



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LULI HATA

**INTERDISCURSIVIDADE NA POTÊNCIA DO FALSO:  
COSMOGONIA YANOMAMI E ETNOPOÉTICA DE CLAUDIA  
ANDUJAR**

---

Londrina  
2017

LULI HATA

**INTERDISCURSIVIDADE NA POTÊNCIA DO FALSO:  
COSMOGONIA YANOMAMI E ETNOPOÉTICA DE CLAUDIA  
ANDUJAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi  
Ferreira de Mello.

Londrina  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Hata, Luli.

Interdiscursividade na potência do falso: : cosmogonia yanomami e etnopoética de Claudia Andujar / Luli Hata. - Londrina, 2017.  
242 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.  
Inclui bibliografia.

1. Fabulação - Tese. 2. Mito - Tese. 3. Yanomami - Tese. 4. Arte contemporânea - Tese. I. Mello, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

LULI HATA

**INTERDISCURSIVIDADE NA POTÊNCIA DO FALSO:  
COSMOGONIA YANOMAMI E ETNOPOÉTICA DE CLAUDIA  
ANDUJAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi  
Ferreira de Mello  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 20 de dezembro de 2017.

Às minhas filhas  
Joana e Manuela

Ao Marco

habitantes dos meus sonhos

# Agradecimentos

Agradeço a acolhida de minha pesquisa pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina.

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, que lançou luz e me instrumentou para a empreitada. Devo acrescentar, ainda, que seu entusiasmo nas aulas e sua orientação cuidadosa são exemplos e estímulos para a minha atuação docente.

À banca, pela leitura criteriosa e importantes contribuições.

Aos professores do Programa, sempre muito atenciosos, inclusive àqueles que de uma forma ou de outra provocaram-me enquanto pesquisadora.

Aos colegas e amigos que fizeram parte da jornada. Nomeá-los aqui incorre-se no risco de esquecer algum nome, não pela falta de importância, mas pela falta de memória de quem escreve. Assim, eximo-me dessa tarefa. Agradeço imensamente àqueles com quem formei grupos para realização de atividades para disciplinas, àqueles com quem trabalhei para o SEDA, àqueles com quem compartilhei aulas e momentos descontraídos, àqueles com quem ri e troquei mensagens de sustos e desesperos, e àqueles, muitos, que me confortaram com abraços e palavras amigas na primeira ocasião em que expus meu trabalho.

Devo, entretanto, nomear aqui o colega na docência e no doutorado, o amigo Prof. Dr. Marcelo Castro Andreo, pelas trocas intelectuais, conversas e imensa gentileza, e Sidinei, com quem enfrentei uma seleção anterior e, afinal, com quem compartilhei o privilégio de ter o mesmo orientador.

À CAPES, pela bolsa. À UNOESTE; ao reitor acadêmico Prof. Dr. José Eduardo Creste; à ex-diretora da FACLEPP, Profa. Dra. Alba Regina Azevedo Arana; à atual diretora Profa. Dra. Maria Helena Pereira Mirante; à ex-coordenadora do Curso de Artes Visuais, Profa. Me. Zenilda Pasquini, amiga, companheira, exemplo profissional, pela compreensão e pelo apoio à pesquisa.

À Joana, amiga e companheira, que viu nascer esta pesquisa nos assentos de tantas viagens (de ônibus e pensamentos) que fizemos juntas.

Às minhas filhas, propositoras de momentos recheados de incontáveis beijinhos e corações: Manuela, pela paciência, pela compreensão e pelo carinho, sempre; e Joana, por estar ao meu lado a propiciar momentos de alegria e de aprendizado e pelo

cuidado quando a mãe desmaiava de cansaço. À minha enteada Sophia que, mesmo de longe, nutre meus sentimentos.

Ao Marco, pelas delicadas palavras que suavizaram a jornada; por me mostrar conexões entre os caminhos de Devas e *xapiri pë*; por me permitir sonhar a dois; pelo sentimento compartilhado e por completar o tripé do conhecimento simbólico-mítico-mágico com o terceiro elemento.

Ao Shifu Gabriel pelos desafios que só me fortaleceram e pelo apoio em momentos cruciais.

Aos amigos de sempre, aos amigos recentes, aos amigos.

À Iyalorixá Omin e à mãe pequena Iyalasé Odé, que me apresentam a mitologia afro-brasileira.

Agradeço, ainda, ao plano espiritual: aos meus antepassados e minhas raízes.

Uma vez mais, é preciso compreender que o sonho é uma força da natureza. Como teremos ocasião de repeti-lo, não se pode conhecer a pureza sem sonhá-la. Não se pode sonhá-la com a força sem ver-lhe a marca, a prova, a substância da natureza.

Gaston Bachelard

*We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep.*

Próspero (*A tempestade*, Shakespeare)

HATA, Luli. **Interdiscursividade na potência do falso: cosmogonia Yanomami e etno-poética de Claudia Andujar**. 2017. 242 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

## RESUMO

Este trabalho apresenta a relação interdiscursiva entre a mitologia Yanomami, publicada no livro *Folk Literature of Yanomami Indians* (1990) e presente em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), e as fotografias da série *Sonhos*, de Claudia Andujar, publicada no livro *A vulnerabilidade do ser* (2005). As imagens desta série resultam de fusões de fotografias feitas por Andujar em momentos e locais diferentes. Segundo suas palavras, a intenção é trazer ao público não índio a beleza e a riqueza do conhecimento mítico dos Yanomami. Essa afirmativa justifica a busca, neste trabalho, pelos elementos que tecem a interdiscursividade, especialmente quando grande parte dos estudos e análises sobre sua obra demonstram o desconhecimento sobre a cosmogonia yanomami, e os esforços resultam em frases que assumem a incapacidade de compreensão. Na medida em que a cosmogonia yanomami é trazida à tona, verifica-se que o trabalho de manipulação empreendido pela fotógrafa, intervenção que claramente é compreendida como falseamento de uma imagem fotográfica ou, em outras palavras, ficcionalização de um dado da realidade, paradoxalmente se constrói uma verdade: a verdade mítica yanomami. É a potência do falso que instaura uma verdade, segundo a concepção de fabulação de Deleuze. É esta a tese defendida neste trabalho: fabulação, a potência do falso, é o conceito que permite compreender o discurso imagético de Andujar. Quanto mais falso aos olhos da sociedade ocidental, mais se revela a verdade daquele que Deleuze identifica como pobre: o dominado, o marginalizado, o outro. O aporte teórico da pesquisa precisou ser amplo para responder a questões antropológicas, imagéticas, filosóficas, culturais, literárias, artísticas e sensíveis. Empreendeu-se a tarefa de identificar nas fotografias de Andujar o que provoca a estesia no público não índio que, mesmo sem possibilidade de compreensão racional, é mobilizado pelas imagens. Em seguida, buscou-se compreender a mitologia e o Yanomami, a partir de uma antropologia profundamente inspirada em Deleuze, que propõe a noção de perspectivismo. Por fim, as fotografias da série *Sonhos* são analisadas de forma a extrair os mitos e a cosmogonia dos Yanomami, a partir da abordagem da Semiótica Discursiva, com apoio na Semiótica Plástica e nas teorias sobre a imagem e o pensamento simbólico. É nesse trabalho de revelação do sagrado nas imagens de Andujar que se evidencia a fabulação por ela empreendida.

**Palavras-chave:** Fabulação. Mito. Yanomami. Interdiscurso. Arte.

HATA, Luli. **Interdiscursivity in the power of the false: the Yanomami cosmogony and ethno-poetics of Claudia Andujar**, 2017. 242 p. Thesis (Doctoral Degree in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

## ABSTRACT

This thesis introduces the interdiscursive relation between the Yanomami mythology, published in the book *Folk Literature of Yanomami Indians* (1990) and present in *The Falling Sky: words of a Yanomami Shaman* (2015) and the series of photographs *Dreams*, by Claudia Andujar, published in the book *The vulnerability of being* (2005). The images in this series resulted from photograph fusions made by Andujar in different moments and locals. According to her, the intention is to bring to the non-Indian public the beauty and wealth from the Yanomami's mythical knowledge. This affirmative justifies the search, in this work, for the elements that weave the interdiscursivity, specially when the majority of studies and analysis about her opus demonstrate the lack of knowledge about the Yanomami cosmogony, and the efforts result in phrases that assume the incapability of comprehension. As the Yanomami cosmogony is brought up, it is verified that the manipulation work engaged by the photographer, an intervention clearly comprehended as a distortion of a photographic image or, with a softer word, fictionalization of a reality data, paradoxically a truth is built: the mythical Yanomami truth. It is the power of the false, which establishes a truth, according to Deleuze's conception of fabulation. This is the thesis defended in this work: fabulation, the power of false, it is the concept that allows the comprehension of Andujar's imagetic discourse. The falser to the eyes of the occidental society, more the truth is revealed from whom Deleuze identifies as poor: the ridden, the marginalized, the other. The theoretical input of the research had to be wide to respond to anthropological issues, imagetics, philosophical, cultural, literary, artistic and sensitive. It was engaged the task of identifying in Andujar's photographs what causes the aesthesia in the non-Indian public, which, even without the possibility of rational comprehension, is mobilized through the images. Afterward, the comprehension of the mythology and the Yanomami was seek, through an anthropology profoundly inspired by Deleuze, who proposes a perspectivism notion. At last, the photographs from the series *Dreams* are analyzed in a way to extract the myths and the cosmogony from the Yanomami, through the Semiotics Discursive approach, based on Plastic Semiotics and in theories of image and the symbolic thought. It is in this work of revelation of the consecrated in Andujar's images that substantiates the fabulation engaged by her.

**Keywords:** Fabulation. Myth. Yanomami. Interdiscourse. Art.

# Índice de ilustrações

Figura 1.1: Edward S. Curtis. Tribo <i>Quinault</i> , Costa Noroeste, 1913 .....	47
Figura 1.2: Claudia Andujar. Do livro <i>Yanomami</i> .....	47
Figura 1.3: Edward S. Curtis. Moça da tribo <i>Quilliute</i> , Costa Noroeste, 1913 .....	49
Figura 1.4: Aplicação da regra dos terços sobre a imagem anterior. ....	49
Figura 1.5: Aplicação da proporção áurea. ....	49
Figura 1.6: Regra dos terços. ....	51
Figura 1.7: Proporção áurea. ....	51
Figura 1.8: Edward S. Curtis. Tribo <i>Kwakiutl</i> , Ilha de Vancouver, costa do Oceano Pacífico, Canadá, 1915 .....	53
Figura 1.9: Claudia Andujar. Índios Karajá em ritual de iniciação, 1958 .....	53
Figura 1.10: Claudia Andujar. Do livro <i>Yanomami</i> .....	55
Figura 1.11: Edward S. Curtis. Membro da Tribo <i>Kwakiutl</i> , Ilha de Vancouver, costa do Oceano Pacífico, Canadá, em performance do ritual do inverno, 1915.....	55
Figura 1.12: Maureen Bisilliat. Sarirúá após a Festa do Javari, Xingu, 1973-77 .....	58
Figura 1.13: Miguel Rio Branco. Prostituta, Pelourinho, 1979 .....	58
Figura 1.14: Miguel Rio Branco. <i>Série Maciel</i> , 1979. ....	61
Figura 1.15: Miguel Rio Branco. Pelourinho, 1979 .....	61
Figura 1.16: Miguel Rio Branco. Pelourinho, 1979 .....	61
Figura 1.17: Miguel Rio Branco. Prostituta, Pelourinho, 1979 .....	63
Figura 1.18: Miguel Rio Branco. Gorotire, 1983. ....	63
Figura 1.19: Valdir Cruz. Mulher com oncocercose e seu filho, Brasil, 1995 .....	65
Figura 1.20: Valdir Cruz. Homem com rosto pintado e plumagem de gavião. Venezuela, 1997 .....	65
Figura 1.21: Sebastião Salgado. Yanomami, 1998. ....	67
Figura 1.22: Sebastião Salgado. Yanomami, 1998. ....	67
Figura 1.23: Claudia Andujar. Sem título .....	69
Figura 1.24: Claudia Andujar. Sem título .....	69
Figura 1.25: Pierre Verger. Egun, Ouidah e Salvador. ....	71

Figura 1.26: Pierre Verger. Feira, Atakpamé e Salvador. ....	71
Figura 1.27: Claudia Andujar. Trabalhador morto durante a construção da BR-210, Missão Catrimani, Território Indígena Yanomami, Roraima, 1974 .....	73
Figura 1.28: Claudia Andujar. Do livro <i>Yanomami</i> .....	73
Figura 1.29: Claudia Andujar. Do livro <i>Yanomami</i> .....	75
Figura 1.30: Claudia Andujar. Yanomami, Território Indígena Yanomami, Roraima	75
Figura 1.31: Claudia Andujar. <i>Yanomami</i> , Amazonas, 1974. ....	75
Figura 1.32: Claudia Andujar. Do livro <i>Yanomami</i> .....	77
Figura 1.33: Claudia Andujar. Cateté, Terra Indígena Xikrin do CatetéPará, 1970 ..	77
Figura 1.34: Claudia Andujar. <i>Wakata-u</i> , território indígena Yanomami, Roraima, 1974 .....	77
Figura 3.1: Imagem de protesto.....	137
Figura 3.2: Imagem de campanha .....	137
Figura 3.3: Claudia Andujar. Da série <i>A vulnerabilidade do ser</i> . Rio Catrimani ( <i>Wakata-u</i> ), Território Indígena Yanomami, Roraima, 1976. ....	146
Figura 3.4: Claudia Andujar. Da série <i>A vulnerabilidade do ser</i> . Corrida do ouro em Boa Vista, Roraima, 1989.....	146
Figura 3.5: Claudia Andujar. Da série <i>A vulnerabilidade do ser</i> . Yanomami afetados por doenças levadas pela corrida do ouro, <i>Paapi-u</i> , Território Indígena Yanomami, Roraima, 1990.....	146
Figura 4.1: Claudia Andujar. I, 2005.....	167
Figura 4.2: Claudia Andujar. IV, 2005. ....	170
Figura 4.3: Claudia Andujar. II, 2005.....	172
Figura 4.4: Claudia Andujar. XI, 2005. ....	174
Figura 4.5: Claudia Andujar. XII, 2005. ....	176
Figura 4.6: Claudia Andujar. VI, 2005. ....	179
Figura 4.7: Claudia Andujar. IX, 2005. ....	181
Figura 4.8: Claudia Andujar. <i>Guerreiro de Toototobi</i> , XIII, 2005. ....	188
Figura 4.9: Claudia Andujar. XVI, 2005.....	195
Figura 4.10: Claudia Andujar. III, 2005.....	196
Figura 4.11: Claudia Andujar. VII, 2005. ....	197

Figura 4.12: Claudia Andujar. X, 2005. ....	199
Figura 4.13: Claudia Andujar. <i>Desabamento do céu</i> , VIII, 2005. ....	201
Figura 4.14: Claudia Andujar. XV, 2005. ....	207
Figura 4.15: Claudia Andujar. XVIII, 2005. ....	214
Figura 4.16: Claudia Andujar. XIV, 2005. ....	219
Figura 4.17: Claudia Andujar. XVII, 2005. ....	220
Figura 4.18: Claudia Andujar. XIX, 2005. ....	221
Figura 4.19: Claudia Andujar. V, 2005. ....	222

# Convenção ortográfica

A transcrição da língua yanomami obedece à convenção elaborada pelo linguista Henri Ramirez (*apud* KOPENAWA; ALBERT, 2015; RAMALHO, 2008), que tem o trabalho mais consistente para a língua *Yanomami*, ao lado de Borgman (*Sanima*), Gomez (*Ninam/Yanam*) e Perri Ferreira (*Yanomam*). É a forma adotada nas escolas yanomami e a utilizada em documentos oficiais da principal associação yanomami do Brasil, a Hutukara, dirigida por Kopenawa. Sobretudo, a grafia é compatível com a adotada pelos Yanomami da Venezuela.

Segundo Ramirez, são sete vogais e treze consoantes. As vogais podem ser nasalizadas; quando isso ocorre, são acentuadas com o til. Vogais longas têm a letra repetida, como em *xaari*, que significa “reto”, “direito”.

/ i / vogal alta, não anterior e não arredondada, a pronúncia situa-se entre o / i / e o / u / do português

/ e / vogal central, não arredondada, a pronúncia situa-se entre o / e / e o / o / português; corresponde à notação ə do alfabeto fonético internacional

/ e / vogal anterior média, de mesma pronúncia que no português, com as variações aberta e fechada

/ o / vogal posterior média, de mesma pronúncia que no português

/ u / vogal posterior fechada, de mesma pronúncia que no português

/ i / vogal anterior fechada, de mesma pronúncia que no português

/ a / vogal central aberta, de mesma pronúncia que no português

/ p / consoante oclusiva bilabial, pronunciada de modo muito próximo de / b /

/ t / consoante oclusiva dental, pode ser pronunciada como / d /

/ t<sup>h</sup> / oclusiva palatoalveolar aspirada, pronunciada como um / t / seguido de um leve suspiro

/ k / oclusiva pré-velar, pronunciada como / c / de “casa”

/ h / fricativa labial, pronunciada como / h / inglês em “hello”; menos frequentemente pode ser pronunciada como / f / português como em “físico”

/ x / fricativa palato-alveolar, corresponde ao / ch / de “chave”; corresponde à notação ʃ do alfabeto fonético internacional

/ s / fricativa alveolar, pronuncia-se como / s / português em “saber”

/ m / nasal bilabial, pronuncia-se como / m / português em “mato”

/ n / nasal alveolar, pronuncia-se como / n / português em “nado”

/ r / vibrante alveolar, pronuncia-se como / r / entre vogais, como em “quero”

/ w / semivogal bilabial, pronuncia-se como / w / inglês em “web”

/ y / semivogal palatal, pronuncia-se como / y / inglês em “yellow”

# Sumário

Introdução, 16	
Sujeitos e objetos da pesquisa.....	22
O encontro.....	22
O livro <i>A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami</i> .....	26
O livro <i>Folk Literature of the Yanomami Indians</i> .....	33
Claudia Andujar.....	35
Índio, indígena, o “não” e a alteridade.....	39
Metodologia.....	41
Fabulação.....	45
1. Claudia Andujar, 46	
1.1. Subversão: a natureza da fotografia de Claudia Andujar.....	46
1.1.1. Documento e estética.....	48
1.1.2. Expressão e estilo.....	52
1.1.3. Etnopoética.....	56
1.1.4. Subjetividade.....	74
1.1.5. Paradoxo fotográfico: documento <i>versus</i> ficção.....	80
1.2. Sonhos.....	87
2. Perspectiva yanomami, 90	
2.1. O índio: invisibilização e afirmação.....	90
2.2. Yanomami.....	102
2.3. Contexto de narração dos mitos.....	106
2.4. Hierofanias.....	108
2.5. Perspectivismo e multinaturalismo.....	114
2.6. Sonhos xamânicos.....	125

### 3. Perspectiva acadêmica, 134

3.1.	Intertextualidade e interdiscursividade .....	134
3.2.	Sociossemiótica, Semiótica Plástica e Filosofia da imagem .....	141
3.3.	Fabulação.....	152
3.3.1.	Fábula.....	152
3.3.2.	Função fabuladora.....	154
3.3.3.	Potências do falso .....	157

### 4. Sonhos, 165

4.1.	<i>Xapiri, xapiri t<sup>h</sup>ë pë</i> .....	167
4.1.1.	Olhos .....	167
4.1.2.	<i>Xapiripruu</i> (“tornar-se espírito”): a iniciação xamânica .....	174
4.1.3.	Casas de espíritos.....	181
4.1.4.	<i>Pata t<sup>h</sup>ë</i> .....	188
4.2.	Mulheres petrificadas .....	196
4.3.	A queda do céu.....	201
4.4.	<i>Titiri e Titi kiki</i> .....	214
4.5.	Fabulação estrangeira.....	222

### 5. Final: revelações do invisível, 226

### Referências, 234

Bibliografia.....	234
Audiovisual .....	241

# Introdução

A presente pesquisa expõe a relação interdiscursiva entre a mitologia Yanomami, publicada nos livros *Folk Literature of the Yanomami Indians* (1990) e *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), e as fotografias da série *Sonhos*, de Claudia Andujar (nascimento: 1931, Neuchâtel, Suíça), publicadas no livro *A vulnerabilidade do ser* (2005), lançado por ocasião de sua exposição individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Os Yanomami eram conhecidos por diferentes nomes, como Waika ou Guaika; Siriana, Xirianã ou Shiriana; Xirixana ou Shirishana; Xamatari ou Shamatari; Yanomami e Sanumá. Também eram correntes os termos Yanoama e Yanomama<sup>1</sup>. É interessante registrar a ocorrência de outro nome, utilizado por Franz Knobloch, *aharibu*, palavra reproduzida na edição sobre a Amazônia da revista Realidade, com as fotografias do primeiro contato de Andujar com os Yanomami. Knobloch era padre católico e juntou-se à Missão Salesiana, em terras amazonenses, entre 1972 e 1981. Todos esses nomes eram utilizados por um grupo Yanomami para designar o outro. Xamatari é o nome com o qual os Yanomami orientais identificam os Yanomami ocidentais; Waika é a denominação dada pelos ocidentais aos orientais. Cada um dos grupos utiliza o termo que significa “seres humanos” para fazer a autorreferência: *yanõmami tʰě pě*, na língua Yanomami ocidental, e *yanomae tʰě pě*, na língua Yanomami oriental. Na constituição das expressões, *tʰě* significa “gente”, com as mesmas acepções da palavra: pessoas, seres humanos, “nós”; o sufixo *pě* designa o plural. O etnônimo Yanomami, então, passou a ser utilizado pelos antropólogos para identificar o grande grupo, porque entende-se que esses grupos pertencem a um mesmo tronco linguístico. Segundo Wilbert e Simoneau (1990, p. 1), “a classificação linguística ainda é incerta, alguns estudiosos consideram um tronco linguístico independente ou relacionado ao *Cariban* ou *chibchan*”. De toda forma,

According to dialectal and cultural differences, one presently distinguishes between at least four major Yanomami subgroups: the *Sanima* (Sanema, Sanumá) in the northern region of Yanomami territory; the *Yanõmami* (Yanomama, Yānomamö) in the west, the southwest and midwest; the

1 Os nomes não estão em itálico porque estão na forma aportuguesada.

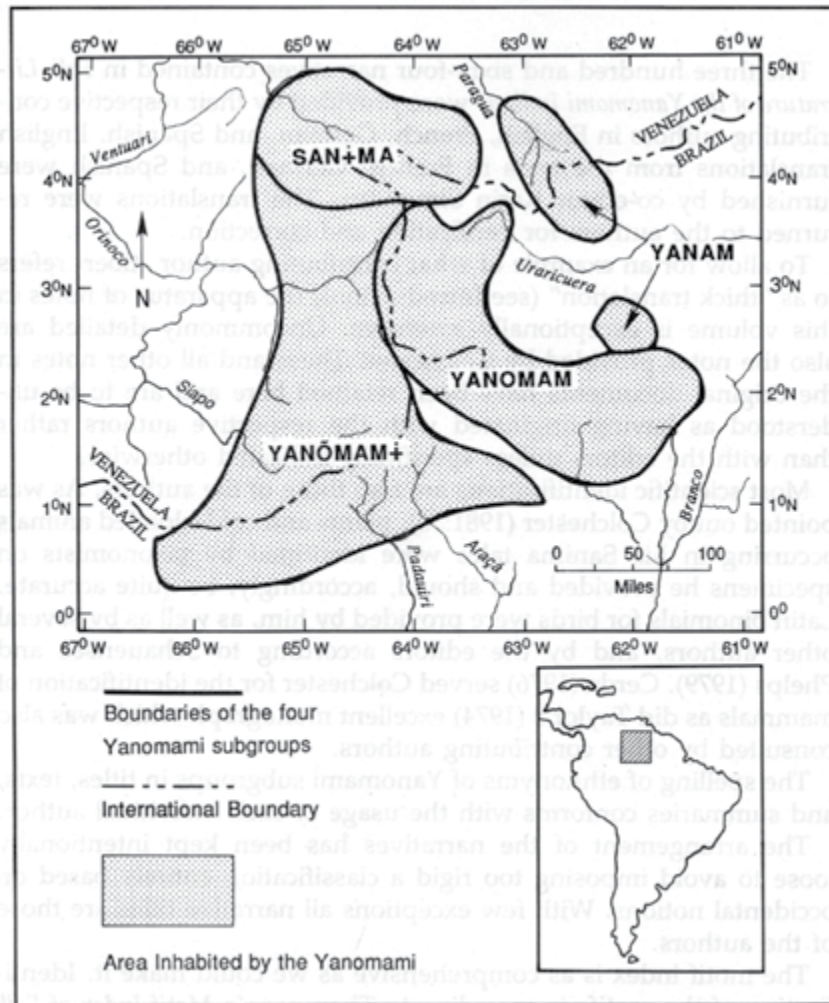


Figura 1: Mapa de localização dos subgrupos yanomami (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. XXXVI).

*Yanomani* in the southeast and mideast; and the *Yanam* (Ninam) in the east and southeast (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 1)<sup>2</sup>.

*Yanōmami t'ê pë* e *yanomae t'ê pë* são expressões que diferenciam os seres das categorias *yaropë*, que são os animais de caça, e *yai t'ê pë*, seres invisíveis ou sem nome, e a *napë pë*, o inimigo, forasteiro (ALBERT in: ANDUJAR, 1998). Embora exista a grafia “ianomâmi”, encontrada nos dicionários, neste trabalho será mantida a “Yanomami”, de acordo com o posicionamento de respeito dos estudiosos atuais em relação ao povo estudado. Quando se referir a adjetivo, será grafada com inicial em minúscula.

Os *Sanima* ocupam em grande parte o território venezuelano; os *Yanōmami* são os Yanomami ocidentais e também ocupam em grande parte o território venezuelano. *Yanomani* são os Yanomami orientais e ocupam o território brasileiro. Os *Yanam* ocupam uma área praticamente dividida ao meio pela fronteira entre o Brasil e a Venezuela, e uma área menor que se avizinha dos Yanomami orientais (Cf. figura 1). A publicação *Folk Literature of the Yanomami Indians* data de 1990; foi na década de 1990 que se adotou o sistema de escrita compatível ao que havia sido adotado na Venezuela, baseado no alfabeto internacional e no do português. A publicação, portanto, não apresenta uniformidade em relação à ortografia, quando se refere a substantivos e nomes yanomami, e diverge com a ortografia que figura no livro *A queda do céu* (2015).

A busca pela interdiscursividade da cosmogonia yanomami nas imagens fotográficas de Andujar justifica-se na medida em que a própria fotógrafa afirma haver essa relação:

Esta foto é muito significativa para mim, eu chamo ela de *O fim do mundo*, porque existe um mito Yanomami ancestral, no qual eles falam que vai ter um fim do mundo. Quer dizer, esta nossa terra, floresta, vai se abrir e vai afundar de novo, e isso vai acontecer quando o homem começar a cavar a terra até criar um buraco e sair um monte de fumaça e sujeira, então o nosso mundo vai ser engolido junto com toda a humanidade. E lá os Yanomami, hoje em dia, falam “Nós vamos morrer, mas vocês todos também, se vocês não souberem cuidar da natureza”. Eu quero enfatizar isto porque eu escuto isto de certas lideranças Yanomami, assim, o tempo inteiro (ANDUJAR, 2010a, p. 14)<sup>3</sup>.

- 2 Conforme os dialetos e diferenças culturais, identificam-se quatro grupos principais: *Sanima* (Sanema, Sanumá), na porção norte do território yanomami; *Yanōmami* (Yanomama, Yaṇomamö) ao oeste, sudoeste e meio-oeste; *Yanomani* ao sudeste e meio-leste; *Yanam* (Ninam) ao leste e sudeste (trad. nossa).
- 3 Em algumas citações poderá ser notada uma redação próxima da oralidade. Muitas foram as fontes audiovisuais para este trabalho, e Claudia Andujar, como estrangeira, tem uma entonação e construção de frases bastante características de quem aprendeu a língua no uso cotidiano. Aqui, a transcrição foi feita *ipsis literis* pelos responsáveis do evento em que a fotógrafa apresentou o próprio trabalho, documento que se encontra disponível na rede. Em publicações como livros e revistas, a transcrição está adequada à norma gramatical.

Baseado na fala de Andujar, existe uma teia de sentidos e de significações que ela procura trazer em suas imagens para o público não índio. Ela explica que ao invés de apresentar imagens independentes da floresta e de índios, fundiu-as para mostrar o aspecto espiritual dos Yanomami.

Ela [o uso da técnica de fusão empregada em “Sonhos”] nasceu por causa da minha necessidade de transportar o meu trabalho para a [nossa] cultura, quer dizer, não manter unicamente retratos ou imagens da floresta, mas de trazer essa ligação com o trabalho espiritual dos Yanomami para o público (ANDUJAR, 2010a, p. 17-18).

A leitura feita pelo público desconhecedor dos mitos e da religiosidade yanomami restringe-se, muitas vezes, ao nível dos resultados visuais e impressões provocadas pela composição visual. Por essa razão, os inúmeros textos que propõem uma análise sobre a obra de Andujar costumam mencionar os termos estética ou poética da fotógrafa, como referência à qualidade plástica harmônica e à intervenção técnica por ela efetuada durante o registro fotográfico ou posteriormente, de modo a alterar o que se entende por um registro mecânico (e químico e físico) da câmera fotográfica. Por exemplo, na apresentação do trabalho de Andujar no 2º Fórum Latinoamericano, Rubens Fernandes Jr. (in: ANDUJAR, 2010a, p. 3) comenta que a fotógrafa “rompe com maestria o limite entre a fotografia documental e [a] abstração, e viabiliza um universo poético intenso e de rara beleza”.

Sobre um grupo de imagens que retrata o momento do ritual xamânico, importante manifestação de espiritualidade da cultura yanomami, publicado no livro *Yanomami* (1998), Anna Carboncini (in: ANDUJAR, 1998) observa:

Não é fácil, para a nossa cultura, entender as imagens desta última parte, mas elas têm um valor inestimável pois tornam possível participar de experiências e momentos raros. Não são instantes flagrados, a *poesia da ternura* os atravessa sempre, são viagens dentro da profundidade da alma (Grifo nosso).

As referidas imagens são o registro de um ritual *reahu*, um evento intercomunitário que é motivado pelo luto. É também um evento em que se estabelecem alianças políticas, em que ocorrem encontros amorosos que podem ser fortuitos ou podem resultar em compromisso e em que notícias de outras regiões são transmitidas. Nas imagens, o foco está nos xamãs<sup>4</sup> e nas consequências físicas do consumo de *yãkoana*, um pó que é soprado de uma pessoa a outra e por meio do qual os xamãs

4 Davi Kopenawa, importante liderança yanomami, refere-se a si mesmo, em português, como pajé (cf. FLIP, 2014. Audiovisual; e <http://www.survivalinternational.org/filmes/ceu>), palavra de origem tupi que designa o responsável pelos rituais de cura, magia e pela transmissão e manutenção da mitologia. Etimologicamente, “xamã” é uma palavra tungúsica, idioma dos Evencos, da Sibéria, onde se observaram manifestações religiosas em que um indivíduo, o xamã, era iniciado para funções rituais através do transe e controle do êxtase, meios pelos quais espíritos eram invocados para a cura de enfermidades ou previsões, responsabilidades similares às do pajé. É a palavra que se convencionou usar para designar o responsável espiritual do grupo social.

entram em contato com seres sobrenaturais, os *xapiri pë*. Há também imagens de alegres mulheres em festa e de crianças, estas, após o consumo do pó que é deixado à vontade ao final do *reahu*. Entretanto, o registro não visa à objetividade para um estudo sistemático do resultado físico do consumo de alucinógeno. Andujar vale-se de recursos técnicos para enfatizar um ambiente que, segundo um padrão de objetividade, seria irreal.

A fotógrafa relata que os Yanomami não viam como problema a presença de estranhos durante o *reahu* ou outras sessões xamânicas de cura. Embora os mais antigos procedessem à eliminação de imagens de pessoas já mortas quando estas apareciam em fotos ou impressos (os Yanomami eliminam tudo o que pertenceu ao morto), Andujar não teve problemas em realizar o registro fotográfico das sessões xamânicas. Somente o ritual funerário não teve o registro fotográfico autorizado. Seguramente, a sua forma de aproximação tenha colaborado bastante com essa abertura. Conta a fotógrafa que costuma inserir-se no meio que pretende conhecer, sem o uso da câmera no primeiro momento. Depois de compreender o lugar e as pessoas, passa a realizar as imagens. Ao ver o resultado visual das fotografias, os xamãs compreenderam muito bem o seu objetivo, enquanto o público leigo se questionava, maravilhado, sobre os procedimentos técnicos para a obtenção dos resultados plásticos.

Bruce Albert (nascido em 1952, no Marrocos), antropólogo, descreve seu maravilhamento diante de uma sessão xamânica de cura:

Fiquei imediatamente impressionado com a beleza fascinante dos cantos, adornos e coreografia da suntuosa ópera xamânica no claro-escuro das fogueiras. Depois de ter discretamente colocado o gravador num local estratégico, peguei a máquina fotográfica e comecei a tirar séries de fotos da deslumbrante sessão, a que eu estava assistindo pela primeira vez. Disparava seguidamente o flash e, a cada vez, seus raios ofuscantes pareciam congelar os xamãs em cenas segmentadas na escuridão da casa coletiva. Pouco depois, Davi Kopenawa, que tinha se aproximado de mim sem alarde, me fez tomar consciência da agressividade e inconveniência de meu frenesi de registro com algumas frases definitivas (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 527)<sup>5</sup>.

Diferentemente de Albert, Andujar dispensou o flash, recurso que congela o movimento, conforme atesta o antropólogo. A fotógrafa prezou pelo registro do movimento dos corpos e das luzes, elemento que é o caminho dos *xapiri pë* e os acompanha. Portanto, o flash, a iluminação artificial, “emaranha os caminhos” desses seres:

5 A chamada para a referência das citações do livro *A queda do céu* (2015) obedece à norma ABNT mas pode provocar estranhamento, como neste caso, em que o texto é de autoria de Albert e o livro é de sua coautoria. Esse caráter particular do livro está explicado nesta introdução, mais à frente.

A gente do rio Toototobi tinha sido convidada a uma festa *reahu* pelos *Wakat'a u t'ëri* e estava instalada na casa deles. Fazia dançar juntos os seus espíritos *xapiri*. Nesse momento, eu [Kopenawa] o vi [Albert] e pensei: “*Hou!* Por que ele não para de tirar fotos, com todos esses clarões? Não é nada bom!”. Então cheguei perto de você [Albert] pela primeira vez e disse: “Pare de pegar a imagem desses homens que estão virando espíritos! Os *xapiri* deles estão aqui, ainda que nem você nem eu possamos vê-los! Você vai emaranhar seus caminhos e eles vão se perder!”. Assim foi. Eu ainda era jovem naquele tempo, mas já trazia os espíritos no pensamento. Por isso eu quis proteger os xamãs falando com você daquele jeito (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 527)<sup>6</sup>.

Andujar compreendia bem a importância da luz na cultura yanomami. Avalizada pelos xamãs, a fotógrafa fez inúmeros registros cujas imagens, visivelmente manipuladas, são descaracterizadas enquanto registro documental. A discussão sobre o registro documental da fotografia como testemunho de uma verdade há muito está superada, pois é consenso que as opções técnicas já configuram uma intervenção pessoal anterior à execução da fotografia, mas é trazida à tona especialmente quando a imagem transita entre a captação do momento e a intervenção visivelmente intencional.

A intervenção técnica é também manipulação do discurso fotográfico. Em fotografia, os procedimentos técnicos resultam de escolhas que determinam a direção da leitura da imagem, ou seja, do texto fotográfico; as escolhas se dão no plano de expressão e estruturam o texto imagético de forma a produzir sentido. O destinador manipula o discurso de diversas formas, mas podem ser citadas quatro principais figuras de manipulação: a sedução, a intimidação, a provocação e a tentação. Na maioria das fotografias da série *Sonhos*, a manipulação se dá pela sedução.

As escolhas técnicas de Andujar geram o efeito de ficcionalização em suas imagens, especialmente da série objeto desta tese, que se configuram, dessa forma, entre um real e um ficcional. Evidencia-se um intervalo, uma dobra, um “entre” que é caro à filosofia de Deleuze. E é justamente a partir do conceito deleuziano de fabulação que o trabalho de Andujar pode ser compreendido: uma verdade que resulta da potência do falso.

O que se defende nesta tese é a fabulação como conceito de compreensão do discurso imagético de Claudia Andujar que se evidencia na medida em que a mitologia Yanomami é trazida à superfície por meio da investigação da interdiscursividade

6 Conforme mencionado anteriormente, *pë* é o sufixo que designa o plural. Em outros textos, a concordância do plural entre o português e a língua yanomami está respeitada, “os espíritos *xapiri pë*” (ANDUJAR, 1998, p. 66). Neste trabalho, a opção é pelo uso “*xapiri pë*” quando se referir ao plural, embora se mantenha “os *xapiri*” nas citações diretas do livro *A queda do céu* (2015).

existente nas fotografias. A fabulação, assim, atravessa o volume material da tese do início ao fim. É esse conceito que dá unidade à aparente setorização dos capítulos.

No primeiro capítulo, discute-se o estatuto da fotografia de registro antropológico e a imprecisão classificatória que se costuma operar. Verifica-se onde se insere a fotografia de Claudia Andujar e como os diversos discursos em torno de sua obra avaliam o que, para o olhar não índio, trata-se de ficcionalização de uma realidade. O efeito ficcional deriva, em grande medida, da avaliação dos elementos expressivos que conferem novos significados ao conteúdo fotografado. O paradoxo, entretanto, é que essa ficcionalização dá conta de revelar a “verdade” ou realidade mítica Yanomami. A fabulação está no objeto fotografia (arte) e no seu conteúdo (religação à vida).

O segundo capítulo apresenta o Yanomami, suas características, espaço que habita e as diversas observações e estudos antropológicos sobre esse grupo. A fabulação bergsoniana pode ser perfeitamente observada nesse capítulo, mas o passo à frente é indiscutível, isto é, a fabulação deleuziana, conforme se notará na observação de um dos estudiosos da mitologia yanomami.

O terceiro capítulo traz as considerações teórico-metodológicas, de forma a justificar as ferramentas de análise do material. Os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade a partir de diversos campos de estudo são colocados e argumenta-se sobre a eleição de um dos termos. É também neste capítulo que o conceito de fabulação é tratado de modo a justificar sua presença na tese.

O quarto capítulo traz a análise interdiscursiva das imagens em relação aos mitos. Sem a intenção de restringir a leitura da obra de Andujar, o capítulo enfatiza os discursos que a fotógrafa, intencionalmente, quer revelar ao não índio. Com isso, destaca-se a fabulação presente no trabalho de Claudia Andujar.

O quinto capítulo encerra a tese com o apontamento do percurso efetuado, do destaque para os pressupostos iniciais, dos achados na pesquisa e das considerações finais.

## SUJEITOS E OBJETOS DA PESQUISA

### **O encontro**

Davi Kopenawa (c. 1956), xamã e importante liderança yanomami, é reconhecido internacionalmente pela atuação em favor de sua gente, de sua terra e de sua cultura. Nasceu em *Marakana*, casa comunal instalada no alto rio Toototobi (*T<sup>h</sup>oot<sup>h</sup>ot<sup>h</sup>opi*, na grafia yanomami). Quando criança, por volta da década de 1960, frequentou a Missão



Toototobi, de missionários americanos da *New Tribes Mission*. Ali recebeu o primeiro nome e as noções sobre pecado, bem e mal, Deus, Espírito Santo, anjos, Satanás e Jesus. Presenciou expedições guerreiras de ajuste de contas, assim como viu sua família ser dizimada pela epidemia trazida pelo contato com os não índios. Durante um curto período, em sua juventude, ficou fascinado pelo uso de relógio, óculos, roupas e boné da sociedade capitalista. Trabalhava para a FUNAI como intérprete. O trabalho de campo permitiu que logo tomasse consciência da importância de seu papel como agente comunicador entre dois mundos, em favor dos Yanomami.

Bruce Albert foi coordenador editorial e assessor antropológico da Comissão Pró-Yanomami (CCPY, originalmente Comissão para Criação do Parque Yanomami) e é tratado aqui por ser coautor do livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015). É doutor em Antropologia pela Université de Paris X-Nanterre e pesquisador sênior do *Institut de Recherche pour le Développement* (IRD, Paris). Sua pesquisa de campo para coleta de narrativas se deu, inicialmente entre 1975 e 1976 e, posteriormente, entre 1978 e 1985.

Claudia Andujar esteve com os Yanomami pela primeira vez em 1971 e fez sua imersão na cultura yanomami, de forma intensa, até 1977, nas comunidades da bacia do rio Catrimani, denominado *Wakat<sup>h</sup>a u* pelos Yanomami. Entre 1981 e 1983 realizou as fotografias que fazem parte do livro *Marcados* (2009), cujo exemplar é a figura 4. A missão Catrimani servia de base tanto para Andujar como para Albert, o qual esteve no local pela primeira vez em 1975. Perto dali, fica a comunidade *Wakat<sup>h</sup>a u t<sup>h</sup>ëri<sup>7</sup>*.

Albert conheceu Andujar no ano de 1978 em Brasília. Com Carlo Zacquini, missionário católico da Missão Catrimani, elaboraram o projeto de reserva territorial contínua dos Yanomami, em confronto ao projeto militar de desmembramento das terras. Com outros militantes, em São Paulo, deram origem à Comissão Pró-Yanomami, que ganhou força com o ingresso de Davi Kopenawa e, assim, em 1992, a Comissão conseguiu a demarcação do território contínuo Yanomami. A comissão, atuante durante quase três décadas, foi dissolvida assim que os próprios índios fundaram a *Hutukara Associação Yanomami*, presidida por Kopenawa desde sua fundação, em 2004.

Albert coletou os mitos especialmente entre grupos do alto rio Catrimani, denominados *Hewë nahipi t<sup>h</sup>ëri*, *Hwaya u t<sup>h</sup>ëri*, *Wakat<sup>h</sup>a u t<sup>h</sup>ëri*, e do rio Demini, *T<sup>h</sup>oot<sup>h</sup>ot<sup>h</sup>opi t<sup>h</sup>ëri* e *Watoriki t<sup>h</sup>ëri* (Cf. figuras 2 e 3). Este último grupo, na realidade, instalou-se em *Watoriki* (Montanha do Vento) em 1993. É onde mora Kopenawa e onde ele teve sua iniciação xamânica com seu sogro. Em 1977, o grupo estava reduzido a cerca de vinte pessoas, depois de acometido por duas epidemias, uma em 1973 e

7 *Wakat<sup>h</sup>a* é o nome; *u*, rio. *Wakat<sup>h</sup>a u t<sup>h</sup>ëri* significa “gente do rio *Wakat<sup>h</sup>a*”.



outra em 1976. Em 1978, o futuro sogro de Kopenawa, o “grande homem” (*pata t<sup>h</sup>ë*) da comunidade, após a morte de seu irmão em 1973, ergueu uma nova casa em um afluente do rio Demini, para facilitar o acesso ao novo posto Demini da FUNAI e, ao mesmo tempo, manter resguardo do contato que poderia ser desastroso com o não índio. À época, Kopenawa, que travou contato com essa comunidade em 1973, como intérprete, trabalhava no posto. Ao longo da década de 1980, o grupo do sogro de Kopenawa ocupou quatro locais, até instalar-se definitivamente em *Watoriki*.

No período do primeiro trabalho de campo de Albert, quando o antropólogo conheceu o grupo do sogro de Kopenawa, então estabelecidos na bacia do Rio Catrimani<sup>8</sup>, Kopenawa trabalhava no alto Rio Negro. Antropólogo e futuro xamã encontravam-se distantes, e a fama de um e de outro não favorecia a curiosidade do encontro. Kopenawa era descrito como índio aculturado; a CCPY, da qual Albert fazia parte, era tratada pelos militares como uma instituição estrangeira interessada em apropriar-se do território indígena. Pouco depois de conhecer Andujar, o antropólogo conheceu o xamã na desastrosa sessão de fotografias por ele empreendida. Albert (in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 528) admite:

Diante de minha reação de constrangimento e de meu interesse por suas palavras, ele então começou a expor, para o meu governo, alguns rudimentos de saber xamânico [Kopenawa ainda não era xamã]. A aula improvisada em português, apesar de breve, bastou para que eu vislumbrasse um universo enorme de riqueza e complexidade intelectual, que minhas competências linguísticas em yanomami só me permitiriam começar a abordar anos mais tarde.

Esses encontros justificam a escolha dos objetos de pesquisa. Andujar e Albert tiveram contato com, praticamente, os mesmos grupos. Portanto, a mesma cosmogonia. Kopenawa teve sua iniciação xamânica com o sogro, assim, todo o saber tem sido passado pelo grupo com o qual Albert teve contato na década de 1970. E todas as comunidades pertencem ao subgrupo *Yanomam*, os Yanomami orientais, ou seja, a mitologia é compartilhada, a despeito de se registrarem pequenas variações.

### **O livro *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami***

KOPENAWA; ALBERT pactuaram a publicação de um livro com a mitologia Yanomami. Ao longo dos anos de trabalho em torno do pacto, Albert publicou os depoimentos de Kopenawa em forma de artigos ou transcrições em livros sobre os

8 “Essa comunidade, *Watoriki*, congregava os sobreviventes do mais isolado dos grupos do alto rio Catrimani, que eu tinha encontrado durante o meu primeiro campo, em 1975-76” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 529).

Yanomami. A prometida publicação, intitulada *Le Chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*, foi lançada em 2010, em língua francesa. Em 2013, foi traduzida para o inglês e, finalmente em 2015, para o português, sem alteração no título original: *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*.

A cosmogonia Yanomami concebe o universo em patamares: um céu “jovem”, em formação, muito acima do céu que pode ser visto, denominado pelos Yanomami de *Tukurima mosi*; o céu propriamente, *Hutu mosi*; o céu caído em tempos primordiais, que é a atual superfície da terra ou as “costas” do céu, *Wãro patarima mosi* ou *Hutukara*; e o mundo subterrâneo, *Pëhëtëhami mosi*, resultado do soterramento da antiga superfície. O tema da queda do céu é de grande importância porque explica a configuração atual da terra e seus habitantes. Além disso, não se trata de um cataclismo extinto: o céu está constantemente ameaçado, e é trabalho de xamãs garantir que não caia novamente.

Segundo Eduardo Viveiros de Castro (in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 15), “*A queda do céu* é um acontecimento científico incontestável [...] [um] acontecimento político e espiritual muito mais amplo, e de muito mais grave significação”. Para ele, a comunidade científica demorará a assimilar a importância da publicação, que torna necessária a elaboração de uma teoria do lugar a partir dos pressupostos dos próprios indígenas, de modo a fazer jus ao significado da palavra “indígena”: nativo, da terra. A relação de propriedade inverte-se: é o sujeito que pertence à terra; a terra não é uma propriedade do sujeito. “Uma teoria sobre o que é estar em seu lugar, no mundo como casa, abrigo e ambiente, *oikos*, ou, para usarmos os conceitos yanomami, *hutukara* e *urihi a* [terra-floresta]: o mundo como floresta fecunda” (CASTRO in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 16). Castro defende, ainda, que o livro é um tratado de política e filosofia Yanomami e de uma contra-antropologia, um estudo sobre o não índio inserido no capitalismo a partir da visão indígena.

As palavras são de Kopenawa, xamã yanomami, mas a escrita é de Albert<sup>9</sup>. O livro é resultado, portanto, de decisões de composição do antropólogo, que compilou cuidadosamente as milhares de páginas de transcrição das inúmeras gravações colhidas ao longo dos anos de contato e convívio. Esse trabalho de composição não é novidade no campo da escrita etnográfica e iguala-se à da escrita biográfica e ficcional: os textos são construídos ou reconstruídos. Conforme Castro (in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 29),

O que temos diante de nós é uma edição, explicitamente reconstruída, resumida e homogeneizada, de milhares de folhas de transcritos de diversos

9 É importante destacar que a tradução brasileira é de Beatriz Perrone-Moisés, pesquisadora indigenista de longa data.

ciclos de entrevistas, gravadas ao longo de doze anos, em situações as mais diversas; um texto em francês (em português) que procurou manter os torneios e maneirismos característicos da língua de origem, mas recusando qualquer 'primitivização' pitoresca da língua de destino — ao contrário, inovando poeticamente e renovando ritmicamente a prosa-padrão dessa língua.

Além da compilação, Castro aponta a contaminação criativa<sup>10</sup> que a cadência da linguagem Yanomami produziu no texto em francês e, conseqüentemente, em português. Pode-se dizer, por outro viés, que Albert resgata a qualidade da narração que Walter Benjamin (2012) acreditava estar em declínio.

Em 1936, Benjamin constatava que a capacidade de troca de experiências estava se dispersando. Prova disso seria o retorno dos combatentes de guerra, cuja experiência em terras estrangeiras e em campos de batalha não trazia relatos fecundos: “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 2012, p. 214). As fontes fundamentais do narrador são as histórias de alhures, trazidas por comerciantes, viajantes e marinheiros, e as tradições da própria origem de quem conta, o nativo. O intercâmbio entre as duas fontes, segundo Benjamin, propiciou vasta extensão do que ele denominou “reino narrativo”. Para ele, a narrativa é ligada ao conselho, algo que já parecia antiquado à época em que escreveu o ensaio porque a troca de experiências havia se tornado incomunicável. Esse conselho, inserido na vivência, é a sabedoria que estaria em extinção.

Na construção do livro, Albert procurou preservar a qualidade do narrador benjaminiano: “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 215). O relato é de um xamã, que tem uma experiência vivida em meio à cultura não índia, da qual adquiriu o nome Davi; Albert, com sua vivência em meio aos Yanomami, incorporou e buscou transmitir essa experiência aos leitores, sem perder de vista a qualidade própria do narrador original, Davi Kopenawa. Castro (in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 27) salienta que esse encontro confere ineditismo à publicação:

O livro se destaca de seus aparentes congêneres, antes de mais nada, pela densidade e solidez inauditas de seu contexto de elaboração, que põs frente a frente, em um diálogo 'entrebioográfico' que é também a história de um projeto político convergente, um pensador indígena com uma longa e dolorosa experiência 'pragmática' (mas também intelectual) do mundo dos Brancos, observador sagaz de nossas obsessões e carências, e um

10 No campo das artes aprecia-se subverter os sentidos das palavras. Contaminação não seria um termo agradável porque aponta para uma patologia, uma condição não saudável. Mas é um termo que envolve a ideia de inserção de algo estranho a um estado de equilíbrio, com “riscos” de propagação. Como se trata de um ato ligado à criação literária, ousou-se utilizar essa expressão.

antropólogo com uma longa experiência ‘intelectual’ (mas também prática, e não isenta de dificuldades) do mundo dos Yanomami [...]. [...] nem Kopenawa e nem Albert são exatamente *representativos* de seu meio e repertório sociocultural originais — a Amazônia e xamanismo yanomami, Europa e antropologia universitária francesa —, mas que é justamente essa condição de enunciadores em posição atípica, fronteira ou ex-centrada, que os torna *representantes* ideais de suas respectivas tradições, [...] a negociarem a diferença intercultural até o ponto de uma mútua e imensamente valiosa ‘entretradução’, tanto mais valiosa quanto mais ciente de suas imperfeições (grifos do autor).

Castro observa que tanto o índio quanto o antropólogo têm trânsito entre duas culturas e posicionamentos que permitem o entrar e o sair da cultura em exame, o que favoreceu “a incorporação da coisa narrada à experiência de seus ouvintes”, ou uma “entretradução” para tornar a experiência Yanomami comunicável ao não índio.

É importante esclarecer que Benjamin não se debruça sobre o mito; o pensador o opõe aos contos de fada: o mito é aterrorizante, introduz o pesadelo, e o conto de fada é acalentador (BENJAMIN, 2012, p. 232). Ele considera, entretanto, a narrativa sagrada, perspectiva adotada neste estudo e que se coaduna ao entendimento de Mircea Eliade (2007, p. 11):

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (grifos do autor).

Eliade considera essa definição a menos imperfeita por ser abrangente e é a que reflete as narrativas cosmogônicas de diversas tradições. O sagrado não se limita a uma religião instituída e reconhecida, mas à religiosidade de grupos nativos, como o que se observa entre os maoris da Nova Zelândia, os ameríndios, os aborígenes australianos e asiáticos, as tribos africanas etc. Para Benjamin, o contador do conto de fadas é o narrador que ele enaltece. O narrador é capaz de evocar narrativas sagradas e mesclá-las a fatos ou eventos “naturais” ou profanos. O narrador da história sagrada, para Benjamin, é o cronista, o que conta eventos históricos de santos e importantes personagens sagrados em uma cadeia lógica de tempo, de uma religião, pressupõe-se, instituída:

Não importa se esse fluxo se inscreve na história sagrada ou se tem caráter natural. No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim secularizado. [...] Tanto o cronista, vinculado à história sagrada, como o narrador, vinculado à história profana, participam igualmente da natureza dessa obra, e a tal ponto que, em muitas de suas narrativas, é difícil se decidir se o fundo sobre o qual elas se destacam é a trama dourada de uma concepção religiosa da história ou a trama colorida de uma concepção mundana (BENJAMIN, 2012, p. 226).

Atualmente a crônica é um gênero literário particular, portanto, o termo “cronista” não é adequado para a designação de narradores da mitologia de um povo. Apesar da distinção estabelecida por Benjamin em relação ao mito e à história sagrada, as suas colocações a respeito do narrador e da narrativa sagrada são oportunas para a compreensão sobre a originalidade da obra *A queda do céu* indicada acima por Castro. Observa-se, no livro, as qualidades do conselho e da comunicação da experiência que caracterizam a narrativa benjaminiana.

O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria. A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção. Mas este é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo do que ver nele um “sintoma de decadência”, e muito menos de uma decadência “moderna”. Ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo (BENJAMIN, 2012, p. 215).

É interessante salientar que, segundo Benjamin, é a informação que mina a narrativa, a forma épica e, acrescentando-se, o mito. A informação, que ganhou espaço com a imprensa, só tem valor enquanto novidade e explica-se no momento em que é veiculada. A narrativa desdobra-se, não se esgota. Daí sua força em poder ser narrada tantas vezes quanto forem necessárias e possíveis. E a cada vez, ser atual. Benjamin tece considerações sobre a memória e rememoração a partir de *Mnemosyne*, musa da poesia épica, a que rememora, para esclarecer a distinção entre o romance e a narrativa, e afirma:

A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades específicas da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se liga à outra, como demonstraram todos os grandes narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, à qual ocorre uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória épica*, a musa da narração (BENJAMIN, 2012, p. 228. Grifos do autor).

O que interessa a esta discussão é a rememoração enquanto princípio “fundante da cadeia da tradição”, a transmissão de geração em geração, o papel do narrador e a rede de interligação das histórias. São elementos que caracterizam o mito e o seu contexto de atualização. Os mitos Yanomami não se restringem a fatos narrados em que se pode buscar uma adequação cronológica. Aliás, são contados sem preocupação



Figura 4: Claudia Andujar. Do livro *Marcados* (2009), na seção “Ajarani – 1982-84”.

com a ordem temporal. Uma narrativa pode enfocar um evento, enquanto uma outra especifica a história do personagem que participa desse evento. Além disso, embora em muitos grupos se observe a narração em ambientes específicos e cerimoniais, onde a figura do xamã é a do grande narrador, a história pode ser evocada a partir de um fato cotidiano, em que um ancião ou o mais experiente narra a história sagrada que tem relação com o fato. A rememoração entre os xamãs, entretanto, estabeleceu-se de outra forma, conforme relata Kopenawa (2015, p. 465-466):

Meus antigos não me fizeram apenas repetir suas palavras. Fizeram-me beber *yãkoana* e permitiram que eu mesmo contemplasse a dança dos espíritos no tempo do sonho. [...] Depois, fazemos com que essas palavras vindas do valor de sonho dos espíritos sejam ouvidas pelas pessoas de nossas casas. [...] Não precisamos cravar o nosso olhar em peles de papel para nos lembrarmos das palavras dos *xapiri*! Elas estão coladas em nosso pensamento e surgem em nossos lábios, sem fim, assim que viramos espíritos. É por isso que somos capazes de revelá-las em seguida aos que nos escutam. São essas palavras sobre as coisas que vi em sonho que eu tento explicar aos brancos para defender a floresta. Se eu não tivesse nenhuma casa de espíritos e fosse incapaz de ver qualquer coisa, não teria nada a dizer (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 466).

Além da transmissão dos mitos nas sessões cerimoniais e em momentos cotidianos, os xamãs têm acesso às “palavras”, ou seja, à mitologia e a outros saberes, a partir da inalação do pó de *yãkoana* (os Yanomami costumam utilizar o verbo “beber”, que talvez seja substituível por “sorver”), por meio do qual o xamã entra em transe e comunica-se com seus *xapiri pë*, isto é, entes sobrenaturais para o qual Kopenawa utilizou o termo “espíritos”, os quais se apresentam ao seu xamã através de danças. Para os Yanomami, os xamãs são “gente espírito” ou *xapiri t<sup>h</sup>e pë*, e o transe é denominado “sonho”. Tanto o sonho em transe quanto o sonho em sono são momentos em que a alma, denominada “imagem” na língua Yanomami, deixa o corpo, a pele, para vivenciar experiências. No caso dos índios comuns, eles só veem eventos cotidianos e pessoas próximas; no caso dos xamãs, viajam com seus espíritos. Sobre a transmissão para as gerações futuras, Kopenawa comenta que envelhece e trata “de transmitir essas palavras aos jovens, para que elas não se percam e jamais sejam esquecidas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 465). Curiosamente, ou subversivamente, Kopenawa faz questão do registro em papel (“peles de papel” no entendimento Yanomami) de suas palavras, para atingir o público não índio, preferentemente em grande número. Ele observa que o conhecimento da sociedade não índia se dá através de livros e da escrita e não se limita ao conhecimento bíblico com o qual teve contato enquanto frequentou a Missão Toototobi.

As palavras em *A queda do céu* foram de fundamental importância para a compreensão dos mitos. No livro de Wilbert e Simoneau (1990), os mitos foram compilados e organizados conforme uma possível ordem cronológica e de acordo com a temática. Os coletados e transcritos por Albert, muitas vezes, levam em consideração

versões de dois ou três informantes. Ao proceder com a criteriosa classificação, o mito é retirado de seu ambiente, da vivência, e o leitor não tem a dimensão do significado do mito na realidade indígena. É um “gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores” (CERTEAU, 1995, p. 56). As narrativas míticas tornam-se fábulas tradicionais, no sentido definido por Aristóteles: combinação de ações em um texto literário, baseado em histórias bastante conhecidas. Em *Arte Poética*, o texto em questão é dramático.

É com o relato de Kopenawa que os mitos ganham riqueza, porque a rememoração ocorre no seio de discussões de temas e preocupações atuais e futuras. O xamanismo é o tempo e o lugar de atualização do mito. A voz de Kopenawa, então, é trazida para uma matéria impressa através das mãos de Albert.

Desse modo, as chamadas da citação para indicação do autor, em conformidade com a norma ABNT, no sistema autor / data, configura-se na forma “(KOPENAWA; ALBERT, 2015)”. Albert é responsável pelo texto das notas explicativas, assim, o texto é do antropólogo. Quando a citação referir-se à nota, seu número constará posteriormente ao número da página: “(KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 630. Nota 6)”. É um recurso a que se recorreu para justificar a voz diferente que aparece no texto. O livro possui um *prólogo* e um *post-scriptum*, ambos de autoria do antropólogo. Neste caso, a forma será “(ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015)”.

### **O livro *Folk Literature of the Yanomami Indians***

O livro *Folk Literature of the Yanomami Indians* (1990) é o 19º volume da série publicada pela *UCLA Latin American Center Publications*, da Universidade da Califórnia, dedicada às narrativas dos índios Sul-americanos.

O livro compõe-se de 364 narrativas, ao longo de um total de 790 páginas, incluindo prefácio, introdução, indexação, notas e referências, gravadas por nove pesquisadores e missionários, a partir de três das quatro maiores subdivisões dos Yanomami. A metade das narrativas são dos Yanomami ocidentais, 33% do subgrupo Sanima e 17% dos Yanomami orientais.

Os responsáveis pelo registro da narrativa são antropólogos e missionários de diversas nacionalidades: Bruce Albert, Hans Becher, Donald M. Borgman, Luis Cocco, Marcus Edward Medhurst Colchester, Juan Finkers, Frans Knobloch, Jacques Lizot e Johannes Wilbert, organizador do volume. As credenciais de cada um são vastas e de origem variada. Sobre Albert, já se relatou acima. Hans Becher, antropólogo alemão, é

o pioneiro no estudo dos Yanomami. Entre 1955 e 1970, participou de três expedições de nove meses cada, entre os Yanomami do Brasil.

Donald M. Borgman tem formação linguística e é membro da *UFM International (Unevangelized Fields Mission)*, uma organização religiosa que oferece assistência médica, educacional, social e religiosa. Entre 1958 e 1964, Borgman conviveu com dois grupos de Yanomami do Brasil. Entre 1965 e 1975, viveu, com sua esposa, na aldeia dos *Sanima*. Dedicou-se ao estudo da língua desse grupo.

Luis Cocco é um padre Salesiano italiano que aportou na Venezuela em 1950. Sete anos depois, em território Yanomami, fundou a primeira missão católica permanente, denominada Santa María de los Guaicas, situada no Alto Orinoco. Durante 15 anos conviveu continuamente com os Yanomami dessa região e publicou um trabalho abrangente, que constitui parte da tradição literária missionária da América do Sul.

Marcus Edward Medhurst Colchester, bacharel em zoologia e doutor em antropologia, conviveu entre os *Sanima* por 12 meses (1975-76), no Alto Erebató, Venezuela, para sua pesquisa na área de etnobotânica. De março de 1979 a novembro de 1980, Colchester retornou para novas pesquisas na área de economia, ecologia e etnobiologia, quando pôde registrar uma larga coleção de narrativas.

Juan Finkers, missionário leigo holandês, fazia parte da missão Salesiana do Território Federal Amazonas, Venezuela, com sede em *Puerto Ayacucho*. Durante décadas trabalhou com índios de diferentes tribos, mas especialmente com os Yanomami ocidentais do Alto Orinoco. Profundamente preocupado com questões nutricionais, introduziu com sucesso a apicultura para o benefício de índios e não índios do território missionário. É autor de um livro que descreve a atividade de busca de alimentos dos Yanomami ocidentais.

Franz Knobloch, alemão ordenado padre em Roma, juntou-se à missão Salesiana em Manaus, em 1972. Depois de publicar inúmeros artigos e um livro sobre os Yanomami ocidentais, deixou a missão em 1981.

Jacques Lizot, parisiense, é um dos estudiosos mais importantes sobre a sociedade e a cultura Yanomami. Inicialmente, era africanista, mas depois do doutorado, mudou o foco de seus estudos para a América do Sul. Entre 1969 e 1970, ele realizou seu primeiro trabalho de pesquisa com os Yanomami e, em 1971, estabeleceu-se permanentemente entre eles.

E, finalmente, Johannes Wilbert, de Colônia, viveu na Venezuela entre 1956 e 1962, como diretor do Instituto Caribe de Antropologia e Sociologia da *Fundación La Salle de Ciencias Naturales*, em Caracas. De março a maio de 1958, participou de

uma expedição exploratória através da região do rio Orinoco e seu afluente Ventuari, quando tomou contato com um grupo *Sanima* na cabeceira do rio Ventuari.

Conforme o organizador, *Folk Literature of the Yanomami Indians* não pretende esgotar versões, outras publicações ou mesmo textos não publicados sobre os Yanomami e sua mitologia. Constitui, no entanto, para esta pesquisa, um material bastante representativo do período em que a fotógrafa manteve contato com o grupo dos Yanomami orientais da bacia do Rio Catrimani, cujos mitos foram registrados e transcritos por Albert.

### **Claudia Andujar**

Andujar não era etnógrafa, nem missionária. Naturalizada brasileira, é famosa, exatamente, por suas imagens de índios Yanomami e pelo ativismo em favor da demarcação de suas terras e continuidade de seu modo de vida e de sua cultura.

Em determinado momento, senti que, para além de expressão pessoal e íntima, eu deveria transformar a fotografia em uma forma de ação política. Ou seja, passei a não me importar que me identificassem, de maneira redutora, como “a fotógrafa dos Yanomami”. Podemos considerar a fotografia uma maneira, ou linguagem, entre outras que utilizei como o propósito de lutar pela sobrevivência desse povo (ANDUJAR, 2005, p. 117).

A infância e adolescência de Andujar foram vividas na Hungria, onde presenciou a insanidade nazista, que levou a maior parte de sua família paterna, e da qual precisou escapar, em uma viagem com percalços junto de sua mãe, para a Suíça, país natal de ambas. Um tio paterno que morava nos Estados Unidos localizou-a e a convidou para morar com ele, de forma a ter melhores condições do que aquela que a mãe poderia lhe oferecer. Em pouco tempo, em favor da liberdade e, segundo sua concepção, de evitar a educação para ser uma boa dona de casa, conforme suas palavras, Andujar passou a morar sozinha, a trabalhar em um período e a estudar em outro. Aos 18 anos casou-se com um colega da escola, de quem adotou o sobrenome. Claudine Haas passou a se chamar Claudia Andujar, como forma de retirar a referência judia e apagar os conflitos de relacionamento familiares.

Julio Andujar, seu marido, refugiado espanhol, alistou-se no exército americano para obter cidadania e foi convocado para a Guerra da Coreia. Seu retorno marcou o fim do casamento. Em 1955, Claudia Andujar veio ao Brasil para visitar a mãe, que havia se mudado para São Paulo para casar-se com um húngaro refugiado. Claudia Andujar encontra aqui o mesmo clima acolhedor que conhecera na Hungria e decide ficar.

Ela costumava pintar telas desde 1953, em Nova Iorque, e chegou a expor no Salão Anual de Arte Contemporânea, instalado sob o Viaduto do Chá, em São Paulo, no ano de 1956. Como professora de inglês, conseguia os recursos necessários para as viagens de férias, acompanhada de uma câmera fotográfica, utilizada como forma de estabelecer uma comunicação com o outro. É dessa relação que nasce a fotógrafa.

Tornou-se definitiva e profissionalmente fotógrafa depois do contato com a tribo Carajás, em 1958, apresentada por Darcy Ribeiro. Suas fotografias, a princípio, não encontraram espaço em revistas brasileiras. Retornou a Nova Iorque, travou contato com outros fotógrafos e realizou uma exposição com as fotografias da tribo Carajás. A partir de então, realizou ensaios fotográficos para revistas norte-americanas e tornou-se repórter fotográfica de revistas estrangeiras e da editora Abril, especialmente a *Realidade*, a partir de 1967, além de participar de exposições e curadoria. Esta última revista havia acolhido duas fotógrafas mulheres e estrangeiras, Claudia Andujar e Maureen Bisilliat (nascida em 1931, em Englefield Green, Surrey, Reino Unido), em contraste com a tendência machista do período, segundo relatam ex-editores da revista em um pequeno documentário (*A Realidade...*, 2015). A edição de número 67, de outubro de 1971, dedicada à Amazônia, marcou o encontro de Claudia Andujar com os Yanomami. Seu trabalho foi reconhecido e contemplado com duas bolsas da Fundação Guggenheim, que lhe permitiu voltar à Amazônia para prolongar o contato com o grupo indígena, ao mesmo tempo em que a revista se desfazia em razão do AI-5. A partir desse momento, deixou o fotojornalismo para dedicar-se à fotografia e à defesa dos Yanomami.

É interessante comentar que, durante um período, com o seu segundo marido George Love, ministrou aulas de fotografia no MASP, de grande influência para muitos fotógrafos. Dentre os alunos, figuram os nomes de Cristiano Mascaro e Claudio Edinger.

Embora Andujar tenha atuado como fotojornalista, o seu reconhecimento enquanto fotógrafa abarca a condição de artista. Com esse estatuto, suas imagens fazem parte de coleções de museus importantes: MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), *George Eastman House International Museum of Photography and Film* (NY, EUA), MASP (Museu de Arte de São Paulo), MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Afro-Brasileiro (São Paulo), *Maison Européenne de la Photographie* (Paris), *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain* (Paris), Coleção Gilberto Chateaubriand (Rio de Janeiro) e Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (CACI) (Brumadinho, MG).

Muitas de suas imagens transcendem o caráter de registro, mesmo as fotografias produzidas para identificação dos índios, por ocasião do trabalho de saúde organizado pela CCPY, da qual Andujar participou incansavelmente. Nesses registros, os índios

são fotografados com uma placa numerada (figura 4), e as imagens constituem um livro cuja organização, segundo a fotógrafa, coloca-o “na fronteira de uma obra conceitual” (ANDUJAR, 2009, p. 5).

Na arte contemporânea, o uso de documentos e até fotografias realizadas com fim documental, nas mãos de uma artista como Rosângela Rennó, adquirem novo estatuto. Rennó contrapõe identidade a anonimato, na medida em que retira as imagens de identificação (fotografias 3 X 4 para documentos, de passaporte e de identificação no sistema carcerário) de seu lugar (fichas e arquivos) e os recoloca em outro lugar e dimensões, destituindo-os dos nomes próprios.

Andujar, apesar de realizar um trabalho documental, não deixa de registrá-lo com seu olhar. O que se vê, do prisma da cultura não índia, e diferencia essas imagens das fotografias de passaporte, por exemplo, é a liberdade do registro em relação à rigidez exigida por uma imagem de identificação para documentos. A numeração foi utilizada na tentativa de identificá-los porque não há nomes próprios para a cultura Yanomami<sup>11</sup>. Segundo a fotógrafa, muitos anos depois de realizado o trabalho é que refletiu sobre ele em relação aos judeus marcados com a estrela de Davi, fato testemunhado por ela devido à ascendência judia por parte de pai. Assim, os Yanomami foram marcados para viver. E se surpreende: “quando fiz as fotos, nunca pensei em expor, achei que nenhum museu se interessaria. Hoje é o grupo de fotos mais procurado de toda a minha carreira. É muito curioso” (ANDUJAR, 2015, p. 245).

De sua fotografia, em geral, fala-se da “*qualidade da imagem* que ela buscava; ao mesmo tempo em que *traduzia uma realidade* de um caso, principalmente dos índios, mas o *sentido estético* é importantíssimo”, conforme Audálio Dantas, repórter da Realidade, ou de uma “capacidade de retrato, ela é que fazia os *retratos mais fortes* da revista Realidade”, segundo o editor José Hamilton Ribeiro (in: A Realidade..., 2015. Grifo nosso). Aponta-se para o aspecto técnico que resulta em uma qualidade estética da imagem relacionada à harmonia em termos de composição. O conteúdo, especialmente para a revista Realidade, seria a capacidade de tradução da realidade de um caso no discurso imagético. O destaque fica para as imagens dos índios e ressalta-se a importância do senso estético. A seus retratos atribuíram-se a qualificação

11 “[...] tradicionalmente, na cultura Yanomami nomes de pessoas e lugares não têm importância; para eles os lugares recebem um nome apenas temporário, enquanto ali se mora, ou, talvez, nem isso (por exemplo: o rio das folhas de tal árvore ou o rio de tal bicho). Uma pessoa também não tem nome; tem um apelido dado pelos outros, em função de uma situação, ou de algo que nela se destaca” (SEBRA, 2009, p. 140). Em uma das narrativas de origem (ciclo dos irmãos demiurgos), *Omawë*, sob efeito do rapé, chama seu irmão mais velho pelo nome, dando exemplo aos que não eram Yanomami a chamar as crianças pelo nome. “Não Yanomami” refere-se aos estrangeiros, pois *Omawë*, estabelecendo-se em terras distantes, a eles dá origem (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 378). Essa passagem explica o fato de os estrangeiros possuírem nomes.

forte e aos quais Cristiano Mascaro destaca um caráter humanístico (in: *A Realidade...*, 2015), uma capacidade de aproximação do outro.

Andujar, em muitas entrevistas, afirma que a fotografia é motivada por um desejo de aproximação “do outro, de preferência de gente do povo [...]. A procura de povoações que viviam num mundo delas. A procura de afastar-me do passado, de rupturas, da intolerância, da guerra” (ANDUJAR in: PERSICHETTI, 2008, p. 13). Essa aproximação resulta em sentimentos presentes na fotografia, indicados por Carboncini (in: ANDUJAR, 1998, p. 5).

A afetividade, as emoções e a participação articulam-se numa síntese prodigiosa, em que a densidade de significado alia-se a uma sensibilidade estética apurada. Esse refinamento estético é um dos componentes das imagens, faz parte de uma necessidade vital; para Claudia Andujar é uma maneira de organizar o caos que rejeita, de opor a harmonia à desordem; de afastar a injustiça que é expressão da desordem.

Muitos estudos<sup>12</sup> enfocam a temática ou procuram identificar a especificidade estética, o “refinamento estético”, do trabalho de Claudia Andujar. Há uma pesquisa de doutorado, cujo foco se volta à “sensibilidade estética apurada”, na Universidade de Brasília<sup>13</sup>. Com o mesmo *corpus*, a presente pesquisa investiga “a densidade de significado”.

*A Vulnerabilidade do Ser* é um livro de fotografias de Andujar, publicado por ocasião da exposição homônima na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em janeiro de 2005. As imagens constantes nessa publicação foram produzidas no período em que Andujar manteve contato com os Yanomami, entre as décadas de 1970 e 1990, bem como em período anterior e, neste caso, as imagens relacionam-se a outras vivências da fotógrafa e fotorreportagens não publicadas ou não selecionadas para publicação.

No livro, as imagens estão agrupadas sob três títulos distintos, portanto em séries fotográficas. A primeira é “A vulnerabilidade do ser”, composta de 52 fotografias, e reúne imagens realizadas para os fins mais variados, como registro pessoal, ensaio fotográfico, fotorreportagem etc. Um avião destruído provavelmente devido à queda, arquitetura urbana, imagens que identificam a corrida do ouro, o então marido de

12 Destacam-se: Carolina Coelho Soares (2011), que desenvolveu uma tese com análise da imagem do índio nas fotografias de Claudia Andujar, do período compreendido entre 1960 e 1970; Rafael Castanheira Pedroso de Moraes (2011), que analisou as imagens da fotógrafa, de Pedro Martinelli e de sua própria produção, em sua dissertação, a partir da problemática da documentação e da expressão em fotografia.

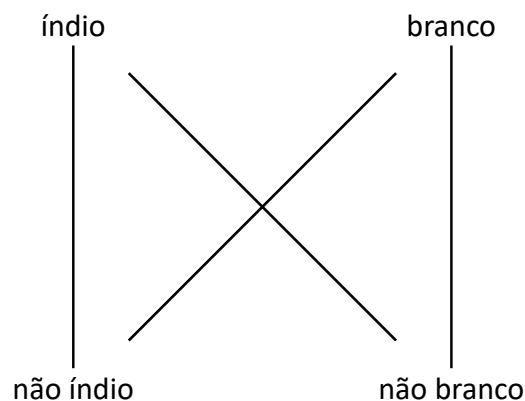
13 A tese de Rafael Castanheira Pedroso de Moraes, na área de Comunicação, mantém o foco na relação entre documento, ficção e expressão poética em Claudia Andujar, em Miguel Rio Branco e em Mário Cravo Neto, com o título *Rupturas na Fotografia Brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mário Cravo Neto*, defendida em 2017.

Andujar, George Love, crianças de uma vila de pescadores do litoral de São Paulo e índios, entre outros personagens e elementos, configuram-se como pequenas narrativas aparentemente independentes, sob o tema “A vulnerabilidade do ser”. Entretanto, não só o tema as une como há relação, de fato, entre o garimpo e os confrontos nas terras destinadas aos Yanomami. “Territórios interiores” é a segunda série do livro, com 20 imagens que constituem uma única narrativa, em que é possível verificar um alerta para a necessidade de preservação do meio ambiente e a disposição dos Yanomami na empreitada de salvar o mundo, a partir de suas próprias tradições. O enunciador evidencia não apenas essa disposição, mas a capacidade de o xamã realizar um ato em favor de uma coletividade maior, envolvendo o homem profano, não índio. Além disso, o enunciador apresenta a conexão existente entre índio e natureza, intensificada e atualizada através do ritual xamânico.

A série *Sonhos* é composta de 19 imagens obtidas a partir da fusão de fotografias, algumas das quais pertencentes às séries anteriores.

### **Índio, indígena, o “não” e a alteridade**

Nesta pesquisa, estabelece-se um confronto entre uma leitura não indígena e a indígena da imagem. É preciso esclarecer os significados e as implicações que as escolhas lexicais determinam neste estudo. No início da pesquisa, o termo “índio” foi empregado indistintamente como sinônimo de “indígena”. A sinonímia é permitida na medida em que o uso corrente ao longo dos anos de colonização provocou essa aproximação. Inclusive, no romance de Abdulai Silá (2002), a palavra índio aparece como sinônimo de indígena, isto é, nativo, do território africano. As implicações antropológicas e políticas da palavra índio e indígena são tratadas no segundo capítulo.



Por ora, o quadrado semiótico ajuda a esclarecer a predominância da expressão “não índio” em relação a “branco”.

A palavra “branco” é utilizada em oposição semântica a “índio”. Na voz do indígena, a alteridade se estabelece com a palavra “branco”. Em muitos estudos antropológicos, apresenta-se a dicotomia branco *versus* índio. Basicamente, a oposição se dá pelo sentido dominador *versus* dominado ou colonizador *versus* autóctone. Muitas questões entram em jogo na configuração dessas oposições. Há o sentido mais contemporâneo abordado pela terceira Declaração de Barbados, de 1993, tratado no artigo de Freitas (2012), relacionado à globalização econômica e ao consequente acirramento da desigualdade social, na ilusória promessa de igualdade de acesso aos bens por toda a população mundial. Por trás do que a Declaração chama de projeto de globalização, há a exploração desmedida dos recursos naturais e o desrespeito aos territórios indígenas demarcados depois de verdadeira luta e articulação política e jurídica no contexto brasileiro. O branco é o explorador dos recursos naturais.

Além disso, Daniel Munduruku, índio graduado e pós-graduado, escritor e pesquisador acadêmico de sua própria história e cultura, não se reconhece nessa nomenclatura, “índio”, que carrega equívocos históricos e a tentativa de apagamento da diversidade indígena, que é a sua invisibilização enquanto ator social e político na história do Brasil.

Ao índio foi ensinado que o europeu, o colonizador, é branco. É por essa razão que, ao referir-se ao outro, o índio usa a palavra branco. É preciso ressaltar que a palavra branco é utilizada quando o índio fala na língua portuguesa. Durante um tempo e entre os Tupinambá<sup>14</sup>, a palavra utilizada para referir-se ao colonizador, ao invasor, foi caraíba. Um pouco do que se sabe em relação ao vocábulo é tratado no segundo capítulo. Entre os Yanomami, *kraiwa pë* foi um termo utilizado, mas conforme as atividades de cada um dos grupos de brancos que conheciam, diferentes nomenclaturas foram utilizadas: os missionários, “gente de *Teosi* (Deus)”; funcionários da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites, *komisõ pë*; funcionários da inspetoria do Serviço de Proteção ao Índio (SPI, atual FUNAI), *espeteria t'ëri pë*, entre outras.

Na medida em que se aprofunda a questão, índio ou indígena não designa um grupo homogêneo, assim como branco também não constitui um grupo homogêneo. O que se pode verificar, para situar a discussão, é que há diferenças entre a história do

14 O etnônimo Tupinambá é o utilizado pela bibliografia etnológica para os diversos grupos tupi que ocupavam a costa brasileira “nos séculos XVII e XVIII: Tupinambás, propriamente ditos, Tupiniquim, Tamoio, Temiminó, Tupinaé, Caeté etc., que falavam a mesma língua e participavam da mesma cultura” (CASTRO, 2013, p. 186). Inclui-se à lista Tupi-guarani.

índio, do negro e do branco no Brasil. Embora índio, em língua portuguesa, designe o nativo da África quando se fala a partir da própria África, no Brasil há distinções entre índios e negros. O índio é autóctone, é o nativo da terra, o negro é o cativo trazido ao Brasil de outro continente e o branco é o europeu dominador.

Conforme Castro (2006), a definição atual de índio é: membro de comunidade indígena, a qual possui uma continuidade histórica e cultural pré-colombiana com uma implicação sociopolítica. A construção da oposição branco *versus* índio, como já se apontou, identifica o branco como o dominador, o colonizador, o europeu, o invasor, aquele que é alheio à ocupação territorial feita pela comunidade indígena. Assim, ruralistas, garimpeiros e grileiros entram nessa categoria. Entretanto, outras condições não se enquadram na categoria branco. O estudante pesquisador negro ou oriental, por exemplo. Ou mesmo um grande investidor latifundiário oriental. Isto porque, branco, necessariamente, remete à cor da pele. Ao optar por não índio, esta tese pretende englobar as diversas facetas de um público inserido em uma construção cultural diversa da do índio. No percurso índio — não índio — branco, incluem-se:

- a. religiosidades: as comunidades tradicionais de religiões de matriz africana, os adeptos do hinduísmo e do budismo, as diversas comunidades religiosas cristãs, os judeus, os muçulmanos etc.;
- b. comunidades tradicionais como as dos ciganos, comunidades orientais que guardam características próprias apesar da globalização, quilombolas etc.;
- c. comunidades científica e artística;
- d. cada um dos indivíduos que pertencem às diferentes classes socioeconômicas que constituem a sociedade, com histórias próprias e distintas da do índio.

Essas diferentes facetas englobam o branco, pelo viés da religiosidade cristã, por exemplo, ou pelo pertencimento a uma classe socioeconômica de história distinta da do índio.

## METODOLOGIA

A metodologia de abordagem da pesquisa apoia-se na Semiótica, sem a ela limitar-se no aspecto teórico. O propósito não é classificar as imagens, colocando-as em categorias ou sob rótulos, mas trazer à luz o seu conteúdo, sem restringir as significações. Nas palavras de Landowski (2001, p. 24),

[...] o melhor modelo – o mais satisfatório para quem quer somente ver melhor – seria aquele que, pondo um pouco de luz, não projeta nada, ou projeta o mínimo possível sobre o objeto, pois toda a sua virtude está ligada à sua necessária vacuidade. Ele deve iluminar as coisas, permitir que se olhe de perto como elas são feitas, mas, sobretudo, não lhes colar etiquetas que

fariam prejudicar o que existe atrás ou sob elas. [...] Não sendo nada mais do que uma certa iluminação, a modelização semiótica, enquanto tal, não nos diz nada de substancial sobre o mundo, nem sobre nós mesmos; em compensação, ela nos ajuda a ver, e por isso mesmo, nos permite fazer certas coisas sobre, ou com certas coisas, sem desnaturá-las demasiadamente ao fazê-las (Grifo do autor).

Busca-se compreender o sentido das imagens, em uma linha “dialética e construtivista” da interpretação de *Da imperfeição*, de Greimas, por Landowski, linha “que supõe o reconhecimento de um papel igualmente ativo da parte dos dois parceiros – sujeito e objeto – implicados nos processos de construção do sentido” (LANDOWSKI, 2005, p. 105).

Segundo Landowski, a apreensão do real se dá pela via do cognitivo e do sensível. Nesse sentido pode ser compreendida a fotografia de Claudia Andujar: a interpretação de suas obras requer uma análise que leve em consideração estas duas instâncias. Landowski propõe que a Semiótica atual (Semiótica do discurso ou greimasiana ou Sociosemiótica) seja mais sensível e, concomitantemente, mais inteligível. A Sociosemiótica proposta por ele visa a uma “abordagem menos interessada em provar sua própria existência, ou se justificar perante si mesma, do que em dar conta de como o mundo faz sentido à nossa volta” (LANDOWSKI, 2001, p. 35). Ou seja, a Semiótica não visa a aplicação de conceitos preestabelecidos, de modo a adequar o objeto às suas concepções teórico-metodológicas. Há um vazio esquemático que favorece a observação do objeto de maneira a dele extrair os elementos de produção de sentido. Nesse movimento, o trânsito entre diversas disciplinas é favorecido, desde que justificadas na elucidação das significações. A Semiótica proposta por Landowski é permeável à transdisciplinaridade, o que favoreceu a execução da presente tese que necessitou mergulhar na Filosofia, na Antropologia e na História das religiões, além de ampliar o campo da Teoria da Imagem (que inclui a imagem fotográfica, assunto de domínio anterior da autora da tese), junto ao arcabouço teórico dos Estudos Culturais e das Artes Visuais. Isso se deveu aos elementos de significação presentes nas imagens de Andujar, sobre os quais, em vários depoimentos, a fotógrafa tratou e, apesar disso, continuaram sem a devida compreensão: a presença do mito; os recursos técnicos empregados, que resultam de e em um estilo pessoal; e enfim, o retrato de um povo, com tudo o que implicam os sentidos das palavras “retrato” e “povo”.

O sentido se constrói, conforme Landowski, na relação entre o sujeito leitor e o objeto (textos, manifestações diversas, imagens etc.), levando em consideração a ordem do sensível e a estesia. Seria necessário acrescentar o sujeito produtor, aquele que construiu o objeto carregado de sentido, pois no caso deste estudo, as intenções foram evidenciadas pela própria fotógrafa.

Andujar elege a fotografia como veículo de apreensão da realidade profunda da espiritualidade yanomami para transmissão ao público não índio. Apresenta em imagens materializadas toda uma simbologia que passou a entender no convívio com os Yanomami. A concepção de símbolo que mais se adequa a esta pesquisa é a proposta por Edgar Morin que, a partir da diferenciação entre o signo e o símbolo, permite compreender as suas implicações: “o sentido indicativo/instrumental do signo e o *sentido evocativo concreto* do símbolo vão reinar cada um em dois universos, sendo um o do pensamento empírico/técnico/racional, e o outro o do pensamento simbólico/mitológico/mágico” (MORIN, 1999, p. 172. Grifo nosso). A evocação concreta de uma presença concreta pode partir de uma palavra ou da imagem icônica:

As palavras são ao mesmo tempo indicadores, que designam as coisas, e evocadores, que suscitam a representação da coisa nomeada. É nesse sentido evocador concreto que o nome tem uma potencialidade simbólica imediata: nomeando a coisa, faz surgir o seu espectro, e se o poder de evocação é forte, ressuscita, embora ela esteja ausente, a sua presença concreta. O nome é, pois ambivalente por natureza. Do mesmo modo, toda a figuração icônica é ao mesmo tempo potencialmente indicativa e simbólica, e pode tornar-se uma ou outra (MORIN, 1999, p. 171).

Espectro é uma imagem imaterial, não fixada em suporte material. O pensamento simbólico é o que suscita a presença concreta do que é evocado pelos símbolos; é o pensamento que permite compreendê-los e revelar as verdades neles contidas. Conforme Morin (1992, p. 148), “uma teoria do símbolo deveria marcar não só as distinções mas também as conexões entre a representação (e, para além, a realidade percebida ou memorizada), o imaginário e o símbolo”. A compreensão do mundo mítico Yanomami requer embasamento teórico que trate a imagem, o imaginário e a imaginação como campos de conhecimento. Afinal, o conhecimento xamânico é alcançado por meio da prática constante do devaneio, o estado de sonho que se atinge no transe ou por meio do próprio sonho durante o sono.

Mircea Eliade afirma que a imagem, que se relaciona ao pensamento simbólico de Morin, é capaz de apreender “a realidade profunda das coisas”. Grafa com inicial em maiúscula para distinguir o termo comum de “Imagem” como campo de saber:

Ora, [...] as Imagens são, por suas próprias estruturas, *multivalentes*. Se o espírito utiliza as Imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressada por conceitos. [...]. É então a Imagem em si, enquanto conjunto de significações, que é *verdadeira*, e não *uma única das suas significações* ou *um único dos seus inúmeros planos de referências*. Traduzir uma Imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento (ELIADE, 1996, p. 11-12. Grifos do autor).

Andujar traduz em representação imagética a Imagem presente no mito e nos sonhos xamânicos e consegue manter o conjunto de significações captada pela Imagem.

Gilbert Duran relaciona a capacidade de apontar e compreender a rede de imagens simbólicas por parte de Eliade por causa de sua conexão com um imaginário ampliado:

Eliade [...] mostra que em todas as religiões, mesmo as mais arcaicas, há uma organização de uma rede de imagens simbólicas coligidas em mitos e ritos que revelam uma trans-história por detrás de todas as manifestações da religiosidade na história [...]. Eliade, que é também um grande romancista, mostra que há uma continuidade entre os imaginários: o do romancista, do mitógrafo, do contador, do sonhador (DURAN, 1998, p. 73-74).

É um posicionamento que encontra respaldo em Gaston Bachelard, filósofo que se aventurou no campo da imaginação simbólica e tem importantes contribuições. Ele denomina “imaginação da matéria”, pois verifica que a experiência empírica, sensível e aberta às sensações fundamenta a capacidade de evocação que as palavras de escritores e poetas suscitam. O filósofo afirma que ao tratar da imaginação da matéria, especialmente da água, pretende mostrar como os sonhos se associam ao conhecimento. É um movimento contrário ao efetuado em seu trabalho *A formação do espírito científico*, de 1938, em que procurou “separar as condições do devaneio e as condições do pensamento” (BACHELARD, 1997, p. 99). Bachelard chama a atenção para o fato de que a leitura e a interpretação de textos mitológicos não pode se dar a partir dos pressupostos racionais do conhecimento mais moderno. A mitologia implica devaneios que devem ser reconstituídos na sua leitura, posto que, segundo o filósofo, antes de qualquer literatura configura-se um sonho.

Ao símbolo e ao mito, Morin associa a magia e alerta para a necessidade de compreender os três conceitos em um “macroconceito para que cada uma tenha plena realização; senão, o símbolo fica sendo um estado de alma, o mito uma narrativa lendária, e a magia um abracadabra” (MORIN, 1992, p. 156).

Para a compreensão teórica sobre interdiscursividade e intertextualidade, adotou-se o posicionamento de José Luiz Fiorin, semioticista de linha greimasiana, que confere clareza em relação aos conceitos. A teoria semiótica do texto é abordada a partir desse autor e de Diana Luz Pessoa de Barros. Por fim, os conceitos sobre Semiótica Plástica de Jacques Geniasca, de Jean-Marie Schaeffer, dos próprios Greimas e Landowski, e abordagens metodológicas de Ana Lúcia de Oliveira, Jean-Marie Floch e Antonio Vicente Seraphim Pietroforte apoiam as análises das imagens fotográficas. É importante elucidar que Pietroforte, na publicação de 2004, concentra-se na explicação do semissimbolismo nas expressões plásticas. A de 2007 não abandona a Semiótica greimasiana, mas introduz a Semiótica Tensiva, que é um

desdobramento da anterior. A presente tese não envereda pelo campo da abordagem tensiva, apoia-se nas análises concernentes aos pressupostos teórico-metodológicos de Greimas e Floch.

## FABULAÇÃO

Conceito central da tese, a fabulação foi compreendida, durante muito tempo, como a criação de elementos falsos para mascarar ou enfeitar o passado, explicar o presente e preservar a espécie humana da impulsão, o ato criativo que, desmedido, pode ser perigoso, de acordo com Bergson (1978). Deleuze (2007), a partir de Bergson, reformula o conceito e afirma que a função fabuladora não se relaciona à conservação, mas ao ato criativo.

Inicialmente, Deleuze evoca a figura do falsificador de quadros, cujos trabalhos são avaliados pelo perito. Entre o perito e o falsário, e a estes soma-se o homem verídico, nas palavras de Deleuze, o que existe em comum é o interesse pela forma. O perito, o falsário e o homem verídico não são capazes de transformar os dados da realidade de maneira a torná-los mais verdadeiros. Na pintura de um quadro ou execução de uma obra visual, o artista confere ao objeto o seu próprio ponto de vista: não é mais a cópia de uma forma, mas a transformação do que é visto para o que se vê. A verdade pertence ao objeto. Em Literatura, relaciona-se a dar voz ao marginalizado, não apenas na forma, mas na perspectiva: o ponto de vista sobre a história é a do marginalizado, a do preterido, e não a do dominador, que é, usualmente, a história verdadeira.

A fabulação está na passagem da fronteira entre o real e o fictício, entre o que foi e o que será. Pimentel (2010), em sua tese de doutorado, defende que, portanto, a fabulação é a memória do futuro, porque não se trata de uma predição; em movimento contrário ao de Bergson, que afirma ser a função fabuladora um olhar para o passado para explicação do presente, na fabulação, o futuro explica o presente.

# 1. Claudia Andujar

## 1.1. SUBVERSÃO: A NATUREZA DA FOTOGRAFIA DE CLAUDIA ANDUJAR

Este capítulo está subdividido em dois assuntos: a compreensão do estatuto da fotografia de temática indígena de Claudia Andujar e o foco na série *Sonhos*. O primeiro assunto envolve a discussão sobre documento, estética, expressão, estilo e etnopoética. Sobre este último termo, a conceituação encontra-se desenvolvida neste capítulo. Sobre os demais, exceto sobre o documento, é preciso tecer alguns esclarecimentos prévios, pois são palavras que chegam a ser de uso cotidiano e têm sentidos específicos seja de acordo com o uso, seja na perspectiva de uma disciplina específica.

A palavra estética, aqui, não é empregada no sentido da disciplina Estética, mas no de conjunto de elementos que provocam os sentidos e sensações daqueles que apreciam uma obra, os quais podem ser positivos ou negativos, de atração ou de repulsa, ou atração pela repugnância. Talvez o termo mais adequado, para evitar a relação apenas com o belo, seja estesia, como propõe Landowski, em oposição a anestesia. Entretanto, estética é a palavra correntemente utilizada para tratar da imagem de Andujar, sempre no sentido do belo, daí sua permanência neste capítulo. O que se propõe, no primeiro tópico, é destrinchar os mecanismos de produção desse efeito de belo e, como se verá, etnógrafos clássicos, ligados a uma concepção objetivante da ciência como Curtis, também foram capazes de produzir imagens belas. Destitui-se, assim, o termo como um qualificativo diferenciador da obra de Andujar.

Muitas vezes confunde-se expressão e estilo. Entretanto, são instâncias distintas que mantêm relações diretas: o estilo dá forma à expressão. O estilo é o modo, a maneira de se exprimir que carrega características subjetivas (estilo pessoal) e de um contexto histórico, social e cultural (estilo de época). A expressão é manifestação de um conteúdo por meio da linguagem verbal, visual, sonora, gestual etc. Em termos semióticos, “é um dos planos da linguagem (Hjelmslev) ou do significante (Sausurre), que suporta ou expressa o conteúdo, com o qual mantém relação de pressuposição recíproca” (BARROS, 2005, p. 87). O conteúdo é exposto no plano de expressão, cuja forma depende do sujeito e do contexto de circulação desse conteúdo, o que, por sua vez, tem as significações e sentidos implicados no seio desse contexto, o qual inclui o público receptor.

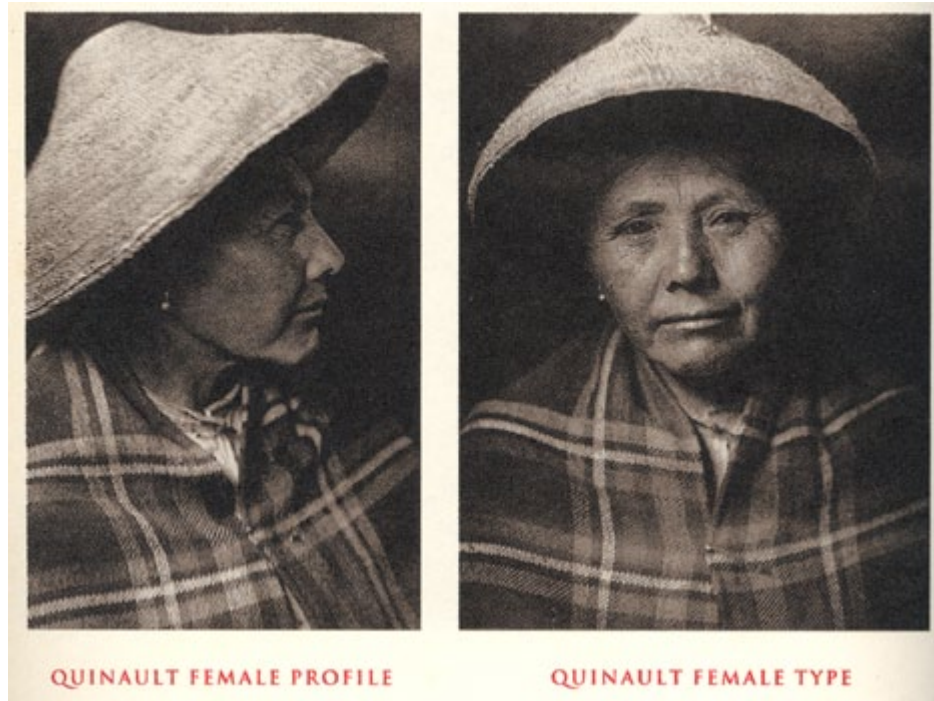


Figura 1.1: Edward S. Curtis. Tribo *Quinault*, Costa Noroeste, 1913 (CURTIS, 1997, p. 346).



Figura 1.2: Claudia Andujar. Do livro *Yanomami* (1998, p. 35).

### 1.1.1. Documento e estética

Claudia Andujar responde à questão sobre o interesse que as suas imagens de índios poderiam causar em pesquisadores de instituições como a USP que “à época, os antropólogos não manifestavam interesse por tais registros visuais. Alguns achavam que essas imagens não constituíam um registro antropológico e tampouco eram fotos documentais” (ANDUJAR, 2005, p. 116).

Comparando-as às imagens de Edward Sheriff Curtis (1868-1952), fotógrafo e etnógrafo norte-americano, cuja pesquisa foi publicada em uma enciclopédia de 20 volumes intitulada *The North American Indian*<sup>1</sup>, é possível observar diferenças significativas entre as fotografias deste e as de Andujar (figuras 1.1 e 1.2). Os retratos frontal e de perfil de autoria de Curtis são, tipicamente, o registro realizado para documentação: não importa a composição dos elementos sobre a superfície, mas aquilo que pode constituir traços característicos de uma etnia. Na fotografia de Andujar (figura 1.2), é perfeitamente visível a opção pela composição visual, marcada pelo contraste entre a sombra densa e a luz que revela volumes.

Isso não significa que Edward Curtis não tivesse interesse ou não soubesse fotografar de outra forma. Exemplo disso é a figura 1.3, em que o assunto é retratado desviado do padrão frontal (retrato em três quartos), à semelhança da *Monalisa* de Da Vinci, o que produz um efeito menos ostensivo e/ou mais gracioso do retratado. Outro aspecto a se notar é a composição visual dos elementos no plano. Em fotografia, é comum utilizar-se a regra dos terços com o objetivo de se obter uma imagem harmônica (figura 1.4). A regra dos terços nada mais é do que uma grade imaginária, que divide o plano em nove partes iguais ou com a porção central mais estreita, tanto na horizontal quanto na vertical, que oferece quatro pontos de interseção, sobre um ou dois dos quais se ajusta o elemento de destaque, e são conhecidos como pontos de ouro, aqueles que atraem o olhar e criam uma composição agradável. Evidentemente, não há a necessidade de se ajustar um elemento exatamente em cima do ponto de interseção, trata-se apenas de uma base e, atualmente, um facilitador para o fotógrafo amador obter imagens visualmente agradáveis, visto que as câmeras digitais e celulares oferecem a opção de visualizar a grade da regra na tela do aparelho.

1 A enciclopédia foi publicada no período entre 1907 e 1930, pela University Press of Cambridge, Massachusetts, resultado de 30 anos de trabalho. O título completo era *The North American Indian, being a series of volumes picturing and describing the Indians of the United States and Alaska, written, illustrated, and published by Edward S. Curtis, edited by Frederick Webb Hodge, foreword by Theodore Roosevelt, field research conducted under the patronage of J. Pieront Morgan, in twenty volumes*. Não se sabe quantas das 500 cópias planejadas foram impressas, sabe-se que apenas 272 foram vendidas, pelo preço de \$3,000.00.



Figura 1.3: Edward S. Curtis. Moça da tribo *Quillite*, Costa Noroeste, 1913 (CURTIS, 1997, p. 350).



Figura 1.4: Aplicação da regra dos terços sobre a imagem anterior.



Figura 1.5: Aplicação da proporção áurea.

Essa regra aproxima-se da aplicação da proporção áurea (figura 1.5). Nesta apresentação foi mantida a proporção do retângulo áureo da sequência de Fibonacci, entretanto, mesmo que se deforme para ajustá-lo ao plano da imagem, o resultado é bastante próximo. Percebe-se que os elementos do rosto, como nariz e olho esquerdo, encontram-se nos pontos áureos formados pelos vértices dos polígonos<sup>2</sup>. Pode-se afirmar que é uma imagem de composição canônica, com contraste de luzes tênues e áreas maiores de sombras, com presença de tons de cinza que chegam ao negro. O sorriso da personagem retratada contribui para um sentido mais suave da imagem.

Ao aplicar a regra dos terços (figura 1.6) ou a proporção áurea (figura 1.7) sobre a imagem de Claudia Andujar, verifica-se a extrema precisão da suposta localização do olho esquerdo do retratado sobre o ponto áureo na regra dos terços e na área compreendida entre os pontos áureos que formam a diagonal de um quadrado. Este retrato de um Yanomami feito por Andujar pode ser classificado como imagem de composição canônica, com efeito muito mais dramático em relação à imagem de Curtis, em função da não visibilidade de um olho que estaria no ponto de ouro da composição, além do contraste de pequenas áreas fortemente iluminadas com amplas áreas negras.

A dramaticidade provocada pelo contraste entre sombras e iluminação direcionada remete à análise de Heinrich Wölfflin sobre as imagens do Barroco, cuja teoria é conhecida como “binômios de Wölfflin”, porque contrapõe o Clássico ao Barroco e, conseqüentemente, determina conceitos que os caracterizam, a partir de uma ideia de evolução e fluxo entre um e outro no decorrer da história da arte: do linear ao pictórico; do plano à profundidade; da forma fechada à forma aberta; da pluralidade à unidade; da clareza absoluta à relativa do objeto. Sua proposta consistia em compreender não apenas o aspecto formal, mas os elementos expressivos, as qualidades sensíveis de uma obra, interpretando-os em termos estilísticos, independentemente do autor. Nesse sentido, porém, sem aderir à ideia de evolução na produção imagética, é possível notar uma disposição clássica nas imagens de Curtis, especialmente na figura 1.8, em que se observa o conceito de pluralidade (ou unidade múltipla). Cada elemento constituinte da imagem, cada personagem pode ser observado em sua individualidade. Comparando-se essa fotografia de um ritual (notoriamente realizada antes de ser iniciado, pois as pessoas estão paradas, em pose) com a de Andujar (figura 1.9), percebe-se que, nesta, existe uma unidade: os

2 O retângulo áureo é obtido a partir do quadrado; a sequência de Fibonacci, que é a espiral áurea, também é obtida a partir do quadrado. Cf. em [http://www.uel.br/cce/mat/geometrica/php/dg/dg\\_4p.php](http://www.uel.br/cce/mat/geometrica/php/dg/dg_4p.php) (retângulo áureo); <http://clubes.obmep.org.br/blog/atividade-a-razao-aurea-uma-construcao-da-espiral-aurea/> (espiral áurea a partir do quadrado) e [http://www.uel.br/cce/mat/geometrica/php/dg/dg\\_4t.php](http://www.uel.br/cce/mat/geometrica/php/dg/dg_4t.php) (retângulo áureo, sequência de Fibonacci e outras informações).



Figura 1.6: Regra dos terços.

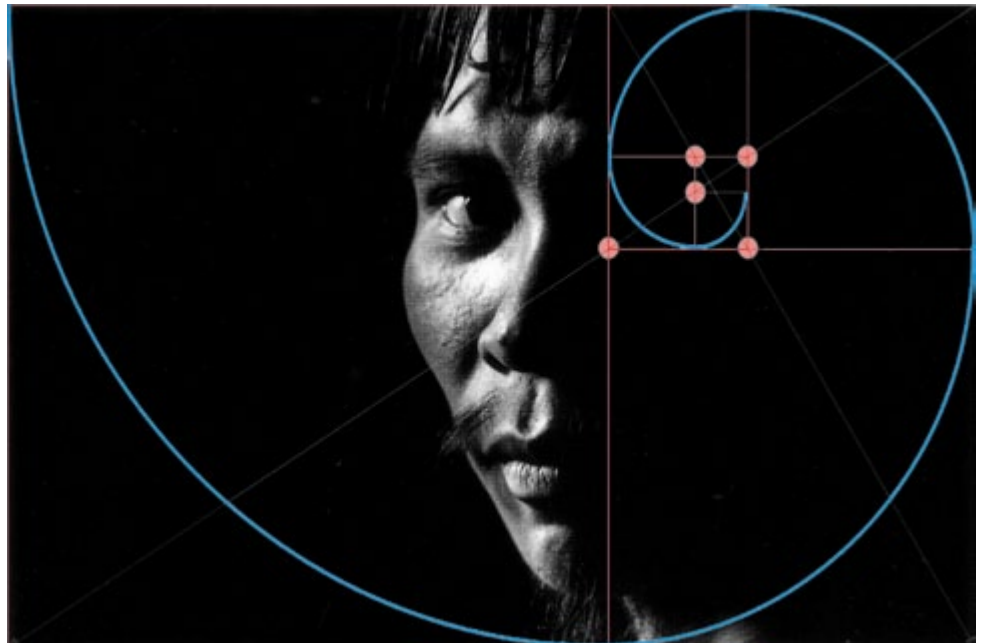


Figura 1.7: Proporção áurea.

elementos relacionam-se em um fluxo único, a imagem precisa ser apreendida em sua totalidade e não existe uma descrição individual de cada elemento. Identificam-se, assim, os conceitos pertinentes ao Barroco.

### 1.1.2. Expressão e estilo

Nada impede, porém, que Andujar realize retratos frontais (figura 1.10). A diferença entre esta e a imagem de Curtis (figura 1.1) está no olhar do fotógrafo: o ponto de vista do etnógrafo contra o ponto de vista de uma pessoa interessada em conhecer ao outro a partir de uma vivência. O etnógrafo Curtis descreve, busca a objetividade. A fotógrafa Claudia Andujar insere-se na vivência alheia, conforme enfatiza em inúmeros depoimentos, e pretende, através da fotografia, revelar o outro.

Mas para voltar na fotografia, eu acho que só quando você começa a entender a cultura de um povo é que você realmente consegue transmitir isso também no seu trabalho de fotografia. Isso para mim é fundamental. Há duas semanas eu encontrei um fotógrafo brasileiro, bem conhecido, que tem a ideia oposta. Ele fala que só no seu primeiro contato com uma situação, só o que realmente é espontâneo, é fotografia (ANDUJAR, 2010a, p. 9).

Sobre as imagens dos Yanomami de Andujar, Cristiano Mascaro (in: *A Realidade...*, 2015) afirma que a fotografia é marcada por um caráter humanístico: “fundamentalmente esse aspecto de ela se voltar sempre para o ser humano, então esse caráter humanístico [...] do trabalho da Claudia”. Fala-se, aqui, de motivações individuais e posturas profissionais, portanto, fala-se do autor das imagens.

A partir do objeto fotografia, observa-se que, para o etnógrafo, o seu objeto (o indígena) deve ser deslocado de sua posição natural, deve posar para que se obtenha um registro que propicie uma descrição objetivante, portanto distanciada e que supostamente satisfaça à ciência. Assemelha-se ao recurso de escrita em terceira pessoa para tornar o texto objetivo e distanciado do enunciador, aquilo que a Semiótica conceitua como *debreagem* enunciativa.

Na imagem de Andujar (figura 1.10), o retratado emerge do fundo, não foi colocado em um ambiente preparado para ser fotografado. Está inserido em um momento, neste caso, ritual (esta informação é obtida em virtude de a imagem pertencer a um grupo de imagens referentes ao ritual xamânico, e que recebe um depoimento de Davi Kopenawa Yanomami intitulado “O invisível”, no livro de onde se extraiu). Na imagem de Curtis (figura 1.3) percebe-se a distinção entre figura e fundo. Os retratos tecnicamente corretos destacam a pessoa retratada do fundo.

Em termos semióticos, a fotografia é um texto. A fotografia possui um plano de expressão imagética e é provida de conteúdo, a imanência, o discurso, ainda que seja



#### MASKED DANCERS - QĀGYUHL

The plate shows a group of masked and costumed performers in the winter ceremony. The chief stands at the left, grasping a speaker's staff. A few of the spectators are visible at the right. At the extreme left is seen a part of the painted *māwibi* through which the dancers emerge from the secret room; and in the centre, between the carved house-posts, is the *Awaitlala hāms'pēk*, showing three of the five mouths through which the *hamatsa* wriggles from the top to the bottom of the column.

Figura 1.8: Edward S. Curtis.  
Tribo *Kwakiutl*, Ilha de Vancouver,  
costa do Oceano Pacífico,  
Canadá, 1915  
(CURTIS, 1997, p. 399).



Figura 1.9: Claudia Andujar. Índios  
Karajá em ritual de iniciação, 1958  
(ANDUJAR, 2005, p. 114).

para negar o próprio conteúdo. “Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um texto” (FIORIN, 2005, p. 45). Percebe-se que Fiorin distingue discurso de texto: o primeiro é o plano do conteúdo e o segundo, a manifestação, a união do conteúdo com a expressão. E explica:

Poder-se-ia perguntar por que diferenciar a imanência (plano do conteúdo) da manifestação (união do conteúdo com a expressão), se não existe conteúdo sem expressão e vice-versa. *Essa distinção é metodológica* e decorre do fato de que um mesmo conteúdo pode ser expresso por diferentes planos de expressão. [...] Mas poderia alguém objetar: quando se veicula um conteúdo por meio de distintos planos de expressão, esse conteúdo sofre certas alterações. É verdade. Essas mudanças no conteúdo decorrem basicamente de dois fatores: os efeitos estilísticos da expressão e as coerções do material (FIORIN, 2005, p. 45. Grifo nosso).

Fiorin exemplifica essa passagem com *Vidas Secas*, originalmente veiculado através do plano de expressão verbal, por Graciliano Ramos, e que, posteriormente, teve seu conteúdo adaptado para outro plano de expressão, o audiovisual (ou texto sincrético, por agregar o plano visual, sonoro e verbal). Um outro exemplo seria um texto verbal em que não há descrição do vestuário e do ambiente de um personagem. Ao transpor para o plano de expressão visual, necessariamente um novo conteúdo será inserido: a descrição do vestuário e do ambiente.

As implicações e especificidades do texto visual e da Semótica Plástica são tratadas no terceiro capítulo. Por ora, estabelece-se a distinção entre discurso e texto que são suficientes para as análises que seguem. Para complementar a explicação de Fiorin, é interessante registrar o significado de discurso, a partir do vocabulário crítico elaborado por Barros (2005, p. 85-90):

Discurso: é o plano do conteúdo do texto, que resulta da conversão, pelo sujeito da enunciação, das estruturas sêmio-narrativas em estruturas discursivas. O discurso é, assim, a narrativa “enriquecida” pelas opções do sujeito da enunciação que assinalam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia.

Texto: resultado da junção do plano do conteúdo, construído sob a forma de um percurso gerativo, com o plano da expressão, o texto é um objeto de significação e um objeto cultural de comunicação entre sujeitos.

Entre a imagem de Curtis, da figura 1.1, e a de Andujar, da figura 1.10, verifica-se a diferenciação entre um texto informativo (Curtis) e outro carregado de “afetividade, [...] emoções e [...] participação” que “articulam-se numa síntese prodigiosa, em que a densidade de significado alia-se a uma sensibilidade estética apurada” (CARBONCINI in: ANDUJAR, 1998, p. 5). Carboncini utiliza palavras que afastam o trabalho de Andujar da objetividade.

Fiorin diferencia o texto informativo do poético: “quando o plano de expressão não apenas veicula um conteúdo (como acontece nos textos informativos), mas recria-o (como ocorre nos textos poéticos), novos sentidos são agregados pela expressão



Figura 1.10: Claudia Andujar. Do livro *Yanomami* (1998, p. 89).



Figura 1.11: Edward S. Curtis.  
Membro da Tribo *Kwakiutl*, Ilha de Vancouver, costa do Oceano Pacífico, Canadá, em performance do ritual do inverno, 1915 (CURTIS, 1997, p. 401).

ao conteúdo” (FIORIN, 2005, p. 45). Essa condição é denominada semissimbolismo, é própria do texto poético, da dança e das manifestações plásticas, entre outras expressões. A recriação referida por Fiorin relaciona-se à forma como os lexemas são utilizados para a manifestação do conteúdo no texto verbal. Não é tão simples transpor essa colocação para a fotografia, pois recriar, na linguagem fotográfica, é compreendido como interferir no resultado visual da imagem, realizar montagens. O que pode ser destacado da citação é “novos sentidos agregados pela expressão ao conteúdo” (semissimbolismo), a ser abordado no próximo tópico deste capítulo.

### 1.1.3. Etnopoética

Frequentemente fala-se do aspecto poético nas imagens de Andujar, o que não se limita a imagens como a da figura 1.9, ou seja, incluem-se fotografias como a da figura 1.10. “Refinamento estético” e “poesia da ternura” são outras expressões utilizadas por Anna Carboncini (in: ANDUJAR, 1998, p. 5 e 6, respectivamente).

Entretanto, não se pode negar o refinamento estético às imagens de Curtis, como as da figura 1.3 e da 1.11. Há poesia, ainda que não seja “da ternura”. Poder-se-ia dizer que em Curtis a poesia é um soneto, enquanto que, em Andujar, é verso livre. Destaca-se, também, que o retratado aparece nas imagens de Curtis em sua imponência e beleza.

Nesse sentido, é interessante o apontamento de Fernando de Tacca (2011, p. 219):

Claudia Andujar prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre o índio, ao quebrar estruturas modeladoras de nossa forma de ver — pautadas em padrões positivistas da arte de descrever fotograficamente — e incluir a possibilidade de subjetividade e autoria. Encontramos um lugar teórico importante desse fazer em anos recentes, como nos indica Carlos Brandão (2004, p. 52) quando conceitua um novo campo, uma etnopoética da imagem: “Antes de vir a ser um ‘objeto útil’ de leitura ou ‘um meio para’ alguma coisa na prática da antropologia, a fotografia é um momento de descobertas e de trocas de sensibilidades à volta da imagem. À volta de uma imagem. Tanto na vida cotidiana quanto em uma situação docente, a fotografia deveria ser algo pertencente ao intervalo entre o sentido e o encantamento”.

Destaca-se o termo etnopoética que é associado a sentido e encantamento. Brandão deseja que estas duas palavras delimitem o conjunto de termos qualificativos da fotografia em geral, tendo em vista que, conforme Vicki Goldberg (in: CRUZ, 2004, p. 134) “os antropólogos, conscientes da subjetividade da fotografia (e da própria Antropologia), hoje criticam suas próprias histórias visuais, outrora consideradas documentos científicos honestos, laboriosamente produzidos”. Brandão propõe que se admita a criação poética sobre um tema etnográfico. Essa colocação encontra eco

nas palavras de Castro, na introdução de *A queda do céu* (2015), quando apresenta o livro e afirma que todo tratado antropológico é uma construção literária cuja forma, muitas vezes, pretende à objetividade científica. No caso do livro, houve uma criação literária que procurou manter a oralidade do narrador sem caricaturá-lo.

Como ferramenta da Antropologia, Brandão entende a fotografia como um elo entre os sujeitos envolvidos, em que as descobertas se dão por meio da sensibilidade. Não à toa, sugere que até mesmo na situação docente a fotografia esteja no “intervalo entre o sentido e o encantamento”. A etnopoética, portanto, retira o rígido estatuto documental das fotografias etnográficas para reconhecer nelas a criação, os novos sentidos agregados pela expressão ao conteúdo.

Não são apenas as fotografias de Andujar que se enquadram na etnopoética. Conforme ressaltado acima, as fotografias de Curtis também têm a sua poética própria. Talvez afastem-se da etnopoética as fotografias feitas pelo funcionário, na acepção de Flusser (1985), isto é, aquele que só sabe apertar o botão do aparelho fotográfico.

A respeito do sentido e do encantamento, Susan Sontag (1981), em seus primeiros ensaios sobre fotografia, avalia que a banalização de imagens, sobretudo de violência, provoque, ao contrário, o embotamento dos sentidos. Em trabalho mais recente (SONTAG, 2003), ela reavalia essa colocação, visto que há imagens emblemáticas que chocaram e ainda chocam ao serem vistas. Conforme Gisele Freund, a imagem fotográfica “se dirige à emotividade; não deixa tempo para a reflexão nem para o raciocínio, como é o caso com a conversação ou com a leitura de um livro” (FREUND, 1995, p. 200). Exemplifica essa colocação com a famosa fotografia da guerra do Vietnã.

A fotografia de Phan Thi Kim Phúc, uma petiza de nove anos, seriamente queimada por um ataque de napalm, fugindo com outras crianças por uma estrada do Vietname, simboliza dolorosamente a guerra. Ela foi publicada no mundo inteiro e despertou por toda a parte o horror e o ódio pela guerra, evocação infinitamente mais poderosa do que as dúzias de páginas que poderiam ter sido escritas sobre esse assunto (FREUND, 1995, p. 200).

Flusser (1985) defende que a impossibilidade de reflexão responde ao interesse de quem criou e programou o aparelho: o receptor é programado para um comportamento. Ele explica a imagem fotográfica como resultado de aparelhos em que se inserem programas, com o objetivo de informar um receptor.

No decorrer deste ensaio, vieram à tona estes conceitos-chave: *imagem*, *aparelho*, *programa*, *informação*. [...] Todo conceito-chave, por sua vez, implica conceitos subsequentes. *Imagem* implica magia. *Aparelho* implica automação e jogo. *Programa* implica acaso e necessidade. *Informação* implica símbolo. Os conceitos implícitos permitem ampliar a definição da fotografia da seguinte maneira: *imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso que se torna necessidade, cuja informação simbólica, em sua superfície, programa o receptor para um comportamento mágico* (FLUSSER, 1985, p. 79. Grifo do autor).



Figura 1.12: Maureen Bisilliat. Sariruí após a Festa do Javari, Xingu, 1973-77 (BISILLIAT, 2009, p. 136).



Figura 1.13: Miguel Rio Branco. Prostituta, Pelourinho, 1979 (RIO BRANCO, 1985, p. 120).

Flusser definiu o conceito de “imagens técnicas”, expressão que designa as imagens resultantes de aparelhos, como câmeras fotográficas, câmeras de vídeo e computadores. A diferença fundamental entre uma imagem obtida por meio da ação humana (pintura, escultura, gravuras artesanais etc.) está na interferência de um pensamento racional. Segundo o filósofo, as imagens técnicas vêm explicar os textos. Em grandes pinceladas da história da humanidade, o filósofo afirma que no período anterior à escrita, o entendimento do mundo se dava através de imagens. É possível associar essa noção de imagem à Imagem, com inicial maiúscula, de Eliade, comentada na introdução a este trabalho. A compreensão do mundo, portanto a realidade profunda, era captada pela Imagem. Em um dado momento, segundo Flusser, as representações, icônicas ou não, passaram a comportar-se como biombos entre o homem e a realidade. A partir de então, a escrita passou a explicar as imagens e, posteriormente, o mundo, sem a interferência do biombo. Se antes a leitura do mundo se dava de forma circular, isto é, cíclica, com a escrita instaurou-se uma leitura linear em uma relação de causa e efeito, em um historicismo que culmina em uma ciência positivista e racional. Nas palavras de Morin, o homem dos primórdios atuava no mundo na unidualidade do pensamento, ou seja, na atuação conjunta do pensamento “empírico/lógico/racional” e “simbólico/mitológico/mágico” (MORIN, 1999, p. 168). Conforme já se mencionou, Imagem corresponde ao pensamento “simbólico/mitológico/mágico”. Flusser nomeia a relação do homem com o “biombo” de idolatria. À exacerbação da escritura, denomina “textolatria”. É o pensamento racional. A polarização das duas formas de pensamento só se deu recentemente, no Século das Luzes (XVIII).

A primeira imagem técnica é a fotografia, resultado dos esforços da ciência para a captação da imagem de forma direta, sem a interferência de uma interpretação humana, ou seja, a fotografia resulta de esforços para a automação na obtenção de imagens da realidade empírica. Em seguida, os esforços concentraram-se na obtenção e reprodução do movimento em imagens. Portanto, o aparelho é o instrumento que propicia a automação e instaura o jogo do aperfeiçoamento constante. Além desse programa perceptível externamente, há o que Flusser denominou *software* inserido no aparelho por um agente programador.

Atualmente, nas câmeras digitais tem-se noção de que existe um *firmware*. Entretanto, nas câmeras de rolo de filme, o programa se insere no rolo de filme, em suas qualidades e propriedades químicas; nas características técnicas das objetivas, em sua distância focal, abertura máxima de diafragma etc., elementos que interferem na captação física da luz e projeção da perspectiva na imagem final; e, fora da câmera, no laboratório, nas diferentes qualidades químicas do papel e na manipulação da luz

no momento da ampliação. Ao usuário de uma câmera que sucumbe às prerrogativas desses programas, Flusser nomeia “operário”, aquele que apenas aperta o botão.

O fotógrafo é capaz de utilizar o programa de acordo com a sua vontade, manipulá-lo e superá-lo. Entretanto, pode se tornar prisioneiro de sua própria fórmula ou pode lhe ser apresentado um aparelho com inovações tecnológicas. Na era da informática, aparelhos podem reproduzir o que o fotógrafo foi capaz de superar. É o caso do *Photoshop*: um *software* que surgiu como um laboratório de fotografia digital (atualmente desdobrado no *Lightroom*) e de tratamento de imagens para a indústria gráfica, com soluções técnicas criadas e exploradas como formas artísticas na fotografia físico-química. Desse modo, é também um software de criação. Programas, câmeras e objetivas com inovações para superar o fotógrafo são lançadas a todo momento: o jogo continua e se torna necessidade. A imagem técnica é resultado de uma racionalidade sobre a imagem.

Porém, a imagem técnica tem o poder de reencantar o mundo, como “informação simbólica”, segundo Flusser. Benjamin afirma que é a informação que mina a narrativa, neste trabalho associada ao mito. Para o autor alemão, a informação é desprovida de um saber simbólico. Entretanto, a informação da imagem técnica é passada pela imagem, esta, relacionada ao pensamento simbólico. Morin desata o nó górdio: o pensamento racional e o simbólico são opostos mas inseparáveis, como o *yin* e o *yang*. Pode-se complementar a ideia de Flusser a partir desse caráter indissociável das duas formas de pensamento. A textolatria não aniquilou o pensamento simbólico; ele existe e persiste nas manifestações artísticas e tem concretude nas ideologias modernas, além de manter vivas as religiões e religiosidades. O pensamento racional buscou uma forma imagética capaz de explicar a escritura.

Segundo Flusser (1985, p. 63) “a fotografia é hierofania: o sacro nela transparece. [...] São, todas elas, imagens de forças inefáveis que giram em torno da imagem, conferindo-lhe sabor indefinível. [...] Fascinam seu receptor, sem que este saiba dizer o que o fascina”. Há uma magia, o simbólico que reencanta a objetividade e o racionalismo.

Flusser (1985) afirma que é a substituição constante de imagens que provoca a cegueira, como um hábito à noção de progresso. A repetição, como ocorreu com a foto emblemática da Guerra do Vietnã, provoca estranhamento. Diante dessas colocações, o sentido da visão, o mais solicitado nos nossos dias, conforme Freund, está esmorecido pela constância da substituição das imagens. O encantamento é o fascínio sobre o qual o receptor não sabe o que dizer. Assim, sensibilidade estética, refinamento estético e poesia são palavras que se referem a esse encantamento, ao fascínio indescritível. Basicamente, à beleza da imagem.



Figura 1.14: Miguel Rio Branco. *Série Maciel*, 1979.  
Cibachrome, Fujichrome. Galeria Miguel Rio Branco, Inhotim.



Figura 1.15: Miguel Rio Branco. Pelourinho, 1979  
(RIO BRANCO, 1985, p. 96).



Figura 1.16: Miguel Rio Branco.  
Pelourinho, 1979  
(RIO BRANCO, 1985, p. 128).

Alguns fotógrafos foram ou são acusados de estetizar o sofrimento. Esta frase significa que, a despeito de uma temática dolorosa ou chocante, a imagem fotográfica é bela, efeito que se obtém em função da técnica de composição, conforme visto anteriormente: por meio da regra dos terços, de contraste ou gradação entre luzes e sombras, ou de harmonia cromática por contraste, monocromia, cores análogas etc., conforme se vê na figura 1.12, e outras soluções gráficas e técnicas: escolha de objetivas, tempo de exposição, sensibilidade do filme etc., que interferem na nitidez, foco, profundidade de campo, noção de movimento, ângulo visual, escolha do papel para a ampliação etc.

É verdade que os teóricos arrolados trazem como exemplos para suas colocações imagens de conflitos e aquelas veiculadas nos meios massivos de comunicação. Entretanto, eles se dedicam também à análise de material categorizado como artístico, portanto não estão alheios ao material fotográfico selecionado como obra artística.

Neste ponto, é preciso retomar o termo etnopoética. Brandão insere a qualidade poética, o sensível, em uma ferramenta de estudo etnográfico, a fotografia. Apesar do dado documentado, o resultado visual provoca a sensibilidade do receptor. Conforme comentado, há uma estetização, um embelezamento que a imagem fotográfica efetua sobre o assunto, especialmente quando aspectos técnicos e gráficos são considerados a partir de uma norma canônica de equilíbrio, no momento de fotografar: escolha de objetivas, foco e nitidez, iluminação, composição, harmonias etc. Brandão, associa a poética ao encantamento, que pressupõe uma atração por qualidades positivas, a estesia que provoca sentimentos positivos. Entretanto, a fotografia não se restringe a esses sentimentos.

Torna-se oportuno, na discussão, introduzir o trabalho de Miguel Rio Branco (1946, Palmas de Gran Canária, Ilhas Canárias, Espanha), jornalista, artista (pintor, escultor, desenhista e artista multimídia), fotógrafo e diretor de fotografia, que atualmente mora no Rio de Janeiro. Em 1979, em Salvador, o fotógrafo fez uma série de fotografias no Pelourinho, que posteriormente recebeu atenção pública para a recuperação arquitetônica e urbanística. Rio Branco estabeleceu contato com as pessoas que autorizaram suas fotos mediante o recebimento de cópias montadas em monóculos. Pode-se dizer que suas imagens (figuras 1.13, 1.14, 1.15, 1.16, 1.17 e 1.18) são cruas, com efeito de texto informativo e, muitas, destituídas de equilíbrio formal canônico, ao que Rosza Vel Zoladz (2009, s. p.) qualificou como expressionista “quanto ao que se consubstancia por meio do que se apresentava ao fotógrafo: ingressa em uma poética negra de revolta, na qual se mostra a dor, a sexualidade. Essas, como força vital que faz ali a vida fluir”.



Figura 1.17: Miguel Rio Branco. Prostituta, Pelourinho, 1979  
(RIO BRANCO, 1985, p. 123)



Figura 1.18: Miguel Rio Branco. Gorotire, 1983.  
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10743/miguel-rio-branco>. Acesso em 28 ago. 2009.

As imagens são atordoantes não apenas pelo tema, mas pelo evidente posicionamento espacial do fotógrafo diante do objeto (figuras 1.16, 1.17 e 1.18), que olha de cima para baixo e coloca o público receptor nessa mesma posição. O teor da denúncia é justamente o olhar que vê de cima a condição alheia. Há imagens com contraste de cores, mas muitas têm harmonias por cores análogas ou são praticamente monocromáticas (figura 1.17). Sem dúvida, não existe a estetização do sofrimento, embora as figuras 1.13, 1.16 e 1.17 estejam no padrão da regra dos terços, e a figura 1.15 coloque em três pontos da regra dois elementos importantes do assunto (esta imagem, com uma temática cultural, deixa de ser “agressiva” no conjunto). A doença (figura 1.13), a fome (figura 1.16), o comércio do corpo (figuras 1.13 e 1.17) e a vida (figura 1.15, nesta imagem, em seu aspecto lúdico e cultural, contraditoriamente do marginalizado e do símbolo de uma nacionalidade brasileira), fazem parte do cenário degradado da região do Maciel, no Pelourinho, cujas imagens foram publicadas, em 1985, em um livro intitulado *Dulce Sudor Amargo* (Doce Suor Amargo).

Ao saturar a coloração da pintura corporal dos índios Kayapó (figura 1.18), da Aldeia Gorotire (Cumarú do Norte, PA), Rio Branco tinge de dramaticidade uma imagem que poderia ser um registro etnográfico. Não se vê com nitidez os rostos e os corpos, nem as pinturas corporais. Entre o vermelho e o negro, um rosto olha para a câmera e, dessa forma, para o espectador. Esta imagem encaixa-se perfeitamente na definição de Fiorin: “novos sentidos agregados pela expressão ao conteúdo” (FIORIN, 2005, p. 45). A maneira como se dá a expressão tinge de novos sentidos o conteúdo da imagem. A pintura corporal deixa de ter destaque como objeto de observação e passa uma ideia dramática de um povo marcado de sangue.

A expressão da fotografia de Curtis é reveladora das crenças do que a ciência compreendia, em seu tempo, sobre o que seria uma imagem documental, um registro etnográfico: o olhar afastado de seu objeto, a necessária objetividade. O estilo pessoal de Curtis está aderido a essa crença e à execução impecável da técnica fotográfica. As imagens de Andujar diferenciam-se, sobretudo, pela intimidade da fotógrafa em relação ao seu objeto, com um estilo que, em muitos momentos, utiliza a distorção da imagem captada.

O que se percebe, no nível da expressão da imagem fotográfica, são as estratégias utilizadas pelo enunciador para a construção do seu enunciado. A escolha de ângulos, da iluminação e do equipamento técnico são alguns dos recursos utilizados para a manifestação do discurso pretendido, que passa por uma intenção e disposição particulares a cada sujeito, que instaura um enunciador. O enunciador não é o autor real, trata-se da instância responsável pelos valores do discurso. Poder-se-ia dizer que equivale a uma persona assumida pelo autor no momento de construir um



Figura 1.19: Valdir Cruz. Mulher com oncocercose e seu filho, Brasil, 1995 (CRUZ, 2005, p. 43).



Figura 1.20: Valdir Cruz. Homem com rosto pintado e plumagem de gavião. Venezuela, 1997 (CRUZ, 2005, p. 58).

texto. Entretanto, na análise semiótica, os sujeitos da enunciação são detectados no próprio texto, ou seja, não é a partir de dados biográficos que se infere essa persona. Conforme Fiorin (2005, p. 56), “enunciador e enunciatário são o autor e o leitor. Não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, a imagem do autor e do leitor construída pelo texto”. O enunciador também não se confunde com o narrador, este é um simulacro discursivo do enunciador, é a quem está delegado o poder e o dever de narrar, e está explícito no texto, assim como o narratário. O texto é um ato de comunicação, cuja finalidade Fiorin (2005, p. 75) explica: “a finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação [...]. Por isso, ele é sempre persuasão”.

A persuasão pressupõe a manipulação de elementos na construção do texto por parte do enunciador. O enunciatário interpreta e adere ou não ao discurso.

Enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis de destinador e de destinatário do discurso. O enunciador define-se como o destinador-manipulador responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário a crer e a fazer. A manipulação do enunciador exerce-se como um fazer persuasivo, enquanto ao enunciatário cabe o fazer interpretativo e a ação subsequente (BARROS, 2005, p. 62).

Instaura-se uma relação argumentativa entre enunciador e enunciatário, e o primeiro busca persuadir o segundo por diferentes meios, dos quais identificam-se quatro bases: a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação. Nessa relação, estabelece-se um contrato em que se pressupõe a veridicção, a qual não se relaciona a uma verdade, mas ao efeito de verdade ou de falsidade que o discurso cria.

Pelo contrato, o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso, deve ler a “verdade”. O enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Para escolher as pistas a serem oferecidas, o enunciador considera a relatividade cultural e social da “verdade”, sua variação em função do tipo de discurso, além das crenças do enunciatário que vai interpretá-las. O enunciatário, por sua vez, para entender o texto, precisa descobrir as pistas, compará-las com seus conhecimentos e convicções e, finalmente, crer ou não no discurso (BARROS, 2005, p. 63).

Essas pistas estão no texto e possibilitam a recuperação da enunciação, que é “a instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas que, pressuposta no discurso, pode ser reconstruída a partir das pistas que nele espalha; [e que] é também mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico” (BARROS, 2005, p. 86). Dessa forma, pistas como a necessidade de distinção entre os elementos fotografados da figura 1.8 remetem, na enunciação, à objetividade descritiva da etnografia do período de atuação de Curtis e legitimam a fotografia etnográfica deste profissional como documentos de uma verdade.



Figura 1.21: Sebastião Salgado.  
Yanomami, 1998.  
Disponível em: <http://povosindigenas.com/sebastiao-salgado/>. Acesso em 2 mar. 2016.



Figura 1.22: Sebastião Salgado. Yanomami,  
1998.  
Disponível em: <http://povosindigenas.com/sebastiao-salgado/>. Acesso em 2 mar. 2016.



É interessante destacar que Vicki Goldberg considera o trabalho de Curtis mais sentimental que o do fotógrafo brasileiro Valdir Cruz (n. 1954, Guarapuava, PR, Brasil; figuras 1.19 e 1.20), o qual tem um projeto de fotografia de índios brasileiros iniciado com os Yanomami. A opinião da crítica de fotografia do *The New York Times* e autora de livros sobre fotografia corrobora com o que foi tratado até aqui sobre a beleza nas imagens do etnógrafo norte-americano. Segundo ela, quando Curtis iniciou seu trabalho, os índios norte-americanos já não representavam uma ameaça aos colonizadores e muitas tribos, com suas culturas particulares, estavam em ponto de extinguir-se. Além disso, apresenta um dado que põe em xeque o entendimento de verdade da realidade retratada:

Cruz apresenta esses povos de forma pródiga e menos sentimental do que Curtis apresentou outros nativos ameaçados, mas com uma consideração similar por sua beleza [...]. Curtis levava roupas e adereços com ele e vestia alguns indivíduos com roupas de outras tribos. Hoje ele é denunciado como um falsificador, mas os descendentes de seus retratados com frequência consultam suas imagens pois são a única informação histórica que sobrou (GOLDBERG in: CRUZ, 2004, p. 140).

Percebe-se nessa colocação a relação entre enunciador e enunciatário no contrato de veridicção estabelecido pela fotografia. Para historiadores e etnógrafos conhecedores dos costumes e tradições de uma dada tribo, a atitude de Curtis, de vestir um povo com indumentária de outro, é a falsificação de uma verdade. Para o leigo e, segundo Goldberg, para descendentes dos retratados, é a fonte de informação de uma história verídica.

Nas fotografias de Andujar, ao invés de um retrato objetivo, afirma-se que existe cumplicidade entre a fotógrafa e o Yanomami. Este é um posicionamento bastante atual na antropologia, deixar o etnocentrismo para compreender a cultura do outro a partir de suas próprias bases, conforme explica Rosane de Andrade (2002, p. 55).

[...] o olhar do antropólogo é de um observador participante (Malinovski), que, além da coleta minuciosa de dados e da compilação de documentos, olha cautelosa e diretamente para os instantes. Olha cada comportamento da rotina de trabalho, detalhes como o cuidado com o corpo, a maneira de preparar a comida, o tom de conversa, a vida social em volta do fogo, hostilidades e simpatias entre eles... Observa apurando todos os sentidos, observa ouvindo. É um participante em todos os sentidos. / Essa cumplicidade entre observador e objeto observado pode despertar momentos fundamentais e de grande apoio nas pesquisas. Da mesma forma, a maneira de olhar na fotografia pode nos fornecer uma visão ampliada das coisas [...] (ANDRADE, 2002, p. 55).

Sebastião Salgado (n. 1944, Aimorés, MG) também costumava conhecer o seu objeto para fotografá-lo (figura 1.21), de acordo com Francisco Pires (2015, s. p.):

Ao ficar na altura do animal [tartaruga-gigante-de-galápagos], Salgado acredita ter passado uma mensagem de respeito, a mesma atitude que se preocupou em adotar tantas outras vezes ao retratar um homem, uma mulher ou uma criança. / “Quando fotografo seres humanos, nunca chego de surpresa ou incógnito a um grupo, sempre me apresento. Depois me



Figura 1.23: Claudia Andujar. Sem título  
(ANDUJAR, 1998, p. 19).

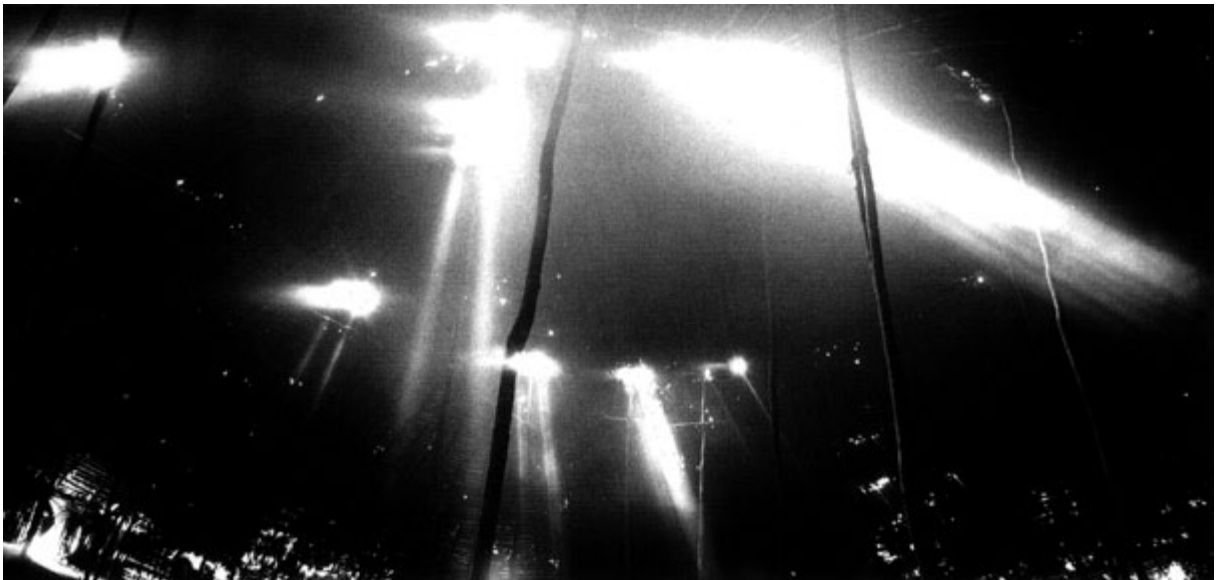


Figura 1.24: Claudia Andujar. Sem título  
(ANDUJAR, 1998, p. 16).

dirijo às pessoas, explico, converso, e aos poucos nos conhecemos. Percebi que, da mesma forma, o único meio de conseguir fotografar aquela tartaruga seria conhecendo-a; eu precisava me adaptar a ela. Então me fiz tartaruga”, assim Salgado relatou o episódio em sua autobiografia, *Da minha terra à Terra* (2014).

Assim como Andujar, Salgado mantém seu retratado em seu próprio meio. Entretanto, os resultados são bastante diversos, o que se pode atribuir ao que se denomina estilo pessoal. Há um nível de objetividade nas imagens de Yanomami muito maior em Salgado do que em Andujar. Comparando-se três imagens de *yano* ou *xapono*, a casa plurifamiliar, verificam-se resultados similares nas figuras 1.22, 1.23 e 1.24, a primeira de Salgado e as duas últimas de Andujar. Tecnicamente, para se obter uma iluminação externa que invade o interior sem estourá-la, o ambiente interno fica mais escurecido e detalhes da estrutura são perdidos. Para perceber os detalhes do interior, a luz externa estoura. É o que se verifica nas figuras 1.22 e 1.23. Salgado (figura 1.22) compromete a definição da entrada do *yano* com a intensidade de luz porque julgou mais importante mostrar ao destinatário da imagem a riqueza de detalhes da estrutura da cobertura do local, assim como elementos do cotidiano yanomami. Ainda assim, alguns elementos estruturais da entrada são visíveis. A opção do enunciadador é mostrar, objetivamente, os dados da realidade como são percebidos no ambiente de morada dos Yanomami.

Na imagem de Andujar (figura 1.23), a luz que invade o interior é contida; o estouro de luz está no ambiente externo. É possível ver a estrutura que sustenta a cobertura do *yano*, mas os elementos do cotidiano yanomami mal são percebidos. Não é possível identificar o índio deitado à rede no primeiro plano. O enunciadador propõe um discurso diferente do presente na imagem de Salgado. A de Andujar está publicada no livro *Yanomami* (1998), na seção dedicada à casa, em que apresenta imagens de casas que seriam tanto a habitação humana quanto a dos espíritos auxiliares dos xamãs, assunto tratado no capítulo dois. É relatado que tais espíritos utilizam caminhos de luz; assim, o feixe de luz que se percebe na figura 1.23 é o caminho de descida dos espíritos. Esta imagem retrata a convivência entre espíritos e humanos no mesmo ambiente, ainda que somente os xamãs enxerguem esses seres sobrenaturais.

Na figura 1.24 há um alto contraste que pode ter sido obtido com um filme especial ou no laboratório, seja na revelação do filme com o uso de papel de alto contraste ou, ainda, com uso de máscaras, de modo a preservar a luminosidade estourada e escurecer o ambiente interior. São escolhas que Andujar faz para transmitir um discurso, que não é o da estrutura do *yano* (em seu aspecto arquitetônico e de distribuição espacial, perceptível na figura 1.22), mas da importância da luz em sua



Figura 1.25: Pierre Verger. Egun, Ouidah e Salvador.  
Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios.html>. Acesso em 3 mar. 2016.



Figura 1.26: Pierre Verger. Feira, Atakpamé e Salvador.  
Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios.html>. Acesso em 3 mar. 2016.

relação com os espíritos, conforme se verá no próximo capítulo. Esta imagem reforça a ideia da luz como caminhos dos espíritos.

Outro fotógrafo inserido em um meio cultural diverso de sua origem e que, como Andujar, procurou fotografar ritos e a religiosidade, é Pierre Verger (n. 1902, Paris - 1996, Salvador), de nome religioso Fatumbi. Verger, iniciado no Candomblé, tornou-se sacerdote, *Babalawo* ou Pai de Santo. Entretanto, utilizou a fotografia como instrumento de observação e de pesquisa. Essa relação é que permite que se coloquem, lado a lado, imagens que remetem a similaridades e a diferenças entre a cultura e a religiosidade na África e no Brasil (figuras 1.25 e 1.26).

A fundamental diferença entre Salgado e Verger, de um lado, e Andujar, de outro, é a intenção da fotógrafa em dar voz aos seus retratados por meio de uma imagem estática. Para essa finalidade, Andujar pesquisou soluções técnicas: a pesquisa, no processo criativo, refere-se à feitura que, neste caso, é a produção de fotografias com exploração das possibilidades técnicas. Em entrevista audiovisual produzida por ocasião do 2º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo (ANDUJAR, 2010b), Andujar reafirma que as fotografias dos Yanomami foram feitas com o intuito de manutenção da identidade desse grupo indígena e da compreensão de sua própria história. Complementa a resposta com a afirmação de que demorou a iniciar os registros porque buscava soluções que se adequassem ao que pretendia construir enquanto discurso imagético.

Ah, não tem dúvida. O alvo é esse e sempre foi. Eu passei muito tempo para conhecê-los, o que não foi fácil, é uma cultura totalmente diferente da nossa. Então eu estava muito interessada em entender a base da cultura deles, vamos dizer o xamanismo ou pajelança que eles praticam, a sua relação com o mundo. Eu sempre falo, os Yanomami, pelo menos até hoje, consideram a si mesmos e à natureza como uma coisa única. Para eu entender tudo isso demorou um tempo, e a fotografar ainda mais, porque absorvia questões que são culturais e ao mesmo tempo eu estava querendo reproduzir isso fotograficamente, e as soluções não eram fáceis. Então fiquei pesquisando como resolver e mostrar, por exemplo, os ritos de curar pessoas e outras coisas (ANDUJAR, 2010b).

A preocupação em relação à manutenção da identidade encontra justificativa na declaração de Goldberg (in: CRUZ, 2004, p. 140) sobre alguns grupos Yanomami:

Outras tribos praticamente esqueceram seu artesanato em cerâmica, sua música, seus desenhos e na verdade sua própria individualidade, e só agora começam a se reapropriar de suas tradições — perderam uma identidade sem ter o instrumental para assumirem uma nova. Alguns acreditam ser este o destino de todas as tribos nativas, que não podem existir como são fora das terras onde plantaram e caçaram durante gerações, cuja cultura corre o risco de ser anulada pelo comércio, ganância e doenças dos invasores, e que são quase inteiramente despreparados para a vida brasileira contemporânea.

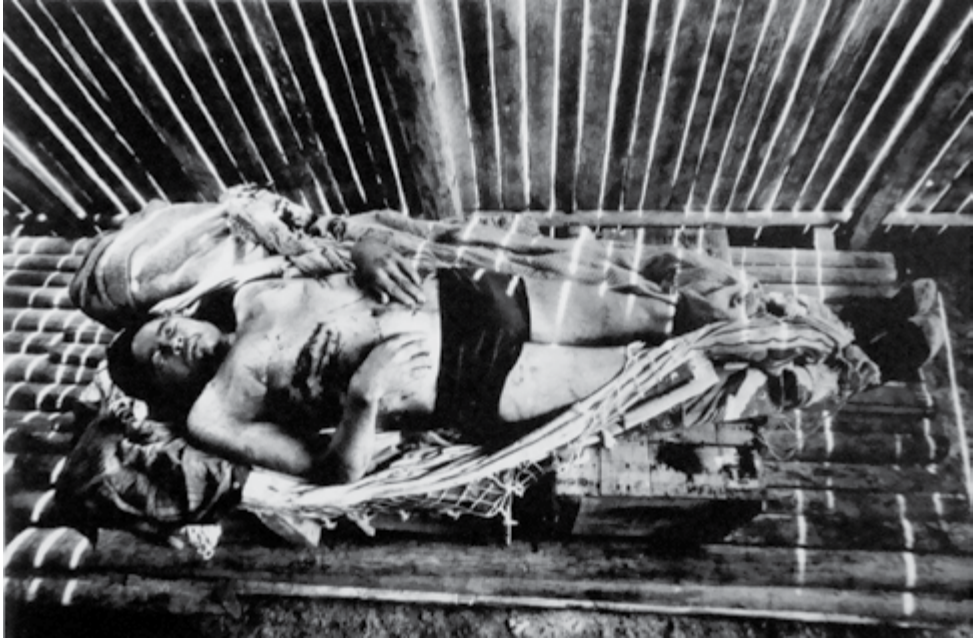


Figura 1.27: Claudia Andujar. Trabalhador morto durante a construção da BR-210, Missão Catrimani, Território Indígena Yanomami, Roraima, 1974 (ANDUJAR, 2005, prancha 33).



Figura 1.28: Claudia Andujar. Do livro *Yanomami* (1998, p. 23).

Na época do primeiro contato de Andujar com os Yanomami, já havia um grupo que perambulava ao redor das obras da construção da Rodovia Perimetral Norte (BR 210), conforme atesta o relato de Albert (in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 517):

Minha primeira visão dos Yanomami à beira da estrada, pouco antes de chegar à missão Catrimani, mergulhou o pouco que restava de meus devaneios exotizantes no banho ácido derradeiro. Meio vestidos com camisetas publicitárias ou de campanhas eleitorais, sujas e rasgadas, um grupinho de homens e mulheres caminhava em fila na lama vermelha. Esgueiravam-se no barulho ensurdecedor de caminhões e escavadeiras, para pedir aos operários, com sorrisos imperturbáveis, comida, roupas, latas e sacos plásticos usados. Eu viria a saber depois que aqueles eram sobreviventes do pequeno grupo dos Yawari, Yanomami da região do rio Ajarani, o primeiro a ser atingido pela abertura da Perimetral Norte. Boa parte deles ficou vagando assim, a partir de 1973, pelo traçado da estrada, tanto que o missionário os tinha apelidado, numa mistura de português e yanomami, de os *Estrada t'ëri pë* (“os habitantes da estrada”).

É provável que o grupo tenha sido atingido por doenças, e figuras importantes como um xamã ou líder tenham deixado de existir entre os Yawari. Eles deixaram de constituir uma aldeia, o *yanö*, e não tinham mais roça, onde os Yanomami costumam cultivar alimentos como milho e mandioca. Estavam dependentes dos operários das obras, porque a Funai (Fundação Nacional do Índio) não havia oferecido nada em sinal de generosidade, que indica fraternidade. Por não haver noção de propriedade, o Yanomami não tem problema em dar um objeto quando outro lhe pede ou mesmo elogia o artefato. Isso é sinal de generosidade.

A tática de aproximação do não índio ao índio, o de deixar “presentes” pela mata, ou seja, objetos como facões, panelas e outros utensílios, era visto com bons olhos pelos indígenas. Essa tática foi muito utilizada em razão da fama de ferocidade dos Yanomami, difundida por Napoleon Chagnon, com seu livro *Yanomamö: the fierce people*, de 1968. Dentre os garimpeiros, ao perceberem que os Yanomami não eram “ferozes”, criou-se uma indisposição à doação de utensílios e alimentos, o que gerou grandes desentendimentos.

#### **1.1.4. Subjetividade**

Salgado, Verger e Andujar, conforme visto anteriormente, são fotógrafos que se inserem na cultura do outro para realizar seus registros. Entretanto, os resultados são diferentes. Isso se deve às intenções e ao entendimento de cada fotógrafo sobre o que é o trabalho fotográfico. Para todos, a fotografia foi um veículo de alteridade, um meio de conhecer o outro. Entretanto, conforme o depoimento de Andujar, a fotografia foi o meio de expressão escolhido para comunicar ao não índio a relação do Yanomami com a natureza, relação permeada pela cosmogonia e pela espiritualidade. Retratar essa



Figura 1.29: Claudia Andujar. Do livro *Yanomami* (1998, p. 25).



Figura 1.30: Claudia Andujar. Yanomami, Território Indígena Yanomami, Roraima (ANDUJAR, 1998, p. 45).



Figura 1.31: Claudia Andujar. *Yanomami*, Amazonas, 1974. Gelatina prata tonalizada 22,1 X 33,3cm. Galeria Vermelho. Consta no livro *Yanomami* (ANDUJAR, 1998, p. 65).

espiritualidade exigiu pesquisar recursos e soluções técnicas próprias da fotografia, o que demandou certo tempo para a fotógrafa. É uma postura diferenciada em relação aos demais fotógrafos.

Há quem acredite que somente as imagens feitas a partir de um olhar desconhecedor do assunto sejam interessantes; outros, como Salgado e Verger, depois de conhecerem o assunto, depois de adquirirem certa intimidade com as pessoas e os lugares, executam registros fotográficos, ainda que caibam a essas imagens o termo etnopoética. Reforça-se, aqui, a ideia de registro; mesmo que o ponto de vista seja subjetivo, que haja escolhas pessoais diante do retratado, as fotografias de Salgado e Verger apresentadas neste capítulo têm a intenção de ser um texto com clareza objetiva. Em um texto verbal, o recurso para conferir objetividade é o discurso em terceira pessoa, denominado de breagem enunciativa (FIORIN, 2005) ou de breagem enunciativa (BARROS, 2005) na Semiótica do Discurso. O distanciamento que se percebe entre enunciador e discurso no texto visual confere objetividade à fotografia.

Da fotografia de Andujar, fala-se em cumplicidade entre a fotógrafa e o índio, muitas vezes reforçada pela forma com que se aproximou dos Yanomami e de sua identificação com a cultura desses índios, além do engajamento em favor dos Yanomami. É necessário ver em suas imagens quais os mecanismos que projetam essa aproximação. Em alguns momentos, pode-se afirmar que Andujar instaura o narrador em primeira pessoa, conforme se nota na leitura de Diógenes Moura (in: ANDUJAR, 2005, p. 42) sobre uma imagem da fotógrafa (figura 1.27):

Em outro ponto, a fotografia de um trabalhador morto num acidente durante a construção da rodovia Perimetral Norte em Roraima, em 1974, é tão impactante em sua totalidade e no seu plano fechado — a luz vazada por entre as tabicas de madeira incide sobre a rede derradeira que envolve o corpo numa perspectiva a partir do alto, *como se aquela mesma alma, numa outra dimensão, olhasse seu corpo estendido [...]* (Grifo nosso).

O narrador em primeira pessoa, o actante “eu”, no texto verbal, produz o efeito de subjetividade. Na imagem do trabalhador morto, segundo a leitura acima, o destinatário do texto visual crê que é a alma do próprio morto que vê o corpo estendido sobre o estrado. Diferentemente do ponto de vista de Rio Branco, que indica a condição de superioridade e inferioridade e que estabelece a breagem enunciativa, esta imagem de Andujar leva a outra interpretação. É a breagem enunciativa, com a instauração do actante “eu”, da ancoragem espacial “aqui” e da ancoragem temporal “agora”. Segundo a interpretação de Moura, é o próprio trabalhador morto que se vê, portanto, a narrativa se dá em primeira pessoa. Percebe-se que são todos os elementos constituintes da imagem, inclusive o ângulo de visão do fotógrafo, que interferem na construção do discurso e seus efeitos.



Figura 1.32: Claudia Andujar. Do livro *Yanomami* (1998, p. 25)

Figura 1.33: Claudia Andujar. Cateté, Terra Indígena Xikrin do CatetéPará, 1970 (ANDUJAR, 2005, prancha 9).



Figura 1.34: Claudia Andujar. *Wakata-u*, território indígena Yanomami, Roraima, 1974 (ANDUJAR, 2005, prancha 54).



A cumplicidade que se observa no trabalho de Andujar se dá em função de um complexo procedimento de aproximações e afastamentos que, por vezes, projeta o retratado como o narrador do texto em que está inserido, portanto, há a ancoragem actancial em primeira pessoa. Ou o enunciador, enquanto observador, tem profunda identificação pelo retratado, o que também gera o efeito de aproximação.

Na literatura contemporânea, os mecanismos de projeção da enunciação são bastante utilizados para a obtenção de efeitos de aproximação ou de distanciamento do sujeito. Os procedimentos são, em geral, complexos e não se revelam com a simplicidade didática aqui apresentada. Em *O ganhador* por exemplo, no texto em terceira pessoa, encontram-se intercaladas porções de autobiografia, que alteram e alternam as projeções da enunciação no discurso e os efeitos de sentido resultantes. Além disso, o discurso em terceira pessoa não fabrica, nesse romance, apenas a ilusão de objetividade, pois, embora contada em terceira pessoa, a história é conduzida por um observador que ora se identifica com os diferentes actantes da narrativa, ora deles se afasta e observa à distância [...] Com esse recurso de duas ou mais vozes confundidas, adotam-se perspectivas variadas e, embora cada uma assuma a sua verdade, o texto, no conjunto, consegue relativizá-las (BARROS, 2005, p. 57).

Andujar optou por utilizar a linguagem fotográfica em detrimento da palavra, a qual deixaria clara a debreagem enunciativa, isto é, a que projeta no enunciado o actante enunciativo “eu”, o espaço enunciativo “aqui” e o tempo enunciativo “agora”. Na fotografia, identificar uma debreagem enunciativa não é tarefa simples, ainda que seja um autorretrato. O autorretrato faz coincidir o autor da fotografia com o retratado. Assim, supõe-se que o enunciador projete o narrador em primeira pessoa. Entretanto, há casos em que o enunciador propõe o afastamento de sua própria imagem, como ocorre com muitos dos trabalhos de Cindy Sherman (n. 1954, Nova Jersey, EUA), fotógrafa e diretora de cinema norte-americana. Ela é famosa por autorretratos em que se veste de supostos personagens de supostas produções cinematográficas: as imagens remetem a *still* de cinema, de películas não produzidas efetivamente. Portanto, ela não produz um texto autobiográfico com essas imagens. Normalmente, a fotografia registra o outro; o fotógrafo já foi comparado a um caçador e a câmera à arma<sup>3</sup>, ou seja, *a priori*, estabelecem-se campos opostos, ou distanciamento, entre o autor da imagem e o fotografado.

Nas imagens dos Yanomami dentro da casa coletiva (figuras 1.2, 1.10, 1.28 e 1.29), o procedimento de aproximação adotado por Andujar se dá com o trabalho das sombras negras e iluminação localizada que revela volumes e pequenos detalhes, o que confere a ideia de parcialidade. Não se vê a totalidade do ambiente em que estão

3 Em inglês, o verbo utilizado para “tirar fotografia” é *to shoot*, e é comum encontrar a expressão “disparo do obturador” em textos técnicos de fotografia. A era digital fortaleceu o conceito de “captação” de cenas, assim, tornou-se comum a expressão “captação fotográfica”.

inseridos os índios. Há também uma ideia de intimismo e, especialmente nas imagens das crianças, de intimidade entre elas. O intimismo outorga à imagem a noção de proximidade entre narrador e personagem; a parcialidade, a noção de subjetividade ou de identificação do narrador com o retratado.

Nas imagens externas (figuras 1.30, 1.31 e 1.32), a distorção provocada pelo uso de vaselina na objetiva e pelo movimento da câmera que acompanha o assunto em movimento, resultam em imagens em que o Yanomami está em conexão com a natureza. A figura 1.30 é interpretada como a integração do índio com a natureza por Carolina Soares (2011, p. 47):

Na densidade de uma floresta que não permite visualizar um horizonte, nem sequer estabelecer um recuo mínimo necessário para uma visão em perspectiva, a própria paisagem se torna refratária à representação de suas formas. Como bem analisou Laymert dos Santos, é diante dessa condição de penumbra que Claudia Andujar capta com grande acuidade a relação íntima e íntegra que os Yanomami têm com a floresta. Suas fotos, de acordo com o sociólogo, não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre humanos e o meio (SOARES, 2011, p. 47).

No entanto, ela poderia ser a tradução do seguinte texto (trecho grifado), do diário de viagem de Valdir Cruz, fotógrafo que esteve entre os Yanomami na metade final da década de 1990, depois de conhecer Davi Kopenawa:

Hoje de manhã saímos a pé, num grupo de doze, de Hasupuwei-teri para Irokai-teri. Os carregadores levavam a bagagem pesada e eu, só o meu equipamento; mesmo assim foi uma trilha difícil. *Os Yanomami andam com passos curtos e muito rápidos, como que correndo*, e eu me sentia pressionado a manter o ritmo deles (CRUZ, 2004, p. 28. Grifo nosso).

O recurso empregado por Andujar é muito utilizado para conferir a noção de velocidade do assunto fotografado. Com uma abertura de diafragma grande por causa da pouca luminosidade, ao acompanhar o objeto que se move, este aparece mais nítido e o fundo apresenta o desfoque de movimento. Seria uma ideia de ponto de vista do objeto; não o ponto de visão do objeto, mas o ponto de referência do movimento. Esta é uma interpretação a partir da perspectiva da técnica fotográfica.

Todavia, as pernas do Yanomami fotografado também estão distorcidas em razão do movimento. É possível que a imagem não represente o Yanomami comum, mas uma condição específica de um momento especial, isto é, o Yanomami que atende a um chamado dos espíritos para sua iniciação, conforme se verá no capítulo 4.

Na figura 1.31, a grande angular a alongar a profundidade, o provável movimento ocorrido no momento do disparo do obturador, perceptível na deformação do rosto no primeiro plano e o uso de vaselina nas bordas da lente conferem à imagem um caráter onírico. A vaselina foi muito utilizada como recurso para esse fim, isto é, trazer um aspecto de imagem que remete ao sonho, em fotografias que visam o clima

romântico. Filtros especiais também eram utilizados por fotógrafos profissionais, como o que gera o efeito neblina (*fog filter*), que suaviza a imagem, ou o *center spot* e *soft spot*, filtros que deixam a parte central nítida e o restante da imagem ou sem definição ou suavemente desfocado. Contudo, nesta imagem, a impressão que o destinatário não índio pode ter é de irrealidade.

O xamã Yanomami tem uma relação com o sonho diferente da concepção não índia: “nós, Yanomami, quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho. Esse é o modo nosso de ganhar conhecimento” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 465), e acrescenta: “acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (ALBERT e KOPENAWA, p. 468). O sonho relaciona-se ao conhecimento xamânico. Além disso, esse desfoque provocado pela vaselina parece a condensação da respiração da natureza. Mais do que o “eu” Yanomami, as imagens (figuras 1.31 e 1.32) parecem tratar de um “eu” Natureza, isto é, a Natureza em primeira pessoa, que acolhe os Yanomami.

Os brancos acham que a “natureza” é algo morto, posto no chão sem razão. Eles se enganam. A “natureza”, chamamos *urihi*, a terra-floresta — é o velho céu que caiu na terra no primeiro tempo. Sabemos que ela vive, que tem um sopro de vida muito comprido, muito maior do que o nosso. Ela não morre nem apodrece como os humanos. Com o sopro do espírito da terra *maxitari*, a floresta fica bonita; nela cai chuva e sempre venta. Ela respira, mesmo se vocês não percebem. O seu sopro se esconde no meio do chão lá onde está sua umidade e frescor (KOPENAWA in: ANDUJAR, 1998, p. 38).

A intimidade que a fotografia apresenta é a do índio com a Natureza e vice-versa. Conforme descrito anteriormente, a intimidade sugere a proximidade e gera o efeito de cumplicidade, contrário ao efeito de objetividade. Porém, a intervenção técnica não visa à construção de um ambiente irreal, mas próprio da realidade cosmológica yanomami.

### 1.1.5. Paradoxo fotográfico: documento versus ficção

Neste tópico será abordado o estatuto da fotografia, a partir de Barthes e Flusser, de forma a permitir compreender a conexão da imagem fotográfica com a realidade.

Na busca por soluções para a construção do discurso pretendido, Andujar recorreu a interferências técnicas, tanto no momento da captação quanto no laboratório. A interferência técnica, segundo Roland Barthes, é um processo de conotação da mensagem fotográfica, cuja contradição reside na “coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a ‘arte’ ou o tratamento ou a ‘escritura’ ou a ‘retórica’ da fotografia)” (BARTHES, 2008, s. p.).

O análogo refere-se ao real, sem a inscrição de sentidos; o código relaciona-se à recriação dos elementos expressivos para a transmissão de um conteúdo.

Barthes analisa a fotografia veiculada em revistas e em jornais e verifica a relação entre imagem e texto, incluindo os aspetos gráficos, o próprio veículo e até seu nome. Para o autor, as estruturas visuais e textuais são heterogêneas, não se misturam, embora contribuam para a totalidade da informação. A análise de cada uma se dá de forma independente, para depois se compreender como se complementam. Barthes aponta para uma inversão de valores, no sentido de a primeira adquirir importância maior que a expressão verbal, em função da capacidade da imagem de representar o referente de maneira análoga ao real.

Para o senso comum, a imagem fotográfica é o seu “perfeito analogon, e é precisamente esta perfeição analógica” ou “plenitude analógica”, conforme escreveu em outro ponto, “que define a fotografia” (BARTHES, 2008, s. p.). Todas as artes imitativas da realidade mesclam o sentido denotativo (análogo) e conotativo (estilo, expressão, tratamento estético ou ideológico). A objetividade (plenitude analógica) seria a característica da fotografia a partir da qual sua mensagem é lida. Essa perfeição analógica impediria a mesma qualidade a qualquer tentativa de descrição, pois isso implica mudança de estrutura de códigos, acarretando em “significar outra coisa além do que se mostra”, do que se vê (BARTHES, 2008, s. p.). Nas palavras de Barthes, o texto torna-se “parasita” da imagem, invertendo uma condição histórica. Conforme colocado anteriormente, Flusser considera que a leitura do mundo era feita através da imagem. Posteriormente, em função da idolatria, o texto foi utilizado para explicá-la. Para Barthes, antes a imagem ilustrava o verbo, servia para “realizar” a palavra, oferecer o aspecto visual do texto, a mensagem principal. Atualmente, “[...] é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas como essa operação se faz a título acessório, o novo conjunto informativo parece principalmente fundado sobre uma mensagem objetiva (denotada) da qual a palavra não passa de uma espécie de vibração segunda” (BARTHES, 2008, s. p.).

Entretanto, Barthes considera que a objetividade da imagem fotográfica está no limite de um mito da modernidade. Não nega o *analogon* da fotografia, o caráter denotativo, mas reforça a existência do processo de conotação: “a conotação, isto é, a imposição de um sentido segundo a mensagem fotográfica propriamente dita, se elabora nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação): ela é em suma uma codificação do análogo fotográfico” (BARTHES, 2008, s. p.).

Barthes aponta seis procedimentos de conotação, notadamente técnicas: trucagem (montagem, manipulação), pose, objeto (cuidado com os elementos

cênicos), fotogenia (técnicas de iluminação no momento da captação, impressão e tiragem), estética (composição fotográfica) e sintaxe (encadeamento de imagens).

Em concordância às colocações de Barthes, e a partir da relação do homem com textos e imagens, Flusser (1985, p. 20) afirma:

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagem, são metacódigos de textos”.

A fotografia permite o reconhecimento do objeto fotografado, permite a analogia, e, segundo Flusser, o observador as vê como janelas para o mundo, a partir das quais são lidas. Porém, a criação e o desenvolvimento da fotografia resultaram de uma motivação científica, de um pensamento racional sobre o mundo. A codificação fotográfica deve ser decifrada por quem pretende “captar-lhes o significado”.

Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos, ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 1985, p. 20).

Nas câmeras de filme, o negativo é a superfície preparada quimicamente para receber a frequência luminosa, de maneira que a reflexão de luz incidente sobre o referente fotografado é registrada. Os sais de prata em emulsão gelatinosa sofrem reação na presença de luz, de forma a enegrecer, e os que não reagem são eliminados no processo de revelação. As áreas com intensa luminosidade são escuras no negativo; no processo de ampliação, essas áreas escuras não permitem a passagem de luz, de modo que a região do papel fotográfico sem incidência de luz fica branca. Todo o processo mantém uma relação de contiguidade entre o referente e a superfície material da imagem, o que confere a noção de automaticidade do registro imagético do mundo.

Nas câmeras digitais, não existe uma superfície imediata a ser marcada dessa forma pela imagem. A frequência luminosa atinge a superfície do sensor digital, formado por inúmeros transdutores, responsáveis por converter a energia luminosa em carga elétrica, que é imediatamente transformada em dados. Nesse ponto é que ocorre o registro, que não é imagem, mas uma codificação numérica. Ainda assim, convertida em dígitos e reconvertida em luminosidade, não se pode negar a relação de conexão com o real. Em uma explicação carregada de sensibilidade, pode-se compreender esse sentido: “a foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava ali, são partes das radiações que vêm me tocar, eu que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela” (BARTHES, 1984, p. 121).

Análogo ou “emanação do referente” (BARTHES, 1984, p. 121), essas instâncias da imagem fotográfica explicam a conexão da figura 1.33 com a realidade. São corpos abraçados de índios, pintados, que estão no centro da imagem. Porém, nosso olhar primeiro distingue um fundo de palha sobre o qual parece haver uma grossa raiz. Na medida em que se identificam panturrilhas e pés, percebem-se joelhos e, assim, volta-se à parte superior da imagem, momento em que se estranha a ausência das cabeças. O olhar tenta reconhecer e reconstituir braços e cotovelos, como que convidado a um jogo, com a indagação se a trucagem teria ocorrido no momento da captação da imagem ou no da ampliação. Longe de pretender responder a esta questão, o que importa é refletir sobre o processo de conotação, capaz de instaurar outros sentidos a partir do traço de realidade.

Como já mencionado anteriormente, Carolina Soares trata do aspecto documental e ficcional que se observa nas imagens de Andujar:

Há sim uma documentação/registro de um assunto — o indígena — sobre o qual Andujar busca captar o que nele é percebido como “essência” presente, por exemplo, na relação transcendente que estabelece com o cosmo e com a paisagem natural. Observando as imagens, é como se para a artista só fosse possível uma aproximação com os indígenas pela via do espiritual sintetizada a partir de decisões estéticas (SOARES, 2011, p. 47).

As “decisões estéticas” são as operações realizadas no nível da expressão para a transmissão do conteúdo, como a composição e a harmonia por contraste verificadas nas figuras 1.2, 1.10, 1.28 e 1.29. Essas decisões também se relacionam a critérios técnicos, como o uso da vaselina que modifica o ambiente em que o índio está inserido, identificado como “aproximação com os indígenas pela via do espiritual” (figuras 1.30, 1.31 e 1.32). Soares afirma haver uma documentação, o que, neste caso, relaciona-se à ideia do análogo, conforme concebido por Barthes, e complementa: “[...] ao mesmo tempo em que não negam serem resultado de um recorte [do real], elas ganham força por uma estrutura formal que parece articular o mundo real a uma construção ficcional decisiva” (SOARES, 2011, p. 48). Soares não aprofunda o que considera “construção ficcional decisiva”, explica como “uma denominação para o deslocamento que Andujar efetua dentro do documental de modo a tornar a realidade exterior um ponto de partida, mas não de chegada” (SOARES, 2011, p. 48).

No âmbito da arte contemporânea, a narratividade da fotografia é observada em imagens que fazem releituras de fábulas, contos conhecidos e os chamados mitos modernos ou lendas urbanas. O que se define por narratividade nas Artes Visuais é a relação entre a obra visual e fatos históricos ou narrativas verbais, daí haver a relação de fotografias com fábulas e contos.

Na História da Arte, as pinturas e os monumentos históricos são representativos da narratividade em Artes Visuais. Segundo Krauss (1998, p. 12-14), nos séculos XVIII

e XIX, “a história era compreendida como uma espécie de narrativa, envolvendo a progressão de um conjunto de significados que se reforçam e se explicam mutuamente, e que parecem movidos por um mecanismo divino rumo a uma conclusão, rumo ao significado de um acontecimento”. A passagem do tempo definia o vínculo entre causa e efeito e, assim, no final do séc. XVIII, Gotthold Lessing formulava o que seria a obra de arte visual: “em suas composições coexistentes’, argumentava, ‘não pode utilizar mais que um único momento de ação e, portanto, deve escolher o mais fecundo deles, aquele que é mais sugestivo do que ocorreu anteriormente e do que deverá ocorrer na sequência”.

Na fotografia, no âmbito da arte contemporânea, há um conjunto de trabalhos denominados fotografia de quadros (*tableau photography*) ou de quadros vivos (*tableau-vivant photography*), que se enquadram na categoria narrativa. Em meados do século XX, a narrativa fotográfica se dava por meio da fotorreportagem ou fotoensaio, publicadas em revistas (COTTON, 2010, p. 51). Como verificado anteriormente, Andujar teve essa experiência na revista *Realidade*, depois de já ter suas fotografias publicadas na revista *Jubilee*, nos Estados Unidos, com o tema do trabalho social nas favelas do Rio de Janeiro. Na *Realidade*, os fotógrafos tinham liberdade de atuação, sem pauta fechada. O fotógrafo tinha “tempo suficiente para elaborar um belo ensaio, muitas vezes trabalhando separado do repórter, responsável pela matéria escrita. Era bem a maneira como [Andujar] gostava de trabalhar” (ANDUJAR in: PERSICHETTI, 2008, p. 21).

As publicações de Andujar encerram o caráter de narrativa fotográfica, entretanto, a diferença entre a publicação de fotografias em periódicos e a efetivada em livros está na gênese de produção, no primeiro caso, e na escolha do material produzido, no segundo. Em outras palavras, o ensaio fotográfico ou a fotorreportagem pressupõe que o fotógrafo execute as imagens conforme uma temática preestabelecida, que pode ser escolhida por ele ou pautada por um editor, por exemplo. Dessa produção, algumas imagens são escolhidas para gerar a narrativa. Na publicação, as fotografias são escolhidas a partir de um contexto maior e de acordo com a coerência pretendida. É possível que uma fotorreportagem seja publicada em livro conforme feito anteriormente no periódico, assim como uma nova narrativa pode ser proposta a partir da junção de imagens de ensaios diversos, sob a denominação “série”. É o que ocorre no livro *A vulnerabilidade do ser* (2005).

Na atualidade, a fotografia de quadro (*tableau photography*) refere-se a fotografias em que a narrativa se processa em uma única imagem. Em um contexto ampliado, que inclui pinturas, Katia Canton (2009) define como narrativas enviesadas ou tramas fragmentadas um dos temas frequentes nas artes, que são imagens em que o conteúdo passa a ter significação com a inserção de narrativas e subjetividades

particulares de cada espectador. É exatamente o que observa Charlotte Cotton (2010, p. 51):

Outros [fotógrafos] apresentam uma descrição muito mais oblíqua e inconclusa a respeito de algo que sabemos ser significativo por causa da maneira como está construído na fotografia, mas seu significado depende de investirmos na imagem nossas próprias narrativas e conteúdos psicológicos.

A construção ficcional é a narrativa proposta por Andujar a partir do índice de realidade, observável na figura 1.33, que se mostrou anteriormente. Essa constatação, entretanto, soluciona o suposto problema da categoria a que pertence a produção de Andujar. Soares, em sua tese, faz uma extensa colocação elucidativa, pertinente e reflexiva a respeito da fotografia enquanto obra de arte, ao mesmo tempo em que é documental. Entretanto, para a Semiótica, em especial na linha proposta por Landowski, a categorização dos objetos estudados não explica o sentido. E esclarece o propósito da Semiótica:

Na realidade, fazer semiótica não é somente tentar compreender num primeiro grau certas coisas (discursos, paisagens, comportamentos, modas, rostos, estratégias, obras, etc.) que se apresentam aos nossos olhos, à distância, ou, algumas vezes, nos tocam de mais perto, ou mesmo nos assaltam. E também não é apenas procurar desentranhar o sentido de nossa própria implicação nas peripécias de uma história (pequena ou grande, individual ou coletiva) que está acontecendo. É também – ou, na realidade, é sobretudo – tentar compreender, num segundo grau, *o que faz* com que compreendamos de tal maneira, e não de outra, o que compreendemos (aquilo “que nos interessa” ou aquilo “que se passa”) (LANDOWSKI, 2001, p. 25-26).

Para a sociedade não índia, a imagem produzida por Andujar pode ser qualificada como ficcional. Entretanto, para o índio, o caráter é o oposto. Ao manipular a fotografia, ao interferir e produzir imagens de resultado diferente de um documento, ao recriar a partir de uma “aproximação pela via do espiritual” (SOARES, 2011, p. 47), Andujar revela a realidade vivenciada pelo índio: a realidade mítica Yanomami. Esta é a subversão que a fotógrafa opera, ao produzir um paradoxo nas definições entre as categorias do documental e do ficcional em sua fotografia.

A própria fala de Andujar pode explicitar o entendimento a respeito da documentação da realidade do Yanomami, que, no processo de conotação, de interferência técnica, ao invés de criar uma nova narrativa, realiza um registro documental no entendimento Yanomami:

Fotografei dezenas de vezes esses eventos [rituais e transes], inclusive a pedido deles. Sobre esse tema há um dado interessante, relativo às minhas intervenções de luz nas imagens dos Yanomami, ou seja, a maneira como interpretei seus transes, ou sonhos — após eles próprios terem me contado seus encontros com os espíritos da natureza. Eles não se importavam que eu registrasse o transe xamânico, já que é uma expressão essencial de sua cultura. Quando lhes mostrei as imagens resultantes, perceberam de imediato o propósito dos recursos visuais que adotei, enquanto o público em geral sempre se mostrava surpreso e indagava: “Como fez?” (ANDUJAR, 2005, p. 118).

Os recursos expressivos utilizados no texto visual de rituais e de tranSES, produzido por Andujar, fazem sentido para os Yanomami. Para o público não índio, o sentido é outro. Por exemplo, a figura 1.34, na concepção exterior à cultura Yanomami, é de um índio, aparentemente criança, na contraluz. Sua imagem é duplicada e distorcida, o que gera o entendimento de tratar-se de um espectro ou o duplo da figura menos distorcida, que também parece irreal. A imagem provoca estranhamento porque não há elementos que permitam ao destinatário não índio identificar ou relacionar com nenhum outro dado da cultura não índia. Infere-se que a luz é um elemento importante, uma energia (como de fato é, conforme a Física) que, dado o contexto, tem um caráter transcendental. A leitura, então, compreende a imagem como um texto em que sua verdade é da falsidade, e seu sentido fica determinado pelo que corresponderia ao gênero da literatura fantástica. Ademais, o destinatário não índio se compraz com a estesia provocada pela imagem, pela força da luz em contraste com as sombras. A imagem, ainda, é refratária a uma leitura psicológica subjetiva do destinatário, conforme sugerem as fotografias de quadros ou de narrativas enviesadas.

Entre os Yanomami, como se verá aprofundado no capítulo seguinte, há os xamãs, indivíduos com espiritualidade elevada e em constante desenvolvimento; os exímios caçadores, que têm proteção espiritual e espiritualidade arguta; e as pessoas comuns, as quais dependem dos xamãs para compreenderem a espiritualidade e sua história. Os xamãs enxergam seres espirituais, denominados *xapiri pë*, espíritos que fazem parte da natureza e, dentre os quais alguns, passam a acompanhar o xamã durante sua vida como espíritos auxiliares. A luz envolve esses seres que utilizam caminhos iluminados e espelhados para se locomover. Andujar (2014, s. p.) explica: “a luz é também uma coisa fundamental na cultura deles. Durante o ritual de xamanismo, eles falam que os espíritos descem do alto, como luzes dançando”. Para os xamãs, a imagem em questão é um retrato dos *xapiri pë*. Para os demais índios, é a imagem materializada daquilo que só os xamãs têm a exclusividade de ver.

Sobre a relação texto-imagem, Flusser (1985, p. 16) afirma: “embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de *remagicizá-los*” (Grifo do autor). A fotografia de Andujar devolve a magia para a sociedade não índia por meio da cosmogonia Yanomami. A imagem produzida por Andujar é o mito, a religiosidade e o entendimento do mundo Yanomami para o próprio Yanomami. Para o não índio, é magia. É sonho no sentido de irrealidade. Sonhos, para Andujar, tem o sentido de desejo, esperança. É o que explica em relação ao

título de uma exposição, *Sonho verde azulado*<sup>4</sup>: “o título representa uma luta mundial de preservar a natureza. [...] Quem vem ver a exposição, que ele se conscientize no sonho de manter o mundo, o nosso mundo, verde e azulado” (ANDUJAR, 2013, s. p.). É uma luta em que xamãs Yanomami encontram-se mobilizados e alertas, através de seus sonhos xamânicos.

## 1.2. SONHOS

A série *Sonhos*, que forma o corpus desta pesquisa, é composta por 19 imagens, individualmente sem título ou identificação, publicadas no livro *A vulnerabilidade do ser* (2005). Segundo a própria fotógrafa, essas imagens resultam de uma revisão periódica em seu arquivo fotográfico:

Faço como os Yanomami, que estão elaborando seus mitos, justificando-os, retrabalhando continuamente a oralidade de sua história, para ajustá-la ao novo, aos tempos de hoje. Uma bricolagem de adaptação e de atualização dos tempos dos mitos primordiais. Sem esse passado, sem a sua história, a bricolagem cairia no vazio. E é por isso que a memória tem função vital no processo de adaptação e elaboração do novo. Do mesmo modo, consigo sentir um bem-estar muito grande e apreciar o privilégio de ter tido a oportunidade de vivenciar e documentar um passado que em muitos casos ainda é presente, um passado expandido. A adaptação de uma cultura como aquela dos Yanomami, um povo de recém-contato com um mundo que não é deles, é um processo delicado e lento, é um repensar do sentido do universo e da vida (ANDUJAR, 2005, p. 168-169).

É com propriedade que Andujar discorre a respeito da bricolagem constante realizada pelo próprio Yanomami, como uma forma de compreender as transformações radicais experimentadas no contato com o outro. Trata-se de uma compreensão mítica, não racional, de uma relação sagrada com a vida. Destaca-se a expressão utilizada pela fotógrafa, “passado expandido” ou *illud tempus*, o tempo sagrado (ELIADE, 2008, p. 73 *et. seq.*), que se refere a uma intemporalidade que envolve tanto o passado mítico quanto o tempo presente. Andujar relaciona a bricolagem de adaptação e de atualização mencionada acima com sua própria vida:

[...] rever esse material todo me permite uma reflexão sobre o sentido da vida, sua humanidade, seus problemas, sua beleza. Permite chegar a entender que sua essência está num caminho de eterna procura e recriação. A tecnologia permite voos impensados, mas não soluciona o voo interior. A inquietude e as procuras da alma estão dentro de cada ser humano. A beleza da vida é para ser encontrada no cerne da intimidade. Muito dessa procura se deve a imagens cavadas na manifesta simbiose entre o ser índio e o seu meio-ambiente na intimidade desse “novo-velho” mundo. Também se deve à

4 Correios (Av. São João, s. n.), São Paulo, jan. 2013.

procura contínua da renovação do processo criativo da minha produção, que, em última análise, me alimenta na reflexão e autoconhecimento. Isso tudo me liberta e me provoca! (ANDUJAR, entrevista in: PERSICHETTI, 2008, p. 29).

Realizar a série *Sonhos* é, dessa forma, parte de um processo de busca interior e individual da fotógrafa, ao mesmo tempo em que leva em consideração os mitos e a visão de mundo dos Yanomami. Conforme Andujar, seu trabalho é realizado com o objetivo de comunicar à sociedade não índia a riqueza espiritual dos Yanomami e sob a preocupação em permitir a vidência aos índios que não são xamãs, bem como às gerações futuras (ANDUJAR 2010a, p. 17-18; 2010b, s. p.).

Outra preocupação de Andujar foi apresentar os Yanomami ao público não índio de forma positiva, conforme atesta a declaração:

[...] publiquei meu primeiro livro chamado Yanomami, lançado pela Editora Práxis, com fotografias que havia produzido anteriormente. Sentia que precisava publicar um livro positivo, com índios atraentes. Tanto é que, se você folhear esse livro, não encontrará nenhuma fotografia que retrate o desastre dos Yanomami (ANDUJAR in: BONI, 2010, p. 262).

Como citado anteriormente, a fotógrafa afirma que os xamãs compreenderam imediatamente as intervenções que realizava nas imagens: era a forma que havia encontrado para transmitir a realidade espiritual dos Yanomami.

Por outro lado, é curioso perceber a simplicidade na relação entre solução técnica e temática. A fusão de imagens explica-se pela “fusão entre o ser humano e elementos da natureza”, de acordo com a fotógrafa: “Por exemplo, eu tenho toda uma série, não? De imagens construídas por superposição de cromos ou cromo com negativo, coisa assim. Foi o que eu entendi que é a cultura, o xamanismo para eles. É a fusão entre o ser humano e os elementos da natureza” (ANDUJAR, 2014, s. p.).

O resultado dessas preocupações, da revisão de seu acervo e desses procedimentos são imagens em que se observa a irrupção da estesia no observador. Conforme relatado acima, é a magia para o público não índio. Para o xamã Yanomami, elas são provocativas no sentido de trazer à tona o conhecimento que possui, de maneira a provocar um diálogo (ANDUJAR, 2010a, p. 18).

Para o Yanomami, portanto, são imagens simbólicas. O símbolo possui um sentido evocador concreto, ao que Bachelard denomina imagem material, e é de domínio do pensamento “simbólico/mitológico/mágico”. Como explica Morin (1999, p. 171), a figuração icônica tem o mesmo potencial da palavra e é ambivalente, possui a potência indicativa (empírico/técnico/racional) e simbólica. Neste caso, a fotografia de Andujar evoca os conhecimentos simbólicos do xamã Yanomami, os quais são imagens simbólicas atravessadas pelo mito e pela magia.

É esse o caráter das imagens de *Sonhos*, a presença do mito. Andujar, com *Sonhos*, revela imagens míticas em que é possível aplicar o conceito de fabulação

deleuziano: a potência do falso que instaura uma verdade. A manipulação das imagens, as interferências técnicas interpostas entre o dado da realidade e a imagem, enfim, a fabricação de um texto em que se percebe, na perspectiva do pensamento racional, um falseamento da realidade, contribuem, paradoxalmente, com um texto permeado da verdade mitológica Yanomami.

## 2. Perspectiva yanomami

### 2.1. O ÍNDIO: INVISIBILIZAÇÃO E AFIRMAÇÃO

Daniel Munduruku, Pós-doutor em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos e Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo, problematiza o uso da palavra índio:

Dizem que o Daniel parece com um índio: ele tem cara de índio, cabelo de índio, maçãs do rosto de índio, olhinho puxado de índio, e claro, corpo esbelto de índio também [risadas do público], portanto, isso o torna um... índio. E as pessoas insistem em me chamar dessa maneira. Pois bem, apesar de toda essa aparência, de tudo isso que me caracteriza como índio, queria dizer para vocês que eu não sou índio. E mais: não existem índios no Brasil. [...] Brincadeiras à parte, quando eu faço essa afirmação, as pessoas realmente ficam impactadas, porque já está muito registrado na cabeça delas que, por causa da minha aparência, eu sou um índio. Mas não é assim que eu me vejo. E não é assim que eu vejo as populações ancestrais do Brasil. O que vocês estão vendo, na verdade, é uma imagem que foi sendo produzida ao longo do tempo. Resolveram nos batizar, ou melhor, nos apelidar, por essa palavrinha, que é maldita. Não só maldita no sentido da maldição, mas também no sentido do dizer mal. É uma palavra que manifesta uma determinada postura das pessoas com relação à minha pessoa. Por isso eu digo que é um apelido que nos colocaram. Não sabiam como nos chamar e disseram que nós éramos os tais dos índios, porque erraram o caminho para chegar às Índias – essa conversa que todo mundo já conhece e que acabou determinando que os habitantes dessas terras se chamariam índios (MUNDURUKU, 2017, s. p.).

Munduruku nega-se a ser um representante dos índios brasileiros. Como ele esclarece, são 307 povos indígenas e cerca de 276 línguas indígenas. Isso significa que são cerca de 276 modos de definir a própria identidade que não se encerra na palavra índio.

Castro (2006) coloca em perspectiva o posicionamento afirmativo do movimento indígena no Brasil. Ele explica que, na época da ditadura militar, o programa político em relação aos índios pautava-se na emancipação indígena com o objetivo de o Estado deixar a tutela sobre as comunidades indígenas em nome do progresso. Havia a crença de que ser índio era uma condição que a civilidade poderia extinguir. Tratava-se de uma noção evolucionista que tinha como propósito acelerar o processo de integração dos índios como cidadãos brasileiros. Houve um movimento para dar visibilidade à questão e, enquanto o Governo pretendia desindianizar comunidades indígenas, a conscientização levou à reindianização. “O propósito explícito desse projeto [governamental] era emancipar indivíduos, mas seu verdadeiro objetivo, como se sabe, era o de ‘liberar’ comunidades inteiras” (CASTRO, 2006, p. 5). Os que antes

eram invisíveis e faziam parte do imaginário nacional a partir da lente folclorista, passam a reivindicar o reconhecimento enquanto protagonistas com diferentes identidades.

A atabalhada tentativa da ditadura em legislar sobre a ontologia da indianidade “desinvisibilizou” os índios, que eram virtualmente inexistentes como atores políticos nas décadas de 1960 e 1970. Eles só apareciam, de vez em quando, em alguma reportagem colorida sobre o Xingu, geralmente como ilustração do admirável trabalho dos irmãos Villas Bôas [...] A grita suscitada com o projeto de emancipação resgatou a questão indígena do folclore de massa a que havia sido reduzida. Ela fez com que, se eles não tomassem cuidado, iam deixar de ser índios *mesmo*, e rapidinho. Graças a isso, então e enfim, os índios se tornaram muito mais visíveis como atores e agentes políticos no cenário nacional. Os primeiros líderes indígenas de expressão supralocal surgiram nesse contexto, como Mário Juruna e Aílton Krenak (CASTRO, 2006, p. 4. Grifos do autor).

Do movimento de visibilidade à causa indígena, em 1978, os antropólogos fizeram parte como um grupo coeso e, juntamente com os índios, barraram a política de emancipação desenvolvimentista. É importante destacar que, exatamente, em 1978 foi criada a CCPY. Atualmente, “os antropólogos’ deixou de ser um plural coletivo, e passou a ser um plural distributivo: os antropólogos são aquelas pessoas que fazem laudo, os *peritos*. Peritos em identidade” (CASTRO, 2006, p. 7), situação que se configurou a partir da Constituição de 1988, com a qual “consagrou-se o princípio de que as comunidades indígenas constituem-se em sujeitos coletivos de direitos coletivos. O ‘índio’ deu lugar à ‘comunidade’ [...] e assim o individual cedeu o passo ao relacional e ao transindividual” (CASTRO, 2006, p. 5-6). Embora tenha um papel importante na aplicação da Constituição, necessário “nos processos jurídicos de garantia e de oficialização das demarcações de terra, entre outras coisas” (CASTRO, 2006, p. 8), o antropólogo “passou a ter o poder de discriminar quem é índio e quem não é índio, ou antes, a prerrogativa de pronunciar-se com autoridade sobre a matéria, de modo a instruir a instância que tem realmente tal poder de discriminação, o Poder Judiciário” (CASTRO, 2006, p. 8):

De qualquer maneira, o fato de se sentir autorizado a responder já situou, de saída, o antropólogo em algum lugar entre o juiz (afinal, o perito é aquele que diz sim ou não, que constata-atesta que alguém é ou não é alguma coisa) e o advogado de defesa (aquele que diz, mesmo que não acredite muito nisso: “é sim, é índio; meu cliente é índio e vou prová-lo”).

Castro explica como a Constituição fortaleceu o movimento afirmativo indígena:

A Constituição de 1988 interrompeu juridicamente (ideologicamente) um projeto secular de desindianização, *ao reconhecer que ele não se tinha completado*. E foi assim que as comunidades em processo de distanciamento da referência indígena começaram a perceber que voltar a “ser” índio — isto é, voltar a virar índio, retomar o processo incessante de virar índio — podia ser interessante. Converter, reverter, perverter ou subverter o dispositivo de sujeição; deixar de sofrer a própria indianidade e passar a gozá-la (CASTRO, 2006, p. 6. Grifos do autor).

Curiosamente, ao lado da visão evolucionista persistente sobre a condição indígena (condição de pré-civilidade) e, junto a isso, a de que essa condição representa o atraso econômico do país, na medida em que os territórios indígenas são (deveriam ser) protegidos por leis específicas que coíbem a exploração econômica, um certo orgulho de ter a ancestralidade indígena passou a fazer parte de alguns discursos, questionado por Munduruku (2017, s. p.):

Provavelmente, a maioria de vocês já ouviu a afirmativa de que índio é preguiçoso, certo? “Índio atrapalha o progresso, o desenvolvimento”. “Índio tem muita terra, pra que tanta terra pra esses índios?”. “Os índios são todos fajutos, não contribuem para o Brasil crescer”. Certamente vocês já ouviram algumas dessas coisas, que, aliás, estão na mídia direto, não é? Esse é o outro olhar, que também mora dentro da gente. Inclusive quando dizemos assim: “Ah, eu também sou índio, minha vó foi pega, ela era bugre legítima”. Já ouviram essa expressão? Isso mora dentro da gente, inclusive como justificativa, para pertencermos a essa ancestralidade. E esse é um pertencimento violento, inclusive. Quando as pessoas me chamam de índio, eu fico irritado. Não gosto, não. E não gosto porque não me identifico com aquilo que falam a meu respeito. Essa palavra define o que eu não sou. Ou reafirma uma visão romântica, ou uma visão ideológica.

Gerou-se uma noção de que, para ser índio, basta afirmar-se índio. Não é bem assim. “Pois só é índio quem se garante” (CASTRO, 2006, p. 7). No Brasil, pesquisas indicam, geneticamente, a ancestralidade indígena de diversos indivíduos. “O homem livre da ordem escravocrata [...] é um índio. O caipira é um índio, o caiçara é um índio, o caboclo é um índio, o camponês do interior do Nordeste é um índio. Índio em que sentido? Ele é um índio genético, para começar, apesar de isso não ter a menor importância” (CASTRO, 2006, p. 10). A genética em si não garante a um indivíduo sua condição indígena, há que se considerar o aspecto histórico e cultural. Porém, a tentativa de delimitação de uma história e de uma cultura de um povo esbarra na questão da autenticidade.

Não há culturas inautênticas, pois não há culturas autênticas. Não há, aliás, índios autênticos. Índios, brancos, afrodescendentes, ou quem quer que seja — pois autêntico não é uma coisa que os humanos sejam. Ou talvez seja uma coisa que só os brancos podem ser (pior para eles). A autenticidade é uma autêntica invenção da metafísica ocidental, ou mesmo mais que isso — ela é seu fundamento, entenda-se, é o conceito mesmo de fundamento, conceito arqui-metafísico. Só o fundamento é completamente autêntico; só o autêntico pode ser completamente fundamento. Pois o Autêntico é o avatar do Ser, uma das máscaras utilizada pelo Ser no exercício de suas funções monárquicas dentro da onto-teo-antropologia dos brancos (CASTRO, 2006, p. 11).

Antropólogos tentam garantir a condição indígena ao índio, entretanto, conforme Castro, quem se garante é o próprio índio. A pergunta “quem é índio?” é uma pergunta jurídica e política, não é uma pergunta antropológica. Castro afirma tratar-se de uma resposta, não de uma pergunta, porque foi feita para adequar ou não indivíduos com o intuito de emancipar aqueles que não se enquadrariam nessa condição, a de *ainda* ser índio.

Há um problema no uso da palavra índio que não cabe a esta tese arbitrar, mas situar, contextualizar. Indígena e nativo não resolvem a questão, pois, a princípio, qualquer pessoa nascida em território brasileiro será nativo do Brasil. Para designar os grupos que vivem na Amazônia, tem-se empregado o termo “povos da floresta”. Em muitos estudos antropológicos encontra-se a palavra “ameríndios”. Neste trabalho, em função de não haver um consenso sobre seu uso, adota-se “índio” conforme tem sido correntemente utilizado, uma palavra que designa um outro que carrega uma história diferente da do negro e da do europeu. Para Castro (2006, p. 3), indianidade não trata de uma identidade:

Nosso objetivo político e teórico, como antropólogos, era estabelecer, definitivamente — não o conseguimos; mas acho que um dia vamos chegar lá — que índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de “estado de espírito”. Um modo de ser e não um modo de aparecer. Na verdade, algo mais (ou menos) que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo *modo de devir*, algo essencialmente invisível mas nem por isso menos eficaz: um movimento infinitesimal incessante de diferenciação, não um estado massivo de diferença anteriorizada e estabilizada, isto é, uma identidade (Grifos do autor).

Embora índio designe um indivíduo, um membro de uma comunidade indígena, a palavra carrega o sentido de uma coletividade. Castro (2006) explica que utiliza “comunidade” ao invés de coletivo porque este último termo envolve questões bastante atuais da Antropologia e contorna ou ignora a dicotomia natureza-sociedade. “Comunidade” evita discussões sobre etnia, tribo, sociedade e nação.

A comunidade indígena funda-se em relações de parentesco ou vizinhança e não há delimitação espacial ou temporal: a comunidade pode ser dispersa e descontínua.

Parentesco inclui aqui a afinidade. Isso é básico, em primeiro lugar, porque as relações de afinidade são, em muitas culturas indígenas, transmissíveis intergeracionalmente, exatamente como as relações de consanguinidade [...]; em segundo lugar porque, de um modo geral, a etnologia vem mostrando que a afinidade é o arcabouço político e a linguagem ideológica dominante nas comunidades ameríndias. E por fim, porque há muitos casamentos interétnicos nos mundos indígenas de hoje. Como você cortaria uma família no meio quando o homem é branco e a mulher é índia, por exemplo? Se a comunidade acha que o marido é membro da comunidade, ele é índio, sem mais (CASTRO, 2006, p. 15).

É, portanto, o grupo quem garante a indianidade do indivíduo que se identifica como índio. “Cada comunidade terá uma concepção específica do que são esses ‘vínculos interpessoais fundamentais’, e são essas concepções que devem ser ‘definitivas’ das comunidades, não as nossas” (CASTRO, 2006, p. 16).

Os laços histórico-culturais com as organizações sociais pré-colombianas são evidentemente importantes, pois é bobagem imaginar que se pode definir “índio” na base do preguiçoso princípio sub-relativista segundo o qual “índio é qualquer um que achar que é”. Não é qualquer um; e não basta achar ou

dizer; só é índio, como eu disse, quem se garante. Por outro lado, são sim parentes dos índios aqueles que os índios acharem que são seus parentes e ponto final, pois só os índios podem garantir isso (CASTRO, 2006, p. 16).

Há três dimensões a se considerar nos laços histórico-culturais: a histórica (continuidade); a cultural (orientação positiva em relação ao fundo cultural) e a sociopolítica (constituição enquanto grupo socialmente diferenciado que integra a população brasileira, com direito aos usos, aos costumes e às tradições). A continuidade histórica pode ser observada mesmo que não haja uma continuidade temporal na ocupação territorial.

[...] “deve” haver uma orientação positiva e ativa do grupo em relação aos produtos característicos da vida comunitária. Rituais, mitos, configurações relacionais mais ou menos reificadas, a própria comunidade enquanto ponto de orientação, pólo de territorialização, e assim por diante. Em vista dos processos de esmigalhamento antropológico associados à situação evocada no item anterior (reduções, descimentos, escravização, catequização etc.), tais discursos e práticas não são aqueles específicos da “área cultural”, no sentido histórico-etnológico, onde hoje se acha a comunidade. Ou seja, certos índios podem ser índios, terem uma orientação positiva e ativa em relação ao fundo cultural ameríndio, mas um fundo cultural ameríndio que remete a uma outra região “original”, simplesmente porque a deles foi destruída (CASTRO, 2006, p. 18).

A comunidade indígena pode reconhecer-se como tal mesmo que se encontre, na atualidade, territorialmente distante do seu ponto de origem, em função do deslocamento forçado que se deu durante a colonização. Vale lembrar que o deslocamento poderia ser espontâneo: o litoral brasileiro foi ocupado pelos Tupinambá, segundo Clastres (2011, p. 130-131), devido a uma grande migração motivada por profecias e pela busca de uma “Terra Sem Mal”, situada a leste, poucas décadas antes das naus portuguesas aportarem ao Brasil. Fausto (1992) refuta a data (séc. XV) apresentada por Clastres, bem como a explicação política para essas migrações, mas concorda com a grande movimentação provocada pelos caraíba, espécie de profetas que não pertenciam a um grupo específico e que tinham a liberdade de transitar e permanecer durante uma temporada com um grupo que o recebesse bem. Fausto afirma que, no início da década de 1990, os estudos a respeito da migração Tupinambá ainda não eram conclusivos e havia pelo menos duas hipóteses: migração de Sul a Norte e, mais recentemente formulada a partir de achados arqueológicos, de Norte a Sul, sendo o litoral totalmente ocupado entre 700-900 d. C. e 1000-1200 d. C. (FAUSTO, 1992, p. 382). Segundo Clastres (2011, p. 131), “a última migração em busca da Terra Sem Mal ocorreu em 1947: ela conduziu algumas dezenas de índios Mbyá [Guarani do Paraguai] até a região de Santos, no Brasil.

A descontinuidade territorial não implica, portanto, o desmembramento do grupo. De diversas formas, por diversas razões, a comunidade indígena em contato com a sociedade civilizada pode ter se inserido na dinâmica e lógica capitalista e, a

partir da visibilidade gerada pelo movimento contrário à emancipação, diversos grupos se posicionaram. A dimensão sociopolítica pode, pois, fundar-se em uma decisão, fato que motiva a veiculação do discurso de “povos emergentes” ou “ressurgidos” como um problema de questão fundiária<sup>1</sup>.

A outra coisa é a orientação positiva e ativa dos membros do grupo [...] face a discursos e práticas comunitários derivados do fundo cultural ameríndio, e concebidos como patrimônio coletivo relevante. Se tomarmos o ponto pela outra ponta, isso quer dizer: ninguém é obrigado a ser índio. Os membros de uma comunidade podem decidir: “nós talvez sejamos índios, mas não queremos ser; de qualquer maneira, estamos virando brancos” (CASTRO, 2006, p. 17).

Conforme a citação acima, a opção pode ser pelo abandono do laço histórico-cultural e adoção de um modo de vida próprio do modelo de globalização proposto na atualidade. Kopenawa (2015, p. 281) lembra-se de quando desejava “virar branco”:

Eu estava mesmo tomado por essa ideia. Não queria mais viver em nossa casa, nem em nossa floresta. Tinha decidido abandoná-las para sempre. Virar branco — eu não pensava noutra coisa. Não tinha mais vontade nenhuma, entretanto, de imitar *Teosí* como antes. Os missionários tinham me enganado cobrindo-me de recriminações. [...] Achava que seria bom para mim aprender outro costume. Eu já tinha me tornado adolescente e agora podia deixar os meus e viajar longe, para outras terras. Eu queria conhecer outras gentes.

Entre os Yanomami, é comum o adolescente de cerca de 15 anos deixar seu grupo para peregrinar o mais longe possível de sua comunidade de origem em viagens iniciáticas, para conhecer outros grupos. A gente de *Teosí* são os missionários da *New Tribes Mission* que se instalaram em Toototobi, em 1963, para evangelização dos índios. *Teosí* é como os Yanomami pronunciam “Deus”.

Eu já estava acostumado a usar bermudas. A gente de *Teosí* já tinha distribuído várias desde que começaram a morar conosco, para escondermos o pênis. Eu também conhecia chinelos. Contudo, nunca tinha usado calça comprida, nem sapatos fechados, nem camisas, menos ainda óculos! Quando eu via os brancos vestindo suas calças, pensava: “Vou esconder minhas pernas como eles!”. Quando calçavam seus sapatos, dizia a mim mesmo: “Vou fechar meus pés do mesmo jeito para andar!”. Quando trajavam suas camisas, imaginava: “Eu também vou me embrulhar num belo tecido desses!”. Os óculos eram o que mais me impressionava, e eu ficava esperançoso: “Um dia vou poder esconder meus olhos como eles!”. Reparava em seus relógios de pulso, que me causavam também muita inveja: “Seria tão bom enrolar essa coisa em torno do pulso para poder seguir o sol, mesmo à noite!”. Eram só esses os meus pensamentos naquela época [...] Meu pensamento estava mesmo fixo em suas mercadorias (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 283-284).

É interessante notar no relato a referência a esconder o corpo com as mercadorias sedutoras. E há que se destacar a frase “um dia vou poder esconder os

1 V. por exemplo, *Povos “emergentes” ou “ressurgidos” aumentam demanda por terras*, disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,povos-emergentes-ou-ressurgidos-aumentam-demanda-por-terras,342760>. Acesso em 5 jul. 2017.

olhos como eles!” Conforme se verá nesta tese, o sentido da visão é essencial, como fonte de conhecimento e sabedoria.

Kopenawa, à época em que era seduzido pelas mercadorias, trabalhava no posto da Funai em Ajuricaba. Provavelmente, a internação em um hospital de Manaus por causa de uma tuberculose, nesse período, levou-o a repensar as relações entre brancos e índios. Ele compreendeu que a doença foi passada por um Yanomami ocidental, com quem dividiu quarto e utensílios de cozinha, sem o devido cuidado. Apesar da atenção médica e da tentativa de comunicação por parte da equipe de saúde de Manaus, a impessoalidade no trato da doença pode tê-lo marcado. E, possivelmente, deve ter reavaliado e percebido a negligência dos funcionários da Funai do posto Ajuricaba, em relação ao compartilhamento do espaço e de utensílio entre um jovem saudável e um jovem adulto tuberculoso. O Yanomami ocidental vivia na cidade há algum tempo, casado com uma mulher cidadina. Com a doença, negou-se ao tratamento médico, preferiu voltar à sua comunidade mas não resistiu em Ajuricaba.

Muitas vezes, também, pensamentos acerca dos brancos vêm me atormentar. Aí penso: “Quando minha mãe me levava no colo, esses forasteiros ainda estavam muito longe de nós. Não sabíamos nada deles. Nossos maiores não desconfiavam que um dia eles matariam quase todos nós! Hoje compreendo que eles destroem nossa floresta e nos maltratam somente porque somos diferentes deles. Por isso, se tentarmos imitá-los, as coisas vão ficar mesmo muito ruins para nós!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 289).

“Virar branco” relaciona-se, nos trechos acima, à aparência, a esconder o corpo, a encantar-se com as mercadorias. Mesmo embrulhado em bela camisa, Kopenawa continuava habitante da floresta, continuava índio no aspecto físico, como indica a fala inicial de Munduruku (2017, s. p.): “antes de mais nada, gostaria de me apresentar, porque normalmente, quando olham para mim, é comum as pessoas me identificarem com um...”, ao que o público complementa “índio”, e ele brinca “com um cara bonito. Sim, e depois com um índio também, é verdade”. Talvez a frase de Kopenawa que aponta a relação mais problemática seja “nos maltratam somente porque somos diferentes”. Entre os Yanomami ocorre de a recepção a um estrangeiro ser recheada de gozações e risadas. Foi o que aconteceu a Albert. Entretanto, isso não significa “maltratar porque é diferente”; utilizar alguém como mão de obra barata; matar uma pessoa porque não pertence a uma classe social abastada ou não tem os atributos físicos de pessoas associáveis a países bem sucedidos em termos econômicos. Essas colocações sobre classe social e potência econômica merecem questionamento e reflexão, mas, a princípio, parte-se do discurso do senso comum, das percepções primárias que estabelecem a relação imediata entre brancos (garimpeiros, grileiros, ruralistas etc.) e índios no contexto local.

Quando penso em tudo isso, o sono foge para longe de mim. O tempo de minha adolescência está muito distante agora. Contudo, ainda me lembro

de que outrora me esforcei para parecer com os brancos, em vão. Escondi meus olhos atrás de óculos escuros e meus pés dentro de sapatos. Penteei o cabelo de lado e coloquei um relógio no braço. Aprendi a imitar o modo de falar deles. Mas isso não deu em nada de bom. Mesmo embrulhado dentro de uma bela camisa, dentro de mim eu continuava sendo um habitante da floresta! Por isso costumo repetir aos rapazes de nossa casa: “Talvez vocês estejam pensando em virar brancos um dia? Acreditar nisso só vai confundir seus pensamentos. Vocês vão acabar preferindo a cachaça às palavras da floresta. Suas mentes vão se obscurecer e, no final, vocês vão morrer por isso!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 289-290)

Castro (2006) relata sobre certa vergonha que as comunidades indígenas sentiam de si mesmas, sentimento explorado pelo Governo militar na campanha de emancipação. O trecho acima parece caracterizar muito bem essa vergonha, que deveria ser escondida. O problema é que o “modo de devir invisível” (CASTRO, 2006, p. 3) não se perderia; talvez a cachaça fosse uma tentativa de extinguir essa essência. Segundo Castro (2006, p. 17), “a noção de ‘virar branco’, como se sabe, está presente em vários mundos indígenas. Ela não quer dizer necessariamente o que nós achamos que quer dizer; ao contrário, o que ela quer dizer é justamente um dos problemas mais complexos com que se defrontam os antropólogos”.

Em português, os índios costumam utilizar a palavra branco para designar o estrangeiro e os brasileiros citadinos em geral. Os Yanomami dizem *prasirero pë* para brasileiros e *merikano pë* para os estrangeiros anglófonos. No tempo dos primeiros contatos com os estrangeiros, os brancos recebiam o nome *kraiwa pë*, no sentido de forasteiros e ou inimigos. Diferiam dos “verdadeiros forasteiros/inimigos”, isto é, os outros ameríndios, que recebiam o nome *napë pë yai*.

Ambas as designações se distinguem da categoria dos *yanomae t'e pë napë*, os “forasteiros/inimigos humanos”: ou seja, os inimigos yanomami *Kraiwa* vem provavelmente de *kari'wa*, termo do tupi antigo que designa os brancos. É também empregado pelos vizinhos de língua caribe dos Yanomami, os Ye'kuana. Com o desaparecimento progressivo das etnias circundantes até o início do século XX (com exceção dos Ye'kuana), o termo *napë pë* (forasteiros, inimigos) acabou designando exclusivamente os brancos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 634. Nota 13).

Castro (2013, p. 203) afirma que a etimologia da palavra é incerta e aponta o problema da relação possível com os nativos das ilhas do Caribe, também conhecidas por Caraíbas. Pe. Ruiz de Montoya (1639) registra *carai* com o sentido de perseverança, portanto, substantivo; e astuto e manhoso (hábil). É provável que os adjetivos sejam interpretação do missionário, já que, em seguida, aponta o seu uso impróprio para elementos cristãos. Explica que os feiticeiros eram honrados com essa nomenclatura. Em 1587, Pe. Anchieta (1977) utiliza a palavra *Karaibebé* para o que seria a tradução de Anjo, no Auto da Festa de São Francisco.

Segundo Clastres (2011, p. 124-131), os caraíbas eram profetas destituídos do poder de cura que possui um xamã ou, segundo Pe. Manoel da Nóbrega (*apud* FAUSTO,

1992, p. 386-388), com o poder de cura. Andavam de comunidade em comunidade a pregar sobre uma espécie de paraíso onde não haveria o trabalho de caça, de coleta e de roça, onde mulheres velhas se tornariam jovens e, principalmente, onde não faltariam guerras para a captura de inimigos e, assim haveria fartura antropofágica. Na cosmogonia Tupinambá, esse local seria alcançável coletivamente, pois possuía uma localização em terra. Os *karai*, como registra Clastres, tinham o dom da palavra e diziam ser filhos de uma mulher humana com um ente divino. Essa condição, na análise de Clastres, permitia que o profeta fosse independente de qualquer comunidade. Conforme Fausto<sup>2</sup>, os jesuítas aproveitaram-se desse profetismo para pregar a fé cristã, por terem sido confundidos com os caraíbas e por ter uma mensagem adaptável à mensagem do retorno ao Paraíso bíblico.

Mas não eram só os soldados da Companhia de Jesus que se assemelhavam aos caraíba — por serem andarilhos solitários, por manterem certa gravidade, por falarem da imortalidade, por conversarem com um “grande espírito”. Também os soldados da colonização — em seu afã guerreiro, seus instrumentos, suas armas, suas promessas, suas doenças — eram espécies de caraíba. Assim, por esse termo ficaram conhecidos os europeus, e seu nome espalhou-se pelo interior, mesmo entre grupos não tupi. É no contexto desse deslizamento de significados, essa “aventura semântica” na expressão de Melià [...], que se pode entender melhor o lugar ocupado pelos conquistadores na cosmologia indígena e, dessa forma, iluminar o círculo hermenêutico de (des)entendimentos recíprocos da história colonial (FAUSTO, 1992, p. 386).

No entanto, os jesuítas concorriam com os xamãs no discurso sobre as doenças, sobre sua cura e sobre seu diagnóstico. “Para os padres, era Deus quem os castigava por perseverarem em seus costumes gentílicos [...]. Para os xamãs, ao contrário — e mais próximos da verdade —, eram os padres que os punham à morte, em especial pelo batismo” (FAUSTO, 1992, p. 387). Há relatos de fuga de índios na presença de jesuítas, de procedimentos mágicos como a queima de pimenta para espantar a morte

2 Fausto refuta o posicionamento de Clastres em relação à aceitação, por parte dos Tupinambás, da profecia dos caraíbas. Segundo Clastres, a aceitação da mensagem dos profetas de uma promessa de Terra sem Mal seria reflexo de uma sociedade insatisfeita que percebia haver um “mal”, uma insatisfação que seria resultado da desigualdade social que começava a se instalar devido ao grande número demográfico que se observava, em relação aos outros grupos indígenas. A tese de Clastres é a de que começava a se formar um Estado. Segundo Fausto, alguns autores interpretam o profetismo como uma reação à presença jesuítica. Este posicionamento e o de Clastres seriam conclusões extremamente reduzidas das relações e da cosmogonia Tupinambá. Fausto, apoiado nos trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha, afirma que as comunidades Tupinambá relacionavam-se em redes; cada aldeia tinha o seu “principal”, isto é, um líder influente, mas não havia uma hierarquia entre os líderes das aldeias, ou seja, não havia uma que seria a central. Fausto convoca Hans Staden como testemunho dessa situação: “os selvagens não têm governo, nem diheiro estabelecidos. Cada cabana tem seu superior. Este é o principal. Todos os seus principais são de linhagem idêntica e têm direito igual de ordenar e reger. Conclua-se daí como quiser. Se um sobressaiu dentre os outros por feitos de combate, ouve-se-lhe mais do que aos outros, quando empreendem uma arremetida guerreira, como Cunhambebe, acima citado. Fora disso, nenhum privilégio observei entre eles [...]” (STADEN *apud* FAUSTO, 1992, p. 389-390). O que é questionado em Clastres é a tese política a justificar a presença e a aceitação dos profetas.

e de súplicas para que os missionários fossem embora deixando-os ilesos. Por outro lado, “profetas que caíam em desgraça junto a seus seguidores eram frequentemente mortos. [...] Em certos casos, [...] foram os padres os responsáveis por tal descrédito” (CASTRO, 2013, p. 214).

O “círculo hermenêutico de (des)entendimentos recíprocos da história colonial” revela uma relação desequilibrada marcada por tensões, em que as etnias (do branco e do índio) buscam definir a sua posição, como explica Freitas (2012, p. 110).

[...] o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira [...] cunhou o conceito de “fricção interétnica” [...] que [...] surge como uma crítica à ideia de aculturação, que vinha sendo usada nas obras de referência da antropologia nacional, ao mesmo tempo em que se mesclava a um “sociologismo” que dizia existir, na época de sua formação em São Paulo na USP. A proposta foi desenvolver um modelo de investigação que privilegiasse o conflito e não o consenso peculiar à antropologia social inglesa, que pensa as relações a partir de um sistema de equilíbrio. Ao contrário, o desequilíbrio e o antagonismo entre o índio e o branco são uma constante no sistema, criando-o e dando mobilidade às relações sociais e marcando tensões. Para o autor, a etnia constitui-se num elemento significativa da disputa interétnica.

“Virar branco” tem sido um discurso corrente entre vários grupos indígenas. Isso “não quer dizer necessariamente o que nós achamos que quer dizer; ao contrário, o que ela quer dizer é justamente um dos problemas mais complexos com que se defrontam os antropólogos” (CASTRO, 2006, p. 17). Ao investigar sobre o que Pe. Vieira denominou de inconstância entre os selvagens do Brasil, Castro (2013, p. 183-264) identifica a falta de sujeição do Tupinambá a um poder coercitivo ou a um dogma. “O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma” (CASTRO, 2013, p. 185).

A aceitação entusiástica mas altamente seletiva de um discurso totalizante e exclusivo, a recusa em seguir até o fim o curso desse discurso, não podiam deixar de parecer enigmáticas a homens de missão, obediência e renúncia; penso que esse enigma continua a nos incomodar, a nós antropólogos, mesmo que por motivos outros que os dos velhos jesuítas. Primeiro, a inconstância selvagem é um tema que ainda ressoa, em seus múltiplos harmônicos, na ideologia dos modernos disciplinadores dos índios brasileiros. Segundo, e mais importante, ela de fato corresponde a algo que se pode experimentar na convivência com muitas sociedades ameríndias, algo de indefinível a marcar o tom psicológico, não só de sua relação com o cardápio ideológico ocidental, mas também, e de um modo ainda mais difícil de analisar, de sua relação consigo mesmas, com suas próprias e “autênticas” ideias e instituições (CASTRO, 2013, p. 191).

Os Tupinambá estavam abertos à alteridade e o único ponto inegociável era a vingança. Assim, Castro conclui que a religião tupinambá “estava subordinada a fins guerreiros: em lugar de terem guerras de religião, como as que vicejavam na Europa do século, praticavam uma religião da guerra” (CASTRO, 2013, p. 212). A alteridade referia-se a uma “incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade e, em geral, da humanidade” (CASTRO, 2013, p. 220). A guerra entre os

índios tinha outro caráter, os grupos inimigos dificilmente entravam em acordo, mas havia um código de ética: a guerra nunca visou o extermínio de uma comunidade. “As batalhas indígenas descritas pelos cronistas envolviam um bocado de bravatas, troca de insultos e gesticulação, e não há nenhuma referência a carnificinas — exceto, é claro, quando se fala das guerras dos portugueses contra os índios” (CASTRO, 2013, p. 247). O cativo podia conviver por anos entre os inimigos e não temia a morte, ao contrário, fazia questão de identificar-se para assegurar a sua vingança pelos seus parentes. Ele deveria morrer com honra. Fugir ou ser liberto por um jesuíta seria motivo de vergonha.

A figura do prisioneiro, que podia viver anos entre seus inimigos até ter a morte decidida, era simbolicamente apropriada por uma quantidade de gente: o captor, as mulheres que recebiam e guardavam o cativo, os homens a quem ele era presenteado pelo captor, o matador ritual. Depois de executado, o inimigo era comido por centenas de pessoas; uma só morte podia reunir diversas aldeias aliadas, que compartilhavam uma espécie de sopa muito rala, onde se achava diluída a níveis quase homeopáticos a carne do contrário. O corpo dos inimigos era simbolicamente (se nem sempre realmente) escasso, pois um contrário era comido até a última unha, como diz Anchieta (CASTRO, 2013, p. 247).

A morte em mãos inimigas era não apenas um motivo de honra, mas “era morte vindicável, isto é, justificável e vingável; morte com sentido, produtora de valores e de pessoas” (CASTRO, 2013, p. 233) e, essencialmente, produtora de memória e do tempo, que se verifica no diálogo estabelecido entre matador e vítima:

O diálogo consistia numa arenga do matador, que perguntava ao cativo se ele era um daqueles que mataram membros de sua tribo, e se estava preparado para morrer; exortava-o a tombar como um bravo, “deixando uma memória” [...]. O cativo replicava orgulhosamente, afirmando sua condição de matador e canibal [...]. O diálogo parecia inverter as posições dos protagonistas. Anchieta se espanta: o cativo “mais parecia estava para matar os outros que para ser morto”. E Soares de Souza registra esta outra inversão, agora temporal: os cativos diziam que *já estavam vingados* de quem os iriam matar. O combate verbal dizia o ciclo temporal da vingança: o passado da vítima foi o de um matador, o futuro do matador será o de uma vítima; a execução iria soldar as mortes passadas às mortes futuras, dando sentido ao tempo (CASTRO, 2012, p. 235-238. Grifos do autor).

Ao falar em religião da guerra, portanto, sua compreensão não pode ser simplista. “A guerra tupinambá era um dado irreduzível dessa sociedade, sua condição reflexiva e seu modo de ser [...]. [...] a guerra de vingança refere-se ao que se poderia chamar de ordem ideológica dessa sociedade,” como se pode apreender “dos relatos quinhentistas” (CASTRO, 2013, p. 246-247). Os Tupinambá eram belicosos a partir dessa ordem ideológica, mas gentis e afáveis nos relacionamentos amistosos.

Um outro elemento importante para a manutenção da memória era o cauim, preparado exclusivamente pelas mulheres. Ao nascer, o menino recebia dentes de capivara para que os seus fossem fortes o suficiente para mastigar a carne inimiga. As meninas recebiam os dentes desse mesmo animal para que seus fossem fortes

o bastante para preparar o cauim, bebida à base de milho ou mandioca fermentada utilizada no ritual de nomeação do matador. Aquele que mata o inimigo, que lhe quebra o crânio (função exclusivamente masculina) tem o direito a adquirir novo nome, em um festejo à base da bebida. Assim, “as cauinagens tupinambá eram uma intoxicação pela memória. Bêbados, os índios esqueciam a doutrinação cristã e lembravam do que não deviam. O cauim era o elixir da inconstância” (CASTRO, 2013, p. 250).

Entre os Tupinambá do período colonial, “virar branco” implicava na aceitação da religião católica e adoção da aparência dos europeus, como barba e uso de roupas. Não prescindiam, entretanto, do orgulho guerreiro fundado na ideologia da vingança.

Conforme relatado páginas antes, o discurso do indígena, quando proferido em português, utiliza o termo “branco”. É importante destacar que se trata da tradução feita pelo europeu e ensinada ao índio. Entre as diversas comunidades indígenas, a palavra que se convencionou utilizar foi *caraiíba*, inclusive entre os Yanomami (*kraiwa pë*). Estes, no entanto, com o afastamento dos grupos que utilizam a palavra *caraiíba*, retomaram o termo yanomami *napë pë*.

O contato com os garimpeiros fez surgir outras duas expressões: “*napë worëri pë*, os ‘espíritos queixada forasteiros’, porque não param de remexer os lamaçais, como porcos-do-mato em busca de minhocas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 336-337); e *urihi wapo pë*, ou “comedores de terra”. Depois de longos tempos de convívio, Kopenawa utiliza em seu discurso *matihî t'ëri pë*, “gentes da mercadoria”, para referir-se à sociedade ocidental. Ao mencionar Roberto Cardoso de Oliveira, Freitas (2012, p. 109) refere-se ao Simpósio sobre Fricção Interétnica na América do Sul, realizado em Barbados no Caribe, em 1971. No evento foi produzido um documento denominado Declaração de Barbados, que “chamou a atenção para a necessidade de envolvimento político daqueles diretamente relacionados com a questão indígena, sejam eles antropólogos, ONG’s, índios ou grupos religiosos, com suas pastorais” (FREITAS, 2012, p. 109). A segunda versão do documento, de 1977, tem o mesmo teor com o acréscimo sobre “a dominação física [que] deve ser entendida como um movimento internacional de exploração e de dominação econômica e cultural, que determina uma hierarquia em que o modelo ocidental seria proeminente e imposto aos demais modelos” (FREITAS, 2012, p. 110). Em 1993, uma terceira Declaração foi produzida no Rio de Janeiro, em que se faz referência a um “projeto contemporâneo de globalização” (FREITAS, 2012, p. 111) pretensamente hegemônico e produtor de ilusória igualdade. O documento afirma que esse projeto produz, na realidade, uma “profunda desigualdade sociocultural” (FREITAS, 2012, p. 111-112).

A crítica ao sistema de relações “dominantes” na terceira Declaração parece acrescentar outros elementos em comparação às outras duas versões. É mais direcionada no sentido de mostrar que os diferentes saberes, ao contrário de serem “problemáticos”, são benéficos à preservação da biodiversidade

ecológica. A biodiversidade ecológica é acrescentada como ponto de pauta importante nas discussões sobre a economia e a política interna dos países, e das relações internacionais. Segundo o que diz a terceira Declaração, a ganância promovida pela suposta necessidade de crescimento econômico ilimitado ainda está favorecendo a invasão de terras indígenas, dando continuidade a uma expansão colonizadora. A diferença é que agora os índios estão respondendo, inclusive com críticas ao modelo devastador da globalização econômica.

*Matihî t'ëri pë* encerra uma compreensão do homem inserido no projeto de globalização. *Matihî* designa os adornos produzidos pelos Yanomami como imitação dos adornos utilizados pelos *xapiri pë*. Segundo Kopenawa, essas imitações não atingem o esplendor dos adornos celestiais, entretanto, têm seu valor simbólico fundado na espiritualidade própria. Ou seja, são objetos de valor. Os artefatos produzidos pela indústria, nos primeiros contatos, foram entendidos como produtos próprios dos *xapiri pë* detentores de tecnologia desconhecida dos Yanomami, mas conhecidas por *Omama*. Assim, os artefatos industrializados receberam o nome *matihî*, que passou a designar todo tipo de mercadoria. Ao compreender a sociedade contemporânea adepta do projeto de globalização, os Yanomami passaram a referir-se ao branco como *matihî t'ëri*: gente que vive em função de mercadorias. Assim como *napë worëri pë* e *urihi wapo pë*, *matihî t'ëri pë* revela a perspectiva yanomami sobre o outro, o “branco”.

## 2.2. YANOMAMI

Os Yanomami ocupam um território de cerca de 192.000 km<sup>2</sup>, na fronteira entre Brasil e Venezuela. No Brasil, a Terra Indígena Yanomami foi homologada por um decreto presidencial em 25 de maio de 1992, com área de 96.650 km<sup>2</sup>. A população estimada é de 36.000<sup>3</sup> pessoas no total; no Brasil, 21.267 pessoas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 609), divididos em mais de 200 grupos de caçadores-agricultores que vivem em aldeias (Yanomami do norte e noroeste) ou em uma casa plurifamiliar, denominada *yano* ou *xapono* ou *chabono* (Yanomami do leste e oeste). O espaço de uso da floresta abrange áreas circulares concêntricas com distintas finalidades. Com um raio de cerca de cinco quilômetros, o primeiro círculo delimita “a área de uso imediato da comunidade: pequena coleta feminina, pesca individual ou, no verão, pesca coletiva com timbó, caça ocasional de curta duração (ao amanhecer ou

3 Segundo recenseamento da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI), de 2013, são 11.341 indivíduos na Venezuela e 21.267 no Brasil. Estima-se que 30% da população Yanomami venezuelana não foi atingida, o que resultaria em uma população aproximada de 36 mil pessoas.

entardecer) e atividades agrícolas” (ALBERT in: ANDUJAR, 1998, p. 9). O segundo, de cinco a dez quilômetros, é onde se realizam o *rama huu*, a caça individual, e a coleta cotidiana, realizada pela família. De dez a vinte quilômetros, estabelece-se a área de caça coletiva que se realiza em expedições de uma a duas semanas e que antecede as festas intercomunitárias, denominada *reahu*. É nessa área, também, que se encontram as roças novas e antigas, onde se monta acampamento de maneira a cultivar nova roça e colher na anterior, em período de três a seis semanas.

Dentro da casa coletiva, cada família tem o seu espaço com sua fogueira, acesa dia e noite para cozinhar e manter a temperatura durante a noite. O *yano* tem formato circular e o centro é um grande pátio descoberto onde acontecem os festejos e a vida social. Aos homens cabe a atividade da caça. Às mulheres, a da roça e da coleta de castanhas, mariscos, larvas, insetos e mel. A pesca cabe às mulheres e aos homens e é feita com timbó, veneno de cipó que atordoa os peixes, os quais sobem à superfície da água e são capturados. A cada dois ou três anos a roça precisa ser abandonada para que a terra se torne fértil novamente, e um novo local é escolhido para a plantação ou uma antiga roça é reocupada.

Os moradores de *yano* ou aldeia constituem grupos com autonomia política e econômica, e os membros preferem o casamento na própria comunidade, idealmente entre filhos de um tio materno e tia paterna. Esse tipo de união, reproduzido de geração em geração, torna o grupamento “um denso e confortável emaranhado de laços de consanguinidade e afinidade” (ALBERT in: ANDUJAR, 1998, p. 9). Ainda assim, grupos que vivem nas proximidades e que são considerados aliados realizam trocas matrimoniais e cerimoniais. Há casos de matrimônio entre tribos inimigas, como testemunhou Pierre Clastres (2011, p. 31-35): um jovem colaborador Yanomami de Jacques Lizot, com quem Clastres realizou seu primeiro trabalho em terras yanomami, havia manifestado o desejo de visitar sua mãe, à época, em casamento com um homem de grupo inimigo. A recepção aos pesquisadores franceses e seus companheiros Yanomami pelo grupo ao qual pertencia a mãe havia sido tranquila porque os homens haviam saído em expedição guerreira. A intenção do jovem era buscar uma moça para casar-se, pois os laços de parentesco em seu grupo de origem não lhe permitiam o matrimônio. Esse objetivo foi realizado a contento.

Pierre Clastres (2013) observou que esses grupamentos tinham uma figura de liderança, porém, destituídos de poder de coerção. Entre os Yanomami, essa figura recebe o nome de *pata t'hé*, que tem o sentido de “grande homem”, e pode ser um guerreiro ou xamã. É uma constatação que diverge da compreensão evolucionista da sociedade não índia, segundo a qual toda sociedade se desenvolve de modo a culminar em uma sociedade de Estado, porque o poder do privilégio de um sobre o

outro é parte da natureza humana. Esse entendimento pode ser verificado em Bergson (1978, p. 228-231):

Digamos de início que o homem fora feito para pequeníssimas sociedades. Admite-se em geral que assim tenham sido as sociedades primitivas. [...] Ora, qual é o regime de uma sociedade que sai das mãos da natureza? [...] Se não fosse profanar as palavras gregas por aplicá-las a uma barbaria, diríamos que é monárquico ou oligárquico, e quiçá os dois ao mesmo tempo. No estado rudimentar esses regimes se confundem; é preciso um chefe, e não há comunidade sem privilegiados que tomem ao chefe algo de seu prestígio, ou que lhe dêem, ou antes que o mantenham, com ele, alguma força sobrenatural. O mando é absoluto por um lado, e a obediência é absoluta por outro. [...] a natureza não pôde confiar exclusivamente em nossas vontades livres, e que por isso ela teve de fazer com que um único ou alguns mandem, e que outros obedeçam.

Há uma noção de mando e de obediência, os quais Bergson qualifica como absolutos. O filósofo, entretanto, frisa que a natureza do mando e da obediência podem coexistir em um único homem, embora a segunda tendência, da obediência, manifesta-se isolada na maioria dos homens.

O erro de Nietzsche foi acreditar numa distinção desse gênero: de um lado os “escravos” e de outro os “senhores”. O fato é que o dimorfismo faz não raro de cada um de nós, ao mesmo tempo, um chefe que tem o instinto de mandar e um subordinado que está pronto a obedecer, embora a segunda tendência o leve ao ponto de manifestar-se só, na maioria dos homens. [...] Cidadãos modestos, humildes e obedientes até então, despertam certa manhã com a pretensão de serem condutores de homens. O calidoscópio, que estivera fixo, girou um grau, e houve metamorfose. Algumas vezes o resultado é bom: grandes homens de ação revelaram-se que nem mesmo a si próprios conheciam. Mas em geral o resultado não é bom. Em seres honestos e dóceis surge de repente uma personalidade baixa, feroz, que é a de um chefe frustrado. E então aparece um traço característico do “animal político” que é o homem (BERGSON, 1978, p. 231).

A natureza do mando pode revelar-se no homem até então obediente. Algumas vezes essa reviravolta é positiva, porém, em grande parte a obediência seria o recalque do chefe frustrado. Ainda, segundo Bergson, faz parte da natureza humana a inclinação à guerra, motivada pela propriedade e pelo domínio sobre a natureza.

Mas pouco importam a coisa que se tome e o motivo que se invoque: a origem da guerra é a propriedade, individual ou coletiva, e como a humanidade é predestinada à propriedade por sua estrutura, a guerra é natural. O instinto de guerra é tão forte que é o primeiro a aparecer quando se esquadrinha a civilização para encontrar a natureza (BERGSON, 1978, p. 236).

Clastres (2011; 2013), Castro (2013; 2015) e Manuela Carneiro da Cunha (1992, 2009), entre outros antropólogos, constataram que as sociedades das florestas têm um modo particular de lidar com a política, a propriedade, a guerra e a natureza. Clastres questiona a definição de economia de subsistência atribuída aos ameríndios à época de seus estudos. Ele observa que a relação estabelecida com a produtividade é outra, o cultivo de produtos como mandioca, milho e banana têm excedentes que são reservados para ocasiões como festas e recepção de convidados, pois a

generosidade é qualidade valorizada. O tempo dedicado ao trabalho é o necessário. Os instrumentos que vieram a facilitar o trabalho, como facões e machadinhas serviram para, efetivamente, diminuir o tempo de trabalho e não aumentar a produtividade. Castro e Cunha observam que a guerra foi componente importante da cosmogonia Tupinambá e, assim como na guerra existente entre os Yanomami, não se verifica o extermínio do grupo inimigo, a exemplo da atitude da civilização ocidental. A guerra não tem relação com propriedade territorial ou domínio político. Quando há violência, ela pode ser extrema, com rapto de mulheres e crianças, mas não é frequente.

Sem dúvida, os Yanomami são pessoas movidas por paixões como o ciúme, o desejo, a tristeza, a raiva etc. Talvez desconheçam o ressentimento e o recalque, pois a vingança é uma ação que se executa sem remorso, e é uma das prerrogativas da guerra. De acordo com Clastres, são dados à pilhéria, característica também observada por Albert, ao ser vítima da gozação em torno de seu primeiro nome, que seria uma contração de *purunama usi*, *Purusi* (Bruce), um caniço com o qual se obtém uma flauta e que, segundo os índios, teria similaridade com a pessoa, alta e magra. Clastres visitou diversos grupos e considera que entre os Karohiteri sentiu-se mais confortável:

As estadias entre os Karohiteri, os melhores amigos de Lizot, são muito agradáveis. Ficamos à vontade, as pessoas são amáveis, pouco exigentes, capazes mesmo de gentileza. O xamã me oferece carne de tapir e insiste para que eu fique entre eles. Muito diferente dos outros grupos onde, mal chegamos, somos imediatamente assaltados: “Me dá isto, me dá aquilo. Não tenho mais anzóis, preciso de uma machadinha. O que tem na tua mochila? É bonita a tua faca! etc.” (CLASTRES, 2011, p. 42).

A cobiça desmedida é o lado reverso da generosidade: é uma questão de etiqueta, assim, exige-se esse comportamento generoso do outro. Além disso, como forasteiro, Clastres foi visado como alguém carregado de mercadorias para esse fim. Outras duas situações envolvendo o antropólogo são dignas de nota. Em um dos grupos, em que ocorre o casamento poliândrico, uma índia assediou Clastres. Chegou ao ponto de combinar com o marido principal a simulação da punição, costumeiramente a bordoadada na cabeça. Essa punição aplicada ao homem restabeleceria a ordem social. A segunda relaciona-se a jogos de luta, atividade corriqueira entre os homens. Esses jogos podiam tornar-se duelo real e Clastres temia pelos resultados, pois era praticante de artes marciais e os Yanomami eram fortes. Conta-se que o antropólogo se desvencilhava da situação com cócegas no oponente.

Com esses relatos, pretendeu-se mostrar um pouco da faceta cotidiana dos Yanomami. A sexualidade não é reprimida, mulheres e homens podem se desejar desde que assumam as consequências do ciúme e da justa punição. Há, no entanto, restrições de consanguinidade e entre sogra e genro, restrição narrada em mito.

### 2.3. CONTEXTO DE NARRAÇÃO DOS MITOS

O pesquisador Marcus Colchester notou que a tradição de contar histórias entre os *Sanima* do norte, na Venezuela, estava em declínio. Em sua pesquisa de campo, no decorrer da década de 1970, a narração espontânea ocorreu em raras ocasiões. Colchester acredita que o fato se deveu ao crescente contato com os *Yekuana*, de quem os *Sanima* nutriam um sentimento de inferioridade, presente em um certo número de narrativas míticas. Segundo Colchester, *“for the Sanema, the myths are not just a record of the past, they are an explanation of the present and the future, and provide the metastructure to dreaming and shamanism”*<sup>4</sup> (COLCHESTER *apud* WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 2).

Essa observação exemplifica o conceito de fabulação defendido por Mariana Pimentel (2010) como memória do futuro. Inicialmente, é Bergson (1978) quem conceitua fabulação como uma função de preservação do organismo. A conservação do indivíduo e da sociedade dependem do que ele denomina “instinto virtual”, um instinto natural ao ser humano mas que não está manifestado, o qual intervém na inteligência como memória. Segundo Bergson, no plano moral, o instinto virtual é o hábito. No plano religioso, é função fabuladora, um mecanismo que produz divindades, entes sobrenaturais, mitos e lendas. O filósofo admite que a fabulação tenha extrapolado o plano religioso e alcançado o estético, o que se verifica na literatura e no teatro. Entretanto, para Bergson, literatura e teatro pertencem ao plano empírico e não ao plano da emoção criadora ao qual pertence a música, portanto continua como uma faculdade relacionada ao instinto virtual.

Deleuze (2007) observa nessa colocação um paradoxo e afirma que a falsificação da memória é um ato criativo. Ele defende que se a inteligência fabrica instrumentos inorgânicos, a fabulação fabrica imagens inorgânicas. A potência criadora da fabulação, no sentido deleuziano, continua válida como conceito de uma tradição cultural baseada no mito. De fato, a observação de Marcus Colchester revela que a concepção bergsoniana de mito não é o bastante para compreender sua presença atualizada. Os mitos explicam o futuro. Ou, conforme observação de Andujar, “como os mitos [o trabalho] se adapta, incorpora novas imagens e toma novas formas, passa pela transcodificação (das imagens) [sic] para se atualizar, numa bricolagem virtual infinita” (ANDUJAR, 1998, p. 11). A fabulação criadora, responsável pela geração dos mitos e da arte, não busca no passado uma memória, cria-a e recria-a “numa bricolagem virtual infinita” para atualizar e religar o ser à vida.

4 “Para os Sanema, os mitos não são apenas uma memória do passado, são explicações do presente e do futuro e fornecem a metaestrutura dos sonhos e xamanismo” (trad. nossa).

Os *Sanima* do sul, no Brasil, conviveram com o linguista Donald Borgman que, por sua vez, manteve residência entre os Yanomami (*Yanomani, Ninam e Sanima*) durante dezessete anos. Três representantes do grupo *Sanima* relataram alguns mitos. O quarto informante, insatisfeito com as gravações que ouvira e a convite do casal Borgman, narrou uma série de mitos por mais de oito horas ininterruptas. Esse exemplo ilustra a dificuldade em ouvir as narrativas míticas dos *Sanima* em sessões coletivas.

Ao contrário de Colchester, o etnólogo Jacques Lizot presenciou a rica tradição oral do subgrupo *Yanõmami*, Yanomami ocidentais que ocupam território venezuelano. As sessões eram públicas e não exigiam adereços ou trajes especiais, apenas *“facial paint and bird feathers to reveal the beauty of the supernatural world of the hekura. It is a culture that lives, a mythology rooted in their existence”*<sup>5</sup> (LIZOT *apud* WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 7). As sessões eram, e normalmente são conduzidas por xamãs, em especial, os que possuíam domínio do repertório mítico, sob influência de alucinógenos soprados nas narinas por um parceiro, através de um longo tubo. Em seus registros, Lizot afirma que as sessões, quando conduzidas por um grande xamã, é um verdadeiro espetáculo. O público não fica inerte, participa e experimenta *“the message of the myth in a intimate and e personal way”*<sup>6</sup> (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 6).

Depois de cada sessão, imediatamente Lizot procedia a transcrição e tradução, com apoio de um colaborador nativo, o que permitiu ao pesquisador esclarecer os sentidos de algumas palavras ou de dúvidas em relação à cultura. O que não podia ser resolvido imediatamente era depois questionado em momento oportuno.

Bruce Albert também pôde apreciar a tradição oral entre os Yanomami orientais, que se dá em uma situação de conversa, quando os mais velhos associam um evento cotidiano a um mito ou em um contexto formalizado do *hereamuu*, discurso dos “grandes homens” à noite, bem como em sessões xamânicas. Quando o mito é narrado por um Yanomami de influência na comunidade, há uma participação ativa da audiência. Quando narrada pelo xamã, uma elaborada performance é realizada e trechos relevantes de mitos são selecionados de acordo com o propósito da sessão xamânica.

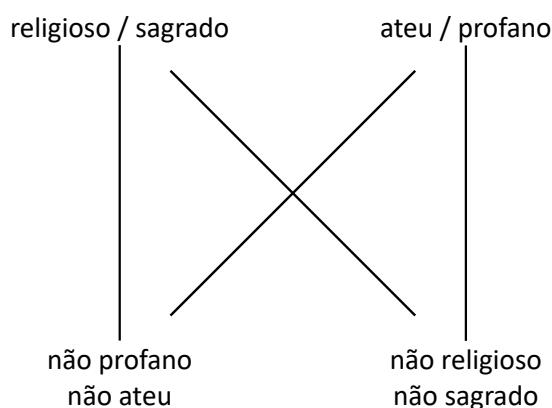
5 “Pinturas faciais e penas de aves para revelar a beleza do mundo sobrenatural do hekura. É uma cultura que vive uma mitologia enraizada na sua existência” (trad. nossa).

6 “A mensagem do mito de forma íntima e pessoal” (trad. nossa).

## 2.4. HIEROFANIAS

Etimologicamente, a palavra hierofania aglutina os termos gregos *hieros*, que significa sagrado, e *faneia*, manifesto. Com isso, em diversos dicionários, encontra-se como definição de hierofania, “manifestação reveladora do sagrado” (AULETE..., s. d., s. p.) ou “manifestação do sagrado”. As manifestações não são, necessariamente, espectrais e nem de sensações subjetivas, mas de presença sagrada no espaço empírico, seja em uma pedra, em uma árvore ou em uma montanha. É a sacralização de uma parte que representa o todo, o cosmo.

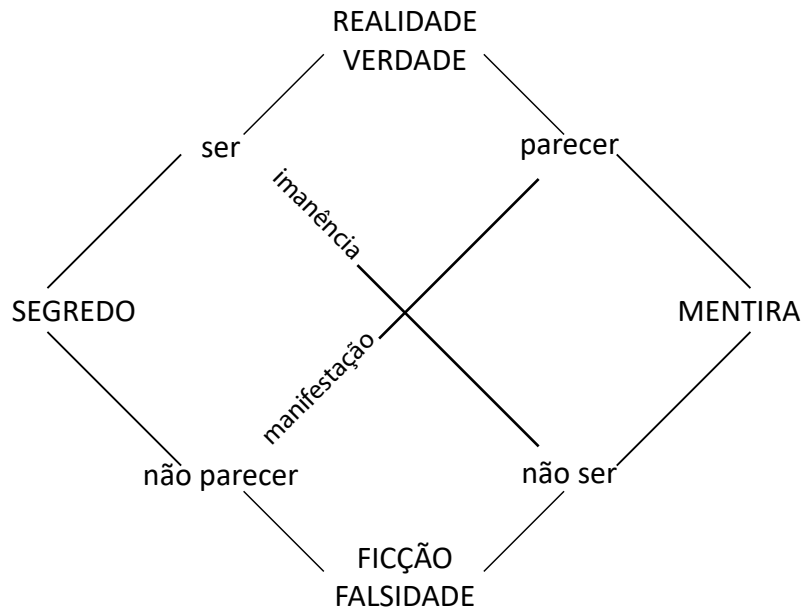
Colocado no quadrado semiótico, a oposição semântica fundamental é o homem religioso, relacionado ao sagrado, e o ateu, relacionado ao profano.



O espaço, para o homem religioso, não é homogêneo, porque existe, para ele, um espaço sagrado, que é realidade absoluta, e o espaço amorfo que o cerca, o espaço profano. Para o ateu, o primeiro é inexistente e o segundo é a realidade concreta.

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, como também *revelação* de uma realidade absoluta, que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma *orientação* pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro” (ELIADE, 2008, p. 26. Grifo do autor).

Essa oposição entre o espaço sagrado e o profano pode ser válida e compreensível na sociedade moderna, em cujas cidades o espaço possui apenas um sentido prático. Nesse ambiente, o templo é o local diferenciado, pois reveste-se de sacralidade. Antes de adentrá-lo, em algumas religiões, ritos são necessários, de forma a preparar o corpo para o espaço sagrado. Para o homem profano, o espaço é homogêneo, porque nega a sacralidade que pode haver em algum espaço e afirma a condição profana.



Eliade grifa as palavras “revelação” e “não realidade”. Para o homem religioso, o sagrado enquanto não se manifesta é um segredo. Na medida em que irrompe, em que há a revelação, a realidade absoluta, a verdade absoluta, se estabelece. Para o ateu, a revelação do sagrado é mentira e a realidade absoluta é ficção. Eliade opõe realidade à não realidade, porque o espaço empírico não passa a ser fictício para o homem religioso, continua a ser parte da realidade, porém, amorfa, sem sentido.

Entretanto, segundo Eliade, mesmo o ateu não se destitui de um senso religioso. É o que acontece quando o local de nascimento ou infância ou o local em que se declarou o primeiro amor tem um valor especial.

De acordo com Morin e o que já foi exposto anteriormente, esse senso religioso se pauta no pensamento simbólico/mitológico/mágico e é indissociável do pensamento empírico/técnico/racional. Essa relação caracterizada por Morin de “unidualidade” é que explica o que Eliade percebe como traço de religiosidade no ateu. Nas palavras de Morin:

Os dois pensamentos, o racional e o mitológico, que se combinam estreitamente nas civilizações arcaicas, desenvolvem-se simultaneamente nas civilizações históricas e podem entrar em simbiose surpreendentemente em nossas civilizações contemporâneas; eles têm, antes de tudo, a mesma fonte.

Morin enumera situações em que o pensamento mitológico persiste na sociedade contemporânea, dentre elas a situação afetiva apontada por Eliade, a recorrência de credices tanto na área rural quanto urbana, o novo impulso da astrologia, o mito do Estado-nação e uma nova mitologia da salvação relacionada

ao marxismo. Conforme Morin (1999, p. 185), “o mito introduziu-se no pensamento racional no momento em que este o expulsava do universo (e talvez por causa disso mesmo), enquanto as ideologias e doutrinas abstratas dissolviam as narrativas e lendas concretas das mitologias antigas”. Noções das grandes ideologias modernas como liberdade, democracia, socialismo e fascismo, revestem-se de uma espécie de animismo a partir das projeções subjetivas das aspirações humanas, o que as torna um mito moderno, e “as noções a elas antinômicas foram carregadas de um diabolismo odiável” (MORIN, 1999, p. 185). Outras noções, como o capitalismo, o proletariado e a burguesia tornam-se seres-sujeitos e “as críticas racionais convertem-se em condenações étnicas e os condenados podem ser sacrificados como vítimas e bodes expiatórios”. Nesse ponto, pensa-se no nazismo que se apoiou na teoria eugênica e associou questões geopolítico-econômicas e religiosas e promoveu o holocausto. Há que se considerar também outro viés, o pensamento racional que encontrou na religião fundamentos para escravizar pessoas.

A motivação religiosa que lançou à guerra milhares de pessoas, inclusive mulheres, idosos e crianças durante as Cruzadas assemelha-se ao comportamento da sociedade contemporânea em face do racionalismo científico:

Os conceitos determinantes das grandes doutrinas racionalistas e mesmo científicas (como o determinismo, o materialismo, o formalismo) tornam-se Palavras de Ordem concentrando todo Sentido e toda Verdade, operando assim uma apropriação quase mágica do Real e tornando-se portadoras das Virtudes mitológicas do Verbo soberano. A Razão e a Ciência tornam-se mitos quando se convertem em Entidades Supremas encarregadas da Salvação da Humanidade (MORIN, 1999, p. 185).

Os Yanomami, assim como diversos grupos que mantêm sua tradição afastada da civilização ocidental, têm um comportamento diante do mundo muito similar ao descrito por Morin (1999, p. 168) a respeito das sociedades arcaicas:

Os nossos ancestrais caçadores-coletores que, ao longo de milhares de anos, desenvolveram as técnicas da pedra e, depois, elaboraram as do ouro e do metal, dispuseram e usaram, nas suas estratégias de conhecimento e de ação, um pensamento empírico/lógico/racional; produziram, acumulando e organizando um formidável saber botânico, zoológico, ecológico, tecnológico, uma verdadeira ciência. Contudo, esses mesmos seres arcaicos acompanhavam todos os atos técnicos com ritos, crenças, mitos, magias [...].

O pensamento simbólico permeia a relação entre o mundo empírico e o Yanomami. Há uma experiência do pensamento mítico, que se pode denominar sagrado, na perspectiva de Eliade, que é denominado por Bergson como misticismo. Este, entretanto, desconsidera qualquer qualidade positiva na sacralidade de sociedades tradicionais atuais ou arcaicas. O misticismo, em sua concepção, relaciona-se a uma sensibilidade no limite de um estado mórbido que pode associar-se a visões (imagens simbólicas), as quais estão no limite das alucinações.

A verdade é que esses estados anormais, sua semelhança e às vezes sem dúvida também sua participação em estados mórbidos serão compreendidos sem dificuldade se pensarmos na agitação que é a passagem do estático ao dinâmico, do fechado ao aberto, da vida rotineira à vida mística. Quando são agitadas as profundezas obscuras da alma, o que sobe à superfície e chega à consciência nela assume a forma de uma imagem ou de um sentimento, se a intensidade for suficiente. A imagem é no mais das vezes alucinação pura, como o sentimento não passa de agitação vã. Mas uma e outra podem exprimir que a subversão é um rearranjo sistemático em vista de um equilíbrio superior: a imagem é então simbólica do que se prepara, e o sentimento é concentração da alma à espera de uma transformação. O último caso é o do misticismo, mas pode participar do outro; o que é simplesmente anormal pode revestir-se do que é claramente mórbido; corre-se um risco a perturbar as relações habituais entre o consciente e o inconsciente (BERGSON, 1978, p. 189).

Considera-se a conceituação de Bergson com a eliminação do sinal negativo: religião é uma instituição cujo ensinamento foca-se na inteligência; a religiosidade está próxima do misticismo, da vivência associada à sacralidade. Portanto os Yanomami constituem um grupo social em que a religiosidade se faz presente nas suas ações empíricas/técnicas/rationais. Não existe a dicotomia entre sagrado e profano.

Com relação ao espaço, para o Yanomami, a heterogeneidade não se manifesta em função de áreas sacralizadas, mas por regiões de moradas:

Nas suas colinas, rios e lagos se escondem inúmeros seres maléficos (*ně waripě*) que ferem ou matam os Yanomami [...]. No topo de suas montanhas moram as “imagens” dos ancestrais-animais [...] que se tornaram os espíritos xamânicos *xapiripě* [...]. Na profundidade das águas esconde-se a casa do monstro-sucuri *Těpěrsiki* [...] (ALBERT in: ANDUJAR, 1998, p. 9-10).

Toda a terra, denominada pelos Yanomami a terra-floresta, é um ente vivo que respira e sente. Aos Yanomami, é permitido que se abra uma roça, mas apenas o suficiente, de forma a não degradar a floresta, não matá-la.

A imagem de *Omama* nos diz [...]: “Abram suas roças sem avançar longe demais. Com a madeira dos troncos já caídos façam a lenha para as fogueiras que os aquecem e cozinham seus alimentos. Não maltratem as árvores só para comer seus frutos. Não estraguem a floresta à toa. Se for destruída, nenhuma outra virá tomar seu lugar! Sua riqueza irá embora para sempre e vocês não poderão mais viver nela!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 469).

*Omama* é irmão de *Yoasi*, gêmeos demiurgos que constituíram a superfície terrestre atual, criador das paisagens, dos seres e da cultura, tanto dos índios como dos não índios, depois da queda do céu. Sob a superfície atual, estão os antepassados soterrados pela primeira queda do céu. Os Yanomami habitam *Hutukara*, as costas do céu caído. No lugar dele, um novo céu tomou lugar e, muito além das costas do céu atual, existe um outro, frágil, que tomará o lugar do atual quando este cair.

A relação com o espaço todo é baseada no sagrado ou, para ser mais específico, no mito. Ainda assim, não se observa uma homogeneidade espacial: como relatado acima, há áreas de morada dos espíritos que não são invadidas pelos humanos; o

Yanomami é capaz de identificar uma área em que o valor de fertilidade está presente no solo, portanto, é onde se pode abrir uma roça; o local em que se realizou o rito funerário de exposição do cadáver e posterior enterro de partes de seus restos e pertences não pode ser de livre trânsito etc.

A realidade Yanomami fundamenta-se no mito. Eliade esclarece a diferença entre o homem mítico (religioso) e o histórico:

[...] um “primitivo” poderia dizer: eu sou como sou hoje porque antes de mim houve uma série de eventos. Mas teria de acrescentar imediatamente: eventos que se passaram *nos tempos míticos* e que, conseqüentemente, constituem uma *história sagrada*, porque os personagens do drama não são humanos, mas Entes Sobrenaturais (ELIADE, 2007, p. 17. Grifo do autor).

Campbell acredita que o mito e o rito são formas manifestadas e organizadas de necessidades internas do indivíduo. Nas sociedades que vivem os mitos, o rito de iniciação, por exemplo, faz o indivíduo vivenciar situações necessárias, que a sua psique requer. Assim, ele observa que, na sociedade moderna, o mito e o rito não se fazem presentes a partir do exterior, mas do interior do indivíduo.

O psicanalista deve aparecer, então, para confirmar a sabedoria avançada dos mais antigos ensinamentos dos curandeiros-dançarinos com suas máscaras e dos feiticeiros-doutores-circuncidados; em consequência disso, descobrimos, como ocorreu no sonho da picada da cobra, que o simbolismo perene da iniciação é produzido espontaneamente pelo próprio paciente no momento de sua emancipação. Ao que parece, há nessas imagens iniciatórias algo que, de tão necessário para a psique, se não for fornecido a partir do exterior, através do mito e do ritual, terá de ser anunciado outra vez, por meio do sonho, a partir do interior — do contrário, nossas energias seriam forçadas a permanecer aprisionadas num quarto de brinquedos, banal e há muito fora de moda, no fundo do mar (CAMPBELL, 2007, p. 22).

Os trabalhos de Campbell são profundamente influenciados pelos estudos de Jung referentes ao arquétipo e ao inconsciente coletivo. Dessa forma, conclui:

O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado; o mito e o sonho simbolizam, da mesma maneira geral, a dinâmica da psique. Mas, nos sonhos, as formas são distorcidas pelos problemas particulares do sonhador, ao passo que, nos mitos, os problemas e soluções apresentados são válidos diretamente para toda a humanidade (CAMPBELL, 2007, p. 27-28).

Entretanto, o autor tem consciência de que essa colocação não explica o mito e busca nas definições de diversos outros autores o seu sentido.

A mitologia tem sido interpretada pelo intelecto moderno como um primitivo e desastrado esforço para explicar o mundo da natureza (Frazer); como um produto da fantasia poética das épocas pré-históricas, mal compreendido pelas sucessivas gerações (Müller); como um repositório de instruções alegóricas, destinadas a adaptar o indivíduo ao seu grupo (Durkheim); como um sonho grupal, sintomático dos impulsos arquetípicos existentes no interior das camadas profundas da psique humana (Jung); como um veículo tradicional das mais profundas percepções metafísicas do homem (Coomaraswamy); e como a Revelação de Deus aos Seus filhos (a Igreja). A mitologia é tudo isso (CAMPBELL, 2007, p. 368).

Eliade concorda com a dificuldade de se estabelecer uma definição definitiva sobre o que é o mito, que apazigue os estudiosos e seja compreensível para o senso comum. De toda forma, considera que uma boa explicação é afirmar que o mito é uma história sagrada, dos tempos primordiais, em que entes sobrenaturais povoaram ou passaram pelo mundo e criaram seres, plantas, montanhas etc. É uma história da criação ou da explicação do porquê as coisas são como são: “em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje” (ELIADE, 2007, p. 11).

As tribos indígenas norte-americanas distinguem história “verdadeira” de história “falsa”: a primeira seria a mitológica e, a segunda, profana, normalmente envolvendo o Coiote, personagem trapaceiro e atrapalhado.

Nas mitologias amazônicas, não se observa essa distinção. As histórias são verdadeiras. Em geral, fala-se de tempos primordiais em que animais não se diferenciavam dos humanos, embora tivessem os nomes animais e seus atributos. E a ideia encerrada não é a de evolução; a condição original comum dos seres é a humanidade. No decurso das histórias, os seres animais adquirem as características físicas animais, são ex-humanos. Os humanos são os seres que não perderam suas características.

Nós também, por mais que comamos carne de caça, bem sabemos que se trata de ancestrais humanos tornados animais. São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós. Eles não são diferentes. Hoje, atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, mas somos idênticos a eles. Por isso, para eles, continuamos sendo dos seus (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 118).

Caça e caçador se reconhecem como pertencentes a uma mesma origem. Kopenawa explica que o caçador deve guardar respeito e não pode se alimentar da carne do animal que caçou. O grande caçador é generoso, distribui o que caça, e a presa reconhece essa qualidade, o que a leva ao encontro do caçador. Muitas vezes recorre-se à troca de presas entre os caçadores, de modo a não incorrer no desrespeito. Ao grande caçador, a presa se mostra, saudosa e apaixonada. O bom caçador não deixa a caça fugir ferida, isso provoca a fúria no animal. Outra condição que provoca desgosto é descartar seus ossos no mato e o caldo de seu cozimento nos igarapés. É uma atitude desrespeitosa. “Sua saudade de nós acaba e, a partir de então, sempre voltamos da caçada de mãos vazias” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 474).

“Por isso, para eles, continuamos sendo dos seus” e “sua saudade de nós acaba” são frases que atribuem humanidade ao animal. Essa é uma das características presentes na mitologia dos índios amazônicos. Há uma distinção na maneira que

os seres enxergam a si mesmos e aos outros: a forma como os humanos veem os animais e outros seres difere do modo como esses seres veem os humanos.

## 2.5. PERSPECTIVISMO E MULTINATURALISMO

Os animais têm consciência humana e veem-se como pessoas. É como se cada espécie tivesse o seu envoltório próprio, uma espécie de roupa, sob a qual a forma humana existe. A relação entre predador e caça repete-se nas diversas situações do ser diante de seu alimento. Animais como a onça veem o humano como uma caça; um peixe pode ver uma folha como sua presa que, por sua vez, enxerga o peixe como seu predador; o ser humano é o predador do tapir e assim por diante.

Essa situação é característica do perspectivismo referido por Deleuze. Conforme o filósofo, no século XVII a verdade atravessava sua crise definitiva. A busca não era mais por um centro, a dúvida lançada era se haveria um centro. Uma mudança profunda fez-se necessária nas ciências e nas artes para a restauração dos centros.

Por um lado o centro se tornava *puramente ótico*, o ponto se tornava ponto de vista. Esse “perspectivismo” de modo algum se definia pela variação de pontos de vista exteriores sobre um objeto que se suporia invariável (o ideal de verdade seria conservado). Não, ao contrário, o ponto de vista era constante, mas sempre interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir. Era a *geometria projetiva*, que instalava o olho no ápice do cone, e nos dava “projeções” tão variáveis quanto os planos de secção, círculo, elipse, hipérbole, parábola, ponto, retas, o próprio objeto não passando mais, em última instância, da conexão de suas próprias projeções, da coleção ou série de suas próprias metamorfoses. As perspectivas ou projeções são o que não é nem verdade nem aparência (DELEUZE, 2007, p. 175. Grifo do autor).

O excerto acompanha reflexões acerca da imagem cinematográfica. Por essa razão, Deleuze assinala as palavras que enfatiza ao longo de seu texto. Neste momento, o destaque fica para “o ponto de vista era constante, mas sempre interno aos diferentes objetos que, desde então, se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir”. Quando se tem pontos de vista distintos sobre um objeto, existe a conservação da verdade (na concepção deleuziana, a verdade do dominante), que é característica do relativismo. O que se chama de perspectivismo é a existência de diferentes objetos com um mesmo ponto de vista interno e constante. Os objetos são, nas palavras de Deleuze, “metamorfoses de uma única e mesma coisa em devir”. O que parece impossível, existe na mitologia indígena amazônica: a humanidade é constante; o invólucro corporal (ou roupa) modifica externamente a humanidade interna. Verifica-se uma diversificação da natureza e a humanidade, única, como substância inicial. Além da cosmogonia, os mitos contam como os animais

perderam os atributos mantidos ou herdados pelos humanos. Não há uma distinção entre animais e humanos, assim, o humano é uma condição, não uma espécie.

Esse perspectivismo não se aplica a, absolutamente, todos os animais. Observa-se, com frequência, sobre grandes predadores e presas dos humanos. A valorização simbólica da caça, como atestam as palavras de Kopenawa, e a importância do xamanismo associam-se ao perspectivismo. O xamã possui a capacidade de ultrapassar barreiras corporais e de adotar perspectivas de outros sujeitos (objetos dotados de ponto de vista).

Em sua explanação, Castro contrapõe as noções ameríndias ao pensamento ocidental. Assim, relaciona este ao processo de objetivação, baseada em uma epistemologia objetivista, que busca o conhecimento objetivo, na observação do objeto. O processo de conhecimento do xamanismo baseia-se na subjetivação, na personificação do objeto.

Em suma, se no mundo naturalista da modernidade um sujeito é um objeto insuficientemente analisado, a convenção interpretativa ameríndia segue o princípio inverso: um objeto é um sujeito incompletamente interpretado. Aqui, é preciso saber personificar, porque é preciso personificar para saber (CASTRO, 2013, p. 360).

Ainda, segundo Castro (CASTRO, 2013, p. 361), existem três formas de objetificação da natureza: o totemismo, o animismo e o naturalismo. No totemismo, “as diferenças entre as espécies naturais são utilizadas para organizar logicamente a ordem interna à sociedade” (CASTRO, 2013, p. 361). No animismo, a organização da relação entre humanos e natureza dá-se de forma contínua e funda-se na atribuição de características humanas e sociais aos seres da natureza, “postula caráter social das relações entre as séries humana e não humana: o intervalo entre natureza e sociedade é ele próprio social” (CASTRO, 2013, p. 364). No naturalismo verifica-se o dualismo entre natureza e cultura, a primeira entendida como uma necessidade, e a segunda, como espontaneidade. A sociedade, neste caso, é um fenômeno natural.

Castro (2013) afirma que o animismo seria característico das sociedades ameríndias e que a convivência entre o animismo e o totemismo é possível. O antropólogo questiona se as definições de animismo realmente dão conta de esclarecer o indígena. Em certos postulados, afirma-se que, no animismo, humanos e animais estão imersos em um mesmo meio sociocósmico, e a natureza é parte de uma sociedade englobante. A sociedade é o centro, ou seja, as categorias e relações intra-humanas estabelecem a ordem no universo.

O sistema totêmico usa a natureza como modelo da sociedade, enquanto que, no sistema anímico, a sociedade é modelo da natureza. Falar em modelo ou analogia pressupõe que exista uma diferenciação. Aqui é revelado o olhar do dominador e uma tentativa de classificação do objeto pesquisado. Por fim, se no animismo é observável

a atribuição de características humanas ao não humano, então não há diferença entre animais e humanos.

Estudos sobre os ameríndios amazônicos referem-se ao etnocentrismo, que se explica pela definição de um grupo social como o centro, cujos limites estabelecem o outro. Reavaliações e novas formas de enxergar a relação dos índios com a natureza e a vida apresentam novas conceituações:

Agora, porém, tudo mudou. Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos; em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão *pouco* humanos somos *nós*, que opomos humanos e não humanos de um modo que *eles* nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. Os ameríndios não somente passariam ao largo do Grande Divisor cartesiano que separou a humanidade da animalidade, como uma concepção social do cosmos (e cósmica da sociedade) anteciparia as lições fundamentais da ecologia, que apenas agora estamos em condições de assimilar. Antes, ironizava-se a recusa, por parte dos índios, de conceder predicados da humanidade a outros homens; agora se sublinha que eles estendem tais predicados muito além das fronteiras da espécie, em uma demonstração de sabedoria “ecosófica” que devemos emular, tanto quanto permitam os limites de nosso objetivismo (CASTRO, 2013, p. 369-370. Grifos do autor).

As variações conceituais, no entanto, revelam pontos de vista diferentes sobre o mesmo fenômeno. Nesse movimento, atesta-se, ainda, a busca pela verdade do dominante.

Outrora, era preciso contestar a assimilação do pensamento selvagem ao animismo narcísico, estágio infantil do naturalismo, mostrando que o totemismo afirmava a distinção cognitiva entre o homem e a natureza. Hoje, o animismo é de novo imputado aos selvagens, mas desta vez ele é largamente proclamado [...] como reconhecimento verdadeiro, ou ao menos “válido”, da mestiçagem universal entre sujeitos e objetos, humanos e não humanos, a que nós modernos sempre estivemos cegos, por conta de nosso hábito tolo, para não dizer pecaminoso, de pensar por dicotomias. Da húbria moderna, salvem-nos assim os híbridos primitivos e pós-modernos (CASTRO, 2013, p. 370).

Torna-se necessário tentar um exercício de alteridade. As palavras indígenas que designam “ser humano” não significam espécie natural, mas condição social da pessoa. É a mesma relação de significados que existem entre “gente” (pessoa) e “a gente” (eu, nós), termo que normalmente compõe o nome da tribo. Na tradição Yanomami, o termo é *t<sup>h</sup>ë*, o plural é *t<sup>h</sup>ë pé*, e *t<sup>h</sup>ëri* significa “morador de uma localidade”.

Conforme mencionado na introdução, muitos dos etnônimos não são autodesignações, são nomes dados por outros povos e, em geral, são pejorativos. Os Yanomami orientais dão o nome de *Xamat<sup>h</sup>ari* aos Yanomami ocidentais, e estes, *Waika*, aos orientais, os quais nomeiam de *Yawari* os Yanomami dos rios Ajarani e Apiaú.

Nos mitos, os animais também utilizam o correspondente do termo “a gente” para se autodesignar, e não é apenas uma força da linguagem, um lexema; os xamãs explicam que os animais se veem com forma e cultura humana.

Assim, as autodesignações coletivas de tipo “gente” significam “pessoas”, não “membros da espécie humana”; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios. Dizer então que os animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas; é atribuir aos não humanos as capacidades de intencionalidade consciente e agência que facultam a ocupação da posição enunciativa do sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista. As almas ou subjetividades ameríndias, humanas ou não humanas, são assim categorias perspectivas, dêiticos cosmológicos cuja análise pede menos uma psicologia substancialista que uma pragmática do signo (CASTRO, 2013, p. 372).

Em relação aos nomes próprios, é comum evitarem a autorreferência, os nomes pessoais não são pronunciados pela própria pessoa “ou em sua presença; nomear é externalizar, separar (d)o sujeito” (CASTRO, 2013, p. 372). De acordo com Albert (in: KOPENAWA; ALBERT, 20015, p. 612):

Não se pode, *a fortiori*, pronunciar o nome de um morto diante de seus parentes. Além disso, perguntar abruptamente seu nome “tradicional” a qualquer Yanomami o deixará constrangido e a resposta, em geral, será “Não tenho nome” ou “Não sei, pergunte a outra pessoa”.

Entre os Yanomami, as crianças não recebem nome, mas apelidos em função de características físicas, comportamentais, ou em relação a um evento marcante à época do nascimento ou ao local de nascimento. Na idade adulta, o indivíduo pode receber outro apelido pejorativo ou, no caso do xamã, receber um nome durante a iniciação, por meio dos *xapiri pë*, instância fundamental da cosmogonia Yanomami.

Há instâncias outras que também recebem o termo *t<sup>h</sup>ë*:

O termo *yai t<sup>h</sup>ë* (pl. *pë*) designa entidades invisíveis (pelo menos aos olhos da “gente comum” [*kuapora t<sup>h</sup>ë pë*]), estranhas e ameaçadoras, bem como seres/objetos visíveis porém desconhecidos, não nomeados ou incomestíveis. O conjunto dos *yai t<sup>h</sup>ë pë* inclui, entre outros, os fantasmas (*pore pë*), os seres maléficos da floresta (*në wãri pë*) e os espíritos xamânicos (*xapiri pë*). Opõe-se a *yanomae t<sup>h</sup>ë pë*, os “humanos” e a *yaro pë*, os “animais (comestíveis), caça” (os animais domésticos são chamados *hiima pë*) (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 616. Nota 1).

O que os ameríndios amazônicos entendem por alma refere-se à consciência e capacidade de ação, os quais determinam a subjetividade e seu ponto de vista. Para a cosmogonia ocidental, a alma ou subjetividade é diversa e determina individualidades. A subjetividade indígena, entretanto, apesar da individualidade, unifica os seres na condição do que o não índio entende como humanidade. Essa humanidade caracteriza-se pelo que o não índio entende como cultura.

Deixemos claro: os animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos (disfarçados), mas o contrário – eles são humanos

porque são sujeitos (potenciais). Isto significa dizer que *a Cultura é a natureza do Sujeito*; ela é a forma pela qual todo agente experimenta sua própria natureza (CASTRO, 2013, p. 374. Grifo do autor).

Na tradição não índia, existe uma ambiguidade na palavra humanidade, que encerra o sentido biológico e o sentido relacionado a uma moralidade e/ou ética, que exclui os animais. As polaridades natureza e cultura podem ser expressas pela mesma palavra humanidade: o legado da humanidade para as gerações futuras é a humanidade das relações sociais. Existe o sentido de conjunto de seres humanos biológicos, classificados como animais pela ciência, e o sentido de sensibilidade e respeito pelo outro. O terceiro sentido encerra os dois, quando se fala de “a humanidade de Jesus”, por exemplo.

O animismo não é apenas a projeção de qualidades humanas sobre não humanos. Existe uma equivalência real entre relações que humanos mantêm entre si, entre humanos e não humanos e vice-versa, e estes consigo mesmos.

[...] os lobos veem lobos como os humanos veem os humanos — como humanos. O homem pode bem ser, é claro, um “lobo para o homem”; mas, em outro sentido, o lobo é um homem para o lobo. Pois se, como sugeri, a condição comum aos humanos e animais é a humanidade, não a animalidade, é porque a *humanidade* é o nome da forma geral do Sujeito (CASTRO, 2013, p. 374. Grifo do autor).

Outros dois termos são utilizados indistintamente nos estudos sobre os índios amazônicos: antropocentrismo e antropomorfismo. Castro explica que se tratam de cosmogonias antagônicas: o evolucionismo ocidental é veementemente antropocêntrico; o animismo indígena é antropomórfico. Na medida em que todos os seres são humanos, não há uma única humanidade especial, que se configure como central.

[...] o que o animismo afirma, finalmente, não é tanto a ideia de que os animais são *semelhantes aos humanos*, mas sim a de que eles – como nós – são *diferentes de si mesmos*: a diferença é interna ou intensiva, não externa ou extensiva. Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si. Se tudo é humano, nada é humano inequivocamente. A humanidade de fundo torna problemática a humanidade de forma (CASTRO, 2013, p. 377. Grifo do autor).

Essa multiplicidade de posições subjetivas remete ao relativismo, como tem sido apontado em diversos estudos. Entretanto, Castro defende o “multinaturalismo”, que se caracteriza por uma unidade representativa, a cultura, sobre uma diversidade real. O ponto de vista ameríndio não está, exatamente, na alma, mas no corpo, lugar das afecções que marcam as distinções entre o jaguar e o tapir, o caimã, a serpente, o peixe, o homem etc.

É uma noção bastante distinta da dos colonizadores. Enquanto estes queriam saber se o índio possuía uma alma, que poderia ser “resgatada” e elevada para a vida civilizada e religiosa, os índios queriam saber de que natureza era o corpo estrangeiro,

se pertencia a um ente espiritual, o que torna seu corpo imortal e livre da putrefação. Para os colonizadores, não havia dúvida de que os índios tinham corpos, pois os animais os têm. Para os índios, não havia dúvida de que os colonizadores tinham almas, pois os animais as têm. A esse respeito, Castro (2013, p. 382) afirma:

[...] nossa cosmologia imagina uma continuidade física e uma descontinuidade metafísica entre os humanos e os animais, a primeira fazendo o homem objeto das ciências da natureza, a segunda, das ciências da cultura. O espírito é o nosso grande diferenciador [...]. Os ameríndios, em contrapartida, imaginam uma continuidade metafísica e uma descontinuidade física entre os seres do cosmos, a primeira resultando no animismo – a “participação primitiva” –, a segunda, no perspectivismo. O espírito, que não é aqui substância imaterial mas forma reflexiva, é o que integra; o corpo, que não é substância material mas afecção ativa, o que diferencia.

O perspectivismo tem mais uma característica, além da multinaturalidade: é o relacionismo, o qual se refere a uma troca de perspectivas. “A questão aqui, portanto, não é saber ‘como os macacos veem o mundo’, mas que mundo se exprime através dos macacos, de que mundo eles são o ponto de vista” (CASTRO, 2013, p. 385. Grifo do autor). Essa colocação obriga a pensar que o mundo não é único, ou seja, a natureza não é constante: há outras naturezas conforme se altera o ponto de vista. No relativismo, a natureza é constante, alteram-se os pontos de vista.

Destaca-se que o humano vivo difere do humano morto. Este pode assumir formas animais, em metamorfoses corporais. É comum a animalização dos mortos, o que os coloca na condição de predadores dos humanos. Encontrar sozinho um ser na floresta é motivo de medo entre os índios. Se for um morto, falar com ele pode levar o índio à dimensão do morto. A aparição pode se dar sob diferentes corpos, daí a desconfiança indígena em relação às aparências.

E este, enfim, seria o verdadeiro significado da inquietação ameríndia sobre o que se esconde sob as aparências. As aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem. Tudo é perigoso, sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos (CASTRO, 2013, p. 397).

Essa desconfiança pode explicar o que foi identificado como falta de sinceridade entre os Yanomami por Clastres (2011, p. 43):

Para começar, evitam por princípio, mesmo entre eles, dizer a verdade. São inacreditáveis mentirosos. De modo que para validar uma informação é preciso muita paciência no controle e verificação. Quando estávamos na [Serra] Parima, atravessamos uma trilha. Ao ser questionado sobre seu destino, o jovem que nos guiava respondeu que não sabia (ele havia percorrido esse caminho talvez umas cinquenta vezes). “Por que você é mentiroso? — “Não sei.” Quando perguntei um dia o nome de uma ave, deram-me o termo que significa pênis, uma outra vez, tapir.

Há uma categoria de não humanos e não animais cuja denominação Castro resgata: “sobrenatureza”, com novas implicações. Seriam os espíritos, que para os

Yanomami são as imagens dos ancestrais, os *xapiri pë*<sup>7</sup>. Davi Kopenawa explica que o termo “espírito” não é de sua língua; ele aprendeu com os brancos e usa na língua misturada que inventou para explicar sua cosmogonia. Há espíritos maus, fantasmas e espíritos xamânicos, conforme mencionado anteriormente. “Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111).

Em *A queda do céu* (2015), muitas passagens qualificam os espíritos agressivos como maléficos. É uma noção que leva ao dualismo bem *versus* mal, mas os *xapiri* maléficos são necessários, seja para combater inimigos de igual natureza ou para restaurar um desequilíbrio causado por uma entidade maléfica. Por exemplo, o espírito do tempo encoberto, manifestação de *Ruëri*, precisa ser afastado por outra entidade maléfica, *Omoari*, do tempo seco. Pelos mitos, percebe-se que muitas condições maléficas se dão pela falta de limite ou excessos das entidades. É curioso notar que não há a qualificação “benéfico”; uma das poucas referências a uma possível benevolência, que talvez possa ser entendida como mansidão, está na frase “ao passo que as de seus espíritos bons estão situadas na parte de baixo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 163). Esse excerto refere-se à construção de uma casa para os *xapiri pë* durante o processo de iniciação xamânica. Talvez a expressão que melhor se adequa seria “de menor potencial agressivo”. Há espíritos com atribuições determinadas como abrir a clareira para a instalação da referida casa. Os maléficos ou de grande potencial agressivo ou, ainda, temidos, ocupam a parte mais alta de uma casa de espíritos e só os xamãs mais velhos e experientes os possuem. Os seres agressivos, maléficos, da morte e da noite são evocados para uma boa morte:

Não queremos mais ficar morrendo antes da idade. Queremos nos extinguir só quando tivermos nos tornado velhos de cabeça branca, já encolhidos, descarnados e cegos. Queremos que o ser da morte, que chamamos *Nomasiri*, e o da noite, *Titiri*, só nos façam desaparecer quando tiver realmente chegado a hora. Então ficaremos felizes de morrer, pois teremos vivido bastante tempo, como acontecia com os nossos antepassados, antes de encontrarem os brancos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 251).

Com o extermínio dos xamãs, “*Maxitari*, o ser da terra, *Ruëri*, o do tempo encoberto, e *Titiri*, o da noite, ficarão furiosos. Chorarão a morte dos xamãs e a floresta vai virar outra” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 492), ou seja, as manifestações maléficas dessas entidades não poderão mais ser contidas. O controle sobre as manifestações é uma atividade xamânica importante:

7 O nome de uma entidade ancestral pode ser único, mas suas imagens são inúmeras. Por exemplo, Kopenawa refere-se a “espíritos de *Omama*” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 329) explicado da seguinte forma: “Trata-se aqui de *Omama*, o demiurgo yanomami, ‘em forma de imagem’ (*a në utupë*) – diz-se também ‘em forma de fantasma’ (*a në porepë*) – tal como é mobilizado (e multiplicado) a título de espírito auxiliar xamânico” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 659).

As pessoas também se queixam junto aos xamãs quando o tempo seco dura demais, quando as bananeiras e a cana-de-açúcar definham nas roças e os cursos d'água na floresta se esgotam. Então, para pôr fim à seca, eles tratam de trazer de volta para a floresta o tempo úmido, *Tootori*<sup>8</sup>, que é também o dono da chuva. Para convidá-lo a retornar, enviam até ele os xapiri das cheias, das chuvas e do caos, que são as imagens dos seres maléficos *Riori*, *Maari* e *Xiwãripo*. Depois juntam a ele, como reforço, as imagens dos seres do tempo encoberto e da noite, *Ruëri* e *Titiri*. Então, *Tootori*, calcinado e encarquilhado, consegue arrancar-se da barriga do ser sol, *Mot<sup>h</sup>okari*, que o tinha engolido. Joga água sobre a própria cabeça e, aos poucos, vai voltando à vida. Aí começa a se vingar, passando ele a ocupar toda a floresta. Quando isso ocorre, a chuva finalmente volta a cair (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 201).

A ambiguidade da palavra atribuída ao guerreiro também dá a dimensão da ausência de uma dicotomia. A agressividade pode ser uma qualidade necessária em determinados momentos. A questão é ter o controle sobre ela.

Os guerreiros são designados pelo termo *wai pë* (pl.) que, na forma de adjetivo (sing. *wai*), significa “potente, tóxico, venenoso, perigoso” (tempero, alucinógeno, veneno, doença, ponta de flecha). Partir em reide guerreiro se diz *wai it<sup>h</sup>uu* (literalmente, “descer perigoso”), *napë ithuu* (“descer inimigo”) ou *wai huu* (“ir perigoso”) (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 673).

É somente na relação entre *Omama* e *Yoasi*, os irmãos demiurgos, que se verifica o maniqueísmo. *Omama* é bom, *Yoasi* é mau<sup>9</sup>. Kopenawa associa *Yoasi* a *Teosi*, o Deus cristão, por ter identificado no discurso dos missionários a inveja de Deus, na medida em que estes pregavam a descrença nos *xapiri pë* e no xamanismo, com a afirmação de que se tratavam de manifestações demoníacas, de *Satanasi* (Satanás). *Yoasi* era invejoso e impaciente, *Omama*, habilidoso e portador de qualidades apreciadas pelos Yanomami. Quando o padraço de Kopenawa, batizado na Missão Toototobi, identificou a impotência de Deus para salvar um importante xamã de outro povoado, a quem chamava de cunhado, de uma súbita doença que o levou à morte, anunciou que não ouviria mais as palavras enganadoras de *Teosi*. “Não vou mais cantar para *Teosi*! Não quero mais mentir! Ele não faz nada para nos curar! Só os nossos *xapiri* trabalham realmente para nos defender! O *Teosi* de vocês não

8 Imagem do *Bufo marinus*, sapo-boi ou sapo cururu.

9 Entre os *Yanomam* (Yanomami orientais), conta-se que *Omama* pretendia utilizar uma árvore fantasma *pore hi*, que tem como característica a renovação da casca. “Querida introduzir a imagem dessa árvore em nosso sopro de vida, para que este permanecesse longo e resistente” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 83), com a possibilidade de renovação da pele de forma contínua. *Yoasi*, entretanto, na ausência do irmão, colocou na rede da cunhada, a que geraria os descendentes Yanomami, “a casca de uma árvore de madeira fibrosa e mole, *kotopori usihi*. Então, a casca acabou se dobrando num lado da rede e começou a pender para o chão” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 83), e os espíritos tucano anunciaram o luto. Para os Yanomami orientais, os irmãos nasceram dos restos de um Yanomami devorado por uma onça-pintada, da qual se vingaram mais tarde. *Omama* surgiu da cabeça; *Yoasi*, das vísceras. Aqui, na leitura não índia, verifica-se a contraposição racional *versus* visceral; razão *versus* paixão.

passa de um preguiçoso”, (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 272), disse o padraço aos missionários, com ameaça de matá-los.

No começo, *Omama* não era o único a ter *xapiri*. *Teosi* os criou no mesmo tempo. São eles que os missionários chamam de anjos. No entanto, *Teosi* acabou sendo agressivo com eles, porque não lhe obedeciam. Então, expulsou-os para longe, acusando-os de serem sujos e preguiçosos. Ao ver isso, *Omama* os chamou para perto de si e os transformou em *xapiri*. [...] A beleza e o poder dos *xapiri* não tardaram a causar inveja em *Teosi*. Por isso, como eu disse, ele acabou matando *Omama*, que era o pai deles. Ele não morreu sem motivo! É também por isso que, até hoje, a gente de *Teosi* guarda tanto rancor contra os xamãs que fazem dançar esses espíritos. É o que penso (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 277).

As reflexões que contrapõem *Omama* a Deus/*Yoasi*, baseadas na vivência, acabam por reforçar a dicotomia bem *versus* mal, bastante presente na religiosidade judaico-cristã e muçulmana. É importante registrar que a contraposição ao céu não espelha a dualidade cristã. Para além do céu, “nas costas do céu”, onde nossa vista não alcança, estão espíritos tão temidos quanto os que habitam o mundo sob a terra, onde se encontram o caos (*Xiwãripo*), a noite (*Titiri*), o tempo encoberto (*Ruëri*) e as águas subterrâneas (*Motu uri*), junto dos ancestrais soterrados que se tornaram *aõpatari*, de longos dentes afiados.

No entanto, nem todos os *xapiri* são habitantes da floresta. Alguns deles são imagens dos seres que moram nas costas do céu ou mais além. Também são temíveis, como o espírito gavião *Koimari*, que talha as crianças com seu facão afiado, o espírito borboleta *Yãpimari*, que leva embora suas imagens, o espírito raio *Yãpirari*, que faz descer com raiva num estrondo de luz para assustar os inimigos. Há ainda o espírito sol *Mot<sup>h</sup>okari*, da boca cheia de sangue, que provoca febre nas crianças amarrando-as com o algodão escaldante fiado por sua esposa, antes de devorá-las. E também as imagens dos seres do céu novo que chamamos *tukurima mosi*. Esse céu, transparente e frágil, fica muito além do que podemos ver com nossos olhos. É habitado por seres moscas *prõõri*<sup>10</sup>, seres insetos *warusinari* e seres urubu *watupari* e *k<sup>w</sup>akoh<sup>w</sup>akori* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 125).

Castro, na sua conclusão, chama a atenção para o fato de todas as considerações e conceituações apresentadas por ele serem feitas a partir das concepções não índias. Há dificuldade no uso adequado das palavras e conceitos, mas houve a tentativa de alteridade. Espíritos e guerra, por exemplo, são palavras que não representam exatamente o que são para os índios.

[...] o que os brancos chamam de “guerra” em sua língua é algo de que não gostamos. Eles afirmam que os Yanomami não param de se flechar, mas são eles que realmente fazem guerra! [...] Se um dos nossos é morto pelas flechas ou pela zarabatana de feitiçaria de um inimigo, apenas revidamos

10 Ao morrerem, os Yanomami tornam-se fantasmas e habitam as costas do céu. Depois, esses fantasmas morrem e transformam-se em *xapiri* moscas (*Mesembrinella bicolor*) e urubus no novo céu.

do mesmo jeito, procurando matar o culpado que se encontra em estado de homicida *ñnokaë* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 442).

O que o colonizador chama de guerra é, na verdade, justiça. É uma forma de vingança socialmente aceita entre os Yanomami, verificada também entre os Tupinambá, à época da colonização, e que envolvia o ritual canibal. Uma morte provocada por flecha ou zarabatana, ou ainda por feitiçaria, enseja uma incursão guerreira que tem por finalidade “matar o culpado que se encontra em estado de homicida *ñnokaë*”, isto é, em cumprimento de um período de reclusão e de restrição alimentar: somente alimentos de origem vegetal são autorizados. É considerado o período de digestão da imagem do assassinado, que expõe na face do assassino a testa engordurada, prova da digestão da gordura do inimigo. Para o não índio, seria uma espécie de canibalismo simbólico. Entretanto, para o índio, “os guerreiros se identificam a [...] imagens ancestrais (*utupë*) de predadores e necrófagos que, no decorrer do rito de homicídio *ñnokaemuu*, irão devorar através deles a carne e a gordura dos inimigos que eles mataram.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 674. Nota 25). As imagens referem-se ao urubu, onça e gavião *herama*<sup>11</sup>, e “moscas, vermes, e ainda [...] abelhas *xaki*, *õi* e *wakopo*, que se alimentam de sangue e carne putrefata.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 444). Portanto, para o índio, essa devoração não se relaciona a canibalismo. Essa colocação remete a uma passagem registrada por Hans Staden (*apud* CASTRO, 2013, p. 255):

[...] Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-m'a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: 'Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?' Mordeu-a então, e disse: 'Jauára ichê. Sou um jaguar. Está gostoso.' Retirei-me dele, à vista disso.

As notícias sobre os possíveis assassinos chegam pelas festas *reahu*, evento intercomunitário cujo objetivo principal é colocar os mortos em esquecimento<sup>12</sup>, mas ao mesmo tempo é o momento de estabelecimento de alianças políticas, manifestação cultural que se assemelha à peleja nordestina, no contexto do repente, e paquera. Para a ocasião, o grupo enlutado, depois de proceder com o rito funerário, que envolve o período de decomposição do corpo e incineração dos ossos, portanto mais de três semanas, deve proceder com a caçada ritual para a cerimônia, como anfitriões.

Na retaliação à incursão guerreira, não se procede o extermínio do grupo inimigo, os homens guerreiros são os alvos da vindita; as mulheres, crianças e velhos

11 (*Daptrius ater*; a ave se alimenta de carrapatos das antas, mas ocasionalmente alimenta-se de cadáveres)

12 Detalhes sobre o rito funerário e o reahu podem ser conferidos na tese de Moisés Ramalho (2008), que trata exclusivamente do tema da morte entre os Yanomami, assim como a tese de doutorado de Albert (1985).

são poupados. Estes só são vítimas se forem atingidos por engano. O massacre de Haximu, que foi a vingança de um grupo de garimpeiros contra os Yanomami que viviam em um dos afluentes do “rio do inhambuaçu” (*H<sup>w</sup>axima u*), ocorrido em 1993, horrorizou os índios, pois foram vítimas as mulheres, idosos e crianças; destas, as que não haviam sido atingidas por balas e não conseguiram fugir, foram mortas em seguida. Os homens jovens, guerreiros, aguardavam os inimigos em outro ponto. O fato deu a dimensão da barbárie que os não índios são capazes de cometer, que viola as regras da justiça determinada de forma mítica.

O mito de origem da vingança assassina conta a história de *Õeõeri* (ou *Õeõemë*), um bebê que teve a mãe assassinada por feiticeiros *Xamat<sup>h</sup>ari*. O bebê é abandonado em um formigueiro e seu choro, *õe-õe* (onomatopeia do choro), determina seu nome. O sufixo *ri* (ou *më*, conforme o subgrupo) relaciona-se às entidades sobrenaturais e aos personagens míticos. O bebê cresce rapidamente e vinga a morte de sua mãe.

A religiosidade Tupinambá fundamenta-se na guerra de vingança, ou melhor, na “revindita compulsória” (FERNANDES *apud* CASTRO, 2013, p. 257), isto é, na vingança sobre a vingança sedimentada numa ordem, numa obrigatoriedade, neste caso, cosmogônica. A expressão, “revindita compulsória” confere melhor noção do que representava a guerra: sanção, a exemplo da bordoadada na cabeça do rival que é o pivô da traição matrimonial. Proceda-se a uma incursão guerreira para fazer justiça ao guerreiro assassinado.

A palavra guerra, dessa forma, é incompreendida por Kopenawa e com razão. As incursões guerreiras são uma forma de justiça, para “matar o culpado que se encontra em estado de homicida *õnokae*” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 442).

Há outras palavras cuja compreensão e relação é imediata. Ecologia é um termo que se encaixa nessa colocação. Preservação, uso consciente do solo e respeito à natureza fazem parte da vida e cosmogonia dos Yanomami. Ao entender a definição de ecologia, Kopenawa transmitiu-a imediatamente ao seu povo, e foi recebida com alegria.

Expliquei-as [as palavras da ecologia] aos meus parentes e eles pensaram: “*Haixopë!* muito bem! Os brancos chamam essas coisas de ecologia! Nós falamos de *urihí-a*, a terra-floresta, e também os *xapirí*, pois sem eles, sem ecologia, a terra esquenta e permite que epidemias e seres maléficos se aproximem de nós!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480).

Conforme visto até aqui, há uma grande diferença entre Ocidente e Yanomami no modo de compreender o mundo. Para Castro, essa diferença não se dá por causa de distinções culturais, mas de mundo. O mundo que o Yanomami compreende não é da mesma natureza que o mundo Ocidental.

[...] se os índios têm razão, então a diferença entre os dois pontos de vista [ocidental e ameríndio] *não* é uma questão cultural, e muito menos

de mentalidade. Se os contrastes entre relativismo e perspectivismo ou entre multiculturalismo e multinaturalismo forem lidos à luz, não de nosso relativismo multicultural, mas da doutrina indígena, é forçoso concluir que a reciprocidade de perspectivas se aplica a ela mesma, e que a diferença é de mundo, não de pensamento (CASTRO, 2013, p. 399. Grifo do autor).

Castro propõe um esforço por parte de pesquisadores no sentido de minimizar a influência da visão científica eurocêntrica para adotar a visão do outro, de modo a compreender o conhecimento que rege o sentido de estar no mundo de sociedades como a dos Yanomami.

Morin propõe, para isso, a abertura da razão. Ele não acredita que possa haver uma superação que englobe de forma harmoniosa o pensamento racional e o simbólico, mas acredita em uma racionalidade complexa que reconheça o simbólico. Acredita que o desenvolvimento de uma autocrítica da tradição crítica possa reconhecer os limites da racionalidade e os perigos da mitificação da razão. Morin vê como saída o diálogo entre as duas formas de pensamento.

Uma razão aberta pode compreender ao mesmo tempo as carências e os excessos dos dois pensamentos. Pode também compreender as virtudes contrárias. Assim, entende que o símbolo, a simpatia, a projeção/identificação e mesmo o antro-po-cosmo-morfismo podem ser necessários à comunicação e à compreensão (MORIN, 1999, p. 193).

Pode-se afirmar que Clastres, Castro, Albert, Manuela Carneiro da Cunha e Andujar, entre outros, têm desenvolvida a razão aberta e por isso permitem que seus leitores tomem um posicionamento mais empático em relação aos Yanomami, no sentido de penetrar em seu mundo e na sua cosmogonia.

## 2.6. SONHOS XAMÂNICOS

Fala-se que Omama era um ser de atividade onírica intensa, denominado *maritima a*. Porém, o primeiro xamã da superfície terrestre atual, *Hutukara* (antigo céu), foi seu filho, por ele iniciado. Este filho, *Pirimari*, identificado como genro da lua, a “estrela” Vênus, foi concebido na panturrilha de *Yoasi*. Como não havia mulher com quem copular, *Omama* utilizava a parte de trás do joelho do irmão. O mito que narra essa história explica porque se tem covas atrás dos joelhos.

Os sonhos são enviados por uma árvore, através de suas flores.

Nós, habitantes da floresta, viemos do esperma e do sangue de *Omama*, que era um verdadeiro sonhador. Foi ele que, no primeiro tempo, plantou na terra que acabara de criar a árvore dos sonhos, que chamamos *Mari hi*. Desde então, assim que as flores de seus galhos desabrocham, elas nos enviam o sonho [*mari kiki hore*, “flores do sonho”] (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 463).

Segundo Kopenawa, os não índios não sonham de verdade. Dormir à rede permite que os *xapiri pë* desçam rapidamente e propiciem visões amplas e de terras desconhecidas. Xamãs têm sonhos tão logo dormem, ao contrário dos não índios, que têm dificuldade para dormir e o sonho demora a chegar. Afirma que os sonhos do não índio se relacionam a imagens do ambiente que o cerca e são esquecidos. Ele compara as cordas da rede às antenas das telecomunicações, porém a comunicação é estabelecida somente entre os não índios, isto é, circula entre seres humanos, assim o “saber não vai além das palavras que dirigem uns aos outros em todos os lugares onde vivem” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 461). Como não há uma comunicação transcendente, as palavras circulam um saber limitado.

O sonho xamânico permite um conhecimento de outra ordem: “É esse, como eu disse, nosso modo de estudar. Nós, xamãs, possuímos dentro de nós o valor de sonho dos espíritos. São eles que nos permitem sonhar tão longe” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 462). Bachelard afirma que, ao tratar da imaginação da matéria, especialmente da água, pretende mostrar como os sonhos se associam ao conhecimento, movimento contrário ao efetuado em seu trabalho *A formação do espírito científico*, de 1938, em que procurou “separar as condições do devaneio e as condições do pensamento (BACHELARD, 1997, p. 99). A compreensão do mundo mítico Yanomami requer embasamento teórico que trate a imagem, o imaginário e a imaginação como campo de conhecimento. Afinal, o conhecimento xamânico é alcançado por meio da prática constante do devaneio, o estado de sonho que se atinge no transe ou por meio do próprio sonho durante o sono. É um conhecimento de outra ordem, desconhecida da civilização não índia, e que motiva a preocupação de Kopenawa.

É por isso que eu quero transmitir aos brancos essas palavras de alerta que recebi de nossos grandes xamãs. Através delas, quero fazer com que compreendam que deviam sonhar mais longe e prestar atenção na voz dos espíritos da floresta (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 498).

Os índios comuns não recebem a visita dos *xapiri pë*. Assim como ocorre com os não índios, os sonhos demoram a chegar, constituem-se de imagens do cotidiano e, igualmente, os sonhos são esquecidos ao acordar. Isso se deve ao fato de os índios comuns terem o pensamento nos relacionamentos amorosos, cuja atividade sexual provoca um cheiro repugnante para os *xapiri pë*. Alimentar-se de caça grelhada também produz cheiros detestáveis aos *xapiri pë*, assim como são enjoativos os perfumes dos enfeites femininos para essas entidades. No caso dos não índios, os temperos fortes como alho e cebola, uso de perfumes e o costume de ingerir álcool afastam os *xapiri pë*.

O sonho, em yanomami *mari*, para os Yanomami é o que se denomina projeção astral, experiência extracorpórea, desdobramento ou projeção da consciência.

O “sonho dos espíritos” (*xapiri pë në mari*), atributo dos xamãs (*xapiri t'ë pë*, “gente espírito”), opõe-se ao “simplesmente sonhar” (*mari pio*) das “pessoas comuns” (*kuapora t'ë pë*). Assim, durante o sonho, a imagem/essência vital (*utupë*) da pessoa se separa de seu corpo (“a pele”, *siki*) para se deslocar (*mari huu*), sozinha, no caso das “pessoas comuns” ou na companhia dos espíritos, no caso dos xamãs. Com o pensamento consciente (*pihi*) desativado, diz-se que o sonhador está em “estado de fantasma” (*a në porepë*) (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 678. Nota 18).

No caso dos xamãs, os espíritos, que há muito tempo observam os que têm potencial para o xamanismo, levam a imagem corpórea de seu pai para outras paragens. Pai é como passa a ser designado o xamã para os *xapiri pë* que nele se assentam.

Os *xapiri* de um xamã o chamam de “pai” porque permanecem junto dele, que os alimenta de pó de *yãkoana*. Não o chamam de nenhum outro modo. Se o pai não os incomodar com o cheiro das folhas de mel que enfeitam as braçadeiras das mulheres, se imitar seus cantos com acerto e se beber *yãkoana* frequentemente para fazê-los dançar, os espíritos, satisfeitos, ficam com ele. Bem alimentados, exclamam com alegria: “Nosso pai nos trata bem! Sabe responder a nossas palavras!” Se, ao contrário, ficam com fome e irritados, se sentem maltratados e acabam fugindo de volta para o lugar de onde vieram, para nunca mais voltar. A *yãkoana* é seu verdadeiro alimento (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 126).

A *yãkoana* é um pó alucinógeno que se obtém da *Virola elongata*, cuja resina contém a dimetiltriptamina (DMT). Os efeitos são similares aos provocados pelo LSD. Na língua Yanomami, fala-se em “beber o pó de *yãkoana*”, mas na verdade o pó é inalado. Normalmente, é assoprado através de um tubo nas narinas de quem inala. Na iniciação xamânica, o sopro é efetuado pelo xamã experiente. Dessa forma, ele transmite seus *xapiri pë* aos noviços, através de seu “sopro vital”. É durante a iniciação que o futuro xamã aprende a lidar com seus sonhos.

Somente bons caçadores têm condições de sonhar um pouco mais “longe”, pois seu foco não está nas mulheres e vivem embrenhados na floresta à procura de caça. Dizem que as imagens de exímios caçadores os acompanham, como o *Kãomari*, imagem do gavião *kãokãoma a* (*Micrestur ruficollis*, falcão caburé), os seres das águas (*yawarioma pë*) e o ser da floresta *Urihinamari*. Quando adolescentes, os rapazes costumam caçar na floresta e, durante a perseguição, acabam perdendo a consciência e “tornam-se outros”, isto é, entram em transe. Conta-se que os seres das águas, observam os caçadores filhos de xamãs. As mulheres das águas, filhas de *Thëpërësik*, lançam feitiços amorosos nesses rapazes e o levam para sua casa.

As mulheres gente das águas *yawarioma* apoderam-se deles assim que ficam adolescentes para levá-los para sua casa no fundo dos rios. Contudo, isso só ocorre se tiverem mesmo a floresta no pensamento e passarem a maior parte do tempo caçando, sem prestar atenção nas mulheres (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 101).

*Thëpërësik* é o monstro das águas, algumas vezes associado à sucuri. É o sogro de *Omama*, que raptou sua filha, *Thuëyoma* (ou *Paonakare*), “um peixe que se deixou capturar na forma de uma mulher” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 82). O mito do rapto conta como os Yanomami conheceram a mandioca, como teve origem o mar e inúmeras outras criações, detalhadas em mitos de origem específicos. Segundo Kopenawa, os Yanomami descendem desse casamento. Entretanto, há um mito que relata a criação dos humanos, por *Omama*, a partir de ovos de formigas retirados de uma palmeira.

Há uma hereditariedade sobre o potencial de se tornar xamã, mas ainda assim o indivíduo, homem ou mulher, tem a liberdade de optar pelo xamanismo. Segundo a crença, filhos de xamãs nascem do esperma dos *xapiri pë* de seu pai, por isso os espíritos são transmitidos ao bebê. Na infância, o transe acontece poucas vezes, mas esses primeiros contatos não permitem o conhecimento aprofundado dos *xapiri pë*. Isso só é possível com a iniciação, com o acompanhamento de um xamã mais velho e experiente. “Só se pode conhecer os *xapiri pë* de verdade depois de ter bebido *yãkoana* por muito tempo. A partir daí, eles não saem mais de seu sonho” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 101).

Entre as mulheres, Kopenawa considera que “se elas não tiverem medo de responder aos seus cantos, eles irão se instalar com elas para valer” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 123).

Elas não se tornavam xamãs à toa! Seguiam os passos de seus pais e, como eles, tratavam dos doentes e afugentavam os seres maléficos. No começo, elas não deviam se deixar sujar pelos homens. Porém, mais tarde, quando seus espíritos estivessem bem assentados, podiam tomar marido. Hoje ainda existem algumas mulheres xamãs, sobretudo nas terras altas. Quando essas moças têm juízo, não se dão aos rapazes cedo demais. Crescem sem homens e, desse modo, os espíritos continuam dançando para elas por muito tempo (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 123).

Entretanto, com frequência, as mulheres acabam se envolvendo em relacionamentos muito cedo e ficam com “cheiro de pênis”, conforme a expressão comumente utilizada entre os Yanomami. A iniciação envolve a purificação do corpo, com jejum alimentar (só é permitido beber água com mel, alimento preferido dos *xapiri pë*) e abstinência sexual, bem como limitação de movimentos. O ambiente do iniciando não pode ser ruidoso. Quando é autorizada a aproximação de parentes, deve se dar em silêncio.

Entre os que não são filhos de xamã também é permitida a escolha pelo caminho do xamanismo. Com Kopenawa, desde pequeno ele era visto pelos *xapiri pë*, isto é, os *xapiri pë* apareciam em sonhos, o que deixava o seu sono, enquanto criança, agitado, ao ponto de emitir sons e fala. Segundo a explicação de xamãs mais velhos, outros xamãs que o socorreram em momentos de enfermidade de certa

gravidade, enfeitaram-no conforme apreciação dos *xapiri pë*. Por essa razão, os *xapiri pë* o “olhavam com carinho” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 96). Seriam enfeites não visíveis aos olhos das pessoas, estas consideradas pelos *xapiri pë* como pessoas com “olhos de fantasma”, que não os enxergam. As imagens dos enfeites funcionavam como radar e alarme, de modo a protegê-lo.

Amarraram em meus braços braçadeiras de crista de mutum e botaram nelas penas caudais de arara. Colocaram penas de papagaio nos lóbulos de minhas orelhas. Cobriram meus cabelos de penugem branca e amarraram uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro em torno de minha testa. Nenhum desses enfeites era visível aos olhos de fantasma da gente comum. Mas suas imagens estavam lá, presas a mim com firmeza, e protegiam o menininho que eu era. Alertavam os espíritos quando seres maléficos se aproximavam. Eles então tinham tempo de avisar seus pais, os xamãs, que assim podiam afugentá-los a tempo (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 96).

Uma outra função para esses adornos seria conferir qualidades apreciadas pela comunidade. No caso de Kopenawa, ele também foi adornado com enfeites do espírito anta, de modo que se tornasse um exímio caçador. Como adoecia com frequência, os antigos xamãs acabaram escondendo sua imagem na casa do espírito morcego, e assim passou a permanecer a salvo do ataque de predadores.

A doença é entendida como predação de espíritos agressivos, associados à imagem de animais predadores e necrófagos (inclusive insetos e vermes), bem como de seres fantásticos, como *Xinarumari*, que esfolou com as próprias unhas e sodomizou um caçador imprudente, e espíritos relacionados ao desequilíbrio climático (*Ruëri*, do tempo chuvoso, *Omoari*, do tempo seco) ou a uma condição extrema fisiológica, capaz de afetar a comunidade, como a fome (*Ohiri*). A cura xamânica é o resgate da imagem do doente, maltratada por *xapiri pë* predadores, e também a luta entre estes e os *xapiri pë* dos xamãs. Assim, o xamã experiente, além de sábio, é considerado valente.

Sobre a vocação ao xamanismo ou a vontade de tornar-se xamã, em corroboração ao que foi exposto, Clastres (2011, p. 103-104) observa:

A obtenção desse saber [xamânico] não depende da personalidade do xamã mas de um longo trabalho, de uma paciente iniciação. Em outras palavras, raramente alguém está predisposto a ser xamã, de modo que, no limite, qualquer um pode, se quiser, ser xamã. [...] Um incidente (sonho, visão, encontro estranho etc.) pode ser interpretado como sinal de que esse é o caminho a seguir, e a vocação de xamã se desenvolve. O desejo de prestígio pode também determinar essa escolha “profissional”: a reputação de um xamã “bem-sucedido” é capaz de ir muito além do quadro do grupo de onde ele exerce seu talento. Bem mais decisivo, porém, parece ser o componente guerreiro da atividade xamanística, a vontade de potência do xamã, potência que ele quer exercer não sobre os homens mas sobre os inimigos dos homens, a multidão inumerável das forças invisíveis, espíritos, almas, demônios. É como guerreiros que o xamã as enfrenta e, como tal, almeja tanto conquistar a vitória sobre elas quanto devolver a saúde ao doente.

O xamã é um valente guerreiro espiritual, que possui um saber adquirido pela capacidade de sonhar e de estabelecer contato com os *xapiri pë*.

Os *xapiri pë* habitam a floresta, o céu e as terras soterradas pela queda do céu. Podem ser mulheres ou homens, são as imagens do ancestrais animais, insetos inclusive, que se transformaram nos primeiros tempos, e são ativos à noite. São descritos como homúnculos, com número menor de dedos, “minúsculos, como poeira de luz” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111). Pela floresta, deslocam-se em voos ou “descem até nós por caminhos resplandecentes de luz, cobertos de penugem branca, tão fina quanto os fios das teias de aranha *warea koxiki* que flutuam no ar” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 116). Os xamãs os evocam (fazem-nos “descer”) para dançar e atender as demandas.

Os *xapiri pë* também têm cantos próprios, aos quais o xamã deve saber responder. São reluzentes, têm o corpo pintado de urucum, o que lhes confere o perfume característico, e que pode ser sentido quando eles brincam com as mulheres dos seres do vento. Estão sempre adornados e limpos. A pintura e os adornos são alguns de seus bens preciosos. Diz-se que os enfeites produzidos pelos humanos são imitações dos do *xapiri*, porém, não atingem a perfeição de beleza deste.

As imagens de animais que os xamãs fazem dançar não são dos animais que caçamos. São de seus pais, que passaram a existir no primeiro tempo. São [...] as imagens dos ancestrais animais que chamamos *yarori*. Há muito e muito tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes de animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutias. Foram suas peles que se tornaram as dos queixadas, veados e cutias que moram na floresta. De modo que são esses ancestrais tornados outros que caçamos e comemos hoje em dia. As imagens que fazemos descer e dançar como *xapiri*, por outro lado, são sua forma de fantasma. São seu verdadeiro coração, seu verdadeiro interior. [...] Transformaram-se em *xapiri* que são imortais (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 117).

Eles se multiplicam de forma sexuada, pois há mulheres e homens *xapiri pë*. E, assim como na sociedade humana, os homens *xapiri pë* se apaixonam pelas mulheres *xapiri pë*, “por isso essas mulheres espíritos sempre os precedem. [...] Seu olhar é atraído pela grande beleza dessas mulheres espíritos, que os seduz e os apaixonam” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 128). Os espíritos homens só ficam felizes em realizar a dança de apresentação com elas, que são as primeiras a dançar, como nas festas *reahu*.

Os *xapiri pë* livres vivem no alto das montanhas e se alimentam de *në rope*, a riqueza da floresta, um atributo de fertilidade que propicia uma floresta saudável. Apreciam tabaco, próprio dos espíritos. Os *xapiri pë* são inúmeros, imortais e não param de se multiplicar. Os que descem para dançar aos xamãs representam uma

pequena parcela de sua população. E são eles os responsáveis por revelar os segredos das florestas ao xamã, pelos sonhos “em estado de fantasma”.

Quando eu era jovem e ainda não era xamã, eu não sabia sonhar. Era ignorante e dormia como uma pedra jogada no chão era incapaz de ver as coisas da floresta durante o meu sono. [...] Foi só depois de ter bebido pó de *yãkoana* por muito tempo que pude *conhecer a imagem* de todas essas coisas. É desse modo, como eu disse, que os habitantes da floresta estudam, virando espíritos. Os brancos são outra gente. A *yãkoana* não é boa para eles. Se começarem a beber sozinhos, os *xapiri*, chateados, só vão *emaranhar seus pensamentos* e a barriga deles vai cair de medo. A imagem da *yãkoana* só tem amizade por quem nasceu na floresta (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 499. Grifo nosso).

Ao final do *reahu*, o pó de *yãkoana* fica disponível para qualquer um experimentar, até mesmo crianças. Não se trata de iniciação, apenas experimentação e compartilhamento. Kopenawa parece identificar um comportamento de arrogância e rebeldia (que leva à dispensa de uma orientação e obediência a preceitos) e tendência ao vício do colonizador (“se começarem a beber sozinhos”), e alerta que, para o não índio, o pó de *yãkoana* pode provocar alucinação. Mesmo sob orientação, o noviço passa por momentos penosos: “Cheguei a chorar de pavor! Os espíritos podem ser muito aterrorizantes! São seres desconhecidos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 171). É possível ter noção desse pavor no seguinte relato de Kopenawa (in: ANDUJAR, 1998, p. 66):

Quando se toma pela primeira vez o pó da árvore *yãkōanahi* os espíritos *xapiri* começam a chegar até você. Primeiro, ouvem-se de longe seus cantos de alegria, tênues como zumbidos de mosquitos. Depois, quando os olhos estão morrendo, começam-se a ver luzes cintilantes que tremem nas alturas, vindas de todas as direções do céu. Aos poucos, os espíritos se revelam, avançando e recuando com passos de dança muito lentos. Eles são minúsculos e pintados de cores brilhantes. Suas cabeças são cobertas de plúmulas brancas de gavião e suas braçadeiras cheias de rabos de arara e de papagaio. Dançam e círculo, sem pressa. Mas, de repente, armados com grandes “espadas”, partem ao meio sua coluna vertebral. Cortam sua cabeça e sua língua. Sente-se então uma dor intensa e você desmaia. Seu envelope corporal fica no chão mas os *xapiri pë* voam para longe, levando as partes de seu corpo imaterial. Deitam-na em seus espelhos, nas costas do céu, e pintam-nas com urucum. Raspam sua língua e a cobrem de plúmulas brancas. Mais tarde recompõem seu corpo, mas ao contrário: juntam a cabeça no lugar do traseiro e as pernas no lugar dos braços. Uma vez virado do avesso, você pode responder aos espíritos e imitar seus cantos, você pode ser um xamã.

São muitos dias sob restrição alimentar e de movimentos, embora sem necessidade de um ambiente próprio. A reclusão pode se dar na própria casa do noviço e a inalação do pó é constante. O xamã experiente é quem abre os caminhos para o assentamento de *xapiri pë* no peito do aspirante.

Num primeiro momento, os *xapiri pë* convocados fazem a dança de apresentação em seus espelhos (pisos de superfícies lisas espelhadas). Levam a imagem do aspirante, retalham-no, substituem partes do corpo para melhor atendê-

los e o reconstroem do avesso. Enfeitam-no e aguardam a construção de sua casa no peito do aspirante, que depois se projeta no céu. São chamados, em ordem, os espíritos que abrirão a clareira para a construção de uma casa. Em seguida, os que trarão os materiais necessários, levantarão pilares e assim por diante. Quando fica pronta, os espíritos que aguardavam vêm ansiosos para se instalar. Cada grupo de espíritos ocupa um ambiente e, na medida em que o xamã se torna experiente, torna-se necessário ampliá-la. A descrição assimila-se à de um edifício irregular e pronto para receber mais anexos. Kopenawa viu similaridade com a torre Eiffel:

À noite, naquela cidade [Paris], os brancos que me acompanhavam me mostraram uma espécie de casa muito alta e pontuda, feita de metal, como uma grande antena coberta de cipós de luz cintilante. [...] No entanto, apesar de ninguém saber, essa construção é em tudo semelhante à imagem das casas de nossos *xapiri*, cercada por todos os lados de inúmeros caminhos luminosos. É verdade! Aquela claridade cintilante é a do metal dos espíritos! Os brancos daquela terra devem ter capturado a luz dos seres raio *yãpirari* para prendê-la nessa antena! Ao observá-la, eu pensava: “Hou! Esses forasteiros ignoram a palavra dos espíritos, mas, apesar disso, sem querer, imitaram suas casas!” Isso me deixou confuso. Porém, apesar da semelhança, a luz daquela casa de ferro parecia sem vida. Não saía dela nenhum som. Se fosse viva, como uma verdadeira casa de espíritos, ouviríamos brotar de sua luminosidade o sibilar incessante dos cantos de seus habitantes. Seu cintilar propagaria as vozes ao longe. Mas não era o caso. Ela ficava inerte e silenciosa. Foi apenas durante o tempo do sonho, fazendo dançar sua imagem, que pude ouvir a voz dos espíritos dos antigos brancos e das mulheres estrangeiras *waikayoma*, cobertas de miçangas, que moram em sua terra (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 424-425).

Como xamã, durante o dia, sob efeito do pó de *yãkoana*, sonha-se. Depois, à noite, o xamã sonha ao dormir, com consciência sobre o que vê e sente.

A existência dos *xapiri pë* não se restringe à floresta, seu solo e seu céu. *Omama*, em um dado momento, fugiu com sua família, assustado com a possibilidade de encontrar *Xinarumari*, e foi parar em terras distantes, no velho continente. Conforme Kopenawa, os *xapiri pë* que o acompanharam são os mais poderosos e agressivos. Não são todos os xamãs que conseguem evocá-los.

Kopenawa identificou, em visita a um museu, os artefatos pertencentes a xamãs que se foram há tempos: cerâmicas, arco, flechas, zarabatanas. Afirma que as imagens dos antepassados que os possuíram ficaram presas neles e, trancadas em museus, não conseguem atender aos chamados dos xamãs atuais. Há uma identificação com outras culturas tradicionais espiritualizadas, que de uma outra forma fazem dançar os *xapiri pë*. Kopenawa não aprova quando se faz por dinheiro.

Na sua iniciação, seu sogro falou-lhe do importante trabalho de manutenção para sustentação do céu atual. Na cidade de Nova York, ele teve a noção, em sonho, desse trabalho. Viu como o céu dessa grande cidade está baixo e quente, inflamável. Viu os *xapiri pë* tentando salvá-lo com a produção de chuva. Durante essa viagem, foi

tratado por uma sereia, em meio a uma crise de malária, que habitava abaixo de uma ponte, e que seria uma de suas ancestrais de *Hayowary*, carregada pelas águas de uma grande enchente<sup>13</sup>.

Em alusão ao texto de Anna Carboncini, não é fácil para a cultura científica entender esses relatos como carregado de verdade. Alguns afirmariam que a verdade é relativa, outros entenderiam os sonhos como efeito de um agente químico, o pó de *yãkoana*, sobre a atividade cerebral. Entretanto, trata-se de uma realidade mítica, um saber verdadeiro, “em que a imagem tem toda a força do conceito”, segundo Castro (in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 40):

A *Queda do céu* é uma sessão xamânica, um tratado (no duplo sentido) político e um compêndio de filosofia yanomami, a qual [...] é essencialmente um onirismo especulativo, em que a imagem tem toda a força do conceito, e em que a experiência ativamente ‘extrospectiva’ da viagem alucinatória ultracorpórea ocupa o lugar da introspecção ascética e meditabunda.

Com palavras que invertem as relações que o pensamento racional estabelece, Castro investe na alteração do lugar do destinatário não índio, de modo que este procure alinhar-se ao pensamento simbólico que é a base do livro *A queda do céu* (2015). Em movimento contrário ao de Morin, Castro propõe que se mergulhe no pensamento simbólico para daí reconhecer o pensamento empírico do mundo Yanomami.

13 Refere-se ao mito de número 33, em Wilbert e Simoneau (1990).

# 3. Perspectiva acadêmica

## 3.1. INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE

A análise do corpus da presente pesquisa se faz a partir dos conceitos de interdiscursividade e intertextualidade. Os termos são utilizados em campos teóricos distintos, como Análise do Discurso, Literatura Comparada, Estudos Culturais e Semiótica, entre outros. Torna-se necessário, então, delimitar o campo teórico e metodológico para não se colocar os termos de forma aleatória, ora como sinônimos, ora como distintos.

Segundo Samoyault (Literatura Comparada), não há um consenso em relação à definição de intertextualidade. Ela observa uma bipartição, ora utilizado como referência à existência de discursos anteriores e “mosaico de sentidos” (SAMOYAULT, 2008, p. 13), ora como método de análise de retomada de enunciados literários (citação, alusão, desvio, paródia etc.). O primeiro sentido encontra na Análise de Discurso a denominação interdiscursividade. O segundo exemplo, embora confira objetividade, não elimina a imprecisão teórica, segundo a autora.

O termo intertextualidade foi produzido no ambiente do estruturalismo e dos estudos sobre a produção textual e generalizou-se. Samoyault afirma que, nos anos 60 do século passado, o contexto epistemológico que deu origem ao estruturalismo e a expressões como produção textual ou prática textual, teve como objetivo a criação de uma “ciência” (a autora coloca entre aspas) do literário, a ponto de dissociar o texto de seu contexto histórico, na medida em que se proibiu, nas palavras dela, “referência ao conteúdo ou às determinações exteriores” (SAMOYAULT, 2008, p. 14). Segundo ela, o texto passa a ser objeto teórico, com uma definição essencialmente linguística e exemplifica com um texto de Roland Barthes. Como consequência, o termo intertextualidade, nascido nessas circunstâncias, tem inicialmente uma noção linguística e abstrata, porém, a autora sugere que, a essa noção, a concepção de intertextualidade insere o social e o histórico, na medida em que inclui a “análise transformacional (redistribuição da ordem da língua e transformação dos códigos)” (SAMOYAULT, 2008, p. 15) e, apesar do caráter genérico, avalia sua importância como “sistema que formaliza a produção textual” (SAMOYAULT, 2008, p. 15). Samoyault, contudo, cobra uma noção de intertextualidade que dê conta da literatura.

A Kristeva se deve a introdução do termo e da noção de intertextualidade, a partir do original em russo do pensamento de Bakhtin. Dessa forma, atribui-se a Bakhtin o conceito de intertextualidade. Segundo Samoyault, Kristeva utiliza a palavra

em dois artigos, um de 1966 e outro de 1967, retomados na obra de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, no Brasil com o título *Introdução à Semanálise* (2005). Entretanto, Fiorin (2012, p. 162) afirma que:

[...] na obra bakhtiniana, não ocorrem os termos interdiscurso, intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade, intertextualidade. No conjunto da obra do autor russo aparece uma única vez o termo *intertextual*: “As relações dialógicas intertextuais e intratextuais. Seu caráter específico (extralinguístico). Diálogo e dialética”.

Conforme observa Fiorin, há um problema de tradução. A fonte da tradução brasileira é a francesa, na qual verifica-se a ocorrência do termo: “*Les rapports dialogiques intertextuels et intratextuels. Leur caractere particulier (extra-linguistique). Dialogique et dialectique*” (BAKHTIN *apud* FIORIN, 2012, p. 162). Fiorin chama a atenção para o fato de a tradução francesa estar “impregnada das ressonâncias da obra de Kristeva” e, assim, apresenta a tradução espanhola: “*las relaciones dialógicas entre los textos y dentro de los textos. Su carácter específico (no lingüístico). El diálogo y la dialéctica*” (BAKHTIN *apud* FIORIN, 2012, p. 162). Fiorin (2012, p. 162) conclui:

Assim, não há nem mesmo o termo *intertextual* na obra bakhtiniana e esse verbete, portanto, não teria lugar. No entanto, a questão é mais complexa, pois, como nota Sírio Possenti, “sob diversos nomes — polifonia, dialogismo, heterogeneidade, intertextualidade — cada um implicando algum viés específico, como se sabe, o interdiscurso reina soberano há algum tempo”.

Além de intertextualidade e interdiscursividade, outros termos concernem à questão e torna-se necessário elucidá-los. Ou, pelo menos, defini-los neste trabalho para sua melhor compreensão. Segundo Sírio Possenti, citado por Fiorin, interdiscursividade seria um campo maior onde se inserem vieses de relações interdiscursivas, como a polifonia, o dialogismo, a heterogeneidade e, finalmente, a intertextualidade.

Samoyault não considera o termo interdiscursividade. Porém, ao se referir à intertextualidade como um conceito que abarca discursos anteriores, a concepção entra em acordo com a de interdiscursividade apresentada pela Análise do Discurso. Nesta linha, a produção do interdiscurso se dá a partir da memória, segundo Orlandi (2001, p. 31):

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. *O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada* (Grifo nosso).

Essa memória encontra amparo na colocação bergsoniana, explicada por Deleuze, na comparação entre a relação passado/tempo e sentido/linguagem:

O que o passado é para o tempo, o sentido é para a linguagem, e a ideia para o pensamento. *O sentido como passado da linguagem é a forma de sua preexistência, aquilo em que nos instalamos já de início para compreender as imagens de frases, para distinguir as imagens de palavras e até de fonemas que ouvimos.* Por isso ele se organiza em círculos coexistentes, lençóis ou regiões, entre os quais escolhemos conforme os signos auditivos atuais confusamente apreendidos (DELEUZE, 2007, p. 123. Grifo nosso).

Para Samoyault, a intertextualidade literária fundamenta-se na memória e caracteriza-se pela transformação e pela relação de textos, como um “jogo da referência — o remeter da literatura para si mesma — e da referencialidade — liame da literatura com o real” (SAMOYAULT, 2008, p. 10-11). A autora defende que a intertextualidade verificável em uma alusão, por exemplo, depende do leitor e não vê necessidade de seu desvendamento para a compreensão do texto. Acredita que em outras situações que ela denomina “práticas de co-presença”, em que a intertextualidade se verifica a partir da citação, da alusão, do plágio, da paródia, do pastiche e da paráfrase, isto é, observável na superfície do texto, a leitura e compreensão das relações entre textos depende do repertório cultural do leitor. A multiplicidade cultural e o repertório de diferentes níveis interferem na apreensão do sentido; assim, o que está posto no enunciado como intertextualidade pode não ter o efeito intencionado pelo autor.

Entre as práticas de co-presença, vemos, apenas a citação coloca nitidamente em evidência o jogo entre dois textos bem distintos. A referência, tanto quanto a alusão e o plágio, constituem frequentemente intertextos ambíguos. *Sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória.* Em casos de apropriação total, como pode ser o plágio, o texto citado se funde com o texto que cita, abolindo assim a dupla presença. Às vezes, as marcas de heterogeneidade podem vir da sintaxe e do estilo, o que facilita a identificação, mas, em outras, o “fundido” atinge toda a matéria do texto (SAMOYAULT, 2008, p. 52. Grifo nosso).

Torna-se interessante efetuar uma análise. Em uma manifestação ocorrida contra o PL 5069/13, que criminaliza o anúncio de meio abortivo e institui penas específicas para quem orientar a gestante ao aborto, ou informá-la sobre, circulou uma placa com os seguintes dizeres: “Meu útero não é \$ na Suíça pra ser da sua conta” (figura 3.1) transformado depois em: “Ei, Cunha! Meu útero não é dólar na Suíça pra ser da sua conta! / Pela vida das mulheres e contra o PL 5069/13!” (figura 3.2).

A primeira versão (figura 3.1) somente é compreensível no contexto do ano de 2015 brasileiro. O então Presidente da Câmara dos Deputados do Congresso Nacional, Eduardo Cunha, liderava o desengavetamento de projetos de lei que representam retrocesso nas conquistas e avanços em Direitos Humanos. Nas questões relacionadas aos direitos femininos, trouxe à tona o PL 5069/13, em meio a denúncias de sua participação em esquemas de lavagem de dinheiro e apontamentos de contas secretas, em seu nome e no de sua família, na Suíça. A justaposição entre útero e “\$ na Suíça” aludem a esse contexto.

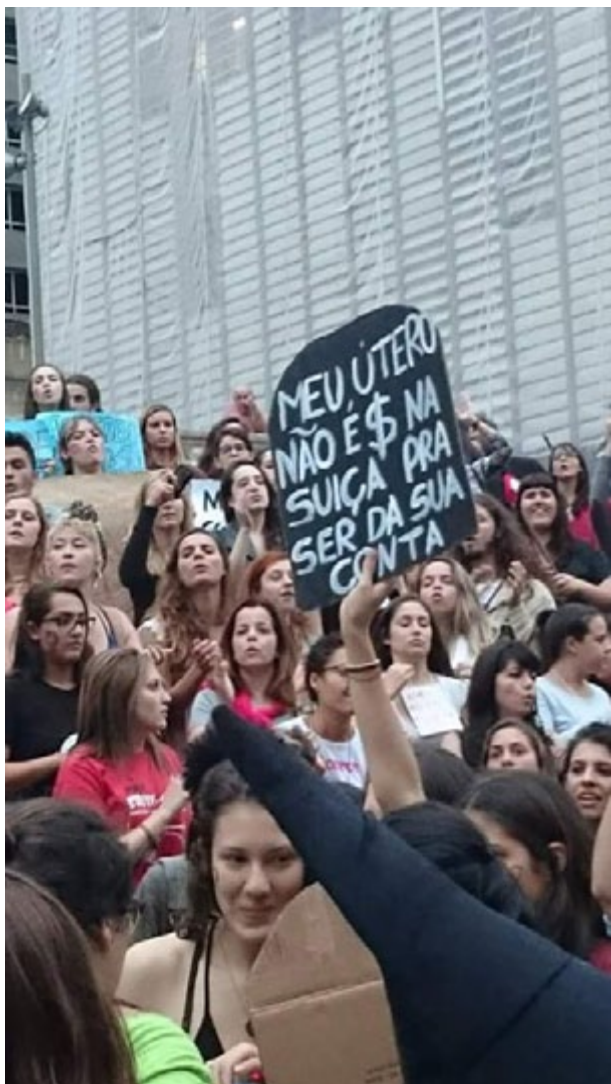


Figura 3.1: Imagem de protesto veiculada em <https://www.facebook.com/feminismode34>, em 7 nov. 2015. Acesso em 12 nov. 2016.

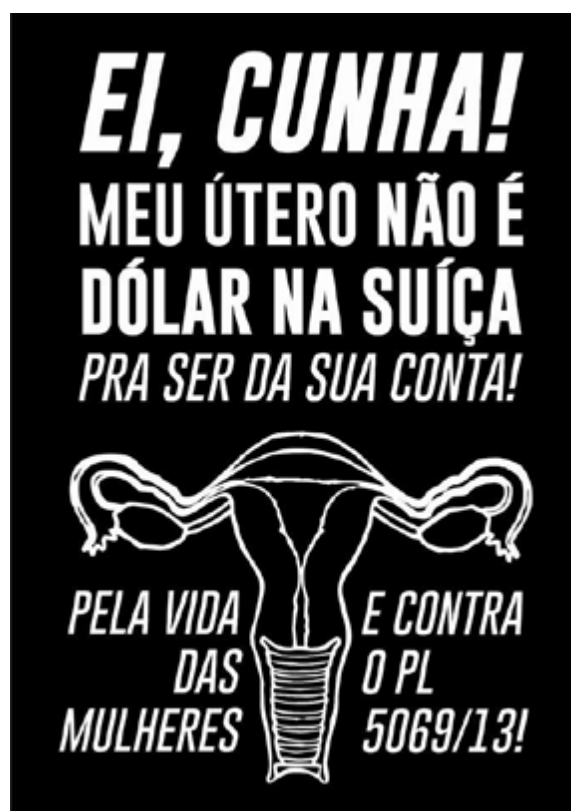


Figura 3.2: Imagem de campanha veiculada em <https://www.facebook.com/feminismode34>, em 7 nov. 2015. Acesso em 12 nov. 2016.

Segundo Fiorin, trata-se de uma alusão interdiscursiva, que é a incorporação de “temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de um contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (FIORIN in: BARROS e FIORIN, 1994, p. 34). Neste caso, verifica-se que a alusão precisa ser compreendida para a frase ter sentido. Uma coisa é afirmar “meu útero não é da sua conta”, de forma que se identifica o enunciador do sexo feminino, dirigindo-se a um enunciatário não identificável. O sentido da palavra “conta” é único: a frase significa “meu útero não lhe interessa”. Entretanto, ao referir-se a “dinheiro na Suíça”, “conta” adquire duplo sentido: pode ser “não interessa ao enunciatário” e “conta bancária na Suíça”, país para onde se remete dinheiro seja para fins de proteção patrimonial, seja para fins de lavagem de dinheiro (situação bastante comum). O duplo sentido, aqui, é obrigatório: a denúncia e as explicações acerca da conta na Suíça em nome de Eduardo Cunha e sua família foram as mais estapafúrdias possíveis. Assim, a frase sem a identificação do Presidente da Câmara como enunciatário aponta para ele por esses dois sentidos: “Meu útero não é da sua conta” e “\$ na conta da Suíça”. O primeiro sentido relaciona-se à apresentação, em plenário, do referido projeto, de sua autoria. O segundo, ao crime de lavagem de dinheiro que envolve seu nome.

A segunda versão (figura 3.2), ao introduzir o vocativo, esclarece a quem se destina a mensagem. Além disso, explicita o problema do PL 5069/13, sobre o risco à vida das mulheres.

Assim, não se pode generalizar que o desvendamento da alusão seja desnecessário para a compreensão dos textos. Pode ser que alguns textos não tenham o sentido comprometido pela falta de “cultura e sagacidade” do leitor. Entretanto, há aqueles em que o desvendamento é fundamental, caso contrário, não há sentido.

O conceito de intertextualidade defendido por Samoyault, como uma teoria ampla, seria também, segundo ela, um método eficaz para diversas áreas da análise literária, como a análise psicanalítica, a teoria da recepção, a análise estilística, a crítica genética e a sociocrítica.

A Análise do Discurso diferencia intertexto de interdiscurso. O intertexto, neste caso, define a relação entre textos que se verifica nas construções já citadas: alusão, paródia, pastiche, citação, paráfrase, plágio e, acrescentando-se, epígrafe. Orlandi (2001) afirma que a diferença fundamental entre o intertexto e o interdiscurso é que, no segundo caso, a memória é afetada pelo esquecimento, o que não ocorre no primeiro.

Se tanto o interdiscurso como o intertexto mobilizam o que chamamos relações de sentido, que explicitaremos à frente, no entanto o interdiscurso é da ordem do saber discursivo, memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer, enquanto intertexto restringe-se à relação de um texto com outros textos. Nessa relação, a intertextual, o esquecimento não é estruturante, como o é para o interdiscurso (ORLANDI, 2001, p. 34).

A interdiscursividade é um conceito amplo, que abrange discursos feitos e esquecidos e introduz no texto o contexto social, político, econômico, científico, ideológico, moral e ético, entre outros.

Para esta tese, chegou-se à adoção dos conceitos a partir da Semiótica, que distingue intertexto de interdiscurso, na medida em que define texto como objeto resultante da junção do plano de expressão (verbal, visual, sonoro, etc.) com o plano do conteúdo (discurso). Para compreender essa distinção, é preciso, primeiro, diferenciar o discurso do texto.

O conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido. Para começar a precisar a questão englobada sob o título de intertextualidade é preciso verificar como se concebe a produção do sentido. A semiótica chamada greimasiana entende o processo de geração do sentido como um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Nesse percurso se distingue a imanência, que diz respeito ao plano do conteúdo, da manifestação, que é a união do plano de conteúdo com um ou vários planos de expressão. No nível da imanência, há os seguintes patamares do percurso gerativo de sentido: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Para nosso propósito, vamos precisar os conceitos de discurso e texto. Aquele é o patamar do percurso gerativo de sentido em que um enunciador assume as estruturas narrativas e, por meio de mecanismos de enunciação, actorializa-as, especializa-as, temporaliza-as e reveste-as de temas e/ou figuras (Greimas e Courtès, 1979: 160). O texto é unidade da manifestação. É o lugar em que os diferentes níveis (fundamental, narrativo e discursivo) do agenciamento do sentido se manifestam e se dão a ler. É, por isso, labiríntico e estratificado. É o lugar da relação entre imanência e manifestação (FIORIN in: BARROS e FIORIN, 1994, p. 29-30).

Essa distinção é um recurso metodológico: o intertexto é verificado com clareza, pois refere-se a um outro texto já constituído, identificável na superfície do texto. Como o texto compõe-se de um plano de conteúdo, quando há um intertexto está estabelecido o interdiscurso. Esse recurso permite destacar os elementos que apontam para a interdiscursividade, seja ao evidenciar sua pré-existência constituída em um texto (intertexto), seja ao analisar a maneira como os discursos anteriores são absorvidos, retrabalhados e/ou redirecionados. A partir das relações interdiscursivas, é possível extrair do texto o seu contexto social, político, econômico, científico, ideológico, moral e ético, entre outros.

A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso. “Dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce, como em geral ele o pretende, de algum retorno às coisas mesmas, [...] *mas de um trabalho sobre outros discursos*” (Maingueneau, 1987: 88). Nessa medida, o discurso é social. Na verdade, se um discurso mantém relações com o outro, ele não é concebido como um sistema fechado sobre si mesmo, mas é visto como um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se (Idem, 1982: 88), pois ele se transforma, ao mesmo tempo, num espaço conflitual e heterogêneo e num espaço contratual (FIORIN in: BARROS e FIORIN, 1994, p. 35. Grifo do autor).

Desta perspectiva, todo intertexto é um interdiscurso; porém, nem todo interdiscurso é um intertexto. Não há texto que não seja interdiscursivo e, dessa forma, o contexto histórico e cultural é entranhado no texto. A interdiscursividade é a heterogeneidade constituída e a intertextualidade, a mostrada. A interdiscursividade é, também, o dialogismo de Bakhtin, que se refere a relações dentro do próprio texto (intratexto) e entre textos. Segundo Barros (1994, p. 2)

Em resumo, Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso.

Barros não distingue o intertexto do interdiscurso, por isso constrói a frase com “intertextualidade no interior do discurso”. Conforme lembra Fiorin (1994), ao tratar de dialogismo e polifonia, Bakhtin considerou o discurso bivocal, própria do intertexto, e a polifonia, a existência de diversas vozes em um texto. Em um romance, são discursos representados. São as falas de personagens, a partir da perspectiva de suas origens sociais, culturais, características psicológicas individuais etc. Definem-se, assim, centros distintos: o enunciado do narrador e o de cada personagem, em discurso direto, indireto ou indireto livre.

Na Análise do Discurso (Orlandi, baseada em Pêcheaux), embora se busque no texto as manifestações do interdiscurso, afirma-se que se considera a relação contextual do objeto analisado, porque o interdiscurso se realiza no contexto histórico.

Os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele (ORLANDI, 2001, p. 30).

Na semiótica de orientação francesa, “o objeto-textual resultante de uma enunciação” (BARROS, 2005, p. 86) é o texto ou um discurso “manifestado por um plano de expressão qualquer” (FIORIN, 2005, p. 45). O “modo como se diz” é a união do plano do conteúdo (discurso) com a manifestação, que é o texto.

Para a Semiótica, os vestígios estão no texto. As margens do texto, aquilo que não foi dito ou que poderia ser dito e não foi, estão na enunciação.

Enunciação: é a instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas que, pressuposta no discurso, pode ser reconstruída a partir das pistas que nele espalha; é também mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico e, nesse caso, deixa-se apreender graças às relações [...] [interdiscursivas] (BARROS, 2005, p. 86).

Dessa forma, é a partir dos elementos do próprio texto que se buscam as conexões intertextuais e as contextuais, ou seja, os aspectos sociais, históricos e culturais pertinentes, introduzidas pela interdiscursividade.

### 3.2. SOCIOSSEMIÓTICA, SEMIÓTICA PLÁSTICA E FILOSOFIA DA IMAGEM

Conforme Landowski, os sentidos são construídos não apenas pelo enunciador, mas pelo enunciatário. Embora se busque no texto os seus sentidos, estes não emanam do texto como algo inerente. De acordo com o semioticista, a Semiótica forjou instrumentos de leitura eficazes para a finalidade. Os textos contêm pistas e é a partir delas que se buscam os sentidos possíveis e, o semioticista no papel de leitor, os constrói.

Durante muito tempo, a semiótica foi tida (e ela mesma se considerou, em larga escala) como um método de análise do conteúdo. Ingenuamente (de dentro) ou por provocação (de fora), esperava-se que ela dissesse o *sentido dos textos*. E, é claro, ela não podia fazê-lo. Não por falta de instrumentos de leitura, pois ela já havia forjado alguns, relativamente eficazes. Mas, por causa de um mal-entendido sobre o objeto. De fato, mesmo considerando que os textos (assim como outras coisas) *fazem sentido*, isto não quer dizer que o sentido que seria o seu — essa espécie de “perfume” que parece emanar deles e que, ou nos envolve imediatamente, ou só se deixa definir à custa de muitos esforços — esteja presente como uma propriedade, uma dimensão, um componente substancial, ou seja, como uma coisa a ser descoberta e que esperaria desde sempre a nossa passagem para se deixar, um belo dia, apreender. Se o sentido não existe para se “pegar” (como seria um tesouro quando se cava a superfície) é porque ele, em todos os casos, deve ser *construído*: “compreender” é fazer, é operar, é construir (LANDOWSKI, 2001, p. 29. Grifos do autor).

Landowski considera toda forma de expressão, visual, sonora, gestual, verbal, um texto passível de análise a partir da Semiótica. O semioticista explica as diferenças e aproximações entre textos fixos e práticas, que são processos abertos, em devir. Como formas de manifestação são, evidentemente, distintos, opostos. Mas, segundo Landowski, na construção de sentidos, a oposição desaparece. Exemplifica através da manifestação de uma greve em que textos jornalísticos sobre o assunto são criados e para o qual existe um texto jurídico. Os fatos que ocorrem em razão da greve adquirem sentido na medida em que são lidos como textos; os textos, por sua vez, adquirem sentido diante das práticas específicas dos leitores.

Mas, para que as práticas e textos signifiquem alguma coisa, é preciso que essas manifestações, seja qual for a sua natureza respectiva (e o observador que as leva em consideração), apresentem *em si mesmas* um mínimo de traços estruturais que permitam justamente que sejam “lidas”. É aí que problemas delicados começam a aparecer, embora não se trate ainda especificamente de problemas *da semiótica*, mas de questões que, pela sua

própria generalidade, desafiam todas as teorias da interpretação há pelo menos um século (LANDOWSKI, 2001, p. 31. Grifos do autor).

As questões que se levantam são: se o sentido procede do objeto; se depende do sujeito leitor; ou se o sentido se constitui em uma relação entre objeto e leitor. Landowski acredita que a Semiótica francesa e a americana partem do mesmo ponto mas projetam-se em direções opostas. A Semiótica francesa torna-se limitante restritiva, enquanto a americana pode ser aplicada ao Universo. Ainda segundo Landowski, o pós-estruturalismo faz desaparecer o objeto para dar importância ao sujeito.

Partindo da ideia (doravante, um tanto repisada) que nada jamais faz sentido, a não ser em função de uma posição determinada de leitura — já Sausurre ensinava que é mesmo o ponto de vista que cria o objeto —, deduz-se pois a impossibilidade de atribuir a qualquer coisa, e em primeiro lugar, a qualquer texto, um sentido que lhe estaria intrinsecamente ligado. Ao contrário, haverá tantos intérpretes, tantos pontos de vista distintos e, conseqüentemente, tantas leituras diferentes que serão todos, por direito, equivalentes. E, certamente, tendo em vista a pluralidade dos níveis possíveis de apreensão do dado e de seus modos de construção imagináveis enquanto matéria significante, encontrar-se-á, sempre, escolhendo o ângulo apropriado em relação ao objeto empírico, traços suficientes para justificar qualquer leitura, por mais idiossincrática, subjetiva ou mesmo aberrante que seja. Único limite à deriva interpretativa uma vez engajada neste caminho, uma certa ética de leitura (LANDOWSKI, 2001, p. 31).

Landowski defende a Semiótica estrutural ou discursiva ou greimasiana como adequada à compreensão dos sentidos, uma vez que busca o sentido na relação entre sujeito e objeto.

O sentido, desta vez, não deverá ser descoberto no meio das coisas ou ser reconhecido nas mensagens codificadas postas em circulação pelo outro, e muito menos ser inventado gratuitamente. Será preciso *construí-lo*, e construí-lo *a dois*. Porque, se ele existe, só pode existir, semioticamente falando, como produto da *colocação em presença* de duas instâncias, oferecendo uma e outra o caráter de entidades organizadas, competentes para *interagir em situação*, uma enquanto “sujeito”, outra enquanto “objeto”, mesmo que estas posições sejam, em geral, intercambiáveis (LANDOWSKI, 2001, p. 35. Grifos do autor).

Na relação entre sujeito leitor e objeto, as noções de presença, situação e interação tornam-se centrais para a Sociosemiótica. O sentido deve ser construído na presença de duas instâncias, o leitor e o objeto, em uma interação em situação, ou seja, em ato.

[...] esse projeto nasce da decisão de deixar de uma vez por todas aos semiologistas as noções de *código* e de *signo*. Por oposição, a (socio) semiótica pretende construir uma problemática mais abrangente da *significação* concebida ao mesmo tempo como uma totalidade dependente da articulação estrutural imanente a cada discurso ou prática (e não de uma simples justaposição de elementos combinatórios) e como o resultado de uma construção negociada entre os actantes (e não como o produto de um simples reconhecimento de unidades pré-codificadas). Correlativamente, o projeto sociosemiótico procede de uma última escolha decisiva: a de privilegiar não a descrição *de sistemas* que determinariam a produção e a recepção das manifestações significantes (o que acabaria por encerrar as

práticas de sentido numa função de perpétua reprodução do mesmo), mas a análise do sentido realizado, investido nos objetos — nos enunciados, nos textos, nas coisas que nos circundam ou nos comportamentos que nós observamos —, a sociosemiótica se propõe como uma teoria da produção e da apreensão do sentido em *ato* (LANDOWSKI, 2014, p. 12. Grifos do autor).

Landowski afirma que a partir *Da Imperfeição*, de Greimas, abriu-se nova via de investigações complementares para abordagem do encontro estético. É o conhecimento que não se separa dos sentidos. O caminho proposto por Greimas passa pela mediação do sensível, do estético, ou mais precisamente, da estesia. Landowski utiliza os dois termos e opta por estesia. O estético no contexto utilizado por Landowski tem o sentido de aquilo que está exposto de maneira a tocar os sentidos. Daí o termo mais adequado ser estesia.

Deve-se, ao contrário, procurar dar conta da maneira pela qual o sensível e o inteligível, essas duas formas complementares de um único saber sobre o mundo, misturam-se e, provavelmente, até se reforçam uma a outra. Não somente o sensível “se sente” (por definição), mas ele próprio *faz sentido*, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto, por um lado a significação está *já presente* naquilo que os sentidos nos permitem perceber, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica *ainda presente* no plano onde o sentido articulado se constrói (LANDOWSKI, 2005, p. 95. Grifos do autor).

Observa-se na citação a afinidade com as colocações de Morin: “o sensível e o inteligível” como “duas formas complementares de um único saber sobre o mundo”. O pensamento simbólico toca o sensível; o pensamento racional é inteligível.

Landowski observa que Greimas e Courtès “situam no limite da fabulação mítica” o discurso estético, e “a relação estética é descrita como ‘o movimento inverso daquele que resolve os sincretismos’” (LANDOWSKI, 2005, p. 100). Conforme se verá no próximo tópico, o entendimento de fabulação mítica é explicado por Bergson e torcido por Deleuze. Segundo este último filósofo, a fabulação está diretamente relacionada à criação poética.

Na apreensão estética, o sentido não é apenas inteligível, mas sentido.

[...] o que é experimentado, vivido, “sentido” a favor do processo — quer denominemos “paixão” (da alma ou do corpo) ou, de modo mais abrangente, *experiência estética* — não se define aqui como a antítese da “razão” mas se articula à “ação”, à maneira como o sujeito interage com algum outro sujeito ou com os objetos que ele encontra, cada um dos integrantes da relação ajustando-se, em ato, ao outro enquanto seu parceiro dinâmico. Pois, só um certo modo de “ajuste” (*De l’L*, 27) [Da Imperfeição, de Greimas], uma certa forma de permeabilidade e de sintonia, ou ainda de “contágio” entre elementos co-presentes no espaço ou relacionados no tempo pode dar à co-presença dos actantes, ao seu estar-juntos na imanência do sensível, um “sentido *sentido*” (LANDOWSKI, 2005, p. 104. Grifos do autor).

Em outro trabalho, Landowski (2014) define os termos ajuste, estesia e sensibilidade de maneira a constituir ferramentas de análise. Os conceitos são regidos

pelo que ele denomina regime de ajustamento, um dos quatro regimes de interação. Os outros são a álea, que se relaciona ao acaso; a programação e a manipulação. No regime de ajustamento entram em jogo a sensibilidade, a competência estética, o contágio, a estesia e a união.

Trata-se de um regime entre iguais, onde os actantes coordenam suas dinâmicas respectivas em função de um princípio de *sensibilidade*. Ele põe em jogo o processo de *contágio* fundado sobre as qualidades sensíveis dos parceiros da interação, isto é, de um lado, a *consistência* estética (plástica e rítmica) dos objetos e, de outro, a *competência* estética dos sujeitos (LANDOWSKI, 2014, p. 17).

A união relaciona-se a uma dinâmica interacional; o contágio é a alteração do estado do sujeito devido ao estado do outro, por exemplo, o riso ou o bocejo contagiam sem a necessidade de que o elemento motivador do riso ou do bocejo sejam conhecidos. Sobre a estesia, de um lado é necessária a consistência estética no objeto que, com a sensibilidade, será sentida e compreendida conforme a competência estética do leitor, que se constrói na interação e na medida em que é exercida.

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, a série *A vulnerabilidade do ser* constitui-se de 52 fotografias aparentemente independentes. A princípio, o tema as une, e cada imagem tem a sua autonomia. A título de exemplo, será verificado como a identificação das estruturas interdiscursivas contribui no sentido de três imagens da série.

A análise de imagens, a partir da Semiótica Plástica ou Visual leva em consideração o título dado pelo autor à imagem. Esta é a primeira relação interdiscursiva que se estabelece, de forma a direcionar um sentido. Aquelas que não têm título exigem a observação da obra visual em seus aspectos formais e a identificação do tema ou de recorrências tanto no interior da imagem quanto em um conjunto de obras do autor, de maneira a apreender um primeiro significado, para, em seguida, compreender a construção do sentido ou do sensível.

No primeiro capítulo e no início deste, distinguiu-se o plano do conteúdo, o discurso, do plano de expressão, a manifestação. Afirmou-se, em consonância com Fiorin e Barros, que o texto é o resultado da junção do plano do conteúdo com o plano da expressão. No texto visual, verifica-se uma dificuldade de distinção entre o plano do conteúdo e o plano de expressão porque o conteúdo visual é confundido com a imagem que se vê no plano de expressão. A palavra imagem pode referir-se a qualquer manifestação plástica, isto é, imagem material. Mas imagem é também o que se pode ver a partir da manifestação verbal e, assim, referir-se ao plano do conteúdo. Neste caso, as imagens “são conceituais, pois as imagens não são vistas nem ouvidas, mas imaginadas (PIETROFORTE, p. 34).

[...] quando se trata do plano de expressão plástica, a imagem do conteúdo é facilmente confundida com a imagem que se vê por meio da expressão,

e uma é tomada pela outra sem distinções. O desenho de uma árvore, por exemplo, é formado por meio de categorias plásticas, pois nele há cromatismo e forma, dispostos numa topologia — trata-se da imagem vista —, mas reconhecer nesse significante uma relação com o conceito de árvore diz respeito ao plano de conteúdo, pois são categorias semânticas que definem o conceito de árvore — trata-se da imagem imaginada. Construída por meio de formas semânticas, a imagem do conteúdo tem propriedades conceituais que, quando textualizadas em semiótica plástica, passam pelo processo de manifestação em que categorias de conteúdo são traduzidas em categorias plásticas.

O texto visual tem a característica de possuir um plano de expressão cuja organização precisa ser elucidada na construção de sentidos. Segundo Barros (2005) a análise do plano de expressão não constituía foco de interesse da Semiótica, porque é um plano que, em princípio, não faz parte do percurso gerativo de sentido. Entretanto, há muitos casos em que “o plano da expressão assume outros papéis e compõe organizações secundárias da expressão [...]” que “do mesmo modo que os percursos figurativos do conteúdo, têm o papel de investir e concretizar os temas abstratos e de fabricar efeitos de realidade” (BARROS, 2005, p. 81).

Em um poema, por exemplo, os efeitos sonoros produzem sentidos e a relação entre som e conteúdo tem caráter semissimbólico.

Os sistemas semissimbólicos podem ser denominados poéticos e ocorrem no texto literário, na pintura, no desenho, na dança, no quadrinho ou no filme, que procuram obter os efeitos acima mencionados de recriação da realidade, de adoção de um ponto de vista novo na visão e no entendimento do mundo (BARROS, 2005, p. 81).

A explicação de Pietroforte (2004, p. 8-10), complementa a citação acima:

[...] partindo dos conceitos de signo e de símbolo de F. de Saussure, define-se o semissimbolismo entre o arbitrário de signo e o motivado do símbolo. [...] Quando se trata de objetos próprios dos sistemas semióticos plásticos, sempre que houver uma relação semissimbólica entre formas plásticas e formas semânticas, há efeito de poeticidade. Contudo, nem todo semissimbolismo é necessariamente uma semiótica plástica. Uma relação entre sabores, próprios de uma semiótica gustativa, pode ser semissimbólica caso uma categoria dessa ordem, como *doce vs. salgado*, seja relacionada a uma categoria dessa ordem, como *infantil vs. adulto*. Como a semiótica plástica estuda as formas de expressão relacionadas a formas de conteúdo, toda semiótica plástica é semissimbólica, mas nem todo semissimbolismo é uma semiótica plástica. Desse modo, como afirma o próprio J. M. Floch, a semiótica plástica faz parte da semiótica semissimbólica, que por sua vez faz parte da semiótica poética. Esse é o estatuto semiótico do conceito de semissimbolismo.

Segundo Pietroforte (2004, 2007), há três categorias plásticas: a eidética, relativa à forma; a cromática e a topológica, relativa à composição. É com essas categorias que o conteúdo se relaciona de maneira a estabelecer a relação semissimbólica.

[...] Roland Barthes propõe que, em relação à imagem, a palavra pode ter duas funções: de ancoragem ou de etapa [...]. Para o semiólogo, “toda imagem é polissêmica, implicando, subjacente aos seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e



Figura 3.3: Claudia Andujar. Da série *A vulnerabilidade do ser*. Rio Catrimani (*Wakata-u*), Território Indígena Yanomami, Roraima, 1976.

Figura 3.4: Claudia Andujar. Da série *A vulnerabilidade do ser*. Corrida do ouro em Boa Vista, Roraima, 1989.



Figura 3.5: Claudia Andujar. Da série *A vulnerabilidade do ser*. Yanomami afetados por doenças levadas pela corrida do ouro, *Paapi-u*, Território Indígena Yanomami, Roraima, 1990.

ignorar outros” [...] A articulação da imagem com a palavra, portanto, torna-se um dos modos de orientar e restringir essas escolhas do leitor: quando as palavras explicam o que se passa nas imagens, como nas legendas das fotos jornalísticas, o verbal cumpre a função de ancoragem; quando entre palavra e imagem há uma relação complementar, que se resolve na totalidade da mensagem, como nos diálogos das histórias em quadrinhos, o verbal cumpre sua função de etapa (PIETROFORTE, 2004, p. 49).

Os títulos de obras visuais cumprem a função de ancoragem e os textos inseridos no plano da composição visual têm a função de etapa. A estas duas funções conceituadas por Barthes, Pietroforte identifica dois modos diferentes de relacionamento:

Tanto em sua função de ancoragem quanto de etapa, o texto verbal pode relacionar-se com a imagem de, pelo menos, dois modos: com ou sem o estabelecimento de relações semissimbólicas entre categorias semânticas, do plano do conteúdo, e categorias fonológicas e plásticas, do plano da expressão. Vamos chamar esses dois modos, respectivamente, de modo referencial e modo poético. Sem semissimbolismo, o modo referencial do texto verbal delimita a polissemia da imagem, mas com semissimbolismo, além dessa delimitação, constrói-se uma poeticidade entre imagem e palavra (PIETROFORTE, 2004, p. 50).

Andujar não elaborou um título para cada imagem fotográfica. Agrupou em séries, cada uma com um nome específico. A última série do livro, *Sonhos*, é também o nome de um verdadeiro processo de trabalho que não finaliza, “uma bricolagem virtual infinita”, como se repetiu diversas vezes neste trabalho, que se desdobra em inúmeras exposições e construções de imagens novas.

As três imagens destacadas para a análise neste tópico têm como temas situações diferentes: uma/um jovem Yanomami imersa/o na água, apenas com a frente, acima do nariz, na superfície (figura 3.3); muros e paredes de uma área urbana (figura 3.4); uma criança Yanomami com um caldeirão de alumínio diante de uma maloca (o *yano* ou *xapono*) construída com materiais industrializados (figura 3.5). As duas últimas foram produzidas no mesmo contexto e período histórico. Todas, porém, foram agrupadas sob o título *A vulnerabilidade do ser*, série que engloba imagens de imigrantes, famílias, animais em matadouro, um trabalhador e animais mortos, o ex-marido e a sombra da própria fotógrafa. Embora tenham sido realizadas para finalidades diferentes, as fotografias são tingidas pelo sentido do título da série. Além disso, cada imagem possui legenda, seja de forma a identificar o local onde a imagem foi realizada, bem como para trazer outras informações, como ocorre com as figuras 3.4 e 3.5.

A legenda da figura 3.3 identifica o rio onde se banha o/a jovem. Wakata-ú (*Wakat<sup>h</sup>a u*) é o nome que indica o rio, assim como Paápi-ú. A legenda localiza geográfica e temporalmente (1976) a produção da imagem. O reconhecimento do sexo não se faz preciso por não existir um estudo sistematizado sobre a pintura corporal

Yanomami. Além disso, os cabelos são cortados da mesma forma entre homens e mulheres, e não há distinção de sexo a partir de grafismos da pintura corporal. O que pode ser notado pela observação das fotografias de Valdir Cruz (2004) é que a pintura facial feminina ocupa uma área menor no rosto, de maneira a conferir maior delicadeza em relação à pintura facial masculina. Dessa forma, é provável que o indivíduo retratado seja do sexo feminino. Laymert Garcia dos Santos (in: ANDUJAR, 2005, p. 51), entretanto, refere-se ao retratado como “garoto Yanomami”.

A leitura de Santos (in: ANDUJAR, 2005, p. 51) identifica um temor apesar da expressão alegre:

No centro do quadro, em meio a muitos círculos concêntricos, vemos o rosto luminoso do garoto contornado pelo círculo negro de seus cabelos e da sombra que lhe cobre a boca, o queixo e toda a parte inferior da face. Novamente o enquadramento sugere um embate entre claridade e sombra, manifesto na água e duplicado na cabeça do menino. Sua expressão alegre, perceptível nos olhos semicerrados, irrompe para fora d’água quase como se ele fosse um animalzinho esperto e ágil. Ao mesmo tempo, porém, algo indica que ele se arrisca, inconsciente do perigo de encontrar-se num lugar que, visivelmente, não dá pé... Assim, a brincadeira pode num átimo transformar-se em tragédia, enquanto Claudia compartilha sua apreensão com o espectador.

Essa apreensão resulta de uma projeção subjetiva de preocupações de um indivíduo da cidade diante da natureza desconhecida e indômita. Ela não é proibida, mas apresenta contradições. A irrupção para fora d’água é uma leitura pertinente, assim como a comparação a um animalzinho esperto e ágil. Essa comparação contradiz a projeção subjetiva do leitor: o animalzinho esperto e ágil conhece o meio que habita. Outro elemento a ser considerado é a tranquilidade que a imagem apresenta. Pode ser que a projeção subjetiva do leitor envolva a traição. Entretanto, o caminho de leitura a seguir será outro.

Propõe-se a leitura da imagem a partir da identificação do indivíduo com o feminino. Essa associação é respaldada em Bachelard (1997). Como se verá adiante, até mesmo no contexto Yanomami essa associação é permitida. Bachelard associa a água ao feminino e ao maternal, pois na imaginação da matéria, todo líquido é água e, assim, a felicidade do leite é água. Nessa relação, entre o leite e a felicidade existe a boca e Bachelard (1997, p. 122) faz a seguinte colocação: “a boca, os lábios — eis o terreno da primeira felicidade positiva e precisa, o terreno da sensualidade permitida. A psicologia dos lábios mereceria, por si só, um longo estudo”. Na imagem, a boca da personagem encontra-se no limite da superfície da água, entre submerso e emerso. Se Bachelard afirma que a boca é o terreno da sensualidade permitida, nessa condição que sugere um revelar-se, torna-se mais sensual.

De acordo com Bachelard (1997, p. 36), a imagem da banhista “agitando as águas, quebra sua própria imagem”: não é uma imagem verdadeiramente poética. “A função sexual de um rio”, afirma Bachelard, “é a de evocar a nudez feminina”

(BACHELARD, 1997, p. 36). Algumas vezes, até mesmo o reflexo nas águas evoca a figura feminina.

A água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem tosa, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*, é um desejo antes de ser uma imagem.

Do mar vêm à superfície seres materiais. O rio carrega, primeiro, um reflexo que é antes um desejo. Essa é uma concepção elaborada a partir da cultura ocidental que valida a associação da água do rio ao feminino, que coincide com a concepção Yanomami.

A jovem tem seu rosto centralizado na imagem, envolto nas curvas das ondulações da superfície da água. O leve sorriso no semblante e a calma da superfície do rio conferem serenidade à fotografia. É indicativo do ser em comunhão com os elementos da natureza. Por não haver outros elementos, a composição centralizada, que foge à regra dos terços, confere uma força de convergência para o rosto da jovem. O espectador é envolvido e atraído ao olhar da Yanomami, assim como são seduzidos os caçadores Yanomami.

Na profundidade das águas esconde-se a casa do monstro-sucuri *Tëpërësi*, sogro de *Omama*, onde vivem também os espíritos *Yawarioma*, cujas irmãs seduzem e enlouquecem os jovens caçadores Yanomami, dando-lhes, assim acesso à carreira xamânica (ALBERT in: ANDUJAR, 1998, p. 10).

*Omama*, em outra versão do mito, é *Omawë* e *Yoawë* (*Yoasi*), seu irmão mais velho. Durante uma pescaria, *Yoawë* avistou duas belas moças de longos cabelos emergindo da água. Voltou da atividade visivelmente mal-humorado, o que instigou a curiosidade de *Omawë*.

The next day *Omawë* wanted to go with *Yoawë* to the same stream to see whether those beautiful women would appear again. He wanted to abduct them, one woman for each of them. They arrived, and sat down at the water's edge. One woman did not take long to emerge from the water. She was beautiful, with very long hair. But she was alone. *Omawë* fell in love, and without further ado he grabbed her and carried her off to his house. [...] That woman was the daughter of *Rahara-riwë* and was named *Kamanae-yoma*<sup>1</sup> (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 378).

*Rahara-riwë* (*Tëpërësi*) é um monstro do rio que, segundo os *lyëwei-teri*, é tio da anaconda. Furioso com o rapto de sua filha, ele provoca inundação e, como

1 “No dia seguinte, *Omawë* quis ir ao mesmo riacho com *Yoawë*, para ver se as moças bonitas apareceriam novamente. Ele queria abduzi-las, destinando uma para cada um deles. Eles chegaram ao local e acomodaram-se na beira da água. Uma mulher não demorou a emergir da água. Ela era bonita, com um cabelo muito longo. Mas estava sozinha. *Omawë* se apaixonou e sem demora agarrou-a e levou-a para sua casa. Aquela mulher era a filha de *Rahara riwë* e se chamava *Kamanae-yoma*” (trad. nossa).

vingança, *Omawé* provoca a seca. A história relata que era das terras de *Rahara-riwé* que origina a mandioca. Até então, *Omawé* e sua família comiam outra raiz pensando tratar-se de mandioca. *Omawé* afasta-se de sua terra de origem com a família constituída com *Kamanae-yoma*, casa-se uma segunda vez e, em terras distantes, dá origem aos estrangeiros. Esta versão do mito também explica porque os estrangeiros chamam o outro pelo nome, algo temido pelos Yanomami, pois ser chamado pelo nome próprio pode provocar seu chamado para outra dimensão. No mito, *Omawé* chama seu irmão *Yoawé* pelo nome, quase como um descuido.

A imagem, portanto, não é mero retrato de um indivíduo Yanomami. No plano do discurso, observa-se a coexistência do mito, que se atualiza nos sonhos de iniciação xamânica: “Outras vezes ainda, eu respondia ao chamado das mulheres das águas que chamamos *mãuyoma*. São as filhas de *Tépérésiki*, o sogro de *Omama*; as irmãs da esposa que este pescou no primeiro tempo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 92). Esta é a relação interdiscursiva que a imagem apresenta.

Um plano de expressão, porém, pode ser suporte para mais de um plano de conteúdo, ou discursos que conferem significados. É a característica polissêmica da imagem. Assim como foi possível a leitura de Santos transcrita no início da análise, a figura 3.3 pode ser compreendida como a imagem de Yanomami em um banho tranquilo no Rio Catrimani, em perfeita comunhão com a natureza, em um momento de harmonia. Ou pode prevalecer o significado mítico das águas:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação. [...] Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. [...] Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um “homem novo”, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico (ELIADE, 2008, p. 110).

A polissemia é característica da obra que tem função estética. Orlandi denomina polissemia ou criatividade os enunciados em que se observa a evidência do plano da expressão e da exploração dos recursos de conotação, em contraposição ao que chama de paráfrase ou produtividade, formas textuais em que se identifica uma função utilitária. Conforme apontou Landowski, porém, a polissemia limita-se ao que ele chama de ética de leitura, ou seja, de pertinências.

Morte e renascimento do simbolismo das águas pode ser pertinente para uma imagem agrupada sob a temática da vulnerabilidade do ser, especialmente sob a ótica do não índio. Para a ótica indígena, a prevalência do mito é pertinente, na medida em

que é a realidade vista pelos xamãs e possibilidade de vidência do mito ao índio não iniciado.

A figura 3.4 apresenta uma superfície que dá a impressão de tratar-se de uma colagem aleatória, mas é o plano fechado de uma paisagem urbana. Em destaque, na área vermelha do primeiro plano, está a palavra “ouro”, que se repete nos diferentes planos, inclusive no reflexo da porta de vidro. Diversamente às imagens de pessoas retratadas por Andujar, esta apresenta certa agressividade, em função da cor vermelha, a ocupar o primeiro plano e uma grande área da imagem e dos letreiros, em variados tamanhos e também, majoritariamente, na cor vermelha, que repetem a palavra “ouro”. Aqui, a relação semissimbólica do texto com o conteúdo e com as categorias plásticas é evidente. O reflexo do ser humano, de costas, encurvado sobre a bicicleta, é pequeno em relação ao peso da imagem do texto escrito. A legenda confirma o contexto de produção dessa imagem: a corrida do ouro, e o cenário é a capital Boa Vista, em via tomada pelo comércio em torno do ouro, no ano de 1989.

Diferentemente de Serra Pelada, área de extração mineral em Curionópolis, Pará, o garimpo em Roraima se deu em terras habitadas por Yanomami, reconhecidas como território indígena somente em 1991. A imagem tem relação direta com a figura 3.5, cuja legenda acrescenta informações: não é apenas a criança retratada que foi afetada pelas doenças trazidas pelos garimpeiros, mas vários Yanomami, na medida em que o participio passado está no plural (“afetados”).

Nesta última imagem, a composição segue a regra dos terços e apresenta um drapeado similar ao de cortinas de teatro. A aparência improvisada da maloca e o caldeirão de alumínio, que destoam do ambiente tradicional do índio, parece indicar que a aparente harmonia estética da fotografia será descortinada pela legenda, que denuncia a situação degradante a que foram submetidos os índios do agrupamento das margens do Paápi-ú com a corrida do ouro. O contexto histórico trazido pelas imagens e pelo conteúdo das legendas remete ao confronto entre garimpeiros e Yanomami, com ações inescrupulosas do primeiro grupo em relação ao segundo, além da contaminação dos índios com doenças desconhecidas. Porém, muitos garimpeiros estão, assim como os Yanomami, em situação de vulnerabilidade, como vítimas de um sistema excludente. Esse é o sentido da imagem refletida de um homem encurvado sob o ouro, sobre uma bicicleta (fig. 3.4). O texto de uma matéria veiculada em rádio pode iluminar esta colocação:

No pouco tempo em que trabalhou no garimpo, o agora agricultor Geraldo Lira, de 54 anos, aprendeu que nenhum dinheiro paga a devastação ambiental. Ou pelo menos não deveria. Especialmente quando a atividade não oferece nenhum ganho para a comunidade do entorno. Essa foi a realidade que ele presenciou em algumas reservas próximas ao município de Itaituba, no oeste do Pará, onde chegou a passar dias em claro atrás de ouro e diamante, há mais de 30 anos. / O tempo passou e o hoje o temor de Geraldo é

outro: Itaituba foi escolhida como área estratégica para o futuro de setores gigantes da economia brasileira. É ali que o agronegócio e a geração de energia vêm dando passos decisivos. “Tenho receio em relação ao aumento da criminalidade. Também tem o caso dos ribeirinhos. A represa do rio vai trazer uma mudança bem significativa em relação ao ambiente natural que era antes” (GOULART, 2015, s. p.).

A série contém muitas imagens relativas à migração e imigração. O discurso de histórias de trânsito de pessoas em busca de uma condição melhor de vida, o sucesso e a decepção podem imbuir a figura desse homem, aparentemente eternizado no ato de pedalar. Ressalta-se que o homem real que emprestou sua imagem à fotografia pode não ter sido um garimpeiro: a sua imagem é que constrói um personagem oprimido e em trânsito no plano da fotografia.

A relação interdiscursiva nestas duas imagens (figuras 3.4 e 3.5) estabeleceu-se com a história da invasão em terras yanomami motivadas pelo garimpo e suas consequências, tanto na área urbana quanto em território yanomami. Na cidade, são muitas as casas comerciais com anúncio de compra de ouro. Entre os Yanomami, as doenças causadas pelo contato com garimpeiros e com a poluição dos rios é agravada com o uso de material impermeável nos *yanos*, o que altera a condição ambiental do interior da casa coletiva.

### 3.3. FABULAÇÃO

#### 3.3.1. Fábula

A palavra fábula provém do latim *fābula*, também grafado *fābŭla* (CUNHA, A., 1998, p. 346), que significa conversa. A partir da noção de assunto ou objeto de conversa, passou a significar história (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 436). Conforme Cunha (A., 1998, p. 525), a palavra portuguesa mito deriva do baixo latim *mythus*, que por sua vez deriva do grego *mythos* (μῦθος), “palavra expressa, discurso, fábula”. Ernout e Meillet (1951, p. 436) registram o significado, para fábula, de diálogo posto em cena ou peça de teatro: *fābula scaenica* e *fābula ad actum scaenarum composita*. Ao que tudo indica, fábula, em seu sentido primordial, tem uma relação intrínseca com a oralidade e, assim, com as narrativas orais e, mais, com a performance cênica, assim como *mythos*, que tem o significado de narrativa e insere-se em um contexto de oralidade da cultura grega, que pressupõe uma performance.

Na versão em língua portuguesa de *Arte Poética*, em algumas passagens aparece o termo *mythos* para designar a fábula, isto é, ambas as palavras são utilizadas como sinônimas. Aristóteles explica a fábula como uma ação, um fragmento da tragédia ou da epopeia, no contexto da dramaturgia. Ele utiliza, muitas vezes, como

sinônimo de conjunto de ações. A fábula como a mínima unidade de ação assemelha-se ao que, em Semiótica, é designado programa narrativo: o sintagma elementar da sintaxe narrativa. É um enunciado de uma ação que rege um enunciado de estado; uma ação que altera um estado. Um texto se realiza com um percurso narrativo, que é um encadeamento de programas narrativos.

Atualmente, os termos mito e fábula são utilizados em contextos diferenciados. Fábula define-se como uma narrativa curta com função moralizante e, muitas vezes, compõe-se de personagens animais. O mito, conforme apontado na introdução desta tese, de uma perspectiva antropológica, relaciona-se a narrativas cosmogônicas.

Entretanto, em muitas ocasiões, mito e fábula têm os mesmos significados, o que seria lógico, pois aparentemente uma palavra teria sido tradução da outra, conforme se nota na colocação de Cunha (1998, p. 525). A seguinte citação de Morin (1999, p. 174) exemplifica essa condição:

O mito é inseparável da linguagem e, como *Logos*, *Mitos* significa, na origem, palavra, discurso. / Nascem juntos, da linguagem, e depois se distinguem; *Logos* torna-se o discurso racional, lógico e objetivo do espírito pensando um mundo que lhe é exterior; *Mitos* constitui o discurso da compreensão subjetiva, singular e concreta de um espírito que adere ao mundo sentindo-o do interior. Depois, *Mitos* e *Logos* opuseram-se; *Mitos* apareceu ao *Logos* como fábula e lenda desprovidas de verdade; *Logos* apareceu ao *Mitos* como abstração desencarnada, exterior às realidades profundas.

Mito torna-se sinônimo de fábula na medida em que a lógica se opõe ao mito, ou na medida em que o pensamento racional tenta eliminar o pensamento simbólico. Segundo a lógica do pensamento racional, mito e fábula são narrativas falsas. Como foi abordado na introdução, Benjamin considera o mito aterrorizante e a fábula acalentadora. Verifica-se que este autor distingue a natureza das duas instâncias.

Para ler os mitos, é preciso aproximar-se de conhecimentos simbólicos, conforme destaca Bachelard (1997, p. 141-142):

Se somos muito parcimoniosos no uso dos documentos mitológicos, devemos recusar qualquer referência aos conhecimentos racionais. [...] Para uma mente moderna, a diferença entre uma água pura e uma água impura é inteiramente racionalizada. [...] Uma mente racionalizada — de magros conhecimentos psicológicos, como tantos fabricados pela cultura clássica —, meditando sobre um texto antigo, transporta então, como uma luz recorrente, seu conhecimento preciso sobre os dados do texto. Sem dúvida ele se dá conta de que os conhecimentos sobre a pureza das águas eram outrora deficientes. Mas acredita que esses conhecimentos correspondem ainda assim a experiências bem especificadas, bem claras. Nessas condições, as leituras de textos antigos são por vezes *lições demasiado inteligentes*. O leitor moderno, com muita frequência, atribui aos antigos “conhecimentos naturais”. Esquece que os conhecimentos que se supõem “imediatos” estão envolvidos num sistema que pode muito artificial; esquece também que os “conhecimentos naturais” estão implicados em devaneios “naturais”. [...] São esses *devaneios* que deveríamos sobretudo reconstituir quando interpretamos um texto de uma civilização desaparecida. Seria preciso não apenas pesar os fatos como também determinar o peso dos sonhos. Pois

na ordem literária, tudo é sonhado antes de ser visto, ainda que seja a mais simples das descrições.

Para aproximar-se dos mitos, é preciso reconhecer a função fabuladora, os “devaneios naturais” referidos por Bachelard. Se se aborda um texto mítico a partir da perspectiva racional, a tendência é a explicação empobrecedora do texto simbólico, com adequações lógicas e condizentes com o saber científico.

Segundo a definição de Barros (2005, p. 85), chama-se discurso figurativo “o discurso em que o investimento figurativo goza de certa autonomia e ocupa as dimensões do discurso, perpassando-o ou recobrando-o todo, como ocorre nos discursos poéticos ou nos religiosos, entre outros”. Por essa definição compreende-se a presença das imagens nas narrativas míticas e nas produções literárias, estas analisadas por Bachelard enquanto imaginação simbólica.

### **3.3.2. Função fabuladora**

No primeiro capítulo, mencionou-se a existência de uma função fabuladora nas imagens de Claudia Andujar. No segundo capítulo, pontuou-se uma relação direta entre a colocação de Colchester e a fabulação deleuziana, bem como a relação entre mitos e a função fabuladora bergsoniana.

Henri Bergson, em seu livro *As duas fontes da moral e da religião* (1978), escrito em 1932, procura elucidar as leis da vida que geram o corpo social, as quais seriam os princípios de pressupostos morais e religiosos. E, assim como para a moral e a religião, Bergson afirma haver duas fontes para a arte: uma espiritual e outra material. É neste livro que o filósofo formula o conceito de função fabuladora.

Para Bergson, duas forças atuam na sociedade humana, uma como pressão e outra como impulsão. A primeira relaciona-se à conservação; a segunda, à potência de criação. São forças que coexistem internamente à organização social. A conservação é a força ligada ao instinto, que garante a continuidade da vida; a potência de criação refere-se ao que o filósofo denominou “emoção criadora”. A coexistência só é possível por causa da inteligência, o meio pelo qual essas forças são atualizadas. A inteligência é como uma linha que divide a impulsão, a “emoção criadora”, que é supra-intelectual e o instinto virtual, que é conservação e é infraintelectual. O instinto virtual é “antes, de realidade mal perceptível em sua atuação, sensível no entanto em sua pressão” (BERGSON, 1978, p. 76), isto é, é o instinto que não se encontra em ação, não atualizado, mas intervém na inteligência como memória, para a conservação do indivíduo e da sociedade.

Dessas forças, originam-se duas categorias de moral e de religião, uma estática (conservação) e outra dinâmica (impulsão). A emoção criadora permite a ruptura e o avanço ao novo, impulsiona a inteligência a empreender.

Para o filósofo, o instinto e a inteligência possuem a mesma origem, dissociam-se ao avolumar-se. O instinto faz com que o corpo utilize ou crie um instrumento de maneira orgânica, como sua extensão. A inteligência produz instrumentos que produzirão outros. O salto que a inteligência propicia em relação aos demais animais é a capacidade de fabricação de instrumentos que geram outros e que não têm uso restritivo. Rompe-se a relação orgânica entre o instrumento e o corpo. O instinto torna uno corpo e instrumento; o instrumento, fabricado inteligentemente, pode tomar uma forma qualquer, servir a qualquer uso, em uma relação inorgânica.

No plano moral, instinto virtual é o hábito; no religioso, é função fabuladora.

A função fabuladora, segundo Bergson, não é emoção criadora, é da ordem da conservação. Ela pertence à inteligência e existe para conter a exacerbação da inteligência.

De fato, a função fabuladora, que pertence à inteligência e que no entanto não é inteligência pura, tem precisamente esse objeto. Sua função é elaborar a religião de que tratamos até agora, a que chamamos estática e da qual diríamos que é a religião natural, se a expressão não tivesse adquirido outro sentido. Basta-nos, pois resumir para definir essa religião em termos rigorosos. *Trata-se de uma reação defensiva da natureza contra o que poderia haver de deprimente para o indivíduo, e de dissolvente para a sociedade, no exercício da inteligência* (BERGSON, 1978, p. 169. Grifo do autor).

A fabulação é uma faculdade, cuja função é falsificar a memória, é substituir lembranças e percepções reais por falsas. Como se sabe, a memória é conceituada por Bergson em *Matéria e Memória* (1896), livro em que tece relações entre o espírito e o corpo, a memória e a matéria, relações que são mascaradas pelo espaço. Aqui, Bergson traça a ontogênese da percepção. Outro conceito caro ao filósofo é o de duração, tratado em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), que traz uma especulação filosófica sobre a consciência e uma crítica à noção de espaço.

É preciso, então, compreender o conceito de memória em Bergson, bem como os de duração, percepção e imagem. A duração é um ato, distinto do espaço, cujo esforço de apreensão se dá pela intuição. A duração e a memória têm relação com experiências reais e vividas e são acessadas pela percepção e pela inteligência. Para Bergson, a inteligência não contribui com o exercício do pensamento, porque ela se subordina à faculdade de agir. A inteligência permite uma previsão em função do reconhecimento do já conhecido e prepara a conduta diante de situações propícias ou não. A distinção entre instinto e inteligência, conforme já comentado, está na capacidade infinita de fabricação de objetos. A inteligência permite soluções e, ao mesmo tempo em que se tem um ganho nesse sentido, perde-se algo que é essencial

à vida, o ato da duração. A quebra entre o instrumento fabricado e o corpo que o fabrica provoca uma fenda nesse corpo.

Esse “interstício inorgânico” (PIMENTEL, 2010, p. 84) provoca a tendência ao esquecimento. E aqui torna-se importante fazer os apontamentos sobre a relação entre matéria e memória. No primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, Bergson explica que há uma continuidade entre matéria e imagem, matéria e espírito. A imagem não é representação puramente mental, não difere em natureza da matéria. Porque, em primeiro lugar, a imagem está no mundo. Entretanto, a representação (percepção consciente) é uma operação de subtração. A representação que o sujeito faz do mundo não coincide plenamente com ele, o mundo. Há uma diferença entre a imagem-matéria e a imagem-representação. À imagem-matéria, soma-se o movimento.

Há, ainda, uma imagem que faz parte do universo de imagens que se conhece do exterior, por meio das percepções, e do interior, pelas das afecções: o corpo, um sistema sensório-motor de imagens, dotado de imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Esta última é a que devolve algo de novo ao universo. O corpo institui um intervalo entre a ação recebida e a devolvida. A imagem-afecção confunde-se com o próprio intervalo, é a capacidade de absorção (enquanto a imagem-percepção relaciona-se à capacidade de reação). “[...] as imagens-matéria não se misturam, elas batem e rebatem umas sobre as outras, sem nada daí reter. É o corpo, imagem dobrada, superfície opaca, a primeira indeterminação que aí se produz” (PIMENTEL, 2010, p. 90).

A percepção volta-se ao exterior e ao tempo presente. É no “*movimento de rememoração*” (PIMENTEL, 2010, p. 90. Grifo da autora) que o corpo resgata imagens-lembranças, e a primeira delas é a imagem-afecção. Ao se misturar à imagem-exterior, a imagem-lembrança confere um caráter pessoal, entretanto, ainda se guarda um caráter impessoal. “A dobra é o ponto de contato entre a consciência e as coisas, entre o corpo e o espírito” (PIMENTEL, 2010, p. 90). A indeterminação é constante, pois além de devolver ao mundo uma imagem nova, a imagem antes impessoal, ao ser interiorizada, provoca alterações no conjunto de imagens-lembranças que constituem o corpo.

No entanto, a memória, como já dissemos, é um ato [...] do espírito que promove uma incessante dobra da imagem-percepção sobre si. Ela não é um compartimento nem físico, pois ela não está no cérebro; nem metafísico, as imagens não são conservadas num além mundo. O que a memória conserva não são, pois, as imagens-lembrança mas o ato que as faz passar e que ao passar se misturam dando ensejo a novas imagens que passam e que se misturam... Como diz Deleuze, “(...) as lembranças só podem se conservar “na” duração. *Portanto, é em si que a lembrança se conserva*”. A memória é, pois a liga, é o ato através do qual a mistura se dá: a memória é a conservação do passado no presente, pois ela faz o presente passar (PIMENTEL, 2010, p. 90-91. Grifo da autora).

A matéria tende à inércia, e a duração, ao movimento, que é vital. A inteligência está voltada para a matéria, elimina a duração, procura o mesmo e, assim, perde “o ato pelo qual o corpo criou uma nova imagem do mundo e de si” (PIMENTEL, 2010, p. 95). O corpo é um campo de relações e de tensão. A memória só pode ser atualizada por meio do corpo e este depende da memória para sua conservação.

Bergson afirma que a inteligência e a fabulação têm a mesma origem, ao mesmo tempo: na medida em que a inteligência cindiu o corpo, a fabulação eliminou a solidão humana criada pela fenda inorgânica, ao fabricar seres sobrenaturais: “a pressão do instinto fez surgir, com efeito, no próprio seio da inteligência, essa forma de imaginação que é a função fabuladora (BERGSON, 1978, p. 136). A função fabuladora fez desenvolver o mito.

Mas da faculdade fabuladora, que a elabora, saiu por um desenvolvimento ulterior uma mitologia em torno da qual floresceram uma literatura, uma arte, instituições, enfim, todo o essencial da civilização antiga. Falemos, pois, da mitologia, sem jamais perder de vista o que havia sido o seu ponto de partida, o que se percebe ainda por transparência através dela (BERGSON, 1978, p. 154-155).

A mitologia é produto da fabulação. O filósofo admite que a função fabuladora não se restringe ao mito e à religiosidade, pois é responsável pelo surgimento do teatro e da literatura pela via do mito. Aqui encontra-se ressonância da *Arte Poética* de Aristóteles, o qual considera a fábula e o mito formas elementares para a construção do texto dramático.

### 3.3.3. Potências do falso

Gilles Deleuze formula seus conceitos em diálogo à filosofia de Bergson, com importantes rupturas. Bergson enfatiza o passado, e o presente é o que gera sucessivos passados que se conservam.

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (DELEUZE, 2007, p. 103).

Deleuze coloca um terceiro tempo que põe o presente em movimento: o futuro. O presente se desdobra em duas direções, uma que se lança ao futuro e outra que cai no passado.

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê *no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal (DELEUZE, 2007, p. 102. Grifo do autor).

Essa vidência da simultaneidade entre passado, presente e futuro é comparada à capacidade do vidente diante do cristal, onde o desdobramento é infindo. “A imagem não tem mais como caracteres primeiros o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo” (DELEUZE, 2007, p. 153).

Ao analisar o cinema, Deleuze fala em dois regimes da imagem. Vale ressaltar que o cinema, para o filósofo, não foi um objeto de estudo, mas uma ferramenta que possibilitou compreender uma faculdade humana, a fabulação. Exatamente por isso, a fabulação deleuziana não é um conceito restritivo, não é exclusivo do cinema, como explica Pimentel (2010, p. 113).

Deleuze, como faz notar inúmeras vezes, não aplica seus conceitos à arte, mas intercede a arte, como a outros campos do pensamento e do fazer, a fim de criar novos conceitos. É claro que há uma ressonância entre seus livros puramente ontológicos e aqueles cujo tema é especificamente a literatura, o cinema e a pintura, o que não significa uma aplicação cujo sentido iria do conceito ao sensível. Seja com Proust, com Kafka, com o cinema ou com Francis Bacon, o que Deleuze fez foi filosofia. O que dizer então de *Mil Platôs*, onde ontologia, arte, psicanálise e ciência entram numa total relação de troca? O que define o fazer filosófico não é o tema nem o conteúdo, mas o conceito. É claro que a arte tem a sua própria consistência e pensa a partir de seu próprio fazer. O que não impede um filósofo de intercedê-la, e de se sentir convocado por seus signos. Conceitos como os de figural, máquina literária, menor, imagem-movimento, imagem-tempo, entre outros, só existem nesta intercessão, o mesmo vale para o conceito de fabulação.

Assim, a torção dos conceitos de memória e de fabulação por Deleuze é constituída no interior da fronteira entre arte e filosofia. Para Deleuze, arte é fabulação. Para compreender essa colocação, é preciso explorar seus conceitos de imagem e de potências do falso. Os dois regimes da imagem são o orgânico e o cristalino. O primeiro é também cinético e guarda relação com a imagem-movimento. O segundo, é crônico, não cronológico.

No regime orgânico, a descrição, orgânica, procura dar conta de uma realidade supostamente preexistente. A relação do real com o imaginário se dá de forma orgânica, lógica. As atualizações da memória ou da consciência têm relação lógica. A narração verídica “aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção” (DELEUZE, 2007, p. 157), e é unificante.

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Certamente o alhures poderá avizinhar-se do aqui, e o antigo do presente; porém essa variabilidade dos lugares e dos momentos não põe em questão as relações e conexões, determina antes seus termos ou elementos, tanto assim que a narração implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro (DELEUZE, 2007, p. 163).

No regime cristalino, a descrição substitui o objeto. O virtual começa a valer por si próprio, o atual perde os encadeamentos motores, o real perde suas conexões sensório-motoras. A narração se compõe de situações óticas e sonoras puras. É como

se a montagem se tornasse desnecessária, mas ela é a essência do ato cinematográfico. O que muda é o sentido, ao invés “de compor as imagens-movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as relações numa imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis” (DELEUZE, 2007, p. 159).

A narração deixa de aspirar a verdade e torna-se, essencialmente, falsificante. A potência do falso gera a multiplicidade, pois a narração varia conforme “lugares desconectados e momentos descronologizados” (DELEUZE, 2007, p. 163). Na narração verídica, pode haver variações subjetivas, mas há sempre uma ordem lógica. E, entre os dois regimes de imagem, não há valoração para um ou outro.

A narração não é mais uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras). É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem. Não há nisso juízo de valor algum, pois o novo regime engendra, tanto quanto o antigo, fórmulas prontas, receitas, aplicações laboriosas e vazias, fracassos, arbitrários, “segunda-mão” que nos apresentam como obras-primas (DELEUZE, 2007, p. 162. Grifo do autor).

A potência do falso relaciona-se ao impulso criador, que não pertence ao homem verídico nem ao falsário.

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que não para de se transformar. Num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, nem reproduzida, ela deve ser criada. [...] é o artista, criador da verdade, ali mesmo onde o falso atinge sua potência última: bondade, generosidade (DELEUZE, 2007, p. 178-179).

Essa colocação baseia-se na teoria dos falsários de Nietzsche, para quem também o homem verídico é um falsário, o primeiro da lista. Depois, seguem-se as figuras do homem de Estado, do homem religioso, do homem da ciência etc., cada qual com uma potência do falso. A última potência do falso é a do artista, porque este quer a metamorfose, enquanto os demais pretendem tomar uma forma, seja do Bem, da Verdade etc.

Apesar do tom apoteótico, Deleuze destaca que essa potência artista pode ser vencida pelo niilismo, ter a metamorfose petrificada e reconstruída em modelos e cópias. Porém, é a “única oportunidade para a arte ou a vida” (DELEUZE, 2007, p. 179).

À descrição e à narração, uma terceira instância se soma: a narrativa. Esta refere-se, em geral, ao desenvolvimento da relação sujeito-objeto, diferentemente da narração, que é o desenvolvimento das representações e conexões sensório-motoras.

No entanto, no cinema é preciso identificar o sujeito, uma vez que a mesma câmera apresenta um ponto de vista objetivo e outro subjetivo. Dessa forma, na narrativa cinematográfica, são postas em questão a distinção entre o objetivo e o subjetivo, bem como sua identificação. Segundo Deleuze, o cinema será sempre, e cada vez mais, narrativo, e convoca Pasolini para complementar suas colocações:

A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem a sua distinção, mas também a sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem. Pasolini faz sua análise incidir sobre Antonioni, Bertolucci e Godard, mas a origem da transformação da narrativa talvez esteja em Lang e Wells (DELEUZE, 2007, p. 181).

O filósofo identifica no documentário as transformações da narrativa, formato que busca negar a ficção, ao tentar mostrar objetivamente as situações reais e diversas subjetividades participantes dessas situações. Nas palavras de Pasolini e Deleuze, percebe-se que a narrativa, ainda que fictícia, está baseada em um modelo de verdade. Trata-se de um modelo que exprime as ideias dominantes, ou pontos de vista do colonizador. Uma “pseudo-narrativa”, o poema e a simulação da narrativa resultariam da função de fabulação.

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema (DELEUZE, 2007, p. 183).

Conforme Deleuze (1997, p. 14), “compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções”. Uma biografia particular só terá sentido quando encerrar uma sabedoria, referida por Benjamin como o lado épico da verdade, sentido que ressoa na afirmativa de Deleuze (1997, p. 14): “a experiência de um único homem pode conter a história de uma nação. Não é povo convocado a dominar o mundo; é um povo menor, inferior”; é a verdade resultante da potência do falso.

A fabulação é a verdade do cinema e foi engendradora no cinema documentário. Ao abolir o modelo de verdade dominante, o cinema cria e produz outra verdade. Deleuze reforça a noção de que a potência do falso confere maior realidade à personagem, que transita na fronteira entre o real e o fictício: “é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a falar para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia” (DELEUZE, 2007, p. 185).

A fabulação não ficcionaliza, ela gera o real na sua invenção.

[...] a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de se ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se mais real quanto melhor o inventou (DELEUZE, 2007, p. 184).

Deleuze refere-se a personagens, mas aplica esse entendimento aos cineastas também. E, em última instância, ao artista. É o que Andujar faz com suas fotografias, conforme descrito no primeiro capítulo: a fotógrafa manipula a imagem, retorce, reconfigura, interfere, tanto no momento da ampliação quanto no da captação. E a interferência tornou-se mais evidente pelo menos desde 2005, com a fusão de imagens a gerar novas imagens. Entre a realidade empírica, o espaço hodológico, e a fotografia de Andujar, há o ato de fabulação. Com isso, Andujar revela a verdade do mito, que é a realidade Yanomami.

Uma outra operação observada nas imagens de Andujar é a instauração do “Eu é outro”, que é a debreagem enunciativa.

A forma de identidade  $Eu = Eu$  (ou sua forma degenerada  $eles = eles$ ) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud. Godard dizia isso a propósito de Rouch: não apenas acerca das personagens, mas do próprio cineasta que, “branco exatamente como Rimbaud, também ele declara que *Eu é outro*”, quer dizer, *eu um negro* (DELEUZE, 2007, p. 185-186).

Conforme tratado no primeiro capítulo, é a debreagem enunciativa ou a identidade  $Eu = outro$  que propicia uma aproximação do cineasta, do fotógrafo, enfim, do autor, com o sujeito registrado. Ou, segundo Santos (in: ANDUJAR, 2005, p. 46), uma “simpatia bergsoniana”, substituível por “simpatia deleuziana”.

E, por seu lado, [Pierre] Perrault não precisa se tornar outro para se juntar a seu próprio povo. Não é mais *O nascimento de uma nação*, mas é a constituição ou reconstituição de um povo em que o cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. [...] “Eu é outro” é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz (DELEUZE, 2007, p. 186).

A fabulação explica porque, para o indígena, o audiovisual adequa-se à sua cultura, o próprio índio em registro de seu cotidiano. Se o mito é fabulação, no sentido deleuziano de impulso criativo, e a realidade indígena é permeada pelo mito; o audiovisual é a forma de expressão moderna que se coaduna a essa realidade. É característica do cinema documentário e da cultura indígena a relação entre arte e vida, conforme explica Pimentel (2010, p. 145).

Ao dobrar a ficção, mais do que nos revelar a sua origem fabuladora, esses cineastas e escritores nos mostraram que a ficção não é um espaço apartado da vida e como a vida precisa ela também abrir-se ao fora. Criamos não para construir um paraíso artificial no qual possamos encontrar um abrigo seguro,

criamos para reencontrar a vida, que não é senão fluxo, devir, incessante criação e recriação de modos de vida. E por isso foi preciso rasgar a ficção, a tela, a partitura, para fazer deste espaço de novo um espaço respirável e habitável.

Além disso, conforme declaração de Andujar, o novo, o futuro imediato, é o que faz o presente passar para os Yanomami, que elaboram e trabalham continuamente seus mitos e oralidades, pelas adaptações e, principalmente, de reatualizações, segundo Eliade (2007, p. 17).

Mais ainda: ao passo que um homem moderno, embora considerando-se o resultado do curso da História Universal, não se sente obrigado a conhecê-la em sua totalidade, o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a *reatualizá-la*. Periodicamente em grande parte. É aqui que encontramos a diferença mais importante entre o homem das sociedades arcaicas e o homem moderno: a irreversibilidade dos acontecimentos que, para este último, é a nota característica da História, não constitui uma evidência para o primeiro (Grifo do autor).

É nas reatualizações, por meio dos ritos específicos, que passado, presente e futuro se conectam, de maneira a constituir uma imagem-tempo. Pimentel defende que a fabulação se volta para o futuro e não para a conservação de um passado.

[...] se a função fabuladora falsifica a memória é porque justamente ela não é uma faculdade voltada para o passado, para a conservação do passado; mas uma faculdade voltada para o futuro, para a criação de novas e potentes imagens sem as quais o presente não passa. A fabulação é a potência do falso porque ela nos força a passar, ela nos força a dizer “Eu é um outro”. Ela não é, portanto, um instinto virtual, como o queria Bergson, uma faculdade que nos mantém atados ao passado instintivo. *A fabulação é a memória do futuro* (PIMENTEL, 2010, p. 135. Grifo nosso).

Essa relação entre o futuro e o mito pode ser observada na colocação de Campbell (2007, p. 21): “A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar” ou, como observou Colchester, os mitos explicam o presente e o futuro.

Na fabulação, verifica-se que a imagem-tempo, definida por Deleuze, é que transforma tanto o cinema de ficção quanto o de realidade e distorce as características que os distinguem. “No mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações” (DELEUZE, 2007, p. 188). Deleuze identifica três imagens-tempo, que rompem com a sucessão cronológica do tempo. Duas se referem à *ordem do tempo*, no sentido de “coexistência das relações ou à simultaneidade dos elementos internos ao tempo” (DELEUZE, 2007, p. 188). A terceira, que é a que opera a transformação, refere-se à *série do tempo*, que une o antes e o depois, o passado e o futuro imediato, num devir. “Elas comunicam portanto entre si, se penetram [...] mas deixam subsistir numa mesma obra a distinção de seus signos” (DELEUZE, 2007, p. 188).

Para os Yanomami, a imagem-tempo está no espaço empírico; a fabulação permeia o espaço hodológico habitado pelos Yanomami:

Fonte de recursos, a terra-floresta [*urihî*] não é, para os Yanomami, um simples cenário inerte submetido à vontade dos seres humanos. Entidade viva, ela tem uma manifestação invisível (*urihinari*), um sopro (*vixia*), bem como um princípio imaterial de fertilidade (*ně rope*). Os animais (*yaropě*) que abriga são vistos como antepassados míticos metamorfoseados em razão do seu comportamento descontrolado (inversão das regras sociais atuais). Nas suas colinas, rios e lagos se escondem inúmeros seres maléficos (*ně waripě*) que ferem ou matam os Yanomami como se fosse caça, provocando doenças e mortes. No topo de suas montanhas moram as “imagens” dos ancestrais-animais da primeira humanidade (*yaroripě*) que se tornaram os espíritos xamânicos *xapiri pě* deixados por *Omama* para cuidar dos humanos. Toda a sua extensão é coberta pelos espelhos *mirekopě* onde brincam e dançam esses espíritos (ALBERT in: ANDUJAR, 1998, p. 9-10).

A fabulação faz parte dos sonhos xamânicos, pois estes são alimentados pelos mitos e ampliam o conhecimento pela via do simbólico.

A revitalização de imagens tradicionais, como nos mitos, só é possível através da imaginação material, porque formas e conceitos entram em obsolescência muito depressa. A imaginação da matéria, segundo Bachelard, relaciona-se ao conhecimento empírico da matéria, sua substância, sua constituição, sua textura, sua massa, sua densidade, enfim, pressupõe uma intimidade material com o mundo. O conhecimento da forma lida apenas com a aparência, a superfície. A imaginação material é capaz de reavivar formas, transformando-as. A forma por si só não se transforma.

A cultura transmite-nos formas — com demasiada frequência, palavras. Se soubéssemos reencontrar, apesar da cultura, um pouco de devaneio natural, um pouco de devaneio diante da natureza, compreenderíamos que o simbolismo é um poder material. Nosso devaneio pessoal restabeleceria com toda a naturalidade os símbolos atávicos, porque os símbolos atávicos são símbolos naturais. Uma vez mais, é preciso compreender que o sonho é uma força da natureza. Como teremos ocasião de repeti-lo, não se pode conhecer a pureza sem sonhá-la. Não se pode sonhá-la com força sem ver-lhe a marca, a prova, a substância da natureza (BACHELARD, 1997, p. 141).

O conceito de conhecimento material encontra paralelo em Morin (1999, p. 171-172), na explicação sobre o símbolo.

[...] todo nome, com efeito, comporta a co-presença de um significante (signo arbitrário), de um significado (sentido) e do referente (o ser ou a coisa nomeada). [...] no sentido evocador, há aderência, contaminação e, no extremo, coagulação de uma das três instâncias na outra; o símbolo impõe-se como trindade concreta na qual o referente está no significante, o qual está no significado. Assim, por exemplo, o nome do astro Marte é utilizado na linguagem astronômica de maneira instrumental como a designação convencional de um objeto celeste. O símbolo astrológico Marte, em contrapartida, carrega características próprias ao deus belicoso: o objeto celeste confunde-se com um existente antropomórfico, dotado de vida cósmica, que marcará com o seu signo toda pessoa nascida sob a sua influência.

De acordo com Bachelard, a cultura ocidental costuma transmitir formas, muitas vezes palavras. A superficialidade das palavras não é bem vinda para os Yanomami:

É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Não queremos mais ouvi-las. Para nós, a política é outra coisa. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. *Os brancos não sonham tão longe quanto nós*. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 390. Grifo nosso).

Davi Kopenawa tece reflexões sobre o estatuto da palavra e da política do Ocidente. Em meio a essas reflexões, afirma que “Os brancos não sonham tão longe quanto nós”. “Tão longe” refere-se tanto ao espaço quanto ao tempo, e principalmente à capacidade de integrar o longe, o perto, o passado, o presente e o futuro.

Em outro momento, aconselha: “Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 468). Kopenawa explica a relação entre a palavra e o conhecimento substancial da matéria na concepção yanomami:

Como eu disse, o pensamento dos xamãs se estende por toda parte, debaixo da terra e das águas, para além do céu e nas regiões mais distantes da floresta e além dela. Eles conhecem as inúmeras palavras desses lugares e as de todos os seres do primeiro tempo. É por isso que amam a floresta e querem tanto defendê-la. A mente dos grandes homens dos brancos, ao contrário, contém apenas o traçado das palavras emaranhadas para as quais olham sem parar em suas peles de papel. Com isso, seus pensamentos não podem ir muito longe. Ficam pregados a seus pés e é impossível para eles conhecer a floresta como nós (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 468).

Sonhar, para o xamã yanomami, não se refere estritamente às visões que ocorrem durante o sono, não se refere à aspiração, ao desejo ou ao devaneio. Sonhar é se fazer presente, é conhecer o futuro, é saber do passado, é estender-se por toda parte. O sonho xamânico é a imagem-tempo. Sonhar é fabular, é uma potência do falso que conecta o ser à vida. Claudia Andujar apresenta ao não índio a fabulação Yanomami e é, ela própria, autora de fabulações.

## 4. Sonhos

Neste capítulo, são apresentados a imagem fotográfica de Andujar e o texto, cujos discursos mantêm relação. As imagens foram agrupadas conforme a pertinência do conteúdo e a numeração romana indica a sequência em que estão publicadas no livro *A vulnerabilidade do ser* (2005). A maioria não tem título, apenas a série que se desdobra em inúmeros trabalhos até o momento, com o título *Sonhos* ou contendo essa palavra (por exemplo, a exposição *Sonho Verde Azulado* referido no capítulo sobre o trabalho de Andujar). Conforme a fotógrafa, a série se trata de um trabalho de bricolagem infinito, realizado com o objetivo de comunicar à sociedade não índia a riqueza espiritual dos Yanomami e sob a preocupação em permitir a vidência aos índios que não são xamãs e às gerações futuras.

Eles me contaram que os mais velhos, nos livros publicados, quando encontravam [nas imagens fotográficas] uma pessoa que morreu, eles tiravam e rasgavam a imagem, a página do livro. Acontece que, hoje em dia, tem uma geração que usa celular, usa a máquina digital. Quer dizer, alguma coisa mudou. Eu pessoalmente acredito que eu deveria dar a possibilidade aos Yanomamis [de] terem uma cópia em forma digital do meu trabalho para a história deles. Hoje ainda não tem essa necessidade porque muitos deles ainda vivem essa vida tradicional, mas eu acho que dentro de duas gerações isso vai mudar, e a vida deles também vai mudar, o suficiente para eles sentirem uma *necessidade de ver* como viviam seus ancestrais. Vai ser nesse momento que eu acho que o meu trabalho vai ser importante para eles, é o que eu posso dizer. Eu nunca recebi um xingamento, uma coisa “por favor rasga tudo”, nunca me falaram isso porque eu acho que eles, de uma certa maneira, têm uma ligação comigo que não permite isso. São meus filhos (ANDUJAR, 2010a, p. 17-18. Grifo nosso).

Utiliza-se o termo *utupë*, que tem como significado “imagem corpórea, essência vital, forma mítica primordial” e também “reflexo, sombra, eco, miniatura, réplica, reprodução, desenho”, para designar a imagem fotográfica. Esses sentidos explicam a razão de se rasgar a imagem de um morto, atitude referida na citação acima, uma vez que é preciso eliminar tudo o que faz referência a ele: seus objetos, seus animais de estimação e até a superfície de objetos como a coluna onde costumava pendurar a rede. A introdução de tecnologias da imagem alterou a relação com, pelo menos, as “*utupë técnicas*”<sup>1</sup>. Além disso, em outro momento, Andujar afirma que os xamãs compreenderam imediatamente as intervenções que realizava nas imagens: era a forma que encontrou para transmitir a realidade espiritual dos Yanomami. Certamente,

1 Alusão ao termo “imagens técnicas”, definido por Flusser (1985) como imagens resultantes de aparelhos técnicos e, na atualidade, tecnológicos.

foi o aval para continuar a sua produção e, principalmente, para mostrá-la aos não índios.

Quando eles, especialmente os xamãs e os pajés, viram esse terceiro trabalho meu que nós vimos [a série *Sonhos*], começaram a dialogar com a fotografia porque existe um entendimento espontâneo com os rituais deles, com a cultura deles. Tinha um que veio para São Paulo, viu umas imagens dessas na minha casa e começou a falar durante uma hora, sem parar, contando tudo que ele percebia, o que dava vazão a todo seu conhecimento cultural (ANDUJAR, 2010a, p. 18).

O relato acima identifica o público índio capaz de “dialogar” com o trabalho de Andujar. Sua produção que se relaciona diretamente com o xamanismo Yanomami “fala” ao xamã, e este responde, à similaridade de como ocorre quando o xamã entra em contato com os seus *xapiri pë* com a inalação da *yãkoana*, posto que, neste caso, o diálogo é cantado.

A organização do capítulo segue uma linha que inicia com o olhar: foi apontado no capítulo inicial o comentário de Anna Carboncini sobre a ternura do olhar de Claudia Andujar sobre o povo e a cultura Yanomami. As imagens agrupadas sob o título “olhar” apresentam imagens em que se pode qualificar o olhar dos retratados como terno e fraterno. É como um convite acolhedor para compreender como os olhos Yanomami veem o mundo e a natureza.

Essas imagens comportam um discurso relativo a um aspecto importante da cosmogonia Yanomami, os *xapiri* e *xapiri t<sup>h</sup>e pë* (ao pé da letra, “gente espírito”, xamã). Esta é a razão de pertencerem ao tópico “*xapiri* e *xapiri t<sup>h</sup>e pë*”. Neste conjunto maior, seguem outros grupos: “*xapiripruu*” (literalmente, “tornar-se espírito”, ou iniciação xamânica), “casa de espíritos” e “*pata t<sup>h</sup>e*” (isto é, “grande homem”). A partir do olhar do índio, o espectador não índio é convidado a entrar no mundo mítico Yanomami e a conhecer o processo de iniciação de um xamã que envolve a construção de uma casa de espíritos. Uma vez iniciada, a construção só recebe ampliações. Ao final, apresenta-se um personagem real, um grande xamã e guerreiro cuja história ilustra o percurso proposto neste capítulo, e cujos feitos já fazem parte do imaginário Yanomami.

Em seguida, são apresentadas as imagens que têm relação com determinados mitos: “a queda do céu”, “mulheres petrificadas” e “*titi kiki*”, os pássaros da noite.

#### 4.1. XAPIRI, XAPIRI T'Ë PË

##### 4.1.1. Olhos



Figura 4.1: Claudia Andujar. I, 2005.

As imagens aqui agrupadas (figuras 4.1, 4.2 e 4.3) destacam o olhar dos retratados. Em uma interpretação imediata, associa-se a fusão das imagens do índio com a natureza de forma literal, o que está de acordo com as palavras de Andujar, conforme demonstrado no primeiro capítulo: a superposição de imagens reflete a fusão entre o índio e os elementos da natureza. O destaque para os olhos faz pensar no olhar do índio sobre a natureza, que se poderia traduzir em “a visão de mundo do Yanomami”.

Esta seria uma interpretação feita a partir da perspectiva do não índio. Na cosmogonia yanomami, sem dúvida, a relação do índio com os elementos da natureza é íntima. E, mais, os olhos têm um significado especial. Observa-se que chama a atenção, nessas imagens, a ternura no olhar do Yanomami. O olhar é direcionado à câmera e, assim, ao espectador. A interpretação não índia poderia ser de convite à compreensão do mundo yanomami, porém, ainda assim, fica a incompreensão de que mundo seria esse. Ao tentar compreendê-lo, evidenciam-se sentidos outros que tornam simplórias essas primeiras interpretações.

A vidência é uma das competências desenvolvidas pelo xamã. Não se trata meramente de uma capacidade divinatória, é um meio de compreender as relações entre os seres (os seres vivos, os elementos inanimados e a natureza), o passado e o futuro. Essa habilidade se desenvolve no processo de iniciação xamânica, quando o Yanomami torna-se espírito, expressão que é tradução do verbo *xapiripruu*. A palavra que designa o xamã em yanomami é *xapiri thë*, “gente espírito” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 615. Nota 11):

As “pessoas comuns”, *kuapora thë pë* (literalmente “gente que simplesmente existe”) são [...] contrapostas aos xamãs, *xapiri thë pë* (literalmente “gente espírito”). Estes atribuem àquelas “olhos de fantasma”, pois só são capazes de ver a aparência enganosa dos seres e dos fenômenos. A visão xamânica, em compensação, dá acesso à imagem-essência dos entes (*utupë*) no tempo de sua criação mítica. Essa forma-imagem é denotada pelo sufixo *-ri* (pl. *-ri pë*). O conceito de *utupë* designa igualmente a imagem corpórea interior/essência vital dos seres animados atuais.

Os xamãs, então, têm uma visão sensível sobre os seres e os fenômenos; eles enxergam a essência profundamente enraizada na existência mítica. Os xamãs não são os *xapiri pë*, mas os enxergam e têm condições de descrevê-los. Das descrições, pode-se destacar os momentos em que os olhos dos espíritos adquirem grande importância.

Às vezes, os *xapiri* fixam seu olhar nas crianças só porque bebem mel demais. Nós o preparamos diluindo-o em água; as crianças gostam dessa bebida. Um de meus cunhados, que também era um grande xamã, me dava bastante quando eu era pequeno. Dizia: “Beba este mel que acabo de preparar para você! Quando você crescer, poderá fazer dançar os espíritos, como eu!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 97).

A bebida adocicada preparada com mel é muito apreciada pelos *xapiri pë*. Atraí-los com essa bebida é um dos meios de preparar uma pessoa para o xamanismo yanomami, a qual tem o direito de escolha.

Entre nós, é assim. Primeiro os *xapiri* olham com afeto para a pessoa, quando é criança. Então ela fica sabendo que estão interessados nela e que vão esperar até ficar adulta para se revelarem de verdade. Depois, conforme cresce, eles continuam a observá-la e a testá-la. Por fim, se a pessoa quiser, pode pedir aos xamãs mais velhos de sua casa para lhe darem *yãkoana* para beber (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 100).

Os *xapiri pë* olham com afeto para a criança, que pode ter sido enfeitada em função de doenças, o que a torna atraente para os espíritos como ocorreu com Kopenawa, ou por beber demasiadamente a bebida adocicada de mel. Os *xapiri pë* olham com afeto também os filhos de xamãs, que herdaram o que se poderia chamar de dom de atração dos *xapiri pë*, desde que não se entreguem aos relacionamentos amorosos. *Xapiri pë* de ambos os sexos olham para os filhos de xamãs; quando estes tornam-se adolescentes, no caso dos rapazes, quando saem à caça passam pelo processo de iniciação sem a necessidade da presença de um xamã mais velho.

Os filhos de xamã nascem e tornam-se espíritos sozinhos. Seguem o caminho de seus pais. As mulheres da gente das águas *yawarioma* [ou *t'uëyoma*] apoderam-se deles assim que ficam adolescentes para levá-los para sua casa no fundo dos rios. Contudo, isso só ocorre se tiverem mesmo a floresta no pensamento e passarem a maior parte do tempo caçando, sem prestar atenção nas mulheres. Os espíritos olham os hábeis caçadores com bons olhos. Assim, andando o tempo todo pela floresta, os rapazes acabam tornando-se outros durante o sono. Começam a sonhar com os *xapiri* sem parar. Estes os olham e se apaixonam por eles. Dizem a si mesmos: “Queremos descer e instalar nossa casa junto dele! Ele gosta da caça, vamos mostrar a ele nossa dança de apresentação. Quem sabe ele nos quer?” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 101).

*Yawarioma* são *xapiri pë*, mulheres das águas e irmãs da primeira esposa de *Omama*. No mundo sob a superfície das águas, descrito como um ambiente semelhante à superfície da terra, os irmãos dessas mulheres instruem os jovens e, posteriormente, passam a acompanhá-los nas caçadas, pois são exímios caçadores.

O olhar terno do xamã, nas fig. 4.1 e 4.2, é olhar dos *xapiri pë*. Na fig. 4.1, percebe-se claramente que o xamã está enfeitado com rabo de macaco cuxiú preto na cabeça e penas de aves nas orelhas. Segundo Kopenawa (2015, p. 426), os enfeites produzidos pelos homens são apenas imitação do que os *xapiri pë* possuem. Albert (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 671. Nota 7) explica: “os adornos dos xamãs e aqueles usados durante as festas *reahu*, tanto pelos homens como pelas mulheres, são considerados imitações toscas daqueles usados pelos espíritos. Diz-se assim: *xapiri yama pë uëmãi makii yama pë uëa totihipromimi!* (‘por mais que tentemos imitar os espíritos, jamais conseguimos!’)”.



Figura 4.2: Claudia Andujar. IV, 2005.

*Omama* é o grande responsável pela organização do envio de *xapiri pê* para os xamãs no período de iniciação. Os mais belos *xapiri pê*, conforme Kopenawa (2015, p. 122), só são enviados a xamãs que encaram o processo de iniciação com seriedade. Primeiro, são os ornamentos a serem identificados:

[*Omama*] Não cede fácil seus mais belos *xapiri!* Só os deixa partir para junto de xamãs que reconhece e cujo porte aprecia. Começa por identificar seus ornamentos e diz a si mesmo: “*Haixopë!* Esses humanos são os meus de verdade!”. Depois deixa partir alguns espíritos em direção a eles: “Muito bem! Podem levá-los e fazê-los dançar longe de mim!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 122).

Os xamãs experientes que acompanham o processo de iniciação podem chamar e até mesmo ceder alguns de seus *xapiri pê* aos iniciantes. E somente os xamãs experientes podem pedir *xapiri pê* mais poderosos à imagem de *Omama*. Na seguinte passagem, enfatiza-se a importância dos paramentos no rito xamânico, assim como a relação com o iniciante presunçoso:

Se um jovem iniciando paramentado com desleixo tentasse [chamar *xapiri pê* mais poderosos], *Omama*, furioso, iria rejeitá-lo na hora, declarando: “Você está muito feio! Onde estão suas caudais de arara? Seus braços estão nus! Onde está sua faixa de rabo de macaco cuxiú-negro? Seus cabelos são ralos! Onde estão seus brincos de papagaio e de pássaro *hëima si?* Você não os quer? Então, não é dos nossos! Você só sabe se embrulhar em roupas de branco! Você é vazio! Não me peça nada!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 122).

Na figura 4.2, seguramente o xamã está enfeitado conforme a exigência da ocasião, mas a imagem não permite a clara identificação dos paramentos. A feição do retratado é a de quem está em conexão com os *xapiri pê*, sob efeito de *yãkoana*. O alucinógeno é considerado alimento para os *xapiri pê*, os quais consomem o pó através do xamã. Embora os retratados sejam xamãs yanomami, na fusão de imagens o enunciador apresenta ao enunciatário os *xapiri pê*, os quais dirigem um olhar terno ao enunciatário. Nesta imagem, aparentemente fundida com a imagem da superfície da água, pode-se concluir que se trata de *xapiri* irmão de *yawarioma*.

Conforme mencionado anteriormente, há mulheres *xapiri pê*. Kopenawa (2015, p. 127) reforça a existência de espíritos femininos e explica seus atributos:

Não pensem que os *xapiri* são apenas espíritos homens. Numerosas mulheres espíritos também fazem sua dança de apresentação para os xamãs! Nós as chamamos de *yaroriyoma pê*, as mulheres espíritos animais, e também as mulheres espíritos *thuëyoma pê*. São as filhas, irmãs, noras e esposas dos *xapiri*. Dentre elas, muitas são belíssimas jovens mulheres espírito quati, mas sobretudo espíritos cipó kumi, hábeis no preparo de encantamentos amorosos. Os espíritos homens só executam suas danças de apresentação depois de terem sido atraídos por esses espíritos mulheres, que os precedem sempre. Seus feitiços alegram-nos e assim elas conseguem fazer com que as sigam, mesmo os que estão com preguiça ou emburrados.

O comportamento dos *xapiri pê* assemelha-se ao dos Yanomami. Ainda que “com preguiça ou emburrados”, os *xapiri pê* homens se veem convencidos a participar



Figura 4.3: Claudia Andujar. II, 2005.

da dança de apresentação atraídos pelas belas e jovens mulheres *xapiri pë*. Os espíritos casam-se, têm filhos e multiplicam-se perpetuamente. A beleza das mulheres *xapiri pë* é reforçada em outro parágrafo:

Nossas esposas, e até nossas filhas moças, parecem bem feias em comparação com as mulheres espíritos, que são capazes de fascinar e provocar ciúmes em todos os *xapiri*! Elas são de fato maravilhosas! Têm lindos olhos puxados e seus cabelos negros são muito finos. Suas franjas são realçadas por uma linha de penugem de um branco luminoso. Os bastonetes que enfeitam suas bocas são decorados com pequenas penas pretas de crista de mutum. Os lóbulos de suas orelhas são enfeitados com flores brancas das árvores *weri nahi* ou flores vermelhas das árvores *ata hi*, com caudais verdes de papagaio *werehe* e penas multicolores de pássaro *wisawisama si*. Sua pele macia é pintada com urucum brilhante. Dançam com muita graça, às vezes com seus bebês nas costas dormindo na tipoia (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 127).

Destacam-se duas mulheres espíritos muito admiradas, cada uma com qualidades próprias:

As mulheres espírito quati (*yarixiyoma pë*) são admiradas pela beleza de seus olhos; as mulheres espírito cipó (*kumirayoma pë*), por seu perfume inebriante. Os quatis são aliás, famosos por seu olfato excepcional, e a entrecasca perfumada do cipó *kumi* é utilizada pelos homens para preparar feitiços amorosos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 623. Nota 42).

Verifica-se que no texto há a descrição de diferentes mulheres *xapiri pë*. Na fig. 4.3, a suavidade dos traços remete a um rosto feminino, relação reforçada por duas sequências lineares de pontos luminosos que parecem corresponder a brincos de miçangas. As miçangas, apreciadas pelos Yanomami, são obtidas em terras distantes por meio de trocas entre diferentes etnias. As miçangas são associadas às mulheres *xapiri pë* estrangeiras, denominadas *waikayoma pë*, que têm os corpos e casas cobertos de adornos de miçangas. *Waikayoma pë* habitam as margens de grandes rios. Como nas imagens anteriores, a área dos olhos encontra-se na porção mais iluminada da imagem. O retrato está fundido à imagem do que parece ser raiz ou galho de árvore.

A fabulação de Andujar funde as imagens de *yarixioma*, admirada pela beleza dos olhos, e *kumirayoma*, espírito do cipó cuja entrecasca é utilizada no preparo de feitiços de conquista amorosa, de maneira que a fotografia ressalta o fascínio, a beleza e os atributos positivos das mulheres *xapiri pë*.

#### 4.1.2. *Xapiripuu* (“tornar-se espírito”): a iniciação xamânica



Figura 4.4: Claudia Andujar. XI, 2005.

As figuras 4.4 e 4.5 retratam xamãs após a inalação de *yãkoana*, que provoca no indivíduo uma primeira reação desagradável e, posteriormente, o êxtase. Neste segundo momento, o principiante fica com o corpo estirado no chão, com a sensação de flutuar e ser levado por *xapiri pê*. O relato de Andujar sobre a experiência de ter inalado o pó uma única vez, fora do ambiente da aldeia, é interessante por causa do detalhamento para a curiosidade não índia:

Foi uma experiência interessante, mas fisicamente difícil, por causa das reações violentas que o pó provoca, mas cada um reage à substância de forma diferente. A primeira reação – não apenas para mim, mas também para os índios – é uma incontrolável superexcitação. Pensei que fosse enlouquecer e tinha vontade de subir pelas paredes – uma sensação muito desagradável. Mas, há um segundo momento, em que de fato entramos numa “viagem”. Estendidos no solo, não nos mexemos. A impressão é de não mais possuímos um corpo físico e nos tornamos um “ser universal”, como se continuássemos a existir fora do corpo. Os índios interpretam esse estado como um deslocamento do princípio vital, o *pore*<sup>2</sup>, o mesmo que abandona o corpo no momento da morte, segundo eles. Como não cresci em meio a essa cultura, sentia-me apenas flutuando no ar, incorpórea, em estado de graça (ANDUJAR, 2005, p. 119).

Segundo a fotógrafa, essa experiência favoreceu seu entendimento sobre a espiritualidade yanomami e influenciou a forma como realizou os registros fotográficos. Ao descrever a reação depois de inalado o pó de *yãkoana*, Kopenawa também faz referência ao corpo estendido ao chão, durante a iniciação xamânica:

Meu corpo estava de fato derrubado no chão, mas os *xapiri* seguravam minha imagem sobre seus espelhos, no mais alto do céu. Por isso, eu sentia vertigens e tinha tanto medo de cair! Estava suspenso acima de um enorme abismo, deitado em um amontoado de penugem branca. Já não distinguia as pessoas da casa ao meu redor. Só podia ouvir suas vozes, como grunhidos roucos e desarticulados. Pareciam vozes de seres maléficos. Era tudo muito apavorante (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 146-147)!

Há momentos em que o iniciante se levanta e caminha, mas é o xamã experiente que o orienta. O xamã experiente é apto a ouvir e a responder o canto dos *xapiri pê*, acompanhando-os em sua dança.

[O noviço] está fraco; apesar de comer, está fraco; apesar de caminhar, torna-se outro. Consegue ver os espíritos auxiliares, consegue ouvi-los. Então, o xamã mais velho o ajuda, o apoia. “Não se banhe!”, ordena-lhe. “Não se alimente! Não beba água! Quando uma mulher se aproximar, não olhe para ela! Tenha o pensamento fixo nos espíritos auxiliares!”, orienta o xamã mais velho. O noviço então deixa de ter sede, deixa de ter fome e se enfraquece (KOPENAWA *apud* RAMALHO, 2008, p. 46-47).

A iniciação se dá no ambiente da casa coletiva, sem a necessidade de um local específico (como uma cabana própria). A restrição é para os outros não chegarem perto, somente com autorização do xamã experiente. A descrição de Kopenawa,

2 Conforme relatado anteriormente, *utupë* é o termo que se refere a princípio vital. O termo *pore* refere-se a fantasma.

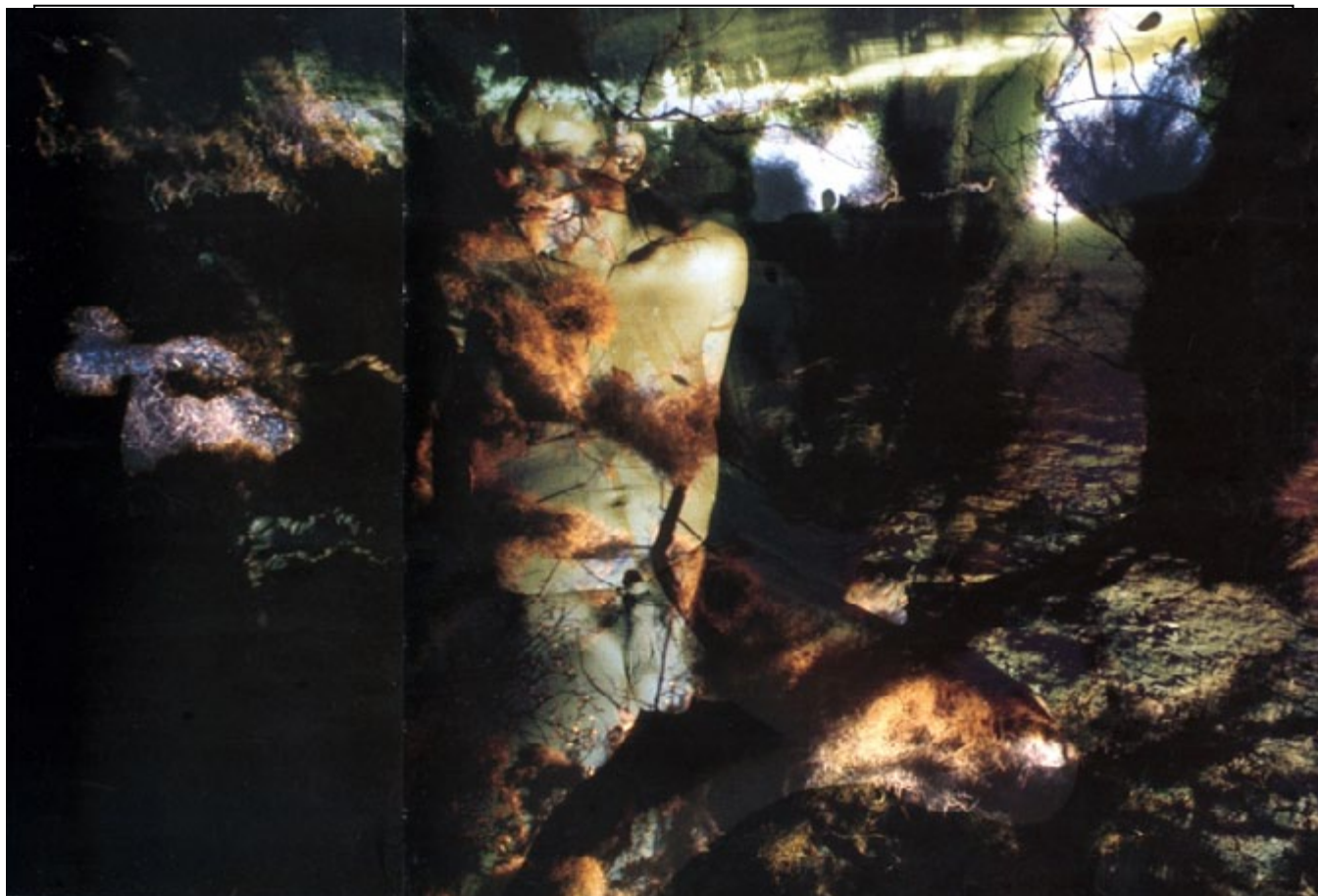


Figura 4.5: Claudia Andujar. XII, 2005.

portanto, leva em consideração o ambiente e as pessoas que nele se encontram. Diferentemente de Andujar, Kopenawa percebe imagens de outro plano, “no mais alto do céu”: “Então compreendi que estava começando a me tornar outro de verdade. Disse a mim mesmo: ‘O meu sogro sabe mesmo dos espíritos! Por isso conhece tão bem a floresta! Ele não estava mentindo!’” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 146). A superexcitação e a sensação desagradável a que se refere Andujar pode ser associada ao relato de Kopenawa sobre o pavor e a dor sentidos ao testemunhar a dança de apresentação dos *xapiri pë*.

Porém, apesar de toda a sua beleza, a dança de apresentação dos *xapiri* é também apavorante. Eles evoluem em volta do nosso corpo estendido em seus espelhos e agitam imensas lâminas de metal brilhante. Ficam nos observando, julgando nossa força e nossa aparência. Quando completam o giro voltam ao seu ponto de partida, passando ao nosso lado. Então, de repente, um deles se vira e nos golpeia nas costas com o gume afiado de seu enorme facão. O golpe nos atinge sem que ele levante a arma. É o balanço da lâmina amarrada em suas costas que nos machuca com violência. A dor é intensa e nos faz cair desmaiados em seguida. Então os *xapiri* desaceleram o passo, param e, imóveis, ficam nos observando (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 152).

Os espelhos são a superfície por onde os *xapiri pë* se deslocam. São superfícies que refletem a luz, como os pisos cerâmicos ou de mármore extremamente polidos. Kopenawa chega a referir-se a esses pisos, surpreso com a capacidade da sociedade industrial em reproduzir elementos próprios aos *xapiri pë* sem conhecê-los. O outro elemento já comentado no capítulo 3 é a iluminação da torre Eiffel. Kopenawa refere-se também à transparência dessa superfície espelhada, portanto, esses espelhos são, na verdade, vidros.

De acordo com o relatado no capítulo 2 e ao longo da tese, a luz é elemento fundamental na cosmogonia yanomami. Assim, não é à toa que na fig. 4.5 há uma luz intensa, em feixe e com distorção, que se liga à cabeça do indivíduo retratado. A distorção relaciona-se ao movimento de dança dos *xapiri pë*. A ligação com a cabeça é a descrição imagética do relato de Kopenawa, sobre a comparação das cordas das redes às antenas de rádio e televisão, comentada no capítulo 3:

As cordas de nossas redes são como antenas por onde o sonho dos *xapiri* desce até nós diretamente. Sem elas, ele deslizaria para longe, e não poderia entrar em nós. Por isso nosso sonho é rápido, como imagens de televisão vindas de terras distantes. [...] Os brancos dormem deitados perto do chão, em camas, nas quais se agitam com desconforto. Seu sono é ruim e seu sonho tarda a vir. E quando afinal chega, nunca vai longe e acaba muito depressa (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 460-461).

Na citação acima, Kopenawa refere-se ao xamã devidamente iniciado, que mesmo sem aspirar o pó de *yãkoana* é capaz de conectar-se aos *xapiri pë*.

O aspecto sombrio da imagem (fig. 4.5), ao mesmo tempo em que ela é carregada de beleza, corrobora a afirmação sobre o pavor sentido por Kopenawa

durante o processo de iniciação. Superar esse medo é uma das condições para se tornar um verdadeiro xamã, um guerreiro espiritual. A prova, portanto, envolve não apenas a privação de relacionamentos amorosos e de alimentos, mas o despertar da confiança e da valentia.

Contudo, ao me fazer beber *yãkoana*, meu sogro me meteu muito medo. Não é um homem corpulento, mas sua valentia é grande e seus espíritos são muito numerosos. Quando, há muito tempo, seus pais e avós morreram, os *xapiri* deles não foram embora. Instalaram-se todos na casa de espíritos dele. Por isso ela ficou tão grande. Sua ponta ultrapassa de muito as costas do céu! Até mesmo os demais xamãs sentem medo e dizem dele: “É um verdadeiro antigo, um xamã muito poderoso!”. Os espíritos dele me deixaram apavorado. Fizeram-me atravessar o peito do céu de lado a lado, envolvido numa claridade ofuscante. Apesar disso, quis voar com eles ainda mais longe. Acabei chegando tão alto que pensei que fosse morrer. De repente, tive receio de não poder mais voltar à floresta e de cair longe, num local desconhecido. Ao me fazer beber *yãkoana*, o pai de minha esposa quis evitar que eu pensasse que os *xapiri* são mentira. Ele me pôs à prova mesmo! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 171).

*Xapiripê* mulheres também colocam o novíço à prova. Conforme visto no capítulo 3, as mulheres das águas lançam feitiços amorosos aos jovens caçadores, para torná-los melhores na arte da caça. Durante a iniciação xamânica, os *xapiri pê* mulheres procedem segundo a descrição de Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 171):

Os *xapiri* das mulheres das águas e os das mulheres das miçangas *waikayoma* [estrangeiras] carregaram minha imagem para bem longe. Fizeram-me correr com elas até o limite de minhas forças, tropeçando na floresta durante dias a fio. Perderam-me na vegetação emaranhada e só me deixaram voltar para casa depois de anoitecer. Assim foi.

O pavor e a dor da iniciação relatados anteriormente têm mais outros motivos. A lâmina do facão que provoca dor no iniciante retalha a sua essência vital de fato. Os *xapiri pê* responsáveis por isso são os mais agressivos e eles, por si só, provocam medo.

Os *xapiri* que nos ferem desse modo são os espíritos agressivos da cobra grande *waroma kiki* e do jacaré gigante *poapoa*. Como eu disse, certos *xapiri* podem ser muito perigosos. É o caso de *Ara poko*, o chefe dos seres maléficos gavião *koimari*. Quando um xamã faz descer sua imagem, os outros devem se interpor, para evitar que o sopro de sua cauda venenosa atinja as crianças da casa. Quando fazemos dançar pela primeira vez, esse espírito nos fere com crueldade. Assim é. Aos espíritos não basta dançar para nós. Ao chegarem, nos machucam e recortam nosso corpo. Cortam-nos o tronco, as pernas e o pescoço. Cortam também nossa língua, jogando-a longe, pois só emite palavras de fantasma. Arrancam nossos dentes, que consideram sujos e cariados. Jogam fora nossas entranhas cheias de resíduos de carne de caça que os enojam. Então, substituem tudo isso pela imagem de suas póprias línguas, dentes e vísceras. É desse modo que nos põe à prova (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 152-153).

É importante lembrar que “maléfico” não é o adjetivo adequado para qualificar os seres elencados acima. Agressivo, perigoso, temido e incontrollável seriam qualificativos mais indicados. Traíçoeiro também é um adjetivo aplicável:



Figura 4.6: Claudia Andujar. VI, 2005.

Esses *xapiri* antigos são muito aterrorizantes! Aproximaram-se de mim em silêncio, no final de sua dança de apresentação. Não pareciam ameaçadores. Mas de repente senti suas lâminas me atingindo com toda a força. Partiram-me o corpo de um só golpe, no meio das costas! Sob o choque, lancei um longo gemido de dor. Mas nem por isso pararam! Depois de me terem talhado em dois, cortaram-me a cabeça. Então vacilei, e desabei em prantos. Meu pensamento estava desviado e eu tinha ficado cego, como um cão morto no chão. Fiquei assim prostrado por muito tempo, sem nenhuma sensação. Enquanto isso, os espíritos continuavam dançando ao meu redor sem que eu percebesse nada (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 153).

As partes da essência vital do iniciante não são deixadas onde ele se encontra deitado. São carregadas e levadas para bem longe, espalhadas em diversas direções.

Depois de me cortarem, os *xapiri* fugiram depressa com as partes de meu corpo que tinham acabado de trincar, para longe da nossa floresta, muito além da terra dos brancos. Eu tinha perdido a consciência e foi minha imagem que eles desmembraram, enquanto minha pele permanecia no chão. Voaram para um lado com meu torso e para o outro com meu ventre e minhas pernas. Carregaram minha cabeça numa direção, e minha língua em outra. Foram as imagens dos sabiás *yōrixiamā*, dos japins *ayokora* e dos pássaros *sitipari si*, todos donos dos cantos, que arrancaram minha língua. Pegaram-na para refazê-la, para torná-la bela e capaz de proferir palavras sábias (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 154).

A fig. 4.6 transmite essa ideia de retalhamento, de uma cabeça “com pensamento desviado” a ser levada para uma dada localidade. Os feixes diagonais que se encontram na cabeça dão ideia de movimento rápido, e a imagem ao fundo, das copas de árvores e o vislumbre de um céu, completam essa ideia, ao indicar a ascensão.

Mais tarde os *xapiri* vieram juntar novamente os pedaços de meu corpo que haviam desmembrado. Porém, recolocaram meu torso e a minha cabeça na parte de baixo de meu corpo e, ao inverso, minha barriga e minhas pernas na parte de cima. É verdade! Reconstruíram-me às avessas, colocando meu posterior onde era meu rosto e minha boca onde era meu ânus! Depois, na junção das duas partes de meu corpo recolocado, puseram um largo cinturão de penas multicoloridas de pássaros *hēima si* e *wisawisama si*. Também trocaram minhas entranhas por vísceras de espíritos, menores e de um branco deslumbrante, enroladas com delicadeza e cobertas de penugem luminosa. Depois substituíram minha língua pela que tinham consertado, e fixaram em minha boca dentes tão belos quanto os deles, coloridos como a plumagem dos pássaros *sei si*. Também trocaram minha garganta por um tubo, que chamamos *purunaki*, para eu poder aprender a cantar seus cantos e a falar com clareza. Esse tubo é a laringe dos espíritos. É dele que vem o sopro de suas vozes. É uma porta pela qual nossas palavras podem sair belas e direitas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 155).

O retalhamento da essência vital do futuro xamã tem o propósito de modificar a forma padronizada de se compreender o mundo. A inversão das partes recolocadas dão a dimensão dessa ideia. Além disso, há todo um trabalho de substituição de órgãos humanos por órgãos e objetos próprios aos *xapiri pē*, de modo a tornar o xamã uma verdadeira “pessoa espírito” em sua essência vital.

### 4.1.3. Casas de espíritos

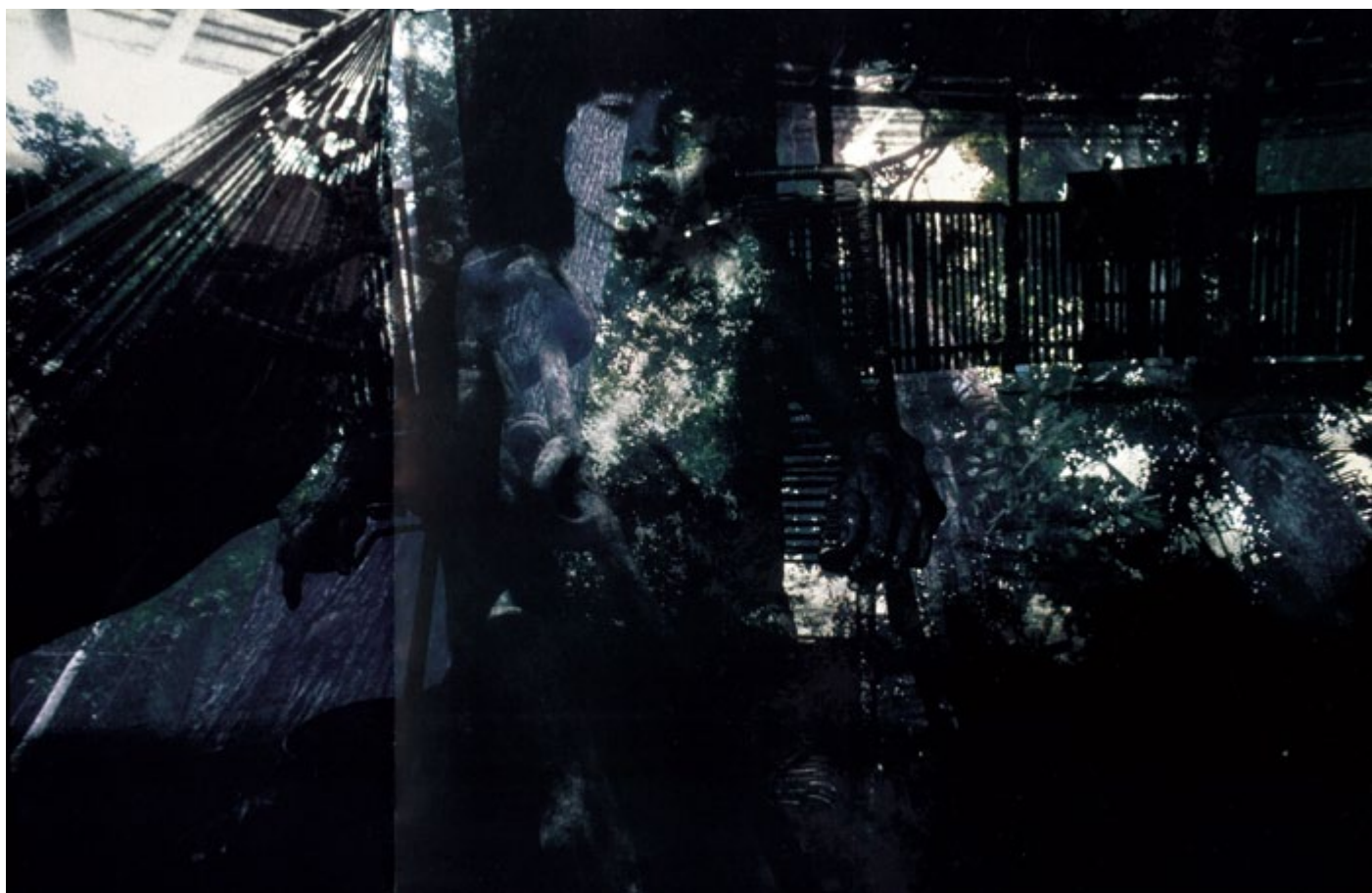


Figura 4.7: Claudia Andujar. IX, 2005.

A imagem da fig. 4.7 funde imagens de rede, algo que aparenta ser um cercado, coluna, uma índia ao centro e a vista ao céu a partir do chão da floresta, daí a noção de afunilamento da perspectiva para o céu. Os elementos construídos (a rede e o cercado) e o estrutural (a coluna) remetem ao *yanó*. A índia, que tem os braços pousados com os ombros encolhidos como se estivesse sentada em uma poltrona ou cadeira com braços, aliada à imagem da rede, confere noção de repouso. Para o não índio, a figura 4.7 remete à noção de lar indígena, com a concepção um tanto quanto óbvia de “natureza como lar” ou “oca em meio à floresta”.

Entretanto, há um significado caro à cosmogonia yanomami, que é a casa de espíritos. Tão importante que um capítulo do livro *A queda do céu* (2015, p. 156-173) é dedicado ao assunto. Trata-se de uma casa habitada por *xapiri pë* auxiliares de um xamã, onde permanecem até que este morra.

A casa é construída em uma localidade a que o xamã tem acesso espiritual; a essência vital dos espíritos e seus espelhos moram no peito do xamã. Em outras palavras, a energia espiritual dos seres encontra-se no xamã, por meio da qual ele estabelece conexão com *xapiri pë* específicos que habitam sua casa para cada necessidade. A execução da obra começa no solo, mas a casa prende-se ao céu, daí a perspectiva para o céu, na imagem, ser fundamental para a sua compreensão.

Uma vez acabada sua dança de apresentação, os *xapiri* começam a se instalar em sua nova casa, amarrando suas redes nas estacas. Alguns, no entanto, só encostam nelas, enquanto outros se penduram na parte mais alta ou se instalam no chão mesmo. Continuam usando seus adornos de penas e suas faixas de rabo cuxiú-negro ao redor de sua testa. Mas depositam a seus pés suas flautas de bambu, seus facões, os cestos *sakosi* que contêm seus cantos e as folhas de palmeira que agitavam em suas danças. Quando a casa é espaçosa, eles se instalam primeiro na base dos postes, depois vão se amontoando em fileiras cerradas, incontáveis, até o topo. Contudo, mais tarde, conforme novos espíritos, cada vez mais numerosos, continuarem a chegar, essa primeira casa não será suficiente. Será preciso ampliá-la sempre, para que os novos possam se instalar. Assim, pouco a pouco, outras habitações anexas serão acrescentadas, em cima dela ou coladas nas laterais, empilhadas umas sobre as outras, como vespeiros. Por isso as casas de espíritos dos grandes xamãs chegam a ser tão altas e vastas, escoradas em incontáveis postes, altos como árvores *komatima hi* e *aro kohi* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 161-162).

A construção da casa se dá com a iniciação do xamã e prossegue na medida em que ele adquire experiência e, com isso, mais *xapiri pë*, estes cada vez mais agressivos. No cotidiano yanomami existem espíritos domésticos que não têm atributos para afastar doenças e enfrentar espíritos agressivos. Esses *xapiri pë* domésticos acabam por repelir os espíritos que devem se instalar na casa do iniciante, justamente pela falta de atributos ou pela repugnância. Xamãs experientes que acompanham a iniciação do noviço afastam os *xapiri pë* de objetos domésticos e dos seres considerados

repugnantes como as lesmas, e chamam primeiro os espíritos que fazem o trabalho de abrir a clareira.

Vêm primeiro as imagens das aves que sabem varrer o solo da floresta para buscar alimento: espíritos dos jacamins, dos kujubins, dos mutuns, dos inhambuaçus, e também das perdizes *pokara*, bem como das aves formigueiras *makoa hu* e *maka watixima*. Em seguida, para limpar os detritos e a poeira da clareira que acabou de ser aberta, chegam os espíritos das folhas, dos cipós, das árvores e das raízes, e depois os do vento *iprokori*, da brisa *wahariri* e das águas. Ao final, os *xapiri* das pedras e dos cupinzeiros espalham penugem branca por toda parte. Todos esses primeiros espíritos se sucedem assim, dançando de modo desajeitado, um após o outro, em grande número. Acotovelam-se e atropelam-se numa grande confusão. Não possuem verdadeiros cantos, só têm língua de fantasmas. Não conhecem as verdadeiras palavras da floresta, pois estão próximos demais dela. Esses primeiros *xapiri* vêm apenas preparar o terreno para a nova casa de espíritos a ser edificada. Por isso, assim que termina sua dança de apresentação, desaparecem logo nas alturas do céu (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 157).

Assim que a clareira está aberta, outros espíritos trazem consigo a casa já pronta. “Os espíritos macaco-aranha seguram e puxam a ponta de seu teto, para enganchá-la no peito do céu. Os espíritos celestes *hutukarari* sustentam todo o seu peso, enquanto os espíritos do vendaval *yariporari* a empurram em direção ao zênite (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 157-158).” A casa não é instalada no solo, é suspensa e presa no “peito do céu”. Por serem avessos à poeira e à sujeira, os *xapiri pê* dançam sobre superfícies espelhadas, conforme já relatado.

Os *xapiri*, enviados por *Omama*, trazem-nas [as casas] consigo de muito longe, já prontas, com seus postes e o seu teto já amarrados. Porém, como temem poeira e sujeira, não dançam no chão dessas casas, como fazemos nas nossas. A praça central delas parece uma vasta superfície de vidro limpo, liso e cintilante. Os ancestrais dos brancos há muito tempo resolveram imitar esse vidro dos espíritos, por isso seus filhos e genros continuam a fabricá-lo. Em sua língua, dizem que é transparente. Nós dizemos que possui valor de brilho, *ně mirexi*. Os espelhos dos *xapiri* também são muito frágeis. Por isso os xamãs protestam se alguém bate o pé com muita força ao lado deles, perto do lugar onde estão fazendo dançar os espíritos. Os *xapiri* detestam esses ruídos surdos, que lhes dão a impressão de que se quer afugentá-los. Eles podem se irritar e ferir quem se encontrar nos arredores. Eles têm também horror da imundície do chão, como eu disse, e por isso só se deslocam sobre espelhos cobertos de penugem resplandecente e perfumados de tinta de urucum. Quando os chamamos para repelir os seres maléficos ou a epidemia *xawara*, não são suas casas inteiras que descem a nós. Somente seus espelhos, que ficam suspensos nos ares, sobre os quais fazem sua dança de apresentação (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 159).

As colunas das casas de espíritos são mais resistentes e maiores que os troncos das árvores da floresta. Embora os *xapiri pê* sejam minúsculos, têm força e capacidade para transportá-las, sempre em dança, até o ponto onde foi aberta a clareira. Cada “espécie” de *xapiri pê* tem uma incumbência específica, como foi possível notar parágrafos acima.

Por fim conseguem enfiar a ponta das estacas do teto no peito do céu com tal vigor que o perfuram com um enorme estalo. Nesse momento, os espíritos

macaco-aranha pegam suas extremidades e as torcem, para amarrá-las juntas, com cordas besuntadas de piche celeste. Os espíritos preguiça enfiam ali pregos, atirados com suas espingardas, enquanto os espíritos dos ancestrais brancos *napēnapēri* as mantêm imobilizadas, com longos espetos de metal. Quando terminam o seu trabalho, a nova casa de espíritos está firmemente presa no peito do céu pelo teto. Seus postes não podem mais balançar com estrondo no vazio. Os espíritos da aranha *warea koxiki* então a cobrem rapidamente com folhas trazidas em grandes fardos pelos espíritos tamanduá-bandeira. Por fim, toda ela é enfeitada com motivos desenhados pelos espíritos da jiboia (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 158).

Todos esses *xapiri pē* convocados inicialmente cumprem a função de preparar o local e instalar a casa. Depois, eles vão embora e outros *xapiri pē* são chamados para habitá-la. O convite é feito por determinados *xapiri pē* do xamã experiente, responsável por soprar o pó de *yākoana* nas narinas do iniciante. “Para esse fim despacham as imagens do galo-da-serra, da pomba e do pássaro *tārakoma* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 159)”. São aves que têm características marcantes, seja no visual, caso do galo-da-serra, ou na entonação de seu canto. “A pomba de Verreux emite um chamado sonoro e profundo, que parece interrogativo. Os pássaros *tārakoma* são conhecidos por suas paradas e pela potência de seu canto, desproporcionais em relação ao seu tamanho (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 625. Nota 3).” O chamamento efetuado por esses emissários obedece à tradição yanomami.

Esses emissários viajam para longe, passando de uma casa de espíritos a outra, para convidar seus moradores e animá-los a virem com eles. Partem ao seu encontro cheios de ânimo, em todas as direções onde possam encontrá-los. Intrigados, os outros *xapiri* que os veem passar lhes perguntam: “O que estão fazendo? Para onde vão tão alegres?” Os espíritos mensageiros aproveitam então para estimulá-los a se juntar a eles, e descer até o rapaz que está bebendo *yākoana*. Fazem diálogos de convite *hiimuu* com seus grandes homens, para convencê-los a se instalar em grande número na nova casa de espíritos do iniciando. Louvam a beleza da habitação e os incitam a acompanhá-los (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 159-160).

*Hiimuu* designa o diálogo cerimonial cantado, tradicionalmente utilizado para convites, seja de uma festa *reahu* ou de uma incursão bélica. Os *xapiri pē* convidados são os que estão sem xamã e moram em terras longínquas. Aceito o convite, os *xapiri pē* dirigem-se à casa nova e, a exemplo de como procedem os Yanomami, acampam nas proximidades do local por uma noite. Os anfitriões costumam entoar cantos que seus hóspedes ouvem de longe. Essa tradição é bastante similar à de Tupinambás no início da colonização, descrita pelos jesuítas.

Segundo Pe. Cardoso (in: ANCHIETA, 1977), responsável pelos apontamentos históricos e comentários na publicação do teatro de Pe. José de Anchieta, o cerimonial de visita entre os Tupinambá se dava da seguinte forma: em um primeiro momento, o visitante era avistado e recebido por alguns integrantes da aldeia, que procediam com a limpeza do caminho. O visitante era conduzido a uma oca nas proximidades da aldeia, onde era recebido com choros, o que seria uma saudação pelo que

possivelmente passou durante a viagem. Em seguida, os índios líderes iam ao seu encontro para ouvir a história sobre sua viagem. Em um terceiro momento, os líderes discutiam sobre a natureza da visita, se seria boa para deixá-lo em paz na tribo, ou má, com a condenação à morte. Em qualquer caso, havia festejos com dança, canto e música. “Se é bom o visitante, como era o caso dos Padres, o próprio principal [líder], no dia seguinte, logo de madrugada, faz uma espécie de pregação pelo povoado” (CARDOSO in: ANCHIETA, 1977, p. 52).

Os mensageiros *xapiri pê* anunciam o iniciante como seu pai, conforme é o tratamento entre o xamã e os seus *xapiri pê* auxiliares. Portanto, esses mensageiros e o futuro xamã são os anfitriões da casa nova. E, assim como ocorre entre os Yanomami, são as mulheres *xapiri pê* que incentivam os homens a dançar na nova habitação. Nesse sentido, a presença de uma índia na figura 4.7 é extremamente significativa.

Quando as mulheres se entusiasмам, os homens, mesmo que sejam preguiçosos ou rabugentos, acabam também se alegrando! [...] As mulheres *xapiri*, no entanto, só aceitam vir dançar se a casa de espíritos de um iniciando estiver realmente pronta para recebê-las. Como as esposas de nossos convidados, elas são muito prevenidas! Não querem se arriscar a tomar chuva numa clareira recém-aberta nem pisar no solo lamacento de uma construção em andamento! Se a habitação destinada a acolhê-los ainda estiver inacabada, ou se sentirem apertados nela, os *xapiri* ficam muito desgostosos e se retiram sem mais tardar. Furiosos por terem sido enganados, desaparecerão para sempre (KOPENAWA, e ALBERT, 2015, p. 160).

A chegada inicial dos *xapiri pê* é descrita como assustadora, devido ao barulho, à ventania e à luminosidade ofuscante. Aos poucos se distingue a melodia de seus cantos e suas feições. Segundo Kopenawa, essa situação pode aterrorizar e fazer com que iniciantes desistam de ser xamãs.

Também é importante que o xamã recém-iniciado não seja ávido em ter um grande número de *xapiri pê* em pouco tempo. A nova casa é baixa e estreita, fica apertada se não houver paciência por parte do xamã. Vale lembrar que a casa de espíritos possui a mesma planta do *yano*, uma grande casa comunal circular, com uma praça central descoberta, e provida de uma porta por onde passam os visitantes para dirigirem-se a esse centro. Na área coberta, diversas famílias ocupam seus próprios espaços.

Por fim, os espíritos se agrupam em torno da nova casa do iniciando e vão entrando, um a um, pela porta onde desemboca seu caminho, como fazem os visitantes por ocasião de uma festa *reahu*. Começam então sua apresentação no espelho da praça central, com movimentos muito lentos. Cada um dança e canta a seu modo. São enfeitados como convidados, o corpo pintado de urucum e decorado com desenhos pretos, braçadeiras cheias de caudais de arara-vermelha e cabelos cobertos de penugem branca reluzente. Dançam numa luz resplandecente, agitando graciosamente palmas novas desfiadas, de um amarelo brilhante. Entoam sem parar, um depois do outro, cantos muito bonitos. Sopram com energia em suas finas flautas de bambu e soltam gritos de alegria. O ritmo poderoso de seus passos bate no chão

com golpes surdos. No tumulto e na luz cintilante, sua pintura de urucum exala um perfume inebriante. Depois, de repente, tudo para e volta o silêncio (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 161).

O excerto acima descreve a dança inicial momentos antes de os *xapiri pë* ocuparem a casa. De acordo com o que já foi relatado, na medida em que o xamã se torna experiente, a casa aumenta, recebe anexos especialmente na vertical, pois os espíritos mais agressivos estabelecem-se no alto da casa, de modo que nas partes mais baixas ficam os espíritos mais brandos.

Numa casa de espíritos, as habitações dos espíritos maléficos de um grande xamã ficam penduradas no ponto mais alto do teto, para além das costas do céu, ao passo que as de seus espíritos bons estão situadas na parte de baixo, no peito da casa. Os *xapiri* famintos de carne humana devem ser mantidos à distância, pois são muito perigosos e ferozes. Poderiam atacar os parentes de seu pai [o xamã]. Nossos mais antigos xamãs, que são os únicos a tê-los, só os fazem descer para vingar a morte de nossos filhos que são devorados por xamãs inimigos de longe. São as imagens do gavião *Koimari*, da sucuri, da cobra *waroma kiki* e da onça; e também as do ser da seca, *Omoari*, de seus genros, os espíritos cigarra e borboleta, e de seus cães de caça, os espíritos lagarta. E ainda as imagens do ser sol *Omamari*, do vendaval, do raio e da lua; dos fantasmas dos xamãs mortos, dos espíritos mosca e urubu e das lagartas venenosas *kraya*. Contudo, nem todos os espíritos do topo da casa são maléficos. Lá se encontram também os espíritos das abelhas *koxoro* e *õi* e o de seu dono, o pássaro *maihteriyama*, que viaja com elas bem alto no céu para guerrear contra os seres das doenças e das epidemias. As habitações dos demais ancestrais animais que sabem curar ficam todas a meia altura. Em compensação, embaixo de tudo estão as habitações dos *xapiri* que chegaram primeiro: são as imagens dos sapos, árvores, folhas e cipós. Finalmente, as dos espíritos macaco-aranha, dos macacos cuxiú-pretos, das araras-azuis e dos gaviões *kopari* ficam um pouco afastadas da casa, acima dela, pois estes estão encarregados de vigiar as redondezas para protegê-la de ataques de *xapiri* inimigos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 163).

É interessante notar que alguns *xapiri pë* possuem dono, e insetos apreciados pelo não índio em razão da beleza e da delicadeza (borboleta) e do som que se ouve no verão (cigarra) têm parentesco com o ser agressivo da seca. Sobre o ataque aos filhos por parte de xamãs inimigos, Albert (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 626. Nota 9) comenta que não há relatos desse tipo de agressão entre comunidades próximas, mesmo que guardem hostilidade. De acordo com o exposto por Kopenawa, no excerto acima, deixar que os *xapiri pë* ferozes e perigosos se aproximem demais da casa pode acarretar em grave enfermidade aos parentes do próprio xamã. Outro detalhe é a presença de fantasmas de xamãs mortos, convocados como *xapiri pë* auxiliares e qualificados como maléficos, agressivos e perigosos. Novamente chama-se a atenção para a colocação não índia que dicotomiza bem e mal, enquanto a agressividade pode não ser negativa para o índio, conforme relatado no capítulo 3. O xamã é um homem valente, um guerreiro destemido e temido.

Além de crescer, a casa precisa de manutenção constante. Se ela for descuidada, os *xapiri pë* a abandonam. Ou, se o xamã não alimenta seus *xapiri pë* com *yãkoana*, os espíritos deixam a casa que, assim, deteriora-se. Essa situação provoca doenças e até a morte ao xamã.

#### 4.1.4. Pata t'ë



Figura 4.8: Claudia Andujar. *Guerreiro de Toototobi, XIII*, 2005.

A fotografia da fig. 4.8 é uma das poucas que possuem título, *Guerreiro de Toototobi*, embora não esteja expresso na publicação *A vulnerabilidade do ser* (2005). Toototobi é o aportuguesamento do nome yanomami para o rio Demini, *T<sup>h</sup>oot<sup>h</sup>ot<sup>h</sup>opi*, que tem relação com a vida de Kopenawa. No alto Toototobi encontrava-se *Marakana*, local de nascimento de Kopenawa. Na região, estabeleceu-se a Missão Toototobi que foi frequentada pelo seu padrasto e, conseqüentemente, o grupo que o seguia.

A fig. 4.8 destaca um Yanomami no primeiro plano, na companhia de inúmeros seres em negativo, isto é, com inversão das luzes e sombras, típica imagem que se percebe no negativo fotográfico. O ambiente é o do *yanó*, com vista para a praça central, com efeito de luzes e de cor que remete à fluidez da água. Pelas dimensões, pelo movimento de dança e pela inversão de luzes, os Yanomami que aparecem minúsculos são *xapiri pë* iluminados. O Yanomami no primeiro plano é, portanto, um xamã acompanhado de seus *xapiri pë*. Porém, não se trata de um xamã sem identificação. Conforme aponta o título da imagem, trata-se de um guerreiro da região do rio Toototobi.

*Marakana* teve importantes xamãs mas quem se notabilizou foi o padrasto de Kopenawa. É possível, assim, afirmar que a imagem é o retrato do xamã-guerreiro, um grande homem ou *pata t<sup>h</sup>ë*, que existiu de fato. Para a sociedade não índia, a imagem é uma fábula no sentido do senso comum de não realidade; para o Yanomami, é a realidade xamânica.

*Pata t<sup>h</sup>ë* é traduzido como “ancião” ou “grande homem”, mas deve ser compreendido como “gente (pessoa) merecedora de respeito”, geralmente mais velho. O correspondente em tupi é *morubixaba*; outra palavra que faz parte do vocabulário português, utilizado como sinônimo de *morubixaba*, é *cacique*, cuja origem é de determinado grupo indígena da América Central, introduzida na América do Sul pelos espanhóis.

Os jesuítas nomeavam de “principal” aquele que aparentava ser o chefe porque entenderam que o *morubixaba* era um líder destituído de poder de mando e de coerção. Para os primeiros colonizadores europeus, essa é a condição do selvagem. “Constatando que os ‘chefes’ não possuíam nenhum poder sobre as tribos, que ninguém mandava e ninguém obedecia, eles disseram que esses povos não eram *policidados*, que não eram verdadeiras sociedades: selvagens ‘sem fé, sem lei, sem rei’ (CLASTRES, 2011, p. 138).” Na análise de Clastres (2011, p. 139), o chefe indígena é o “líder [...] que fala em nome da sociedade quando circunstâncias e acontecimentos a relacionam com os outros”. A relação estabelecida entre as comunidades (os outros) é de amizade e inimizade.

Com os primeiros [amigos] trata-se de estabelecer ou de reforçar relações de aliança; com os segundos [inimigos], de levar a cabo, quando for o caso,

operações guerreiras. Segue-se que as funções concretas, empíricas do líder [...] [exigem] habilidade, talento diplomático para consolidar as redes de aliança que garantirão a segurança da comunidade; coragem, disposição guerreira capaz de assegurar uma defesa eficaz contra os ataques dos inimigos ou, se possível, a vitória em caso de expedição contra eles (CLASTRES, 2011, p. 139).

A liderança indígena não é eleita nem se constitui com a hereditariedade. O indivíduo que apresenta essas habilidades é aceito pelo corpo social como seu representante.

Essencialmente, compete-lhe assumir a vontade da sociedade de mostrar-se como uma *totalidade una*, isto é, assumir o esforço concertado, deliberado, da comunidade, com vistas a afirmar sua especificidade, sua autonomia, sua independência em relação às outras comunidades (CLASTRES, 2011, p. 139. Grifos do autor).

O líder desfruta de prestígio no seio de sua comunidade e a sua palavra passa a ser ouvida com mais consideração que a de outros. Isso não significa que todos os membros da comunidade concordem com ela ou a aceitem, ela é incapaz de se tornar uma ordem.

Mas a atenção particular que é dada (aliás nem sempre) à palavra do chefe nunca chega ao ponto de deixá-la transformar-se em voz de comando, em discurso de poder: o ponto de vista do líder só será escutado enquanto exprimir o ponto de vista da sociedade como *totalidade una*. Disso resulta não apenas que o chefe não formula ordens, às quais sabe de antemão que ninguém obedeceria, mas também que é incapaz (isto é, não detém tal poder) de arbitrar quando se apresenta, por exemplo, um conflito entre dois indivíduos ou duas famílias. Mais que resolver o litígio em nome de uma lei ausente da qual seria o órgão, ele tentará apaziguá-lo apelando ao bom senso, aos bons sentimentos das partes opostas, referindo-se a todo instante à tradição de bom entendimento legada, desde sempre, pelos antepassados. Da boca do chefe não saem as palavras que sancionariam a relação de comando-obediência, mas o discurso da própria sociedade sobre si mesma, discurso por meio do qual ela se autoproclama comunidade indivisa e vontade de perseverar nesse ser indiviso (CLASTRES, 2011, p. 140).

O “discurso da própria sociedade sobre si mesma” funda-se em uma “tradição legada, desde sempre, pelos antepassados”, que é a mitologia. Entre os Yanomami, existe a tradição de pessoas influentes e mais velhas discursarem em *hereamuu*:

Pouco antes da alvorada ou no início da noite, nossos grandes homens, que chamamos *pata t<sup>h</sup>ë pë*, costumam dirigir-se à gente de suas casas em longos discursos. Incentivam-nos a caçar e a trabalhar em suas roças. Evocam o primeiro tempo dos ancestrais tornados animais e se expressam com sabedoria. Damos a esse modo de falar o nome de *hereamuu*. Só os homens de mais idade falam assim (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 376).

O líder precisa saber falar sobre mitos, o que acontece quando o Yanomami tem contato com *xapiri pë*. Dessa forma, é muito comum que a figura do *pata t<sup>h</sup>ë* coincida com a do *xapiri t<sup>h</sup>ë*, o xamã.

Há pelo menos três níveis de discurso e diálogo que possuem verbos específicos. O verbo que se refere ao discurso dos sábios é *hereamuu*; o que designa

a fala inexperiente que se resume em transmissão de informação é *wayamuu*, e se dá na primeira noite das festas *reahu*. O outro nível se refere ao diálogo *yãimuu*, exercido pelos *pata t<sup>h</sup>ë pë* e relaciona-se à capacidade de persuasão. Tem início depois que cessam as palavras do *wayamuu*. Os dois diálogos que ocorrem no *reahu* são cantados.

Depois, no meio da noite, quando findam as palavras do *wayamuu*, os homens mais velhos, anfitriões e visitantes, se agacham cara a cara, muito perto um do outro. Dão então início a um outro diálogo cantado — dizemos fazer *yãimuu*. As palavras de *yãimuu* são próximas e mais inteligentes. Penetram mais fundo dentro de nós. Enquanto se faz *wayamuu*, a pessoa ainda não dá a conhecer o que realmente quer dizer. Ainda fala com uma língua de fantasma. Quando os grandes homens querem mesmo conversar e pôr fim às brigas que os opõem, usam o *yãimuu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 377).

O *yãimuu* coincide com a observação de Clastres sobre a capacidade do líder em apaziguar conflitos por meio do apelo ao bom senso, conforme se vê no relato de Kopenawa (2015, p. 377):

Se um visitante contar, irritado, as palavras ruins sobre os seus que boatos atribuem a seus anfitriões, será alertado: “Esqueça essas palavras tortas! Continuemos amigos! Minhas reais palavras são belas! Não dê ouvidos àquelas que essa gente de longe tornou outras! São mentirosos!” Então o visitante se acalma e responde: “*Haixopë!* Bem! Eis aí uma fala direita mesmo! Não quero mais escutar essas palavras feias, que nos fariam dar bordunadas na cabeça ou flechadas uns nos outros! Sejamos amigos!”

Nesses diálogos também se estabelecem alianças intercomunitárias, matrimônios e, principalmente, o anfitrião anuncia o motivo do *reahu*, que é consumir as cinzas de seus mortos. Se a figura do *pata t<sup>h</sup>ë* pode coincidir com a do *xapiri t<sup>h</sup>ë*, o contrário não é verdadeiro. Não basta ser *xapiri t<sup>h</sup>ë* para ser um *pata t<sup>h</sup>ë*. Enquanto Kopenawa, já feito xamã, discursava para a sociedade não índia no início da década de 1990, não se sentia preparado para o *hereamuu*. Iniciava o discurso e, conforme a aceitação da comunidade, prosseguia ou calava-se.

O padrasto de Kopenawa foi um respeitado *pata t<sup>h</sup>ë* e é parte da história dos herdeiros de Kopenawa, assim como seus feitos, sua conduta e seu caráter fazem parte de um legado recente. A iniciação xamânica do padrasto de Kopenawa, exímio caçador, se deu na floresta, por intervenção dos próprios *xapiri pë*. Essa história reforça a afirmação de Kopenawa sobre o fato de filhos de xamãs serem, ao mesmo tempo, filhos de *xapiri pë*, e assim, serem alvo do olhar dos espíritos. É comum aos filhos homens serem exímios caçadores e, com isso, tornar-se outro, conforme se costuma expressar em yanomami, na floresta durante a atividade de caça. Portanto, trata-se de uma história que faz parte da realidade mítica yanomami.

Segundo o relato, o padrasto de Kopenawa, ainda adolescente, caçava papagaios na floresta quando um ser das águas masculino, descrito como imponente

e devidamente paramentado, aproximou-se e solicitou que acertasse dois, de acordo com suas instruções. Satisfeito com as caças, afastou-se para mandar sua irmã *yawarioma* pegar as aves. Momentos depois, a atraente moça das águas apareceu e o jovem continuou a flechar papagaios. Entretanto, a cada vez que uma ave era abatida, seus gritos tornavam-se cantos de *xapiri pë*. A moça pegava as caças com aprovação. As flechas utilizadas, ao tocarem o solo, transformavam-se em serpentes que, quando o rapaz tentava pegá-las, picavam-no. Era *yawarioma* quem lhe trazia as flechas para continuar a caçada, mas quando tentava pegá-las, as flechas saíam voando a emitir o canto dos *xapiri pë*.

Eu sentia que estava perdendo a consciência. [...] Conforme o tempo passava, fui me tornando outro de verdade e foi meu arco que eu senti sair voando: “*Arererererere!*” Estava cada vez mais inquieto e ficava me perguntando o que ia acontecer comigo. Estava por inteiro dominado pela magia amorosa daquela filha de *Tëpërësiiki*. Então, de repente, os espíritos da floresta começaram a afluir em minha direção! As imagens das folhas e das raízes de todas as árvores desceram primeiro, lançando gritos de alegria e assobiando com suas flautas de bambu *purunama usi*. Tinham os cabelos cobertos de penugem branca, faixas de rabo de macaco cuxiú-negro em torno da cabeça e braçadeiras de crista de mutum guarnecidas com muitas caudais de arara-vermelha. Chegaram em seguida as imagens dos cupins, que me carregaram nas costas, correndo para todos os lados. Depois foi a vez das imagens das pedras, que quase me derrubaram e esmagaram, e então a do céu, que veio me arrancar a língua. E então, outros *xapiri* levaram meus olhos para longe e foi assim que eu mesmo comecei a me tornar espírito (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 106)<sup>3</sup>.

O padraço de Kopenawa relata a forma como sua imagem foi desmembrada para ser reconstituída em seguida. Essa iniciação se dá sem o amparo de xamãs experientes, são os próprios espíritos que conduzem o jovem iniciante que precisa ter coragem para enfrentar o desconhecido.

Afinal, a irmã do ser das águas agarrou meu pulso e me arrastou pela floresta. Comecei a correr ao lado dela, destroçando os galhos do mato rasteiro conforme passava. Estava muito exaltado e não parava de gritar: “*Aé! Aé! Aé!* Uma mulher *yawarioma* está me levando! A luz me cega! Tenho medo! *Aé! Aé! Aé!*” Ninguém além de mim podia vê-la e, no entanto, eu estava mesmo correndo com ela! Seu caminho era muito quente e eu estava molhado de suor. Não via mais nada ao meu redor. Não teria sido capaz de reconhecer meus familiares nem minha própria casa. Tinha virado outro. Corri assim por muito tempo, atravessando florestas desconhecidas. No final, esgotado, parei numa clareira, bem longe de onde movara. A mulher das águas então me tranquilizou, sempre com uma voz doce: “Não tenha medo! Falta pouco agora. Estamos perto da casa de meu pai.” Depois desse breve descanso, recomeçamos a correr, ainda mais depressa, em seu caminho sinuoso através da mata (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 106).

No meio do caminho, um rugido de onça apavorou o adolescente e a moça explicou que o animal era dela. Segundo o padraço de Kopenawa, as onças são

3 A primeira pessoa nesta citação e nas próximas refere-se ao padraço de Kopenawa. A interjeição “*arerererere!*” é a onomatopeia para o canto dos *xapiri pë*.

os animais que auxiliam os seres das águas nas caçadas. Por fim, chegaram a um lago cujas águas escuras indicavam que se tratava de lago profundo. Com medo de jacarés-açu, o rapaz hesitou em mergulhar, mas a superfície do lago era a parte de fora do grande *yano* de *Tëpërësi*, que se encontrava em local seco sob essa superfície aquosa. De acordo com o mito de origem da mandioca e da primeira mulher de *Omama*, nas proximidades da casa havia uma roça formidável de alimentos variados e saborosos. A família que ali se encontrava era composta do pai, da mãe, de inúmeras filhas e de dois irmãos. O jovem é servido de alimentos por ordem da mãe e, em uma rede que lhe é reservada, as filhas vêm uma a uma para namorá-lo. *Tëpërësi* dormia quando o rapaz entrou na casa e acabou por acordar enquanto ocorriam as brincadeiras de sedução e o namoro.

Mas seu pai acabara acordando e já se ouvia sua voz grave ressoando pela casa toda. As filhas, no entanto, não pareciam preocupadas. Continuaram vindo a mim, uma depois da outra, para brincar e namorar. Eu estava seuduzido por sua magia amorosa. Por isso fiquei assim com elas por muito tempo. Pouco a pouco, fui me transformando para me tornar xamã. Enquanto isso, *Tëpërësi* tinha começado a entoar seus cantos, para que eu os conhecesse. Salmodiava-os e, de tempos em tempos, cuspiam no chão os objetos que acabara de nomear: pontas de flecha de bambu, grandes frutos oblongos da árvore *aro kohi* e até queixadas e antas, pois sua boca era mesmo enorme! Desse modo eu aprendi as palavras que permitem regurgitar as substâncias de feitiçaria, as armas dos espíritos e o algodão ardente dos seres maléricos que estão no corpo dos doentes. *Tëpërësi* assim me deu a boca dos espíritos japim *ayokora* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 108).

*Tëpërësi* sabia da presença do visitante e, assim que se cansou da atividade, ordenou que o rapaz se apresentasse para que fosse devorado. Os irmãos protegeram o jovem com a justificativa de que ele não poderia apresentar-se por ainda estar a “fazer amizade” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 108) com as irmãs. O pai insistiu de um lado, os irmãos de outro, até que *Tëpërësi* desistiu e voltou a entoar os cantos. Os irmãos, então, instruíram uma das moças a levar o rapaz de volta à sua casa. Ela permaneceu com o jovem a noite toda e, ao amanhecer, conduziu-o novamente para a casa dela, e os fatos se repetiram.

Cada vez era uma mulher das águas diferente que me levava para longe e me trazia para casa. Eu estava mesmo cativo de sua magia amorosa, e foi desse modo que me tornei xamã. É assim que acontece. Quando a imagem de um rapaz é capturada pelas filhas de *Tëpërësi*, ele foge de casa todos os dias, para só retornar após o anoitecer. Mas já não reconhece ninguém ali. Tornou outro, parte ao raiar do dia em sua corrida pela floresta. Por mais que seus familiares tentem mantê-lo à força em sua rede, não conseguem. Ele não é capaz de resistir ao chamado dessas mulheres *yawarioma*. Ninguém mais as vê, mas elas estão sempre a seu lado. Suas corridas pela floresta levam-no para bem longe de sua casa. Pode até mesmo entrar e sair de casas de desconhecidos sem se dar conta, pois o intenso brilho do caminho da gente das águas na floresta o deixa cego. Assim, as mulheres *yawarioma* podem mantê-lo em seu poder por muito tempo. No fim, os xamãs de sua casa terão de trazer sua imagem de volta para que ele volte a si (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 129).

Assim termina a narrativa de iniciação xamânica do padraço de Kopenawa. *Tëpërësiki*, sogro de *Omama*, é também sogro de xamãs que têm sua iniciação no seio da floresta, em meio à caçada. O monstro aquático, pai de belas *yawarioma*, é quem ensina ao futuro xamã os cantos e as palavras utilizadas para materializar na boca os objetos utilizados em feitiçarias por inimigos, de modo a curar um enfermo vítima de magia.

A fig. 4.9 pode ser inserida nesse contexto. É uma imagem de superfície de água, com reflexos de árvores que escurecem o conjunto e uma área de intensa luminosidade. A imagem sobreposta, tênue, é de uma floresta de ponta-cabeça. Ao relacionar a superfície da água à floresta, valorizar a luz e os reflexos e inverter o sentido vertical da imagem (cabeça para baixo), a fig. 4.9 guarda uma relação com o mito de *Tëpërësiki* e sua família: a possibilidade de encontrar a casa do sogro de *Omama*, em solo seco, sob a superfície de águas profundas.

O relato da corrida pela floresta faz paralelo com uma imagem apresentada no primeiro capítulo (fig. 1.30) em que se vê um Yanomami a correr em uma paisagem distorcida pelo movimento da câmera. A distorção e falta de nitidez nos membros inferiores do retratado dão a ideia de velocidade, contidas nas frases já citadas: “ninguém além de mim podia vê-la e, no entanto, eu estava mesmo correndo com ela! [...] Não via mais nada ao meu redor. [...] Depois desse breve descanso, recomeçamos a correr, ainda mais depressa, em seu caminho sinuoso através da mata. [...] Tornou outro, [o iniciante] parte ao raiar do dia em sua corrida pela floresta. [...] Suas corridas pela floresta levam-no para bem longe de sua casa.”

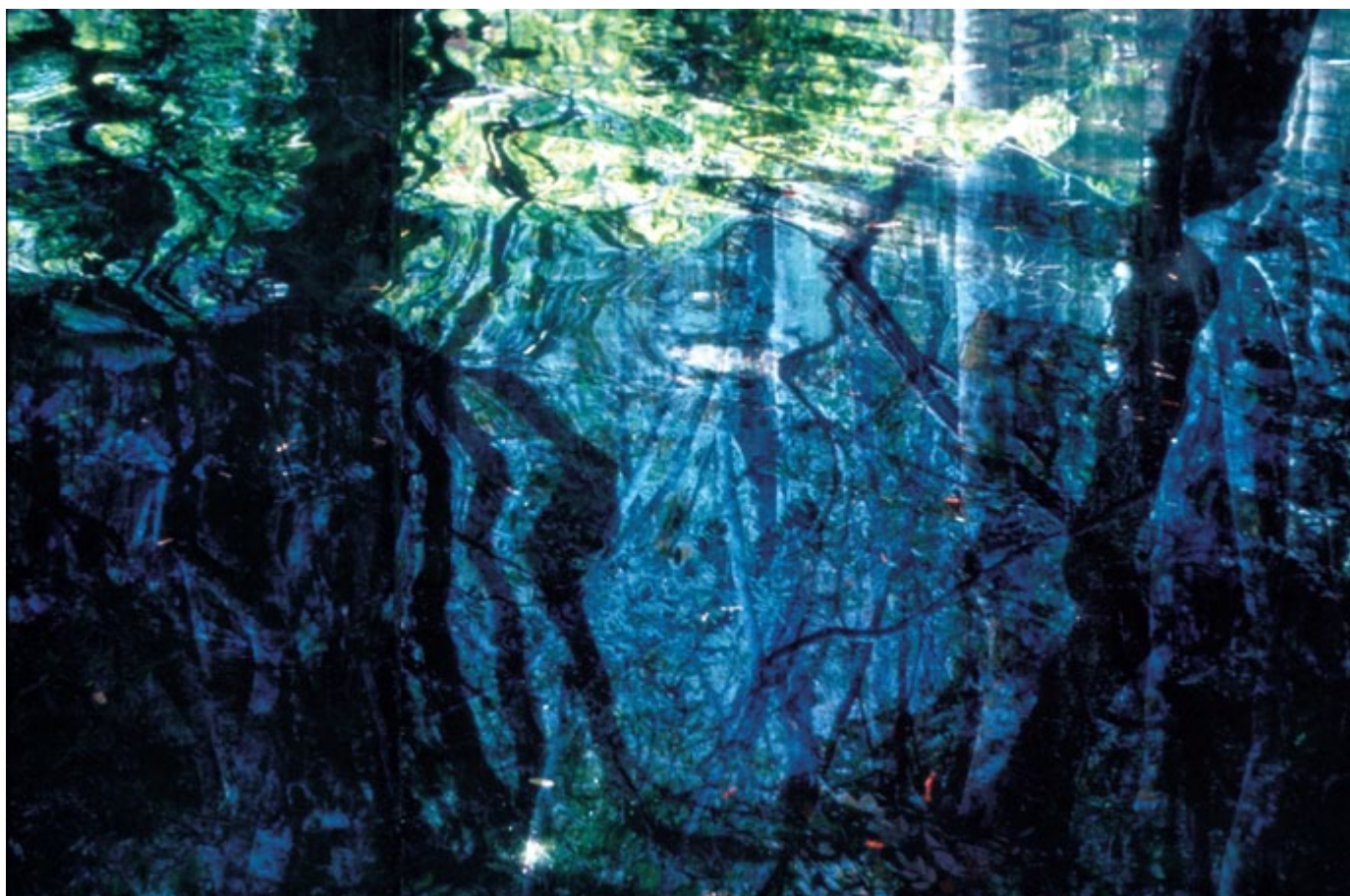


Figura 4.9: Claudia Andujar. XVI, 2005.

## 4.2. MULHERES PETRIFICADAS



Figura 4.10: Claudia Andujar. III, 2005.

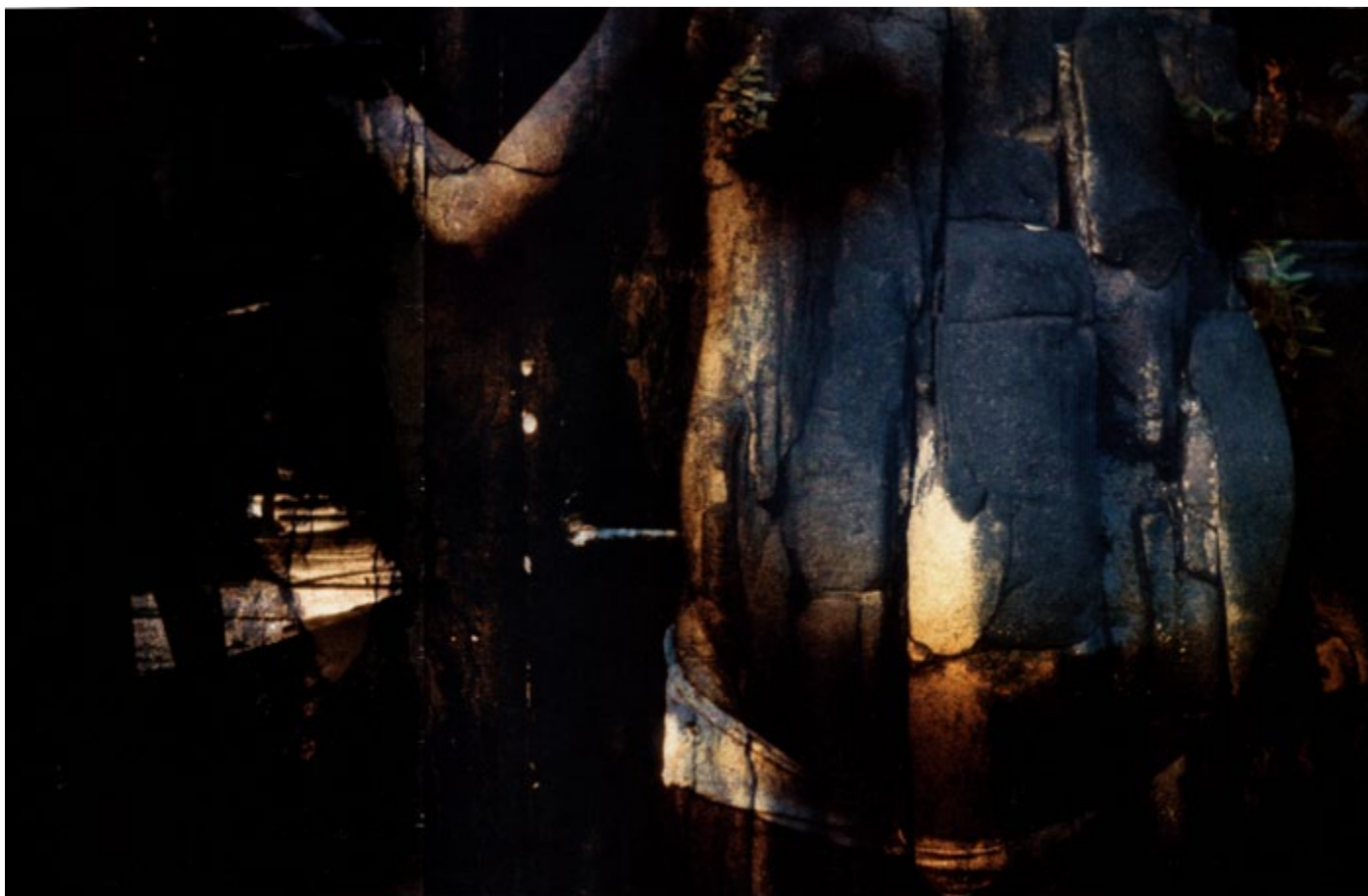


Figura 4.11: Claudia Andujar. VII, 2005.

As figuras 4.10 e 4.11 trazem imagens fundidas de mulheres com texturas rochosas. Elas remetem diretamente ao mito de número 305 (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 540-541), *As esposas petrificadas*. A narrativa trata de uma quebra de tabu que transformou duas mulheres em montanhas, denominadas *T<sup>h</sup>wëjyëkë*, literalmente “montes sangue de mulher”, em uma região localizada além das nascentes do Rio Catrimani (*Wakat<sup>h</sup>a u* em yanomami, rio do território brasileiro), perto da nascente do Rio Orinoco (*Hwara u* em yanomami, rio do território venezuelano). Ambos os rios têm suas nascentes na Serra Parima, portanto, as referidas montanhas fazem parte dessa serra. De acordo com o mito, as pessoas transformadas na narrativa foram as últimas a se metamorfosear.

Um homem saiu em expedição de coleta de alimentos e caça com suas duas esposas, ambas irmãs, quando a mais jovem havia acabado de ter a menarca. Sem observar as regras de resguardo, o marido conduziu a família para a expedição. Segundo a tradição, quando uma das esposas menstrua, o marido também se encontra em condição menstrual, assim como as demais esposas. Nessa condição, a coleta de alimentos e a caça são proibidas.

No caminho da roça, o marido seguiu para a trilha que leva à área de caça e as mulheres pararam, uma perto da outra, enquanto a mais velha retirava os parasitas da mais nova. Começava a escurecer. A mãe delas, que as acompanhava, orientou que continuassem a caminhar, para que chegassem o mais rápido possível à roça. A mãe e os demais acompanhantes perceberam que as mulheres transformavam-se em pedras, com as pernas até os quadris profundamente enterrados no solo. As pessoas tentaram inutilmente afastá-las e libertá-las, inclusive com uso de maxados, sem sucesso.

Enquanto isso, o marido abatia alguns macacos na montanha *Sherekikë*. Os macacos, no entanto, eram seres metamorfoseados por causa da condição menstrual do homem. Bandos de macacos vieram de todos os lados, furiosos, com a intenção de transformar o caçador. Acabados os dardos que o homem utilizava para a caça, os macacos investiram furiosamente contra ele e o levaram para longe, já metamorfoseado.

Na fig. 4.10, a expressão da mulher é de certo pesar. A transformação em montanhas consterna a mãe e esse sentimento certamente é compartilhado pelo grupo. Além disso, violar a tradição e regras de resguardo são atitudes condenáveis.

Uma terceira imagem que se associa ao mito é a fig. 4.12. Nela estão fundidas imagens do macaco-da-noite (*Aotus trivirgatus*) e um céu noturno, com galhos nus retorcidos em destaque, sobre a imagem do macaco. Escuridão, umidade e menstruação são comumente associados nas representações culturais Yanomami e,



Figura 4.12: Claudia Andujar. X, 2005.

conforme visto no mito acima relatado, os macacos que habitam a montanha *Sherekiké* são homens em condição menstrual transformados. A espécie não é citada no mito. São listadas as espécies *Callicebus torquatus* (sauá-de-colar), *Chiripotes chiripotes* (cuxiú), *Ateles Belzebuth* (macaco-aranha), *Alouatta seniculus* (guariba, bugio) e *Cebus albifrons* (cairara). No único parágrafo em que o macaco-da-noite é citado, ele aparece como auxiliar na manutenção das estruturas do céu, no livro *A queda do céu* (2015, p. 196):

O céu se move, é sempre instável. O centro ainda está firme, mas as beiradas já estão bastante gastas, ficaram frágeis. Ele se torce e balança, com estalos aterrorizantes. Os pés que o sustentam nos confins da terra tremem tanto que até os *xapiri* ficam apreensivos! Um deles, porém, o espírito macaco-aranha, mostra ser de todos o mais corajoso. Vindo de muito longe, ele é sempre o primeiro a segurar os pedaços de céu que se desgarram e a tentar reforçá-lo. Não é um macaco da floresta, é um ser celeste, um espírito antigo e poderoso de mãos muito habilidosas. Ele no entanto não conseguiria fazer esses concertos sozinho. Muitos outros espíritos o auxiliam, como os do macaco-da-noite, do jupará, da irara hoari e do esquilo *wayapaxi* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 196).

Na imagem, o macaco-da-noite está em destaque. Por ser um símio noturno, a associação entre macaco, menstruação, escuridão e noite se faz coerente para a percepção de alguém como Andujar, imersa na cultura yanomami, porém, que ainda guarda o ponto de vista da cultura europeia.

### 4.3. A QUEDA DO CÉU



Figura 4.13: Claudia Andujar. *Desabamento do céu, VIII*, 2005.

A queda do céu é um evento cataclísmico de grande importância na cosmogonia Yanomami. Segundo o discurso mítico, em tempos primevos, houve um cataclismo que configurou a atual superfície da terra, denominada *Hutukara*, nome do antigo céu desabado.

Na imagem observam-se grupos de pessoas imersas em um ambiente aquático. As pessoas estão em movimento, algumas com os braços erguidos e todas com armas nas mãos: arcos, flechas e espingardas. Parece tratar-se de um rito de uma expedição guerreira. Essa situação sugere intranquilidade, reforçada pela ondulação e espuma de água que se percebe na parte superior da imagem. A tonalidade azulada da imagem com grandes áreas escuras sobre figuras humanas sem possibilidade de identificação individual, das quais apenas de uma é possível ver uma feição que sugere uma expressão de doloroso lamento, torna a imagem tenebrosa, a despeito da composição harmônica. Há uma ideia de violência e temor. O olhar do espectador não índio é atraído pela estesia e, sugerido pelo título da série, associa o tema ao onírico, ao fabuloso.

Andujar (2010a, 13-14) explica a imagem:

[...] essa foto é durante o ritual, em cima dela coloquei uma foto de um rio, da água que está penetrando e engolindo todo esse povo. Essa foto é muito significativa para mim, eu chamo ela de *O fim do mundo*, porque existe um mito yanomami ancestral, no qual eles falam que vai ter um fim do mundo. Quer dizer, esta nossa terra-floresta, vai se abrir e vai afundar de novo, e isso vai acontecer quando o homem começar a cavar a terra até criar um buraco e sair um monte de fumaça e sujeira, então o nosso mundo vai ser engolido junto com toda a humanidade. E lá os Yanomami hoje em dia falam “nós vamos morrer, mas vocês todos também, se vocês não souberem cuidar da natureza”. Eu quero enfatizar isso porque eu escuto de certas lideranças Yanomami, assim, o tempo inteiro.

Por essa descrição, não é compreensível a ideia da queda do céu, sugerida pelo outro título dado à mesma imagem, *O desabamento do céu*. Além disso, Andujar afirma tratar-se de um ritual. Clastres ajuda a esclarecer o que significam as armas:

A cada cinco ou seis passos, param e dançam sem sair do lugar, lançando às vezes suas armas ao chão. Alguns brandem machados metálicos ou facões de mató. Em princípio, comenta Lizot, eles exibem durante a dança os objetos que têm a intenção de trocar. Dessa maneira, os outros sabem de antemão o que esperar e podem começar a calcular (CLASTRES, 2011, p. 49-50).

A descrição acima refere-se à dança inicial de apresentação dos visitantes. Em outro momento, outra dança é dedicada ao rito de caça:

Já anoiteceu mas a festa continua. Agora, os adolescentes dos dois grupos (são vinte ou vinte e cinco) celebram um rito de caça. Cantando e dançando juntos, com arcos e flechas erguidos bem alto, durante horas eles fazem ressoar na noite a marcação de seus passos. Uma vida admirável anima a força de suas vozes (CLASTRES, 2011, p. 51).

Apesar dessa explanação, a imagem mantém o clima inquietante. Para o destinatário xamã, a associação do desabamento do céu com ritos cerimoniais é perfeitamente plausível e com motivo para a apreensão. Esse sentido será esclarecido ao longo da análise. Conforme apresentada na introdução a esta tese, a concepção do mundo na cosmogonia Yanomami é compreendida a partir da divisão do universo em camadas: o céu jovem, denominado *tukurima mosi*, o céu atual, o céu que caiu (atual superfície terrestre, “costas” do céu, denominada *Hutukara*) e o mundo subterrâneo. No céu jovem vivem as moscas *prõõri pê* e urubus *watupari pê*<sup>4</sup>, que na escatologia Yanomami é o segundo e último estágio do ser após a morte. O primeiro é tornar-se um habitante do céu, sujeito a uma segunda morte.

Na escatologia yanomami, os humanos (*yanomae t<sup>h</sup>e pê*) morrem e se tornam fantasmas (*pore pê*) nas costas do céu (*hutu mosi*). Finalmente, esses fantasmas morrerão também e se metamorfosearão em seres moscas (*prõõri*) e urubus (*watupari*) no novo céu (*tukurima mosi*) (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 622. Nota 36).

Nas costas do céu atual, portanto, vivem os mortos, que nos primeiros tempos podiam retornar à terra utilizando-se de um cipó. O mito de número trinta e cinco narra a história de como essa ligação foi cortada.

A coleção de mitos colhidos por Albert (in WILBERT e SIMONEAU, 1990) apresenta narrativas anteriores e posteriores à primeira queda do céu, inclusive o mito referente a esse evento. Até o cataclismo, os seres e a natureza eram instáveis, conforme explica Kopenawa (2015, p. 195):

No início, o céu ainda era novo e frágil. A floresta era recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nela outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram. Era o primeiro tempo, no qual os ancestrais foram pouco a pouco virando animais de caça. E quando o centro do céu finalmente despencou, vários deles foram arremessados para o mundo subterrâneo. Lá se tornaram os *aõpatari*, ancestrais vorazes de dentes afiados que devoram todos os restos de doenças que os xamãs jogam para eles, embaixo da terra.

Os *aõpatari pê*, apesar da aparência temível, são úteis na eliminação de enfermidades. O caos é a condição de indistinção entre homens, animais e vegetais. As narrativas descrevem como os seres se transformaram nos atuais animais conhecidos, bem como narram a origem de tradições e de eventos naturais. Em outro relato, o caos é registrado como o momento em que os seres eram ignorantes:

When he [*Omamê*] was not yet there the people were very ignorant. The forest was unstable, and the people used to turn into tapirs, armadillos, and red brockets; *Teremê* cut them into pieces; a man ate his wife during her first menstruation; another killed the night spirits; others were devoured by a

4 *Prõõ* é a mosca *Mesembrinelli bicolor*, e *watupa a*, o urubu *Coragyps atratus*, comumente encontrado nas áreas urbanas. O sufixo *-ri* designa os seres dos tempos primordiais ou sobrenaturais. O plural é feito com *pê*, na grafia atual.

jaguar. Finally *Omamë* created us as a new people after those first Yanomam fell underground (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 43)<sup>5</sup>.

Antes do cataclismo, os seres viviam em grupamentos, de forma muito similar aos Yanomami atuais. Entre eles, também havia xamãs com a mesma tradição de manter os *xapiri pë* consigo. À ignorância associa-se o canibalismo, embora se observe que os Yanomami eram onças e veados a viver na mesma aldeia.

*Omama* (acima grafado *Omamë*) e seu irmão *Yoasi* são os demiurgos que estabeleceram e criaram seres e paisagens estáveis na atual superfície terrestre, ou seja, depois da queda do céu. Entre os Yanomami orientais, *Omama* e *Yoasi* surgiram dos restos de um Yanomami morto por um jaguar. *Omama* se desenvolveu a partir da cabeça, *Yoasi*, do intestino. Essa relação atribui inteligência ao primeiro e impulsividade ao segundo, posteriormente relacionado ao bem e ao mal.

Entre os *Sanima*, os irmãos demiurgos são nomeados ora os *Omawy* (*Omawy* e seu irmão gêmeo), ora *Omao* e *Soao*. Para ambos os subgrupos *Sanima* e Yanomami ocidentais, os gêmeos nasceram de uma mãe devorada por um personagem chamado Jaguar (onça-pintada), em um período em que a prática canibal era comum. O útero ou a placenta contendo os gêmeos foi salvo ou pela avó, a mulher Curare (veneno extraído de planta), que não agradava ao paladar de Jaguar, ou por um sapo. *Omao* é habilidoso, *Yoao* é qualificado como mau (pelos *Xamat'ari*, Yanomami ocidentais) ou impaciente (*Sanima*). A impaciência de *Soao* foi a razão da mortalidade do ser humano: *Omao*, pretendia criar seres humanos com vida eterna. Para isso, buscou madeira de árvore firme, em uma pesquisa pela floresta que deixou *Soao* impaciente. Este, por sua vez, com a impaciência e a ausência de *Omao*, criou o ser humano com uma madeira frágil.

No primeiro mito do livro (WILBERT e SIMONEAU, 1990), colhido entre os Yanomami ocidentais, há um personagem não citado naqueles coletados por Albert: *Makoaué*, pai de *Omaue* (que também tem o registro escrito *Omawé*, irmão gêmeo de *Yoawé*). Segundo esse mito, *Makoaué* foi o primeiro ser a existir, e foi responsável pela criação das estrelas, da lua, do sol, e também da terra, de montanhas, de peixes, da floresta e da água. Uma grande água trouxe<sup>6</sup> outros seres humanos, inclusive a esposa

5 “Quando ele [*Omamë*] ainda não estava lá, o povo era muito ignorante. A floresta era instável, e as pessoas costumavam se transformar em antas, tatus e veados-mateiros; *Teremë* os cortou em pedaços; um homem comeu sua esposa durante sua primeira menstruação; outro matou os espíritos da noite; outros foram devorados por um jaguar. Finalmente *Omamë* nos criou como um povo novo depois que os primeiros Yanomami foram soterrados” (trad. nossa). *Teremë* é uma jovem que desobedece instruções durante sua primeira reclusão menstrual. Uma de suas mãos torna-se uma enorme garra afiada, com a qual mata e corta seus parentes para sugar o sangue. Ao final, é atirada àogueira.

6. No original: “*The people were down by the big water*” (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 29).

de *Makoae*. Durante o tempo de *Makoae*, ocorreu uma queda do céu. Conforme outro mito, alguns sobreviventes conseguiram escapar através de um buraco por eles escavados, para subir à superfície do céu caído. O primeiro mito relata apenas que *Omaue* continuou “aqui embaixo fazendo as pessoas” e *Makoae* “está agora lá em cima”, a fumar e a praticar o ritual *Hekura*<sup>7</sup>, com o qual mata muitas pessoas<sup>8</sup>.

Não está evidente, mas as primeiras criações de *Makoae* indicam que sua existência não foi no plano terrestre. Ele criou os astros “e também” a terra e os elementos que a compõem, como a floresta, as águas, os peixes e as montanhas. Segundo outros mitos dos Yanomami ocidentais, os primeiros seres habitavam o céu e a lua e eram denominados *Pata*, grupo que havia queimado a morte, destuído suas posses e proibido as pessoas de mencionarem os nomes próprios. Com a queda do céu, todos os *Pata* morreram. Conforme o mito de número um e o nove, as pessoas que costumavam viver no céu eram os *Pariwa*. *Hai Hai Yome Riweni* foi um grande ser que criou o primeiro céu a partir de uma anta. Depois do feito, esse ser tornou-se um pequeno pássaro.

Os Yanomami ocidentais têm mitos que contam a chegada dos primeiros seres à dimensão terrestre, vindos da lua, com a curiosidade de ser uma mulher a líder do primeiro grupo. Para os *Sanima*, Lua é personagem mítico, do sexo masculino, inimigo do Sol. Sob chefia de *Poré/Perimbó*<sup>9</sup> é que do céu e da lua vieram quatro homens e uma mulher, *Petá*, a líder do grupo, ao plano terrestre. Seu filho, *Suhirina*, nascido na terra, acidentalmente atingiu a lua com sua flecha, enquanto brincava. Fez-se um eclipse lunar, começou a gotejar sangue, que logo fluiu como um rio sobre a superfície da terra. Desse sangue surgiram todos os grupos Yanomami, inclusive os orientais, denominados *Waika* pelos ocidentais.

Não há indicação sobre o nome do grupo de *Poré/Perimbó*, se seria *Pata* ou *Pariwa*. Os apontamentos em relação a esses mitos *Xamat<sup>h</sup>ari* (Yanomami ocidentais) são interessantes para dar uma dimensão da relação entre o céu e a terra em uma perspectiva ampliada da cosmogonia Yanomami. Além disso, conforme relatado no segundo capítulo, foi observada a rica tradição da transmissão oral da mitologia entre os Yanomami ocidentais. Em muitos momentos, os mitos dos Yanomami ocidentais

7 Entre os Yanomami ocidentais é o ritual de inalação de pó alucinógeno.

8. No original: “*Omaue is the son of Makoae. He was down here, making the people. Makoae is now up there. He makes much snuff and often practices the Hekura ritual. With it he kills man people. Around Makoae’s time the sky fell, and since then the people who used to live in the sky live under the earth*” (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 29).

9 A forma dos dois nomes com a barra entre eles obedece à grafia do texto original (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 47).

e dos orientais se cruzam. Por exemplo, os *Xamat<sup>h</sup>ari* são considerados pelos *Waika* grandes feticeiros e capazes de assassinatos a partir de feitiços. O mito de número um, ao afirmar que *Makoae* mata pessoas através de seus rituais, confirma essa fama. E, segundo a mitologia dos *Xamat<sup>h</sup>ari*, o colapso que levou à queda do céu ocorreu na direção da região dos *Waika*, mais além, em uma área não habitada, e onde o disco celeste era tão frágil quanto uma árvore velha. Seria um local tão velho quanto um ancião, da mesma forma que o disco celeste seria tão antigo. Essa seria uma área, atualmente, mal-assombrada. Os ancestrais soterrados são comuns a ambos os subgrupos e são denominados *amahiri* pelos *Xamat<sup>h</sup>ari* e *aõpatari* pelos *Waika*. Alguns conseguiram escapar, ao refugiar-se sob um cacaeiro. Segundo os Yanomami ocidentais, a grande árvore vergou-se com o peso do céu, mas não se quebrou.

But how did it occur to them to seek refuge under the canopy of the great cacao tree? Nevertheless that was where they ran when the celestial disk broke. The cacao tree bent under the weight but managed to support it. The sky, which was very close to their heads, emitted unbearable heat, and the people were complaining. But they knew what to do, and using their axes they opened a passage through the sky (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 44)<sup>10</sup>.

O relato coincide com o dos Yanomami orientais, que atribuem a localização do cacaeiro mítico ao sul da Serra Parima, Alto do rio Parima, na bacia do Rio Branco (interflúvio Orinoco-Amazonas; rio Branco/rio Negro). Albert (2015, p. 630. Nota 5) registra que esse local, chamado de *horepë a* (terras altas), é apontado como o centro histórico e demográfico do território Yanomami. Porém, não foi com machados que o céu foi aberto. Um papagaio-moleiro<sup>11</sup>, com seu bico considerado bastante forte, abriu um buraco no retalho do céu preso na árvore, pelo qual os sobreviventes conseguiram passar.

A fig. 4.14 parece reportar-se a essa passagem. O ponto de vista do observador aparenta ser de cima para baixo, e a impressão que se tem é de que as pessoas sobem, escalam alguma coisa. O efeito da manipulação fotográfica e a coloração geral remetem à ideia de madeira com seus veios, entretanto, de uma mais seca.

Todos os sobreviventes, porém, acabaram por desaparecer. “Viraram outros e foram levados pelas águas, ou foram queimados quando a floresta toda se incendiou” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 196). “Tornar-se outro”, no entendimento Yanomami, significa deixar de ter o (ou de estar no) corpo mortal para ter o corpo “espiritual”, ou

<sup>10</sup> Mas como lhes ocorreu procurar abrigo sob a copa do grande cacaeiro? No entanto, foi para esse local que correram quando o disco celestial quebrou. O cacaeiro dobrou-se sob o peso, mas conseguiu sustentá-lo. O céu, que estava muito perto de suas cabeças, emitia calor insuportável, e as pessoas estavam reclamando. Mas eles sabiam o que fazer, e usando seus machados abriram uma passagem através do céu (trad. nossa).

<sup>11</sup> *Amazona farinosa*.



Figura 4.14: Claudia Andujar. XV, 2005.

abandonar momentaneamente o corpo para estar na companhia dos *xapiri pë*. Na frase acima, “viraram outros” significa a metamorfose em seres de outra categoria, bem como alude-se à origem dos brancos e a um grande incêndio relatado na tradição oral.

O céu é descrito como uma grande abóboda, à semelhança da cobertura dos *yanos*. O céu atual, estruturado por *Omama* com materiais mais resistentes, mantém-se firme, mas está ameaçado.

O céu se move, é sempre instável. O centro ainda está firme, mas as beiradas já estão bastante gastas, ficaram frágeis. Ele se torce e balança, com estalos horrorizantes. Os pés que o sustentam no confins da terra tremem tanto que até os *xapiri* ficam apreensivos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 196).

O que tem desestabilizado o céu é a fúria de *xapiri pë* órfãos, isto é, *xapiri pë* cujo xamã pai morre ainda jovem, por “morte violenta, flechado por guerreiros ou comido por feiticeiros inimigos” (ALBERT e KOPENAWA, 2015, p. 196). Os xamãs são capazes de matar um desafeto através de feitiçaria e o homicídio é equiparado ao do guerreiro, que em estado *ñnokae* devora o assassinado, conforme descrito no capítulo dois.

Quando um xamã velho morre em função de doença prolongada, os *xapiri pë* abandonam a sua casa, que desaba e não provoca outros estragos, assim como os seus *xapiri pë* não se revoltam.

Quando um xamã fica muito velho e não quer mais viver, ou quando está muito doente e perto de morrer, seus *xapiri* se afastam dele. Ele então fica sozinho e vazio, antes de se apagar como uma brasa de fogueira. Depois, uma vez abandonada, sua casa de espíritos desaba por si mesma. É assim que acontece. Os *xapiri* de um xamã vão embora quando seu pai morre. Voltam para onde viveram antes, nos morros e montanhas da floresta e nas costas do céu. Só voltam para os humanos muito tempo depois, para dançar para um outro xamã, muitas vezes filho do xamã que deixaram. No entanto, nem todos os *xapiri* se afastam do pai agonizante com a mesma rapidez. Alguns permanecem a seu lado até o último suspiro. Só partem, tomados pela raiva, no instante de sua morte. Esses espíritos mais teimosos são o da onça, que apoia o moribundo e lhe dá coragem, o da lua, que, com os olhos bem abertos, o mantém ainda atendo, e *Aiamori*, o espírito da bravura guerreira, que só o abandona no último momento (KOPENAWA; ALBERT, 2015, P. 489).

Os xamãs vivos têm o importante trabalho de convocar seus *xapiri pë* para acalmar os *xapiri pë* órfãos, que atiram suas flechas e armas contra o céu e sua estrutura. Depois de arrancar as armas das mãos dos furiosos, os *xapiri pë* se abraçam e iniciam um importante trabalho de restauro. O mito de número treze conta que, nos primeiros tempos, não havia xamãs em grande número. Era normal haver um xamã e seu sucessor; quando o mais velho morria, seu sucessor assumia seu lugar e outro sucessor era iniciado. Em um dado momento, havia dois xamãs, irmãos, poderosos. O

mais novo morreu e seus *xapiri pë* ficaram furiosos, mas o xamã mais velho conseguiu conter uma segunda queda do céu.

Esse mito ilustra o quanto a queda do céu é uma preocupação constante dos Yanomami na atualidade. Assim o atesta o título do livro de Kopenawa.

O mito de número sete, a narrativa da queda do céu, explica que foi a morte de um grande xamã que provocou o cataclismo dos tempos primordiais. Seus *xapiri pë*, revoltados, atiraram contra o céu que, por ser mais frágil que o atual, não tardou a cair. As pessoas retratadas na imagem são, pois, os *xapiri pë* furiosos, armados, prestes a atirar contra o céu, de saída para a expedição guerreira de vingança. O mito, entretanto, não faz menção à chuva ou à água. É Kopenawa (2015, p. 196) quem esclarece:

O céu escurece e chove sem parar. A ventania bate com força nas árvores da floresta, os seres trovão berram com violência, enquanto os seres raio explodem com estrondo. A chuva não para e os espíritos do céu despejam incontáveis cobras sobre a terra. Os espelhos dos espíritos onça se despregam e essas feras começam a rondar por toda a floresta. Tudo isso acontece quando morre um xamã que tinha uma casa de espíritos muito alta. Então seus *xapiri* ficam furiosos por terem ficado órfãos, e querem quebrar o céu por vingança.

A tempestade e seu prenúncio indicam a morte de um importante xamã em alguma localidade. São os xamãs sobreviventes os responsáveis por conter a queda do céu e por impedir uma catástrofe. A disposição para o extermínio de Yanomami por parte de garimpeiros e outros exploradores das terras amazônicas, assim como as enfermidades para as quais os índios não têm defesas, tirou e tira a vida de importantes xamãs, daí o risco permanente de uma nova queda do céu. Kopenawa afirma que a destruição das florestas também desestabiliza o céu, na medida em que moradas de *xapiri pë* não conectados a um xamã são destruídas.

A fusão de imagens refere-se ao momento imediatamente anterior ao ataque contra o céu por vingança dos *xapiri* pela morte de seu pai xamã e ao momento de tempestade, sintoma da instabilidade do céu e indicação do risco de desabamento. A imagem, então, funde dois momentos que antecedem a queda efetiva do céu. A leitura da imagem para quem está afastado da concepção Yanomami sobre a relação entre o céu e a terra, ou a conhece superficialmente, resulta em textos como o que se segue:

O mito da criação do mundo, que também se refere ao fim do mundo para os Yanomami, faz menção à “queda do céu”, momento em que, os homens, imersos nas águas do dilúvio, guerreavam com os seres mágicos. Essa imagem representa o maior medo que têm, segundo a premiada fotógrafa suíça Claudia Andujar, que trabalha com esse grupo há 40 anos (BARBOSA, 2010, s. p.).

Ou, orientado pelo título da série, o espectador pode associar o resultado visual à irrealidade, com a utilização das palavras mito, fábula e onírico como antônimos

de realidade. No mito da queda do céu, não há menção a uma batalha com seres mágicos. A produção do sentido em ato da imagem, da perspectiva não índia, é de uma “batalha nas águas de um dilúvio” devido aos elementos já citados: índios armados, água em movimento violento e ambiente imerso na água (a coloração azulada reforça essa condição). A ideia de batalha se dá pela distinção de dois grupos posicionados de forma diferente na imagem.

Ao intitular *Desabamento do céu*, e evidenciar nesta imagem a água em sua força de queda (a imagem da queda d’água está invertida, de ponta cabeça) com guerreiros prontos para uma investida guerreira, o enunciado é de alerta sobre a iminência de um segundo cataclismo. A imagem comporta não apenas o mito de número sete, que descreve a queda do céu e a transformação dos habitantes soterrados em *ãopatari pê*, mas também o mito de número treze, que alerta para a necessidade de manutenção constante do céu e de suas estruturas, a cada estrondo ou tempestade, sinais de morte de xamãs importantes. Essa interdiscursividade é corroborada pela preocupação da fotógrafa na manutenção dos mitos junto às gerações mais jovens.

Ao explicar a imagem, Andujar refere-se a escavar um buraco de onde sairia poeira e sujeira. Entretanto, até aqui, em nenhum momento foi mencionada qualquer ação de se escavar um buraco que engolirá o mundo atual. É Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 492-493) quem explica:

Sem xamãs, a floresta é frágil e não consegue ficar de pé sozinha. As águas do mundo subterrâneo amolecem seu solo e sempre ameaçam irromper e rasgá-lo. Seu centro, firmado pelo peso das montanhas, é estável. Mas suas bordas não param de balançar com estrondo no vazio, sacudidas por grandes vendavais. Se os seres da epidemia continuarem proliferando, os xamãs acabarão todos morrendo e ninguém mais poderá impedir a chegada do caos. *Maxitari*, o ser da terra, *Ruëri*, o do tempo encoberto, e *Titiri*, o da noite, ficarão furiosos. Chorarão a morte dos xamãs e a floresta vai virar outra. O céu ficará coberto de nuvens escuras e não haverá mais dia. Choverá sem parar. Um vento de furacão vai começar a soprar sem jamais parar. Não vai mais haver silêncio na mata. A voz furiosa dos trovões ressoará nela sem trégua, enquanto os seres dos raios pousarão seus pés na terra a todo momento. Depois, o solo vai se rasgar aos poucos, e todas as árvores vão cair, umas sobre as outras. Nas cidades, os edifícios e os aviões também vão cair. Isso já aconteceu, mas os brancos nunca se perguntam por quê. Não se preocupam nem um pouco. Só querem saber de continuar escavando a terra em busca de minérios, até um dia encontrarem *Xiwãripo*, o ser do caos! Se conseguirem, aí não vai haver mais nenhum xamã para rechaçar os seres da noite.

A instabilidade do mundo dos primórdios, soterrado com a primeira queda do céu, continua sob nossos pés, intensificada com a presença dos seres que precisam de contenção constante. Conforme já relatado, esses seres são chamados para estabilizar a presença de um deles cuja fúria incontida provoca efeitos nefastos sobre a superfície da terra. Os *ãopatari pê*, os ancestrais soterrados, são seres ávidos por devorar o que é lançado ao mundo subterrâneo. A queda do céu implica em não

apenas uma tempestade que desaba do céu, mas a queda do antigo céu, ou seja, a superfície terrestre atual, na forma de uma submersão na terra. O solo rasgado não será apenas a consequência da atuação do caos, mas a causa, uma vez que existe uma procura constante de minérios no subsolo do planeta. Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 493) explica:

Quando os brancos arrancam minérios perigosos do fundo da terra, nosso sopro torna-se curto demais e morreremos muito depressa. Não ficamos somente doentes, como antes, quando estávamos sozinhos na floresta. Agora, toda a nossa carne e até o nosso fantasma estão contaminados pela fumaça de epidemia *xawara* que nos consome.

Os Yanomami associam a contaminação e a proliferação de doenças à “fumaça de epidemia *xawara*” (*xawara* designa a doença epidêmica desconhecida dos índios), e Andujar parece referir-se a essa fumaça e à sujeira que sairá do buraco. Com uma mente racionalizada, entender-se-ia a expressão como uma metáfora e a associação ao evento pirotécnico efetuado por um não índio que teve seu pedido de casamento com uma índia negado. Esse evento foi uma demonstração de raiva por meio de explosivos, que levantou poeira e muita fumaça. Pouco tempo depois, o grupo indígena sofria com as consequências de uma epidemia de sarampo, rubéola ou escarlatina<sup>12</sup>. Há também outras explicações contadas pelo próprio Kopenawa: à época dos primeiros contatos, os forasteiros presenteavam ou realizavam escambo com os índios com tecidos vermelhos. Quando rasgados para se obter pedaços menores, “saía uma fumaça enjoativa que deixava todos doentes” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 247). O tecido armazenado pode ter se impregnado de poeira, que podia ser vista ao ser rasgado. O cheiro do tecido tingido, desconhecido da população indígena, provocava enjojo. O tecido de algodão vermelho é motivo de desconfiança ainda nos dias atuais. Clastres, quando acompanhava Lizot em campo e durante as compras em Caracas, enumera as mercadorias destinadas à troca com os índios e qualifica como “belo tecido vermelho que os homens utilizam para suas tangas” (2011, p. 30). Para o índio, porém, o estoque do tecido nos armazéns produzia uma característica “poeira malcheirosa”, atribuída à fumaça dos motores das máquinas que os produziam, conforme acredita Kopenawa. Outra coisa que provocava desconfiança e medo era o material atirado à fogueira pelos brancos, como revistas e até mesmo a fumaça do tabaco “que os forasteiros engoliam sem parar”. É comprovado pela medicina que o tabagismo é considerado um fator de risco para inúmeras doenças e há uma campanha, há muito tempo adotada no Brasil e crescente ao redor do mundo, para inibir o consumo de cigarros. A queima de jornais e revistas também é perigosa, pois a combustão da tinta utilizada na impressão produz gases tóxicos à saúde. Além disso, a poluição atmosférica é consequência da emissão de gases tóxicos de diversas fontes, que

<sup>12</sup> Esse evento está descrito no livro *A queda do céu* (2015, p. 248-249).

provocam inúmeras doenças. Uma verdadeira epidemia de doenças respiratórias e pulmonares, entre outras.

Com relação ao tecido vermelho, tece-se aqui uma comparação curiosa: em um romance contemporâneo japonês, *Naufrações* (2003), o tecido vermelho é associado à epidemia de varíola que dizimou a população do pequeno vilarejo enfocado. A varíola é altamente contagiosa e o vírus muito resistente no ambiente, assim, no romance, a relação entre o tecido e a epidemia encontra explicação na medicina atual. Há uma inversão entre o simbólico e o racional, com uma valorização do segundo sobre o primeiro. No Japão, o vermelho é a cor da boa fortuna, utilizada para afastar espíritos malignos. No romance, doentes de varíola foram vestidos com roupas vermelhas e deixados à deriva no mar, para isolá-los do contato com o povoamento de origem e terem uma boa morte. Para os Yanomami, o vermelho do urucum é uma cor sagrada, no sentido de estar relacionado aos *xapiri pë*. A cor carrega o perfume do urucum; cor e perfume têm relações com a espiritualidade. O tecido estrangeiro, ainda que fosse vermelho, era desprovido de qualidade valorizada: carregava um cheiro ruim, certamente seria de uma cor falseada, pois mesmo as pinturas corporais e enfeites feitos pelos Yanomami não passam de imitação mal feita dos adornos dos *xapiri pë* e, o pior de tudo, ao rasgar o tecido era possível ver um pó a se espalhar.

Apesar de Kopenawa ter conhecimento sobre a transmissão indireta de algumas doenças, como tocar objetos contaminados por vírus e bactérias, o xamã faz o relato a partir da visão Yanomami:

Os objetos dos brancos eram muito perigosos para os nossos antigos. Eles não os conheciam e jamais tinham visto nada assim. Tinham nascido muito longe das cidades e das fábricas, no meio da floresta. Por dentro, seu corpo era muito vulnerável às fumaças de todas essas mercadorias (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 247).

A poeira se junta à imagem da fumaça para designar “fumaça de todas essas mercadorias” e à epidemia *xawara*. A imaginação simbólica pode explicar a expressão “fumaça de epidemia *xawara*” de outra forma. A fumaça é um produto da combustão e necessita de fogo e material combustível para existir. Cada Yanomami, em seu espaço no *yano*, tem uma fogueira acesa para aquecer as noites e cozinhar. Neste caso, a fumaça tem fonte conhecida e controlada. A fumaça da epidemia tem origem desconhecida. Qualquer fumaça produz alteração na pureza do ar e, mesmo que não seja visível, o cheiro da queima atinge distâncias maiores. A capacidade de atingir pontos distantes sem ser visível e a capacidade de poluir explicam a utilização da imagem da fumaça como matéria com alto poder de contaminação da doença trazida pelos forasteiros.

Diferentes objetos que provocavam doenças adquiriram nomes específicos. Por exemplo, *t<sup>h</sup>oko kiki*, coisas da tosse, eram os tecidos; *poo xiki xawara*, a epidemia

do metal. O cheiro característico do metal misturado ao óleo é conhecido por “fumaça do metal”, *poo pë wakixi*. Facões, machados e tesouras eram transportados em caixas de madeira juntamente com os tecidos e as redes. Conta Kopenawa que, ao abrir essas caixas, “saíam deles volutas de uma fina poeira perfumada. O odor era muito forte [...] [Os antigos] reconheciam de longe o cheiro nauseante das ferramentas de metal” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 246). Era costume lavar bem com água e areia antes de levar as ferramentas para casa.

A matéria-prima do metal não é conhecido pelos Yanomami, mas eles já têm noção de sua periculosidade. O garimpo era e ainda é fonte de doenças, por causa do contato com garimpeiros, conhecidos como “comedores de terra”, e da contaminação de rios e solo com o mercúrio. É compreensível que haja desconfiança em relação a escavar a terra em busca de minérios. Por um lado, Kopenawa explicou o perigo de rasgar a terra para essa finalidade, relacionada ao encontro com os temíveis seres subterrâneos. Por outro, pode-se dizer que o xamã aponta para o sintoma de uma sociedade doente, baseada em um sistema econômico perigoso que já gerou conflitos importantes. Alguns grupos dessa (nossa) sociedade tomaram consciência e buscam alternativas sustentáveis.

Na imagem, a ideia de poeira que é liberada do solo, o que pressupõe um movimento de baixo para cima, existe na inversão da imagem da queda d’água. A fumaça é substituída pela água, que tem relação com a vida e a morte.

#### 4.4. *TITIRI E TITI KIKI*



Figura 4.15: Claudia Andujar. XVIII, 2005.

A fig. 4.15 funde as imagens do olhar de um animal, um tanto quanto difícil de identificar, de queda d'água e paisagem noturna. O observador não índio pode interpretar a imagem como o olhar do xamã sobre a natureza, ou o olhar do xamã através do olhar dos *xapiri pë* sobre a floresta, já que não é simples para o observador comum identificar o animal a que pertencem os olhos. Os *xapiri pë*, de acordo com o que foi visto nos capítulos precedentes, são entidades ligadas a animais e seres humanos, mas têm formas e comportamento humano.

Meu sogro não viajou tão longe quanto eu na terra dos brancos. No entanto, é um xamã antigo e seus espíritos já conhecem todas essas coisas. Quando conto a ele minhas viagens, declara apenas: “Você diz palavras verdadeiras! O pensamento dos brancos é cheio de ignorância. Eles não param de devastar a terra em que vivem e de transformar as águas que bebem em lodaçal!”. Foi ele quem me deu sabedoria, me propiciando contemplar o que os *xapiri* veem. Costumava me chamar e dizer: “Venha cá! Vou alargar seu pensamento. Você não deve envelhecer sem se tornar um verdadeiro homem espírito. Senão, jamais poderá ver a imagem da floresta com os olhos dos *xapiri*!” [...] Então, de repente, eu era capaz de ver do mesmo modo que os *xapiri* e, assim, tudo se esclarecia. Eu via, de um lado, a beleza de nossa floresta e, do outro, a terra dos brancos, devastada e coberta de desenhos e recortes, como uma velha pele de papel rasgada. Na escuridão, *Titiri*, o espírito da noite, fazia cintilar as cicatrizes como fochos de luz dispersos. Conseguia ver até as montanhas, bem longe, recortadas no primeiro tempo pelos ancestrais dos brancos, para edificar suas casas de pedra. Os espíritos de *Omama* e os espíritos do céu contemplavam a terra como uma vastidão de imagem e me diziam: “A floresta só não parece ter fim aos olhos de fantasma dos humanos. De onde a vemos, porém, não passa de uma manchinha na terra. Fiquem atentos, os brancos ameaçam acabar com ela depressa! Vão derrubar todas as suas árvores e, uma vez desnudada, será deles!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 329).

Nesta passagem, aparece o espírito da noite, *Titiri*, entidade que pode ser associada à imagem. A *Titiri* se atribui o conhecimento do *wayamuu* e do *yãimuu*, verbos que designam formas de discurso e diálogos cantados utilizados no *reahu*, relatados anteriormente.

Foi *Titiri*, o espírito da noite, que no primeiro tempo ensinou o uso do *wayamuu* e o *yãimuu*. Fez isso para que pudéssemos fazer entender uns aos outros nossos pensamentos, evitando assim que brigássemos sem medida. Porém, antes disso, *Titiri*, furioso, devorou *Xõemari*, o ser da alvorada, para que ele parasse de voltar sem parar desde a jusante do céu, caminhando à frente de sua trilha de luz. Desde então, o fantasma de *Xõemari* só pode interromper a escuridão uma única vez, no raiar do dia. Então, *Titiri* disse a nossos ancestrais: “Que essa fala da noite fique no fundo de seu pensamento! Graças a ela, vocês serão realmente ouvidos por aqueles que vierem visitá-los.” É por isso que continuamos a discursar desse modo em nossas festas *reahu*, do anoitecer até o amanhecer, primeiro fazendo o *wayamuu* e depois o *yãimuu*. Assim, as palavras desses diálogos não pararam de crescer em nós até hoje. *Titiri* as fez se multiplicarem, para que pudéssemos conversar entre as casas e pensar direito. São o âmago de nossa fala. Quando dizemos as coisas só com a boca, durante o dia, não nos entendemos de fato. Escutamos o som das palavras que nos são dirigidas, mas as esquecemos com facilidade. Durante a noite, ao contrário, as palavras ditas em *wayamuu* ou em *yãimuu* vão se acumulando e penetram no fundo de nosso pensamento. Revelam-

se com toda a clareza e podem ser efetivamente ouvidas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 378).

*Titiri* é um *xapiri pë* temido, qualificado como maléfico em diversas passagens de *A queda do céu* (2015). Costuma estar ao lado do ser da umidade, *Ruëri*, e do caos, *Xiwãripo*. O delicado equilíbrio das forças da natureza dependem da observação constante de xamãs e de sua intervenção em caso de desequilíbrio. Quando o tempo de chuva se instala com a presença de *Maari* (ser da chuva) e do tempo encoberto e úmido, *Ruëri*, é preciso recorrer a *Omoari*. Tão temido quanto *Ruëri* e *Titiri*, “*Omoari*, o ser da seca, não responde nem aos espíritos das folhas e das árvores nem aos ancestrais animais. Se os *xapiri* que conhece não fossem buscá-lo, ele não viria por conta própria (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 199).” São os espíritos genros de *Omoari* que o convencem, os *xapiri pë* cigarras e borboletas. Sem a presença de *Omoari* e do ser do sol *Mot’okari*, “a umidade e a escuridão tomariam toda a floresta para sempre e, com o tempo, ela acabaria retornando ao caos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 199).”

Nas áreas claras da fig. 4.15, nota-se a imagem de queda d’água, assim, a relação entre escuridão e umidade está estabelecida. Conta-se, ainda, que existe uma árvore da chuva, denominada *Maa hi*, “gigantesca, [...] [de cujas] folhas escorre água o tempo todo. [...] É a morada dos seres da noite *titiri* e dos seres minhoca *horemari* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 199).” Quando se fala em espíritos de animais, o não índio compreende bem a colocação, pois há inúmeros indivíduos da mesma espécie. Entretanto, quando se fala em entidade que representa uma força da natureza, como a seca, a umidade e a noite, por exemplo, a sua multiplicação não é bem compreendida. Assim, nomear *Titiri* como uma entidade única é compreensível; entretanto, referir-se a “seres da noite *titiri*” soa estranho para a compreensão não índia. Em uma passagem a respeito da casa de espíritos, Kopenawa fala sobre o espaço ocupado pelos espíritos do caos *Xiwãripo*. Poder-se-ia entender como a característica da pluriunidade divina.

Entretanto, os seres da noite tiveram uma existência animal. Eram os *Titi kiki*, os pássaros da noite.

No primeiro tempo, o dia não acabava nunca. A noite não existia. Para copular sem serem vistos, nossos ancestrais tinham de se esconder na fumaça de suas fogueiras. Afinal flecharam os grandes pássaros da noite, os *Titi kiki*, que choravam nomeando os rios, para que a escuridão descasse sobre eles (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 74).

Alguns parágrafos acima, Kopenawa afirma que a escuridão é quebrada pela presença do fantasma de *Xõemari*, devorado por *Titiri* por causa do dia infindo, assim, *Titiri* teria instalado a noite. O mito 80 (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 172-174) conta a origem da noite de outra forma, também considerada por Kopenawa.

O principal representante dos pássaros da noite era o mutumporanga (*Crax alector*). Outros pássaros de caça também escondiam os espíritos da noite, como o jacuaçu ou jacu-de-spix (*Penelope jacquacu*), inhambuaçu (*Tinamus major*), urucorcovado (*Odontophorus gujanensis*), pipile (*Pipile pipile*) e inhambu-anhangá ou chorão (*Crypturellus variegatus*). São pássaros que se anunciam ao final do dia, ao anoitecer, e os Yanomami dizem tratar-se de “sons que anunciam a noite” (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 337). As figuras 4.16, 4.17 e 4.18 associam-se ao mito, embora as espécies retratadas não façam parte da lista acima. Na fig. 4.16, a ave com gotas d’água e escuridão remete ao mito; na fig. 4.17, a ave retratada é de hábitos noturnos, e trata-se de um filhote de murucututu (*Pulsatrix perspicillata*). Com a sobreposição da imagem de água, o conjunto remete ao mito. A fig. 4.18 traz uma das espécies de garça, *Ardea alba* ou *Casmerodius albus* ou *Egretta thula*, ave de hábitos diurnos e ligada à pesca. Nesta última imagem, entretanto, a ave parece estar imersa em um ambiente de água e a coloração escura remete à noite.

Na imagem 4.17, bem como na 4.15, a água retratada é a de cachoeira. Portanto, não se trata apenas de umidade, mas de corredeira, rio. O mito explica essa relação:

At the time when the *titikiki* spirits of the night had not yet been killed the day never ended. The white monkey people indeed were obliged to copulate in full daylight! That is true! They would copulate in full daylight, although trying to hide behind a smoke screen. They would light large fires and then choke the flames in order to produce a thick smoke. Finally they no longer wanted to copulate like that; they were tired of copulating in the forest and wanted to do it in their hammocks. That is how they were. They wanted to have night; they were tired of having sex in the forest. / In the end it was Ocelot who saw the night spirits in the forest and shot them. He was hunting, and had shot many Spix’s guans and other game birds. Suddenly he heard the spirits of the night who were perched some distance away. Their song could be heard clearly: “*Bei ya shii! Bei ya shii! Bei ya shii!* The river *Kokoi u* flows far downstream! *Bei ya shii! Bei ya shii! Bei ya shii!* The river *Yanaemë u* has its source upstream! *Bei ya shii! Bei ya shii! Bei ya shii!* The river *Bami u* has its sources farther upstream! *Bei ya shii! Bei ya shii! Bei ya shii!* The river *Ukushibi u* flows in the center!” That was what the night spirits were saying in their lamentations; they were naming the rivers. Their voices could be heard above the plaintive calls of the black curassows which were perched below them: “HmMMM hmMMM! HmMMM hmMMM!” (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 172)<sup>13</sup>.

13 “Quando os espíritos da noite *titikiki* ainda não haviam sido mortos, o dia não acabava nunca. Os macacos cairaras eram obrigados a copular em plena luz do dia! É verdade! Eles copulavam em plena luz do dia, mas tentavam se esconder atrás de uma espessa cortina de fumaça. Acendiam uma grande fogueira e abafavam as chamas para produzir fumaça. Por fim, cansaram-se de ter relações sexuais dessa forma, cansaram-se de copular na floresta, queriam fazer isso nas redes. Eles queriam ter noite, estavam cansados de ter relações sexuais na floresta. Até que Jaguatirica avistou os espíritos da noite e atirou neles. Enquanto caçava jacuaçu e outras aves de caça, Jaguatirica ouviu os espíritos da noite empoleirados a certa distância. Seu canto era ouvido claramente: ‘*Bei ya shii! Bei ya shii! Bei ya shii!* O rio *Kokoi u* flui a jusante! *Bei ya shii! Bei ya shii! Bei ya shii!* O rio *Yanaemë u* tem sua fonte a montante! *Bei ya shii! Bei ya shii! Bei ya shii!* O rio *Ukushibi u* flui ao centro!’ Era isso o que os espíritos da noite diziam em suas lamentações, eles nomeavam os rios. Suas vozes podiam ser ouvidas acima do chamado lamentoso do mutumporanga ‘*HmMMM hmMMM! HmMMM hmMMM!*’” (trad. nossa).

O macaco cairara (*Cebus albifrons*) é considerado pelos Yanomami muito alerta e libidinoso. Muitas vezes a espécie é citada como grupo social humano nos mitos (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 336). *Ocelot* (*Leopardus pardalis*) é a jaguatirica, que é o arquétipo do bom caçador em vários mitos (WILBERT e SIMONEAU, 1990, p. 330). *Bei ya shii* significa, literalmente, “eis meu jorro” (“*here is my spurt*”). É essa expressão que relaciona as corredeiras e gotas d’água das figuras 4.15, 4.16 e 4.17 ao mito. *Shii* refere-se a emissão, a jorro; *titi*, à escuridão, à noite. Ao serem atingidas, as aves emitem as palavras “*shii titititi*”. *Kokoi u* é o nome yanomami para o rio Demini. Os outros três rios citados são afluentes do rio Parima. Diz-se que as águas dos rios fluem de um lago subterrâneo, de nome *Moturari*, que envolve as raízes da árvore da chuva, *Maa hi*, e é um lugar de noite permanente.

Jaguarica foi o responsável por trazer a noite para o ciclo da natureza. Ele avistou as aves que nomeavam rios e resolveu atirar suas flechas. As aves atingidas abriam as asas e diziam “*shii titititi*”. Com isso, a noite caiu por pouco tempo, momento em que Jaguarica adormeceu por alguns instantes. Ao compreender essa relação, o caçador resolveu caçar mais aves da noite. Por serem noturnas, Jaguarica tinha dificuldade em vê-las, mas podia ouvi-las. Com ouvidos atentos e paciência, pôde vislumbrar um ponto escuro, que seria o ponto da noite, próximo ao local em que as aves estavam empoleiradas a nomear outros rios, e pôs-se a atirar. Desde então, os espíritos da noite tornaram-se espectros e dispersaram-se em todas as direções. No início, a noite era muito curta, mas os espíritos cresceram e a noite se tornou longa. Os espíritos da noite escondiam-se nos pássaros de caça. Só depois de matar todas aquelas aves, Jaguarica conseguiu dispersar os espíritos e, dessa forma, trazer a noite para finalizar o dia.



Figura 4.16: Claudia Andujar. XIV, 2005.



Figura 4.17: Claudia Andujar. XVII, 2005.

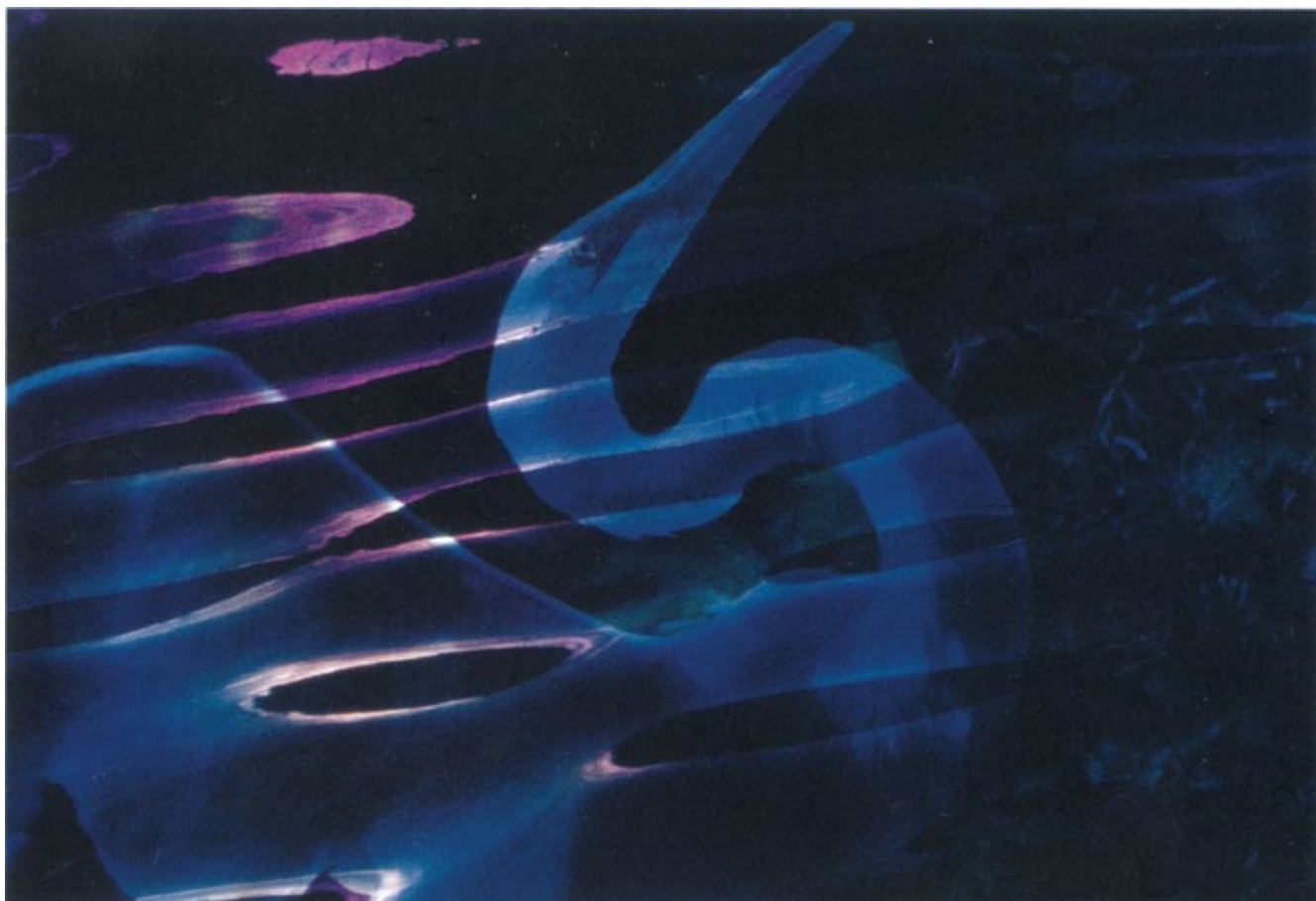


Figura 4.18: Claudia Andujar. XIX, 2005.

#### 4.5. FABULAÇÃO ESTRANGEIRA



Figura 4.19: Claudia Andujar. V, 2005.

A fig. 4.19 traz um animal estranho à cultura yanomami. É um bovino morto, fotografado na Rodovia Manaus-Boa Vista, em 1977. A imagem original do animal morto faz parte da série *A vulnerabilidade do ser*, do livro homônimo (ANDUJAR, 2005), em ampliação fotográfica feita com a técnica da viragem em azul, um processamento químico realizado sobre a cópia em preto e branco e que produz uma coloração específica conforme o elemento químico utilizado, alguns dos quais conferem durabilidade à cópia.

A localidade em que se encontra o cadáver é afastado das terras dos Yanomami, assim, a imagem não faria sentido dentro do conjunto de um discurso mítico desse povo. A cabeça do animal parece constituir a materialidade da superfície sobreposta, ou seja, a imagem parece tratar-se de um relevo (trabalho escultórico), que poderia ser uma formação “natural” no material apresentado, que parece tratar-se de uma rocha, ao mesmo tempo em que sugere uma fluidez aquosa.

Poderia se associar o bovino aos *yaropé*, os animais de caça que são os seres transformados dos primeiros tempos, mas, no caso, originários de outra região e domesticados pela sociedade não índia. Morto, na configuração estabelecida pela imagem que é fazer parte de uma outra matéria ou estar imerso em uma matéria não identificável, pode referir-se ao *yarori*, o *xapiri* animal. Nesse sentido, percebe-se a marca do enunciador na construção de um discurso sobre a cosmogonia alheia.

No primeiro tempo, quando os ancestrais animais *yarori* se transformaram, suas peles se tornaram animais de caça e suas imagens, espíritos *xapiri*. Por isso estes sempre consideram os animais como antepassados, iguais a eles mesmos, e assim os nomeiam. Nós também, por mais que comamos carne de caça, bem sabemos que se trata de ancestrais humanos tornados animais. São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós. Eles não são diferentes. Hoje, atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, mas somos idênticos a eles. Por isso, para eles, continuamos sendo dos seus (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 117-118).

Há uma relação triangular fundamental entre os ancestrais, as entidades espirituais e os animais de caça.

Portanto, *yarori* (pl. *pě*) designa ao mesmo tempo os ancestrais animais mitológicos (os “pais dos animais”, *yaro h<sup>w</sup>iie pě*) e suas imagens (*utupě*) tornadas entidades xamânicas (*xapiri*). Essa triangulação ontológica entre ancestrais animais (*yarori pě*), animais de caça (*yaro pě*) e imagens xamânicas animais (também *yarori pě*) constitui uma das dimensões fundamentais da cosmologia yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 621. Nota 17).

Todavia, a imagem bovina pode ter outra razão. Conforme visto, o conhecimento dos xamãs não se limita ao seu território ou ao seu grupo. E, em função do contato constante com a sociedade não índia, da compreensão dos mecanismos de funcionamento do capitalismo e, principalmente, da presunção de dominador por parte

da sociedade não índia, em especial do europeu e do norte-americano, os xamãs têm considerado o mundo em sua totalidade.

Foi com essa preocupação que ocorreu o encontro de xamãs descrito por Manuela Carneiro da Cunha (2014, s. p.), durante uma palestra disponível em vídeo:

Esse filme yanomami é interessante porque [...] nessa aldeia yanomami teve um congresso de xamãs. E é isso que está sendo filmado. São xamãs de várias aldeias Yanomami, que estão chegando de avioneta, com sua parafernália, para participar de um esforço coletivo de curar a Terra, esse era o tema dessa reunião de xamãs. [...] e se percebe que é possível haver uma convergência entre o projeto religioso, cosmológico, porque para os xamãs Yanomami trata-se de segurar a Terra para ela não desabar na nossa cabeça, não é? É isso o que eles fazem, eles curam a floresta, eles curam o mundo, e eles seguram o céu, está certo? Portanto, eles trabalham para todos nós, para toda a humanidade, não é? Essa é a concepção que eles têm. Esse é um projeto que, evidentemente, para nossos olhos, é um projeto do tipo ecológico. Evidentemente que essa ideia de ecologia não entra no universo Yanomami tradicional, mas há aqui, novamente, um acordo pragmático.

Diferentemente da colocação da antropóloga, Kopenawa afirma, categoricamente, que a ecologia faz parte da vida yanomami e, assim, é parte da tradição e da própria cosmogonia. Ao trazer o discurso sobre preservação e ecologia para seus mais velhos, Kopenawa relata a satisfação deles com a crescente conscientização da sociedade não índia, ou pelo menos de uma parte dela, conforme já se colocou no capítulo 2.

As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que *Omama* deu a nossos ancestrais. Os *xapiri* defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado de nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. [...] Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia<sup>1</sup> porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. [...] Somos habitantes da floresta. Nascemos no centro da ecologia e lá crescemos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480).

O gado bovino está diretamente relacionado à pecuária extensiva, no Brasil. Grandes áreas são desmatadas para a criação de pastos, o que altera profundamente o equilíbrio ecológico original da localidade, de modo a provocar modificações em caráter permanente. Além disso, listam-se outros problemas, como a contaminação da água e solo pela proliferação de bactérias nocivas devido ao descarte inadequado de carcaças e dejetos, com consequentes reflexos na saúde do gado e na saúde pública e o alto consumo de água potável<sup>2</sup>. A pecuária também se relaciona ao sistema econômico vigente, à lógica do lucro e do domínio. Dessa forma, existe um

1 Os Yanomami assimilaram o termo e dizem “*ekoroxia t’ëri pë*”, “gente da ecologia”, para os ecologistas.

2 Estudos e informações de fontes confiáveis podem ser obtidas na internet, por exemplo, nos sites <<https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/875506/impacto-ambiental-da-pecuaria>> e <<https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/2514861/consumo-de-agua-na-pecuaria-pode-ser-reduzido-com-manejo-correto>>.

sentido que é de ameaça a *urihi*, a terra-floresta, entidade viva que abriga os seres que nela vivem, e um outro, de lançar um olhar para o animal que serve de alimento à sociedade não índia.

A relação do Yanomami com o alimento é da ordem do sagrado. Associar os *yaropé* aos primeiros seres humanos transformados em animais poderia levar a uma conclusão distorcida sobre o canibalismo dos ancestrais. Kopenawa e outras fontes comentam sobre a antropofagia dos primeiros tempos como ignorância dos seres, mas tratava-se de um período em que não havia distinção da forma física entre os seres, espécies animais ou vegetais. Conforme o mito de nascimento de *Omama* e *Yoasi*, Onça não devora Curare por causa de seu gosto amargo. Onça devora familiares que são, em essência, outros animais, mesmo que seja possível a procriação entre diferentes espécies.

Ao associar os *yaropé* aos ancestrais, o que se estabelece é uma relação de respeito, de se reportar constantemente à cosmogonia. Além disso, a caça de grande porte é reservada aos momentos festivos. Caças de animais de pequeno porte são reservados a momentos mais familiares. Conforme visto, o caçador não pode se alimentar do animal por ele abatido e a relação da caça com o caçador é a de encontro afetivo.

Pode-se concluir, dessa forma, que a imagem propõe a sacralização do animal que alimenta a sociedade não índia.

## 5. Final:

# revelações do invisível

Com olhos de vivente, não é possível ver realmente as coisas.

Davi Kopenawa

De acordo com o exposto na introdução deste trabalho, a justificativa pela busca da interdiscursividade nas fotografias de Andujar se apoia em suas próprias palavras, quando a fotógrafa explica a imagem *Desabamento do céu* (fig. 4.13), que se relaciona ao mito de origem e de fim. A construção das imagens que constituem a série *Sonhos* é, claramente, resultado de uma manipulação técnica, que é reveladora de uma manipulação da ordem do discurso, com o objetivo declarado de produzir efeitos de estesia no destinatário não índio. Essa preocupação esteve presente desde seus primeiros trabalhos com os Yanomami: “eu sempre tentei, talvez isso faça parte até da minha natureza, mas também do meu amor por esse povo, mostrá-los de maneira positiva. Eu acho que sempre os mostro como gente muito linda” (ANDUJAR, 2010b, s. p.). Havia um cuidado ao fotografar, ato que se dava mediante o consenso dos Yanomami: “não gostam de ser fotografados quando se encontram doentes ou quando se acham feios. Isso é algo muito forte. Também não querem fotos dos rituais mortuários, que jamais realizei” (ANDUJAR, 2005, p. 118). O fotógrafo Valdir Cruz (2004, p. 50) testemunhou a preocupação do Yanomami em ter o registro fotográfico em uma condição digna: “quando perguntei a Dimanawa se podia fotografá-lo com todas as suas mulheres, ele não me respondeu. Depois do almoço, ele voltou adornado de plumas e suas mulheres se pintaram, preparando-se para a fotografia”. É interessante notar que Cruz registra um nome próprio yanomami, o de César Dimanawa. Andujar (2010b, s. p.) afirma que, recentemente, alguns Yanomami passaram a adotar um nome próprio para facilitar o contato com a sociedade não índia. A exemplo de Kopenawa, no entanto, Dimanawa pode ser um nome xamânico.

Andujar reconhece que procurou trazer para o público não índio a imagem positiva do Yanomami. Essa postura determina escolhas que orientam a manipulação

do discurso imagético, de modo que a atração do olhar do público não índio se dá em função de harmonias e equilíbrios agradáveis, discutidas no primeiro capítulo.

O título deste último capítulo, que encerra a discussão central da tese, alude ao texto inacabado de Merleau-Ponty (2003). Essa associação é inevitável quando se trata de imagem, enquanto matéria visível, e o invisível. Nele, o filósofo aponta as relações de imanência entre o visível e o invisível. No entanto, tratá-las aqui exige estabelecer aproximações com o pensamento deleuziano que não é pertinente a este trabalho<sup>1</sup>. No campo da Semiótica, Landowski (2001) vê filiações de Greimas à fenomenologia de Merleau-Ponty, mas o filósofo não é citado nos trabalhos do linguista lituano. Parte-se, assim, de algumas considerações sobre o invisível na obra de arte, a partir de Novaes (2005, p. 160):

O invisível é, pois, o outro lado de uma presença, o outro lado do visível sem o qual qualquer obra não viria à expressão; o invisível é, pois, condição da visibilidade. Este invisível, *sinônimo de criação*, está em todas as fotos de Bavcar: em vez de nos reter na imagem/objeto, suas fotos nos convidam à aventura da imaginação e do pensamento, tornam possível mostrar um *sentido invisível* a partir dos dados visíveis (Grifo nosso).

Para Novaes, o invisível é o ato de criação que confere materialidade a imagens imateriais. A imagem materializada propicia o movimento contrário, ao “convidar à aventura da imaginação e do pensamento”. O autor comenta a obra de Evgen Bavcar, fotógrafo e estudioso da imagem, cuja particularidade reside no fato de ter perdido a visão durante a adolescência, antes de ter se dedicado à fotografia.

Bavcar (2005) afirma que o invisível da imagem material é o que se percebe além do que se vê. A princípio, o fotógrafo associa o invisível à palavra, ao verbo. A palavra possui uma força imagética que pode se materializar em imagem visível. É o que caracteriza o discurso figurativo. Uma leitura apressada concluiria que o autor estabelece uma hierarquia de valor sobre as imagens fundadas em narrativas em detrimento das imagens que respondem a um mundo oculocêntrico, cego em razão de as imagens terem se tornado biombos entre o homem e o mundo, na colocação de Flusser (1985). Os dois autores concordam que as imagens na sociedade contemporânea resultam de um “hipermercado de ícones modernos” que se relaciona a uma “pré-fabricação do visual” (BAVCAR, 2005, p. 150-151). Flusser (1985) comenta que as imagens técnicas são feitas para serem substituídas; o estranhamento é provocado quando exatamente a mesma imagem se repete. Bavcar (2005, p. 151) afirma que “aquilo que vemos não tem nada de novo [resulta da pré-fabricação], exceto o fato de esquecermos que já o vimos, para que amanhã não nos lembremos mais de nada e,

1 Essa aproximação é autorizada para filósofos, a exemplo de Henry Somers-Hall, professor da Royal Holloway University of London, estudioso do pensamento de Deleuze de longa data, que em 2006 apresentou em um simpósio e publicou o artigo *Deleuze and Merleau-Ponty: The Aesthetics of Difference* (2006).

sobretudo, para que não pensemos na necessidade de esquecê-lo”. Na mesma linha do filósofo tcheco naturalizado brasileiro, Bavcar (2005, p. 151) esclarece: “em lugar de viver por nosso corpo, somos obrigados a existir por meio da percepção ocular, como se a própria realidade da vida não bastasse mais. A vida como tal torna-se espetáculo, e o espetáculo já é vida no círculo vicioso das realidades virtuais”. E conclui:

A ruína das imagens caracteriza um mundo em que o homem não encontra mais o tempo necessário para criar balizas discursivas de defesa que evitem as identificações mortuárias entre o olhar e o visível. Se um dia desejarmos crer de novo no olhar inocente das crianças, devemos lhes oferecer a possibilidade do não visível para que elas possam entrar em uma nova utopia e descobrir as realidades que ultrapassam os limites do banal cotidiano. Ser livre é poder olhar de outra maneira e poder, sobretudo, imaginar-se por si mesmo e por meio de suas próprias visões. É preciso, portanto, *vigiar durante a noite* para que a aurora de um dia nos interpele com uma nova imagem que nos aguarde, no batismo do inédito, para que possamos *nomeá-la e fazê-la nossa* (BAVCAR, 2005, p. 157. Grifo nosso).

O início do excerto ainda associa “balizas discursivas” ao verbo, à palavra, que para o autor se relaciona à escuridão, sem a qual não há luz. No parágrafo imediatamente anterior ao citado, Bavcar adianta uma questão importante com a qual finaliza o texto, que é a nomeação das imagens: “é por isso que o anjo do progresso evocado por Benjamin deve lembrar-nos as ruínas que ele deixa para trás, às quais pertencem também as imagens destituídas, já que não tinham sido nomeadas ou não éramos ainda capazes de lhes atribuir uma palavra para acompanhá-las” (BAVCAR, 2005, p. 157). Nomear “para fazê-la nossa”, ou seja, existe um sentido de apropriação das e de atribuição de significações às imagens materiais.

Ap princípio, Bavcar nos leva a crer que, ao se referir a “verbo”, ele se refere ao plano do conteúdo. Entretanto, suas considerações coadunam-se às da Sociosemiótica, na medida em que se deve levar em conta os sentidos compreendidos em um contexto e as subjetividades envolvidas. O sentido é, segundo Novaes (2005, p. 160), da ordem do invisível.

Assim como Novaes, Bavcar associa a criação a uma condição da produção de sentidos da imagem. Ao trazer a expressão “não visível” Bavcar inclui diferentes gradações entre o visível e o invisível, como a imaginação e as visões particulares, que têm no sonho uma potência de criação. De acordo com Durand (1997), os sonhos pertencem a uma categoria de imagens simbólicas que propiciam o alargamento do que ele chama de “semantismo do imaginário, que é a matriz original a partir da qual todo o pensamento racionalizado e o seu cortejo semiológico se desenvolvem” (DURAND, 1997, p. 31).

Andujar sabe que, para os Yanomami, o sonho xamânico é fonte de conhecimento. Além desse sentido, acrescenta aos seus trabalhos o de aspiração. Em comum, todas as três colocações implicam em criação. Prestar atenção nos

sonhos dá abertura para uma nova imagem; aspirar por algo ou por um objetivo pode impulsionar um ato criativo ou uma realização; o sonho xamânico conecta o passado, o presente e o futuro e conecta também o mundo visível e o invisível, ou seja, é a fabulação em essência.

Entretanto, não existe mundo invisível para os xamãs Yanomami. É o olhar de fantasma do índio não iniciado ou do não índio que é cego para os *xapiri pë* e para sua cosmogonia. Disso resulta intitular o texto de Kopenawa (in: ANDUJAR, 1998, p. 66), sobre a experiência da iniciação xamânica, de *O invisível*. A fala de Rubens Fernandes Jr. (2010b, p. 3) sobre as fotografias de Andujar ressalta como qualidade positiva a capacidade da fotógrafa em trazer para o visível a cosmogonia Yanomami:

Suas fotografias sobre os índios Yanomami são instauradoras de um mundo de incrível coerência, centrado no aspecto humano, e naquela confiança adquirida anteriormente. É um trabalho bastante espiritualizado, pois ambos, os Yanomami e Claudia, estavam concentrados na conexão possível entre a fotografia, a sinceridade e o que há de divino naquele momento mágico em que os índios se abraçam, se enlaçam, se pintam, gestos cotidianos que na sua fotografia se transfiguram de modo inquietante e cósmico. São imagens profundas, diretas, de profundo respeito, sem artifícios de embelezamento, que evidenciam a condição humana, motivação presente em toda a sua obra. [...] Nisso reside sua potência de artista: trazer a fragilidade humana, seus cosmos e suas crenças para a esfera do visível.

Fernandes Jr. aponta para o aspecto humano e divino das imagens de Andujar. O que há de humano nas imagens de Andujar é o elemento não visível da relação de respeito entre a fotógrafa e os Yanomami, o que produz o sentido de cumplicidade apontado na introdução e no primeiro capítulo. A fragilidade humana não está nas imagens, mas no público não índio, que enxerga sua própria fragilidade diante do cosmos e das crenças Yanomami. Os artifícios de adequação a um padrão de beleza da sociedade de consumo, de fato, não são utilizados, mas há artifícios para provocação estésica do público não índio.

Para essa finalidade, conforme visto no primeiro capítulo, Andujar realiza intervenções técnicas na fotografia tanto no momento da captação como posteriormente, caso da série *Sonhos*. Essa distorção da suposta imagem do real garante o estatuto fabular de seu trabalho. O encantamento é provocado pelo senso de harmonia, seja na estruturação dos elementos no plano, seja na harmonização por contraste ou por tonalidades de cores, de luzes e de sombras.

Porém, a fabulação não se restringe ao procedimento técnico ou formal: o que está em jogo é o desvio dos conceitos e dos sentidos das imagens. Na imagem *Desabamento do céu* (fig. 4.13), a queda d'água, invertida, não é mais uma queda d'água, é uma tempestade, um dilúvio. Os índios retratados, embora, segundo Kopenawa, não cheguem aos pés dos *xapiri pë* em termos de beleza, são os *xapiri pë*.

As três imagens que destacam o olhar (fig. 4.1, 4.2 e 4.3) não trazem os olhares de Yanomami para o público não índio. Revelam os olhares dos *xapiri pë* sobre aqueles que podem tornar-se xamãs. Portanto, as imagens não são retratos de Yanomami, mas de *xapiri pë*.

Nas fig. 4.4 e 4.5 são apresentados os próprios xamãs, isto é, a imagem corresponde ao referente. Entretanto, a fusão com outros elementos que os tiram do ambiente do *yano* atribuem sentido novo à imagem, diferente de uma leitura que descreveria xamãs sob efeito de *yãkoana* estirados ao chão. Andujar traz para os olhos não índios o ambiente que os olhos dos xamãs enxergam. Devido às sensações desconhecidas vivenciadas pelo iniciante, as imagens parecem referir-se ao momento da iniciação, quando o iniciante não tem autonomia para a ação, de modo a estar sujeito às ações dos *xapiri pë*. A fig. 4.6 evidencia a impotência na feição do rosto de uma cabeça sem corpo, a cabeça da imagem (*utupë*) do iniciante transportada por *xapiri pë* para lugares distantes.

A imagem que parece referir-se a lar yanomami (fig. 4.7) guarda relação com um importante aspecto do xamanismo yanomami. E quando se tem uma fotografia cujo título remete a um Yanomami que de fato existiu (fig. 4.8), o resultado plástico não permite a identificação do retratado com o referente. Outras imagens guardam relação direta com mitos. Com essa exposição, não resta dúvida de que a cosmogonia, invisível aos olhos de fantasma de não iniciados e de não índios, é trazida à visibilidade por Andujar por meio da fabulação.

Nas fotografias de Andujar, a fabulação pode ser confundida com a intervenção técnica que resulta em uma nova imagem, o que, a princípio, é criação. Porém, por si só, a intervenção técnica não garante a criação poética. No plano do conteúdo, as fotografias da série *Sonhos* contêm elementos identificáveis como corredeiras, cachoeiras, árvores, vegetação, seres humanos (os Yanomami) e animais, entre outros. Andujar opera uma torção conceitual em cada um dos elementos, de forma a produzir significações diversas das originais. A fotógrafa altera o conceito de cada um dos significantes ao efetuar a intervenção técnica no plano de expressão plástica da imagem fotográfica. O significante conceitualmente alterado faz todo sentido para o xamã yanomami, que é capaz de dialogar com a fotografia de Andujar por horas. Porém, é incompreensível para o não índio.

Verifica-se que a alteração de sentidos foi efetuada no plano de expressão. Barros (2005, p. 81) explica que se trata da composição de organizações secundárias da expressão. A primária seria expressar o conteúdo. A exemplo dos “percursos figurativos do conteúdo, [as organizações secundárias da expressão] têm o papel de investir e concretizar temas abstratos e de fabricar efeitos de realidade” (BARROS, 2005, p. 81). Ocorre que o resultado da torção conceitual do enunciador de *Sonhos*

fabrica efeitos de uma realidade inverossímil, ou seja, o contrato de veridicção do enunciador para o enunciatário não índio parece fundar-se na fantasia.

Pelo contrato, o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso, deve ler a “verdade”. O enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Para escolher as pistas a serem oferecidas, o enunciador considera a relatividade cultural e social da “verdade”, sua variação em função do tipo de enunciatário, por sua vez, para entender o texto, precisa descobrir as pistas, compará-las com seus conhecimentos e convicções e, finalmente, crer ou não no discurso (BARROS, 2005, p. 63).

A estratégia do enunciador é a manipulação pela sedução ou a captura da atenção do enunciatário não índio pelo efeito estésico. O contexto cultural não índio, baseado na ciência cartesiana, não admite visões de um plano que não seja o hodológico, o plano mensurável e empírico, e considera o sonho um produto da subjetividade. A verdade do texto fotográfico de Andujar, da perspectiva não índia, está circunscrita nos limites da imagem fotográfica. Por essa razão, as fotografias são consideradas irreais e o título *Sonhos* é interpretado como ilusão ou devaneio.

O resultado da torção conceitual exige que se altere o referencial que permita apreender os sentidos das fotografias da série *Sonhos*, pois o da sociedade não índia torna-se incipiente para compreender as categorias eidética, topológica e cromática dessas imagens.

A enunciação é a instância não visível do texto, reconstituída a partir das pistas espalhadas em sua superfície. É na enunciação que ocorre a mediação entre o discurso e o contexto sócio-histórico, que se apreende a partir das relações interdiscursivas. Estas relações configuram, também, o invisível do texto fotográfico, apontado por Jorge Coli (2005, p. 80-93) como intertextualidade. O historiador da arte comenta sobre as relações imagéticas que se pautam em uma memória, portanto, considera a intertextualidade na mesma perspectiva de Samoyault.

As pistas no plano de expressão das fotografias da série *Sonhos* apontam para o mito e a cosmogonia Yanomami, e são reforçadas pelas afirmações de Andujar sobre essa relação. Entretanto, não basta buscar nos mitos compilados e organizados em coleções o conteúdo que permita estabelecer a interdiscursividade, porque os mitos são narrativas que permeiam a vida cotidiana dos Yanomami com olhos de fantasma. Para os xamãs, os mitos são realidades visíveis. Os mitos compilados ficam deslocados da realidade xamânica e cotidiana dos Yanomami.

Não é à toa que o trabalho de Andujar resulta de, à época da elaboração da série, trinta anos de relação com os Yanomami. O produto textual que alimentou o referencial que permitiu estabelecer os sentidos das fotografias, o livro *A queda do céu* (2015), é resultado de quase quarenta anos de relacionamento com os Yanomami, e teve início no mesmo período em que Andujar esteve entre os indígenas. A reconstrução

contextual desse período e dos desdobramentos na atualidade foi fundamental para reconstituir a enunciação das fotografias da série *Sonhos*.

A reconstituição permitiu verificar que no texto fotográfico de Andujar há outro contrato de veridicção, dirigido ao enunciário yanomami. Embora os índios com olhos de fantasma não sejam capazes de ver o que os xamãs veem, eles conhecem os relatos dos grandes homens, assim, os índios não iniciados são contemplados com a visão xamânica por meio das fotografias de Andujar. Esta colocação encontra respaldo na preocupação da fotógrafa em deixar o acervo das fotografias dos Yanomami escaneado e de acesso às gerações futuras, para quando estas tiverem curiosidade em ter a visão de como era a vida dos antepassados (ANDUJAR 2010a, p. 17-18; 2010b, s. p.). Portanto, o enunciado é construído com o objetivo de permitir a vidência xamânica aos que têm olhos de fantasma.

A verdade do texto fotográfico de Andujar é compartilhada entre os Yanomami, é uma verdade que faz parte da vida cotidiana dos Yanomami orientais. A fotógrafa, ao efetuar interferências técnicas, cria sentidos outros para as imagens. Esses sentidos falsificam os elementos da realidade: são as potências do falso a instaurar a verdade yanomami.

Na fabulação de Andujar reside o caráter subversivo de seu trabalho. A própria definição de fabulação por Deleuze pauta-se na subversão, na medida em que questiona a verdade dominante e afirma que a fabulação é a verdade do pobre. No caso de Andujar, a aparente ficcionalização, ou seja, o resultado do que parece ser uma interferência deliberada no registro fotográfico, é a realidade dos Yanomami.

Pode-se dizer que nos outros dois autores, Kopenawa e Albert, também existe um caráter subversivo. Em diversas passagens do livro *A queda do céu* (2015), Kopenawa questiona o conhecimento adquirido em livros e explica como se obtém o conhecimento e a sabedoria entre os Yanomami, que é por meio dos discursos dos grandes homens e dos *xamãs*. Fica indignado com a arrogância dos não índios em considerar os Yanomami ignorantes de saber: “os brancos acham que não sabemos nada, apenas porque não temos traços para desenhar nossas palavras em linhas. Outra grande mentira! [...] Não é porque nossos maiores não tinham escolas que eles não estudavam” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 458-459). A despeito dessas colocações, Kopenawa apoiou o projeto de alfabetização em *Watoriki*, criado em 1996 pela CCPY, “preocupado em fazer com que os jovens de sua comunidade dominassem a escrita dos brancos para melhor defender seus direitos [...], apesar de sua resistência xamânica contra a escrita e seu modo de conhecimento” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 678. Nota 13).

“Apesar de sua resistência xamânica contra a escrita e seu modo de conhecimento”, Kopenawa incentivou o domínio da língua do dominador pelos jovens, para que estes saibam enfrentá-lo e para serem reconhecidos enquanto Yanomami. “Apesar de sua resistência xamânica contra a escrita e seu modo de conhecimento”, Kopenawa “pediu que [Albert] escrevesse [um livro] para divulgar suas palavras” (ALBERT in: KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 49). Kopenawa tinha consciência de que, para ser ouvido pelo não índio, precisava ter suas palavras escritas.

Albert, por sua vez, embrenhou-se em um projeto de escrita de grande vulto e responsabilidade, para manter o enunciador xamã presente do início ao fim do livro. Para a Semiótica, todo o texto resulta de uma composição e de uma manipulação para que o enunciatário creia ou não na sua verdade, do texto jornalístico ao que é categorizado como ficional. Assim, não é na composição do livro que Albert pode ser apontado como subversivo. Esse caráter está naquilo que Castro apontou como contra-etnologia, comentado na introdução. Além disso, Castro afirma ser possível notar uma cadência no texto francês, transposta para o texto em português, que pode ser considerada uma criação poética: uma falsificação no texto da língua dominante para trazer a verdade do marginalizado.

Esta tese revela a interdiscursividade que se verifica na enunciação das imagens fotográficas da série *Sonhos*. A interdiscursividade e a enunciação são instâncias invisíveis do texto. No plano de expressão, torções conceituais foram observadas, as quais configuram uma operação que altera sentidos, estes explicados na enunciação com o estudo das relações interdiscursivas. A fabulação, outra instância invisível, pode ser percebida no plano de expressão: na distorção conceitual dos significantes, isto é, na falsificação; na forma como essas distorções são efetivadas, ou seja, na criação; e na enunciação: instância em que há potência de criação, que pode resultar em um enunciado que a confirma ou não.

# Referências

## BIBLIOGRAFIA

- ABSTRAÇÃO COLETIVA. Instalação “Sonho Verde Azulado”, com fotos de Claudia Andujar no prédio histórico dos Correios. **Abstração Coletiva**, 2012. Disponível em: <<http://abstracaocoletiva.com.br/2012/11/23/instalacao-sonho-verde-azulado/>>. Acesso em: 01 mar. 2013.
- ACUÑA DELGADO, Ángel. Cuerpo y representación en los rituales chamánicos yanomami. **Boletín Antropológico**, v. 27, n. 75, p. 7-30, Enero - Abril 2009. ISSN 1325-2610. Disponível em: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32596/1/articulo1.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2014.
- ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida. **Pacificando o branco: cosmologias do contato norte-amazônico**. São Paulo: UNESP, p. 239-270. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1849409/course/section/474081/pub405-2.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2016.
- ALMEIDA, Daiane Celestino de. A vertente tensiva da semiótica greimasiana no Brasil: breve estudo historiográfico. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 7, n. 2, p. 1-23, dez. 2009. ISSN 1679-3404.
- ALMEIDA, Julia. Texto e textualidade em diálogos intersemióticos. **Cadernos de Letras da UFF**, 2011. p. 65-75. Dossiê: Linguagens em diálogo.
- ANCHIETA, José. de. **Teatro de Anchieta**. São Paulo: Loyola, v. 3, 1977.
- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.
- ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do Ser**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Claudia Andujar: catálogo**. São Paulo: Galeria Vermelho, s. d. Disponível em: <[http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf\\_portfolio/ANDUJAR\\_NOVO.pdf](http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ANDUJAR_NOVO.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2016.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. **O índio na fotografia brasileira**, 27 jul. 2013. Disponível em: <<http://povosindigenas.com/claudia-andujar/>>. Acesso em: 20 dez. 2013. Projeto e pesquisa de Leonardo Wen.
- \_\_\_\_\_. **Marcados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. **No Lugar do Outro**. Rio de Janeiro: IMS, 2015. Organização e textos de Thyago Nogueira.
- \_\_\_\_\_. Palestra. 2º Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo. Mediador: Rubens Fernandes Jr, São Paulo, 2010a. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/wp-content/uploads/2013/06/Entrevista-Claudia-Andujar.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2015. Transcrição da palestra em arquivo digital. Páginas não numeradas.

\_\_\_\_\_. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998. Textos de Orlando Azevedo, Anna Carboncini, Bruce Albert Claudia Andujar e Davi Kopenawa Yanomami (depoimentos).

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. [S.l.: s.n.], [2001?]. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b2.pdf>; <http://livros01.livrosgratis.com.br/cv000005.pdf>>. Acesso em: 9 fev. 2014.

AULETE Digital. [S.l.]: Lexikon. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Marina. Mitologia indígena e mudanças climáticas. **Carta Capital**, 13 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/mitologia-indigena-e-mudancas-climaticas>>. Acesso em: 27 abr. 2013.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Cruzeiro Semiótico**, Porto, v. 11/12, p. 60-73, 1990.

\_\_\_\_\_. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, Polifonia, Inertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa: Pesquisas Semiológicas**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. A mensagem fotográfica. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. RCL\_39, jan. 2008. Universidade Nova de Lisboa. Organização de Margarida Medeiros. Artigo originalmente publicado em 1961.

BAVCAR, Evgen. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005. p. 144-157.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERTRAND, Denis. A enunciação na semiótica. In: \_\_\_\_\_. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru: EDUSC, 2003. p. 77-109.

BISILLIAT, Maureen. **Fotografias**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceito-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

BRUM, Eliane. Índios, os estrangeiros nativos. **Época**. São Paulo, jun. 2013. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/>>

noticia/2013/06/indios-os-estrangeiros-nativos.html>. Acesso em: 20 jan. 2015. Sem paginação.

\_\_\_\_\_. Como rasgar a Constituição e massacrar índios, segundo o governo Dilma Rousseff. **Desacontecimentos**, [s. l.], nov. 2014. Disponível em: <<http://desacontecimentos.com/desacontecimentos/como-rasgar-a-constituicao-e-massacrar-indios-segundo-o-governo-dilma-rousseff/>>. Acesso em: 21 jan. 2015. Sem paginação.

CALIXTO, Bruno. Proposta para parque nacional gera polêmica em Roraima. **O portal do meio ambiente**, [s. l.], 29 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.portaldomeioambiente.org.br/arvores/3118-proposta-para-parque-nacional-gera-polemica-em-roraima#>>. Acesso em: 28 jan. 2015. Sem paginação.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 1. ed 1989; 11ª reimpressão. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANTON, Kátia. **Narrativas Enviadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009 (Coleção Temas da Arte Contemporânea, 6 vol.).

CASTRO, Eduardo Viveiros de. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. **Instituto Socioambiental**, 2006. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB\\_institucional/No\\_Brasil\\_todo\\_mundo\\_%C3%A9\\_%C3%ADndio.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf)>. Acesso em: 3 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Filiação intensiva e aliança demoníaca. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 91-126, mar. 2007. ISSN 0101-3300 (versão impressa); 1980-5403 (versão on-line). Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 19 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. **A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios antropológicos**. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLI, Jorge. O invisível das imagens. In: NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005. p. 80-93.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRUZ, Valdir. **Faces da floresta: os Yanomami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Fotografias e diários de Valdir Cruz; prefácio de Marina Silva; ensaio de Kenneth Good; posfácio de Vicki Goldberg.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. 1986; 10ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CURTIS, Edward Sheriff. **The North American Indian**. Köln: Taschen, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. 1ª ed. 1990; 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico: e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1988.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis**. Tomo 1. Rio de Janeiro: Zahar, v. 2, 1978.

\_\_\_\_\_. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, [197-?]. Edição original de Éditions Gallimard (1969).

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire etymologique de la langue latine**. 3. ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de História e Cultura Tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da (org.). **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992. p. 381-396

FERNANDES, Eunícia. Irmão que vem do mar. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 100, p. 26-29, jan. 2014. ISSN 1808-4001.

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na Semiótica. **Organon**, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 163-173, 1995. ISSN 0102-6267; 2238-8915 (online).

\_\_\_\_\_. **As astúcias da enunciação:** as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. Modalização: da língua ao discurso. **Alfa**, São Paulo, v. n. 44, p. 171-192, 2000.

\_\_\_\_\_. **Elementos de Análise do Discurso**. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. Semiótica das Paixões: o ressentimento. **Alfa**, São Paulo, v. 1, n. 51, p. 9-22, 2007.

\_\_\_\_\_. Semiótica e História. **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Linguagens em diálogo**, Niterói, v. 42, p. 15-34, 2011. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/images/stories/edicoes/42/artigo1.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

FLOCH, Jean-Marie. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004, p. 243-262.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONSECA, Vandrê. Um parque para o Lavrado. **O Eco**, [s. l.], ago. 2008. Disponível em: <<http://www.oeco.org.br/reportagens/19349-um-parque-para-o-lavrado-de-roraima>>. Acesso em: 28 jan. 2015. Sem paginação.

FREITAS, Nilson Almino de. O índio, o “oportunista” e o estar no Brasil: tensões, interesses e análise sobre identidade na mídia e a profissão de antropólogo. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 43, n. 2, p. 98-116, jul./dez. 2012. Disponível em: <[http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v43n2/rcs\\_v43n2a8.pdf](http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v43n2/rcs_v43n2a8.pdf)>. Acesso em: 3 out. 2016.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade:** ensaios sobre mitopoética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GENIASCA, Jacques. O olhar estético. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004, p. 29-55.

GOULART, Frederico. Pará luta para construir um novo caminho sustentável após décadas de degradação. Série Pará em contrastes. **CBN**, nov. 2015. Disponível em: <<http://cbn.globoradio.globo.com/series/para-em-contrastes/2015/11/28/PARA-LUTA-PARA-CONSTRUIR-UM-NOVO-CAMINHO-SUSTENTAVEL-APOS-DECADAS-DE-DEGRADACAO.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2016. Sem paginação.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004, p. 75-96.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANDOWSKI, Eric. O olhar comprometido. **Galáxia**, São Paulo, v. 2, p. 19-56, 2001. ISSN 1982-2553. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1241/747>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. Para uma Semiótica sensível. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 93-106, jul./dez. 2005. ISSN 0100-3143 (impresso) 2175-6236 (online). Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12417>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galáxia**, São Paulo, p. 10-20, jun. 2014. ISSN 1982-2553. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. Da Semiótica da Ação à Semiótica das Paixões. **Moara**, Belém, n. 22, p. 123-142, jul./dez. 2004. ISSN 2358-0658.

\_\_\_\_\_. Sobre a Semiótica das Paixões. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, v. 8, n. 2, p. 47-64, dez. 2005. ISSN 1516-3083; 2237-4876 (online).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MIELIETINSKI, Eleazar M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. **Tesoro de la lengua guarani**. Madrid: Iuan Sanchez, 1639. Disponível em: <<https://archive.org/stream/tesorodelalengua00ruiz#page/n17/mode/2up>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. **Visualidades Amazônicas: a fotografia entre o documento e a expressão**. 257 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual). Universidade Federal de Goiás. Goiás. 2011.

MORIN, Edgar. **O método III: o conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 1999.

MUNDURUKU, Daniel. O ato indígena de educar(se), uma conversa com Daniel Munduruku. **Bienal de São Paulo**, fev. 2017. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=3364>>. Acesso em: 28 mar. 2017. Transcrição do encontro realizado em 5 de julho de 2016, como parte da ação de difusão da 32ª Bienal: Programa de Encontros no MASP. Sem paginação.

NOVAES, Adauto. Imagens impossíveis. In: \_\_\_\_\_. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005, p. 158-167.

OLIVA, Daigo. MoMA encontra cinco fotos de Claudia Andujar perdidas em acervo de estudo. **Folha de São Paulo / Ilustrada**, 28 nov. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1711959-moma-de-ny-descobre-5-fotos-do-comeco-da-carreira-de-claudia-andujar.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PERSICHETTI, Simonetta. **Claudia Andujar**. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2008.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2007.

\_\_\_\_\_. O sincretismo entre as semiótica verbal e visual. **Intercâmbio**, São Paulo, v. XV, 2006. ISSN 1806-275X. Sem paginação.

PIMENTEL, Mariana Rodrigues. **Fabulação: a memória do futuro**. 2010. 152 f. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras, Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-Rio.

PIRES, Francisco Quinteiro. Sebastião Salgado, um homem de contradições. **Revista ZUM**, n. 8, mai. 2015. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>>. Acesso em: 15 dez 2015. Sem paginação.

POMPA, Cristina. Profetas e santidades selvagens. Missionários e caraíbas no Brasil colonial. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 40, p. 177-195, 2001. ISSN 0102-0188 (impresso); 1806-9347 (online). Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n40/a09v2140.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

RAMALHO, Moisés. **Os Yanomami e a morte**. 2008. 168 f. Tese (Antropologia Social). Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Emilio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 46-53, jun. 2010. ISSN 1980-4016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse/article/view/49258>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

RIO BRANCO, Miguel. **Dulce Sudor Amargo**. Città del Messico: Fondo de cultura Economica, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004, p. 57-73.

SILÁ, Abdulai. **Mistida**. Praia-Mindelô: Centro Cultural Português, 2002.

SILVA, Luiza Helena Oliveira da. Por uma Semiótica do vivido: entrevista com o semioticista Eric Landowski. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara,

v. 12, n. 1, p. 345-361, dez. 2014. ISSN 1679-3404. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/7129/5107>>. Acesso em: 2 ago. 2015.

SOARES, Carolina Coelho. **Uma bricolagem virtual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/1970)**. 2011. 154 f. Tese (Artes Visuais). Universidade de São Paulo.

SOMERS-HALL, Henry. Deleuze and Merleau-Ponty: The Aesthetics of Difference. **Symposium, the Canadian Journal of Continental Philosophy**, vol. 10, n. 1, p. 213-222, 2006. Disponível em: <[https://www.partiallyexaminedlife.com/?get\\_group\\_doc=26/1360909528-deleuze\\_and\\_merleau-ponty\\_-\\_aesthetics\\_of\\_difference\\_-\\_henry\\_somers-hall.pdf](https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=26/1360909528-deleuze_and_merleau-ponty_-_aesthetics_of_difference_-_henry_somers-hall.pdf)>. Acesso em: 3 set. 2016.

SONTAG, Sontag. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 191-223, jan. mar. 2011. ISSN 01045970. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702011000100012>>. Acesso em: 4 fev. 2013.

TOSETTO, Guilherme Marcondes; LOPES, Dirce Vasconcellos; CONTANI, Miguel Luiz. Elementos de identidade cultural Yanomami nas fotografias de Claudia Andujar. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 2, n. 2, p. 255-275, 2006. ISSN: 18085652; EISSN: 1984-7939.

VEL ZOLADZ, Rosza. W. A fotografia de Miguel Rio Branco: documento etnográfico da luz, das trilhas periféricas, do imaginário brasileiro e afins. **Z Cultural**, Rio de Janeiro, n. 3. Ano IV, s. p., 2009. ISSN 1980-9921. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/documento-etnografico-da-luz-rosza-w-vel-zoladz/>>. Acesso em: 10 mar. 2016. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ.

WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin (org.). **Folk Literature of the Yanomami Indians**. Los Angeles: UCLA Latin American Studies, v. 73, 1990.

YOSHIMURA, Akira. **Naufregios**. São Paulo: Best Seller, 2003.

## AUDIOVISUAL

A Realidade de Claudia Andujar. Direção: Jorge Bodanzky. [S.l.]: [s.n.]. 2015. Publicado na Revista de Fotografia Zum (online). Suporte digital. 5 min 38 s.

ANDUJAR, Claudia. Depoimento. **Foto em Cena**, abr. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kzRXemKAYWA&feature=youtu.be>>. Acesso em: 9 fev. 2016. Suporte digital. 12 min 36 s.

\_\_\_\_\_. Entrevista. **Provocações**, São Paulo, 15 abr. 2011. Entrevistador: Antonio Abujamra. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/provocacoes/antonio-abujamra-entrevista-a-fotografa-claudia-andujar-bloco-03->>. Acesso em: 7 fev. 2013. Programa da TV Cultura, suporte digital. Três blocos; total de 24 min 24 s.

\_\_\_\_\_. Entrevista, São Paulo, 24 out. 2010b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IZ-ST25KWXY>>. Acesso em: 12 abr. 2013. Entrevista realizada por ocasião do 2º Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo (20 a 24 out. 2010). Suporte digital. 14 min 51 s.

\_\_\_\_\_. Fotógrafa Claudia Andujar fala sobre sua exposição em São Paulo; veja (depoimento). **Folha de São Paulo: tv folha**, São Paulo, 20 jan. 2013b. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/01/1217742-fotografa-claudia-andujar-fala-sobre-sua-exposicao-em-sao-paulo-veja.shtml>>. Acesso em: 3 mar. 2013. Suporte digital. 3 min 21 s.

\_\_\_\_\_. Relembra a cultura indígena retratada pelas lentes de Claudia Andujar (depoimento). **Folha de São Paulo: tvfolha**, São Paulo, 19 abr. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/tvfolha/2011/04/904665-relembra-a-cultura-indigena-retratada-pelas-lentes-de-claudia-andujar.shtml>>. Acesso em: 6 jan. 2014. Suporte digital. 2 min 23 s.

\_\_\_\_\_. Transformadores 2013 (depoimento). **Trip Transformadores**, São Paulo, 2013c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ldQ9ApmqQ8U>>. Acesso em: 9 fev. 2016. Suporte digital. 4 min 43 s.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A morte como quase acontecimento. **CPFL Cultura**, Campinas, 16 out. 2009. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>>. Acesso em: 20 jan. 2014. Suporte digital. 128 min.

CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. Dimensões da Contemporaneidade: antropologia (palestra). **Educativo Bial** (Curso de Formação de Educadores), São Paulo, 5 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bzjqbXo4xiA>>. Acesso em: 26 jun. 2014. Realização do Ministério da Cultura, Bial e Itaú. Suporte digital. 1 h 18 min 14 s. A data de publicação refere-se à da disponibilização na internet.

FLIP. Marcados: Davi Kopenawa Yanomami e Claudia Andujar, Parati, ago. 2014. Entrevistadora: Eliane Brum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yc51pGyYdMc>>. Acesso em: 9 fev. 2016. Íntegra da mesa que reuniu a liderança Yanomami Davi Kopenawa e a fotógrafa Claudia Andujar, na 12 FliP, em 2 ago. 2014. Inclui o curta metragem “O desabamento do Céu”, de Andujar. Suporte digital. 1 h 15 min 18 s.

IMS. Em vídeo, Claudia Andujar comenta suas fotografias expostas no IMS-RJ. **Zum**, São Paulo, 21 ago 2015. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/claudiaandujar/video-claudia-andujar/>>. Acesso em: 9 fev 2016. Suporte digital. 11 min 41 s.

POVO da Lua, Povo do Sangue. Direção: Marcelo G. Tassara. Comissão pela criação do parque Yanomami. 1983. Documentário realizado a partir do material fotográfico e sonoro de Claudia Andujar. Disponibilizado em formato digital. 34 min 20 s.