

Conversações em Watoriki Das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo¹

Stella Senra



Foto de Leandro Lima

¹ Publicado em *Cadernos de Subjetividade*, n.13, São Paulo, 2011, p.55-77.

O texto que se segue é um relato das discussões realizadas durante o curso do experimento “Dispositivos de Visão”, concebido por Laymert Garcia dos Santos, Rafael Alves da Silva e Francisco Caminati², do Laboratório de Cultura e Tecnologia em Rede do Instituto Século 21 (i21). As discussões foram levadas a cabo pelo sociólogo Laymert Garcia dos Santos, pelo antropólogo Bruce Albert, pelo filósofo David Lapoujade, pela estudiosa do cinema Stella Senra e por Rafael Alves da Silva durante a primeira etapa do projeto, que consistiu numa reunião na aldeia Watoriki, em Roraima, entre trinta e sete xamãs oriundos de todo o território Yanomami no Brasil – documentada em vídeo. Procuramos, num primeiro momento, estabelecer um entendimento da complexa noção de imagem na cultura do povo Yanomami; num segundo momento, ainda em curso, tentamos situar a reflexão sobre imagens contemporâneas passíveis de serem conectadas ao sistema Yanomami, com vistas à realização de uma série de eventos a partir do material captado nas sessões de xamanismo: um documentário, uma exposição que reúna essas imagens e desenhos de xamãs dos anos 70, o fornecimento de material para uso didático e político pela Associação Hutukara e pelo Instituto SocioAmbiental. O texto abaixo tenta estabelecer parâmetros que permitam efetuar a passagem de um sistema de imagens ao outro, sem que se perca o efeito disruptor para a nossa ordem de representação que a imagem Yanomami poderia desencadear ao ser “atualizada” em nossos suportes. O texto está dividido em duas partes: um relato sobre a primeira discussão e o diálogo que a ela se seguiu, ocorrido entre os dias 20 e 25 de março de 2011.³

Relato

As informações sobre o xamanismo Yanomami, oferecidas por Bruce Albert, chamam a atenção para o fato de que a particularidade desse povo, dentre os grupos indígenas da Amazônia, diz respeito, entre outros fatores, justamente à imagem. Enquanto aqueles têm uma pro-

2 Promovido pelo Instituto Século 21, em parceria com a Associação Hutukara Yanomami e o Instituto Socioambiental, esse experimento integra um conjunto de cinco outros, desenvolvidos pelo mesmo grupo.

3 Agradeço a Rodolfo Scachetti a cuidadosa transcrição e a tradução para o português das gravações dessas conversas feitas originalmente em francês

dução plástica de objetos, máscaras..., os Yanomami têm pouca produção dessa ordem, distinguindo-se por uma prática xamânica fundada na imagem –, mas numa imagem peculiar, que não depende de um suporte. Diz o antropólogo que este é um paradoxo da cultura Yanomami, na qual não existe imagem materializada, mas cuja ontologia e cosmologia são baseadas precisamente nessa noção: todas as imagens dos primeiros tempos são constantemente “baixadas” pelos xamãs para curar, para controlar a ecologia, e assim por diante.

As imagens primordiais são mitológicas: na origem, reza a tradição Yanomami, todos os seres eram humanos; a partir de um dado momento, a humanidade se dividiu, tendo uma parte se transformado em animais – os animais da floresta – enquanto sua imagem se transformou nos espíritos xamânicos. Todos as personagens mitológicas são humanos com nomes de animais, sendo o xamanismo uma volta a esse tempo primordial, à completude humano-animal, por meio do *urupe* – um conceito que implica ver as imagens, fazer descer as imagens.

É essa operação que Laymert Garcia dos Santos chamou de “dispositivo audiovisual” dos xamãs, no projeto do experimento: fazer descer as imagens no corpo do xamã e nele encontrar uma resolução assim como, do “chuveiro” caótico das linhas e pontos, emergem na tela sucessivas figurações – leitura intuída a partir de uma analogia da experiência xamânica com nossas tecnologias eletrônicas de produção do audiovisual.⁴

Para nosso projeto, são de grande interesse esses momentos de transformação, de passagem de uma imagem à outra, ou de um espírito ao outro – o que se dá por meio de uma constante mudança de pontos de vista: os xamãs incorporam tais imagens durante um breve instante e, noutro momento, falam, descrevendo na primeira pessoa o que estão fazendo – tornando-se, então, exteriores a elas, distanciando-se, e voltando a serem xamãs humanos que têm a visão e as descrevem enquanto uma realidade externa. Para prosseguir a analogia com o nosso audiovisual poderíamos dizer, assim, que as passagens de um ponto de vista a outro se configuram como “mudanças de canal”, por meio das quais o

4 Laymert Garcia dos Santos trabalhou essa aproximação na ópera Amazônia, de cuja criação participou e que foi apresentada na Bienal de Ópera de Munique e no SESC São Paulo em 2010.

xamã ora está incorporado à imagem, ora a comenta de fora.

Nossa discussão visa entender de que ordem seriam essas imagens, com vistas a encontrar ressonâncias e dissonâncias entre elas e as nossas imagens. Bruce Albert nos explica que a imagem tem um estatuto particular no universo xamânico, muito diferente daquele que, no nosso mundo, é designado por esse termo. Ali, tudo pode se tornar imagem, uma imagem-espírito: potencialmente, todos os objetos e todos os seres podem reencontrar essa forma, que o xamã faz descer e passar no seu corpo como uma intensidade que o põe em convulsão. Com efeito, a experiência mais precisa e essencial do xamanismo é esse momento em que o xamã faz coincidir essa imagem com o seu corpo. Segundo o antropólogo, nesse processo nunca há representação, nunca há permanência e nem identidade, qualquer que seja ela. Trata-se de uma ontologia continuamente fluida, são imagens incessantes passando, imagens essenciais das coisas, dos seres, tal como eram no momento da sua criação. Para Bruce Albert, o interesse que os Yaomami despertam em relação aos outros povos da Amazônia é essa espécie de grau zero do suporte, da representação; uma espécie de radicalidade interna como se o corpo do xamã fosse o único lugar onde essas imagens mentais se materializassem. Fica claro, para nós, que o ponto de partida deverá ser essa relação inédita imagem-corpo, esse momento de indistinção entre ambos. Também concordamos que o pensamento do filósofo Gilles Deleuze parece possibilitar o estabelecimento de um plano comum sobre o qual deveremos trabalhar, por ser, ao mesmo tempo, aquele que melhor daria conta do que a arte contemporânea vem fazendo em termos de produção audiovisual da imagem quanto daquilo que nós já pudemos ler e conhecer sobre os Yanomami. É nesse sentido que David Lapoujade chama a atenção para a analogia entre a experiência descrita por Bruce Albert e o grande plano contínuo de multiplicidades de que fala Deleuze; multiplicidades que são necessariamente componentes heterogêneos uns em relação aos outros e que estão em contínua transformação – de tal modo que sua transformação é chamada de “devir”, e o devir é as variações intensivas através das quais passam tais multiplicidades.

Sabemos que esse processo intensivo só interessa ao filósofo na medida em que não é representativo – tudo o que é da ordem da representação viria a interrompê-lo, paralisá-lo. O que nos coloca, de imediato, frente à questão da passagem: como figurar, como transformar em imagem aquilo que, por definição, deve escapar da representa-

ção? Como construir algo que seja consistente, real, plenamente real, mais real mesmo que o resto, escapando ao mesmo tempo da representação, da objetividade, da organização, da estrutura?

A primeira indagação está relacionada ao corpo, nosso ponto de partida. Pois, se o que interessa a Deleuze são os movimentos aberrantes, que transbordam tudo o que é movimento regular, este último permanece na esfera da representação, da subordinação: o corpo é também um corpo que se organiza e é organizado. Só poderemos, assim, considerar dotado de caráter intensivo aquilo por meio do que o corpo reconquista algo que não é orgânico, ou seja, o corpo sem órgãos – numa expressão de Artaud.

Além do tema da representação, que nos leva de imediato ao corpo xamânico, David Lapoujade ainda aponta mais duas outras questões, na obra de Deleuze, de grande relevância para a nossa discussão: a relação atual/virtual, que Laymert Garcia dos Santos já levantara no projeto do experimento, e a relação imagem-linguagem. É a partir desses três pontos/questões que nossa conversa evoluirá.

A primeira delas, a relação atual/virtual, concerne ao estatuto da imagem justamente no aspecto que nos interessa: a relação entre o que é a imagem para os Yanomami, e para nós. Lapoujade mostra que o atual, na concepção deleuziana, é aquilo que é determinado de maneira efetiva, organizável, acessível à representação, manipulável, entrando nas estruturas habituais; já o virtual é algo que existe plenamente, ainda que em uma forma não determinada – notadamente, ele existe sob a forma de uma potência intensiva. É o real sem ser atual. Para o filósofo, todo atual é, por sua vez, uma atualização de um virtual, mas o atual e o virtual diferem em natureza – o atual pode testemunhar a potência que ele atualiza, porém, já não é mais essa potência. Fica-nos, então, a seguinte pergunta: se supomos que a imagem é atual, determinada, o que acontece quando algo como a intensidade ou a potência pertencem à imagem, como ocorre no xamanismo? Ou, melhor dizendo, como a imagem pode ser definida de uma maneira diferente daquilo que é da ordem da representação?



Foto de Leandro Lima

A segunda questão, a relação imagem-linguagem, toca em dois dos momentos do xamanismo, a *performance* dramática e a narração, e diz respeito a um outro aspecto do projeto: a escolha do modo de mostrar os desenhos dos xamãs e de colocá-los em relação com as imagens.

No entender de Lapoujade, quando Deleuze reflete sobre as formas mais contemporâneas de funcionamento das sociedades (o neoliberalismo naquele momento), ele está, por um lado, cada vez mais orientado para uma espécie de correspondência entre imagem e linguagem e, por outro, para a realização do que chamou de sociedade de controle. Na verdade, a realização da sociedade de controle é, para o filósofo, a colocação em correspondência das imagens e da linguagem, de modo tal que cada uma controla a outra – como no jornal televisivo em que se diz o que se mostra e se mostra o que se diz, sem resto, sem sobras. O que interessou a Deleuze, no cinema e na arte contemporânea (dos anos 1985–1990), foi justamente a possibilidade de separar ver e dizer, ou seja, há algo na imagem que não pode ser dito, que só ela pode

mostrar, e há algo na linguagem que não pode ser visto; são os signos que transbordam a representação, diz Lapoujade. Contrariando o senso comum, que acredita que aquilo que uma faculdade percebe pode ser traduzido em outra, Deleuze as vê como incomensuráveis entre si: aquilo que só posso ver não posso dizer, e o que só posso dizer, ainda que pertença ao real, não posso ver. Para Lapoujade, Deleuze descobre de uma só vez o que é próprio a cada uma das faculdades, ou a cada um dos objetos, linguagens e imagens, e mantém, ao mesmo tempo, uma disjunção entre os domínios: nem a linguagem nem a imagem valem por si próprias, elas não são autossuficientes, mas existem numa espécie de não-relação, uma disjunção, por meio da qual se poderia escapar ao controle.

Estamos de acordo com relação a esse ponto de partida segundo o qual é a multiplicidade total do ser das coisas que se manifesta no devir imagem dos xamãs, um devir cujo suporte é, e só pode ser, o corpo. Bruce Albert destaca que o xamã é uma virtualidade infinita, tudo pode se tornar uma imagem e passar pelo seu corpo como intensidade; mas lembra de que há, também, um segundo momento do xamanismo, o modelo básico da coreografia em que ele descreve essas imagens, desta vez de uma maneira exterior. É o momento em que ele “narra” o modo como surgiram os espíritos, quem são eles, e como desceram...

A imagem do corpo e a subjetividade

Retomando, há duas etapas no nosso processo: uma envolvendo a imagem, a outra a linguagem. Voltaremos ainda ao segundo ponto.

A passagem do xamã de um a outro espírito se dá fora da representação, como já dissemos. Bruce Albert a define como pura experiência afetiva. Para alcançar esse modo de experiência – lembra o antropólogo – a iniciação xamanística consiste, justamente, em quebrar as condições básicas da subjetividade. Trata-se de um rompimento da imagem corporal, de um desmembramento que permite sair da representação. Só depois de concluída essa prova, o quadro de percepção habitual é desconstruído e o xamã pode chegar a sua experiência: fazer descer esse virtual infinito do ser das coisas, no seu corpo, e fazer os outros compreenderem, perceberem isso através do estado afetivo, da

experiência corporal, em dado momento⁵.

Por termos colocado, de início, a questão do virtual e do real, perguntamos se essas imagens poderiam ser consideradas como atualizações. Bruce Albert pontua que elas não são nem mesmo isso, elas SÃO o corpo imediatamente. Mais propriamente, elas são coisa e passagem no corpo; elas se tornam e são perceptíveis ao exterior unicamente a partir do momento em que *tomam corpo* literalmente, ou seja, não há outro estado. Uma nuance se introduz, quem sabe, entre linguagem e imagens no momento narrativo em que essas imagens são sugeridas pela linguagem do xamã de um ponto de vista exterior – um momento, de resto, bastante característico: quanto mais hábil for o xamã, mais ele pode se dispensar da linguagem. Trata-se de um momento onomatopéico em que ele repete os sons das coisas, dos seres... e assume a experiência afetiva do ser do objeto, da coisa.

A imagem... o que é?

Até agora a discussão buscou precisar que experiência é essa do xamã. A palavra imagem foi usada... Mas tendo em vista as sutis diferenças entre o que é nossa concepção e o processo vivido pelo xamã, precisamos entender o porquê do uso desse termo para designar algo tão diverso da nossa experiência.

Bruce Albert considera a tradução dessa experiência pelo termo “imagem” apenas aproximativa – visto os Yanomami designarem com a mesma palavra, *urupé*, tanto o que se passa com o xamã quanto toda forma de modelos reduzidos, as fotografias, os jogos, enfim, tudo o que eles viram dos brancos e que eram representações iconográficas. Ele explica que *urupé* é a componente essencial da pessoa, é a imagem corporal, mas é também a imagem de todos os seres tal como foram criados. Quando os xamãs fazem a cura de uma pessoa é essa imagem vital que precisa ser restaurada, porque fora atacada, ferida, queimada,

5 Numa aproximação, Albert afirma que uma sessão xamânica é uma espécie de psicose, como a imagem de desmembramento que encontramos nos psicóticos. Só que, aqui, isto é induzido para servir como instrumento de conhecimento na iniciação. Sob o efeito do alucinógeno, há uma espécie de desmembramento: os espíritos vêm e levam as partes do corpo do iniciante. Esse processo quebra a formação da subjetividade de base e é como um processo psicótico induzido. Mas o que é, para nós, uma doença, para os Yanomami é uma capacidade induzida de domesticar determinados processos.

retirada etc. Essa “alma”, componente da pessoa, é distinta de outra noção, *pihi*, que corresponde à volição, ao olhar – enquanto que *urupe* é a imagem corporal, suporte da energia. Na sequência de termos correlatos, temos ainda o corpo propriamente, a pele, o envelope de tudo isso, e *pore*, que é, na verdade, o inconsciente, o fantasma que cada um carrega no interior de si, responsável por todos os movimentos involuntários, pelos sonhos... *Urupe* é uma espécie de essência vital de difícil tradução; o termo foi deslocado para o lado da imagem porque tudo o que é imagem, na nossa sociedade, foi traduzido em Yanomami por *urupe*: a palavra “revista”, por exemplo, é *utupa siki* – uma “pele de imagem”. Não só os retratos, os jogos, as representações, mas também os reflexos na água, o eco (a imagem da voz) – tudo isso é designado pelo termo *urupe*.

Parece, portanto, que a experiência do xamã é o modo de ser na sua plenitude, e todo modo de existência é um modo de imagem, o arquétipo total, como define Bruce Albert; é a imagem do tempo primeiro quando os seres foram se constituindo em sua verdade primeira.

Laymert Garcia sugere um entendimento mais amplo da questão quando considera que essa imagem contém tanto o atual quanto o virtual, tomando como ponto de partida sua observação pessoal ao ver o xamã Davi Kopenawa diante das fotografias de Claudia Andujar. Com efeito, como se estivesse numa sessão de xamanismo, Davi Yanomami identifica espíritos nas imagens, diz o que está acontecendo ali, o que cada um está fazendo... Para ele, a imagem não é fixa, observa Laymert, ela é como que “apanhada” numa espécie de corrente que não para de passar. De onde sua escolha da expressão “passagem da imagem” para designar tal experiência: trata-se de uma resolução no sentido simondoniano do termo, uma resolução de potências. Algo como o que acontece na televisão quando há um problema de definição, até que o borrado se transforma numa configuração quando a imagem ganha nitidez...

Já dissemos que a imagem Yanomami não é dotada de suporte como as que conhecemos, e com as quais convivemos. No caso dos xamãs, o suporte da imagem não é material, é um estado; um estado corporal, transitório. Assim, essas imagens podem, como uma fita passando, fazer circular as identidades, como nota Bruce Albert ao retornar à noção de passagem. Nossa discussão caminha, então, no sentido de lidar com a imagem que não tem suporte, e que se constitui fora da representação. Uma imagem, por assim dizer, em seu “estado puro”, e

que Laymert Garcia identifica como inseparável de seu fundo virtual a partir do qual sua dinâmica a “recorta”. Para ele, os xamãs se constituem como uma espécie de tela – uma conclusão que será de grande importância, mais adiante, na nossa discussão. E a produção de imagens, ou a produção *tout court* desse processo, é diferente da nossa – o que traz à sua memória algo que Davi Kopenawa respondeu a um crítico de música alemão quando este lhe perguntou sua opinião sobre a arte dos brancos, após assistir à ópera Amazônia. Naquela ocasião, Davi ponderou que a arte é muito boa para os brancos, mas que para os xamãs era algo infantil, pois estes não precisam explicar tudo...

Bruce Albert também traz à tona outro episódio significativo da relação que os Yanomami estabelecem com nossas imagens. Durante a exposição “Yanomami – L’esprit de la forêt”, realizada pela *Fundação Cartier*⁶, os jornalistas, desconfiados da mistura de arte com indígenas, quiseram entrevistar Davi Yanomami sozinho, sem a presença do antropólogo. Para surpresa geral, Davi se improvisou como crítico de arte, e rapidamente se conectou no modo de produção de conhecimento por imagens dos brancos: eu vejo isso nos meus sonhos, dizia ele a propósito das obras, isso é a mesma coisa que nós fazemos, vejo isso do mesmo modo; é uma versão atenuada do modo pelo qual produzimos nosso próprio conhecimento. A cada imagem mostrada a ele, dizia: “Ah, sim, esse é o espírito tal, eu o vi assim e assim” etc. etc. Segundo Bruce, o episódio toma ao pé da letra o que dizia Lévi-Strauss ao considerar a arte como reserva ecológica do pensamento selvagem na nossa sociedade. Do mesmo modo, quando a artista Adriana Varejão esteve na aldeia e fez muitos desenhos com os xamãs, eles a trataram como alguém que pratica o mesmo gênero de conhecimento que eles próprios.

Nossa conversa se encaminha, então, para a seguinte questão: como exprimir ou testemunhar algo dessas variações intensivas que os xamãs manifestam em seu processo? Ou seja, como a atualização poderia testemunhar em favor do processo intensivo?

⁶ Curadoria de Bruce Albert e Hervé Chandès, Fundação Cartier, Paris, de 14 de maio a 12 de outubro de 2003.



Foto de Leandro Lima

O Rosto

Lapoujade traz à discussão o tema do rosto, tal como Deleuze o coloca. Para o filósofo, o rosto não existiu desde sempre, e é algo estritamente europeu. A era de nascimento do rosto é o Cristo, mesmo se já houvesse anteriormente formação de rosto. E é no rosto que se dá o encontro entre o despotismo e o capitalismo... A significação, ou o caráter ultra significante do rosto, o rosto como emissão de palavras de ordem... tem um papel crucial no Ocidente – todos têm um rosto na cabeça, o “capuz monstruoso”, como Deleuze dizia.

O filósofo considera que os homens da sociedade selvagem não têm rosto, têm cabeça – cabeça que é um prolongamento do corpo; eles não dispõem dessa função do rosto, que se cria de uma certa maneira, com o auxílio de uma função “muro branco-buraco negro” que é independente dele, mas que, na Europa, formou também o rosto como algo independente, entidade separada do corpo, valendo por si mesma. Se concordarmos que é preciso desfazer o rosto enquanto tal, como

proceder se não podemos voltar à cabeça do primitivo (nós que fomos “rostificados”, para quem tudo “significa” – uma sobancelha se levanta e nos perguntamos: o que você pretendia dizer? em que você pensa? será que te contrariei?...), já que não podemos sair do capitalismo tão radicalmente quanto aqueles que nunca entraram, mas não podemos tampouco aí ficar?

Stella Senra menciona um trabalho seu nessa mesma direção, o texto para o livro *Marcados*, de Claudia Andujar⁷, no qual trabalhou precisamente essa noção de rosto e de rostidade em relação às fotografias, ou “retratos” dos Yanomami. Para demonstrar como a representação (no caso, fotográfica) dos índios é problemática, ela mostrou que esses retratos, na verdade fotos de identidade nos quais os Yanomami portam números de identificação, manifestam a ambiguidade fundamental do ato de “retratar”, justamente, aquilo que “desfaz” o retrato – a ausência do rosto de que fala o filósofo. Ela faz ver que essa série de fotografias compreende, na verdade, desde imagens que podemos facilmente reconhecer como as tradicionais fotos de identidade – e o que há de mais “rosto” que a foto de identidade? – até imagens mais misteriosas, difíceis de serem classificadas por “escaparem” à categoria do retrato, configurando o que ela chama de “impossibilidade do retrato” – quando o rosto não é “dado”. Segundo sua análise, essas últimas fotografias correspondem exatamente às das Yanomami de contato mais recente, que ainda fazem parte da categoria apontada por Deleuze como sendo aqueles “que não têm um rosto”, mas uma cabeça que prolonga o corpo – não por acaso, várias das fotografias são de corpo inteiro. Enquanto as primeiras, na outra ponta do espectro, são mais reconhecíveis justamente por se referirem aos Yanomami de contato mais antigo, que já “cabem” no retrato, e até mesmo na foto de identidade – aqueles que, de algum modo, embora sempre problemático (afinal, há gradações nesse processo), já se encontram vestidos como os brancos: mulheres maquiadas como prostitutas, homens vestidos como trabalhadores... Eles já são capazes de “posar”, e não apenas para o retrato, mas até mesmo – com aquele conhecido olhar “ausente” – para fotos de identidade. Esses Yanomami já “ganharam” um rosto, se

⁷ Andujar, C. *Marcados*. Editora Cosac Naify, São Paulo, 2009.

“rostificaram”. Esta série de retratos de Claudia Andujar constitui, para Stella Senra, um exemplo extremamente rico do “desajuste” ou dos limites das nossas categorias (e das nossas imagens), quando a câmera tem diante de si, ao invés de rostos, as “cabeças” dos povos selvagens, tal como o filósofo descreveu.

Os desenhos – o atual e o virtual?

Para abordar o desenho dos xamãs, Laymert Garcia parte de seu encontro com o artista Francis Alÿs, a quem mostrou essas imagens.⁸ Depois de olhá-los muito atentamente, Alÿs observou que os desenhos tinham a particularidade de manifestar uma diferença fundamental em relação aos desenhos ocidentais: estes são sempre um fragmento ou algo que, mesmo inteiro, nunca “ocupa” o espaço da folha de papel. De uma certa maneira, eles “nadam” nela; em contrapartida, os desenhos Yanomami expressavam de imediato uma espécie de totalidade, porque “ocupavam” todo o campo da imagem, por assim dizer. Na verdade, isto não significa que eles ocupam a folha porque a “preenchem” completamente, nota Laymert; eles tanto a ocupam quando desenham até as bordas como quando se concentram no meio ou em parte da página, não importando quem seja o autor do desenho. Por que esse espaço se torna habitado por uma totalidade? Como gente que nunca aprendeu a desenhar tem um sentido tão apurado do desenho? – pergunta-se o sociólogo.

O artista explica que viu nesses desenhos um saber que não é da ordem do aprendido nem da ordem da composição, tal como a concebe a história da arte. Eles lhe pareceram extraordinários porque, em seu entender, configuravam uma “ruptura”: como se a folha de papel

⁸ Além de grande desenhista, Alÿs é um mestre da linha. Em toda a sua obra, informa Laymert, trata-se de traçar uma linha única, singular – uma espécie de border line, cujo traçado instaura ao mesmo tempo o sujeito e o objeto da ação, que constitui e institui a obra; o artista e o espectador num só movimento. cf. Garcia dos Santos, L. *Becoming Other to Be Oneself: Francis Alÿs Inside the Borderline*. In Godfrey, M.; Biesenbach, K.; Greenberg, K. (eds). *Francis Alÿs – a Story of Deception*. Tate Publishing, Londres, 2010. p. 188–189. Catálogo da exposição de mesmo título realizada na Tate Modern, de 15 de junho a 5 setembro de 2010; em Wiels, Bruxelas, de 9 outubro de 2010 a 30 de janeiro de 2011 e no The Museum of Modern Art, New York, de 8 de maio a 1 de agosto de 2011.

fosse um espaço de projeção no qual vem se concretizar, pela primeira vez, uma imagem que já chega pronta, inteira e íntegra; imagem que teria se formado no xamã a partir da síntese de sua experiência alucinatória com sua percepção do mundo exterior. Para Alÿs, só uma imagem dessa natureza poderia ser “projetada” sobre o papel por uma mão que, paradoxalmente, não sabe desenhá-la, e que, no entanto, a desenhou totalmente.

Bruce traz à discussão um argumento de outra ordem. Ele coloca que, independentemente do suporte, se trata sempre de um espaço cosmológico – a referência é sempre a totalidade, e o espaço do papel é completamente indiferente nessa questão. Além disso, ele acrescenta, os desenhos são sempre multiperspectivistas, razão pela qual alguém que nunca viu um papel e um lápis desenvolve logo, imediatamente, um estilo bastante pessoal. Para o antropólogo, os Yanomami que desenhavam atualizam o mesmo espaço cosmológico, mas cada um à sua maneira, sem nenhuma preocupação em representar o que quer que seja. Uma atualização pode descer na mão, sem que seja necessário se pensar nisso: é a deposição de um virtual permanente no cérebro do xamã. Por isso, depois que os Yanomami entraram em contato com o realismo figurativo escolar e com a escrita, afirma ele, seus desenhos começaram a descambar na representação, e se empobreceram.

Estamos de acordo que a arte pertence ao domínio da atualização, mas não se limita a ela, pois o devir da obra cristaliza, atualiza um processo intensivo que, no entanto, segue sendo virtual por definição. Lapoujade levanta um ponto a esse respeito: se o devir é um processo de atualização, um desenho, mesmo não sendo apenas isso, é necessariamente uma atualização – não só porque seria determinado, localizado, finalizado a seu modo, mas porque assim que entramos num registro qualitativo (ou seja, quando não se trata de intensidades, e sim de um grau de intensidade sob a forma de determinadas qualidades), então não estamos mais no intensivo puro, estamos no atual ou na atualização.

Laymert Garcia argumenta que os desenhos lhe parecem uma espécie de atualização que preserva, ao mesmo tempo, as potências do virtual – desde que, para Deleuze, a atualização é inseparável da dimensão virtual. Em seu entender, no caso dos desenhos, o que ultrapassa a representação tem a ver com isso – eles são atuais e virtuais ao mesmo tempo, pois toda a potência que havia informado os desenhos parece

continuar lá, em potência, como potência.

Lapoujade propõe voltar à “atualização” na experiência xamânica. Até agora ficou claro para ele que, para os Yanomami, tudo é imagem, que eles entendem por imagem tanto as atualizações quanto os modos de ser que são não-atualizáveis ou, para empregar uma palavra pobre, que não são “situados”. Podemos saber que a energia vital de uma pessoa se encontra nessa zona ou nesse lugar e, portanto, podemos chamar isso de imagem. Tudo é imagem, porque de todo modo a imagem é a categoria ontológica última – pois tudo “é”. Por outro lado, Lapoujade evocara Deleuze para quem o processo intensivo, a multiplicidade contínua são não-atuais, são pura virtualidade. Assim que há mudança... o devir testemunha uma mudança qualitativa: eu me torno um outro, um animal... etc. Se eu componho a frase “eu sinto que...”, isso é puramente intensivo; se eu devo compor a frase “eu sinto que me torno animal”, já entramos num processo qualitativo de atualização. Mas, como se trata de um processo de atualização de intensidades, a atualização é inseparável da potência intensiva que ela testemunha.

Retomando seu ponto de vista, Laymert Garcia dos Santos evoca o exemplo do mar e da onda. Se olharmos o mar sob o aspecto do contínuo intensivo, diz ele, compreendemos o mar como dimensão virtual. Mas se considerarmos a onda uma atualização do mar, temos na onda uma espécie de expressão-onda; mas, apesar disso, ela continua inseparável do mar. Ela também é mar, e o mar continua a ser, enquanto mar, virtual. Ou seja, temos, ao mesmo tempo, o mar e a onda, que podem ser considerados separadamente, mas que deveriam, sobretudo, ser vistos na relação, isto é, numa tomada de forma.⁹ Se considerarmos apenas a onda enquanto atualização, veremos apenas o resultado da tomada de forma e não o processo em seu conjunto, tampouco esse fundo virtual que existe, que está aí antes, durante e depois da forma-onda. Ele acredita que Deleuze insiste sempre em olhar para o mar, e em considerar as ondas do mar como vetores para ir em direção ao mar. Assim, temos ao mesmo tempo o atual e o virtual, e a atualização não esgota o virtual, jamais o esgotará, pois o virtual é justamente a fonte do devir. Nesse sentido, talvez seja possível estabelecer uma analogia entre esse

⁹ Em francês, *prise de forme*. [N do T]

processo de tomada de forma e a formação da imagem na cosmologia Yanomami. Tanto num caso quanto no outro a questão seria como conceber a relação atual-virtual, não para, de certa maneira, traduzir essa cosmologia no nosso mundo, mas para encontrar um modo de valorizar essa cosmologia no nosso mundo. Olhando para a cosmologia Yanomami, talvez possamos encontrar ressonâncias entre ela e o que há de mais refinado como pensamento contemporâneo na filosofia ocidental, estabelecendo relações produtivas para o nosso próprio pensamento.

Diálogos

Como já foram dadas as bases para compartilhar um entendimento comum, agora a conversa toma a forma do diálogo, que decidimos manter.

David Lapoujade (D.L.): Você insiste sobre a inseparabilidade atual/virtual, e eu lembro a distinção. Que sejam coisas distintas não significa que sejam separáveis, ao contrário. É o que, na mais velha das filosofias, em Espinoza, chamava-se de distinção real, ou seja, há uma distinção, mas isso não se separa na coisa, não conduz a nenhuma separação na coisa.

Laymert Garcia (L.G.): Mas, se é isso, não vejo problema.

Bruce Albert (B.A.): O problema talvez esteja na tradução do termo Yanomami, *urupe*, por imagem, o que sugere a impressão de atualização de uma representação etc. É um pouco o efeito da bricolagem que somos levados a fazer em torno de uma noção Yanomami que implica, ao mesmo tempo, o sentido da corporeidade; não é uma imagem, é antes uma forma, talvez um estado corporal com uma dimensão visual, é algo bem complicado; traduzimos por imagem para simplificar, nos apoiando no fato de que os Yanomami fazem a tradução no sentido inverso... Temos de buscar ver o quê, mais precisamente, há por trás dessa ideia de “imagem”, pois ela implica sempre um estado corporal; ela está sempre ligada à energia, ao movimento.

D. L.: É gradiente de potência, na verdade, um gradiente de potência.

B. A.: O termo “imagem” faz supor que a cosmologia é sempre uma espécie de coisa pré-existente à experiência corporal, através da qual ela é produzida no xamã. Mas deixemos claro que ela só existe através dessa experiência corporal, não existe de outro modo; ou, então, sob a forma do discurso ultra-simplificado daqueles que ouvem o xamã – uma espécie de vulgata: todo mundo sabe coisas relativamente elementares sobre

essa cosmologia, mas sua forma de existência principal reside no fato de que ela é uma experiência corporal dos xamãs. A cosmologia não preexiste. Ela já está sempre aí e só tem existência nesse fenômeno dos corpos que os xamãs nos apresentam... se quisermos corrigir um pouco em relação ao conceito de imagem para não dar essa ideia de tradução um pouco ingênua...

L. G.: Sim, mas... eu não disse que é uma tradução, eu disse que é justamente o contrário; o que eu quero dizer é justamente o contrário.

D. L.: Então, eu teria uma questão: que relação mantêm as imagens, no sentido das imagens de revista, com o corpo, qualquer que seja? Em que isso ainda permanece um corpo?

B. A.: De modo algum, é uma simples analogia, pois é sua tradução.

D. L.: Portanto, é uma imagem inferiorizada.

B. A.: É uma simples analogia, razoavelmente distante do que lhes parece o mais próximo... em relação ao que sabemos...

D. L.: Isso parece com uma imagem.

B. A.: Do mesmo modo que fazemos a aproximação do nosso sentido com a nossa tradução, eles fazem o inverso. Na verdade, talvez seja esse o problema, pois não há atualização no sentido um pouco ingênuo da tradução simplesmente, como translação de um registro a outro.

D. L.: De representação.

B. A.: De representação. Essas imagens só existem assim; do que podemos ver, é isso simplesmente. A cosmologia só tem essa existência. É por isso que os “Yanomami de base”, se nós lhes perguntarmos “como é?”, nos respondem: “pergunte ao xamã, pois ele esteve, ele viu, ele viveu isso, portanto, ele pode testemunhar isso”. A experiência direta é que dá realidade a essas coisas.

D. L.: São eles que estão em relação com as potências.

B. A.: Sua tradução simbólica na linguagem não tem qualquer valor, não é nada. Reenvia-nos à essa experiência corporal, que atesta sua existência.

L. G.: Hoje, vimos algo bastante interessante: um xamã fez uma *performance* e levou muitíssimo tempo para cantar; estava mudo. Ele fez algo silencioso, ao longo de muito tempo; uma performance, uma dança, ele evoluiu etc., a ponto de pensarmos “ah, parece cinema mudo”. Depois de muito tempo, começou... ele emitiu um som e começou a cantar etc. Achei muito interessante justamente em relação ao que estamos dizendo, pois, diríamos, o caminho que vimos ser seguido pelos outros

xamãs consistia na seguinte relação: discurso do xamã alternado com a passagem da imagem, com devires animais; ora, nesse xamã que fez a *performance* silenciosa, durante muito tempo não havia nem um nem outro. De certo modo, havia essa espécie de situação..., mas nós víamos muito bem que o animal... que o devir animal, a transformação, estava ali.

B. A.: Isso me lembra de algo: praticamente em todas as iniciações xamânicas, na saída da iniciação, os xamãs estão de tal modo enfraquecidos, magros, ao término de dez dias sem comer nada além do pó no nariz e de beberem um pouco de água com mel, que se tornam verdadeiramente esqueletos. Eles perdem, de fato, o uso da palavra; todo o primeiro xamanismo, uma vez que termina a iniciação, é exatamente o que você viu: um filme mudo. E, além disso, é extremamente lento, pois eles estão fracos, e temos a impressão de algo pesado, em câmera lenta. Não há absolutamente qualquer palavra, senão o corpo movendo-se em câmera lenta. É muito impressionante. E isso é o começo, o estado primeiro da atividade xamânica.

D. L. e L. G.: É o despertar do corpo. Um corpo novo.

B. A.: É o retorno da atividade corporal – uma vez que se tornou um xamã, pego por esses diversos devires, mas sem nenhuma palavra.

L. G.: O que significa que nesse estado... Poderíamos dizer que nesse estado eles estariam em uma espécie de situação de puro afeto, pura intensidade? Não que não haja atualização, porque há, pois podemos ver..., pois não há potência que seja nula. Mas será que poderíamos dizer que aí já ocorre uma tomada de forma, mesmo se não há linguagem?

B. A.: Ah, sim. Há uma tomada de forma que preexiste mesmo...

L. G.: À linguagem.

B. A.: ...antes da linguagem, antes das onomatopeias. É verdadeiramente o nível zero disso.

D. L.: Vemos bem como há as mais altas intensidades, que são não-verbais e puramente... da ordem do grito; na sequência, os devires animais que estão, diríamos, ainda abaixo; abaixo ainda, há a narração que já supõe uma dissociação e depois, mais abaixo, há a mensagem aos outros xamãs que...

L. G.: A interlocução....

D. L.: ...a interlocução etc. É como se houvesse quatro níveis, e com o quinto penso que seria esse nível zero... E depois a descida e a subida no interior desse esquema.



Foto de Leandro Lima

L. G.: Uma constante modulação.

D. L.: Variações intensivas, justamente, que fazem com que os níveis... Se estamos de acordo, eu gostaria então de voltar rapidamente aos desenhos.

B. A.: Uma coisa antes: quando eu emprego a noção de imagem, não se trata do ponto de chegada, mas sim de partida; o que foi triturado, problematizado nesse debate. Eu a emprego como uma espécie de analogia provisória para fazer uma ponte entre os dois mundos, mas é o objeto daquilo que deve ser pensado à luz do efeito crítico que produz o material Yanomami voltando para nós; como eu disse, o único interesse em jogo é utilizar esse material Yanomami para desestabilizar noções, como essa de “imagem”.

L. G.: Justamente, é essa a problemática.

B. A.: Nós nos deixamos facilmente capturar por ciladas nas traduções. Na etnografia encontramos os “aproximativos”, e terminamos por crer que podemos usar essas palavras sem problema.

D. L.: Sim, mas é um termo que de todo modo vai ser um problema, pois não tem nenhuma, nenhuma relação com o sentido tradicionalmente atribuído ao termo imagem.

B. A.: Sim, mas é por isso. Não tendo nenhuma relação, isso talvez produza um efeito de interrogação sobre...

D. L.: “Corte” seria melhor. Isso me parece tanto um corte; são cortes, na verdade.

B. A.: ...nossa noção de imagem. Pois toda nossa etnografia funciona assim. Não há conceito; na verdade há pouquíssimos, e o material etnográfico são sempre aproximações de traduções até medíocres, aproximativas, que acabam por se ossificar e serem discutidas na antropologia, na política...

D. L.: Como se fossem evidentes.

Rafael Alves da Silva (R.A.): Se fosse em alemão, vocês poderiam criar uma palavra de vinte sílabas que iria resolver... Só é possível filosofar em alemão.

B. A.: Um conceito telescópico.

D. L.: Muito glamoroso.

D. L.: Isso parece muito com um corte. Com um corte intensivo...

B. A.: Um corte ou tomada de forma ou coisas como essas...

L. G.: Tomada de forma é também uma armadilha. Eu gosto bastante do aspecto descritivo...

D. L.: Isso tem algo de modelagem.

L. G.: Modelagem, sim.

D. L.: Ao passo que corte, se quisermos, dá a impressão de que é como um fluxo que cortamos, há um corte, quase como um corte de laboratório. Em dado momento, é o corte, enfim, o corte de energia tal qual ela é nesse momento, seu nível nesse momento. Não digo que seja preciso substituir por essa palavra, ela não é atraente, é mais uma espécie de... Platão não é ruim, tampouco.

Stella Senra (S.S.): Platão. Já tínhamos dito isso.

L. G.: Já tínhamos dito isso.

S. S.: Um corte como... Deleuze usa para o cinema, para o plano cinematográfico como um corte móvel...

B. A.: É complicado, tem uma noção de forma, de...

L. G.: Tomada de forma, com o destaque não na “forma”, mas na “tomada”...

B. A.: ...energia, de visualidade muito forte... a multiplicidade ininter-

rupta de todos esses espíritos que são eles próprios múltiplos, mas cada um dentre eles é o nome de um espírito desacelerado ao infinito; emprega-se o termo *xamari* para o espírito da anta, mas na verdade o que se vê é algo como Davi Yanomami me explicou: “eu me vi uma vez, em um hotel, em diversos espelhos, e havia a minha imagem, multiplicada ao infinito”. Portanto, quando dizemos “ah, eu vejo o espírito tal”, na verdade se vê aquilo.

D. L.: Mil antas.

L. G.: Uma infinidade.

B. A.: Uma imagem rizoma.

D. L.: São multiplicidades, multiplicidades moleculares, verdadeiramente...

B. A.: Portanto, há sempre essa noção de multiplicidade, e sempre essa conotação de brilho; é um universo extremamente visual. A luminosidade, quando eles estão assim..., eu perguntei “o que é isso?”, e eles disseram: “isso são os olhos dos espíritos com... de onde a luz parte”.

L. G.: A irradiação.

B. A.: Davi Yanomami, que é mais pedagógico, diz: “À noite, a rodovia, com os carros...”.

S. S.: Os faróis.

B. A.: ...os faróis dos carros. “A primeira vez em que estive em Manaus, quando era jovem, no barco, na borda do rio..., víamos a rodovia e todos os carros. Isso me faz lembrar... É desse modo. E tudo acontece em espelhos, sem interrupção, uma luminosidade absolutamente intensa e”...

D. L.: Temos a impressão de que há vários espelhos que...

B. A.: E o aspecto bastante repetitivo, a descrição dos espíritos, é sempre essa noção de luz, de cor extremamente violenta e, bem..., essa multiplicidade de espíritos em todas as direções; eles se desdobram, multiplicam-se... Portanto, tudo isso...

D. L.: Tudo isso é a imagem.

L. G.: Pois é; é a imagem! Hoje, precisamente quando esse xamã que se aproximou de nós... foi o Carlos, ele dizia que os espíritos estavam prestes a se levantar e partir. Foi uma imagem absolutamente magnífica como, justamente, era uma multiplicidade enorme...

B. A.: Ele começou a nos dizer: “você não está mais aqui!”. “Você desapareceu. Ele não te vê mais. Sim, sim, acabou, o espelho dos espíritos sobe novamente, e todos os pacotes de cantos emaranhados no solo, que eles tinham deixado, estavam em vias de subir. Você não está mais

aqui e eles não te veem mais”.

L. G.: Ele dizia que isso se levantava, mas que eram como que camadas... camadas, eram espelhos...

B. A.: Ele parou em um momento e me disse: “você não está mais aqui; ele não te vê mais, você não está mais aqui”. Ele me falava do ponto de vista...

L. G.: Mas eram os olhos dos espíritos. Eram os espíritos que não o viam...

B. A.: ...dos espíritos. “Não o veem mais, não o veem mais” – pois a jornada acabou, portanto os espelhos sobem de novo e levam as guirlandas de cantos que estavam...

L. G.: Ah, eram guirlandas de cantos?

B. A.: ...enroladas no solo. Portanto, os espíritos partem novamente com isso e seus espelhos. Enfim, todo o problema da tradução...

D. L.: Do intraduzível.

B. A.: Na verdade, é o retorno crítico sobre nossa noção de imagem. O que é uma imagem, se ela pode ser isso em outra sociedade? Se pode ser esse aglomerado de multiplicidades, intensidades, brilho etc., e se eles associam isso a nossas imagens? Então, esse efeito de tradução..., o que isso pode desconstruir, produzir como questionamento sobre o que nós chamamos uma imagem? É esse o ponto.

L. G.: Justamente, eu penso que é o efeito de retorno que é interessante.

B. A.: Mas é justamente o embaraço que temos na tradução entre os dois sistemas que produz o questionamento que nos interessa.

L. G.: Sim, o que é preciso pôr na mesa é essa dificuldade e, ao mesmo tempo, a riqueza dessa dificuldade, pois... Acho que não se trata de resolver a questão, mas se nós colocarmos na mesa esse jogo “de cara” começamos invertendo completamente essa noção estúpida de que se trata de gente ignorante, arcaica etc..., que não tem nenhum interesse e que nós, nós somos fantásticos e tudo mais. Começa nesse nível mais grosseiro. Mas, ao mesmo tempo, é uma espécie de valorização de algo diferente, de enorme valor, e que foi sempre desvalorizado do ponto de vista da cultura, da arte... Nem falemos da arte, pois do ponto de vista da arte ocidental isso sequer é considerado. E tenho a impressão de que se a própria problematização já... implica uma espécie de questionamento da noção de valor – pois qual é o valor da imagem se considerarmos a imagem...

B. A.: Meu ponto é esse: o que seria uma imagem se, em um outro

mundo intelectual e humano possível, ela é essa alma das coisas? Se há conceito de imagem, ele deve ser válido de um modo mais ou menos universal; portanto, o que seria um conceito de imagem universal que pudesse incluir todas essas coisas que os Yanomami colocam nesse conceito de *urupe* do qual nos falam ser o equivalente do nosso? O que seria uma noção de imagem que englobaria a deles e a nossa? Pois eles nos indicam que as duas têm alguma relação; não sou eu quem diz, são eles: “as imagens que vocês nos trazem têm a ver, no nosso caso, com isso; nós colocamos isso no mesmo registro”. Isso nos coloca a questão: o que seria uma imagem, se ela engloba uma fotografia, um filme...? **D. L.:** Mas você diz que ela engloba, ao mesmo tempo, por analogia, não por...

B. A.: Ela engloba por...

L. G.: Não sei se é por analogia, tenho a impressão de que quando ele fala não é em termos de analogia. De forma alguma.

B. A.: De forma alguma. O problema que nos propõem os Yanomami... é esse...

L. G.: Mas eles talvez saibam muito mais sobre a nossa imagem do que nós.

B. A.: “Temos algo que se chama *urupe*”, e sabemos que no seu mundo é isso, o jornal, a fotografia, a pintura, o desenho...”

L. G.: “Isso que vocês chamam imagem”.

B. A.: “...para nós, isso que vocês fazem e chamam ‘imagem’ tem a ver com *urupe*.” Portanto, veremos no mundo deles o que é *urupe*, para que isso seja, ao mesmo tempo, uma imagem no nosso sentido e depois esse conglomerado de coisas que eles põem dentro disso e que nos deixam, sobretudo, perplexos. Portanto, temos de juntar os dois e inventar um super conceito que englobe os dois lados da imagem.

L. G.: Mas não é uma síntese.

B. A.: Não é uma síntese, mas é algo que permite pensar que ambos são pensáveis em um registro comum, como eles nos propõem.

L. G.: Seria possível que fosse uma dimensão que nós perdemos e da qual...

B. A.: Não sei.

L. G.: ...eles sabem muito mais do que nós, e veem a relação, enquanto nós não...

B. A.: Não sei. Em todo caso, o interesse na relação com eles é essa experimentação.

L. G.: Eu estou colocando como questão.

B. A.: Eu também. Que sentido há em nos interrogarmos acerca disso, de jogar com os Yanomami...

L. G.: Mas é enorme!

B. A.: Os Yanomami nos propõem um jogo. Se quisermos jogar com eles e ganhar algo, fazer uma experimentação, o que eles nos dizem é: “o que vocês chamam ‘imagem’, nós chamamos de *urupé*; e depois colocamos tudo isso dentro...”: o campo semântico de *urupé* é algo que mistura “lebres, sapos, maçãs e coelhos, ao menos para nós”. Eles nos dizem que essas duas coisas têm relação, logo parecem pensáveis em um mesmo registro. Eles nos propõem uma experimentação na qual nós buscaríamos rever nossa categoria de imagem para fazer o mesmo que eles: englobar as lebres, os sapos, os pumas etc., e nossa imagem. Então, o que é pensável e que engloba torna possível o pensamento, em um mesmo registro, da fotografia até aquilo que os xamãs experimentam em seus corpos com essas multiplicidades, essas luminosidades etc. O interesse da antropologia, da etnologia é esse: jogar com eles em experimentos, jogar com os mal-entendidos... Minhas questões partem daí, pois eles me dizem: “isso, isso também é *urupé*”. Eu, como etnógrafo, digo um pouco ingenuamente: “é uma imagem”, mas aí está colocado o desafio de sair do papel do etnógrafo; poderíamos nos contentar em dizer “é uma imagem”, sabemos muito bem. “Mas ora, se vocês me colocam o desafio, eu proponho esse jogo...”.

D. L.: Se vocês me procuram, vocês me encontram...

B. A.: Podemos ir mais longe. Tenho todo interesse pela bricolagem nas fronteiras fora da etnografia. Se eu puder dormir tranquilo chamando isso de imagens, ninguém vai me aborrecer até o fim dos meus dias! “Já que vocês me colocaram o desafio, joguemos então a adivinhação”.

D. L.: Então não vamos te aborrecer muito... Mas isso coloca uma dificuldade ocidental, que volta ao início, bem ao início da conversa, quando começamos a debater..., o que os Yanomami chamam imagem... Enfim, ali onde há imagens, para nós não há...

B. A.: Não há mais, sem dúvida houve, pois é evidente...

D. L.: Não há mais, ou então falamos de imaginação. Para nós, a única imagem que não é real e que tem, no entanto, um estatuto, é a imagem da imaginação ou do imaginário.

B. A.: São também as alucinações, que são mais próximas...

D. L.: Mas são imagens inferiorizadas, as alucinações. Seria melhor

evitarmos falar de alucinações, pois isso vai permitir reclassificar as imagens Yanomami como alucinações, e isso é ainda pior do que dizer imagem...

L. G.: Toda a questão é: se há uma relação com as alucinações, antes de mais nada é preciso esvaziar todos os aspectos negativos das alucinações, para nos perguntarmos o que é a imagem alucinada.

B. A.: Sim, eu não disse ingenuamente, eu disse por ser essa uma das categorias que, no caso de classificarmos essas experiências de imagem mental... –, que efetivamente abandonamos em um canto sob a forma de uma categoria subalterna, inferior...

D. L.: Seja a teoria da imaginação, seja a percepção alterada.

B. A.: Pois, de todo modo, na história da humanidade, a experiência que pudemos ter das imagens foi muito mais para o que fazem os Yanomamis do que para outras coisas.

L. G.: Sim, você dizia que é a imagem da imaginação ou a imagem alucinada.

D. L.: Seja a percepção, a percepção alterada, as duas faces da *imagerie* mental, diríamos. E depois, essa coisa nova, que data de quinze anos, e que é uma espécie de externalização do cérebro, pois é isso que se passa. Buscamos externalizar o cérebro; sabemos como se externalizam os serviços de uma empresa, e de todo modo é essa a ideia: o computador é essa espécie de...

B. A.: Portanto, minha história dos Yanomami, podemos dizer também: é uma imagem mental. O que é uma imagem mental?

D. L.: Mas não é uma imagem mental.

B. A.: Não, mas o modo mais habitual e conveniente de descrever é: “são imagens mentais”. Mas o que são imagens mentais?

D. L.: São imagens subjetivas..., nós caímos..., reencontramos todos os colegas dos quais buscamos fugir desde... Todos os maus espíritos...

L. G.: Os maus espíritos!

D. L.: Sem espelhos, sem nada, de frente.

B. A.: Portanto, nessa infeliz expressão estão experiências corporais tais quais aquelas que nos mostram os Yanomami..., aquilo que chamamos imagens mentais são essas coisas que atravessam seus corpos. Como descrever isso sem recorrer ao vocabulário habitual? O desafio está aí.

D. L.: Haveria uma distinção a se fazer (é uma questão...) entre a imagem como um estado do corpo em dado momento – como variação

intensiva do corpo –, e as visões que o atravessam do país dos espíritos ou do peito do céu... de descidas, como essas luminosas ou de reflexão ilimitada sobre os pequenos espelhos? Haveria uma distinção entre o estado do corpo, em dado momento, num certo nível de intensidade e as visões que, diferentemente, divagam. Seriam duas “imagens” diferentes no vocabulário deles?

B. A. São dois estados da imagem. Há uma espécie de magma perspectivo induzido pelo uso de alucinógenos no qual é preciso ver algo; e esse é o objeto da iniciação. Eles só veem, como dizem, através da aprendizagem do canto. Ou seja, aprende-se a colocar o simbólico em volta disso tudo; o que escapa são esses momentos dos devires animais, são puramente onomatopeicos, movimentos corporais. Portanto, é um pouco a sobra da tentativa de domesticação¹⁰ pelo simbólico de todo esse magma induzido no cérebro, o que escapa a esse controle, que se torna, de tempos em tempos, um pouco paroxístico, que sai do simbólico e é puramente intensivo, como você dizia. Então, há uma noção de imagem..., as visões são descrições de visões que não existem fora dessas descrições..., a não ser que elas sejam diretamente perceptíveis como um efeito dos corpos. Bom, na verdade essas imagens, quando eles contam, não existem fora de seu discurso...

D. L.: Não era essa a minha questão.

B. A.: O único momento em que elas existem é quando tomam corpo, tomam os corpos.

L. G.: Mas isso nós vemos muito claramente, hoje foi tão claro, se eu puder dizer “claro” para algo que é tão obscuro...

D. L.: Tão impactante...

B. A.: Pois é, quando eles fazem a coreografia de base descrevendo o que fazem, o que são etc., pouco importando detalhes, é porque o fluxo produzi- do pela química, que desestabilizou completamente o cérebro, é totalmente controlado, contido pelo simbólico; e o resto, que é a imagem no estado puro, é o momento dessa...

L. G.: Tomada de corpo.

B. A.: ...tomada de corpo, na qual o simbólico sai de cena, e não fica senão o onomatopeico, o efeito corporal...

¹⁰ Em francês, *harnachement*, se refere mais especificamente à colocação da sela nos equinos. [N do T]

L. G.: Talvez a expressão “tomada de forma” não seja boa, mas talvez “tomada de corpo” seja uma boa expressão para caracterizar esse momento, pois falamos justamente de corte, mas o que corta aí? Não seria justamente essa tomada de corpo? O momento da tomada de corpo é fora da linguagem, além ou aquém da linguagem, não sei, mas é justamente o momento em que se vê o que não se vê, pois não se está em um estado...

D. L.: É uma incorporação.

B. A.: No meta-discurso sobre a teoria do xamanismo, a fase de danças, de gritos etc., é denominada como imagens, chamar as imagens, fazê-las descer, fazê-las dançar; e a outra parte é mais o *ně aipe*⁺, o devir outro. É um pouco esse o modo como eles próprios veem. *Ně aipe*⁺ é, verdadeiramente, mudar de identidade, de registro; de fato, a tradução literal é “ter valor de outro”: *ně* (valor), *ai*_(outro), *pe*“(estado) e o sinal + é verbalização; portanto, um estado que tem valor de outro.

L. G.: De fato, é bastante preciso.

D. L.: Voltando aos desenhos, há uma questão que não pode ser considerada apenas à luz do atual e do virtual. É algo que me parece muito importante, e que Bruce mencionou rapidamente: é a imagem, ... é o fato de que se trata de algo impossível... do ponto de vista da coexistência de perspectivas incompatíveis em termos de representação. E essas incompatibilidades que estão, no entanto, no menor desenho, parecem-me algo ao menos tão rico, senão mais, do que a questão atual-virtual ou todo-parte, potência etc. Pois essa coexistência de perspectivas como que “ajusta” – já que os faz coexistirem –, “arranja” os planos uns nos outros: o plano perceptivo com o plano cosmológico e com o plano intensivo e com o plano... não representativo, mas figurativo, ou seja, da visão mais precisamente, nos estados xamânicos. Se há algo que a arte ocidental jamais soube fazer, apesar de toda sua audácia, é esse tipo de coisa. Muito mais do que a ideia de que há uma potência em tudo etc... pois sempre podemos supor que um artista é capaz de ter uma potência bem superior àquilo que ele mostra. Interessa, antes de tudo, esse encaixe no limite da topologia (pois são espaços incompatíveis) que é, me parece, o mais espantoso, o mais inovador e aquele que está mais em ruptura com a arte ocidental, comparado ao que dizíamos sobre o atual e o virtual etc. – que são conceitos genéticos ou geradores de toda realidade, e não distinguem a originalidade, a potência inovadora da “imagem” dos Yanomami. Eu vi muito poucos desenhos, mas aqueles

que vi me fazem pensar que... sem pretender reduzir –, que um dos aspectos mais originais, mais inovadores e mais em ruptura deve ser buscado desse lado, muito mais do que, parece-me, do lado das potências. Mas vejo bem porque nós falamos de potência, de atual e de virtual etc. Foi para colocar em relação com isso que acabamos de falar agora...

L. G.: Com a imagem. Com o estatuto da imagem. Por sinal, depois de ter tido a conversa com Francis Alÿs, pensei que isso poderia ser pensado sob esse registro, pois tínhamos ali uma imagem que fora dada, diríamos, por um xamã... que saía de seu corpo, se pudermos dizer dessa forma, pois, de toda maneira, é sua mão que desenha, mas ela não tem o sentido da composição nem... E seu pensamento tampouco tem o sentido da composição segundo a arte da representação ocidental, etc.; é uma imagem que pousa sobre o papel, mas é uma imagem da qual podemos dizer que pertence ao xamã, por assim dizer, inteiramente. Ela lhe pertence, porque é um desenho que sai dele e se concretiza diante de nossos olhos.

B. A.: Um traço sináptico que desce em sua mão.

L. G.: Sim, portanto temos diante de nós uma imagem. Uma imagem, cujo estatuto...

D. L.: Penso que não temos “uma imagem”...

L. G.: Espere. Uma imagem, cujo estatuto, segundo nossa discussão, é justamente muitíssimo complexo, muitíssimo mais complexo do que podemos supor à luz da ideia de desenho. E por que ela é muito mais complexa? Pois aí temos uma espécie de concretização de tudo isso de que estamos falando, que se torna expressão... A imagem que vemos na *performance* é também expressão, mas penso que a natureza é diferente... não sei se a natureza é diferente, na verdade. Não sei como pensar a relação entre a imagem que vemos aqui e a imagem que vem dele, e que ele deita sobre o papel.

B. A.: Mas, na verdade, o ponto comum é um pouco a multiplicidade de perspectivas. No corpo..., esses efeitos de corpos, que chamamos provisoriamente imagem são, ao mesmo tempo, pontos de vista de cada um dos espíritos a cada vez, que, nesse momento, são mobilizados nesse corpo; ele vê através da subjetividade dessa entidade que o habita nesse momento; e, portanto, os desenhos são construídos em um processo, sem dúvida, análogo. Espontaneamente...

L. G.: Portanto, podemos considerar que os desenhos são também tomadas de corpo?

B. A.: Não, enfim, em todo caso são um aglomerado espontâneo multi-perspectivista. E tudo, a territorialidade..., toda a territorialidade Yanomami é um encaixe de pontos de vista; na verdade, não há terra, há um ponto de vista sobre trajetórias, em todos os sentidos, na cosmologia, na territorialidade etc. Portanto, os desenhos têm espontaneamente essa propriedade que é comum a todas as elaborações mentais: juntar sempre grande quantidade de perspectivas. É por isso que todas as coisas que são representadas são vistas, ao mesmo tempo, de cima, de lado, em outro tempo, no presente..., e tudo está imbricado, encaixado em uma multiplicidade de perspectivas espaciais e temporais...

D. L.: Isso é realmente a topologia. Então, significa que nunca há uma imagem....

D. L.: Há sempre várias imagens. Nunca uma imagem.

L. G.: Várias imagens...

D. L.: Deveria chamar multi-imagem, na verdade. Multi-imagem.

Transcrição e tradução para o português das gravações feitas originalmente em francês: **Rodolfo Scachetti**

Stella Senra é ensaísta, com publicações em livros e revistas especializadas. No cruzamento da estética e da política, escreveu sobre cinema, incursionando ainda pelos campos da fotografia e do vídeo. Na última década tem focalizado as transformações no estatuto da imagem e da palavra em virtude da incorporação desses campos pelas artes plásticas. É doutora em Ciências da Informação pela Universidade Paris II e autora de *O último jornalista – Imagens de Cinema*. Foi professora da PUC-SP.