



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/ana-za-florestas/>

as coisas no tempo

ana zaⁱ

RESUMO: Este ensaio é uma cartografia de uma aventura do pensamento com o corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Floresta. Pensamento. Imagem.

the things in time

ABSTRACT: This essay is a cartography of an adventure of thinking with the body.

KEYWORDS: Forest. Thinking. Image.

Luiz, | <https://youtu.be/zH3jcLH3Td8>



Eu vou e vou e vou e vou e volto!



Porque se eu for
Porque se eu for
Porque se eu for
hei-de voltar...
Guimarães Rosa

Fazer uma experimentação do pensamento com a própria obra - por onde ir?ⁱⁱ A tarefa, à primeira vista, pareceu me convidar a uma leitura de trás para frente da criaçãoⁱⁱⁱ, a partir da qual eu deveria erguer um pequeno monumento para a obra. Eis quem eu sou, eis como eu fiz, eis o que essa obra é... O processo, a forma... É possível que haja algum interesse aí. A aparição do teiú diante da câmera é uma boa história para contar. Aliás, dos dois teiús. E duas seriemas. Uma estava trepada no galho da árvore. Não sabia que seriemas se empoleiravam. Nem sabia o que eu fui gravar. A ideia que me levou até lá, esqueci qual era depois que o teiú apareceu. As imagens viraram outras. E depois, a forma foi, assim, mais ou menos.

Tenho medo de falar muito do teiú e ele não aparecer. Tenho medo de falar da obra e virar estátua. Era justamente essa a questão: não virar estátua. Tenho medo da abdução. Porque aquela estátua está lá, sentada no banco, com o livro aberto, olhando... O que está pensando? Ou é só espera? Não quero esperar tanto. Não que ficar parada um pouco não seja bom. Se mexer muito, espanta o que vem sem a gente saber^{iv}. Eu parei lá, o cágado apareceu. Mas ele foi embora, eu vim embora. E, Luiz, você continua lá.

Luiz, eu fiz o vídeo para você. E para os homens-preto-e-branco na fotografia, parados, olhando a vaca. A vaca parada. O vídeo é para a vaca também. A câmera viu antes a fotografia, só depois eu vi. Era tudo um grande nó^v. O teiú puxou um fio e saiu andando. Só agora eu vi. O teiú fez a vaca andar. Eu queria lhe dar a mão e sair andando pela Escola. Um dia um homem me deu a mão que ele não tem, e saí enxergando. Eu enxerguei você. Eu tentei lhe dar a mão, você não se mexeu. O livro aberto na mesma página.

Se não posso lhe dar a mão, eu lhe dou um nome. Estou improvisando^{vi}. Agora eu o chamo estátua-no-tempo^{vii}. Que momento para ser uma estátua-no-tempo. O tempo virou outro^{viii}. Da estátua sai um fio, é quase invisível, precisa chegar perto para ver. Um fio sai do olho, tem outro que sai da ponta do pé apontado para o céu. Acho que sai um



do pé no chão também, mas esse vai para dentro. Os fios entram no tempo. O tempo é uma coisa que eu não sei dizer.

Eles colocaram o tempo na linha reta. Era pra ser uma reta pra frente. Foi muito rápido e a linha quebrou. Agora não sabem mais, as coisas-no-tempo não param de virar outras^{ix}. Era pra tudo ficar parado, indo pra frente. Agora tudo anda, pra qualquer direção^x. Não tem mais sentido. Um fio puxa o céu para baixo. O outro que entra no chão a gente não enxerga, enquanto as seriemas riem no asfalto da Escola. As seriemas-no-tempo não têm mais medo do asfalto.

Se você for andando no fim do asfalto, lá no fundo da Escola tem uma cachoeira, a gente não enxerga. Acho que antes, quando estava andando, a estátua tomava banho nela. Eu andei até lá, mas o lixo esgotou a cachoeira. O lixo-na-água é outra coisa, forma um nó que puxa a água e faz o tempo escapar do rio. O rio fica bravo quando mexem no tempo. Ele faz um redemoinho e puxa os fios da estátua. A água-na-estátua vaza e seca o chão em estado de asfalto. Mas a seriema vazou no asfalto e o teiú é genro da seca^{xi}. A estátua esgotada olha o deserto^{xii}.

Tenho medo de não sentir o deserto. Eu quero ser uma coisa-no-tempo. É só no tempo que o fio sai do olho, atravessa os óculos e entra na câmera. Quando ele sai do outro lado não dá pra enxergar onde o fio alcança. Só depois que a imagem chega. Ela demora porque gosta de dançar no tempo. É assim que ela vira outra.

A imagem-no-tempo faz a gente virar outra coisa. Ela sempre vira de ponta cabeça antes de colocar os pés no chão. Tem hora que a gente não sabe se o chão é céu, ou se o céu é chão. É assim quando a gente chama as imagens e faz elas dançarem. A gente planta bananeira. Quando eu chamei a imagem da estátua pra dançar, ela me mostrou o céu no chão. A estátua é uma imagem que tem outra imagem dentro^{xiii}. A imagem do teiú não para de dançar com ela. Elas dançam o deserto.

Eu queria saber erguer um monumento para apertar o nó e a gente não morrer no deserto. Eu tentei de tudo, e me esgotei. Depois chamei as imagens para enxergar e ser filha de uma obra e não cair no redemoinho do tempo. Mas a obra-no-tempo é uma coisa que sempre vira outra. Não sei se a estátua é filha de sua obra. Agora tanto faz, ela já é



outra no deserto. Se eu quiser habitar o deserto, terei que participar de sua formação^{xiv}. Por isso deixei o teiú me matar. Ele é genro da seca. Quero ser digna do deserto^{xv}.

O problema não é viver no deserto, é nascer nele^{xvi}. Acho que a estátua nasceu no deserto. Onde eu nasci, todo dia tinha um sapo puxando um fio de dentro da casa até a rua de terra. O fio do teiú eu só vi agora. Quando a gente encontra o teiú e deixa sua imagem matar, a gente enxerga os fios que se espalham pelo deserto, emaranhando uma coisa na outra. Os fios se misturam e formam imagens que logo se desfazem e viram outras. É muito rápido, quando uma imagem forma, o deserto contém uma floresta que a estátua não vê^{xvii}. As coisas estão sempre andando.

No deserto não tem sapo. Só fui ver sapo de novo quando me reuni com a gente que planta bananeira. Lá o sapo também perdeu o medo do asfalto. Quero ser digna do asfalto. Eu me reuni com a bananeira, vamos viver no deserto. A estátua não será minha testemunha. Eu quero morrer e virar outra.

E eu morri. E virei uma coisa-no-tempo. Agora não sei mais. Passei tanto tempo com os olhos da estátua, que quase virei uma estátua também. E, ah, como eu não queria virar estátua. Foi por medo, Luiz, foi por medo. Era uma luz no deserto. Vi com seus olhos quando o sol era forte demais para os meus. Precisava ter muito foco para andar no deserto. Eu tinha pouco, e fui tão desastrada. Saí tantas vezes da estrada... Eu fui tão desastrada! mas não fui frouxa.

Eu voltei e lhe dei a mão. E depois morri - menos uma no deserto. Lá no mundo das coisas, você dança, Luiz, você dança. É uma pena, eu não consigo explicar como isso acontece. Eu vi uma coisa e saber a coisa já é virar outra^{xviii}. Eu nunca mais conseguirei explicar as coisas, Luiz. E não sei se sentirei falta da luz.

Era uma luz incandescente, tão brilhante, amarela, parecia o sol. Só fui ver depois que a luz apagou: já era noite há muito tempo. Pouco antes de apagar, vi as imagens dos candangos asfaltados, elas lavaram os meus olhos^{xix}. Então eu soube que meus olhos já não eram da estátua e teria que ver eu mesma. Eu tive medo de andar sem a estátua, mas precisei entrar sozinha na noite do deserto, não tinha opção ...agora ela já era uma coisa no tempo. E precisei rastejar no começo, era muito escuro. Foi só com o tempo



que os olhos se acostumaram com a luz apagada e eu pude ver. A luz das estrelas. As estrelas são tantas! Você não acreditaria se eu contasse, Luiz. Olhe! Uma estrela cadente! Uma estrela caída é uma coisa de antes que só aconteceu agora.

Eu tenho medo que você não veja as estrelas quando a luz apagar. É tudo tão sutil. As luzes de silício já estão acesas, e elas são tantas! São tantas luzes coloridas, brilhantes, dançando, eu quase esqueço do escuro. Só lembro porque as estrelas do céu de silício brilham rápido demais e caem rápido demais, e eu me canso. Elas têm pressa de voltar para dentro do chão. O sonho do silício é tornar-se a própria terra e eu deixo que ele descanse em paz. É engraçado pensar que eu tive medo da singularidade - foi um equívoco. Pensei que seria uma grande falta de sentido - e já havia tanta falta de sentido no deserto. Mas o sol do Tupi é muito claro e eu não estava preparada para saber que a singularidade é o excesso de sentido. Eu sinto o excesso da vida. E é só por não estar preparada que eu chamo de excesso. Como eu fui chamar a vida de assombração por tanto tempo?

Eu não sei, deve ter sido o deserto. É muito quente de dia e muito frio de noite, as coisas ficam confusas. Havia essa miragem no meio da confusão e eu custei acreditar em meus olhos. Uma bananeira no deserto. E ela era a própria sombra, a própria água e o próprio coração. Porque eu demorei tanto para acreditar na bananeira, eu não sei. Mesmo comendo o seu fruto, eu não acreditava. Foi sua sombra que me salvou, eu era clara demais para estar no deserto.

Quando deitei na sombra da bananeira, pedi para viver em seu mundo. Eu não conseguia imaginar outro. Para isso tive que perder o medo de me perder. Quando a gente sai do deserto e entra na floresta, não demora muito, começa a andar em círculo. Eu acho que é por causa da xawara. Os fios do pensamento da estátua não conseguem vazar pelo próprio corpo - eles só sabem vazar pelo corpo dos outros - e ficam agitados, andando em círculo, cada vez mais rápido. A velocidade não deixa se enroscar com os fios da floresta. Para ser capaz de me perder, eu precisava curar a xawara, mas não sabia como^{xx}. Eu só sei que entrei mesmo assim, andando devagar. Eu sou lenta, mas não sou lerda.



Entrar na floresta, não sei dizer se foi bonito ou se foi feio. Era muito escuro. Quando via alguma coisa, chamava de assombração e mandava embora. É porque era muito estranho e eu tive medo de morrer. Ainda tentei voltar para o deserto, eu tentei, mas lembrei que lá eu também tinha medo de morrer.... Fiquei parada - até que a lua virou cheia e iluminou a noite, e eu estava no meio da encruzilhada: terei que andar por onde não conheço. Confesso que demorei pra dar o primeiro passo, é normal ter medo, viver é perigoso. Comecei a andar, eu mal conseguia ficar em pé e só era capaz de enxergar o próximo passo. De repente, percebi que não era mais medo o que eu sentia - eu estava espreitando. Quando a gente espreita a floresta, os nossos fios se misturam, o medo vai passando e ser bonito ou feio não tem mais importância. E posso dizer que espreitei a onça, embora eu considere que ela tenha me visto antes.

Encontrar com a onça, não sei dizer se foi bonito ou se foi feio. Era muito escuro. Só ficou claro quando ela disse: eu vou te comer. Eu assustei - abri os olhos e fiquei espreitando. O que mais eu poderia fazer? E eu não sei porque, mas a onça se assustou comigo. E eu assustei com o susto dela. E a onça se assustou com o próprio susto. Viver é perigoso para todo mundo. Não sei como foi, mas o sol brilhava no meio da noite. Depois apagou. A onça foi embora e eu também. Acho que a gente se encontrou para curar uma ferida. Nem ela sabia disso. A gente encarna a ferida porque nasceu para curá-la^{xxi}. Essa ferida foi a xawara que me deu e eu precisei falar com a onça - a onça também conhece a xawara. Agora eu sei que a xawara, quando acontece, é assim: eu tento explicar^{xxii}.

Eu queria ter a memória da floresta, mas passei muito tempo no deserto. Luiz, você lembra quando foi que nossos avôs corriam livres na floresta? Eu não lembro. Às vezes, eu me sinto perdida e pergunto quando a vida começou. Mas faz tanto tempo... Andar pelo deserto deixa as coisas muito distantes. São tantas dunas para subir e depois descer, os joelhos doem e eu penso no joelho de Yoasi, eu penso... É um joelho que dói para andar. Os meus joelhos doem também, Luiz. É por isso que você não anda?^{xxiii} No céu do deserto passa um filme que é sempre igual.

Quando eu ficava sentada, eu vi esse filme tantas vezes, e me esgotei. Eu precisava ver outra coisa. Foi por isso que subi as montanhas, mesmo com os joelhos doendo. Eu precisava ver do alto. E eu me esforcei tantas vezes para subir, e era sempre a mesma coisa: depois que a gente chega no alto, tem que descer. O alto da montanha é alto demais e seu cume está quase fora da biosfera, é difícil respirar. Agora terei que descer



até a altura da serapilheira. Depois que a gente fala com a onça, é prudente ficar perto do chão.

Também foi o sol do Tupi que me fez ver melhor as montanhas do deserto. Elas estavam no escuro antes e eu nem imaginava sua altura. A gente que faz essas montanhas, elas vão até a lua. E eu estava lá em cima, sozinha no espaço - com minérios e fósseis (eles também sentem saudade da terra). Por que a gente sobe tanto, Luiz? Talvez eu leve uma vida inteira para descer dessa montanha. Porque eu não posso simplesmente sair, terei que desfazê-la, e há tanta coisa acumulada umas sobre as outras, tantas camadas da terra. Ainda bem que sou boa em entropia e terei o prazer de desfazer o que já fiz^{xxiv}. Foi um alívio descobrir que eu precisaria mais desfazer do que fazer^{xxv}. Eu já fiz demais no deserto e estou aprendendo a fazer na floresta. Vou desfazer as coisas com as mãos até que elas caibam na floresta. Às vezes, depois da descrição, eu sinto vontade de dar uma forma para o desfeito. É diferente dar a forma na descrição: dar a forma já é me despedir dela. Mas eu faço, mesmo assim, porque gosto de ver o desabrochar passageiro da flor que nasce na lama. Na imagem da flor desabrochada, o antes, o agora e o depois estão juntos. É tudo tão passageiro.

Agora a noite já chegou e eu não tenho mais medo do escuro. As estrelas são tantas que eu precisaria de cinco mil eras para ver todas. Meus olhos enxergam as imagens do oráculo da noite e não tenho mais medo da vida^{xxvi}. Ah, eu não tenho mais medo da vida! Eu me emancipei e não sou mais espectadora. Agora, a minha singularidade é chamar de cinema as imagens do oráculo da noite. No mundo das coisas, a gente chama a vida de arte. Eu nunca mais precisarei repetir uma personagem. A ciência da vida faz a gente sempre virar outra. E tudo que é estranho é uma pergunta para o oráculo responder. Eu aprendi a dormir e aprendi a viver. Essa é mais uma coisa que eu não consigo explicar.

É diferente andar na luz das estrelas, é uma luz diferente, elas são tantas. Eu não sabia por onde começar e tive que me preparar para errar. O erro foi o próprio caminho^{xxvii}. Eu só perdi o medo de errar porque eu perdi o medo de ser pequena. Quando a gente erra pequena, o erro é pequeno. E a floresta é feita de tantas coisas pequenas - eu quero ser pequena para caber na floresta. As coisas pequenas, você não acreditaria se eu contasse, elas são tão grandes! É uma pena que a gente não tenha visto antes.



Há tanta coisa por ver, eu nem consigo imaginar. A gente entra na floresta com a bússola da vida^{xxviii}, não dá pra saber antes o que vai acontecer, é sempre diferente. Ela faz tantos filmes no cinema do oráculo! Dá gosto de ver, é sempre diferente. E ela fala pelo corpo, é diferente. E no dia, a imagem do filme atravessa o corpo e solta os fios no espaço da floresta. Enquanto o céu do deserto cai dentro do chão.

Peço licença para entrar. E a gente continua caminhando para dentro da floresta, ouvindo as imagens do cinema e afinando a bússola. E a gente vai... até onde? Eu não sei. Quem a gente será na derradeira batida do coração? Eu não sei. Como será ver o desabrochar da flor depois do derradeiro suspiro da carne? Eu não sei. Há tanta coisa por ver... Quem são vocês, há tanta gente por ver... Aí a gente vai assim, se adubando com a terra e a terra se aduba com a gente. É meio híbrido. E vai andando, devagar, a gente segue a vida espreitando a vida. Pra voltar a ser o que a gente nunca foi^{xxix}. Pra que a gente possa dizer: fiz e desfiz com amor.

Bibliografia

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BRANDÃO, C. R. **O que é educação?** São Paulo: editora brasiliense, 1981.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: biblioteca Folha, 2003.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Há mundo por vir?** Ensaios sobre os medos e os fins. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **O abecedário Gilles Deleuze**. C de Cultura, 2019. Disponível em <http://clinicand.com/2018/06/13/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>. Acesso: 13 dez 2019.

_____. Vigésima primeira série: do acontecimento. In: _____. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FAUSTO, J. Os desaparecidos do Antropoceno. In: COLÓQUIO OS MIL NOMES DE GAIA: DO ANTROPOCENO À IDADE DA TERRA, 2014, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/juliana-fausto1.pdf>

FEDERICI, F. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.



HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (org). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. **ClimaCom - Vulnerabilidade** [Online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/rafa-carvalho...e-uma-vergonha/>

INGOLG, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Revista Horizontes Antropológicos**. V.18, n.37. Porto Alegre, 2012.

KOPENAWA, D.; BRUCE, A. **A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KÊHÍRI, T., PÃRÕKUMU, U. **Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos**. Desana-Kêhíripõrã. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PELBART, P. P. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, B. **Imagem Contemporânea - cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Volume II. São Paulo: Hedra, 2009.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2016.

_____. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUFINO, L. Pedagogias das encruzilhadas. **Revista Periferia**. V.10, n.1. Rio de Janeiro, 2018.

SIDARTA, R. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STIGGER, V.; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Onde a onça bebe água**. São Carlos: Sesc, 2012.

VALENTIM, M. A. **Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia fundamental**. Desterro (Florianópolis): Cultura e barbárie, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

XAPIRI. Direção: Leandro Lima, Gisele Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert. Brasil, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/47012586>



Recebido em: 01/05/2020

Aceito em: 05/06/2020

i Pensadora e artesã de imagens. Artista de si: devir indígena.

ii Este ensaio é um experimento do pensamento com imagens, textos teóricos, literários e o corpo. Sua escrita é inspirada pela oralidade caipira e pela narrativa de Clarice Lispector e Davi Kopenawa e Bruce Albert. O vídeo e a primeira parte do texto foram produzidos durante o curso Cultura, educação e imagem do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp, durante o 2º semestre de 2019, conduzido por Alik Wunder e Antonio Carlos Amorim. Agradeço xs professorxs e alunxs do curso pela partilha de saberes e provocações para o pensamento. A segunda parte do texto foi produzida após o início da pandemia. Agradeço os laboratórios Labjor, da Unicamp, e Oca, da USP, pelos saberes que fazem parte desse pensamento. Para Marielle Franco.

iii “Ler a criatividade de trás para frente” é, conforme Tim Ingold (2012, p. 37-38), “conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” a partir do objeto artístico até chegar “a uma ideia sem precedentes na mente do agente” da obra. Essa operação é chamada pelo antropólogo da arte Alfred Gell de “abdução”.

iv “É preciso não se mexer demais para não espantar os devires” (Deleuze, 1992, p. 172).

v A imagem do “nó” refere-se à condição da “coisa” de Ingold (2012, p. 39): “A coisa tem o caráter de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós”.

vi Em vez da “abdução” de Gell, Ingold (2012, p. 38) propõe a “improvisação”: “ler as coisas ‘para frente’”, seguir as linhas de devir dos “materiais” do mundo. A obra não é mais vista como um objeto, mas uma coisa, um “agregar de fios da vida”. Improvisar é seguir as linhas de devir que passam entre os pontos, uma “itinerância” para, nos termos de Deleuze e Guattari, comungar com a trajetória da vida.

vii Para demonstrar a diferença entre objeto e coisa, Ingold (2012, p. 33) toma como exemplo uma pipa que sai do estado de repouso sobre uma mesa e é colocada no ar: “A pipa que repousava sem vida sobre a mesa se transformou numa pipa-no-ar. Assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe no seu voo”. Para tirar a estátua de sua condição de objeto, cuja qualidade própria está na “separação e miscibilidade entre substância e meio”, e coisifica-la, experimentei colocar a estátua no tempo assim como a pipa foi colocada no ar. Outras coisas serão coisificadas ao longo do texto.

viii Conforme a leitura do tempo na contemporaneidade feita por Pelbart (2009, p. 29): “Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. Com isso, a direção do tempo se dilui, e a própria tripartição diatônica - passado, presente e futuro - vai perdendo sua pregnância”.

ix No livro *A queda do céu* (Kopenawa; Albert, 2015, p.81), Davi Kopenawa fala de outra floresta que existia antes, no “primeiro tempo”, cujos habitantes era “humanos com nomes de animais” que “não paravam de se transformar”. Essa floresta era frágil, “virava outra sem parar, até que, finalmente, o céu desabou sobre ela”. Depois foi criada outra floresta, “mais sólida”. Seu nome *Hutukara* é o mesmo nome do céu que desabou.

x O tempo, que perde a forma de círculo ou de linha, “flui numa massa múltipla, aberta, sem direção fixa nem sentido prévio, com vários sentidos e direções” (Pelbart, 2009, p. 30)

xi Na cosmovisão Yanomami, o lagarto teiú *wasikara* é “genro” de *Omoari*, o ser maléfico da seca. Os animais associados ao tempo seco são considerados genros desse ser (Kopenawa; Albert, 2015, p. 179).

xii Pelbart (2009, p. 32-34) traz para sua reflexão sobre o tempo a diferenciação que Deleuze faz entre o “cansado” e o “esgotado” e a relação de cada um com a “categoria do possível”, onde a possibilidade do novo é pensada como “realização daquilo que já estaria dado idealmente”, uma ideia do novo projetada no passado. O cansado realizou os possíveis e “pode voltar a fazê-lo assim que se tiver recuperado”. O esgotado “liquida” os possíveis, não pode mais realiza-los, “ele habita um mundo sem possibilidade, sem



contingência, sem necessidade, sem significação”. O cansado “tem sua ação comprometida temporariamente”, o esgotado é “pura inação, testemunho. Um homem morto em forma de estátua-objeto-monumento pode voltar a realizar seus possíveis, por meio dos homens vivos que evocam suas idealizações. É uma estátua cansada. Uma estátua-coisa é uma estátua esgotada, sem linguagem, vazia de sentido, imagem pura.

^{xiii} Os xamãs yanomami fazem “descer e dançar” as imagens (espíritos) dos seres da floresta. É assim que curam doenças, combatem incêndios e sustentam o céu. É interessante notar que a “divergência política entre os Yanomami e os brancos quanto à conservação da floresta” está relacionada à diferença de “regime imagético”. Na cosmovisão Yanomami, a imagem é o verdadeiro centro dos seres. O que nós “brancos” vemos e chamamos de corpo é uma “fotografia” dessas imagens, uma “representação” (Valentim, 2018, p. 213-217).

^{xiv} “Habitar o mundo, ao contrário, é se juntar ao processo de formação” (Ingold, 2012, p. 31).

^{xv} “Tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento” (Deleuze, 1974, p. 152).

^{xvi} “O problema não é passar pelo deserto, mas nascer no deserto” (Deleuze, 2019).

^{xvii} “Em Raíssa, cidade triste, também corre um fio invisível que, por um instante, liga um ser vivo ao outro e se desfaz, depois volta a se estender entre pontos em movimento desenhando rapidamente novas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe” (Calvino, 2003, p. 63).

^{xviii} “as diferentes associações da ‘coisa’ fazem-na ir diferindo de si mesma - é a coisa ela própria que passou a ser percebida como múltipla” (Viveiros de Castro, 2018, p. 117)

^{xix} Juliana Fausto resgata a memória dos candangos de Brasília, ratos e homens extintos pela construção da capital, com sua fala no colóquio *Os mil nomes de Gaia* (Fausto, 2014).

^{xx} A imagem xawara como imagem do inconsciente colonial-racializante-cafetinístico: “*Psykhé* diz-se, em yanomami, *utupë* [imagem]” (Valentim, 2018, p. 227). Os Yanomami chamam de xawara as “doenças de brancos que nos matam para devorar nossa carne” (COVID-19, gripe, malária, sarampo etc.). Essas doenças são produzidas pela extração, manipulação e queima de minérios e petróleo. Os xamãs veem as imagens dos espíritos da epidemia, chamados xawarari. “Esses se parecem com os brancos, com roupas, óculos e chapéu, mas estão envoltos numa fumaça densa e têm presas afiadas”. Os xawarari roubam as imagens de suas vítimas e as decapitam, despedaçam, devoram e “deixam as vísceras para os cães de caça que trazem consigo”. É o roubo e ataque à imagem da vítima que a deixa doente. O trabalho dos xamãs é devolver essa imagem para as vítimas e assim curá-las. Em seus rituais, chamam seus xapiri (suas próprias imagens e imagens de outros seres) para atacar a xawara e resgatar a imagem da vítima. As imagens-xapiri dos ancestrais dos brancos também participam da batalha contra a xawara: “só eles [as imagens dos ancestrais dos brancos] conhecem bem a fumaça do metal e são capazes de lhe arrancar as vítimas. Os napënapëri se parecem com os brancos que nos ajudam na defesa da floresta contra os garimpeiros” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 365-368). O inconsciente colonial-racializante-cafetinístico é “a política de inconsciente dominante nesse regime, a qual atravessa toda a sua história, variando apenas suas modalidades junto com suas transmutações e suas formas de abuso da força vital e sua reparação”. A cafetinagem é a apropriação, pelo capital, da própria vida, canalizando a força vital de criação e cooperação para construir “um mundo segundo os seus desígnios”. A apropriação se dá por meio do “modo de subjetivação vigente e o regime de inconsciente que lhe é próprio” (Rolnik, 2018, p. 32-37). A imagem da gente é roubada, torturada e devorada e em seu lugar é inoculada a imagem xawara. Para combater a xawara, é preciso “resistir ao regime dominante em nós mesmos” e recuperar a própria imagem: insurreição micropolítica para descolonizar o inconsciente.

^{xxi} “A minha ferida existia antes de mim, nasci para a encarnar”, Joe Bousquet.

^{xxii} “Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo - quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação”. (LISPECTOR, 1998, p. 12-13)

^{xxiii} Yoasi é irmão de Omama e criador do ser lua, ser que “não para de morrer”. O primeiro filho de Omama nasceu de sua cópula com a dobra do joelho de Yoasi. “Davi Kopenawa às vezes chama esse filho de Pirimari, que é também o nome da ‘estrela’ que os Yanomami chamam de ‘genro da lua’, o planeta Vênus” (nota de Bruce Albert). Os Yanomami não são filhos de Omama e Yoasi, são filhos de Omama e sua



esposa, uma mulher-peixe. Yoasi foi quem nos ensinou a morrer e quem fez surgir a epidemia xawara. Seu pensamento é “cheio de esquecimento”. Os “brancos”, além de Povo da Mercadoria, são chamados de Gente de Yoasi (Kopenawa; Albert, 2015, p. 82-83).

^{xxiv} “O progresso se alimenta de reservas de baixa entropia de plantas, animais e escravos humanos para aumentar a energia disponível para classes dominantes e sustentar cidades e impérios. Desde a Revolução Industrial, reservas de carvão, petróleo e gás - reservas de vida fóssil - têm servido como um gigantesco Exército de Reserva de escravos energéticos para alimentar o ritmo acelerado de acumulação de energia em banquetes de baixa entropia - exportando entropia-lixo para o resto do planeta. Notem que podemos também dizer: o progresso como aumento de energia *per capita* se apoiou até hoje na canibalização de Gaia. O Antropoceno é o lixo deixado pelo banquete canibal” (Almeida, 2014, p. 20-21 *apud* Valentim, 2018, p. 20)

^{xxv} “A multiplicidade não é algo maior que um, algo como uma pluralidade ou uma unidade superior; ela é, antes, algo *menor do que um*, surgindo por subtração (importância da ideia de menor, minoria, minoração em Deleuze)” (Viveiros de Castro, 2018, p. 117).

^{xxvi} Oráculo da noite: os sonhos, como são chamados por Sidarta Ribeiro (2019).

^{xxvii} “E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia - é que se fazia enfim uma brecha, e, se, antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. (Lispector, 1998, p. 109)

^{xxviii} Bússola da vida é a expressão usada por Suely Rolnik para se referir ao saber do vivo ou saber do corpo, em contraponto à bússola moral do sujeito.

^{xxix} “Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas” (Lispector, 1998, p. 11-12)