



O regresso do animismo. Cinema, efeitos de presença e imagens que agem.

Teresa Castro

► To cite this version:

Teresa Castro. O regresso do animismo. Cinema, efeitos de presença e imagens que agem.. Beatriz Furtado e Philippe Dubois. Pós-Fotografia, Pós-Cinema, Novas configurações das imagens., Edições SESC, 2019. hal-02410568

HAL Id: hal-02410568

<https://hal.science/hal-02410568>

Submitted on 14 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TERESA CASTRO • **REGRESSO DO ANIMISMO** (PÓS-)CINEMA, EFEITOS DE PRESENÇA E IMAGEM
ISMO (PÓS-)CINEMA, EFEITOS DE PRESENÇA E IMAGENS QUE AGEM TERESA CASTRO • **REGRESSO DO ANIMISMO**

RESSO DO ANIMISMO (PÓS-)CINEMA, EFEITOS DE PRESENÇA E IMAGENS QUE AGEM TERESA C

NS QUE AGEM TERESA CASTRO • REGRESSO DO ANIMISMO (PÓS-)CINEMA, EFEITOS DE PRE

TERESA CASTRO

é professora associada em estudos cinematográficos na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Formada em história da arte (Lisboa, Londres) e cinema (Paris), foi pesquisadora de pós-doutorado no Museu do Quai Branly (Paris) e no Instituto Max Planck para a História da Ciência (Berlim). Entre as suas publicações contam-se *La Pensée cartographique des images: cinéma et culture visuelle* (Aléas, 2011) e, com Maria do Carmo Piçarra (dir.), *Re-Imagining African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (Peter Lang, 2017).

“O regresso do animismo” talvez seja um título misterioso para aqueles que se recordam das origens desse termo durante muitos anos escrupulosamente evitado pela antropologia: a discussão, pelo intelectual inglês Edward B. Tylor, das crenças dos “povos primitivos” no seu livro de 1871, *A cultura primitiva*¹. O animismo designava então a crença segundo a qual um grande número de entidades não humanas possui uma alma; no contexto evolucionista que dominava então a antropologia cultural, o animismo seria o primeiro estágio da religião, antes do politeísmo e do monoteísmo, que caracterizava os “povos selvagens ou pouco civilizados”.

As teorias de Tylor encontraram um enorme sucesso, dominando, durante quase meio século, as pesquisas dos antropólogos, sociólogos e historiadores das religiões, e influenciando domínios tão diferentes quanto a psicologia. O próprio Freud discute o animismo da criança ou do neurótico, a oposição entre o arcaico e o civilizado, que se transforma, no domínio da psicologia, na confrontação entre o patológico e o normal². A assimilação entre o louco, o primitivo e a criança conhece, no começo do século XX, um desenvolvimento importante: todos são figuras da alteridade que desafiam a “razão lógica”. No entanto, e a médio prazo, a associação entre o animismo e o evolucionismo, bem como a passagem para a noção ambígua de “mentalidade primitiva”, explica a condenação desse termo³. A partir da Segunda Guerra Mundial, e no domínio da antropologia, a noção de animismo torna-se rara.

Hoje em dia, contudo, e isso desde há vários anos, o animismo está de regresso. Regresso, antes de mais, no domínio da própria antropologia, graças aos trabalhos, em si bastantes distintos, de diferentes antropólogos: o francês Philippe Descola, o brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, o britânico Tim Ingold, ou o equatoriano Eduardo Kohn, para citar apenas quatro nomes cujos contributos estão a reconfigurar radicalmente a

1 Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, London: J. Murray, 1871.

2 Cf. Sigmund Freud, *Totem e tabu*, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

3 A noção de “mentalidade primitiva” remete para os trabalhos de Lévy-Bruhl, em particular o seu *La Mentalité primitive*, publicado pela primeira vez em 1922. Apesar do que deixam entender os títulos das suas obras, a perspectiva de Lévy-Bruhl não é evolucionista: a “mentalidade” e a lógica de ação “primitivas” dos animistas opõem-se à “mentalidade racional” do “Occidente”, sem constituir uma etapa prévia.

antropologia contemporânea. De acordo com a definição sintética de Philippe Descola, o animismo consiste na “imputação por humanos a não humanos de uma interioridade idêntica à deles”⁴. É preciso acrescentar – em particular para perceber como o animismo se torna, segundo a tese de Descola, uma fórmula ontológica entre outras fórmulas ontológicas – que os humanos e os não humanos se diferenciam graças aos seus corpos e não às suas “almas”. As interioridades de um homem, de uma planta e de um animal são assim idênticas. Nesse âmbito, Viveiros de Castro precisa: “é sujeito quem tem alma e tem alma quem é capaz de um ponto de vista” e “quem se encontra ativado ou agenciado pelo ponto de vista”⁵. As noções de ponto de vista e de perspectiva são essenciais para esse especialista das sociedades ameríndias, que reconhece no animismo um primeiro esboço de manifestação perspectivista. Irredutível ao nosso conceito corrente de relativismo, esse perspectivismo epistemológico tem consequências radicais para as categorias de natureza e de cultura: ao multiculturalismo ocidental opor-se-ia assim um multinaturalismo ameríndio. Para Tim Ingold (cujos trabalhos ilustram o que por vezes se chama de antropologia fenomenológica), a experiência animista não pode ser percebida no contexto de um pensamento da representação característico da visão ocidental, segundo a qual a apropriação da exterioridade da natureza seria feita através de símbolos. Em outras palavras, o animismo não é apenas mais uma visão alternativa do mundo, mas a negação mesma do postulado representativo que separa o sujeito perceptivo e pensante do mundo que o rodeia. Assim, a experiência animista corresponde à imersão de um organismo num mundo também ele vivo⁶. Enfim, Eduardo Kohn propõe, por seu lado, e a partir dos seus trabalhos entre os runas da Amazônia equatoriana, um alargamento radical da noção de vida, apoiado parcialmente na semiologia de Peirce (voltarei a esse aspecto)⁷.

ANIMISMO E TEORIA DAS IMAGENS

No contexto contemporâneo, o regresso do animismo também se faz sentir sobre outros domínios. No campo da teoria e da crítica das imagens (entendida aqui em um sentido alargado), assistimos desde há vários anos à multiplicação de trabalhos que insistem na *força vital* das imagens – a sua eficácia e performatividade, os seus poderes e as suas potências, a sua capacidade de produzir um pensamento independente – e remetem para aquilo a que chamarei uma forma de *animismo teórico*.

Mais uma vez, esse animismo teórico diz respeito a trabalhos muito diferentes e que não se resumem, tal como poderíamos pensar, à corrente dos *visual studies*, ilustrada nomeadamente pelo livro de W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, cujo título é, em si, um programa⁸. Se, por vezes, esses trabalhos manifestam um pendor antropomórfico

4 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard, 2005, p. 183.

5 Eduardo Viveiros de Castro, “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, *Mana*, n. 2, v. 2, p. 126.

6 Cf., em particular, Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, London: Routledge, 2000.

7 Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley: University of California Press, 2013. “Animismo, a atribuição de encantamento a esses *loci* não humanos, é mais do que uma crença, uma prática incorporada ou uma antítese para nossas críticas das representações mecanicistas ocidentais da natureza, embora seja também isso tudo. Assim, devemos indagar não apenas como é que alguns humanos passam a representar outros seres e entidades como animados, mas também inquirir, de modo mais amplo, o que são estes que os consideram animados” (pp. 72-3).

8 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

duvidoso (desembocando no que Emmanuel Alloa chama de *ventriloquismo*⁹), podemos afirmar que, globalmente, tentam pensar as imagens enquanto artefatos performativos. O trabalho do historiador de arte estadunidense David Freedberg, *The Power of Images*, esboçava já o projeto de uma história da reação (*response*) frente às imagens (não apenas artísticas), observando que as reações e as crenças que elas suscitam (da adoração ao êxtase erótico, do fetichismo à iconoclastia) se fundam “sobre a eficácia e o efeito produzido pelas imagens”¹⁰. De forma ainda mais pertinente, Louis Marin propunha alguns anos mais tarde, em *Des Pouvoirs de l'image*, interrogar as “forças latentes ou manifestas”, a “eficácia” do “ser da imagem”¹¹. Se a questão da força da imagem remete necessariamente para modalidades históricas e antropológicas diferentes (ou seja, para poderes “reconhecidos e sentidos”), trata-se, segundo Marin, de uma “ficcão teórica” que nos obriga a regressar à questão primordial do que é uma imagem, avançando como resposta que esta não é apenas uma representação, mas também uma *força*: força, em primeiro lugar, “de presentificação do ausente” e energia, em seguida, de “autorrepresentação”, ou seja, forma de constituir e de implicar o “sujeito que olha”¹².

Os trabalhos de Freedberg e Marin assinalam, cada um à sua maneira, não só a difusão de um determinado tipo de vocabulário, mas também uma viragem crítica complexa, pluridisciplinar e heterogênea que não descreverei aqui de forma exaustiva. Recordarei, ainda assim, a contribuição essencial dos medievistas, cujos trabalhos puseram em evidência as modalidades históricas e antropológicas da imagem fundadas sobre a sua *potência* e *funcionalidade*, ligadas a práticas de culto e devocionais, bem como a contribuição da antropologia da arte e, nomeadamente, de Alfred Gell. No seu livro póstumo *Art and Agency*, Gell propõe uma teoria que inscreve os objetos de arte e as imagens no seio de uma rede de relações entre agentes que manifestam uma certa “agência” (*agency*) ou intencionalidade por intermédio da obra. Por um lado, a sua proposta relativiza a função estética da obra (em função das redes de relações e de intencionalidades em que se inscrevem, os artefatos podem ou não tornar-se obras de arte). Por outro lado (e aqui se encontra a dimensão propriamente animista do seu gesto teórico), trata-se de:

[...] mostrar que as obras de arte, as imagens e os ícones devem ser tratados como pessoas, no contexto de uma teoria antropológica. As imagens são simultaneamente fontes e alvos de agentividade social. Neste contexto, o culto das imagens ocupa um lugar central. Com efeito, é no domínio do culto e das cerimônias que as imagens são mais claramente tratadas como pessoas¹³.

9 “[...] para além de denunciar a semelhança excessiva entre o objeto visual e o seu espectador humano, trata-se também de acusar o jogo de prestidigitação que consiste em emprestar a sua própria voz a um objeto e a admirar de seguida a sua eloquência.” Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon: Les Presses du réel, 2015, p. 29.

10 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

11 Louis Marin, *Des Pouvoirs des images*, Paris: Seuil, 1993, p. 10.

12 *Ibid.*, p. 12.

13 Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Clarendon: Oxford, 1998.

Ainda que a teoria antropológica da arte de Gell seja discutível (em particular no que diz respeito à sua definição de obra de arte), o próprio Philippe Descola reconhece nela um exemplo de relação anímica com o mundo¹⁴.

Também o domínio do cinema – *medium* animista por excelência, uma vez que se funda, literalmente, na animação de fotogramas fixos por meio do movimento das imagens projetadas – não escapou a essa viragem. Nesse contexto, as discussões atuais renovam uma antiga e heterogênea tradição teórica, remontando pelo menos à década de 1910, e ilustrada (entre outros) pelas reflexões de Jean Epstein, Serguei Eisenstein, Charles Dekeukeleire, Étienne Souriau ou Edgar Morin¹⁵. Se Jacques Aumont se interrogava, em 1997, e de forma bastante godardiana (ou epsteiniana), sobre o que pensavam os filmes¹⁶, o teórico alemão Karl Sierek adota explicitamente essa noção nos seus trabalhos recentes, passando da “imagem que pensa” à “imagem viva” (ou “animada”) e apoiando-se numa longa (mas marginal) tradição crítica, que nos conduziria, entre outros, a Aby Warburg e a Lucien Lévy-Bruhl. Sierek escreve: “As imagens são mais do que objetos da nossa visão. Elas animam e provocam, são animadas e provocadas. Por isso, vão para além do domínio do visível. Elas não se dirigem apenas à visão e à audição, elas agem também”¹⁷.

É assim, nesse contexto epistemológico profundamente reconfigurado por um animismo teórico – e ao qual o mundo da arte contemporânea não ficou alheio¹⁸ –, que me proponho interrogar alguns fenômenos ligados ao *pós-cinema*, entre os quais os seus por vezes espantosos efeitos de presença. Mas que podemos entender por essa noção que, tal como o recordam Josette Féral e Edwige Perrot, “é uma evidência, ainda que se revele difícil de definir em termos críticos”¹⁹?

EFEITOS DE PRESENÇA E IMAGENS QUE AGEM

À pergunta “Que faz uma imagem?” é costume responder que esta *representa*, ou seja, torna presente o ausente. É a conclusão que podemos retirar da história fundadora sobre o oleiro Butadès de Sycone que Plínio relata na sua *História natural* e cuja filha, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traça na parede os contornos do rosto do seu amado. Butadès realiza a partir dessas linhas uma efígie em argila, um simulacro animado por uma presença que desafia também, e potencialmente, a ausência causada pela morte. Tal como escreverá mais tarde Roland Barthes a propósito da fotografia (que reivindica, tal como o *eidôlon* de Butadès, uma relação indicial e de semelhança com o seu referente), “a fotografia tem algo a ver com a ressurreição”²⁰. O poder da imagem encontrar-se-ia nessa “presentificação” do ausente;

14 Philippe Descola, “La double vie des images”, in: Emmanuel Alloa (dir.), *op. cit.*, pp. 131-45.

15 Sobre Epstein e o animismo, cf. Teresa Castro, “Penser le cinéma animiste avec Jean Epstein”, in: Roxane Hamery; Eric Thouvenel (dir.), *Actualités et postérité de Jean Epstein*, Rennes: Presses Universitaires, 2016.

16 Jacques Aumont, *À quoi pensent les films?*, Paris: Séguier, 1996.

17 Karl Sierek, *Images-Oiseaux: Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris: Klincksieck, 2009, p. 15. Cf. também o seu texto “Animisme de l'image. Pour une histoire de la théorie d'un concept mouvant”, *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 22, 2013, disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/1024119ar>>, acesso em: 21 set. 2017.

18 Cf. o catálogo da exposição *Animism*, organizada por Anselm Franke na Haus der Kulturen der Welt em 2010: Anselm Franke (ed.), *Animism*, v. 1, Berlin: Sternberg Press, 2010.

19 Josette Féral; Edwige Perrot, “De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux”, in: Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives: Body remix*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 11.

20 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris: Gallimard/Seuil, 1980, p. 129. [Ed. bras.: *A câmara clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.]

no entanto, e tal como notava Louis Marin, esse poder é duplo, uma vez que, ao tornar algo presente, a imagem exhibe também a sua própria presença.

Esse segundo aspecto é essencial para compreender bem o que podemos entender por efeitos de presença. A noção remete menos para a capacidade que têm as imagens de tornar presente o ausente que para a forma como elas afirmam e constroem o seu *estar lá* de acordo com modalidades particulares. É a partir dessa experiência de ordem fenomenológica, durante a qual as imagens se tornam presentes para os sujeitos humanos – suscitando, para além disso, reações e trocas indissociáveis de uma situação histórica e cultural –, que podemos começar a elaborar uma teoria (animista) das *imagens que agem*. Trata-se, mais uma vez, de uma ideia muito antiga, que poderíamos fazer recuar até à mnemônica retórica e a Cícero²¹, mas que inscreveremos aqui no debate teórico esboçado mais acima. É assim, no contexto de uma discussão sobre a agência (*agency*) das imagens, que certos fenômenos ligados ao pós-cinema se tornam significativos. Se as imagens que me interessam (já) não choram nem sangram e se os sujeitos que delas se tornam “copresentes” também não acreditam na sua vida ou nos seus poderes milagrosos, elas se caracterizam, apesar de tudo, pelos seus espantosos *efeitos de presença*, que fazem alusão à forma como surgem aos olhos (e às orelhas) de um sujeito que elas constituem não só como sujeito perceptivo, mas também como sujeito participante.

Tomemos um exemplo concreto, e mais pertinente no que diz respeito à questão do pós-cinema: a instalação *Tall Ships* (1992) do videasta estadunidense Gary Hill. Num corredor de 25 metros de comprimento mergulhado na penumbra, o espectador reconhecia personagens humanos (as únicas fontes de luz na sala). Ao avançar, desencadeava, sem saber, o movimento dessas figuras, que se aproximavam dele até surgirem em tamanho real, como se planassem e libertas do espaço da tela. Esses personagens ficavam assim diante do espectador, simples presenças silenciosas, cujo modo de aparição fantasmagórico suscitava no começo um sentimento de inquietante estranheza. Porém, mais do que simples espectros, essas figuras eram também manifestações concretas do ser-imagem. Tal como explica o próprio Gary Hill a propósito de *Tall Ships*, “a luz, a imagem e a representação tornam-se uma *presença ontológica única* que desafia o espectador. Isto é tão mais evidente quando os movimentos dos personagens interagem com a presença ou com a ausência dos espectadores”²². *Tall Ships* afirmava-se assim como uma entidade – “uma presença ontológica única” – criando com os sujeitos humanos uma ficção de copresença: não apenas uma simples coexistência temporal de dois termos – imagem e sujeito perceptivo –, mas relação real entre dois interagentes que se *afetam* mutuamente no seio de uma experiência imersiva.

Tall Ships é uma instalação videográfica que seria inapropriado e abusivo situar no terreno do cinema ou do pós-cinema, a não ser que este último (tal como a pós-fotografia) corresponda não ao que vem depois do cinema, mas a um *outro* do cinema – tanto como instituição bem definida quanto como discurso e linguagem disciplinados. Assim, o prefixo *pós* não implica uma história linear e teleológica, mas antes uma narrativa descontínua, caracterizada não só por reconfigurações mais ou menos inéditas da experiência

21 A noção de “imagens agentes” (*images agentes*) surge no *De Oratore* de Cícero e constitui um conceito-chave da mnemotécnica retórica. Trata-se de imagens eficazes, na medida em que cumprem uma função, a de impressionar o espírito (*percutere animum*). Cf. Cícero, *De L'Orateur*, Paris: Les Belles Lettres, 1957, II, 87, p. 358.

22 Gary Hill, “Entre-vue”, in: Christine Van Asche (dir.), *Gary Hill*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 13. Itálico meu.

cinematográfica, mas também pelo regresso, se não pela irrupção violenta, do que fora muitas vezes recalcado ou relegado para as margens pelo próprio cinema – o cinema das atrações, experimental, *underground* etc. O *pós-cinema* seria assim esse *outro* do cinema (tal como o animismo é a alteridade da razão moderna). Nesse contexto, os debates sobre o modelo atrativo do cinema e as suas reencarnações contemporâneas são particularmente interessantes, e talvez não seja por acaso que o cinema qualificado hoje como dos “primeiros tempos” tenha sido conhecido durante muito tempo como cinema *primitivo*. No entanto, essa designação, abandonada devido às suas conotações teleológicas, não esteve sempre a serviço de uma história evolucionista do cinema. Nos escritos de Jean Epstein, por exemplo, o cinema primitivo é questão de poderes “misteriosos” e “mágicos” das imagens animadas, questão também de “eficácia” das imagens²³. O “primitivo” seria assim uma forma de evocar uma outra “razão” das imagens, e é precisamente essa outra lógica das imagens que é parcialmente reativada, ou, mais precisamente, reatualizada pelo *pós-cinema*.

Fechado esse parêntese, gostaria agora de discutir de forma mais detalhada uma obra videográfica que me parece tocar profundamente na questão do animismo próprio às imagens em movimento: o vídeo *Uma árvore* (2009) da artista brasileira Katia Maciel. Trata-se de compreender de que forma esse trabalho encarna uma forma de animismo (encontrando na antropologia contemporânea um eco surpreendente) e de precisar as condições de manifestação das suas potências enquanto imagem.

A IMAGEM QUE RESPIRA: *UMA ÁRVORE* (2009), DE KATIA MACIEL

Como é bem sabido, as árvores são seres vivos que realizam em permanência trocas gasosas, absorvendo oxigênio e liberando dióxido de carbono na atmosfera. Mas a árvore que Katia Maciel nos mostra no seu vídeo não é uma árvore como as outras: os seus ramos se contraem e se relaxam em *loop*, como se a árvore fosse um grande coração que bate sem parar. Ela surge assim diante do nosso olhar como um imponente ser animado, atravessado por um sopro vital que a anima *a partir de dentro*. Nesse aspecto, a árvore de *Uma árvore* distingue-se daquelas que podemos encontrar em outros trabalhos artísticos contemporâneos, como o filme *Nettlecombe* (2008) da artista britânica Sarah Dobai ou a peça *Horizontal* (2011), em seis telas, da finlandesa Eija-Liisa Ahtila. Em ambos os casos, as árvores são animadas *a partir de fora* pelo sopro descontínuo do vento. Se essas duas instalações reencenam o fascínio do espectador primitivo diante da visão do tremor das folhas²⁴, essas árvores não inspiram a ficção de automovimento encenada pelo vídeo de Katia Maciel, sendo as suas estratégias “atrativas” bastante diferentes. Ora, essa ficção de automovimento é uma ficção de imagem, na medida em que a animação depende inteiramente dos recursos expressivos próprios às imagens – e, em particular, às imagens em movimento. O vídeo apoia-se sobre a criação de uma imagem híbrida, constituída por uma camada imóvel – a imagem fixa sobre a qual se destaca a árvore ofegante – e de uma camada movente – a imagem em movimento, simultaneamente reversível e extensível em termos de duração

23 “Todos os autores reconhecem a eficiência das imagens como sendo superior à eficiência das palavras.”: Jean Epstein, “La vue chancelle sur des ressemblances...”, in: J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, t. 1, Paris: Seghers, 1974, p. 184.

24 Penso no célebre texto no qual um jornalista anônimo de *La Poste* observa, a propósito de *Repas de bébé* des Lumières, que, “ao longe, as árvores se agitam”. Cf. La Poste, “La mort cessera d’être absolue...”, in: Daniel Banda; José Moure (éd.), *Le Cinéma: naissance d’un art 1895-1920*, Paris: Flammarion, 2008, p. 41.

(é o princípio da repetição, recorrente no trabalho da artista). Assim, *Uma árvore* não se funda na animação do que não tem movimento, mas na incorporação do movimento na imagem fixa, como se a imobilidade não fosse senão ausência *virtual* de movimento. Nesse âmbito, o vídeo de Katia Maciel é um verdadeiro lugar de passagem entre o movimento e a fixidez, criando uma temporalidade que a própria artista qualifica de paradoxal.

No contexto animista que nos ocupa, a questão do automovimento é importante²⁵. Por um lado, ela diz respeito ao sopro vital que parece animar a árvore e lhe conceder uma “alma”; aliás, a própria etimologia da palavra “animismo” é significativa, uma vez que remete para a *anima* latina e o *anémós* grego, cujo sentido primeiro é o de sopro, ou de vento (a respiração). Não falaríamos hoje em dia de alma a propósito de plantas – fosse ela ou não uma “alma nutritiva” no sentido que lhe dava Aristóteles –, mas a antropologia contemporânea, na sua dupla viragem animista (ou seja, atenta à forma como os fenômenos vitais são objeto de categorizações e de ações diferentes em função das culturas) e pós-humanista (no seu desejo de alargar a antropologia para além do humano), interessa-se, por exemplo, pelos signos formulados pelas árvores²⁶. Penso aqui na obra já citada de Eduardo Kohn, cujo magnífico título – *How Forests Think*²⁷ – diz tudo. Na continuidade das pesquisas iniciadas por Descola e Viveiros de Castro, Kohn demonstra até que ponto a etnografia amazônica desafia a nossa concepção da vida e a nossa ontologia. Apoiando-se em uma leitura detalhada do filósofo e semiólogo estadunidense Charles Sanders Peirce, Kohn define a vida como um processo semiótico. Se o que interessa a Kohn é a forma como os humanos e os não humanos interagem no seio de complexos sistemas semióticos (humanos e não humanos produzindo e interpretando esses signos a partir das suas corporalidades respectivas), gostaria de assinalar a forma como no vídeo de Katia Maciel o sopro da árvore impõe-se aos olhos do espectador como um *signo* – e mais especificamente como um índice – de vida.

Mas, por outro lado, o sopro vital que vemos na tela não é apenas o respirar da árvore: trata-se também do sopro vital da imagem, animada de dentro pelo movimento contido em toda a fixidez. Nesse sentido, o que a imagem representa (uma árvore) confunde-se com o seu *estar-lá* (a imagem animada a partir de dentro). A árvore e a imagem encontram-se ambas implicadas na ficção de automovimento, e é nesse sentido que o vídeo de Katia Maciel evidencia um duplo animismo característico das imagens em movimento. Este último diz respeito à sua capacidade de animar as coisas do mundo (dependendo tanto de um conjunto de formas filmicas e de efeitos especiais quanto dos meios próprios ao cinema de animação) e ao seu modo específico de aparição (fundado, segundo as perspectivas, na atualização do movimento ou no recalçamento da natureza fotográfica do filme-película durante a projeção). Em outras palavras, a imagem em movimento é, por excelência, um fenômeno animista.

25 O debate sobre o movimento autónomo ou externo remonta à filosofia antiga. Tanto os estoicos como Aristóteles, por exemplo, se interrogaram sobre os tipos de movimento na natureza, distinguindo globalmente os seres movidos do exterior dos seres que se podem mover sozinhos. Utilizo aqui a expressão *automovimento* para fazer referência a um fenómeno (o sopro vital da árvore) que não é da ordem do movimento autónomo clássico.

26 Sobre essa questão, cf. Perig Pitrou, “La Vie, un objet pour l’anthropologie? Options méthodologiques et problèmes épistémologiques”, *L’Homme*, 2014, v. 4, n. 212, pp. 159-89.

27 O título é uma alusão à edição inglesa do célebre livro de Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, traduzido como *How Natives Think*, e retomado desde então por outros antropólogos, como Marshall Sahlins (*How “Natives” Think*, 1995) ou Maurice Bloch (*How We Think They Think*, 1998).