeitos não espontaneamente visíveis, mas que todavia, podem transcorporificar-se em determinado suporte de inscrição/sobreescrição, e passam a poder circular também, em regimes visuais de linguagem e cognição, tornando-se igualmente acessíveis para os humanos “comuns”.

As *ta`anga* aprisionadas e transformadas em imagem por meio das tecnologias de captação e inscrição, impressas nos múltiplos suportes, - sejam negativos, papiros, pedras, cavernas ou cartões de memória - possuem esta capacidade não compartilhada pelos espíritos; pois sua forma/roupagem é uma espécie de *imagem-corpo*, que possibilita-lhes assumirem papéis de destaque em regimes visuais de significação fundamentalmente humanos.

Retrospectivamente, podemos intuir que as relações entre as categorias cosmológicas citadas e as imagens, determinam uma espécie de interdependência relacional, que condicionaria a existência de cada uma delas à relação entre elas propriamente dita. Em outras palavras, a existência de imagens se dá em função da existência de espíritos, reflexos e sombras; ao passo que a existência de espíritos, reflexos e sombras, também se dá a partir de sua dimensão imagetizável.

Ou seja, as imagens não existem em si mesmas e por si só, autosuficientes ou isoláveis conceitualmente, pois sua complexidade e sofisticação do ponto de vista Kaiowá, estão alicerçadas exatamente em sua configuração relacional com outras categorias, devido ao fato de que ao ver uma imagem, se estará, antes de mais nada, promovendo a abertura de relações com espíritos, sombras e reflexos, por exemplo.

Parece-me que de acordo com essa acepção cosmológica, ver uma imagem não é tão somente ver uma imagem no sentido observacional do ato de enxergar; mas antes, ver uma *ta'anga*, é sim, abrir-se a relações com toda uma rede relacional constitutiva da cosmologia Kaiowá, na qual a imagem também está inserida. O que pretendo indicar com isso, é que somente podemos afirmar que as *ta'anga* são mais que imagens, dado sua natureza mais-que-humana, e dado sua constante imbricação relacional com outras categorias; categorias essas, que por sua vez, assim como as *ta'anga*, também partilham de uma duplicidade ontológica concernente à indissociabilidade entre instâncias visuais e não-visuais.

5.2 Imagens pré-cosmológicas e as noções de alma e palavra Mbya

Para darmos maiores prolongamentos às análises acerca das redes de relacionabilidade entre imagens e outras categorias cosmológicas, destinarei a seção que se segue para o desenvolvimento de reflexões concernentes às relações operadas entre as *ta'anga* e as noções de *nheë* (alma e palavra) na cosmologia Mbya. As dimensões atribuídas às almas e às palavras dizem respeito a domínios ontológicos passíveis de acessibilidade via xamanismo, e, conquanto, mediado também por imagens.

No diálogo com meus interlocutores do *tekoa* de Dona Lídia, as imagens recorrentemente apareceram nestes mosaicos relacionais conectadas a espécies de visões acessadas pelos xamãs, seja em procedimentos empenhados na Casa de Reza, os quais produziriam vislumbramentos projetacionais no tempo e no espaço; seja em experiências de sonhos propriamente ditos. Nesse sentido, as categorias imagem, alma e palavra, estariam

conjugadas em sistemas de mútua afetação, produtores de efeitos determinantes, tanto para as dinâmicas de socialidade cosmopolíticas, quanto para a fabricação de pessoas.

A concessão dos nomes às crianças Mbya, por exemplo, é efetuada por meio de um ritual xamânico chamado *nhemongaray*, inúmeras vezes traduzido pelo termo cristão “batismo”, devido às históricas influências das reduções messiânicas entre os Mbya de Paraguai, Argentina e Brasil; mas que progressivamente foi ganhando entendimentos mais complexos em função de um esforço árduo de etnólogos que se debruçaram sobre o tema.

Enquanto para a ontologia cristã, um batismo seria na verdade a apresentação de uma nova alma às esferas do divino, o campo da Etnologia vem desenvolvendo concepções muito mais sofisticadas em relação ao *nhemongaray* e suas implicações na formação da pessoa; compreendendo-o como uma forma de transdução das almas em palavras (LADEIRA 2004; 2005; 2007; PEREIRA, 2014), o que determinaria, por exemplo, o modo com o qual uma criança será educada, quais as capacidades a serem priorizadas em seu desenvolvimento: a aptidão à caça, a inclinação ao xamanismo, a predisposição à atividade política e assim por diante.

As palavras que compõem o nome Mbya seriam, conseqüentemente, oriundas dos mesmos espaços cósmicos onde habitam os espíritos donos dessas almas (os *jara*), e, portanto, o *nhemongaray* configuraria uma espécie de leitura cosmo geográfica do percurso realizado por uma alma até sua chegada à circunscrição corporal humana. Após a finalização do ritual, tais espaços e espíritos figurariam inextricáveis dos corpos dessas crianças, atuando como um campo de agência virtual e potencial sobre as pessoas.

Não acidentalmente, o sufixo “nhe” do termo, deriva da palavra *nheë* que pode ser traduzida tanto por “palavra”, quanto por “alma” a depender do contexto lingüístico no qual for utilizada. Ambas as categorias, alma e palavra, operam, conquanto, uma dupla face da relação entre espaços cosmológicos e espaços “humanos”; ou melhor, consistem em uma prova concreta e factível, de que existiria um sistema de intercomunicabilidade e trânsito entre o mundo dos humanos, e os mundos dos não-humanos.

As relações entre essas duas esferas de realidade dão a ver uma configuração de interseções de espaços, nas quais diferentes formas de vida, apesar de experienciarem domínios ontológicos e de tempo distintos, tem a possibilidade de promoverem fluxos de entrada e saída em tais realidades, o que acarretaria, conseqüentemente, em experiências intermitentes de espacialidade e temporalidade, ora humanas, ora mais-que-humanas.

O que quero dizer com isso, é que as aproximações entre alma e palavra na cosmologia Mbya, ao passo que fornecem a imagem de uma espécie de fluxograma de seres e sujeitos entre mundos, também nos proporcionam uma remontagem da idéia de temporalidade e cronologia, na qual passado, presente e futuro não necessariamente existem; não por uma falta de atividade cognitiva dos Mbya em relação ao percurso do tempo, como se eles não soubessem discernir o ontem, o hoje e o amanhã, mas antes, por sua compreensão do percurso do tempo ser profundamente sofisticada, e não cindir o tempo em etapas. O ontem pode ser concretamente acessado hoje por um xamã, assim como esse xamã pode acessar hoje, o amanhã, ou acessar amanhã, um futuro longínquo.

Em uma de minhas conversações com Miguel Verá acerca das possíveis experimentações do tempo por seres mais-que-humanos, a questão da intermitência entre passado, presente e futuro, apareceu em uma fala de meu interlocutor, na qual ele esforçava-se para me fazer compreender a experiência temporal de *Ka'aguy Jara*, o dono do mato:

O *Ka'aguy Jara* não envelhece, é sempre jovem, por mais que ele possa usar seus poderes para aparecer velho, mas ele é sempre bonito e jovem. No mês de setembro ele fica mais novo ainda, quase criança, e depois do verão, o sol queima a pele dele e ele volta a parecer mais velho. Nesse tempo de criança ele está cuidando das flores, das frutas e por isso as plantas crescem e as coisas florescem, e por isso ele também está novo, porque está cuidando das novas vidas do mato. Ele consegue andar no passado e no futuro o tempo todo, porque ele não tem relógio. O tempo pra ele é como uma estrada que você pode andar para os dois lados sempre que quiser. Um lado é o passado, o outro é o futuro, e o presente é sempre o lugar da estrada onde ele está. Às vezes fica frio quando não é pra ficar, e atrapalha também na roça, isso é porque o *Ka'aguy Jara* ficou bravo e mudou de lugar na estrada; daí só o pajé pode ajudar a acalmar ele, porque só o pajé consegue achar ele na estrada, pra pedir pra voltar pro lugar certo. (Verá 2018)

Esta espécie de modalidade cíclica da experiência temporal vivida por *Ka'aguy Jara*, em que “o presente é sempre onde ele está” na “estrada do tempo”, sendo que de um lado está o passado, e quando caminha em direção ao passado, e lá se estabelece, este passado se torna presente; pareceu-me sistematizar um entendimento geotemporal extremamente complexo, no qual a idéia de cronologia nada mais é, que um diferencial parametrizador justaposto ao funcionamento do “tempo do relógio”.

Dito de outra maneira, o relógio seria como um bloqueador das relações de temporalidades mais-que-humanas na experiência de vida humana, e a cronologia por sua vez, apenas o parâmetro diferenciador entre o que seria experimentar o tempo sendo humano, e o que seria experimentar o tempo sendo não-humano.

Por exemplo, quando uma alma desloca-se de seu local de origem para habitar um corpo, sua experiência de relação com o tempo transforma-se radicalmente, e outros

marcadores temporais serão utilizados para progressivamente fabricá-la pessoa; sendo um desses marcadores a compreensão da cronologia humana como um diferencial entre o “tempo do relógio” e o “tempo cosmológico”.

Da mesma forma que as almas conectadas aos seus “donos”, podem exercer fluxos entre esses dois blocos de tempo (cosmológico e do relógio), os efeitos meteorológicos produzidos no mundo humano, em função do deslocamento “inadequado” de *Ka’aguy Jara* na “estrada do tempo”; também evidenciam um fluxograma de outras inferências agentivas de um mundo sobre o outro, e logo, de um tempo sobre o outro.

Tais agências assumem caracteres, por assim dizer, visualizáveis, quando Verá afirma que *Ka’aguy Jara* pode aparecer velho “usando seus poderes” apesar de ser sempre jovem, já que essa afirmação nos elucida uma capacidade de imagnetização de seu corpo, que também configura, uma modalidade de envelopamento. Em outra via, ao remeter a sua aparência em corpo-criança, meu interlocutor se utiliza de um referencial igualmente imagético, para fornecer a visualização de um segundo envelope passível de ser utilizado pelo dono do mato, - o qual lembremos, é “sempre jovem”, mas não criança.

A fala ainda nos dá a ver uma terceira dimensão imagnetizável, ao aferir o fato de “só o pajé pode achar *Ka’aguy Jara* na estrada do tempo”, pois produz uma imagem espaço-temporalmente referenciada, à qual só teriam acesso os xamãs. No limite, quem vê essa estrada seria somente o próprio *Ka’aguy jara* e, além dele, os xamãs; reportando-nos, por conseguinte, à possibilidade de visualização imagética da realidade experienciada por *Ka’aguy Jara* em sua “estrada do tempo”.

Pois bem, este exercício analítico-filosófico nos permite algumas sistematizações relativas aos domínios das imagens: 1) Verá só nos diz que a “estrada do tempo” é uma estrada, por exemplo, por já termos visto uma estrada anteriormente, e tal utilização do termo “estrada” não me parece metafórica, mas antes, conscientemente referenciada a uma imagem do que seria a imagem de uma estrada. 2) Se ao percorrermos visual e empiricamente essa estrada de um lado para outro, o tempo também transcorre do passado para o futuro, andar para frente ou para traz não concerne apenas um deslocamento no espaço, mas acima de tudo, um deslocamento no tempo. 3) O fato de esse deslocamento ser duplo, ou seja, no tempo e no espaço, conjectura uma característica específica da “estrada do tempo”, mas o entendimento de que esse caminho-lugar é uma estrada, faz dele a imagem de uma estrada. 4) A utilização do termo “estrada” nos indica que alguém já objetivamente visualizou esse caminho-lugar para poder assim nomeá-lo, e no caso, a fala nos dá a entender que foram os xamãs, pois seriam

eles os responsáveis por acessá-la, nas ocasiões em que necessitavam encontrar *Ka'aguy Jara*, para acalmá-lo e convencê-lo a posicionar-se em um ponto específico, que garantiria efeitos de estabilização no mundo humano.

A partir daí, nos deparamos com a constatação de que a temporalidade experienciada por um Jara seria, portanto, determinante para a experiência temporal dos humanos, aferida na transformação das características fundamentais de determinados períodos meteorológicos do mundo humano, elucidando que os fluxos agentivos mobilizados pelos xamãs entre estas duas instâncias ontológicas, se daria, também, por experimentações empíricas mediadas por operações visuais; ou melhor, se daria pelo acionamento de dispositivos e relações imageticamente experienciáveis.

Nesse sentido, almas, palavras e seus donos, protagonizam redes de relacionalidade com roças, chuvas, crianças e xamãs, nas quais as interseções espaço-temporais viabilizam trânsitos de afetações que tornam interdependentes realidades distintas, simultâneas e autodeterminadas ontologicamente, por meio da ação das imagens. As *ta'anga*, da mesma maneira que o *nheë*, as almas e as palavras, também são sujeitos que habitam e transitam entre blocos de tempo xifópagos, promovendo relações práticas, empíricas e semânticas entre eles.

Quando um xamã Mbya acessa uma espécie de futuro, ele pode, por exemplo, visualizar um novo *tekoá* a quilômetros de distância de onde ele “fisicamente” está; e conseqüentemente, tais “visões” propulsionam o *oguatá*, sua caminhada geocosmológica em busca de lugares melhores para se viver. Ou ainda, caso determinado xamã depara-se com uma doença complexa, da qual seus conhecimentos e práticas não lhe fornece a cura, ele também por meio das “visões”, poderá acessar uma espécie de passado pré-cosmológico em que os humanos e não-humanos eram indiscerníveis, para aprender antídotos observando o trabalho do xamã dos catetos.

Imagens, crianças, xamãs e os *jara*, apesar de experienciarem, ora blocos de tempo específicos, ora blocos de tempo compartilhados, estão imbricados em redes de relação nas quais passado, presente e futuro, antes de serem diferenciais cronológicos, são, na verdade, modelos referenciais geotemporais. Se as crianças experienciam blocos de tempo “presente” no mundo dos humanos onde recém-nasceram, os *jara*, “donos” dos espaços de onde suas almas vieram, por sua vez, não deixarão de habitar seus próprios mundos em blocos de tempo “passado” pré-cosmológicos, assim como as imagens de um novo *tekoá*, também não deixarão de figurar em um “futuro” ainda a ser experienciado.

Dito em outras palavras, as *ta'anga* consistem, portanto, em sujeitos transeuntes desses blocos de tempo xifópagos, já que podem ser acionadas em diferentes tempos “presentes” pelos xamãs, sem deixarem de figurar em instâncias do cosmos pertencentes a um “passado” não findável pelo percurso do tempo.

Por óbvio, quando estamos diante de uma projeção de filmes, fotografia e/ou desenho, podemos afirmar estar em relação com as imagens no “presente”, mas isso só pode ser afirmado no exato momento da enunciação imagética promovida pelas imagens; e na contramão, não podemos afirmar com exatidão se o momento que estamos experienciando se encontra no “passado, presente ou futuro”, da experiência vivida por um *jara*, por exemplo.

A noção filosófica de *ta'anga* à qual intento aludir, compreende, portanto, uma idéia de geotemporalidade, na qual as esferas de tempo não necessariamente se distinguem uma da outra, pois dentro de um suposto bloco de tempo “presente”, existem múltiplos blocos de tempos “passados” e “futuros”; do mesmo modo que em blocos supostamente referentes a um tempo “passado”, continuam reservando-se blocos de tempo “presente”.

Tal constatação vincularia os recortes de experimentação do tempo, à relacionamentos cosmopolíticos de duplicidade ontológica entre regimes de visualidade e não-visualidade, em que imagens, palavras, almas e seus donos, transitariam em diferentes domínios de presente, passado e futuro, não apenas por serem referenciais que interseccionam-se entre si, mas devido ao fato de que essas relações temporais são compreendidas e experienciadas pelos Mbya em condição pluralizável: existem variados presentes, variados passados e variados futuros, a depender dos condicionantes geotemporais.

No limite, só, e somente só, pode-se dizer que o presente é realmente o “presente” no momento em que se enuncia. Muito antes de uma relativização do tempo, *ta'anga*, *nheë* e *jara* presentificam uma noção de tempos plurais, ou melhor, de temporalidades multiplicáveis; e essa multiplicação também é indiscriminadamente dependente dos envelopes modais assumidos por essas categorias, quando incidentes sobre regimes visuais e/ou não-visuais.

As vestes das *ta'anga*, sejam em papel, emulsão ou informações virtuais em cartões de memória, assim como as vestes do *nheë*, sejam em palavras, corpos humanos ou almas; projetam-se nas inscrições do tempo de modo a fornecer uma imagem complexa da relação entre as imagens e o tempo, tão quanto, projetam uma imagem complexa da relação entre temporalidade e imagem.

A meu ver as *ta'anga* vem a ser uma espécie de imagem que existe antes do tempo; ou melhor, as *ta'anga* vem a ser espécies de imagens que se vestem de imagem para que a

existência de imagens pré-cosmológicas sejam acessadas visualmente; e o que nomeio imagens pré-cosmológicas, pode ser lido, também, como potências virtuais imagnetizáveis; ou ainda, como potências virtuais envelopáveis em forma de imagens.

5.3 Questões acerca do problema do envelopamento

Esta acepção de que as imagens assumem diferentes envelopamentos para afetar variados blocos de tempo e realidades simultâneas, ao passo que encontra ressonância na teoria perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro (1996; 2006; 2017; 2018) sob a noção de *roupas e máscaras*, também aparece reincidente na produção de Carlo Severi (2008; 2013; 2017) sob a noção de *imagens quiméricas e imagens xamânicas*.

Ao refletir a existência de *imagens xamânicas* evocadas em cantos Cuna, Severi (2008) aproxima-se da idéia multinaturalista de um regime de visualidade, no qual as imagens sofreriam transmutações constantes e inesgotáveis por se tratarem de corpus virtuais sucetíveis a envelopes imprevisíveis.

As *ta'anga*, ou imagens pré-cosmológicas, portanto, seriam relacionáveis à imagem de um *jaguar* xamânico, que ora traveste-se de pássaro, ora de cervo, ora de porco-do-mato, sendo apenas concernentes a regimes de visualidade sob suas formas-máscaras. Todavia, da mesma maneira que a imagem-corpo-*jaguar* em momento algum deixará de existir no regime pré-cosmológico de não-visualidade, as *ta'anga*, por sua vez, também não deixarão de figurar em instâncias de tempo e espaço pré-cosmológicos; já que tais imagens são capazes de assumir corpos “visíveis”, inextricáveis relacionalmente de seus corpus virtuais “invisíveis” (SEVERI, 2008).

Mesmo que as *ta'anga* “invisíveis” não possam ser acessadas e/ou capturadas por técnicas de registro, elas permanecem latentes e agentes nas imagens “visíveis” sobrescritas e envelopadas em suportes; assim como permanecem acessíveis aos xamãs, os quais agenciam as imagens e demais sujeitos cosmológicos, (des)estabilizando as mútuas afetações entre os mundos humanos e não-humanos.

Esta latência de múltiplas agências visuais e não-visuais, exercidas por seres não-humanos, sejam animais, espíritos ou plantas, sobre as imagens, aparece elaborada na produção de Severi (2017) acerca das cestarias amazônicas Yekuana e Wayana da seguinte maneira:

[...] O “aspecto invisível” dos seres não-humanos (“o que realmente está lá” em termos ontológicos – além das aparências) é mostrado através da construção de imagens compostas, constituídas seja por figuras individuais “complexas” [...] seja por seres seriais, ou mesmo por “classes de seres seriais embutidos uns nos outros”. [...] É também notável que as imagens são sempre percebidas, em ambos os casos, como manifestantes de sua natureza e de seu poder. (SEVERI, 2017, p. 241)

Parece-me que um movimento análogo ao observado por Severi (2017), também ocorre quando categorias como alma, palavra, reflexo, espírito e imagem, se interconectam na cosmologia Mbya e Kaiowá, pois as instâncias de visualidade e não-visualidade atravessam-se entre si, e efeitos cosmopolíticos em ambos domínios ontológicos são produzidos pragmaticamente, devido a essa espécie de ambivalência agentiva apresentada por tais categorias.

As formas-roupagens assumidas pelas *ta'anga* ao integrarem regimes de visualidade, conquanto, não anulam sua existência em forma molecular não-visual nos regimes pré-cosmológicos; pelo contrário, elas reiteram “o que realmente está lá em termos ontológicos”, vindo de encontro, também, com o entendimento perspectivista acerca das ontologias de dupla-face concernentes às *formas moleculares*:

[...] Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117).

Nesse sentido, as aparições das *ta`anga* sob roupagens imagéticas, apesar de estarem articuladas a sistemas de comunicabilidade eminentemente visuais, não apartam suas agências cosmopolíticas sobre os blocos de tempo e realidades xifópagos. O fato de estarem envelopadas, por conseguinte, antes de impossibilitá-las de exercer afetações em regimes de não-visualidade; configuram vestes que nada mais são, do que dispositivos radicalmente eficazes de agenciamentos ontológicos.

Agenciamentos esses que disparam experiências de temporalidades e práxis plurais, das quais os seres como as imagens, as almas e as palavras são produtos e produtores; ou seja, mundos visuais e não-visuais só se fazem concretos e em progressiva construção, em função do fluxo dialógico de almas, imagens, espíritos e palavras entre eles. Em resumo, a existência

de mundos humanos só se dá por intermédio da existência de mundos não-humanos; ou melhor, a existência da visualidade só se opera por intermédio de mecanismos não-visuais.

Esta característica de indiscernibilidade entre os circuitos visíveis e “invisíveis”, componentes e fabricantes de uma espécie de corporalidade das imagens, também é amplamente desenvolvida por Els Lagrou (2011), ao debruçar-se sobre os grafismos Kaxinawa. A autora elabora um complexo mosaico relacional, nos quais grafismos, imagens, animais e seres não-humanos, afetam-se sobre e a partir das imagens, como agentes extremamente eficazes de propulsionar fluxos entre interioridade e exterioridade, que segundo ela, antes de fabricarem “imagens”, fabricam novos corpos, ou ainda, fabricam peles e máscaras dos “outros” que habitam o cosmos Kaxinawa.

As imagens advindas das artes gráficas para Lagrou (2011), seriam índices denunciadores da ininterrupta ação transformacional dos corpos nas cosmologias ameríndias, o que (re)posicionaria as imagens em domínios efetivos de produção de alteridades; pois na verdade, fazer imagens seria estar suscetível a produção de novos outros, ao passo que também seria, produzir para esses outros, novas peles para que eles possam acessar “mundos” visíveis:

Em ambos os casos os outros são antes agenciados que representados. No traço bidimensional do grafismo os indígenas produzem *peles*, enquanto na fabricação tridimensional de artefatos produzem as roupas que seus Outros possam vestir para visitar o mundo visível. Esta conclusão aponta para um mundo onde não existem ídolos, porque o que se produz são corpos vivos, artefatos que são corpos e corpos que são artefatos. Se não existem ídolos a serem adorados, o que existe são imagens virtuais a serem vestidas e experimentadas. (LAGROU, 2011, p. 770)

Os envelopes corpóreos, conquanto, sendo eles peles, roupas ou máscaras, seriam estas espécies de “imagens virtuais” que se veste e se experimenta, para que os corpos, sejam humanos ou não-humanos, possam penetrar domínios ontológicos que a princípio não são seus de “origem”. Em outras palavras, o problema filosófico do envelopamento, é necessariamente um problema imagético, mas está longe de ser resolvido visualmente, já que ontologias não-visuais, são inextricáveis das “imagens virtuais”.

O que quero dizer com isso, é que as imagens ameríndias, ao passo que consistem em corpos duplos, visíveis e não-visíveis, engajam-se em regimes perspectivistas de envelopamento, sendo acima de tudo, e antes de mais nada, transformadoras não apenas de outros corpos, mas também transformadoras de perspectivas. Para Lagrou estas imagens, antes de representarem alguma “coisa”, são “caminho e/ou porta de entrada”, para que se

possa visualizar além de uma superfície imagética e ultrapassá-la, acessando, assim, imagens que estão além das imagens:

[...] no quadro desta ontologia transformacional, a relação entre grafismo e figuração é, ela mesma, uma relação de transformabilidade, o grafismo sendo um caminho ótico para a visualização de imagens virtuais. É por esta razão que os desenhos não representam, em princípio, nada além do próprio ato de ver, focalizando uma superfície para ultrapassá-la. “O desenho é um caminho”, dizem os Kaxinawa e seus vizinhos pano, uma porta de entrada: ele se refere a outras imagens, todas igualmente em movimento. (LAGROU, 2011, p. 769)

A meu ver esses transbordamentos das capacidades agentivas das imagens para domínios do não-visível, e conseqüentemente, para esferas de afetações cosmopolíticas entre os seres e categorias não-humanos, encontram-se ressonantes também, na acepção cosmológica de *ta'anga*, sustentada pelos acervos filosóficos Mbya e Kaiowá. Ora, se produzir uma fotografia ou filme, circunscreve um ato de aprisionamento dos espíritos, analisado seções acima, as *ta'anga* inevitavelmente, ostentam características e afecções que ultrapassam sua materialidade imagética superficial, para, então, adensar conexões “invisíveis” na imagem, mas que, por óbvio, são mobilizadas por suas agências corpóreas.

Esta imagem pré-cosmológica dotada de corpo, e sempre passível de ser atualizada corporalmente por meio de envelopamento, antes de ser imagem, é corpo, e, portanto, uma imagem-corpo. Na contramão, essa mesma imagem-corpo, que também é envelope corpóreo, caso seja vestida por um ser a priori não-imagético, antes de ser uma representação desse ser, consiste na sua atualização corporal, e por consequência, promove a transformação de sua perspectiva.

As *ta'anga*, a partir dessa rede de relações, mostram-se além de imagens, sujeitos capazes de produzir novos “outros”, pois afetam a relacionalidade entre humanos e não-humanos, tanto no mundo visível, quanto nos mundos não-visíveis; ou seja, ao passo que o espírito de um morto veste-se de imagem para dar-se a ver a um xamã, ele não assume a forma corpórea nem de espírito, nem de imagem, mas de espírito-imagem. Em contrapartida, quando fotografamos uma onça, ela não assumiria nem a forma corpórea de onça, nem de imagem, e sim de imagem-onça, já que parte de seu espírito de onça, agora habita também, a fotografia.

Vejamos um exemplo formulado com base em minha experiência entre os Kaiowá, para melhor visualizarmos esse mosaico relacional: se determinado filme em que um xamã Kaiowá reza um *mborahei* considerado “forte” por seus conspecíficos, for exibido/projetado em uma aldeia, e logo após a exibição uma longa chuva desmoronar pelo céu, alguns irão

identificar como uma contra-agência dos espíritos, mobilizada pela potência do *mborahei* e de seu rezador, outros poderão aferir se tratar de um descontentamento, ou ainda, congratulações; mas de fato todos relacionarão o evento “chover após a projeção das imagens”, por meio de dispositivos cosmopolíticos, pois as *ta`anga* do filme, apesar de distinta das *ta`anga* cosmológicas “invisíveis”, permanecem em diálogo contínuo com as esferas de não-visualidade dos seres não-humanos, e portanto, suas mútuas imbricações em ambos os sistemas de comunicação, podem ser apreciadas e atestadas em eventos deste tipo.

Foi muito comum ao longo dos 8 anos em que estou em interlocução com os povos Kaiowá e Mbya, ouvir dos cineastas indígenas e suas parentelas coisas do tipo: “Aquele porco que vocês usaram no filme ficou doente depois e morreu. Vocês não fizeram o *Jehovasa* (rezaram) nele direito antes de filmar”, ou “Não podem ligar as câmeras na *Opy*, se não *Tupã* vai mandar muitos raios depois”.

Por meio desse raciocínio, as imagens sobreescritas em suportes são, por assim dizer, ex-agentes não-visuais, que mantêm seu “contexto comum de intercomunicabilidade” com espíritos, almas, palavras, bichos, plantas e seus *jara*; desempenhando posições de agência extremamente potentes nos sistemas cosmopolíticos de estabilização entre os mundos humanos e mais-que-humanos, devido suas capacidades de exercerem inferências diretas sobre os sujeitos imbricados nas imagens: personagens, animais, objetos, homens, mulheres, crianças, velhos, xamãs, chuvas, ventos, rios e etc.

Tais interpelações de meus interlocutores, revelam uma densa conceituação filosófica e cosmopolítica das *ta`anga*, como espécies de dispositivos interconectados transversalmente com os mundos dos humanos e dos espíritos, do visível e do não-visível, podendo intercambiar fluxos de pensamentos, sensações, ações, linguagens, mortes, nascimentos, adoecimentos e curas, entre esses mundos; o que faz a imagem figurar em uma rede constitutiva de relações próprias ao sistema perspectivista, em que se prevê um dado caráter, ora de presas ora de predadores, aos sujeitos humanos e não-humanos dotados de perspectiva nas cosmologias ameríndias. As *ta`anga*, por sua vez, que matam porcos, que invocam chuvas, raios e trovões, obviamente possuem razoável relevância nessa teia de socialidades e perspectivas.

Vale lembrar que para Eduardo Viveiros de Castro (1996), não pode ser afirmado categoricamente que todo ser, animal e/ou objeto possui perspectiva, e sim, que determinados seres, animais e objetos de relevância cosmológica e/ou ritual, exercem diferentes

perspectivas, por experienciarem naturezas distintas, que apesar de diversas, são indiscriminadamente comunicáveis e auto-imbricáveis, como é o caso das *ta`anga*:

[...] O perspectivismo não engloba, via de regra, todos os animais (além de englobar outros seres); a ênfase parece ser naquelas espécies que desempenham um papel simbólico e prático de destaque, como os grandes predadores, rivais dos humanos, e as presas principais dos humanos — uma das dimensões centrais, talvez mesmo a dimensão fundamental, das inversões perspectivas diz respeito aos estatutos relativos e relacionais de predador e presa (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 118).

Nesse sentido, percebemos as *ta`anga* como seres “de papel simbólico e prático de destaque” em “respeito aos estatutos relativos e relacionais”, cosmológicos e cosmopolíticos dos Kaiowá e Mbya, permitindo-nos afirmar, por enquanto, que as *ta`anga* são seres que possuem corpos e, por conseguinte, possuem também perspectivas. As *ta`anga* além de serem vistas por xamãs em seu estado pré-cosmológico, e por pessoas “comuns” após terem sido transcorporificadas em suportes, são, acima de tudo, seres que veem e agem no mundo por meio de seu próprio corpo, nutrido por intencionalidades análogas às dos humanos, compartilhando porquanto, de um status de humanidade.

Em outras palavras, as *ta`anga* antes de serem imagens, são sujeitos dotados de corporeidades e socialidades, o que nos possibilita alargarmos a idéia de imagem amparada pelas cosmologias Mbya e Kaiowá, nos aproximando da noção de imagem-corpo, a qual até aqui, esforçamo-nos em sistematizar. Esta noção permite tratarmos as imagens como agentes de fato, agentes que por serem corporificados em formas-suporte e formas-vestes, circulam e produzem efeitos, tanto em regimes semânticos de visualidade, quanto em regimes cosmopolíticos de não-visualidade, afetados via envelopamento.

Dito de outra maneira, podemos considerar que os procedimentos de transmaterialização das *ta`anga* em superfícies de inscrição e/ou envelopes corpóreos, não impedem e/ou cessam os sistemas de intercomunicabilidade entre as imagens “visíveis” e “não-visíveis”; pois a ambivalência ontológica dessas imagens- as *ta`anga*-, reside no fato de elas nunca apartaram-se de ambos os regimes ameríndios de visualidade: o das imagens visuais do mundo dos humanos, e o das imagens não-visuais dos mundos cosmológicos não-humanos.

CAPÍTULO VI

VER EM N-1: IMAGEM-RIZOMA E O “FORA” DA REPRESENTAÇÃO

6.1 Algumas palavras sobre a imagem não-representacional e os possíveis do “invisível”

No capítulo que se segue desenvolverei algumas reflexões entorno do que venho empenhando esforços em conceituar e sistematizar acerca da noção de imagem não-representacional, à qual as *ta'anga*, ao longo de minha etnografia, mostraram-se ser de diversas formas subsidiárias. Além das discussões teóricas, utilizaremos exemplos imagéticos retirados de filmes, ensaios fotográficos, e demais etnografias, tanto de autores indígenas como de autores não-indígenas, para fornecermos maior materialidade à essa acepção, no intuito de propiciar ao leitor e a leitora, experiências, por assim dizer, de caráter mais visualizável propriamente dito.

Em primeira mão, vale ressaltar o fato de que a ideia de imagens não-representacionais e/ou anti-representacionais, vem sendo refletidas por correntes teóricas desdobradas, fundamentalmente, após o árduo esforço desprendido pela filosofia deleuziana, em *Imagem-Tempo* e *Imagem-Movimento* (DELEUZE 1990;1985); nos quais o autor tece variados parâmetros conceituais alargadores da imagem filosófica do que poderia vir (e veio) a ser uma “outra teoria da imagem”. No escopo da proposta de Gilles Deleuze podemos encontrar variadas facetas de uma mesma característica ambivalente das imagens que esgarçaria o modelo observacional-expositivo proveniente de um “estruturalismo clássico”, pautado em diretrizes semióticas niveladoras das estruturas linguísticas e imagéticas, a um mesmo plano mimético e sintático.

As ideias de “mutualidade, bifacialidade e indiscernibilidade” entre as instâncias do visível e do “invisível” concernentes às imagens, dão a ver a conceitualização de uma imagem que não poderia estar enrijecida a arquétipos discursivos e/ou interpretativos ocularizáveis, exatamente em função de que “o visto” atuaria como um espelho, ou melhor, como um duplo indiscernível do “não visto”. Não à toa, a elaboração etnográfica do perspectivismo ameríndio, sob o prisma da duplicidade ontológica corporificável em determinadas categorias ameríndias, pôde ser alicerçada em alguns parâmetros e acepções deleuzianas de

ambivalências alternáveis, apresentadas por determinados corpos e/ou seres, como por exemplo, as imagens.

O que a teoria estruturalista no cinema tendia a nomear e “explicar” como invisível nas imagens cinematográficas, por exemplo, na maioria das vezes, estava vinculada às limitações impostas pelos dispositivos de captação e/ou manipulação de imagens, presentificados nos recortes de enquadramento, movimentos de câmera e/ou nas incursões temporais promovidas pela montagem; ou seja, se um determinado personagem está sendo enquadrado deitado em sua cama pelo posicionamento da câmera, e levanta-se caminhando para o canto direito do quadro até sair do espaço recortado, diz-se que ele se posicionou no “espaço fora da tela”, e conseqüentemente, se ele retornar para sua cama com uma garrafa de Coca-Cola nas mãos, diz-se que, por interpretação, pode-se afirmar existir “fora de quadro” uma geladeira, uma cozinha, um conjunto de mesas, cadeiras e assim por diante.

Nesse momento em que o personagem esteve invisível aos espectadores, do ponto de vista semiótico-estruturalista, o fenômeno da invisibilidade simplesmente deriva do fato de que a câmera não se movimentou para visibilizá-lo, ou por intencionalidade da direção, ou por aspectos formais-narrativos, entre outras conjecturações passíveis de serem racionalizadas. Todavia, em oportunidade alguma, a análise explicativa incidiria sobre uma suposta capacidade ontológica de ambivalência da natureza das imagens, pois se afirmaria apenas, que uma câmera, dado suas características instrumentais, possui uma abrangência limitada de filmar o espaço totalizado do mundo, e que os recortes propostos pelos filmes seriam, portanto, fragmentos representativos da realidade vivida por esse personagem.

Ou ainda, se em determinado filme nos é apresentado um personagem de longos cabelos ruivos, vestido em um terno preto de linho entrando em um salão de beleza, e logo em seguida vemos esse mesmo personagem sair do local com os mesmos trajes, ostentando um penteado extremamente vertical, em “estilo punk”; a leitura observacional-expositiva nos diria que a montagem articulou uma “eclipse temporal”, a partir da qual entenderemos o transcorrer de tempo para o futuro, podendo afirmar que o personagem esteve sentado na cadeira do barbeiro por cerca de 30 ou 40 minutos, provendo suas madeixas de um novo penteado estético. Mas novamente, a averiguação dos fatos e/ou acontecimentos narrados deixariam escapar quaisquer indiscernibilidades entre ontologias de dupla face, aferindo às possibilidades instrumentais dos “cortes” na ilha de edição, esse salto perceptivo e pragmático na experiência cronológica do tempo.

O que quero ressaltar com isso, é que por mais que um amplo campo teórico tentou dar conta da existência do invisível nos estudos das imagens, estes estudos estiveram resilientes a dois paradigmas conceituais estruturalistas irrevogáveis: 1) de que as imagens são fruto e fragmento de uma realidade humana, inequívoca, transversal e intransponível; e 2) de que as imagens são ícones organizadores de discurso e de sintaxe codificados para direcionar leituras cognoscíveis e interpretáveis através de uma universalidade endógena ao próprio código. (ECO, 1991; METZ, 1971, 1977; PEIRCE, 1993)

Pois bem, a meu ver seria exatamente aí onde a teoria de Deleuze (1990;1985) inaugura uma proposta extremamente frutífera para a investigação das imagens não-representacionais, ou ainda, mais especificamente, para a investigação das “naturezas” ontológicas das categorias imagetizáveis concernentes às cosmologias ameríndias.

De um lado, o que o autor chamou de “faces atuais” e “faces virtuais” de uma mesma imagem, ao passo que posiciona as imagens em lugares múltiplos, coexistentes e simultâneos; também permite assumi-las em acepções duplas e ambivalentes, nas quais uma imagem pode ser uma imagem, mas também pode não ser, ou melhor, nas quais uma coisa/ser/objeto pode vir a ser uma imagem, mas também uma imagem pode deixar de sê-la.

De outro lado, a concepção de potencial atualização ininterrupta das imagens em corpos-outros, e de outros corpos em imagens, promove relações entre esta imagem filosófica do que seria uma imagem, e a conceituação de rizoma proposta em conjunto com Guatarri nos Mil Platôs; já que as linhas relacionais dessa outra imagem, a conduz a transformações constantes em sua própria “natureza” ontológica (DELEUZE&GUATARRI, 1995).

No limite, a teoria deleuziana possibilita pensarmos em um “devir imagem” a partir do qual variadas outras categorias de seres ameríndios poderiam vir a ser uma imagem, e na contramão, nos agracia com a Antígona⁷ desse pressuposto, pois também seria possível projetarmos um “devir não-imagem”, pelo qual as imagens ameríndias estariam passíveis de serem afetadas por meio da troca de envelopes corpóreos, e, conseqüentemente, de perspectivas, deixando de ser imagem.

Ora, se determinado espírito transcorporifica-se em forma-imagem para dar-se a ver a um xamã, e acessar circuitos visuais de relação, ao final dessa relação, tal espírito volta a assumir seu envelope corpóreo de espírito, e sua forma-corpo-imagem, nada mais se torna, que uma “face virtual” passível de ser acessada e “vestida” por ele, quando necessitar dar-se a

⁷ Referente à figura mitológica grega filha de Édipo e Jocasta, e personagem da peça de Sófocles de mesmo nome. Antígona é caracterizada por uma personalidade dupla e ambivalente, de insubordinação tanto aos deuses, quanto aos humanos; e em função dessa característica optei por fazer essa relação e referência.

ver novamente; mas na contramão disso, seus espíritos conspecíficos não deixarão de vê-lo em forma-corpo-espírito, mesmo que ele esteja envelopado em forma-imagem: e é exatamente aí, nesse “jogo” de perspectivas, que a característica bifacial de algumas categorias ameríndias pode ser averiguada, e dentre elas, figuram também, as imagens.

Projetando esse mosaico analítico-filosófico às implicações apresentadas pela noção de *ta'anga* ao longo de minhas incursões em campo, permito-me, pois, operar dois constructos relacionais, nos quais imagens, humanos visíveis e não-humanos “invisíveis”, afetam-se mutuamente, evidenciando a bifacialidade agentiva não-representacional das *ta'anga*: 1) De um lado, os seres e as coisas dos mundos humanos e não-humanos, compartilham de uma espécie de possível-imagético potencial, já que determinados procedimentos xamânicos e/ou de inscrição/registro de imagens, seriam capazes de transcorporificá-los em forma-imagem, “preservando” suas existências virtuais na forma-corpo ontologicamente originária, porém transformando, inegavelmente, sua condição de “natureza” para uma forma-imagem-corpo; 2) De outro lado, as imagens provenientes de esferas ontológicas mais-que-humanas e as imagens provenientes de técnicas de sobreescritura eminentemente humanas, compartilham de um possível-desimagético potencial, em função de que se vistas por corpos conspecíficos e/ou transespecíficos, suas formas-corpo sofrem processos de transmutação, a depender do jogo de perspectivas ao qual elas estejam engajadas, podendo “abandonar”, mesmo que momentaneamente, sua forma-imagem-corpo.

A partir disso, vejamos a complexificação do exemplo etnográfico das imagens que matam porcos citado em seções acima.

Pois bem: um fotógrafo “profissional”, com exímio domínio e destreza técnica de seus equipamentos, porém sem nenhuma experiência etnográfica entre povos ameríndios, desembarca entre uma parentela Kaiowá no cone-sul, e de imediato comunica aos moradores sua intenção de produzir um ensaio fotográfico sobre o cotidiano do lugar.

Pela larga experiência relacional dos Kaiowá com brancos de todo tipo, e devido à óbvia necessidade coetânea de publicizar, tanto suas demandas político-territoriais, quanto sua experienciação da “cultura tradicional”; a parentela prontamente adere à empresa de tal fotógrafo. Após dias de circulação no território e com mais de 300 fotos nos cartões de memória, o fazedor de imagens decide projetar algumas de suas fotografias pré-selecionadas na parede de uma escola. A ocasião, não por suposição, se torna um evento de proeminência nas agendas da parentela, e um número razoavelmente grande de pessoas decide prestigiar a projeção.

Em um dado momento, surge na tela a imagem de um porco macho de extrema capacidade reprodutiva que havia amanhecido morto no chiqueiro de uma das famílias. Prontamente o casal afetado interrompe a seção, disfere pesadas “broncas” ao branco irresponsável, e lhe cobra a reposição da matriz reprodutora de seu rebanho.

Ora, esse porco era um corpo-porco antes de ser assassinado pelo aprisionamento de potências de seu espírito pelo ato de produzir uma fotografia via câmera fotográfica, que o branco inexperiente, e sem a devida supervisão xamânica, incorreu no erro de realizar.

Mesmo que agora o corpo-porco não esteja mais presente entre os humanos vivos, e provavelmente tenha encontrado seus parentes porcos em um mundo não-humano, sua imagem de ex-porco permanece nas sequências binárias dos cartões de memória do fotógrafo, da mesma forma que poderá ser impressa para compor a exposição de tão renomado “artista”, multiplicada em panfletos publicitários de um matadouro reconhecido pelo agronegócio, e até mesmo, compor publicações textuais em revistas acadêmicas digitais, nas quais um etnólogo decida enfrentar o problema do lugar dos porcos na cosmologia Kaiowá, por exemplo.

Dito de outra maneira, esse porco que agora é um ex-porco, passou a ser também, acima de tudo, uma imagem. Uma imagem que vista pelos humanos brancos frequentadores das galerias de arte, leitores de artigos científicos, ou “comedores” de carne suína, possa ser indubitavelmente a imagem de um porco; mas que por outro lado, para os Kaiowá que perderam seu “macho alfa”, essa imagem antes de ser a imagem de um porco, é uma imagem assassina de porcos, ou ainda, uma imagem-pistoleira. Em outra via perspectiva, para os filhos e filhas porcos, deixados pelo grande reprodutor, por sua vez, tal imagem pode ser vista como o espírito, o reflexo, ou melhor, como o *angüe* de seu glorioso pai.

À primeira vista, tal exemplificação ressoaria anedótica, se não circunscrevesse uma das questões-chave do percurso teórico até aqui delineado, pois menos que a representação do porco morto quando ainda era vivo, ou melhor, menos que representativa do que seria um porco vivo; essa imagem é um novo corpo, e, portanto, não representa nem um porco vivo nem um porco morto, já que é uma imagem representante do que vem a ser uma imagem, engajada em regimes de trocas de perspectivas.

A capacidade agentiva desta imagem-pistoleira, conquanto, extrapola em larga escala as intensidades de afetações produzidas por uma imagem em regimes de produção de conhecimento euro-americanos; ao passo brancos frequentadores de galerias de arte, leitores de artigos científicos e “comedores” de carne suína, possam ver a imagem desse ex-porco como a imagem de um porco, que evidencia que porcos existem entre os Kaiowá, para os

porcos vivos essa imagem é qualquer outra coisa, menos a imagem de um porco, já que os porcos veem-se a si mesmos como gente. Na contramão, os Kaiowá veem essa imagem mais como um corpo-sujeito capaz de matar outros sujeitos, do que como um fragmento da realidade empírica vivida por uma parentela que cria porcos.

Retrospectivamente, reincidentos sobre o fato de que uma imagem pode ser uma imagem, mas também pode deixar de sê-la, quando olhada por um corpo que exerce uma perspectiva própria de sua “natureza” corpórea. A imagem do ex-porco só é, portanto, uma imagem, dependendo da perspectiva através da qual ela é olhada.

Em resumo, a possibilidade de concebermos um “devir imagem” e “um devir não-imagem”, que a meu ver encontram-se ressonantes nas cosmologias Kaiowá e Mbya, sob a noção filosófica de *ta'anga* e seus múltiplos agenciamentos relacionais com outras categorias cosmológicas, mencionadas anteriormente; se dá em função de que as imagens são espécies de envelopes corpóreos passíveis de serem vestidos por variados seres e sujeitos, os quais quando vestidos, se veem menos como imagens, do que como gente; em contrapartida, outros seres e sujeitos vestidos de outras vestes, poderão, e possivelmente, vão vê-los como imagem.

6.2 Imagem n-1: rizoma e o “fora” da representação

A partir da arguição desenvolvida na seção anterior, objetivaremos, agora, sofisticar as reflexões entorno da imagem filosófica do que vem a ser uma imagem, já que a categoria *imagem*, antes de fixa e intransponível, passa a ser, para nós, um conjunto de sucessivas transformações infinitamente atualizáveis. Para as reflexões que se seguirão, nos valeremos, fundamentalmente, de duas acepções deleuze-guattarrinianas: a de multiplicidade e a de rizoma.

Deparamo-nos, pois, com dois dispositivos conceituais de extrema potência para pensarmos a “natureza” mutável das imagens ameríndias, que seriam exatamente, de um lado o dispositivo-multiplicidade, como negação da substância, ou ainda, como indeferimento da aplicabilidade da acepção conceitual de que uma imagem possui “essência de imagem”; e de outro lado, o dispositivo-rizoma, como potencializador de agenciamentos entre categorias e seus “fora”, ou ainda, como (re)posicionador das imagens no “fora”⁸ da representação (DELEUZE&GUATTARRI, 1995).

⁸O aspeamento do termo “fora” remonta uma diferenciação da ideia deleuzeana de *fora do pensamento*; já que o autor elabora a partir dessa expressão a problematização da imagem filosófica de transcendência, compreendendo a noção de *fora* como anexa das acepções de Uno, Todo e gênese; em espaços exógenos ao próprio ato de pensar (DE ABREU FILHO,

O entendimento da multiplicidade como produtora de efeitos transformadores das imagens em coisas-outras, e de coisas-outras em imagens, insere em nosso plano de análise a concepção de que as imagens “fora” dos circuitos e domínios da representação, seriam uma espécie de imagem-rizoma, que antes de ser uma imagem possuidora de Uno-imagem, configura-se como uma imagem-não-imagem, ou melhor, para nos valermos da fórmula rizomática, configura-se como uma imagem n-1; na qual os caracteres imagéticos e/ou imagetizáveis podem ser, por toda sorte, subtraídos da imagem.

Esta outra imagem, conquanto, destituída de suas atribuições unicamente imagéticas, menos que um ser ou categoria visual, passa a ser um ser ou categoria também não-visual, habitando, com isso, esferas e instâncias “invisíveis”, sem deixar de ser, em momento algum, uma imagem; na verdade, através de tal procedimento de subtração, a “natureza imagética” da imagem é que seria transformada, o que faria dela uma outra imagem possível, uma imagem não-visual, mas ainda assim, uma imagem.

Ao passo que o campo imagetizável é “diminuído” no corpo da imagem, relacionar-se como uma imagem, acima de tudo, e, antes de mais nada, vem a ser uma experiência de não-visão, ou melhor, vem a ser uma experiência impossível de ser realizada estritamente via ocularização; uma imagem não para ser vista, mas para ser experienciada por meio de outros procedimentos cognitivos-sensoriais-motores. Uma imagem que não só se vê, e, portanto, uma imagem que se experiencia com todo o corpo, e com tudo que o corpo mobiliza, não exclusivamente com os olhos.

A imagem não-imagética, ou imagem n-1, por meio desse raciocínio amparado pela ideia de rizoma, figuraria, por conseguinte, no “fora” do campo representacional; ou melhor, agenciaria a fuga da representação, para produzir relações com múltiplos outros circuitos e categorias, não necessariamente imagéticos e/ou representativos de ontologias visuais de linguagem; distanciando, assim, a imagem de possíveis leituras semióticas observacionais, pautadas em códigos e signos, para ramificar linhas relacionais à outras “leituras”, pautadas em capacidades agentivas e afecções corpóreas não-visuais.

O leitor e a leitora podem estar se perguntando como eu poderia, portanto, fornecer exemplos imagéticos da noção de imagem não-representacional que venho perseguindo, como prometido no primeiro parágrafo desse capítulo, se a imagem n-1 não é imagética. Pois bem, voltemos a ressaltar que a aceção de imagem n-1, antes de conjecturar uma substancialidade

2007). Nesse sentido, a noção de “fora” da representação que intento aludir, muito antes de conjecturar domínios exógenos à imagem, consistem em circuitos e caracteres visuais e não-visuais, os quais encontram-se sobreescritos à imagem, conectados e inextricáveis de seu corpo-imagem; não sendo nem exógenos, nem transcendentos, mas sim, bifacializados e xifópagos no corpo da imagem. Por isso, a opção por aspear o termo.

essencialista da imagem, corresponde, na verdade, a um método de agenciamento da ideia de imagem, multiplicador das redes relacionais através das quais uma imagem é afetada; fator que igualmente multiplica as capacidades agentivas da imagem, para circuitos não-visuais.

Nesse sentido, podemos articular os conceitos *imagem* e *rizoma*, de modo que as características de atualização das “faces virtuais” de uma imagem, ao passo que proporcionam sua mutabilidade ontológica, multiplicam também, suas linhas de conexão com outros corpos e categorias, não necessariamente imagéticos. De um lado a imagem bifacializada produzindo efeitos visíveis e não-visíveis, e de outro, o rizoma multi-conectado a seres, sujeitos e outros corpos, imagetizáveis ou não.

Em outras palavras, conceber uma imagem-rizoma, longe de promover a anulação da imagem, dispara uma multiplicidade de relações agenciadas pelas imagens, não restringindo sua atuação a regimes visuais de relação; exatamente pelo fato de que tal multiplicação, alarga exponencialmente a relacionalidade entre caracteres “invisíveis” nas imagens. Ao mesmo tempo, as afetações bifaciais advindas da atualização da “natureza” das imagens, permite a essa imagem rizomática, habitar ambos os regimes, da visualidade e da não-visualidade.

Trocando em miúdos, relacionar-se com uma imagem-rizoma, antes de configurar o acesso a representações embutidas na imagem, é, acima de tudo, partilhar de experiências duplas e simultâneas, de ver caracteres passíveis de imagetização, e de não ver caracteres não-imagetizáveis, pontualmente por esses caracteres serem incompatíveis com a representação, ou melhor, devido ao aspecto de esses caracteres, estarem posicionados no “fora” da representacionalidade.

A noção de multiplicidade elaborada por Deleuze e Guatarri, para dar a ver as características fundamentais do rizoma, nos auxiliam na formulação da imagem do que seria uma imagem-rizoma; que a meu ver, remete a um corpo multi-conectado com infinitos outros corpos, que a cada nova conexão, propulsionam mútuas transformações em suas próprias “naturezas”:

[...] acontece, justamente, que um rizoma, ou multiplicidade, não se deixa sobre-codificar, nem jamais dispõe de dimensão suplementar ao número de suas linhas, quer dizer, à multiplicidade de números ligados a estas linhas. Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este "plano" seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades [...] (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p. 6)

Nesse sentido, conforme fomos avançando aos exemplos imagéticos propostos, estaremos nos debruçando sobre o convívio entre as instâncias ontológicas do visível e do não-visível, perseguindo agenciamentos relacionais entre as imagens, corpos e sujeitos, sobreescritos à materialidade da imagem, a fim de dar a ver que a proeminência de aspectos não-imagéticos, (re)posicionam nossos exemplos-imagem no “fora” da representação, e por consequência, em circuitos de indiscernibilidade entre a visualidade e a não-visualidade.

Quando propomos assumir espaços de afetação nos quais o visível é indiscernível do não-visível, devemos colocar em relevo uma das características da noção de rizoma, que repousa sobre a refutação radical de chaves analíticas dualistas; e, portanto, o leitor e a leitora, antes de apreenderem esta acepção como uma oposição entre esferas distintas, em que as imagens saltariam de um lado para outro como uma bola de tênis; devem, antes, e acima de tudo, conceberem tal entendimento como “duas faces de uma mesma moeda”, onde o corpo-moeda, configura, objetivamente, a zona indiscernível e indissociável entre essas duas faces.

De acordo com a sistematização de Deleuze e Guatarri (1995), tais zonas de indiscernibilidade, as quais os autores nomeiam “entres”, é que seriam, exatamente, os circuitos nos quais a multiplicidade se desencadearia, já que as categorias rizomáticas se encontrariam enoveladas e trançadas, ou melhor, conectadas a partir de suas linhas, produzindo relações *adinfinitum* com outras categorias rizomáticas, disparando novos “entres”, que por sua vez, produziriam mais n categorias-corpos-rizoma.

A ideia de que uma *ta'anga*, uma imagem-rizoma, uma imagem $n-1$, ou ainda, uma imagem não-representacional, possui circunscrição corpórea de dupla face, não é equivalente a afirmar que essas imagens promovem “movimentos” do polo visual para o polo não-visual; muito pelo contrário, pois esses devires da imagem, conjecturam corpos que habitam o “entre”, o “meio” indiscernível entre esses dois polos, e conseqüentemente, possuem ambas características, de visualidade e de não-visualidade, xifópagas em seu corpo-imagem.

Uma imagem “fora” da representação, conquanto, consistiria em uma espécie de imagem, da qual sua unidade imagética foi subtraída. Por outro lado, essa operação está longe de despotencializar as agências da imagem, já que tal subtração é que permite às capacidades agentivas das imagens crescerem e transbordarem. A meu ver, são justamente esses transbordamentos apresentados pelas imagens não-representacionais, que as caracterizaria como corpus rizomáticos, pois elas não seriam nem sujeitos individualizados, muito menos objetos-produto de operações e procedimentos mecânicos e/ou de linguagem.

Em uma passagem da Introdução de Mil Platôs, podemos visualizar a noção à qual enforço-me em conceituar, acerca do compartilhamento de características entre as imagens não-representacionais e a acepção deleuze-guattariniana de rizoma:

[...] Ele (o rizoma) não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído ($n-1$). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear [...] (DELEUZE & GUATTARI, p. 15, 1995)

A noção de imagem não-representacional à qual intento aludir, longe de remontar uma espécie de simulacro, em que a leitura imediatista tenderia a um relativismo arbitrário, subjacente de condições de totalidade e/ou de nulidade, nas quais as imagens seriam tudo, e ao mesmo tempo seriam nada; na verdade, reincide sobre uma complexa rede de relacionalidade agentiva, dependente de um sistema de mutualidade ontológica extremamente dinâmico, provocador de efeitos transcorpóreos, que fazem de uma imagem mais que uma imagem, exatamente pelo fato de que um corpo pode vir a transformar-se em imagem, da mesma forma que uma imagem pode vir a transformar-se em outro corpo.

Ou seja, as condições pragmáticas possibilitadoras da existência de imagens, não são nem vinculadas à características substancializadas, nem são derivadas de ontologias visuais imutáveis; pois o duplo não-visual de uma imagem, a coloca em relação com variados circuitos ontológicos, nos quais ela pode deixar de ser uma imagem, e vestir-se de diferentes envelopes corpóreos, da mesma forma que outros corpos podem vir a vestir-se de imagem.

Este jogo perspectivista de troca de envelopamentos, que fazem das imagens ora imagem, ora não-imagem, a depender das perspectivas produzidas por cada corpo específico, engajam as *ta'anga* em redes relacionais de agenciamento entre categorias e seres humanos e não-humanos, visuais e não-visuais, as quais alocam a noção de imagem Kaiowá e Mbya, em uma espécie de “entre-imagem”, que a meu ver, caracterizaria, também, um “fora” da representação.

Não quero dizer, com isso, que toda e qualquer imagem produzida/construída por um Kaiowá ou por um Mbya, é indiscutivelmente não-representacional, exatamente pelo fato, de que ser ou não uma imagem não-representacional, não reside em imanência “espiritual”, tampouco em inerência “substancial”; mas sim, acima de tudo, nas relações agenciadas com/por uma imagem, e outros seres e categorias cosmológicas não-visuais.

Em resumo, eu diria que as *ta'anga*, ao passo que afetam e são afetadas, tanto pelo visível quanto pelo “invisível”, denunciam estarem engajadas em teias de relacionalidade cosmopolíticas, nas quais a indiscernibilidade entre os circuitos e domínios visuais e não-visuais, produz “entres” da imagem, assim como produz, “foras” da representacionalidade. As *ta'anga*, conquanto, seriam um dos devires possíveis de uma imagem rizomática, ou melhor, um dos devires possíveis da imagem n-1.

6.3 Exemplo 1: A máscara da onça e o ventilador

Pois bem, a partir do que foi dito acima, passemos às análises de diferentes imagens, para melhor visualizarmos as imbricações e agências visuais e não-visuais, concernentes à duplicidade atual-virtual, que vem a compor as imagens não-representacionais. Para tanto, nosso primeiro exemplo imagético, na verdade, configura uma montagem contrastiva entre duas imagens de naturezas ontológicas radicalmente distintas, nas quais os caracteres visíveis e não-visíveis, serão refletidos sobre um prisma antagônico, ora de proeminência observacional-descritiva mononaturalista, ora de relevo cosmopolítico e perspectivista.

Exemplo 1:



Awidi, a cobra, e Odosha, combinado
conhecido como “máscara de onça”
Fonte: Guss (1989, p. 182)



Ventilador de teto

<http://www.vaicomtudo.com/como-instalar-ventilador-de-teto.html>

Muito bem, uma rápida observação das duas imagens acima posicionadas, transfere ao leitor e à leitora uma composição semântica e visual, por assim dizer, de um alto grau de contraste. Intencionalmente optei por iniciar nossa reflexão acerca dos componentes visuais e não-visuais de uma imagem pela subseqüência dessas imagens, a fim de potencializar as diferenças ontológicas entre as dimensões do visível e do não-visível, em figuras de objetos que por si só, já obtenham sua gênese em ontologias e regimes de pensamentos antagônicos e incompatíveis entre si.

Pois bem, a primeira imagem consiste em uma reprodução fotográfica de um padrão gráfico comum em cestarias de povos Yekuana amazônicos, retirada da etnografia de David Guss (1989), também analisado por Severi (2017). Tal grafismo, chamado de “a máscara da onça”, segundo os autores, combinam no mínimo três categorias de seres distintos em sua composição visual, *Awidi*, uma espécie de cobra cosmológica; *Odosha*, o deus maligno; e a onça, animal de preponderância na cosmologia Yekuana, exatamente por obter sua origem mítica a partir de um acoplamento, ou melhor, de uma superposição de algumas das características fundamentais de *Awidi* e *Odosha*.

Ainda de acordo com as análises etnológicas dos dois autores, a produção de objetos desse tipo é de responsabilidade masculina, e a correta execução das partituras gráficas é pressuposto indispensável para a (des)estabilização das relações entre humanos e espíritos, já que o mínimo desarranjo de linhas provoca adoecimentos, mortes, dificulta e/ou cessa casamentos, destrói roças, afasta caças e assim por diante; substancialmente devido ao fato de que errar a trançagem é, também, desferir golpes sobre os corpos desses seres.

Tal constatação, de súbito, nos coloca diante de uma indiscernibilidade entre instâncias de visualidade e não-visualidade, inscritas sobre a materialidade objetiva das cestas

Yekuana, ao passo que as duas primeiras categorias (*Awidi* e *Odosha*), possuem suas condições ontológicas e corpóreas vinculadas a espaços não-humanos “invisíveis”, mas que por outro lado, ao estarem sobre-grafados visualmente no objeto, lhes permitem exercer suas agências e afecções mais-que-humanas sobre o mundo dos humanos. Onde um referencial observacional-expositivo enxerga uma cesta, os Yekuana enxergam avatares corpóreos de seres transespecíficos que se vestem da “máscara da onça”, para afetar corporalmente a realidade experienciada pelos humanos.

Longe de representarem uma combinação de signos representativos de um discurso indireto sobre *Awidi*, *Odosha* e suas trajetórias míticas, os trançados de sarja são *Awidi*, *Odosha* e cesta xifópagos sob uma mesma forma corpórea imagética, de dupla face ontológica, existente e agente simultaneamente, em esferas visuais e não-visuais do cosmos Yekuana. Se uma leitura semiótica estruturalista enseja codificar que linhas paralelas, perpendiculares e/ou vértices representam ícones de uma linguagem traduzível verbalmente para contar a história desses seres, uma proposta perspectivista não-representacional aferiria, que a imagem-corpo-cesta são esses seres de *facto*, a viver a sua vida e continuar sua história ininterruptas, em circuitos e regimes visuais e não-visuais indiscerníveis.

E o ventilador de teto? Bem, diríamos que ele é um ventilador também de *facto*, em ambos sentidos, *stricto* e *lato* do termo; e exerce com eficácia suas atribuições de ventilador, propulsionando uma maior circulação do ar para amenizar os dias quentes, quando não ligado deixa de girar, se não utilizado com frequência acumula poeira em suas hastes e etc. Em relação aos caracteres não-visíveis da imagem, poderíamos mencionar por interpretação que logo abaixo dele existe uma cama no “espaço fora da tela”, à sua direita um guarda-roupa, acima da laje de tijolos onde ele está afixado correm os fios elétricos que permitem a corrente de elétrons ligá-lo se necessário; enfim, nada além do que a imagem em si representa.

6.4 Exemplo 2: Florestas, reatores e seus nêutrons

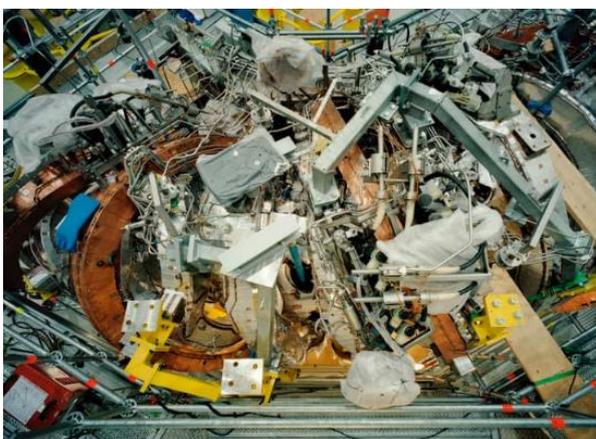
Passemos, então, ao nosso segundo exemplo. O exercício reflexivo agora será de outra ordem: se antes as imagens condiziam a constructos semânticos e ontológicos bastante contrastivos, o Exemplo 2, consistirá em uma composição de 4 fotografias, que apesar de apresentarem seres, corpos e objetos razoavelmente distintos entre si, tratam-se de imagens que compartilham, ao que me parece, de uma mesma natureza não-representacional.

As imagens são de autoria de Thomas Struth fotógrafo alemão, formado na Academia de Belas Artes de Düsseldorf (Alemanha) em meados dos anos 1970. Seus ensaios fotográficos obtiveram densa circulação mundial e são reconhecidos por abordarem, cada um a sua maneira, temas aparentemente diversos e não usuais, desde visitas a museus renomados, ruas desertas de grandes cidades e florestas ao redor do mundo. As imagens que se seguirão, conquanto, foram selecionadas de duas de suas exposições temáticas: *New Pictures From Paradise* e *Nature and Politics*.

Da primeira exposição escolhemos duas fotografias da Mata Atlântica, registradas no litoral paulista, mais pontualmente na cidade de Juquey-SP, enquanto as outras duas elegidas compõem a segunda exposição citada, e são imagens de equipamentos utilizados para fusões nucleares em usinas alemãs. Para fins metodológicos, analisaremos as imagens em 2 pares comparativos, nos quais as fotografias de cada exposição estarão dispostas lado a lado, a fim de dar a ver que por mais que tenham “objetos fotografados” divergentes, conectam-se através da anti-representação.

Exemplo 2:

A)

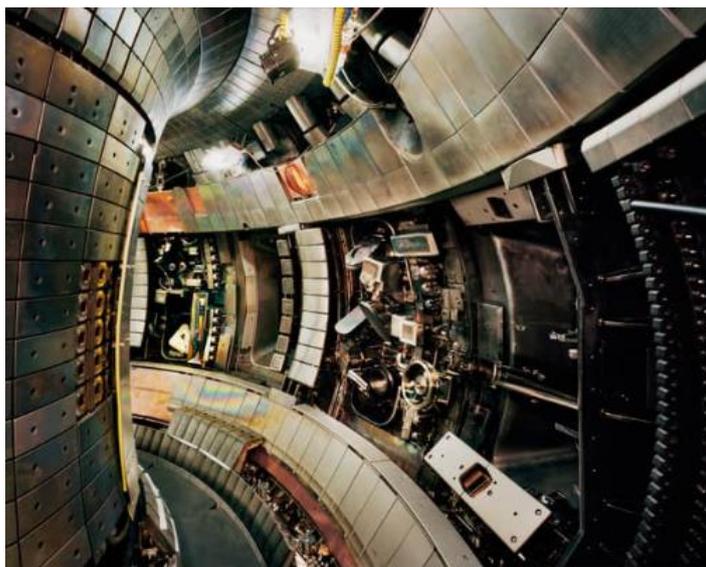


Stellarator Wendelstein 7-X Detail
Max Planck IPP, Greifswald 2009
Cat. 10171, Chromogenic print, 160,0 x 209,5 cm



Paradise 21
Yuquehy, Brazil 2001
Cat. 7871, Chromogenic print, 180,1 x 223,8 cm

B)



Tokamak Asdex Upgrade Interior 2
Max Planck IPP, Garching 2009
Cat. 10181, Chromogenic print, 141,6 x 176,0 cm



Paradise 25
Yuquehy, Brazil 2001
Cat. 7911, Chromogenic print 230,0 x 179,8 cm

Pois bem, iniciemos as reflexões a partir dos pares comparativos A e B, por meio da salientação de uma característica analítica mencionada parágrafos acima, em relação a não disposição contrastiva das impressões oriundas do exercício acerca das fotografias de Struth. Como afirmado anteriormente, uma breve leitura inicial das imagens dos corpos bifaciais A e B, perigam condicionar conclusões precipitadas acerca de uma oposição drástica entre as fotos, devido ao aspecto de que elas registram e registraram corpos, seres e objetos, profundamente díspares entre si.

A constatação visual-ontológica, de que árvores, folhas e umidade são, indubitavelmente, seres e corpos “opostos” a placas de lítio, microchips de carbono concentrado e fios eletrostáticos, induzem a uma problematização de minha opção em não empenhar uma análise contrastiva no presente exercício; mas por outro lado, por mais que as “realidades” fotografadas rivalizem as suas próprias condições de “natureza”, múltiplos caracteres visuais e não-visuais corporificados nas imagens, encharcam-se de potências agentivas, passíveis de serem emergidas.

A primeira delas facilmente escora-se sobre os títulos das exposições, *New Pictures From Paradise* e *Nature and Politics* (*Novas “Figuras/Fotos/Imagens” do Paraíso e Natureza e Política*). Somente aí já nos deparamos com largas veredas para refletirmos noções filosóficas sofisticadas, seja por meio da complexificação de parâmetros relacionais endógenos ao título da primeira exposição, como, por exemplo: “figuras trazidas do paraíso”, “novas figuras do paraíso”, “imagens que nascem no paraíso”, e assim por diante; seja por

meio da elaboração de espectros auto-imbricados advindos do título da segunda exposição: “natureza da política”, “política natural”, “natureza política”, “política da natureza”, entre outros.

Caso queiramos ir além no rebuscamento desses prismas de relacionalidade, podemos, ainda, promover algumas interseções entre os dois títulos propostos pelo fotógrafo, intensificando seus atravessamentos conceituais em formulações do tipo: “política do paraíso”, “figuras da natureza”, “imagens políticas”, “novas imagens da política”, “novas fotos da natureza”, “natureza do paraíso” e etc. Inevitavelmente o manejo de tais movimentos teóricos se dão, por assim dizer, em esferas não-visuais de operação do pensamento, pois mesmo que a imagetização desses corpos ofereça camadas de materialidade visuais, estaremos por tencionar entendimentos e aplicabilidades de conceitos não-visíveis a partir das imagens.

Os pares A e B, apesar de obviamente visualizáveis, disparam potências agentivas que promovem dinâmicas intelectuais concernentes aos domínios relacionais não-visuais do pensamento. Antes de catapultar leituras meramente constatatórias observacionais como: “aqui se tem um conjunto de fios que aquecem reatores de aceleração dos nêutrons”; ou “na extremidade direita do quadro estão as hastes de carbono que resfriam os reatores”; ou “podemos aferir que as palmáceas são abundantes na Mata Atlântica”; ou “a umidade no litoral brasileiro possibilita o crescimento de líquens belíssimos”, as imagens estão na verdade, a propulsionar saltos e imersões no invisível, que nos colocam em relação com o desconhecido.

Ora, se eu não soubesse que as fotografias selecionadas de *Nature and Politics* são de equipamentos nucleares, aqueles emaranhados de fios poderiam muito razoavelmente remeter a um galpão de seleção de lixo reciclável; de outro lado, os corredores internos do reator poderiam ser facilmente uma parte do cenário do filme *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovski; ou ainda, o interior de um disco voador vindo de Marte. Na contramão, as imagens de *New Pictures From Paradise*, produzem uma avalanche de perguntas: o que levaria um fotógrafo a despender 9 anos fotografando florestas ao redor do mundo? Quantas fotografias pode-se produzir em 9 anos? Por que a exposição conta com apenas 13 fotografias? Não sendo botânico, o que quer um fotógrafo com tanto mato? Qual é a graça de ver uma floresta vazia?

É exatamente aí que o presente exercício ganha corpo, pois os pares constituídos para o vislumbamento de imagens supostamente antígonas, nos fornecem uma imagem filosófica do que poderia ser uma imagem que exaspera suas atribuições visuais, para possibilitar uma

imersão em campos de experiências “invisíveis”. Parece-me, por exemplo, que Struth está muito pouco preocupado em criar uma espécie de catálogo diferencial entre as florestas do mundo, muito menos inclinado ainda, a informar seu público sobre as funções e características dos equipamentos nucleares, tampouco acredito que ele esteja enrijecido em formalismos técnico-estéticos, como composição de luz, enquadramento e etc; a meu ver, as intencionalidades do fotógrafo residem, fundamentalmente, em intensificar relações com o que não se vê nas imagens que ele produz.

O que poderia um acidente nuclear no centro da Alemanha? Quais disputas industriais-mercadoológicas produzem monstros como aqueles reatores? As palmáceas de Juquey sobreviveriam ao vazamento de lixo nuclear na usina de Angra dos Reis? Quantos espíritos habitam essas matas? Quem será capaz de ver esses espíritos? Se *Ka'aguy* Jara é o dono do mato, está ele nas fotos? Como tais reatores veem seus nêutrons? E os nêutrons, como veem seus deuses aceleradores? Seriam os xamãs Mbya os aceleradores das partículas dos líquens de Juquey?

Enfim, poderíamos elencar infinitas outras perguntas disparadas pelos pares A e B, exatamente pelo fato de que as imagens não se esgotam no que se vê, muito pelo contrário, o que se vê abre uma multiplicação exponencial de possíveis não vistos, ou melhor, aquilo que se encontra imagetizado, dispara muitas outras potências não-imagéticas. Dito em outras palavras, os pares de imagens tecidos, engajam ontologias antagônicas em experiências não-visualizáveis, porém compartilhadas por meio da ação visual comparativa entre as fotografias.

Não bastaria afirmar que placas de nióbio são contrastivas quando postas em relação às cascas das árvores da Mata Atlântica, pois o que nos interessa aqui, é como diferentes agências visuais e não-visuais, incidem afecções sobre as imagens, produzindo efeitos perspectivos de duplicidade ontológica, que bifacializam as imagens em corpos atuais e *corpus* virtuais, passíveis de (des)dizer o que uma imagem imagetiza; ou ainda, capazes de (re)posicionar perspectivas para acessar o não-imagetizável presente em uma imagem.

O ponto focal da análise por hora empenhada, nos permite, conquanto, sistematizar dois parâmetros reflexivos fundamentais no tocante às imagens não-representacionais a partir dos pares A e B: 1) Imagens de árvores, florestas e seus demais componentes visualizáveis, são indiscerníveis de muitos outros caracteres não-visuais, que também compõem uma imagem, e exasperam de longe, a simples comprovação visual da existência de árvores, florestas e seus demais componentes; e 2) Imagens de fios eletrostáticos, placas de nióbio e microchips de carbono condensado, operam afetações não-visuais, alargadoras dos limites

entre o que é visível e o que é invisível em uma imagem, refutando a pura constatação observacional daquilo que se encontra imagnetizado em condição material nas imagens.

Em outras palavras, a ideia de não-representação perseguida em nosso percurso teórico-analítico, reside em uma espécie de dupla convivência entre caracteres visuais e não-visuais inextricáveis em uma imagem, substancialmente por ela configurar um envelope corpóreo atualizável e transmutável, bifacializado em ontologias visíveis e “invisíveis”, o que faria das imagens categorias não exclusivamente imagéticas. Nesse sentido, se propomos a noção de que uma imagem não é necessariamente visual, a ideia correlata de “representação” passível de ser vista em uma imagem, também é incompatível se aplicada a essa “outra natureza” de imagem: a imagem que não é imagem, ou ainda, a imagem não-representacional.

No limite poderíamos afirmar por meio desse raciocínio, que os reatores nucleares fotografados por Struth não o são, ou melhor, são mais do que meros reatores, são corpos biopolíticos, avatares bio-tecnológicos, monstros marcianos, cenários de filmes e assim por diante; e as florestas, por sua vez, antes de serem florestas, são casas de espíritos, cidades das árvores, fragmentos do paraíso, imagens do céu, e assim sucessivamente.

6.5 Exemplo 3: As sereias correm, as romãs sangram e os livros são gente

Passemos então ao nosso terceiro e último exercício exemplificado. Se nos dois primeiros constructos imagéticos, analisamos imagens especificamente fotográficas, agora nos debruçaremos sobre imagens cinematográficas, ou melhor, teremos como “objeto” visualizado, fotogramas sequenciais de dois filmes diferentes, um realizado por indígenas e outro por não-indígenas.

Por outro lado, mais uma vez não objetivaremos produzir uma análise meramente opositiva entre supostos aspectos dissonantes presentes nos filmes, como se o simples fato de um filme ser “indígena” e o outro não, assegurasse um contraste ontológico intransponível entre eles. Obviamente, de longe pretendemos afirmar a equivalência das ontologias expressas nas imagens, mas, de novo, vislumbramos dar a ver, características não-representacionais das “naturezas” dessas imagens.

Quero dizer com isso, que menos uma comparação entre as imagens “indígenas” e “não-indígenas”, pretendo, na verdade, salientar caracteres componentes dessas imagens, que a meu ver, balizam uma espécie de parametrização metodológica, capaz de (re)posicionar essas imagens à margem da representação; ou melhor, capaz de (re)agenciar tais imagens

“fora” dos domínios representacionais. Certamente, os regimes intelectuais e de produção de conhecimento, os quais deram “origem” a essas imagens, são radicalmente distintos e incompatíveis entre si, dado suas auto-determinações ontológicas; mas por outro lado, não intentaremos compará-los para equivalê-los, nem mesmo compará-los para opô-los em chaves de análises dualistas, pelo contrário, colocaremos ambos os regimes em diálogo como forma-método de olharmos o não-visível presente nas imagens.

Lembremos as imagens do exemplo 2. Todas elas foram produzidas/construídas por um fotógrafo não-índio, portanto, ontologicamente desvinculado do multiverso ameríndio, o que não impediu-o de exasperar a representacionalidade em suas fotografias. Em outras palavras, reincidimos sobre o fato de que não basta ser “índio” para fazer um filme não-representacional, ou seja, criar/construir imagens anti-representacionais não é uma atribuição de substância e/ou essência do “eu” indígena; mas antes, são capacidades relacionais operadas entre esferas visíveis e não-visíveis, por aqueles que transcorporificam potências visuais e não-visuais, na forma-corpo-imagem.

Pois bem, o filme indígena com o qual estabeleceremos relação será o curta-metragem documentário “*Pirakuá- Os Guardiões do Rio Apa*” (2014), realizado por membros da ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul), na aldeia *Pirakuá*, localizada no município de Bela Vista-MS, fronteira do Brasil com o Paraguai. Apesar de a direção ser assinada por Gilmar Galache, cineasta da etnia Terena, a direção de fotografia e operação de câmera são de autoria de Ademilson Concianza, conhecido como Kiki, cineasta da etnia Kaiowá.

Em função disso, poderíamos aferir que as imagens corporificadas por Kiki, inevitavelmente circunscrevem uma rede de relacionalidade cosmopolítica com a noção filosófica de *ta'anga*; sem mencionar o fato de que o personagem acompanhado por Galache e Kiki ao longo do filme, é um xamã Kaiowá reconhecido na região fronteira, chamado Argemiro Escalante, que figura no documentário, menos como personagem, do que como agente de potencial proeminência na operação de mútuas afetações entre os mundos humanos e não-humanos auto-imbricados diante da câmera.

Poderíamos afirmar, sem incorrerem em generalizações superlativas e irresponsáveis, que em todas as sequências do documentário ao menos uma categoria e/ou ser cosmológico é mencionado, seja através dos depoimentos de Argemiro, seja através do registro cinematográfico de referentes topográficos de relevância no cosmos Kaiowá. O filme nos coloca ininterruptamente em experiências visíveis e não-visíveis com essas categorias e seres,

como as *cajá* (sereias), o *Yry Verá* (o dono da água), o *mboi-jaguá* (cobra com cabeça de cachorro); o *moape* (tamanduá pré-cosmológico); com as festas dançantes dos bugius, com a cachoeira onde mora o *Ka'i u'y* (macaco gigante comedor de gente), entre muitos outros. Tudo isso em apenas 13 minutos de transcorrimento de imagens.

Por fim, o segundo filme a compor nosso exercício, será “A Cor da Romã” (1968), do cineasta armênio Sergei Parajanov, uma ficção contundentemente poética, na qual cada imagem proposta exaspera e radicaliza os limites entre o que pode ser imagetizado, e que o é impossível de vir a ser uma imagem. Todos os elementos articulados nos cenários, objetos, personagens e locações, são na verdade dispositivos e índices sofisticadíssimos de esgotamento das possibilidades imagéticas, ou melhor, todos os planos do filme, antes de serem imagens, são muito mais indicadores-corpo, de que uma imagem é incapaz de imagetizar a complexidade da vida, tanto em seus aspectos objetivos, quanto em suas inferências subjetivas.

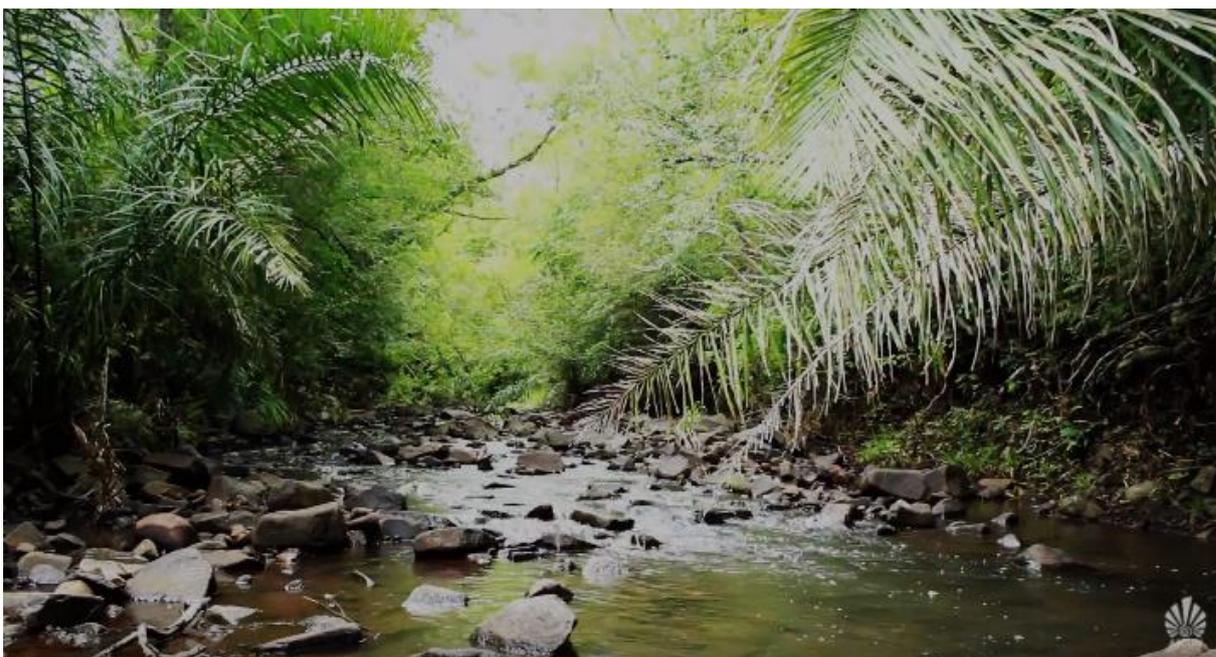
Parece-me que “A Cor da Romã”, mesmo quando ainda não acumulávamos reflexões teóricas abrangentes no tocante a não-representação, inaugura um tencionamento áspero e visceral, ao compromisso imposto às imagens, de que elas teriam a capacidade visual, de dar conta de uma realidade humana totalizada e objetiva, passível de ser racionalmente organizada em imagens. Na contramão, Parajanov nos presenteia com um filme que, antes de ser racional, objetivo e visual, é completamente lacunar, reflexivo e “invisível”.

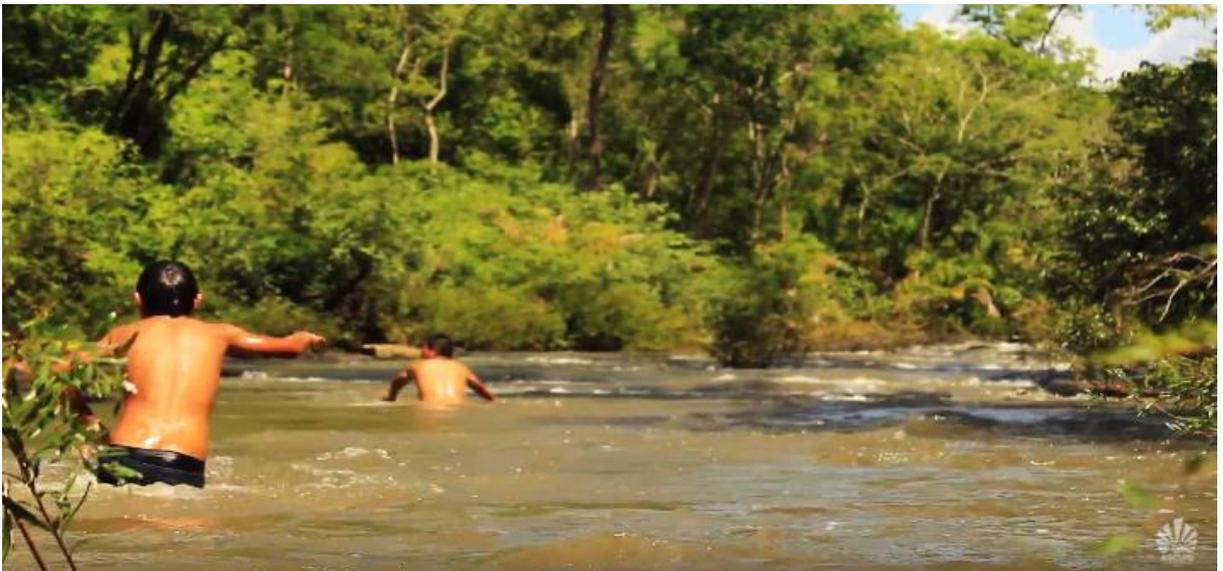
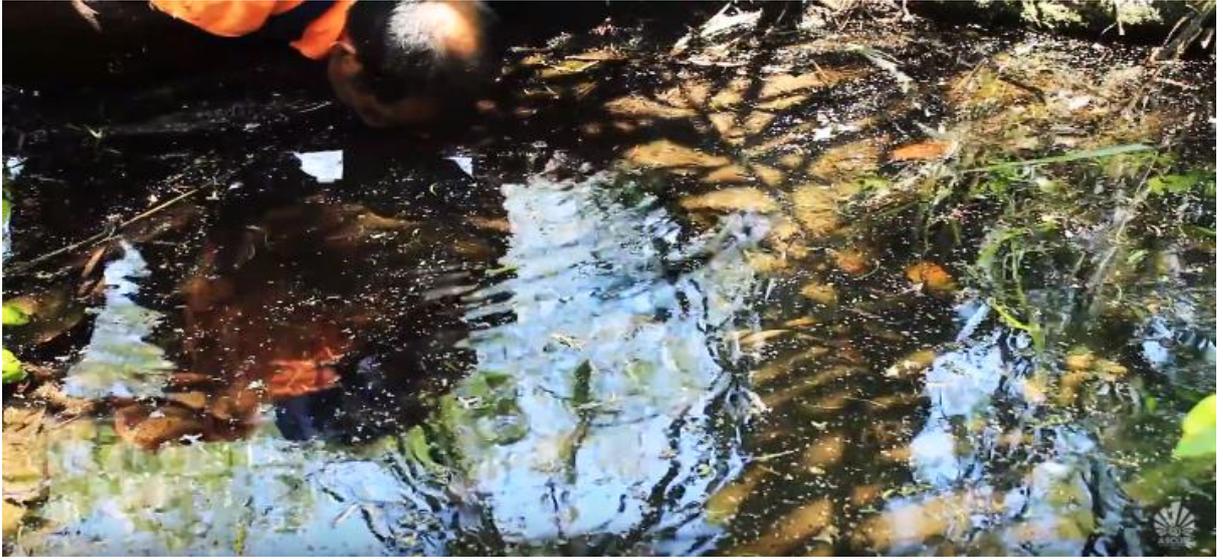
Mesmo que a beleza visual impressa nas imagens do armênio assumem caracteres estonteantes, mais expressivos e impressionantes, são os vazios imagéticos presentificados na profundidade daquilo que é impossível de visto. Dito de outra maneira, o superpovoamento de potências agentivas vulcanizada na beleza estética das imagens, dilata imensuravelmente as esferas não-visuais com as quais essas imagens relacionam-se, desviando para um plano de menor grau de agência, os caracteres visuais sobreescritos nessas imagens.

Para fins metodológicos montaremos dois blocos de imagens provenientes dos filmes acima elencados, sendo que no primeiro, serão dispostos fotogramas do documentário “*Pirakuá*”; no segundo, estarão sequenciados planos de “A Cor da Romã”. O foco de nosso exercício estará pontualizado sobre uma espécie de superpovoamento de seres, categorias e instâncias agentivas não-visíveis, indiscerníveis daquilo que efetivamente se vê imagetizado nas imagens.

Os blocos serão analisados separadamente, para que possamos nos concentrar em especificidades apresentadas por cada filme, lançando olhares às possíveis relações de não-representacionalidade imbricadas em suas imagens. Vejamos então nosso primeiro bloco:

Bloco A:





Os fragmentos dispostos acima estão presentes nos 5 primeiros minutos do filme, e nos inserem em uma amálgama cosmopolítica bastante complexa para que possamos dar início a nossa análise. Os planos são diversos, porém possuem uma constante em comum: a água.

Este agente, por óbvio, é o principal personagem do documentário. Apesar de a figura do xamã ser de fundamental relevância para o desenvolvimento do filme, todos os aspectos cosmopolíticos mobilizados por ele, tem profunda e efetiva relação com as agências conectadas com as afecções promovidas pela água enquanto uma espécie de corpo-ser cosmológico, arranjador de densas redes relacionais entre seres e categorias não-humanas.

Mesmo que a água também esteja conceitualizada como substância indispensável para a vida humana, ela está sempre relacionada a variados outros agentes que a configuram como algo a mais que uma mera substância; ela é acima de tudo um corpo, e antes de qualquer coisa, dispositivo disparador de relações com alteridades não-visíveis. Dito de outra maneira, a água em si, não nos remete a nada que não seja seu poder de suprir a sede, mas por outro lado, as afetações conectadas a ela, nos inserem em uma teia superpovoada de seres não necessariamente imagetizados nas imagens do filme.

Quando digo que esses seres não “estão” imagetizados, de longe estou afirmando que eles não estejam “presentes” nas imagens, ou melhor, ao dizer que eles não são, necessariamente, caracteres imagetizados, não suponho que eles deixem de exercer suas agências na imagem e a partir dela. Não ver objetivamente as *caja* (sereias) às margens do rio, sentadas sobre as pedras impressas nos frames do filme, em hipótese alguma me permitiria afirmar que elas não estejam às margens do rio, sentadas sobre as pedras vestidas de envelopes corpóreos não passíveis de serem imagetizados pela câmera.

Trocando em miúdos, mesmo que a câmera possua razoáveis limitações de registro de imagens, fundamentalmente concernentes à sua capacidade de imagetizar apenas os seres e as coisas do mundo que estejam sob forma visualizável espontânea, os seres e as coisas do mundo que se encontram sob forma não-visualizável, também estarão sobreescritos às imagens, porém envelopados por vestes invisíveis. Ou seja, mesmo que esses seres sob suas vestes estejam inacessíveis à observação ocular, não podemos objetivamente excluí-los das inscrições nas imagens, tampouco podemos afirmar sua não atuação através delas.

De imediato podemos salientar alguns aspectos visualizáveis presentes nas imagens, que poderão ser conectados às falas presentes nos depoimentos dispostos em off, para que melhor nos conectemos com as esferas de seres não-visíveis acionados pela agência do xamã,

em suas relações com os cineastas por trás da câmera. É sempre interessante perceber que Argemiro, se direciona a eles como uma espécie de professor, educador, que se disponibiliza a acompanhar as filmagens como uma espécie de guia espiritual que os possibilita compreender as dimensões pelas quais eles estavam entremeando-se, como se fosse necessário alertá-los de que filmar o que estavam filmando, acarretaria inevitavelmente, uma imersão em mundos que não eram os deles; e que de toda forma, filmar aqueles espaços, - rios, matas, cachoeiras, pedras e nascentes- fazia com que eles necessitassem de certa “blindagem” corpórea, para não sofrerem as ações perigosas inerentes àquela experiência.

A todo o tempo, o xamã reitera que nas pedras circundantes aos rios e antecedentes às matas ciliares, estão os protetores da água, os *y jara*, que são imagnetizados para os humanos em forma de sereias, e que seriam essas sereias que causariam doenças complexas que poderiam tornar a alma dos humanos eternamente enferma, e que por isso, os cineastas deveriam ter cuidado e respeito com as águas que filmavam. Em um dado momento, o xamã dialoga com seus “aprendizes”, e suas falas são montadas em voz off sobre as imagens:

[...] Vejam! Deem uma olhada criançaada. Isto que está se movendo: *ndui, ndui, ndui*. Estes são os *y Jara* (donos da água), o *Yry Verá* (deus da água). Se vocês judiarem ou jogarem sujeira nas águas, vocês ficarão doentes [...] A água traz saúde para nós e para todos os seres da terra. Estes são os donos da água. Se vocês não cuidarem, eles farão que você adoça e fique doente para sempre. As enchentes ocorrem porque os donos da água estão correndo. Ele é uma sereia [...] (GALACHE, 2014)

Pois bem, atentemos a este trecho retirado das legendas do filme, para estabelecermos algumas relações entre o que foi dito pelo xamã e as imagens acima dispostas em nosso Bloco A. Se ao assistirmos ao filme de uma perspectiva racionalista cartesiana, poderíamos aferir que esta onomatopeia (*ndui*) repetida pelo xamã, indubitavelmente “representaria” o som promovido pelo movimento das micro-ondas do rio imagnetizado nas imagens; ao passo que sua fala se desenrola, nos é afirmado o contrário. O som (*ndui, ndui, ndui*) na verdade, muito antes de ser referente ao “tremelicar” das ondas, é, por constatação ontológica, o som promovido por *Yry Verá*, o “deus das águas” se movendo em domínios não-visíveis, simultâneos ao domínio visível filmado pela câmera manipulada por Kiki, no qual olhos não fabricados verão apenas um rio.

A câmera assim como esse olhar não fabricado, devido suas limitações observacionais, não se encontram aptos a apreender imgeticamente circuitos não-visuais latentes e indiscerníveis do circuito-mundo imagnetizado em formas-rio sobreescrita nas imagens do

filme; pois do ponto de vista Kaiowá, ver o deslocamento das ondas do rio e ouvir seu balbuciar, é simultaneamente, ver e ouvir o deslocamento de um “deus invisível”. Dito de outra maneira, por mais que *Yry Verá* não esteja imagetizado nas telas de cinema onde o filme for exibido, não poderemos, nem de longe, concluir que ele não está corporificado não-visualmente nas imagens projetadas nessas telas.

Não vê-lo em forma-imagem, não faz de seu corpo ausente na materialidade da imagem, haja vista que as imagens Kaiowá, antes de serem imagens, são *ta'anga*, e, conquanto, seres detentores de duplicidade ontológica, capazes de produzirem efeitos duplos, visíveis e não-visíveis; assim como possuidores de bifacialidade corpórea visual e não-visual. Em outras palavras, observar as imagens que compõem nosso Bloco A, por assim dizer, é menos um exercício de ver, do que uma experiência de não ver.

Retrospectivamente, se os sons do trimilicar das ondas do rio, são muito mais do que uma inscrição sonora das ondas do rio, presente na faixa de áudio acoplada às imagens, as imagens das ondas do rio, por sua vez, corporificam muito mais do que meras ondas de um rio sobreescritas nas imagens; já que as ondas e seus sons, além de ondas e seus sons, são, acima de tudo, a corporificação de *Yry Verá*, “invadindo” as imagens e o filme propriamente dito, por meio de caracteres não-visuais.

Longe de serem representações de formas de vida do dono da água, as imagens são, na verdade, índices representantes da própria presentificação objetiva e corpórea desse ser, inextricáveis dos circuitos de vida simultâneos, nos quais visualidade e não-visualidade, manejam experiências de dupla face vividas por esse ser. Se vislumbrarmos as imagens do filme como sendo de qualquer outro rio, poderíamos aferir não estarmos vendo nenhuma sereia, nenhum ser encantado cuidando das pedras, ou nenhuma leva de seres correndo sobre as águas; mas os cineastas e o próprio xamã, nos conduzem a considerarmos a presença de todos esses múltiplos seres, que apesar de não vistos por nós, reivindicam a sua existência “invisível”, na visibilidade proporcionada pelas imagens produzidas por intermédio da câmera.

Fica evidente que os três participantes humanos da experiência de filmar aquelas águas, - fotógrafo, diretor e xamã, - estão de fato mobilizados por mútuas imbricações entre as suas realidades humanas, e as realidades de outros possíveis viventes não-humanos “invisíveis” nas “paisagens” imagetizadas pela ação da câmera. Mesmo que nós brancos desatentos, concluamos que essas referências possam ser mera metáfora ou representação mítica de sujeitos e/ou personagens mitológicos, para cineastas e xamã, elas configuram

indicadores comprobatórios de que o não visto está ali de fato; ou melhor, do que aquilo que realmente existe na realidade filmada é muito mais do que pode ser imagetizado através da objetiva da câmera.

Todos os três sabem muito bem que o dono da água não estará “aparente” nas imagens, mas também sabem todos, que ele as afetará de forma incomensurável, e que pode tanto agir de maneira à potencializá-las, quanto a amaldiçoá-las, caso as relações cosmopolíticas disparadas pelo ato de produzir/construir imagens em seus domínios, não sejam estabilizadas de acordo com suas necessidades e anseios. Ou seja, filmar esse rio não é apenas gravar imagens de um fluxo de águas, mas é antes, manejar afetações de duplicidade ontológica com uma gama de seres, que dependem da estabilização relacional a ser (re)arranjada entre humanos e não-humanos, para que as inferências disparadas de uns sobre os outros, conduzam à produção/construção de imagens que possam ser “saudáveis” para todos.

Uma vez que pedras, ondas de água, árvores, sereias, crianças que nadam, deuses da água em maratona e xamãs, encontram-se corporificados em duplas instâncias ontológicas de uma mesma imagem; por óbvio essa imagem exaspera o que pode ser visto em suas esferas ocularizáveis imagéticas, para preencher circuitos de não-visibilidade indiscerníveis de sua materialidade corpórea. Dito de outra maneira, se pedras, ondas de água, árvores, crianças e xamãs, são passíveis de serem imagetizados e sobreescritos a uma superfície visível, sereias e deuses da água, mesmo que não “apareçam” em formas imagéticas observáveis em uma imagem, compõe esta mesma imagem em suas esferas não passíveis de serem visualizadas, conjecturando, assim, a “natureza” bifacial das imagens não-representacionais de nosso Bloco A.

Tal “superpopulação” de categorias e seres não-humanos “impossíveis” de serem imagetizados, alargam as agências das imagens em espaços do “invisível”, acarretando aprofundamentos e expansões diametrais das afecções corpóreas de uma imagem em esferas do não-visível. As capacidades agentivas de uma imagem não-representacional, por assim dizer, operam atravessamentos simultâneos em ambos os circuitos: do visto e do não-visto.

À exemplo do que ocorre nas imagens do Bloco A, o “superpovoamento” desses sujeitos “invisíveis” subjacentes à imagem, deriva-se e aloca-se em regimes de não-visualidade inextricáveis ontologicamente das imagens, produzindo efeitos de intensidades variáveis, tanto em domínios visíveis, quanto em domínios não-visíveis, que disparam uma espécie de “fuga” da representação.

Dito isso, podemos, então, avançar em direção ao segundo bloco de imagens a ser analisado. As imagens que se seguirão, lembremos, foram retiradas do longa-metragem *A Cor da Romã* (1968), do cineasta armênio Sergei Parajanov.

Voltemos a salientar, que antes de estarmos suscitando uma comparação de equivalência entre as imagens dos filmes escolhidos para nosso Exemplo 3, que promoveria uma espécie de achatamento dos dois regimes de produção de conhecimento a um mesmo plano equitativo; buscamos, acima de tudo, emergir aspectos não-representacionais concernentes às imagens, os quais nos sinalizam uma espécie de exasperação dos caracteres imagéticos, na direção de agenciamentos não-visuais mobilizados pelas imagens.

Em outras palavras, não pretendemos abrir mão das diferenças entre os regimes armênio e ameríndio de produção de imagens, muito pelo contrário, aspiramos, na verdade, pôr em relevo características não-visuais das imagens escolhidas, de modo a dar a ver o transbordamento de suas linhas relacionais para domínios do “fora” da representação. Fator que, mais uma vez, nos auxiliará refutar concepções resilientes de uma ideia de “essência da não-representação”, nos permitindo visualizar o caráter eminentemente relacional da não-representacionalidade.

Pois bem, vislumbremos as imagens selecionadas:

Bloco B:







Atentemos em um primeiro momento aos aspectos imagetizados nas imagens escolhidas. Romãs que sangram, paredes por onde escorrem águas, roupas molhadas, pilhas de livros, livros encharcados, enormes quantidades de livros sobre os telhados. Uma rápida mirada nas imagens já coloca em dúvida algumas inferências da ideia de “realidade factual”, e conseqüentemente de representação.

Como podem romãs sangrarem? Nem cortes elas possuem?! Quem deixaria molhar os livros? Que livros expulsam tanta água? Tamanha quantidade de água não despedaçaria livros? O que faz um menino em um telhado com tantos livros? Que “tipo” de menino é esse? A água é da chuva? Mas não vemos chuva! Este velho é padre? Ou seria um monge? Isto é um castelo? Uma biblioteca? Que biblioteca estaria suscetível à chuva? O que um menino tão pequeno, faz sozinho em cima de um telhado tão alto? Quem é esse menino? Isso é um sonho? Quem sonha, o velho ou o menino? O filme tem referência “histórica”? Que biblioteca inundou séculos atrás?

Todas essas, e muitas outras questões podem surgir a partir da observação das imagens; mas as respostas para tantas perguntas estão nas imagens? Estas perguntas precisam encontrar suas respostas? Pois bem, esperemos mais alguns parágrafos e retornemos a essas duas últimas perguntas. Por hora, desejo ater-me a reflexões entorno de dois elementos conceituais, que a meu ver, estão subjacentes às imagens, mas que talvez nos saltem aos olhos da maneira relacional e não objetiva: transbordamento e superpovoamento.

É possível que o leitor e a leitora, acossados de imediatismo e referenciais denotativos, argumentem: - ‘isso é óbvio, os livros encharcados “representam” o transbordamento, e o telhado cheio de livros “representa” o superpovoamento’. Eu diria que sim, essa seria uma das leituras possíveis. Mas isso, definitivamente, não é tudo.

Esta conexão entre o que se vê imagetizado nas imagens e os dois elementos conceituais supracitados, podem nos acalantar com tal argumentação ocularizável, mas me pareceria muito simplista e despotencializador, nos contentarmos com uma assertiva tão ávida por fechar as portas de outros possíveis. Afirmar isso “representa” isso e aquilo “representa” aquilo, condensa múltiplas possibilidades de isso não “representar” isso e de aquilo não “representar” aquilo, em única chave-mestra.

Eu preferiria, por assim dizer, experimentar o molho de chaves todo, e talvez a mesma chave em duas portas, a mesma porta com várias chaves, e assim sucessivamente. No limite, poderíamos afirmar que os livros sobre o telhado representam inequivocamente livros? Ou esses livros poderiam ser índices representantes de seus autores? E esses autores, por sua vez, poderiam estar imagetizados nas imagens em forma-livro? Esses livros, antes de serem olhados como livros, podem ser vistos como pessoas?

Antes que esta seção se transforme em questionário, o que quero ressaltar com tantas perguntas, reside em um aspecto já alhures desenvolvido nesta dissertação: ver a imagem de um livro não é unicamente ver um livro, ou melhor, ver um livro em uma imagem, pode ser ver muito mais que um livro na imagem. Justamente aí, repousam os domínios “invisíveis” inextricáveis do que se vê imagetizado em uma imagem, aquilo que não se vê propriamente, mas que afeta e agencia a imagem com circuitos que estão, exatamente, “fora” dela.

Uma imagem, menos é iconograficamente verdadeira, do que o é perspectivamente incerta, disforme e dilatável. Dito de outra maneira, menos que certezas visíveis endógenas às imagens, uma imagem agencia questões conectáveis com outras questões, que desencadeiam relações exógenas a ela, com múltiplos outros corpos e agentes, concernentes à sua exterioridade.

Desterritorializar as imagens dos campos imagéticos, ao passo que promove o esgarçamento de suas afecções ao “invisível”, reterritorializa tais imagens no “entre” do visível e do não-visível; permitindo aos caracteres imagetizados, agenciar relações até então fechadas e impossibilitadas a eles. Dizer que um livro pode ser uma pessoa corporificada em forma-livro, é uma maneira de abrir os livros, para neles vermos pessoas; ou melhor, é abri-

los para que não sejam meros ícones representativos de livros, e, assim, fazer agir seus devires.

Aparentemente não estou a responder nada. Mas não só aparentemente, pois não pretendo, ainda, responder nada de fato. Portanto, me permitam mais algumas perguntas: O que mais um livro transborda? Esses livros teriam sido lidos pelo menino? Ou teriam sido pelo velho? Podem tantos livros habitar a mente de um menino? Onde mais os livros habitam? Somente as mentes e as bibliotecas? Alguém lê em cima de um telhado? Um livro molhado tem cheiro de livro? E as páginas, depois de molhadas não grudariam umas às outras? Como é ler um livro molhado? E como é estar molhado e ler um livro? Como é comer as páginas molhadas de um livro? Lambuzar-se da tinta escorrida de suas palavras? Inventar as palavras já desfeitas pela água? Invadir suas páginas e nelas dormir? Deixar-se ser invadido e guardá-las no esôfago?

O que quero aludir com tantas perguntas, incide, exatamente, sobre uma espécie de não esgotamento das imagens nelas mesmas. Todas essas questões nos conduzem a transbordamentos da relacionalidade das imagens para circuitos do incerto, do inesperado, do exasperável, e, conseqüentemente, do não-visto no corpo das imagens; e quando digo não-visto, voltemos a reiterar, não pode nem de longe, ser concebido como não-presente.

Transbordam pelas linhas de relação dessas imagens, múltiplas possibilidades de atualização de suas inferências sobre os campos visíveis e não-visíveis, e ao passo que esse transbordamento aumenta sua intensidade, o próprio corpo da imagem sofre um alargamento exponencial, o que também intensifica as capacidades agentivas dessas imagens.

Parece-me que tais transbordamentos são também, uma forma de aceleração das vibrações corpóreas dessas imagens, que transpiram, terminam por ofegantes, mais quentes, irritadas, eletrificadas; ou melhor, ao transbordarem a si mesmas, as imagens seriam como os nêutrons dos reatores ligados a todo vapor, como as partículas aceleradas pelos xamãs e seus *mbaraká*.

Imagens que transbordam, transpiram e encharcam-se de perguntas, são imagens igualmente superpovoadas, de seres como os livros, dos corpos de seus autores, das presentificações de seus personagens, de telhas e telhados, de romãs que sangram como o coração das gentes, das mais variadas águas que existem sobre a terra, das chuvas, dos rios, das cachoeiras, das palavras molhadas, das páginas desintegradas; e por que não, de mais inúmeras perguntas.

Esse superpovoamento, porquanto, antes de imagetizar, (des)imagetiza o não-imagetizável; ou seja, menos do que dar a ver objetivamente, uma imagem superpovoada é uma imagem que exaure os olhos, fundamentalmente pelo fato de que eles são incapazes de ver tudo o que a imagem traz consigo, “tatuado” e acoplado em seu corpo.

Em outras palavras, as imagens “fora” da representacionalidade, transbordam porque são/estão superpovoadas, seja de sereias, cobras-com-cabeça-de-cachorro, livros-gente, telhados-mundo, meninos, velhos e chuvas; seja, em contrapartida, de perguntas. Com isso, eu diria que “olhar” as imagens não basta, pois o enigma deste jogo relacional agenciado pelas imagens não-representacionais, repousa, substancialmente, em ultrapassar o visto, para adentrarmos em experiências de não-ver.

Retornemos agora às duas perguntas que nos dispusemos a (não) responder parágrafos acima: *as respostas para tantas perguntas estão nas imagens? Estas perguntas precisam encontrar suas respostas?* Acredito que uma resposta negativa transbordou em volumes grandiosos ao longo das linhas escritas até aqui, não apenas pelo texto estar superpovoado de questões que agenciam relações com outras questões; mas acima de tudo, pelo fato de que uma imagem não está reduzida ao que ela representa, já que na verdade, uma imagem é infinitamente esgarçada por agenciamento, e não por representação.

Dizer isso, “representa” isso, e aquilo “representa” aquilo, é reduzir as intensidades agentivas das imagens apenas aos aspectos imagéticos corporificados nas imagens, sendo que, de acordo com nosso percurso até aqui, não podemos excluir das agências das/sobre as imagens, aspectos não-imagéticos corporificados no corpo de uma imagem. Mas do que serem vistas, as imagens “fora” da representação necessitam ser “entre-vistas”, pois ao habitarem o “fora” da representacionalidade, elas estão a habitar o “entre” do visível e do não-visível.

CAPÍTULO VII

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nosso derradeiro capítulo, tecerei algumas reflexões retrospectivas que se fazem necessárias, assim como determinadas sistematizações entorno da noção filosófica de *ta'anga*, que agora poderão ser conjecturadas. Este texto em muitas de suas linhas relacionais esteve agenciado a um caráter programático, e moveu seus esforços em direção de uma parametrização de acepções cosmológicas e cosmopolíticas, conectadas às redes de relacionalidade em que as *ta'anga* estão imbricadas.

Antes de uma espécie de esgotamento do tema, perseguimos o alargamento das discussões teóricas que envolvem as imagens nas cosmologias Mbya e Kaiowá, como forma de disparar outros possíveis entendimentos antropológicos acerca das imagens ameríndias, e suas relações com modalidades de alteridade humanas e não-humanas. Reconheço que poderiam (e podem) ser incluídas nos mosaicos de relação concernentes às *ta'anga*, categorias cosmológicas diferentes das que aqui analiso; mas em contrapartida, acredito ter contribuído com aprofundamentos etnográficos, no tocante à elaboração de uma determinada teia de multiplicidades agentivas das imagens, no multiverso de meus interlocutores.

Uma dessas categorias, que apareceu em conversações com os cineastas Kaiowá, e não pôde ser devidamente investigada em função do tempo de finalização da presente dissertação, foi *Mbo'u*. Segundo eles, se trataria de certas ações performatizadas pelos humanos, que desencadeariam o descontentamento dos espíritos; ou ainda, eventos comuns nas vidas dos humanos que não poderiam ser “encenados”, como velórios, assassinatos, estupros, enforcamentos e etc, para que a relação entre humanos e não-humanos não fosse desestabilizada.

Esta categoria, por exemplo, muito tem a se conectar com as interdições impostas aos registros via câmera de vídeo em situações rituais como os *nhemongaray*, e outros procedimentos xamânicos; mas infelizmente, tal investigação terá de compor um trabalho posterior, ou até mesmo a etnografia de colegas que também se interessem pelas imbricações entre xamanismo e imagens. Em outras palavras, quando digo que este texto prevê a abertura

de possíveis, me refiro a este tipo de relacionalidade lacunar com o tema, exatamente por não ter a pretensão de totalizar as discussões referentes a ele.

O caráter programático do trabalho hora apresentado, deve ser inteligido, acima de tudo, como mais uma linha dessa imagem-rizoma que circunscreve às *ta'anga* e seus agenciamentos cosmológicos; ou melhor, o texto que hoje disponibilizo, deve ser recebido como um ensaio-método de como é possível ver as *ta'anga*, ao passo que consiste em ensaio-método de como é possível ser visto por elas.

Menos que “fechar os anéis”⁹ que envolvem as imagens Kaiowá e Mbya, esta dissertação propõe incorporar em si mesma, dispositivos de produção de multiplicidades e “devires” antropológicos, a serem desenvolvidos, complexificados e aprofundados posteriormente, tanto por mim mesmo, quanto por meus pares; pois levar a sério a “natureza” fundamentalmente relacional das *ta'anga*, nos permite, sempre que possível, atualizá-la em meio às suas redes de relação cosmopolíticas, que por sua vez, também são atualizáveis ininterruptamente.

Outro fator importante de ser posto em relevo, foram as afetações extremamente frutíferas sofridas pelo texto após o exame de qualificação, que de modo provocador inaugurou discussões até então não previstas, e que a meu ver, proporcionaram uma maior dilatação dos agenciamentos provenientes do tratamento do tema.

De um lado, a reorganização de algumas seções e o desmembramento de outras em forma de capítulos, garantiram o adensamento de determinadas reflexões, e colocaram, por exemplo, o desafio de sofisticação das redes de relações cosmológicas entre as *ta'anga* e demais seres não-humanos.

De outro, a proposição de materializar minha acepção de imagem não-representacional em forma de exemplos imagéticos, possibilitou maior fôlego a ser investido na montagem de uma imagem filosófica potencializada da ideia de não-representação, tão quanto auxiliou na negação de uma “essência indígena” da não-representacionalidade.

Acredito que este texto, mesmo depois de entregue e avaliado, permanecerá em construção e atualização progressivas protagonizadas por outros corpos, mentes e mãos; como uma espécie de imagem-rizoma das imagens que pude até aqui corporificar em forma-texto. Por outro lado, concentremo-nos, agora, em algumas releituras de aspectos proeminentes do percurso teórico e etnográfico expostos anteriormente.

⁹ A expressão remete a uma passagem da Introdução de Mil Platôs (DELEUZE & GUATARRI, 1995), na qual os autores referem-se ao rizoma como um “anel aberto”.

Ao longo dos capítulos precedentes, as reflexões dispostas articularam elaborações de propostas analíticas e metodológicas, que dão a ver outros modos de manejar olhares sobre as imagens ameríndias, e especificamente sobre as imagens concernentes às cosmologias Mbya e Kaiowá. Foi-nos possível observar que as imagens vistas sob a perspectiva indígena, transbordam em variados aspectos uma imagem do que seria a *imagem*, exatamente pelo fato de que uma imagem apresenta muitas outras atribuições, afecções e capacidades agentivas, do ponto de vista destas duas etnias.

Longe de constituírem ícones representativos de uma realidade objetiva, e/ou signos organizadores de discursos mimetizados por meio de parâmetros de linguagem e cognição humanos, as *ta'anga* consistem em seres não-humanos autônomos, possuidores de socialidades cosmopolíticas, e agentes em amplas redes de relacionalidade cosmológicas. Suas inferências e intervenções, conseqüentemente, ostentam características ambivalentes e bifaciais, atuantes simultaneamente em domínios humanos e não-humanos, nos quais a indiscernibilidade entre circuitos ontológicos visuais e não-visuais, se faz operante.

Em resumo, as imagens vistas com os olhos de nossos interlocutores, antes de serem imagens, são corpos dotados de perspectiva e intencionalidades próprias, análogas às dos humanos, e figuram, inevitavelmente, em teias de relações compostas, também, por categorias de alteridade não-humanas. Em outras palavras, as imagens nos entendimentos Mbya e Kaiowá, são menos imagens do que seres possuidores de corporeidades, entre as quais a forma-corpo-imagem, nada mais seria, do que um dos muitos envelopamentos corpóreos passíveis de serem vestidos pelas *ta'anga*.

No limite, as imagens só são imagens por estarem vestidas de imagens, e na contramão, ao passo que se apresentam imagens, “preservam” sua forma-corpo molecular inalterada em determinados regimes ontológicos de não-visualidade. Em contrapartida, outros seres como espíritos, almas e os *jara* (donos-guardiões), também podem vir a transformar-se em imagem, e as imagens por sua vez, podem vir a transformarem-se em espíritos, imagens-onças, reflexos-porcos, e assim por diante, a depender dos jogos de perspectivas, nos quais tais “imagens” estejam imbricadas.

Dito de outra forma, ser imagem não diz respeito a uma característica substancializada por essência, inerência, nem tampouco por imanência; ser ou não ser imagem, configura, portanto, um duplo virtual de múltiplos corpos passíveis de serem imagetizados, independentemente de quais técnicas e procedimentos de imagetização, sejam utilizados para transcorporificá-los em forma-imagem.

As imagens, a partir desse raciocínio, são “naturezas possíveis” e/ou “faces atualizáveis” de variadas categorias de seres, podendo ser humanas e/ou não-humanas, afetadas por transformações corpóreas que podem ser ativadas por ações distintas, como por exemplo, o disparar do *rec* de uma câmera de filmagem, o pincelar de um desenhista sobre a tela, ou a conversão de uma doença em espírito-imagem promovida pelos xamãs.

Quando digo que as imagens são “naturezas possíveis” e/ou “faces atualizáveis” de diferentes seres, estou me referindo ao aspecto de que esses movimentos transformacionais são indissociáveis; já que ao se atualizar a “face” de um corpo em forma-imagem, se estará acionando simultaneamente, a transformação de sua “natureza” corpórea, e, portanto, a mutação de sua determinação ontológica.

Retrospectivamente, reincidentos sobre o fato de que tais atualizações também estão vinculadas às formas corpóreas envelopáveis, e, por consequência, essa transformação de ontologias, igualmente desencadeia trocas de perspectivas. Ora, caso um espírito “apareça” para um xamã vestido de imagem, sua condição ontológica não mais será de espírito, para vir a ser a condição ontológica de espírito-imagem; e ao passo que essa troca de envelope corpóreo se executa, sua perspectiva não mais será exercida de um ponto de vista de espírito, para ser efetivada de um ponto de vista de espírito-imagem.

Vejamos que essa perspectiva não se afirma nem do ponto de vista de espírito, nem do ponto de vista de imagem; ela é concretizada por um terceiro modo de ver, próprio desse ser xifópago, que aglutina em si mesmo afecções de espírito e de imagem, não sendo nem um, nem outro.

Ou seja, as *ta'anga* (imagens) veem os mundos aos quais estão imbricadas de uma forma, e os espíritos (*angüe/angüere*) veem os mundos aos quais estão imbricados de outra. Se uma imagem se vestir de espírito, ou se um espírito se vestir de imagem; após estarem vestidos, nenhum deles verá esses mundos como viam a princípio, pois a troca de perspectiva é inevitável, quando se veste outras peles.

Nesse sentido, deparamo-nos com a possibilidade sempre latente, de um corpo vir a ser uma imagem, ao mesmo tempo em que nos vemos diante da possibilidade, também sempre latente, de uma imagem vir a tornar-se outro corpo. Essa bifacialidade das *ta'anga*, conseqüentemente, posicionam as imagens nas cosmologias Mbya e Kaiowá, em domínios ontológicos e cosmopolíticos nos quais os circuitos de visualidade e não-visualidade encontram-se indiscerníveis; sobre-grafando aos corpos das imagens, caracteres visíveis e “invisíveis” indissociáveis.

Dito isso, podemos sistematizar alguns parâmetros analíticos de modo a averiguar a aderência das *ta'anga* em regimes perspectivistas, que esgarçam os entendimentos de imagem pautados em substratos teóricos mononaturalistas; permitindo-nos relacionar as capacidades agentivas das *ta'anga*, com as de outros seres e categorias cosmológicas.

Notemos: 1) As *ta'anga* são seres dotados de corporeidades, intencionalidades e afecções específicas advindas de seu corpo, capazes de ver e agir nos mundos humanos e não-humanos, provocando efeitos variados, como mortes, chuvas, adoecimentos, curas e etc; configurando-se, conquanto, como uma espécie de imagem-corpo. 2) As *ta'anga* antes de possuírem uma “essência” de imagem, são seres eminentemente relacionais, que disparam agenciamentos com outras categorias de seres cosmológicos como espíritos, reflexos, almas e palavras; a depender das redes de relacionalidade às quais elas estejam imbricadas. 3) As *ta'anga*, assim como outros seres, estão suscetíveis a troca de envelopes corpóreos, podendo assumir diferentes formas-corpo e perspectivas, de acordo com os regimes cosmopolíticos concernentes às suas atualizações ontológicas.

A partir daí, nos distanciamos sensivelmente das concepções de imagens enrijecidas aos sistemas de códigos semióticos de linguagem, que entendem as imagens como partes mínimas da articulação discursiva-narrativa da lógica comunicacional humana. A sintaxe oriunda da tríade locutor-mensagem-interlocutor, deixa de fazer qualquer sentido quando as imagens são efetivamente capazes de comer, dormir e matar.

Iconograficamente esvaziadas, as *ta'anga* preenchem-se de agências humanas e não-humanas, que as fazem transbordar a própria conceituação de imagem, para esparramar suas linhas relacionais aos domínios de realidades “invisíveis”, onde habitam as cobras-com-cabeça-de-cachorro, os tamanduás gigantes, as sereias, os livros-gente, os telhados-mundo, as imagens-onça e os espíritos-imagem. Antes de representativas daquilo que nelas está imagetizado, as imagens são representantes das múltiplas existências de alteridade, inclusive daquelas “impossíveis” de se tornarem imagem; ou melhor, inclusive daquelas que são incompatíveis com a imagetização.

As imagens Kaiowá e Mbya exasperam os limites impostos pela representação, exatamente por trazerem impressas em seus corpos, potências virtuais não-visíveis, presentificáveis, atualizáveis, e inextricáveis de afetações cosmopolíticas nos regimes de visualidade e não-visualidade, contemplados pelas cosmologias das duas etnias. Não representar nas imagens não significa abrir mão da significação, significa significar além da significação, para acessar a relação.

Uma imagem da qual se subtrai a capacidade imagética, para multiplicar suas agências “invisíveis” e posicioná-la no “fora” da representação. E quando digo que se subtrai, não estou nem de longe me referindo a uma espécie de anulação, pois tal subtração se faz necessária, exatamente para desestabilizar regimes de ocularização, que se sobrepõem aos múltiplos circuitos cosmológicos não espontaneamente visuais, e exercem uma espécie de autoritarismo do *olhar*, via imagetização.

As *ta'anga*, por sua vez, ao habitarem o “fora” da representação, estão a habitar o “entre” do visível e do não-visível, do imagetizado e do não-imagetizável; nos ensinando que, na verdade, é preciso des-olhar as imagens, entre-vê-las, subtrair seu superávit imagético para acessar o não-visto nelas mesmas, subtrair seu Uno para traí-las, e, assim, transver os mundos¹⁰, vê-los em n-1, vê-los além do olhar.

¹⁰ BARROS, Manoel de. As lições de R.Q. In: Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 75

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGEL, Henri. *A Estética do Cinema*. Ed. Cultrix: São Paulo, 1982.
- ALAIMO, Stacy. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. *Revista Estudos Feministas*. vol. 25 n.2. Florianópolis may/aug, 2017.
- ALAIMO, Stacy; HEKMAN, Susan (Eds.). *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 2007. p. 237-264.
- ANDRELLO, Geraldo; MARTINI, André; ALVES, Renata; OLIVEIRA, Ana Gita. Mapeando Lugares Sagrados Patrimônio imaterial, cartografia e narrativas em Iauaretê. In: ANDRELLO, Geraldo (Org.). *Rotas decriação e transformação*. Narrativas de origem dos povos indígenas do rio Negro. FOIRN/ISA. p. 18-42.
- BARROS, Manoel de. As lições de R.Q. In: Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2001.
- BRASIL, André; BELISÁRIO Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista. Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro, UFRJ v.6, 2016.
- CLASTRES, Pierre. *Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- COELHO DE SOUZA, Marcela. Conhecimento indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concreta. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro (Org.) *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora Unesp e Cultura Acadêmica, 2014. p. 195-218.
- DE ABREU FILHO, Ovídio. O fora e o signo. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 16, n. 22, p. 89-112, dec. 2007. ISSN 0104-6675. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnfp/article/view/236>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- DE LA CADENA, Marisol. Indigenous cosmopolitics in the Andes: conceptual reflections beyond “politics”. *Cultural Anthropology*, 25(2): 334-370. 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUTRA, Israel Fontes. Xamanismo Uhtapinõponã: princípios dos rituais de pajelança e do ser pajé Tuyuka. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PUC, São Paulo, 2010.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva 1991.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. *Revista de Antropologia* 38 (1). São Paulo: Editora da USP, 1995.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *Redes de relações nas Guianas'* (organização e introdução). NHII/FAPESP/Associação Editorial Humanitas, 2005.

GRÜNEWALD, Leif. *O anti-psiquê: reflexões sobre corpos e seus duplos na Amazônia*. Revista Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 249-268, jul./dez. 2012.

GRÜNEWALD, Leif. *A imagem contra a pura representação: corpos, almas e cosmopolítica na Amazônia*. Revista Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 161-179, jul./dez. 2011.

GUSS, David. *To weave and sing: art, symbol, and narrative in the South American rain forest*. Berkeley: University of California Press, 1989.

HUGH-JONES, Stephen. Escritana pedra, escrita no papel. In: ANDRELLLO, Geraldo (Org.) *Rotas de criação e transformação*. Narrativas de origem dos povos indígenas do rio Negro. FOIRN/ISA, 2012. p. 138-167.

LADEIRA, M.I; MATTA, Priscila. *Terras guaranis do litoral*. Centro de Trabalho Indigenista, 2004.

LADEIRA, Maria Inês. Depois da Migração, o reencontro. *Povos indígenas no Brasil*. Instituto Socio Ambiental, 2001/2005.

LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano*. São Paulo: EdUnesp, 2007.

LADEIRA, Maria Inês; VALLE, Lilia. *Relatório do Centro de Trabalho Indigenista*. São Paulo, CTI, 1980.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, V. 54 N° 2. USP. São Paulo, 2011.

LATOUR, Bruno. Quel cosmos? Quelles cosmopolitics? In: J. Lolive & O Soubeyran (orgs.), *L'urgence des cosmopolitiques*. Paris: La Découverte, p. 69-84, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

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.

LIMA, Tânia Stolze. Para uma teoria etnográfica da distinção entre natureza e cultura na cosmologia juruna. *Revista RBCS*. USP, vol. 14 n. 40: 43-52, São Paulo, 1999.

- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente Cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.
- MOL, Annemarie. Ontological politics: a word and some questions. In: J. Law & J. Hassard, John (Org.) *Actor-Network-Theory and after*. Oxford: Blackwell, p.74-89, 1999.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.
- PEREIRA, Vicente Cretton. *Aqueles que não vemos: uma etnografia das relações de alteridade entre os Mbya Guarani*. Tese (Doutorado em PPGA/ UFF), Niterói, 2014.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani*. Tese (Doutorado em PPGAS/ USP), São Paulo, 2012.
- SANTOS, Gilton Mendes dos; DIAS JR., Carlos Machado. Ciência da floresta: Por uma antropologia no plural, simétrica e cruzada. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 52, n. 1, p. 137-160, jan. 2009.
- SEVERI, Carlo. El Yo-memoria. *Una nueva aproximación a los cantos chamánicos ameríndios Cuicuico*, vol. 15, núm. 42, Cidade do México, 2008.
- SEVERI, Carlo. Seres Transmutantes: uma proposta para uma antropologia do pensamento. *Revista Ilha*, vol. 19, núm. 1, Florianópolis, 2017.
- STENGERS, Isabelle. Introductory notes on an ecology of practices. In: *Cultural Studies Review*. v.11, n. 1, 2005.
- STENGERS, Isabelle. La proposition cosmopolitique. In: Lolive, Jacques & Soubeyran, Oliver (Eds.) *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris. La Découverte, 2007.
- STENGERS, Isabelle. *Os inimigos da verdade não são as mentiras, mas as convicções*. Porto Alegre, UNISINOS, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. *Sociedades Indígenas e Indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Marco Zero. 1987.
- VIVEIROS DE CASTRO. A floresta de cristal. São Paulo: *Revista Cadernos de campo*, USP, São Paulo, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO. *A Inconstância da Alma Selvagem*. Editora UBU, São Paulo, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO. *And. Manchester Papers in Social Anthropology*, 7, Manchester 2003.

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

VIVEIROS DE CASTRO. *Metafísicas Canibais*. Editora UBU, São Paulo, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO. O campo na selva visto da praia. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

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

VIVEIROS DE CASTRO. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipitií: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Miami, 2004.



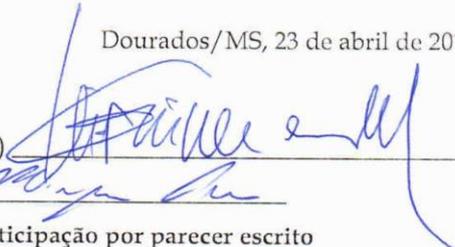
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

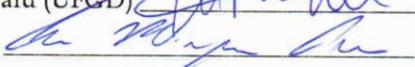


ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR IULIK LOMBA DE FARIAS, ALUNO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* MESTRADO EM ANTROPOLOGIA, ÁREA DE CONCENTRAÇÃO "ANTROPOLOGIA SOCIOCULTURAL".

Aos vinte e três dias do mês abril de dois mil e dezenove, às quatorze horas e trinta minutos, em sessão pública, realizou-se no auditório 1 da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados - FCH/UFGD -, a Defesa de Dissertação de Mestrado intitulada "Ta'anga Ymã: Perspectivismo, Cosmopolítica e Imagens Kaiowá e Mbya - O Convívio entre a Visibilidade e a Não-visualidade", apresentada pelo mestrando IULIK LOMBA DE FARIAS, do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA, à Banca Examinadora constituída pelos membros: Prof. Dr. Leif Ericksson Nunes Grünewald (UFGD - orientador), Prof. Dr. Cezar Migliorin (UFF - membro titular), Prof.ª Dra. Eliany Salvatierra Machado (UFF - membro titular) e Prof. Dr. Levi Marques Pereira (UFGD - membro titular). Iniciados os trabalhos, a presidência deu a conhecer ao candidato e aos integrantes da Banca as normas a serem observadas na apresentação da Dissertação. Após o candidato ter apresentado a sua Dissertação, os componentes da Banca Examinadora fizeram suas arguições. Terminada a Defesa, a Banca Examinadora, em sessão secreta, passou aos trabalhos de julgamento, tendo sido o candidato considerado Aprovado, fazendo *jus* ao título de MESTRE EM ANTROPOLOGIA. Os membros da banca abaixo assinados atestam que o Prof. Dr. Cezar Migliorin participou de forma remota desta defesa de dissertação, considerando o candidato APROVADO, conforme declaração anexa. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Dourados/MS, 23 de abril de 2019.

Prof. Dr. Leif Ericksson Nunes Grünewald (UFGD) 

Prof. Dr. Levi Marques Pereira (UFGD) 

Prof.ª Dra. Eliany Salvatierra Machado (UFF) - participação por parecer escrito

Prof. Dr. Cezar Migliorin (UFF) - participação remota

ATA HOMOLOGADA EM: ___/___/___, PELA PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA / UFGD.

Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação e Pesquisa
Assinatura e Carimbo