



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES

***SONHOS, DE CLAUDIA ANDUJAR:***  
EXPERIMENTALISMO E COSMOVISÃO YANOMAMI

***DREAMS, BY CLAUDIA ANDUJAR:***  
*EXPERIMENTALISM AND YANOMAMI COSMOVISION*

CAMPINAS  
2023

ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES

***SONHOS, DE CLAUDIA ANDUJAR:***  
EXPERIMENTALISMO E COSMOVISÃO YANOMAMI

***DREAMS, BY CLAUDIA ANDUJAR:***  
*EXPERIMENTALISM AND YANOMAMI COSMOVISION*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Visual Arts.*

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE  
DEFENDIDA PELA ALUNA ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES,  
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO.

CAMPINAS  
2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

AL15s Albuquerque de Moraes, Ana Carolina, 1981-  
*Sonhos*, de Claudia Andujar : experimentalismo e cosmovisão yanomami /  
Ana Carolina Albuquerque de Moraes. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Andujar, Claudia, 1931-. 2. Yanomami. 3. Xamanismo. 4. Fotografia. 5.  
Decolonialidade. I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

#### Informações Complementares

**Título em outro idioma:** *Dreams*, by Claudia Andujar : experimentalism and Yanomami  
cosmvision

**Palavras-chave em inglês:**

Andujar, Claudia, 1931-

Yanomami

Shamanism

Photography

Decoloniality

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Doutora em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Ilana Seltzer Goldstein

Fernanda Mendonça Pitta

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Iara Lís Franco Schiavinatto

**Data de defesa:** 18-05-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1560-2795>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2164323735146524>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO
2. PROFA. DRA. ILANA SELTZER GOLDSTEIN
3. PROFA. DRA. FERNANDA MENDONÇA PITTA
4. PROF. DR. EMERSON DIONÍSIO GOMES DE OLIVEIRA
5. PROFA. DRA. IARA LÍS FRANCO SCHIAVINATTO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes  
da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 18.05.2023

Para minha mãe, Vera.

## **Agradecimentos**

À minha mãe, Vera Lucia Albuquerque de Moraes, pelo amor incondicional e o exemplo como professora universitária e escritora. Se hoje sigo a carreira acadêmica, muito se deve ao exemplo e ao incentivo dela.

Ao meu pai, Paulo Roberto Augusto de Moraes (*in memoriam*), pelo amor e o afeto de sempre. Seu falecimento durante o período do doutorado tornou esse momento particularmente mais sensível.

A Guilherme Augusto Ferreira, pelo amor, a parceria e a cumplicidade ao longo de toda a jornada do doutorado, acompanhando-me a congressos, cursos, entrevistas, mesmo com sua agenda também atarefada de professor e pesquisador acadêmico.

A Claudia Andujar, cujas vida e obra serviram de inspiração para um processo de pesquisa que me gerou grande entusiasmo ao percorrer seus múltiplos desafios e descobertas. De modo mais pontual, por, muito gentilmente, ter-me recebido em seu apartamento, em São Paulo, para uma conversa produtiva e estimulante.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Fatima Morethy Couto, pela relação de confiança que me permitiu explorar todas as intuições do meu pensamento inquieto. Ao final, seguia fazendo as necessárias ponderações sobre aspectos do conteúdo.

À Profa. Dra. Ilana Seltzer Goldstein, membro da minha banca de qualificação, pelas sugestões de leitura e encaminhamento consistentes e bem-vindas. Ao Prof. Dr. Mauricius Martins Farina, membro da mesma banca, pela valorização do trabalho e o incentivo ao seu prosseguimento.

Aos membros da minha banca de defesa – composta, além da orientadora, pelos professores doutores Ilana Seltzer Goldstein, Fernanda Mendonça Pitta, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira e Iara Lís Franco Schiavinatto – pela leitura atenta da tese e a valorização do trabalho, além das pertinentes ponderações e sugestões de encaminhamentos posteriores para a pesquisa.

À Galeria Vermelho, por todo o suporte com informações e documentos. A Jan Fjeld, um dos diretores, pela enriquecedora conversa ao vivo. A Marcos Gallon, diretor artístico, pela agilidade na resposta aos meus e-mails e o envio regular de documentos preciosos para a compreensão de aspectos da obra de Andujar.

Ao Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe, pela aprovação do meu afastamento integral para o curso de doutorado. Em especial, aos meus colegas Profa. Dra. Germana Gonçalves de Araújo e Prof. Dr. Luís Américo Silva Bonfim, pelo apoio e o incentivo ao longo de todo o processo.

Aos meus alunos, de ontem e de hoje, que, com frequência, me ajudam a pensar mais e melhor.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 (Processo 88887.468847/2019-00).

## Resumo

Esta tese analisa a obra ligada ao xamanismo yanomami da fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931- ), com foco na série *Sonhos Yanomami* (1974-2003). Nessa série, considerada pela artista como um *turning point* em sua experiência com o povo Yanomami, Andujar trabalha em laboratório a partir de seu amplo arquivo fotográfico, operando com a refotografia de negativos e cromos sobrepostos, sob novas projeções de luz, de modo a gerar novas imagens a partir de fotografias que realizara na floresta. A tese segue o percurso de investigar modos como, desde os anos 1970, Andujar foi-se aproximando do tema xamanismo em diferentes projetos com o povo Yanomami – fotográficos, cinematográficos e editoriais – para, em seguida, abordar a própria série *Sonhos*. Nesse ponto, após identificar e discutir dissonâncias na conformação da série (quantidade de imagens, datação, títulos etc.), o texto localiza o fio condutor que une técnica e conceitualmente as obras, aborda a presença/ausência de imagens da série em diferentes exposições pelo Brasil, e culmina com análises de algumas obras de *Sonhos*. Partindo do confronto direto com a visualidade das imagens selecionadas, as análises iconográficas beneficiam-se da interdisciplinaridade entre artes visuais e antropologia, por meio tanto da interlocução com autores como Davi Kopenawa, Bruce Albert e Eduardo Viveiros de Castro como da aproximação entre desenhos yanomami e fotografias de Andujar, sobretudo de *Sonhos*. Como metodologia analítica, tal alternância no lugar de autoria das imagens – proposta pela própria artista desde a pesquisa que culminou no livro *Mitopoemas Yãnomam* (1978) – busca contribuir para uma necessária revisão decolonial na historiografia da arte. Por fim, são selecionadas obras de outros artistas, que também abordam o xamanismo yanomami, para análise e comparação com imagens de Andujar discutidas na tese. As obras analisadas dos quatro artistas escolhidos – Gary Hill (1951- ), Adriana Varejão (1964- ), Raymond Depardon (1942- ) e Wolfgang Staehle (1950- ) – participaram da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, promovida pela Fondation Cartier pour l'art contemporain, em Paris, no ano de 2003, com curadoria do etnólogo Bruce Albert e do diretor da fundação Hervé Chandès. Após abordar a mostra quanto ao discurso curatorial e à recepção pela imprensa/crítica, assim como discutir individualmente as obras escolhidas, o texto segue para as análises comparativas com obras de Andujar. Em diálogo com autores como Hal Foster e Benoît de L'Estoile, são problematizadas também as relações entre os artistas ocidentais e o “outro” – neste caso, os Yanomami –, culminando com a discussão sobre as relações entre Andujar e este mesmo “outro”.

**Palavras-chave:** Andujar, Claudia, 1931-; Yanomami; Xamanismo; Fotografia; Decolonialidade.



## Abstract

This thesis analyses the work related to the Yanomami shamanism by Swiss-born Brazilian photographer Claudia Andujar (1931- ), focusing on the series *Yanomami Dreams* (1974-2003). In this series, considered by the artist as a turning point in her experience with the Yanomami people, Andujar works in laboratory based on her extensive photographic archive, operating with the rephotography of overlapping negatives and chromes, under new light projections, to generate new images from photographs she had previously taken in the forest. The thesis follows the path of investigating ways in which, since the 1970s, Andujar has been approaching the theme of shamanism in different projects – photographic, cinematographic and editorial – with the Yanomami people to, afterward, approach the series *Dreams* itself. At this point, after identifying and discussing dissonances in the conformation of the series (number of images, dating, titles, etc.), the text locates the common thread that technically and conceptually unifies the works, addresses their presence/absence in different exhibitions throughout Brazil and culminates in the analysis of some images of *Dreams*. Starting from the direct confrontation with the visuality of the selected images, the iconographic analysis benefits from the interdisciplinarity between visual arts and anthropology, through both the interlocution with authors such as Davi Kopenawa, Bruce Albert and Eduardo Viveiros de Castro and the approximation between Yanomami drawings and photographs by Andujar, especially from *Dreams*. As an analytical methodology, such alternation in the place of authorship of the images – proposed by the artist herself since the research that culminated in the book *Mitopoemas Yãnomam* (1978) – seeks to contribute to a necessary decolonial revision in the historiography of art. Finally, works by other artists, which also approach Yanomami shamanism, are selected for analysis and comparison with some images by Andujar discussed in this thesis. The analysed works by the four chosen artists – Gary Hill (1951- ), Adriana Varejão (1964- ), Raymond Depardon (1942- ) and Wolfgang Staehle (1950- ) – were part of the exhibition *Yanomami, l'esprit de la forêt*, promoted by the Fondation Cartier pour l'art contemporain, in Paris, in 2003, curated by the ethnologist Bruce Albert and the director of the foundation Hervé Chandès. After addressing the exhibition in terms of curatorial discourse and reception by the press/critics, as well as discussing the chosen works individually, the text moves on to the comparative analysis with works by Andujar. In dialogue with authors such as Hal Foster and Benoît de L'Estoile, the relationships between Western artists and the “other” – in this case, the Yanomami – are also problematized, culminating in the discussion about the relationship between Andujar and this same “other”.

**Keywords:** Andujar, Claudia, 1931-; Yanomami; Shamanism; Photography; Decoloniality.

## Sumário

Introdução	11
<b>CAPÍTULO 1 - Do tema: aproximações ao xamanismo yanomami</b>	<b>30</b>
1.1 Notas sobre xamanismo (yanomami)	31
1.2 Claudia Andujar e o xamanismo yanomami: primeiros contatos	45
1.3 Xamanismo yanomami em fotolivros: <i>Yanomami</i> (1978) e <i>Amazônia</i> (1978)	60
1.4 Xamanismo yanomami em fotofilme: <i>Povo da Lua, Povo do Sangue</i> (1985)	85
1.5 Cosmvisão yanomami em desenhos: <i>Mitopoemas Yãnomam</i> (1978)	92
<b>CAPÍTULO 2 - Da série <i>Sonhos Yanomami</i></b>	<b>99</b>
2.1 <i>Sonhos</i> no sistema da arte: dissonâncias	99
2.2 Da série <i>Sonhos Yanomami</i>	111
2.2.1 Metamorfoses	133
2.2.2 Fim do mundo	154
2.2.3 <i>Utupë</i>	166
<b>CAPÍTULO 3 - Claudia Andujar e a exposição <i>Yanomami, l'esprit de la forêt</i></b>	<b>191</b>
3.1 A inversão da inversão em Gary Hill	214
3.2 Confrontos canibais em Adriana Varejão	221
3.3 O artista como <i>porteur</i> em Raymond Depardon	230
3.4 Olhares entreolhados em Wolfgang Staehle	240
3.5 Claudia Andujar em revista	249
Considerações finais	267
Referências	274

## Introdução

A potência da obra fotográfica de Claudia Andujar sobre o povo Yanomami<sup>1</sup>, em termos éticos e estéticos, vem sendo crescentemente valorizada, com ênfase nas primeiras décadas do século XXI, em que, por um lado, a idade avançada da fotógrafa deixa ver, com clareza, a consistência de sua trajetória e o grau de inovação de sua produção artística e, por outro, o Brasil caminha na contramão da preservação de ecossistemas florestais e modos de vida de comunidades ameríndias, sobretudo nos anos do último governo de extrema direita, entre 2019 e 2022. Multiplica-se a participação de Andujar em exposições coletivas e individuais, dentro e fora do Brasil, e cresce o número de artigos, teses e dissertações, sobretudo no âmbito de universidades brasileiras, que se debruçam sobre aspectos da vasta produção da fotógrafa.<sup>2</sup> Esta tese vem a juntar-se ao corpo bibliográfico dedicado à obra de Andujar, contribuindo para ampliar a compreensão sobre uma parcela de sua produção: a obra fotográfica dedicada ao xamanismo yanomami, com foco na série *Sonhos Yanomami* (1974-2003).

Atualmente nos arredores das nove décadas de vida, Claudia Andujar tem a biografia marcada pela solidão e pelo exílio, mas também por autonomia, coragem e admirável força de vontade. Nascida Claudine Haas, em 1931, na cidade de Neuchâtel (Suíça), filha de mãe protestante e pai judeu, cresceu em Oradea (cidade alvo de disputas políticas entre Hungria e Romênia), em ambiente familiar no qual aprendeu a falar várias línguas: húngaro, francês, alemão. Os pais divorciaram-se quando a menina tinha cerca de dez anos: a mãe saiu de casa e deixou a filha com o pai, que permanecia ausente a maior parte do tempo. A artista lembra com

---

<sup>1</sup> Ao longo desta tese, a palavra “Yanomami” estará grafada com inicial maiúscula quando atuar sintaticamente como substantivo próprio e, com inicial minúscula, quando agir como adjetivo, especificando o substantivo comum antecessor.

<sup>2</sup> Dentre a produção acadêmica recente, encontram-se as seguintes teses e dissertações: SOARES, Carolina. *Uma bricolagem visual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar* (1960/70). 2011. 154 p. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14032013-100256/en.php>>. Acesso em: 7 nov. 2022; HATA, Luli. *Interdiscursividade na potência do falso: cosmogonia yanomami e etnopoética de Claudia Andujar*. 2017. 242 p. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina. Londrina. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000217356>>. Acesso em: 7 nov. 2022; PEREIRA, Vera Lúcia. *Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética*. 2015. 119 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12375>>. Acesso em: 7 nov. 2022; FRANCESCHI, João Pedro Garcez. *Tempos em conflito: o caso Yanomami nas memórias de Claudia Andujar e Carlos A. Menna Barreto*. 2021. 169 p. Dissertação (Mestrado em História). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/71564>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

afeto de sua convivência com as empregadas da casa, provenientes de pequenos vilarejos, às quais se sentia mais ligada do que à própria família. Acredita que a convivência afetiva com as empregadas esteja na origem de seu gosto por conhecer e fotografar pessoas de camadas sociais menos privilegiadas.<sup>3</sup>

Em 1944, durante a ocupação nazista, o pai e toda a família paterna foram transferidos para o gueto de Oradea e, em seguida, mortos nos campos de concentração de Auschwitz (Polônia) e Dachau (Alemanha). A mãe conseguiu fugir com Claudine para a Suíça e, já em Neuchâtel, passando a trabalhar em tempo integral, internou a filha numa instituição escolar. Não satisfeita com o país – que considerava “frio” do ponto de vista das relações humanas – e com a própria relação com a mãe, Claudine aceitou o convite de um tio paterno, que se havia refugiado com a família nos Estados Unidos, para ir juntar-se a eles em Nova York. Mas a adolescente tampouco conseguiu morar muito tempo com a família do tio, que a considerava independente demais para seus padrões de comportamento. Mudou-se novamente, desta vez para morar sozinha. Trabalhava durante o dia e, à noite, cursava Humanidades no Hunter College. Foi vendedora em loja de departamento, secretária em laboratório farmacêutico e, finalmente, dado seu poliglotismo, guia na Organização das Nações Unidas, época em que se iniciou, de maneira autodidata, na pintura. Sentindo-se solitária, casou-se, aos dezoito anos, com um rapaz cuja família era refugiada da Guerra Civil Espanhola: Julio Andujar. O casamento durou pouco, mas o sobrenome permaneceu: cansada do passado de guerra e desunião familiar, Claudine Haas tornou-se Cláudia Andujar.<sup>4</sup>

Mantendo correspondência com a mãe, Cláudia soube que ela se encontrava no Brasil, na cidade de São Paulo, casada com um refugiado romeno que havia conhecido na Hungria. Em 1955, decidiu vir encontrá-la, deixando inacabados os estudos universitários. Após residir poucos meses com o casal, optou novamente por morar sozinha. Lecionava inglês para garantir o sustento e, nas horas livres, começou a fotografar, como meio de aproximar-se das pessoas e comunicar-se com elas, mesmo inicialmente sem falar português. Gostava de viajar por cidades do interior, a fim de conhecer e fotografar pessoas de classes menos favorecidas, que habitavam, segundo ela, “o Brasil profundo”. Com o dinheiro das aulas de inglês e a câmera fotográfica a tiracolo, estendeu as viagens a outros países sul-americanos:

---

<sup>3</sup> NOGUEIRA, Thyago. *Claudia Andujar: no lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015, p. 238.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 238-240, p. 246; ANDUJAR, Cláudia. Poesia, pintura e fotografia. Entrevista a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Álvaro Machado. In: ANDUJAR, Cláudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005, p. 102-125.

Argentina, Chile, Peru, Bolívia. No Brasil, foi apresentada ao antropólogo Darcy Ribeiro, que, ciente de seu desejo de conhecer “o Brasil profundo”, sugeriu que visitasse um grupo ameríndio, encaminhando-a aos Karajá, na Ilha do Bananal, então situada em território goiano<sup>5</sup>. Os ensaios produzidos entre os Karajá e a publicação de parte desse material pela revista estadunidense *Life* despertaram-na para a possibilidade de tornar-se fotógrafa profissional.<sup>6</sup>

Morando no Brasil, viajou várias vezes aos Estados Unidos em busca de contatos para divulgar seu trabalho. Foi assim que conheceu fotógrafos como Edward Steichen, curador de fotografia no MoMA (The Museum of Modern Art, em Nova York), W. Eugene Smith, de quem admirava muito o trabalho, Lew Parrella, que chegou a organizar uma exposição individual sua na galeria Limelight, em Nova York, além de George Love, que viria a mudar-se para o Brasil, tornando-se seu segundo marido. Em São Paulo, numa de suas visitas ao MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), conheceu o diretor do museu, o crítico e historiador da arte italiano Pietro Maria Bardi, com quem travou amizade.<sup>7</sup> Já em 1958, Bardi publicava na revista paulista *Habitat* o texto *From a Line to a Smile*, dedicado à produção fotográfica de Andujar, pela qual se mostrava profundamente impactado. O crítico enfatizava o valor dos conhecimentos pictóricos da artista para a acuidade de seu olhar fotográfico: “(...) quando o pintor se serve da fotografia como arte em si pode aumentar o valor dessa arte verdadeiramente poética. É isso o que Claudia realizou, levando para o seu modo de ver fotograficamente o talento de pintora”.<sup>8</sup>

Ao longo dos anos 1960, Andujar dedicou-se ao fotojornalismo. A inserção profissional viabilizou-se primeiramente nos Estados Unidos, colaborando como fotógrafa *freelancer* para as revistas *Life*, *Look* e *Jubilee*. Como ressalta em entrevistas, o meio editorial estadunidense era, à época, bem mais aberto que o brasileiro à participação feminina; mas o reconhecimento internacional abriu-lhe portas também no Brasil e, ao longo da década, trabalhou como fotógrafa *freelancer* para revistas nacionais, como *Claudia*, *Setenta*, *4 Rodas e Realidade*.<sup>9</sup> Foi nesta última revista, publicada pela Editora Abril, onde se sentiu mais à vontade

<sup>5</sup> A Ilha do Bananal localiza-se atualmente no estado do Tocantins, desde a criação deste estado em 1988, a partir da separação do território goiano.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 240-241; PERSICHETTI, Simonetta. *Claudia Andujar*. São Paulo: Lazuli Editora, 2017, p. 9-14. *E-book*.

<sup>7</sup> NOGUEIRA, 2015, p. 241-244.

<sup>8</sup> BARDI, Pietro Maria. *From a Line to a Smile*. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 215-223, p. 217.

<sup>9</sup> NOGUEIRA, 2015, p. 241; MAUAD, Ana Maria. *Imagens possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar*. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v.15, n.1, 2012, p.124-146, p. 129-130. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1196/1135](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1196/1135)>. Acesso em: 19 mar. 2017.

para desenvolver seus ensaios fotográficos. Contrários ao governo militar, os jornalistas da redação apreciavam o seu gosto por conhecer e fotografar “o Brasil profundo”: pessoas marginalizadas, oprimidas pela situação política. Foi por meio de *Realidade* que a fotógrafa conheceu os Yanomami em princípios da década de 1970: ela compunha o time de profissionais enviados à Amazônia pela revista, que elaborava um número especial sobre a região. Logo após a publicação desse número, Andujar decidiu abandonar o fotojornalismo e dedicar-se exclusivamente ao conhecimento do povo Yanomami.<sup>10</sup> Foi o início de um trabalho artístico-político que já dura mais de cinco décadas.

Segundo o etnólogo Bruce Albert, o etnônimo “Yanomami” deriva da expressão *Yanōmami tēpē* – que significa “humanos” –, utilizada pelos membros da porção ocidental desse povo ameríndio para autodesignar-se<sup>11</sup>, em contraposição “às categorias *yaro* (animais de caça) e *yai* (seres invisíveis ou sem nome), mas também a *napē* (inimigo, estrangeiro, ‘branco’)”.<sup>12</sup> A população Yanomami, estimada em mais de 33 mil pessoas<sup>13</sup>, divididas em cerca de 640 comunidades, ocupa uma área de aproximadamente 230 mil quilômetros quadrados, entre o sul da Venezuela e o norte do Brasil. Em nosso país, a Terra Indígena Yanomami (TIY), homologada pelo governo federal em 1992, possui 96.650 quilômetros quadrados, entre os estados do Amazonas e de Roraima, abrigando cerca de 21.600 pessoas, distribuídas em quase 260 grupos.<sup>14</sup> Cada comunidade vive em uma grande casa coletiva ou aldeia, política e economicamente autônoma, no interior da qual há preferência pelo casamento com um primo(a) “cruzado(a)” – “o(a) filho(a) de um tio materno e uma tia paterna”.<sup>15</sup> Há uma complexa rede de relações sociopolíticas entre as aldeias, que, dentre outras possibilidades, pode variar de relações presenciais entre aldeias relativamente próximas – convite para cerimônias funerárias, trocas matrimoniais, incursões guerreiras, etc. – ao envio/recebimento de espíritos xamânicos predadores a/de aldeias distantes. Para subsistência, os Yanomami caçam, pescam, coletam e cultivam alimentos e plantas medicinais, atividades que, a depender da complexidade e

---

<sup>10</sup> A decisão foi também motivada por uma grande onda de demissões na redação da revista *Realidade*, em virtude da orientação esquerdista do periódico. (NOGUEIRA, 2015, p. 243-244.)

<sup>11</sup> ALBERT, Bruce. I. Etnônimo, língua e ortografia. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 553-556, p. 553.

<sup>12</sup> ALBERT, Bruce. Yanomami. Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

<sup>13</sup> Como Albert explica em nota, é provável que tal população esteja próxima dos 36 mil habitantes, uma vez que parcela significativa – cerca de 30% - da população Yanomami situada na Venezuela não teria sido atingida pelo censo. (ALBERT, Bruce. Notas. In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 609-691, p. 609.)

<sup>14</sup> ALBERT, Bruce. Prólogo. In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 43-53, p. 44.

<sup>15</sup> ALBERT, Bruce. Yanomami. Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

quantidade de mantimentos requerida, podem lançá-los em longas expedições pela floresta, distanciando-se dezenas de quilômetros da aldeia por várias semanas.<sup>16</sup>

Também é denominada “Yanomami” a família linguística utilizada por esse povo, composta de, no mínimo, quatro línguas. Como explica Albert, a primeira divisão, proposta pelo linguista Ernest Migliazza em 1972<sup>17</sup>, designava quatro línguas distintas, dominantes em diferentes regiões das terras do grupo: Yanomam, Yanomamɨ, Ninam (ou Yanam) e Sanɨma (ou Sanumá<sup>18</sup>). Tal divisão foi posteriormente revista e modificada por outros autores, que elaboraram novas propostas, acrescentando ou fundindo línguas.<sup>19</sup> Contudo, como a divisão de Migliazza está presente em parte da bibliografia utilizada neste trabalho, e por não ser relevante, no contexto desta tese, o aprofundamento no assunto, as demais propostas não serão aqui referidas.

O contato dos Yanomami com os “brancos”<sup>20</sup> é historicamente recente. Até fins do século XIX, esse povo relacionava-se apenas com grupos ameríndios que viviam em terras relativamente próximas. Em princípios do século XX, os Yanomami do Brasil começaram a ter contatos esporádicos com “brancos” extrativistas, viajantes, militares encarregados de demarcar fronteiras e agentes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Entre as décadas de 1940 e 1960, estabeleceram-se os primeiros pontos de contato regular, com a instalação de alguns postos do SPI e várias missões católicas e evangélicas nas circunvizinhanças de aldeias. Tais pontos de contato passaram a prover regularmente as aldeias próximas de bens manufaturados, mas, em

<sup>16</sup> *Ibid.*; ALBERT, Bruce. *Temps du Sang, Temps des Cendres: Représentation de la Maladie, Système Rituel et Espace Politique chez les Yanomami du Sud-Est (Amazonie Brésilienne)*. 1985. 852 p. Tese (Doutorado em Etnologia). Laboratório de etnologia e sociologia comparativa. Universidade de Paris-X. Nanterre.

<sup>17</sup> Cf. MIGLIAZZA, Ernest Cesar. *Yanomama Grammar and Intelligibility*. 1972. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Linguística. Universidade de Indiana. Bloomington.

<sup>18</sup> Referindo-se também à classificação de Migliazza, o antropólogo Kenneth I. Taylor, um dos autores utilizados neste trabalho, faz uso da grafia “Sanumá”, diferentemente de Albert, que escreve “Sanɨma”. Trata-se do mesmo subgrupo, que habita os entornos do rio Auaris, no estado de Roraima. (TAYLOR, Kenneth I. *A Geografia dos Espíritos: o xamanismo entre os Yanomami setentrionais*. In: LANGDON, E. Jean Matteson (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996, p. 117-151.)

<sup>19</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 553-554.

<sup>20</sup> No prefácio de *A queda do céu*, Viveiros de Castro explica, em nota: “O termo yanomami *napë*, originalmente utilizado para definir a condição relacional e mutável de ‘inimigo’, passou a ter como referente prototípico os ‘Branços’, isto é, os membros (de qualquer cor) daquelas sociedades nacionais que destruíram a autonomia política e a suficiência econômica do povo nativo de referência. O Outro sem mais, o inimigo por excelência e por essência, é o ‘Branco’. Outras línguas indígenas do país conheceram deslocamentos análogos, em que palavras designando o ‘inimigo’ ou ‘estrangeiro’ (...) passaram a ser usadas sem maiores especificações para designar o Branco, que passou assim a ser ‘o Inimigo’” (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio. *O recado da mata*. In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 11-41, p. 12-13).

contrapartida, também provocaram graves epidemias, trazendo doenças como sarampo, gripe e coqueluche.<sup>21</sup>

A década de 1970 trouxe o contato maciço, desenfreado. Em 1973, foi iniciada a construção da rodovia Perimetral Norte (BR-210), parte do “Plano de Integração Nacional” (PIN), empreendido pelo governo militar, invadindo a sudeste as terras yanomami. Em virtude da falta de organização orçamentária e das implicações da crise internacional do petróleo, o projeto foi abandonado em 1976. Para os Yanomami, as consequências do brusco contato maciço com a obra e seus trabalhadores foram desastrosas: epidemias que dizimaram considerável parcela da população, poluição generalizada e, em algumas regiões, prejuízo irreversível da organização social.<sup>22</sup> Ainda nos anos 1970, a descoberta de robustas jazidas minerais em terras yanomami pelo Projeto Radar da Amazônia (RADAM) – que buscava mapear recursos naturais na região e, posteriormente, no restante do país (RADAMBRASIL) – levou a um progressivo deslocamento de garimpeiros para a região, o que, na segunda metade dos anos 1980, assumiu contornos de uma verdadeira “corrida do ouro”, com a abertura de inúmeras pistas clandestinas de garimpo. Consequências como doenças, violência, degradação sanitária e social assumiram dimensões nunca vistas naquelas terras. A década de 1990, com a homologação da TIY em 1992, trouxe um período de relativa trégua para os Yanomami do Brasil.<sup>23</sup>

Tendo iniciado sua relação com esse povo em princípios da década de 1970, Claudia Andujar pôde ainda vivenciar alguns anos em que os Yanomami mantinham contato apenas com missões religiosas e postos do SPI. Logo, viriam a ser atravessados pela Perimetral Norte, cujas obras e suas consequências a artista presenciou com perplexidade. Diante do testemunho de um segundo momento de extermínio, resolveu engajar-se ativamente na defesa do povo Yanomami, o que não lhe fora possível fazer em relação aos seus parentes judeus. Em 1978,

---

<sup>21</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 44-45; ALBERT, Bruce. Yanomami. Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

<sup>22</sup> ALBERT, Bruce (Org.). *Fronteira agro-pecuária e Terra Indígena Yanomami em Roraima (I)* (Documentos Yanomami No. 3 – 2003). Brasília; Boa Vista: CCPY, 2003. Disponível em: <<http://www.proyanomami.org.br/v0904/documentos/doc3/intro.htm>>. Acesso em: 27 set. 2022; NOGUEIRA, Thyago. Claudia Andujar: a luta yanomami. In: NOGUEIRA, Thyago (Org.). *Claudia Andujar: a luta yanomami*. São Paulo: IMS, 2018, p. 161-248, p. 233-234.

<sup>23</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 44-45; ALBERT, Bruce. Yanomami. Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Acesso em: 11 nov. 2022. Na Venezuela, na região do alto Orinoco, dezesseis Yanomami foram exterminados por garimpeiros em 1993, no horrendo episódio que ficou conhecido como “O massacre de Haximu”. (ALBERT, Bruce. IV. O massacre de Haximu. In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 571-582.)



junto a Bruce Albert e Carlo Zacquini<sup>24</sup> – membro leigo da missão católica do rio Catrimani –, fundou a CCPY (Comissão pela Criação do Parque Yanomami; hoje Comissão Pró-Yanomami<sup>25</sup>), organização não governamental que viria a coordenar por mais de duas décadas. Embora a pauta principal de luta da CCPY fosse a demarcação de um território contínuo e suficiente às necessidades do povo Yanomami, em todos os seus subgrupos, a ONG passou também a empreender, ao longo do tempo, projetos de saúde e educação bilíngue.<sup>26</sup> A atuação duradoura e contundente da CCPY foi decisiva, dentre outras conquistas, para a demarcação e a homologação da TIY em 1992.<sup>27</sup>

Durante décadas de estadas frequentes entre os Yanomami, Andujar construiu um imenso acervo fotográfico. Na década de 1970, sobretudo na primeira metade, o período instigante de descobertas e o desejo crescente de conhecer aspectos culturais do grupo levaram-na a fotografar intensamente, ao longo de permanências na Amazônia que chegaram a durar ininterruptamente mais de um ano. Nesse período, lançou-se ao registro do modo de vida tradicional Yanomami em inúmeros aspectos: a casa coletiva, a caça, os banhos de rio, as brincadeiras descontraídas, o descanso nas redes, as relações familiares, a pintura e os adornos corporais, a preparação para as festas, as cerimônias funerárias *reahu*, o consumo coletivo do psicoativo *yãkoana* durante as cerimônias, os xamãs em atividade, as relações com os espíritos. Para melhor evocar os temas desejados, experimentava continuamente novas estratégias técnicas: vaselina nas bordas das lentes, filtros coloridos, filmes infravermelhos, longa

---

<sup>24</sup> De origem italiana, Carlo Zacquini chegou ao Brasil em 1965, como missionário católico, enviado para fundar uma escola profissional na periferia de Boa Vista, Roraima. Meses após sua chegada, porém, veio a conhecer os Yanomami e interessar-se profundamente por seu modo de vida, o que o levou a desistir da atividade para a qual fora originalmente destinado e conseguir liberação para viver entre os ameríndios. Sua convivência com os Yanomami levou-o a aliar-se a esse grupo ameríndio na defesa de seus interesses, perante o abrupto contato maciço com os “brancos” a partir da década de 1970. Atuou ativamente na CCPY desde sua fundação, em 1978, e atualmente coordena o Centro de Documentação Indígena (CDI), por ele criado em princípios dos anos 2000: um arquivo destinado à preservação da memória dos povos ameríndios da Amazônia, constituído por diversos documentos (textuais, iconográficos, fonográficos, audiovisuais etc.), que abrangem amplo espectro de temas relacionados a esses povos. (PONTES, Nadia. “Governo está do lado dos bandidos em ataques aos yanomami”. Entrevista com Carlo Zacquini. *DW Brasil*, Berlim, 21 maio 2021. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/governo-est%C3%A1-do-lado-dos-bandidos-em-ataques-aos-yanomami/a-57615029>>. Acesso em: 16 jan. 2023; O Centro de Documentação Indígena (CDI) preserva a memória dos povos da região amazônica. Instituto Missões Consolata. Disponível em: <<http://imc.consolata.org.br/o-centro-de-documentacao-indigena-cdi-preserva-a-memoria-dos-povos-da-regiao-amazonica/>>. Acesso em: 16 jan. 2023.)

<sup>25</sup> Após a homologação da Terra Indígena Yanomami, em 1992, objetivo pioneiro gerador do nome da CCPY, a instituição passou a empreender programas em espectros mais variados, incluindo saúde, educação, capacitação política, gestão ambiental e assistência jurídica, o que levou à mudança de seu nome para Comissão Pró-Yanomami – embora mantendo a sigla, já difundida. (A Comissão Pró-Yanomami e suas ações. Quem somos. Comissão Pró-Yanomami. Disponível em: <[www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/quem.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/quem.htm)>. Acesso em: 19 jul. 2022.)

<sup>26</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 234-237.

<sup>27</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 48.

exposição, *flash*, iluminação com lampiões de querosene, dentre outros.<sup>28</sup> Já nos anos 1970, começou a fotografar também as consequências do contato maciço dos Yanomami com os trabalhadores da estrada, como a repentina convivência ameríndia com objetos ocidentais: roupas, sapatos, relógios, capacetes, crucifixos, cadeiras, revistas, calendários, cigarros, espingardas, automóveis.<sup>29</sup> Na década de 1980, a intensa militância à frente da CCPY freou parcialmente seu ímpeto fotográfico. Mesmo assim, não deixou de registrar os impactos das atividades desenvolvimentistas, sobretudo o garimpo, na vida yanomami: abertura de pistas de pouso na floresta, criação de estabelecimentos para o comércio ilegal do ouro, instalação de bases militares para defesa das fronteiras amazônicas pelo Projeto Calha Norte (1985).<sup>30</sup> Um conjunto de fotografias dessa década – de Yanomami portando números no tórax, a fim de identificá-los durante uma campanha de vacinação – gerou, nos anos 2000, a famosa série *Marcados*.<sup>31</sup>

Atingido o objetivo principal da CCPY na década de 1990 – a homologação da TIY –, Andujar voltou dedicar-se, com maior intensidade, à atividade artística. A década marcou a participação da fotógrafa em importantes exposições no Brasil e no exterior, dentre as quais: *Fotografia Brasileira Contemporânea*, em 1994, curada por Paulo Herkenhoff e realizada no Fotografie Forum Frankfurt, durante a 46ª. Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, cujo tema era “Brasil – confluência de culturas”<sup>32</sup>; 2ª. Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, em 1998, curada por Orlando Azevedo, com a retrospectiva *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível* (e lançamento do livro homônimo pela DBA Editora)<sup>33</sup>; 24ª. Bienal Internacional de São Paulo, também em 1998, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff (e curadoria adjunta de Adriano Pedrosa), com a instalação *Yanomami – na sombra das luzes* montada em sala especial.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Cf. NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 4-96, p. 113-160.

<sup>29</sup> Cf. *Ibid.*, p. 211-223, p. 228-232.

<sup>30</sup> Cf. *Ibid.*, p. 224-227.

<sup>31</sup> Cf. *Ibid.*, p. 249-272.

<sup>32</sup> Cf. HERKENHOFF, Paulo. *A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

<sup>33</sup> Cf. AZEVEDO, Orlando (Org.). *2ª. Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Prefeitura Municipal de Curitiba, 1998; ANDUJAR, Claudia. *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*. São Paulo: DBA Editora, 1998.

<sup>34</sup> HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Org.). *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>>. Acesso em: 15 set. 2022.

Já no texto do catálogo da citada mostra de 1994, Herkenhoff refere-se ao trabalho fotográfico de Andujar a partir de imagens do arquivo Yanomami por ela constituído:

Não voltando ao território Yanomami para fotografar, trabalha sobre as imagens de seu arquivo. É um longo olhar: a operação da câmera cede a uma posterior construção da ‘imagem da imagem’. O processo consiste em tomar as cópias das suas fotografias em cores, refazê-las em preto e branco, retrabalhar em novo colorido com projeção de luz e, por fim, refotografar. (...) A transmigração da luz é o fio condutor da unidade do processo. Essa é uma fotografia que acentua sua superfície, seu relevo, enfim, a sua própria materialidade. (...) Em lugar de abstrair sua condição concreta, essa fotografia anuncia seu corpo, sua superfície, sua fragilidade. E sua própria invenção.<sup>35</sup>

O procedimento de refotografia, descrito por Herkenhoff, ganhou força nos anos 2000. Nos arredores dos setenta anos de idade, e com dificuldades de locomoção, Andujar não mais retornava aos Yanomami com a facilidade de antes. Debruçou-se então sobre seu arquivo, composto de milhares de negativos e cromos, e dedicou-se a combinar imagens, sobrepondo-as e refotografando-as, sob novas condições de luz. Surgiam novas imagens, altamente experimentais, que se somavam às anteriores para ampliar ainda mais a magnitude de sua obra.

Em meio a tantas possibilidades de pesquisa, esta tese opta por focar-se em um tema específico que perpassa significativamente a obra da artista: o xamanismo yanomami. E, em meio à expressiva produção de Andujar sobre o tema, um foco ainda mais específico é delimitado: a série *Sonhos Yanomami* (1974-2003). Esta série, concebida pela artista a partir de seu amplo arquivo fotográfico, e surgida publicamente em meados dos anos 2000, atuará aqui como o núcleo a partir do qual as discussões se expandem e rumo ao qual elas se afunilam, numa alternância de movimentos centrífugos e centrípetos cujo centro é a série escolhida.

A centralidade do tema xamanismo na produção fotográfica de Andujar sobre o povo Yanomami, bem como da série *Sonhos* na obra da artista sobre xamanismo, é afirmada pela própria fotógrafa em depoimento ao qual retornarei ao longo deste trabalho, pertencente ao arquivo da Galeria Vermelho, que agencia sua produção:

Considero a série ‘Sonhos’ um *turning point* em minha experiência com os Yanomami. As imagens que compõem a série revelam os rituais xamanísticos do Yanomami, ‘sua reunião com os espíritos’. A partir de sua criação, eu comecei a

---

<sup>35</sup> HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea. In: ANDUJAR, 2005, p. 228-237, p. 235-236.

conceber uma interpretação imagética acerca dos rituais, fato que me deu acesso à genealogia do povo, aglutinando aspectos da cultura e dissolvendo as fronteiras entre os seres humanos, seus deuses e a natureza, integrando todos em um fluxo contínuo. A fotografia é minha forma de comunicação com o mundo. Um processo de mão dupla em que você recebe tanto quanto dá. Se o registro fotográfico de culturas pode ser considerado uma forma de compreensão do outro, eu acredito que com a série *Sonhos* eu consegui entender a essência do povo Yanomami.<sup>36</sup>

Discutir o que Andujar chama de “essência”<sup>37</sup> do povo Yanomami – que ela acredita ter conseguido evocar por meio da série *Sonhos* – é um dos objetivos deste trabalho. Uma vez que tal “essência” estaria ligada, segundo a artista, aos “rituais xamanísticos”, outra discussão desdobra-se da primeira: o que particularizaria a figura do xamã em relação aos demais membros de comunidades ameríndias. Nesse ponto, a teoria do perspectivismo ameríndio – formulada em meados dos anos 1990, pelos antropólogos brasileiros Eduardo Viveiros de Castro<sup>38</sup> e Tânia Stolze Lima<sup>39</sup> – oferece caminhos que enriquecerão as possibilidades interpretativas das obras analisadas, com especial atenção, evidentemente, para imagens da série *Sonhos*. Trabalho aqui com o capítulo “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”, do livro *A inconstância da alma selvagem*, de Viveiros de Castro.<sup>40</sup> Do mesmo autor, outro robusto texto que norteia as análises de obras é o artigo “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”, publicado na revista *Cadernos de campo*, em 2006, no qual, em consonância com o perspectivismo, são discutidas relações entre xamãs, espíritos e seres míticos enquanto entidades capazes de metamorfosear-se<sup>41</sup> – metamorfoses que são aqui associadas às sobreposições e transparências nas imagens de *Sonhos*.

<sup>36</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento sobre a série *Sonhos Yanomami*. [2005?]. Documento digital contendo 1 página. Acervo Galeria Vermelho.

<sup>37</sup> Evidentemente, não há, no depoimento de Andujar, intenção de aludir a alguma concepção filosófica do termo “essência”. Trata-se de uma utilização coloquial do termo, próxima às seguintes acepções do verbete “essência” no dicionário online Michaelis: “3. A existência no que ela tem de mais constitucional. 4. Ideia principal; espírito.” (Essência. Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Uol. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ess%C3%A2ncia>>. Acesso em: 17 nov. 2022.) É nesse sentido corriqueiro, em consonância com o uso do termo pela artista no depoimento supracitado, que a palavra “essência” está presente neste trabalho – sempre entre aspas, como forma de ressaltar o uso coloquial do termo, que enseja vasta discussão no campo da Filosofia.

<sup>38</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>39</sup> LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, out. 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a02.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

<sup>40</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 345-399.

<sup>41</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. São Paulo: *Cadernos de campo*, n. 14/15, p. 319-338, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>>. Acesso em: 4 jul. 2018.

Mais uma significativa referência bibliográfica para pensar aspectos iconográficos nas imagens analisadas é o livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*.<sup>42</sup> Escrito na primeira pessoa do singular, o volume narra aspectos biográficos do xamã e líder yanomami Davi Kopenawa, que, ao contar trechos de sua história de vida, descreve, necessária e intencionalmente, aspectos etnográficos de seu povo: tudo por meio de uma narrativa fluida, envolvente e densa, conforme redigida pelo coautor Bruce Albert – etnólogo francês especializado no povo Yanomami, com o qual trabalha desde os anos 1970 –, a partir de robusto arquivo fonográfico de gravações de falas de Kopenawa.

Com base nessa prévia, muito breve, da bibliografia utilizada, o leitor pode já se aperceber de que relações com a antropologia, sobretudo quanto a aspectos da cosmovisão yanomami, são bastante significativas nas análises de imagens ao longo deste trabalho. Acredito mesmo que uma das principais contribuições desta tese aos estudos sobre a obra de Claudia Andujar seja a interdisciplinaridade, por meio da busca de uma rica interface entre artes visuais e antropologia. Em todos os depoimentos e entrevistas de Andujar a que tive acesso – inclusive na conversa que tivemos em sua residência em São Paulo, em setembro de 2019<sup>43</sup> –, a fotógrafa faz questão de enfatizar, como objetivo principal de seu trabalho artístico-político, a compreensão dos Yanomami enquanto povo, o entendimento profundo de seu modo de pensar e viver, o que contribuiria, de modo indissociável, ao movimento de defesa de seus direitos na arena política. Se, segundo a artista, suas elaborações plásticas são pensadas com o intuito de melhor evocar aspectos culturais do povo Yanomami, um dos caminhos possíveis para a análise de suas obras é buscar percorrer o caminho inverso, evidentemente assimétrico: se ela se dedicou a interpretar visualmente aspectos culturais yanomami, trata-se de problematizar tais aspectos a partir de elementos visuais nas imagens. Para tanto, bibliografia do campo antropológico é aqui mobilizada na busca de construir significações possíveis para interpretações artísticas que Andujar propõe à experiência xamânica, enquanto elemento central do modo de vida yanomami.

Nesse ponto, é relevante enfatizar que não se trata de compreender fotografias de Andujar como espécies de “comprovações visuais” de teorias antropológicas ou estudos etnográficos sobre o xamanismo yanomami. Em vez de representações de visões xamânicas, essas imagens são interpretações visuais de compreensões da artista “branca” Claudia Andujar

---

<sup>42</sup> KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>43</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

sobre o xamanismo yanomami, a partir de sua estreita e duradoura relação com esse povo. Assim, por mais que, como veremos, sejam aprazíveis à artista as iniciativas de Kopenawa de “explicar” fotografias suas para o público, tais “explicações” devem ser compreendidas como interpretações verbais daquele xamã para interpretações visuais da fotógrafa sobre a experiência xamânica yanomami. É preciso trazer à tona as várias camadas de mediação que perpassam tais imagens, a fim de fugirmos a um reducionista “isso quer dizer aquilo”. Em última instância, há a camada de mediação que diz respeito às minhas próprias compreensões, enquanto analista “branca”, sobre a materialidade das imagens selecionadas, a experiência de Andujar com o xamanismo yanomami e a bibliografia antropológica mobilizada. Trata-se de um processo analítico que enfrenta o código formal das obras – composição, enquadramento, iluminação, cor, técnica, etc. – e busca relacioná-lo a aspectos da cosmovisão yanomami, conforme compreendidos a partir da literatura consultada.

Para além da coerência com o posicionamento da artista em seu trabalho com os Yanomami, há outro motivo, mais amplo, para a opção pelo diálogo com a antropologia nas análises de imagens. Há cerca de três décadas, e em escala crescente, muito se tem falado em decolonialidade nas ciências humanas de modo geral.<sup>44</sup> É crescente o movimento para a inclusão de artistas ameríndios(as) e afrodescendentes em exposições e narrativas historiográficas, bem como de artistas “brancos(as)” que abordem em suas obras grupos colonialmente subalternizados. Não é raro, porém, que a inclusão de atores seja desprovida de profundidade analítica, ou que sejam analisadas apenas com base em categorias “brancas” do pensamento ocidental obras de artistas pretos(as) ou ameríndios(as) que se debrucem sobre aspectos culturais de seus próprios grupos.

Se a inclusão de atores colonialmente subalternizados é um passo indispensável à revisão decolonial na historiografia da arte, sabemos que também o é a revisão dos próprios critérios analíticos. Como analisar em profundidade, por exemplo, a obra de um(a) artista ameríndio(a) que tematiza sua própria comunidade, ou de um(a) artista não-ameríndio(a) que aborda um determinado grupo ameríndio, sem levar em consideração os conceitos específicos que norteiam o pensamento do grupo abordado, seu modo próprio de pensar e viver? Nesse

---

<sup>44</sup> Cf. MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Ver também a crítica aos chamados “estudos decoloniais” elaborada pela socióloga boliviana, de origem aymara, Silvia Rivera Cusicanqui (CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. Tradução de Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis. São Paulo: N-1 Edições, 2021).

ínterim, para a aproximação a modos de pensar diversos do ocidental, faz-se necessária a interlocução com a antropologia, considerando estudos etnográficos sobre os grupos envolvidos, a fim de analisar obras das quais são autores e/ou temas com base em critérios de análise mais próximos de seus próprios arcabouços conceituais.

No âmbito da abordagem interdisciplinar, creio que uma das mais interessantes contribuições deste trabalho é a aproximação entre desenhos e narrativas do povo Yanomami e fotografias de Claudia Andujar, sobretudo da série *Sonhos*, mostrando que a compreensão de aspectos etnológicos nos desenhos e nas narrativas favorece a construção semântica em imagens da artista. Desde a criação, no ano de 2015, da Galeria Claudia Andujar no Instituto Inhotim, em Brumadinho (Minas Gerais), tornou-se usual a prática de exibir desenhos yanomami, pertencentes ao arquivo pessoal de Claudia Andujar, no mesmo espaço expositivo em que são apresentadas fotografias da artista. No Brasil e no exterior, as várias versões da grande mostra individual *Claudia Andujar: a luta Yanomami*<sup>45</sup>, organizada pelo Instituto Moreira Salles e curada por Thyago Nogueira, dedicam a esses desenhos parte – proporcionalmente pequena – do espaço expositivo, em meio ao vasto conjunto exibido de fotografias da artista. Em todas as ocasiões a que tive acesso, porém, a proposta curatorial de convivência entre desenhos yanomami e fotografias de Andujar não se transforma em diálogo fecundo entre ambos os tipos de manifestação visual, de modo a construir pontes semânticas entre eles. A presente tese busca suprir parcialmente essa lacuna, situando fotografias e desenhos no mesmo patamar de hierarquia enquanto imagens que evocam teias de significações, estas passíveis de diálogo, visto que, com diferentes graus e modalidades de mediação, tanto a obra fotográfica de Andujar – sobretudo aquela que evoca a experiência xamânica – quanto os desenhos yanomami procuram remeter-se a aspectos da cosmovisão daquele grupo ameríndio.

Retornando aos movimentos desta tese, em cujo centro se encontra a série *Sonhos Yanomami*, o primeiro capítulo apresenta movimento centrípeto, de aproximação à série, sem, no entanto, tocá-la. Trata-se de investigar modos como Claudia Andujar, em suas permanências entre os Yanomami desde os anos 1970, foi-se aproximando do tema xamanismo em diferentes projetos – fotográficos, cinematográficos e editoriais. Antes de adentrar as experiências da artista, no entanto, há a preocupação de problematizar o conceito de xamanismo e caracterizar

---

<sup>45</sup> A exposição esteve em cartaz entre dezembro de 2018 e abril de 2019 no IMS paulista, e entre julho e novembro de 2019 no IMS carioca, antes de seguir para vários outros países. (Claudia Andujar: a luta Yanomami. IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>>. Acesso em: 29 set. 2022.)

as práticas xamânicas entre o povo Yanomami, de modo a ampliar a compreensão sobre os projetos analisados da fotógrafa. Após a contextualização do encontro inicial entre Andujar e os Yanomami, são analisadas algumas das primeiras fotografias da artista sobre xamanismo, datadas de 1974. Na sequência, são discutidos os modos como a fotógrafa abordou o tema xamanismo em seus dois primeiros fotolivros, ambos publicados em 1978: *Yanomami: frente ao eterno*<sup>46</sup> e *Amazônia*<sup>47</sup>, este em coautoria com George Love. O capítulo segue analisando o fotofilme *Povo da Lua, Povo do Sangue*<sup>48</sup>, de 1985, no qual o diretor Marcello Tassara utilizou fotografias de Andujar como matérias-primas para a construção audiovisual; o foco da análise é o trecho que aborda o consumo do psicoativo *yãkoana*, por anfitriões e convidados do sexo masculino, no último dia das cerimônias funerárias denominadas *reahu*. Do interesse de Andujar pelo xamanismo, surgiu seu anseio por compreender as visões com as quais os xamãs entram em contato durante o transe induzido pelo psicoativo. Tais visões são permeadas de entidades pertencentes a um passado absoluto, que continuam a reger o fluxo vital *ad infinitum*. Para aproximar-se desse modo de pensar, a artista desenvolveu um projeto que estimulava os próprios Yanomami a desenharem e narrarem aspectos de sua cosmovisão, o que culminou na publicação, em 1978, do livro *Mitopoemas Yãnomam*<sup>49</sup>, abordado ao final do capítulo.

O segundo capítulo, por sua vez, situa-se exatamente no núcleo da discussão, por tratar da série *Sonhos Yanomami* (1974-2003). A abordagem inicia-se apontando divergências na conformação da série *Sonhos* – quantidade e identificação das imagens, datação, presença/ausência de títulos nas obras – entre diferentes documentos analisados. Percebendo que imprecisões como essas ressurgem em outras séries de Andujar, a discussão amplia-se na busca de identificar agentes no sistema da arte que atuam em decisões acerca da obra da fotógrafa. Apesar de tais dissonâncias, o capítulo avança para localizar o fio condutor que une técnica e conceitualmente as imagens da série – com base em depoimentos da própria artista em diferentes ocasiões –, buscando situar *Sonhos* no contexto da produção da fotógrafa. Aborda ainda a presença ou a ausência de imagens da série em diferentes exposições no Brasil, em sua maioria individuais da artista, considerando a fortuna crítica que as acompanha, em catálogos,

<sup>46</sup> ANDUJAR, Claudia. *Yanomami: frente ao eterno*. Uma vivência entre os índios Yãnomam. São Paulo: Práxis, 1978a.

<sup>47</sup> ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. *Amazônia*. São Paulo: Práxis, 1978.

<sup>48</sup> POVO da Lua, Povo do Sangue. Direção: Marcello Tassara. Fotografias: Claudia Andujar. 31 min, color. Disponível em: <<https://vimeo.com/201569402>>. Acesso em: 16 nov. 2022.

<sup>49</sup> ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil S.A., 1978b. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746#?c=&m=&s=&cv=12&xywh=-314%2C0%2C2277%2C1274>>. Acesso em: 10 set. 2022. Tive acesso à versão digitalizada do livro, conforme disponibilizada no site do International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA/MFAH).



materiais de divulgação, artigos em jornais, etc. É importante salientar, nesse ponto, que não se trata de realizar um levantamento exaustivo das exposições das quais participaram obras de *Sonhos*, mas de apontar e comentar algumas mostras, sobretudo aquelas realizadas em meados dos anos 2000, quando a série veio inicialmente a público, e em período mais recente – fins da década de 2010 e princípios da atual.

Na última parte do capítulo, são analisadas algumas imagens da série *Sonhos*, em diálogo com textos antropológicos e desenhos yanomami, conforme já introduzido. Para tanto, além da bibliografia até aqui citada, outras referências são de suma importância, como: o artigo “Yanomami: back to the image(s)”<sup>50</sup>, de Bruce Albert, no qual o autor discute o conceito de *utupë* – “imagem” para os Yanomami –, com múltiplas acepções, algumas bastante diversas do pensamento ocidental; o livro *Folk literature of the Yanomami Indians*<sup>51</sup>, organizado por Johannes Wilbert e Karin Simoneau, no qual os autores colaboradores, incluindo Bruce Albert, registram narrativas míticas de três dos quatro subgrupos propostos por Migliazza, sendo Albert responsável pelas narrativas Yanomam; o já citado livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar, que traz a público desenhos e narrativas do subgrupo Yanomam, como resultado da pesquisa desenvolvida pela artista, com bolsa da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), entre os anos de 1976 e 1977. Para o enriquecimento da compreensão etnológica, foram-me ainda de grande utilidade as legendas acrescentadas aos desenhos expostos na mostra *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, em cartaz na Fondation Cartier pour l’art contemporain, em Paris, no ano de 2020. Trata-se da versão parisiense da mencionada exposição individual da artista organizada pelo IMS. O diferencial da mostra na Fundação Cartier era que cada desenho exposto continha legenda específica com informações etnográficas, o que em muito auxiliava a compreensão de aspectos semânticos relativos à cosmovisão yanomami.<sup>52</sup>

Por fim, o terceiro e último capítulo, à diferença do primeiro, realiza um movimento centrífugo, de afastar-se da série *Sonhos*, para, em seguida, dela aproximar-se novamente. A ideia é trazer para a arena de discussões outros artistas contemporâneos, de nacionalidades

<sup>50</sup> ALBERT, Bruce. Yanomami: back to the image(s). In: *Fondation Cartier: Trente ans pour l’art contemporain*, Paris, v. 2, out. 2014, p. 237-248. Disponível em: <[https://www.academia.edu/8366391/\\_Yanomami\\_back\\_to\\_the\\_image\\_s\\_in\\_Fondation\\_Cartier\\_Trente\\_ans\\_pour\\_lart\\_contemporain\\_vol\\_2\\_pp\\_237248\\_Paris\\_Fondation\\_Cartier\\_pour\\_l\\_Art\\_Contemporain\\_octobre\\_2014\\_-\\_english\\_translation](https://www.academia.edu/8366391/_Yanomami_back_to_the_image_s_in_Fondation_Cartier_Trente_ans_pour_lart_contemporain_vol_2_pp_237248_Paris_Fondation_Cartier_pour_l_Art_Contemporain_octobre_2014_-_english_translation)>. Acesso em: 10 jul. 2019.

<sup>51</sup> WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin (Org.). *Folk literature of the Yanomami Indians*. UCLA Latin American Studies, v. 73. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1990.

<sup>52</sup> Em visita à Fundação Cartier, em fevereiro de 2020, realizei registros fotográficos dos desenhos expostos e suas respectivas legendas.

diversas, que, em pequena parcela de suas produções, também tematizaram o xamanismo yanomami. Pondo em contato a obra de Andujar sobre o tema, em especial a série *Sonhos*, com outras obras cujo tema é semelhante, de modo a gerar confrontos e comparações diversas, a intenção é ampliar a compreensão sobre as obras confrontadas. “Nada permite melhor entender uma obra do que outra obra”, já disse Jorge Coli.<sup>53</sup> Mas como esta tese se propõe a um diálogo constante com a antropologia, importam, para além das obras, as experiências dos artistas com os Yanomami – que possibilitaram a criação das obras. Nesse ponto, para facilitar a delimitação do *corpus* de comparação, foram selecionadas obras de uma única exposição: *Yanomami, l'esprit de la forêt* (Yanomami, o espírito da floresta), em cartaz também na Fundação Cartier, no ano de 2003.<sup>54</sup> No projeto da mostra, os curadores Bruce Albert e Hervé Chandès, diretor da fundação, convidaram artistas de diferentes nacionalidades para criarem obras que abordassem o xamanismo yanomami. Os artistas convidados poderiam optar entre passar uma temporada de cerca de dez dias entre os Yanomami – do subgrupo Yanomam, na aldeia de Watoriki, em Roraima –, comissionados pela fundação francesa, ou, em se recusando a realizar a viagem, basear-se em material sobre a comunidade fornecido pela fundação – textos, desenhos, vídeos, etc. Cinco artistas aceitaram viajar aos Yanomami, acompanhados de Bruce Albert: a brasileira Adriana Varejão, o francês Raymond Depardon, o alemão Wolfgang Staehle e os estadunidenses Gary Hill e Stephen Vitiello. Dentre eles, apenas a participação de Vitiello não será abordada, uma vez que sua obra *Heã* (2003) consiste num polifônico conjunto de diversos sons florestais, gravados durante sua estadia na aldeia. Opto pelos outros quatro artistas, cujo peso da visualidade é preponderante nas obras criadas para a exposição, a partir da experiência imersiva na aldeia de Watotiki.

O capítulo inicia-se abordando a mostra como um todo – discurso curatorial, artistas integrantes, repercussão em matérias na imprensa, em textos críticos e acadêmicos – para, em seguida, deter-se na análise das obras selecionadas de cada um dos quatro artistas escolhidos. Dois autores destacam-se e vêm a encorpar o time até aqui mencionado: o antropólogo francês Benoît de L'Estoile e o crítico de arte estadunidense Hal Foster. Em “Dos ‘selvagens românticos’ aos ‘povos primeiros’. A herança primitivista nos museus e na antropologia”<sup>55</sup>,

<sup>53</sup> COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 14.

<sup>54</sup> Yanomami, l'esprit de la forêt. Toutes les expositions. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Disponível em: <<https://www.fondationcartier.com/#/fr/art-contemporain/26/expositions/294/toutes-les-expositions/606/yanomami-l-esprit-de-la-foret/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

<sup>55</sup> L'ESTOILE, Benoît de. Dos “selvagens românticos” aos “povos primeiros”. A herança primitivista nos museus e na antropologia. In: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo (Org.). *De acervos coloniais*

L’Estoile discute manifestações contemporâneas do chamado “mito dos povos primeiros” – em linhas gerais, a expectativa ocidental de primitivismo diante dos povos ameríndios – num vasto e diverso *corpus* que abriga, dentre outras searas, arquitetura, textos antropológicos, sites e exposições, sendo a mostra *Yanomami, l’esprit de la forêt* um dos objetos analisados pelo autor. Já Hal Foster, em “O artista como etnógrafo”<sup>56</sup>, capítulo de seu livro *O retorno do real*, primeiramente publicado em 1996, percebia a tendência de o artista contemporâneo projetar-se na figura do etnógrafo, lançando-se em trabalhos de campo junto a comunidades distintas, dos quais resultariam obras as mais diversas. No âmago das preocupações de ambos os autores, encontram-se as relações entre o “Ocidente” e o “outro” – relações que, com respaldo em suas formulações teóricas, são analisadas nas obras dos artistas selecionados da exposição da Fundação Cartier. Na última parte do capítulo, Claudia Andujar retorna ao centro das discussões: para além dos aspectos iconográficos, o exercício comparativo entre imagens suas – sobretudo de *Sonhos* – e dos outros artistas abordados engloba questões teóricas e ideológicas discutidas ao longo da tese. Por fim, a trajetória da artista e sua obra são também submetidas à análise das relações entre “Ocidente” e “outro” – essa dualidade problemática e não binária.

Em 2022, os trinta anos de homologação da TIY foram comemorados diante de um cenário extremamente adverso. O garimpo ilegal foi retomado com toda força nos últimos anos, diante da negligência da fiscalização pública, especialmente no último governo, claramente incentivador da atividade. O relatório *Yanomami sob ataque: garimpo ilegal da Terra Indígena Yanomami e propostas para combatê-lo*, publicado em abril do ano passado, pela Hutukara Associação Yanomami e a Associação Wanasseduume Ye’kwana, com assessoria técnica do Instituto Socioambiental, refere-se ao ano de 2021 como o “pior momento de invasão desde que a TI foi demarcada e homologada, há trinta anos”.<sup>57</sup> Num intervalo de pouco mais de três anos, entre outubro de 2018 e dezembro de 2021, a área destruída da TIY pelo garimpo ilegal teria mais que duplicado, passando de 1.200 a 3.272 hectares, dos quais mais de mil teriam sido acrescentados apenas no ano de 2021.<sup>58</sup> Como consequências dessa expansão descontrolada, o

---

*aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019, p. 71-102.

<sup>56</sup> FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: \_\_\_\_\_. *O retorno do real*. A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 168-194. *E-book*.

<sup>57</sup> HUTUKARA Associação Yanomami; ASSOCIAÇÃO Wanasseduume Ye’kwana. *Yanomami sob ataque: garimpo ilegal da Terra Indígena Yanomami e propostas para combatê-lo*. Boa Vista: Hutukara Associação Yanomami; Associação Wanasseduume Ye’kwana, 2022, p. 8. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/yanomami-sob-ataque-garimpo-ilegal-na-terra-indigena-yanomami-e-propostas-para>>. Acesso em: 1 nov. 2022.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 8.

documento cita o desmatamento e a poluição fluvial, o aumento avassalador dos casos de malária e outras doenças infecciosas, além de “um recrudescimento assustador da violência contra os indígenas”.<sup>59</sup> No âmbito da violência, há a denúncia de vários casos de estupro por garimpeiros de mulheres e crianças Yanomami, levando por vezes ao óbito, mediante a oferta de drogas e bebidas alcólicas às vítimas e a outros membros da comunidade, de modo a facilitar os abusos.<sup>60</sup>

O início do ano de 2023 foi marcado pela mudança do governo federal brasileiro. Assumindo seu terceiro mandato<sup>61</sup>, não consecutivo, como Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva criou o inédito Ministério dos Povos Indígenas (MPI), liderado pela ministra Sônia Guajajara, maranhense pertencente ao povo Guajajara/Tentehar, com larga trajetória política na defesa dos povos ameríndios e da preservação dos biomas.<sup>62</sup> A FUNAI, fundada em 1967, durante a ditadura militar, como Fundação Nacional do Índio, foi rebatizada como Fundação Nacional dos Povos Indígenas, deixando de estar vinculada ao Ministério da Justiça e Segurança Pública para subordinar-se ao recém-criado MPI. Assim como este, a autarquia passou a ser presidida por uma líder ameríndia, a advogada e ex-deputada federal Joenia Wapichana.<sup>63</sup> Tais mudanças foram motivadas pela preocupação social do novo governo, além da intensa pressão de órgãos de imprensa nacionais e internacionais, comprometidos em denunciar maciçamente a atual situação calamitosa enfrentada pelos povos ameríndios no Brasil, com ênfase reiterada nos Yanomami, dado o ímpeto do garimpo ilegal sobre suas terras.

Do alto de suas nove décadas de vida, Cláudia Andujar procura manter a esperança em dias melhores para o povo ao qual se dedica há mais de cinquenta anos, conforme afirma em recente entrevista ao jornal *O Globo*:

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>61</sup> O primeiro mandato de Lula na Presidência da República do Brasil deu-se entre os anos de 2003 e 2006. Reeleito, cumpriu seu segundo mandato entre 2007 e 2010.

<sup>62</sup> Em 2022, em reconhecimento à sua consistente trajetória internacional como ativista, o nome de Sônia Guajajara integrou a famosa lista das cem pessoas mais influentes do mundo, publicada anualmente pela revista estadunidense *Time*. (Time 100 most influential people 2022. Disponível em: <<https://time.com/collection/100-most-influential-people-2022/#pioneers-5>>. Acesso em 19 mar. 2023; Quem é Sônia Guajajara, a maranhense que entrou na lista das 100 pessoas mais influentes da revista Time. *g1 Maranhão*, São Luís, 23 maio 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2022/05/23/quem-e-sonia-guajajara-a-maranhense-que-entrou-na-lista-das-100-pessoas-mais-influentes-da-revista-time.ghtml>>. Acesso em 19 mar. 2023.)

<sup>63</sup> Funai passa a se chamar Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Ministério dos Povos Indígenas. gov.br. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/funai-passa-a-se-chamar-fundacao-nacional-dos-povos-indigenas>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Eu quero acreditar que o Lula vai conseguir e que vai ter interesse em defender os povos indígenas do Brasil. Eu espero que ele ajude o povo ianomâmi<sup>64</sup> a ficar tranquilo, porque eles sofrem há muitos anos com a invasão das suas terras por garimpeiros. Para mim, eles são gente como todos nós. Acho que o mundo tem que ser mais igualitário e o governo brasileiro poderia ser um exemplo ao dar essa possibilidade aos povos indígenas no Brasil.<sup>65</sup>

Será preciso algum tempo até termos embasamento para uma avaliação crítica consistente dos resultados práticos, a médio e longo prazo, das políticas do novo governo voltadas aos povos ameríndios. Mas certamente já é de grande relevância a inédita ocupação de cargos dirigentes por líderes ameríndios no governo federal. Talvez estejamos vivendo, assim, um momento particularmente propício para buscarmos compreender os sonhos – os de Andujar, os dos Yanomami, e os *Sonhos* deles vistos pelas lentes sensíveis dela.

---

<sup>64</sup> “Ianomâmi” é a grafia reconhecida pelo Vocabulário Oficial da Língua Portuguesa (Volp) da Academia Brasileira de Letras (ABL). Já a grafia “Yanomami” é utilizada pelo próprio povo Yanomami, bem como pelo Governo Federal e a FUNAI. (Yanomami x Ianomâmi – qual a forma correta? Clube do Português: língua portuguesa, literatura e alfabetização. Disponível em: <<https://www.clubedoportugues.com.br/ianomami-x-yanomami/>>. Acesso em 15 fev. 2023.) Opto nesta tese pela grafia “Yanomami”, presente em todos os textos acadêmicos consultados. Como a fala de Andujar foi provavelmente transcrita a partir de uma entrevista oral, deve ter sido o jornal *O Globo* que preferiu a grafia reconhecida pela ABL.

<sup>65</sup> ANDUJAR, *apud* BARBOSA, Kathlen. Claudia Andujar, fotógrafa que lutou pela demarcação da Terra Yanomami, lamenta: ‘Situação não começou ontem’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jan. 2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/01/claudia-andujar-fotografa-que-lutou-pela-demarcacao-da-terra-yanomami-lamenta-situacao-nao-comecou-ontem.ghtml>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

## CAPÍTULO 1 Do tema: aproximações ao xamanismo yanomami

Claudia Andujar aproximou-se do xamanismo e da cosmovisão yanomami aos poucos, à medida que construía uma relação de intimidade com as pessoas em suas sucessivas estadas na comunidade a partir dos anos 1970. Decidida a dedicar-se a um único povo por tempo indeterminado, a fotógrafa foi-se inserindo entre os Yanomami e observando as relações interpessoais, as práticas cotidianas, a visão de mundo ali dominante. Conforme sempre reitera em depoimentos e entrevistas, sentia, desde o início, a necessidade de entendê-los enquanto povo, mas, aos poucos, foi-se inteirando da complexidade da empreitada, pois compreender a visão de mundo de pessoas com origem e formação muito diferentes da sua, sem dominar a língua ali falada, não constituía tarefa fácil. A observação duradoura, participante, ao lado de outras estratégias que veio a conceber com o passar do tempo, como, por exemplo, a orientação para que algumas pessoas elaborassem desenhos representativos de sua própria realidade, foram recursos utilizados por Andujar para aproximar-se de um modo de vida marcado pela alteridade em relação a si mesma.

Este capítulo aborda os modos de aproximação da artista do xamanismo e da cosmovisão yanomami: como se deu sua progressiva inserção na comunidade e o despertar do interesse para essas questões; algumas das primeiras fotografias de sua autoria realizadas durante as cerimônias funerárias *reahu* (em que os homens inalam a substância denominada *yãkoana* e, por meio dela, entram em contato com os *xapiri*, espécies de espíritos habitantes da floresta); como o tema xamanismo é abordado nos primeiros fotolivros publicados pela artista – *Yanomami: frente ao eterno* e *Amazônia*, ambos de 1978 –, assim como no fotofilme<sup>66</sup> *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), realizado pelo diretor Marcello Tassara, com base em fotografias do acervo de Andujar; e o aprofundamento da artista na cosmovisão yanomami por meio de desenhos e textos de autoria de membros da própria comunidade, destinados a elucidar sua visão de mundo enquanto povo, esforço que originou o livro *Mitopoemas Yãnomam* (1978). À medida que adquiria familiaridade com as pessoas e ganhava sua confiança, Andujar sentia-se mais à vontade para desenvolver um modo próprio de fotografar os rituais, testando

---

<sup>66</sup> Segundo Érico Elias, fotofimes são filmes construídos a partir da técnica de “animação de fotografias”, que, por sua vez, “consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido” (ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. *Stadium*, n. 29, 2009. Disponível em: <<http://www.stadium.iar.unicamp.br/29/6.html>>. Acesso em: 1 nov. 2017).

luminosidades e enquadramentos, e desenvolvendo estratégias técnicas que dessem conta de evocar a realidade com a qual os Yanomami entram em contato durante as cerimônias. Buscando compreender tal realidade, a fotógrafa solicitou que eles mesmos a expressassem por meio de desenhos e textos falados, iniciativa que a ajudou a modular uma compreensão mais aprofundada da cosmovisão yanomami, e que pode ter contribuído para a concepção de séries posteriores ligadas ao xamanismo, como *Sonhos Yanomami*. Antes, porém, de adentrar o universo específico de Andujar e sua obra, será necessário problematizar o conceito de xamanismo e caracterizar a prática xamânica entre o povo Yanomami, pois a compreensão de questões antropológicas relacionadas ao tema fará surgir significados mais profundos em imagens da fotógrafa.

### 1.1 Notas sobre xamanismo (yanomami)

O termo “xamã” originou-se do tungue - língua siberiana - para referir-se àquele que realiza a mediação entre o mundo humano e o dos espíritos. Segundo Langdon, os primeiros escritos extensos sobre xamãs, surgidos no século XIX, reportavam “figuras exóticas e ‘esquisitas’”, que “entravam em êxtase, faziam voos místicos, e entravam em outros estados de transe”.<sup>67</sup> A observação de fenômenos semelhantes em povos distantes levou à disseminação do uso do termo para além do continente asiático.

Entre os povos ameríndios sul-americanos, a figura do xamã é muito presente, assumindo papel central na comunidade. Diferenças entre o xamã siberiano e o sul-americano levaram à sugestão do termo *piai* (pajé), oriundo das línguas Tupi e Caribe, para designar o segundo.<sup>68</sup> Embora, porém, os termos pajé e pajelança tenham ampla utilização no Brasil, sobretudo na oralidade, xamã e xamanismo predominam na literatura sobre o assunto, mesmo em referência a manifestações situadas na América do Sul.

Na introdução de *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, coletânea publicada em 1996, a organizadora E. Jean Matteson Langdon elabora uma revisão literária sobre o tema xamanismo, desde estudos marcados por teorias evolucionistas, que o consideram fenômeno remanescente de tempos arcaicos, destinado a ser substituído por manifestações culturais mais

---

<sup>67</sup> LANGDON, E. Jean Matteson. Introdução: Xamanismo – velhas e novas perspectivas. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1996, p. 9-37, p. 12.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

“evoluídas”, até abordagens que, opondo-se a essa linha evolutiva, enxergam-no como complexo sociocultural eivado de símbolos, que devem ser interpretados por meio da análise dos ritos que os expressam. Langdon situa os autores do volume, incluindo a si própria, como adeptos dessa última linha de raciocínio, consubstanciada na área de estudos denominada antropologia simbólica. Mesmo enfatizando a especificidade das análises na antropologia simbólica, que não pressupõem o estudo de ritos e símbolos fora de seus contextos específicos, a autora elenca algumas características que considera comuns aos sistemas xamânicos nas terras baixas da América do Sul<sup>69</sup>:

- \* A ideia de um universo de múltiplos níveis, onde a realidade visível supõe sempre uma outra invisível;
- \* Um princípio geral de energia que unifica o universo, sem divisões, em que tudo é relacionado aos ciclos de produção e reprodução, vida e morte, crescimento e decomposição;
- \* Um conceito nativo de poder xamânico, ligado ao sistema de energia global. (...) É através do poder que o domínio extra-humano exerce suas energias e forças na esfera humana. Através da mediação do xamã, o humano, por sua vez, exerce suas forças no extra-humano;
- \* Um princípio de transformação, da eterna possibilidade das entidades do universo de se transformarem em outras (...);
- \* O xamã como mediador, que age principalmente em benefício de seu povo;
- \* Experiências extáticas como base do poder xamânico, possibilitando seu papel de mediação.<sup>70</sup>

Tais características ressurgem em outros autores, às vezes com nomenclaturas distintas e/ou vinculadas a outras linhas de raciocínio. Por ora, um ponto merece destaque. A caracterização do xamanismo em Langdon é bastante centrada na figura do xamã enquanto ser humano singular, embora a autora aluda pontualmente a um “xamanismo sem xamãs”. “Como líder do rito, ele é indispensável à expressão do sistema cultural”, afirma.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> A divisão entre terras altas e terras baixas da América do Sul diz respeito a uma classificação das sociedades ameríndias do subcontinente sul-americano, largamente utilizada na literatura etnográfica, que separa as sociedades andinas (terras altas) das amazônicas (terras baixas) com base em fatores tanto geográficos e ecológicos quanto sociais – neste último ponto, pressupondo uma linha evolutiva entre organizações sociais mais “simples” (as sociedades amazônicas, baseadas no sistema de parentesco) e mais “complexas” (as sociedades andinas, baseadas em sistemas de castas, obedientes a um aparato estatal, se não existente, sociologicamente possível). Tal modelo evolucionista de “complexificação social” vem sendo problematizado nas últimas décadas, por etnógrafos que propõem outros critérios analíticos. (CAVALCANTI-SCHIEL, Ricardo. Para além de terras altas e terras baixas: modelos e tipologias na etnologia sul-americana. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 251-290, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/89114>>. Acesso em: 16 set. 2022.)

<sup>70</sup> LANGDON, In: LANGDON (Org.), 1996, p. 27-28.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 29.



Escrevendo mais de vinte anos depois, em artigo de revisão literária que busca englobar justamente desse intervalo de duas décadas (1996-2016), Óscar Calavia Sáez atesta que, no âmbito de seu recorte temporal, a bibliografia sobre xamanismo nas terras baixas da América do Sul aponta para uma crescente independência entre a figura do xamã e a prática do xamanismo:

O xamanismo foi, durante muito tempo, a abstração que designava as ações de um xamã, de vários xamãs, quem sabe de todos os xamãs: mas tinha sempre como referente esse indivíduo singular, quase sempre marcado por algum estigma, que desde seu espaço liminar trabalhava na articulação entre os mundos. O que destaca e chega a ser crucial na bibliografia recente das TBAS<sup>72</sup> é a independência entre a figura e a função: é possível, e de fato muito frequente, encontrar um xamanismo em que não há (ou não há mais) xamã, ou a situação – aparentemente oposta mas com exatamente o mesmo valor – em que *todos* (via de regra, todos os adultos de sexo masculino, mas esse ‘todos’ pode se ampliar indefinidamente) o são.<sup>73</sup>

Além disso, xamãs podem ser espíritos, plantas psicoativas, animais, etc., e “em resumo, todos os nós da rede do xamã são xamãs – termos vernáculos que denotam a capacidade xamânica podem ser extremamente polissêmicos”.<sup>74</sup> Em algumas comunidades, os xamãs podem ser submetidos a longos e sofridos rituais de iniciação, ao passo que, em outras, esses rituais podem estar ausentes ou associados a experiências mais corriqueiras, como o sonho. Não são mais os demorados processos de iniciação que modulam necessariamente a formação dos xamãs, e alguns deles podem adquirir parte de seus conhecimentos no meio urbano, inclusive. Sáez ressalta que, ao se debruçarem sobre seus objetos específicos, extremamente plurais, as etnografias sobre xamanismo publicadas no recorte temporal estudado apontam para uma implosão do próprio conceito de xamanismo, que, passando a referir-se a agentes e situações amplamente diversos, perderia sua própria eficácia enquanto conceito.

O perfil do xamã das TBAS é assim, impossível de traçar: pode ser um especialista iniciado ou um sujeito comum, pode recorrer a técnicas de êxtase ou plantas de poder, ou servir-se apenas dos sonhos; pode ser um caçador ou um morador da cidade; pode ser o representante do paganismo resistente ou reivindicar-se como um seguidor, ou até mesmo um agente, de uma religião universalista. Pode ser membro de uma comunidade indígena ou um “xamã gringo”, um espírito, um cipó, um objeto. E, enfim, um ser concreto ou apenas um tipo ideal. De ser o ponto de partida de uma

<sup>72</sup> Na literatura etnográfica, TBAS é a abreviação utilizada para a expressão “terras baixas da América do Sul”.

<sup>73</sup> SÁEZ, Óscar Calavia. Xamanismo nas terras baixas: 1996-2016. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, São Paulo, n. 87, p. 15-40, 2018, p. 18. Disponível em: <<https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/457>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 19.

abstração (o *xamanismo*), o xamã passaria assim a ser a personificação de uma potência.<sup>75</sup>

Segundo o autor, a dissolução do conceito de xamanismo, que poderia suceder a tamanha dilatação do termo, teria sido evitada pela emergência, em meados dos anos 1990, de outro conceito: o de perspectivismo, que teria, inclusive, permitido desenvolver conexões entre a produção teórica sobre xamanismo na América do Sul e em outros continentes, como Ásia e América do Norte, estudos que historicamente não se cruzavam.<sup>76</sup> Surgido, conforme mencionado, do diálogo entre os antropólogos brasileiros Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, o perspectivismo afirma que, para os povos ameríndios, uma ampla gama de seres no universo é dotada de humanidade e agência: o que é ou não humano depende do ponto de vista de quem está na posição de sujeito. O conceito de perspectivismo é repleto de implicações e sutilezas, e será aqui esboçado em linhas gerais.

No passado absoluto, descrito pela mitologia, todos os seres eram humanos. Havia um potencial infinito de metamorfose entre eles, e as espécies ainda não se tinham estabelecido. Com o passar dos tempos, perdeu-se a unidade primordial e diferenciaram-se os corpos: uns vestiram-se de animais, outros de vegetais, outros permaneceram espíritos. Apesar da especiação – a adoção de um corpo fixo por cada espécie –, o espírito humano permaneceu intacto para além do corpo assumido, preservando algo como uma “cultura” única transespecífica. E apesar do compartilhamento do espírito humano, a especiação implicou uma “natureza” particular para cada corpo, dotando-o de um ponto de vista único: um mundo singular passava a ser visto e experimentado por um corpo específico, apenas existindo a partir dele. Diferentes pontos de vista não significam, portanto, diferentes representações sobre o mundo, mas sim, necessariamente, diferentes mundos: cada mundo só existe na perspectiva de quem está na posição de sujeito, não havendo a “coisa em si”. Embora todos os seres compartilhem a mesma “cultura”, vinculada a seu “espírito” humano, é no corpo – tido não como simples aparência, mas como conjunto de afecções e capacidades – que está inscrito o ponto de vista, a perspectiva única daquele sujeito. Dotada de “cultura”, “espírito” ou ponto de vista, cada espécie percebe-se como humana, tanto cultural como morfologicamente, enquanto

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 19; grifo no original.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 15, 19-21.

enxerga todos os outros seres como não-humanos. A condição de humanidade, portanto, também depende do ponto de vista, de que mundo é tomado como referência.<sup>77</sup>

A “cultura” única e a “natureza” variável supõem a possibilidade de metamorfose corporal, de troca de “roupa” – que, no entanto, não é fácil de ser trocada. Cada corpo-roupa vincula-se necessariamente a um ponto de vista específico. A metamorfose corporal, embora possível, não é tranquila, implicando sempre o temor da permanência no corpo de destino e a impossibilidade de retorno ao de origem. No universo pós-mítico em que vivemos, apenas o xamã – além dos espíritos – é capaz de transitar entre perspectivas, assumindo outros pontos de vista, sem deixar de regressar ao seu próprio. Em sua diplomacia cósmica, ele troca de “roupa”, assumindo as afecções e capacidades de um corpo outro, do qual experimenta o ponto de vista, o mundo, a agência, as intencionalidades. Nas palavras de Viveiros de Castro:

O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer.<sup>78</sup>

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha enfatiza o papel do xamã como tradutor entre mundos. Tomando por base o perspectivismo, a autora postula que o xamã transita entre mundos distintos na busca de encontrar sentido para elementos de um mundo em outro. A inexistência da “coisa em si”, ou de uma língua universal, faz com que traduções entre mundos só se tornem possíveis por meio da construção de redes de conexões entre elementos pertencentes a mundos díspares – redes que, quanto mais amplas e variadas, mais contribuem para o enriquecimento dos sentidos, potencializando a compreensão de um mundo por outro.

(...) a transposição de contradições reais em diferentes códigos, como se, de tanto traduzi-las, fosse possível resolvê-las, a dolorosa sensibilidade do xamã às dificuldades e armadilhas dessas passagens entre códigos que jamais são inteiramente equivalentes, não é nisto que consiste o trabalho do tradutor?<sup>79</sup>

<sup>77</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 345-399.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 357-358.

<sup>79</sup> CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22, out. 1998, p.13-14. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/pfz8Y9VPgXjm5vZbx8pTZDF/?lang=pt>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

A noção de xamã como ser transespecífico, capaz de personificar diferentes pontos de vista e agir como tradutor entre eles, é, voltando a Sáez, aquilo que novamente fortalece o conceito de xamanismo, após sua máxima pulverização no final do século XX. Mais do que a especificidades de um ou outro tipo de prática ou praticante, o xamanismo como conceito estaria ligado a “uma diferença no modo de pensar/agir que, de um extremo a outro da experiência humana, apresenta incontáveis configurações mas não se interrompe”.<sup>80</sup>

Para o povo Yanomami, praticar xamanismo consiste em convocar “espíritos auxiliares” para atuarem em favor da comunidade, em situações que podem ser muito diversas. De acordo com o subgrupo linguístico e a fonte consultada, esses “espíritos auxiliares” recebem diferentes nomenclaturas, como, por exemplo: *xapiripë*, *shaburibë* ou *hekurabë*, entre os Yanomam; *hekurabë*, entre os Yanomami; *hekula dibì*, entre os Sanumá.<sup>81</sup> Alguns desses termos, no singular – por exemplo, *xapiri* ou *shaburi*, entre os Yanomam; *hekura* entre os Yanomami<sup>82</sup> – são utilizados para designar também o próprio xamã, o que reforça a ideia de que, ao convocar determinados espíritos auxiliares durante as sessões xamânicas, o xamã assume, ele mesmo, o ponto de vista desses espíritos – no sentido da teoria perspectivista –, tornando-se temporariamente um deles.

Baseando-se em narrativas do xamã yanomami – subgrupo Yanomam – Davi Kopenawa ao etnólogo Bruce Albert, Viveiros de Castro esclarece a noção de *xapiripë*<sup>83</sup>:

A palavra designa o *utupë*, imagem, princípio vital, interioridade verdadeira ou essência (...) dos animais e outros seres da floresta, e ao mesmo tempo as imagens imortais de uma primeira humanidade arcaica, composta de Yanomami com nomes animais que se transformaram nos animais da atualidade.

Mas o termo *xapiripë* se refere também aos xamãs humanos, e a expressão ‘tornar-se xamã’ é sinônima de ‘tornar-se espírito’, *xapiri-pru*. Os xamãs se concebem como de

<sup>80</sup> SÁEZ, 2018, p. 21.

<sup>81</sup> *Xapiri* – sem o indicativo de plural *pë* – é o termo utilizado por Kopenawa e Albert, em *A queda do céu*, para designar os “espíritos auxiliares” do xamã (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Em sua tese de doutorado, defendida em 1985, Albert afirma que os Yanomam (ou Yānomamë), grupo de Davi Kopenawa, utilizam com frequência, para o mesmo fim, o termo *shaburibë* (*shaburi* para o xamã), além de *hekurabë*, termo utilizado também entre o subgrupo Yanomami (ALBERT, 1985, p. 187). Referindo-se aos Sanumá, Taylor utiliza o termo *hekula dibì*, sendo *dibì* o indicativo de plural, para o que chama de “espíritos assistentes” (TAYLOR, In: LANGDON (Org.), 1996, p. 117).

<sup>82</sup> Em sua tese de doutorado, Ramalho refere-se à utilização do termo *xapiri* para nomear o xamã entre os Yanomam – “Yanomami orientais” (RAMALHO, Moisés. *Os Yanomami e a morte*. 2008. 163 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 48). Também em sua tese, Albert menciona o uso das palavras *shaburi*, entre os Yanomam, e *hekura*, entre os Yanomami, para designar o xamã (ALBERT, 1985, p. 187).

<sup>83</sup> Viveiros de Castro utiliza o termo *xapiripë*, em que *pë* seria o elemento pluralizador (VIVEIROS DE CASTRO, 2006). Em *A queda do céu*, Kopenawa e Albert optam pelo termo *xapiri*, que, em si, já indicaria o plural, uma vez que tais espíritos andariam sempre em bando (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Opto, neste trabalho, pela utilização do termo *xapiri*, conforme a segunda referência citada.

mesma natureza que os espíritos auxiliares que eles trazem à terra em seu transe alucinógeno.<sup>84</sup>

Invisíveis aos olhos comuns, os *xapiripë* são inumeráveis, tanto em quantidade como em variedade. Apesar de sua definição estar diretamente ligada às imagens humanoides dos ancestrais animais, uma ampla gama de outros seres pode ter suas imagens mobilizadas pelos xamãs como “espíritos auxiliares”: há, por exemplo, “as imagens *xapiripë* do Trovão, do Raio, da Chuva, da Noite, dos Ancestrais Canibais, da Panela, do Algodão, do Fogo e dos Brancos, bem como uma multidão de *në wāripë*”<sup>85</sup>, estes constituindo os seres maléficos. Conforme já mencionado, os próprios xamãs assumem, durante o transe, qualidades semelhantes às dos espíritos, vivendo em estado polimorfo. Como Viveiros de Castro cuidadosamente explica, a noção de *xapiripë* designa menos uma classe ou categoria fixa de seres que “uma região ou momento de indiscernibilidade entre o humano e o não-humano”, em que seres poderiam metamorfosear-se continuamente, assumindo identidades variadas, numa “multiplicidade virtual intensiva”.<sup>86</sup>

Pesquisando entre os Sanumá, no alto do rio Auaris, Taylor tece comentários semelhantes acerca dos espíritos mobilizados no xamanismo:

Os espíritos assistentes utilizados no xamanismo são (...) os *hekula*, ao menos enquanto agem em favor do xamã. Mas o que foram ou são em outros momentos de sua existência é algo que varia bastante. Existem, pelo menos, nove tipos diferentes de seres ou entidades cujos espíritos podem ser utilizados como *hekula*: animais, seres humanos, ancestrais mitológicos de plantas e animais, ancestrais mitológicos de grupos humanos, espíritos maléficos (*sai dibi*), plantas, artefatos, o Povo do Céu (fenômenos humanóides, animalóides e celestes) e o Povo Subterrâneo. Não existe, pois, um conjunto fixo de seres que são exclusivamente *hekula*. Seria melhor dizer que ‘*hekula*’ é um termo usado pelos Sanumá para qualquer espírito **enquanto** ele está sendo utilizado como espírito assistente de algum xamã.<sup>87</sup>

A palavra “enquanto”, certamente, é chave importante para a compreensão do problema. Pensando novamente em escala pan-amazônica, na esteira de Viveiros de Castro, pode-se afirmar que uma imagem é um “espírito auxiliar” *enquanto* está sendo mobilizada por um xamã para uma causa específica. Antes e depois, ela foi e virá a ser outras coisas, contínua e interminavelmente, o que caracteriza a polimorfia própria dos espíritos, sua “multiplicidade

<sup>84</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 321.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>87</sup> TAYLOR, In: LANGDON (Org.), 1996, p. 123; grifo no original.

virtual intensiva”, em que a possibilidade de metamorfose é inerente à existência mesma. Como vimos, a polimorfia também é característica do xamã, em sua capacidade de, durante o transe, assumir a perspectiva do espírito que convoca, ver o mundo sob o ponto de vista deste, vestindo momentaneamente seu corpo-roupa. Conforme aponta o autor, a essa dimensão sincrônica da experiência – em que, no presente, xamãs e espíritos passam por constantes mutações – associa-se uma dimensão diacrônica – em que, no passado absoluto, personagens míticos metamorfoseavam-se continuamente, recusando corporalidades fixas. O mito refere-se a esse passado primordial, o “momento de indiscernibilidade entre o humano e o não-humano” anterior à especiação – momento que permanece acessível para ser atualizado pelo ritual xamânico, no qual a permeabilidade transespecífica de xamãs e espíritos remete ao infinito fluxo de metamorfoses dos seres ancestrais.<sup>88</sup>

Para entrar em transe, em grande parte das vezes, os xamãs ameríndios consomem determinadas substâncias psicoativas, obtidas a partir de elementos vegetais, que atuam como espécies de “próteses visuais”, de modo a permitir-lhes ver o invisível: os “espíritos auxiliares” e os mundos experimentados por eles. A substância mais comum, em toda a Alta Amazônia, é a *ayahuasca*, consumida na companhia do tabaco, que, por sua vez, torna-se o principal psicoativo em algumas regiões que não conhecem a primeira. A fama da *ayahuasca* cresceu a tal ponto que seu consumo extrapolou as fronteiras amazônicas, dando origem a cultos urbanos nos quais passou a ser consumida como “espiritualidade indígena”<sup>89</sup>, dentre outros usos, deseticizados, posteriormente surgidos.

O povo Yanomami consome algumas substâncias de uso mais restrito, derivadas, sobretudo, da casca da árvore *Virola elongata* (*yãkoana hi*) e das sementes da árvore *Anadenanthera peregrina* (*paara hi*). Entre os Yanomam da aldeia de Watoriki, onde vive Davi Kopenawa, faz-se uso, principalmente, da primeira opção. Tiras da casca de algumas variedades de *Virola* são levadas ao fogo para obtenção, por exsudação, de uma resina que, após seca e pulverizada, origina o pó denominado *yãkoana a*, inalado pelos xamãs da comunidade. Esse pó pode ser obtido também a partir de “lascas de líber secadas ao sol”.<sup>90</sup> Na preparação da substância psicoativa derivada da *Virola*, várias outras plantas são utilizadas como aditivos, seja por suas propriedades aromáticas, alcalinas ou antiaglutinantes. Já as sementes de

<sup>88</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 321-324.

<sup>89</sup> SÁEZ, 2018, p. 26.

<sup>90</sup> ALBERT, Bruce; MILLIKEN, William. *Urihi a: a terra-floresta Yanomami*. São Paulo: Instituto Socioambiental (ISA); Institut de Recherche pour le Developpement (IRD), 2009, p. 115. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/acervo/publicacoes-isa/urihi-terra-floresta-yanomami>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

*Anadenanthera peregrina* são obtidas, sobretudo, por meio de trocas com outros grupos yanomami e, em menor escala, pelo plantio dessa árvore em seu roçado, visto que ela não pertence à flora das proximidades de Watoriki. A torrefação dessas sementes origina outro tipo de pó psicoativo, denominado *paara a*. Independentemente de qual seja o pó, o xamã o inala por meio de um tubo de madeira (*horoma*), posicionando a narina numa extremidade, enquanto o pó é soprado com força por alguém situado na outra.<sup>91</sup>

Entre o povo Yanomami, porém, não apenas o xamã inala o pó psicoativo e pratica xamanismo. Muito embora ele goze de grande prestígio na comunidade, o xamanismo é praticado pela quase totalidade dos homens de uma aldeia, sendo considerado uma etapa importante na formação de um homem adulto. Há casos de mulheres praticantes do xamanismo, embora etnógrafos salientem a raridade dessas ocorrências.<sup>92</sup>

Quando de sua chegada ao território Sanumá, em fins dos anos 1960, Taylor atesta que uma das impressões mais marcantes foi “a intensidade com que o xamanismo consumia o tempo dos homens”.<sup>93</sup> Ramalho corrobora essa impressão ao pesquisar, em fins dos anos 1990, entre os Yanomam que vivem na cabeceira do rio Demini: “a maioria dos homens adultos e principalmente dos velhos que conheci praticava o xamanismo, o que, aliás, tomava boa parte de seu tempo”.<sup>94</sup>

Esse raciocínio, mais uma vez, parece ser pan-amazônico, pois, referindo-se a diversas culturas amazônicas, Viveiros de Castro afirma que a diferença entre o xamã e os leigos “é uma questão de grau, não de natureza”<sup>95</sup>. O “grau” de xamanismo parece ser diretamente proporcional à capacidade que alguém possui de sonhar, de *imaginar*, literalmente:

O ‘xamã’ humano, assim, não é um tipo sacerdotal – uma espécie ou função –, mas alguém mais semelhante ao filósofo socrático – uma capacidade ou funcionamento. Pois se, como sustentava Sócrates, todo indivíduo capaz de raciocinar é filósofo, amigo potencial do conceito, então todo indivíduo capaz de sonhar é xamã, ‘amigo da imagem’.<sup>96</sup>

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 61-62, 114-118, 171.

<sup>92</sup> TAYLOR, In: LANGDON (Org.), 1996, p. 124; RAMALHO, 2008, p. 45.

<sup>93</sup> TAYLOR, In: LANGDON (Org.), 1996, p. 117.

<sup>94</sup> RAMALHO, 2008, p. 45.

<sup>95</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 322.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 322.

Apesar disso, o prestígio daqueles identificados pelo grupo como “xamãs” advém do fato de apenas eles serem considerados capazes de solucionar os problemas mais difíceis. O xamã yanomami passou necessariamente por uma iniciação dolorosa, repleta de esforço e privações, e dedicou/dedica muito mais tempo da sua vida à aprendizagem de cantos xamânicos, à inalação da substância psicoativa e ao contato com espíritos auxiliares, durante o transe induzido por essa substância. Quanto mais experiente o xamã, maior a quantidade e a variedade de espíritos que atendem aos seus chamados, espíritos dos quais ele pode lançar mão durante as sessões xamânicas, a fim de solucionar os obstáculos mais diversos. Novamente em relação aos Sanumá, Taylor observa:

Alguém que faz pouco xamanismo em casa pode fazê-lo para sua família quando sozinho em viagem pela mata, para afastar espíritos maléficos e para garantir o seu sucesso na caça. Porém, se um membro dessa família cair gravemente doente, ele leva o paciente de volta para ser tratado por xamãs mais experientes.<sup>97</sup>

O autor enumera, para o mesmo subgrupo, cinco motivações para a prática do xamanismo: cura de doenças as mais diversas (apontada como a razão principal); defesa da comunidade contra ataques – ou ameaças de ataques – de espíritos maléficos ou de espíritos auxiliares de xamãs de aldeias inimigas; ataque a comunidades inimigas por meio dos espíritos auxiliares dos xamãs da aldeia em questão; proteção e sucesso na caça, sobretudo antes das grandes caçadas que precedem as cerimônias funerárias; manutenção e usufruto do contato do xamã com seus espíritos auxiliares, pelo simples prazer do contato, como também para obter informações sobre possíveis ataques.<sup>98</sup>

De modo um tanto semelhante, Albert distingue, entre os Yanomam, atividades xamânicas terapêuticas e agressivas. Uma vez que a maior parte das patologias é interpretada como “ataque, segundo modalidades e agentes variáveis, à imagem vital<sup>99</sup> da vítima”<sup>100</sup>, a cura xamâmica consiste na “anulação da ‘marca’ da entidade etiológica predadora”<sup>101</sup>, por meio da “extração de seu objeto patogênico (*matihî*)”<sup>102</sup> da imagem vital da pessoa afetada, ou da

<sup>97</sup> TAYLOR, In: LANGDON (Org.), 1996, p. 124.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

<sup>99</sup> Sobre a noção yanomami de imagem vital, Albert explica: “esta é tanto uma imagem interior da unidade corporal quanto a sede do princípio vital fundamental” (“*il s'agit ici à la fois d'une image intérieure de l'unité corporelle et du siège du principe vital fondamental*”) (ALBERT, 1985, p. 146; tradução minha).

<sup>100</sup> “*atteinte, suivant des modalités et des agents variables, de l'image vitale de la victime*” (*Ibid.*, p. 150; tradução minha).

<sup>101</sup> “*annulation de la 'marque' de l'entité étiologique prédatrice*” (*Ibid.*, p. 182; tradução minha)

<sup>102</sup> “*l'extraction de son objet pathogène (matihî)*” (*Ibid.*, p. 182; tradução minha).



redução do princípio patogênico (*wayu*) do objeto invasor. Eventualmente, a cura consiste na própria “reinscrição da imagem vital”<sup>103</sup> na pessoa.

O xamanismo agressivo, por sua vez, consiste no envio de espíritos auxiliares para atacar comunidades inimigas. Albert identifica, entre os Yanomam, dois tipos de xamanismo agressivo, conforme a distância da comunidade a ser atacada. Quando a comunidade é bastante longínqua – sabe-se de sua existência, mas não se mantém com ela nenhum tipo de relação presencial –, o ataque é realizado exclusivamente por meios invisíveis, pelo envio de espíritos auxiliares destinados a fazer adoecer membros da comunidade visada. Já quando ambas as comunidades realizam entre si incursões guerreiras presenciais – são distantes, mas alcançáveis após poucos dias de caminhada –, o xamanismo agressivo é utilizado como facilitador da guerra física, consistindo no envio preliminar de espíritos auxiliares para enfraquecer e neutralizar os oponentes, que, a partir de então, serão mais facilmente derrotados pelas armas dos guerreiros.<sup>104</sup>

Percebe-se, assim, que atividades xamânicas terapêuticas e agressivas são complementares: interpretadas como ataques xamânicos de comunidades inimigas, as doenças precisam ser curadas pela ação dos xamãs da comunidade atacada. Independentemente da motivação para a prática xamânica, no entanto, a atuação do xamã yanomami consiste, primeiramente, na seleção cuidadosa dos “espíritos auxiliares” cujos atributos ele considera os mais adequados para a solução de determinado problema e, em seguida, na convocação dos espíritos escolhidos, por meio de coreografias e cantos específicos destinados a cada um deles, performados durante o transe induzido pelo consumo da substância psicoativa.<sup>105</sup>

É digna de nota a observação de Sáez de que a abordagem do lado agressivo – ou “obscuro”, em suas palavras – da atividade xamânica vem sendo abafada na literatura sobre xamanismo nas terras baixas da América do Sul desde meados dos anos 1990, período coincidente com a emergência da figura do xamã, no cenário internacional, como representante dos povos ameríndios na luta pela preservação de seu patrimônio. Nas últimas três décadas, o xamanismo emerge como metonímia de “cultura indígena”, identificado com a militância em defesa dos “diretos indígenas” e do meio ambiente. A figura do xamã surge, na arena política internacional, como porta-voz de seu povo e da floresta, assumindo um lugar antes ocupado

<sup>103</sup> “*replacement de l’image vitale*” (*Ibid.*, p. 183; tradução minha).

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 318-324.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 311-313.

pelo guerreiro. Com sua experiência xamânica, ele reúne uma série de saberes ancestrais sobre áreas diversas: cosmologia ameríndia, fitoterapia, manejo florestal, etc. Sua palavra passa, então, a servir de exemplo de como se deve lidar com a biodiversidade, valorizando conhecimentos tradicionais dos povos ameríndios, e afastando-os do movimento redutor da globalização.<sup>106</sup>

Esse panorama ajuda-nos a compreender, em parte, o sucesso de um livro como *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, publicado em coautoria por Davi Kopenawa e Bruce Albert. No início da década de 1990, Kopenawa solicitou ao amigo etnólogo que escrevesse um livro, levando suas palavras para muito além da floresta, na esperança de que os “brancos”, ao lê-las, vissem minimizada a voracidade de invadir suas terras. Em suas pesquisas *in loco* sobre o povo Yanomami, Albert costumava passar longas temporadas entre os Yanomam, na casa comunitária onde mora Davi, aos pés de um maciço rochoso chamado Watoriki, a “Montanha do Vento”. A partir da duradoura relação de amizade e confiança construída, o etnólogo coletou do xamã “um conjunto de falas, narrativas e conversas, gravadas em yanomami, em geral sem roteiro, ao longo de mais de dez anos, a respeito de sua vida, de seu saber xamânico e de sua experiência do mundo dos brancos”.<sup>107</sup> Da organização dessas falas por Albert, buscando torná-las acessíveis a um público amplo, e de sua tradução para o francês, e em seguida para o português – pela antropóloga brasileira Beatriz Perrone-Moisés –, surgiu *A queda do céu*, que traz com vigor e fluência as ideias de Kopenawa, mediadas pelo etnólogo. Enquanto tradutor entre mundos, em sua atividade xamânica, e tradutor entre línguas, em sua atuação política interétnica, Kopenawa tem plena ciência da necessidade – e dos limites – da tradução no esforço para tornar elementos de um mundo inteligíveis a outro.

No prefácio, Viveiros de Castro compara *A queda do céu* a *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss – ambos publicados pela mesma renomada coleção francesa *Terre Humaine* –, em termos de robustez e relevância para área antropológica. O livro de Kopenawa e Albert é caracterizado como “um ‘objeto’ inédito, compósito e complexo, quase único em seu gênero”, em virtude de constituir, ao mesmo tempo, uma biografia de alguém *sui generis*, uma exposição detalhada da cosmovisão yanomami, um manifesto em defesa do direito desse povo à existência, e “uma contra-etnologia arguta e sarcástica dos Brancos”, vistos sob a ótica nada grata de uma xamã ameríndio, que a confia a um aliado branco, a quem cabe a complexa

---

<sup>106</sup> SÁEZ, 2018, p. 23-25.

<sup>107</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 49.

tarefa de tentar traduzi-la a seus pares.<sup>108</sup> Viveiros de Castro refere-se ao livro como “uma performance xamânico-política”, tendo em vista as várias vozes que falam pela voz de Kopenawa e as múltiplas camadas de tradução entre mundos que originam o texto: “O xamanismo, aqui, é a continuação da política pelos *mesmos* meios”.<sup>109</sup> O prefacista também ressalta a ética e o escrúpulo com que se realiza o “pacto etnográfico” entre os coautores.

Sobre esse “pacto”, Albert discorre extensamente no *Post Scriptum* do livro. A medida do engajamento dos “informantes”<sup>110</sup> de uma comunidade ameríndia em explicar e destrinchar para o antropólogo as particularidades de seu modo de viver e pensar é diretamente proporcional ao engajamento do antropólogo no papel de negociador, no mundo dos “brancos”, a serviço dos interesses da comunidade. Albert cumpre essa função desde a década de 1970, quando, tendo realizado seus primeiros “campos” entre os Yanomami, surge como um dos fundadores, junto a Claudia Andujar e Carlo Zacchini, da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), conforme já mencionado na seção introdutória deste trabalho. As desconfianças iniciais de um jovem Davi, intérprete da FUNAI (Fundação Nacional do Índio), diante de um branco que poderia estar ali, como tantos outros, para subtrair a seu povo aspectos de seu patrimônio, foi-se transformando, ao longo dos anos de convivência, em colaboração, parceria e confiança mútua, a tal ponto que, quando Kopenawa viu seu povo frontalmente ameaçado pelas consequências do garimpo, recorreu ao etnólogo para solicitar ajuda na divulgação de suas palavras. A colaboração estendeu-se pelas décadas de 1990 e 2000, durante as quais Albert se engajou em atividades de coleta de dados – por meio de gravações, horas a fio, de falas de Kopenawa, além de pesquisas documentais –, transcrição e tradução das falas, montagem e composição do texto, diante de muitos questionamentos éticos e estéticos sobre como posicionar a si e seu interlocutor diante de um trabalho colossal a quatro mãos. Em 2010, o livro foi finalmente lançado, em francês inicialmente, sob o título *La chute du ciel*, pela coleção *Terre Humaine*.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> VIVEIROS DE CASTRO, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 27.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>110</sup> Albert faz uso desse termo sempre entre aspas, com tom crítico e um tanto irônico, como no trecho a seguir: “Foi nesse contexto que meus interlocutores, promovidos à revelia ao papel de ‘informantes’ (como se dizia no jargão profissional, um tanto policialesco), aceitaram, com alguma relutância, prestar-se a minhas primeiras tentativas de ‘investigação’ etnográfica. Nada de excepcional: contaram-me apenas, parcimoniosamente, o que eu era capaz de entender de suas respostas, ou seja, bem pouca coisa, e isso por um bom tempo”. (ALBERT, Bruce. *Postscriptum*. Quando eu é um outro (e vice-versa). In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 512-549, p. 520-521.)

<sup>111</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 512-549.

*A queda do céu* será referência fundamental ao longo deste trabalho. Primeiramente porque, por constituir documento gerado após mais de três décadas de trabalho acadêmico e político de Albert junto aos Yanomami, no âmbito de um “pacto etnográfico” que, conforme aferido, buscava reduzir o grau de assimetria inerente a toda relação etnográfica, trata-se de um texto privilegiado sobre inúmeros aspectos da cosmovisão yanomami, conforme pensados e interpretados por Davi Kopenawa, xamã do subgrupo Yanomam, da aldeia de Watoriki. Em segundo lugar, e sobretudo, porque tal aldeia constituiu *locus* privilegiado do trabalho de Claudia Andujar junto ao povo Yanomami – trabalho este que, em princípios dos anos 2000, quando a artista criou a série *Sonhos*, já contava em torno de trinta anos. Trabalhando por longos períodos em região geográfica e momento histórico coincidentes, e, inclusive, atuando em parceria na CCPY, é muito provável que Andujar e Albert tenham sido confrontados com narrativas semelhantes ligadas à cosmovisão yanomami, contadas talvez pelos mesmos “informantes”. O próprio Kopenawa está vinculado a Andujar, a quem chama de “mãe”<sup>112</sup>, por uma relação duradoura de estreita amizade. Kopenawa, Andujar e Albert pertencem, assim, ao mesmo círculo de amizades e colaboração política, intelectual e artística há aproximadamente meio século.

Pode-se dizer que Andujar e os Yanomami são signatários de um “pacto” cujos termos são muito semelhantes ao que Albert descreveu. No caso do etnólogo, as informações colhidas foram utilizadas na construção de um livro que, além de conferir-lhe grande visibilidade internacional como antropólogo e escritor, constitui importante documento na luta em defesa do patrimônio yanomami - e ameríndio de modo geral. No caso da artista, seu acolhimento pela comunidade deu origem a fotografias que, além de projetar seu nome por grandes museus e instituições culturais pelo mundo, são também instrumentos na militância em favor do mesmo patrimônio.

Embora os Yanomami sustentem que todos os objetos e vestígios ligados a um morto devam ser destruídos, de modo a diminuir a dor da perda e garantir que o seu fantasma

---

<sup>112</sup> Corroborando a dominância do sistema de parentesco na organização social dos povos das terras baixas da América do Sul, Andujar afirma acerca dos Yanomami: “Lá você é colocado numa categoria de parentesco, você era, é ainda hoje, a mãe, o pai, o sogro, o irmão, irmã, ou primo cruzado, é isso. Todo mundo se chamou por esse jeito. Ontem, quando almocei com os dois Yanomamis, eles me chamaram de mãe, e eu chamava eles de filho. Essa é a nossa relação até hoje. Dificilmente, eu não me lembro quando me chamaram de Cláudia, eu sou sempre isso, a mãe”. (ANDUJAR, Claudia. Entrevista a Rubens Fernandes Jr., durante o 2º Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo, ocorrido no Itaú Cultural. São Paulo, 24 de outubro de 2010, n.p. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/10422408-2-forum-latino-americano-de-fotografia-de-sao-paulo-rubens-fernandes-jr-entrevista-claudia-andujar.html>>. Acesso em: 22 out. 2019.)

atinja as “costas do céu”<sup>113</sup>, as fotografias de Andujar – mesmo aquelas cujos modelos já faleceram – passaram a ser aceitas pelo grupo, que aprendeu a entendê-las como parte da ação política em defesa de seus direitos. As imagens ligadas ao xamanismo yanomami foram possibilitadas, como veremos, pelo aprofundamento da convivência e a construção de intimidade entre a artista e seus modelos – estreitamento de laços que resultou também na decisão de Andujar de engajar-se irremediavelmente na luta política em favor daquele povo.

## 1.2 Cláudia Andujar e o xamanismo yanomami: primeiros contatos

O primeiro contato de Cláudia Andujar com o povo Yanomami deu-se em 1971, quando, escalada para uma edição especial da revista *Realidade* sobre a Amazônia, compunha o time de fotógrafos enviados à região pelo periódico. *Realidade*, revista publicada pela editora Abril, pretendia, naquela ocasião, apresentar a região amazônica (dimensões territoriais, riquezas naturais) a um público majoritariamente pouco informado sobre o assunto, ressaltando a importância dos projetos desenvolvimentistas do governo militar para integrá-la ao restante do país: construção de estradas atravessando a mata, implantação de fazendas de gado, migração de colonos nordestinos para habitarem as margens das rodovias. Mas não pretendia abordar questões relacionadas a comunidades ameríndias amazônicas, potencialmente impactadas pelas ações governamentais.<sup>114</sup>

Em entrevista ao jornal *Ex-*, de setembro de 1975, Andujar conta que revistas brasileiras, como *O Cruzeiro* e *Realidade*, não se interessavam pelos trabalhos fotográficos que

---

<sup>113</sup> Para os Yanomami, o cosmos é constituído por quatro camadas, não estáticas, rodeadas por um imenso vazio (*wawëwawë a*). O nível terrestre (*warõ patarima mosi*), onde vivemos, resulta da queda do antigo céu no passado mítico; é chamado pelos xamãs de *hutukara* (“o antigo céu”). O mundo subterrâneo (*pëhëtëhami mosi*) é escuro, úmido e lamacento, sendo habitado ou frequentado por seres monstruosos e assustadores: vespas, minhocas e queixadas; os seres da tempestade (*Yariporari*), da noite (*Titiri*), do caos (*Xiwãripo*) e do tempo nublado (*Rüëri*); os *Aõ pataripë*, monstros famintos, com dentes afiados, oriundos da metamorfose dos seres lançados do nível terrestre ao subterrâneo durante a queda do primeiro céu. Acima do nível terrestre, encontra-se o céu (*hutu mosi*), cujo “peito” é visto por nós, a partir da terra. Já as “costas do céu”, onde há uma floresta extremamente abundante em fauna e flora, é habitada pelos seres do trovão e do relâmpago, bem como pelos fantasmas dos humanos (*porepë*). Acima deste, há ainda outro céu embrionário (*tukurima mosi* – “céu jovem”), habitado pelos espíritos da morte (*Yorohiyomapë*) e pelos seres mosca (*Prõoripë*), larva (*Moxaripë*) e urubu (*Watuparipë*), todos resultantes da metamorfose de fantasmas humanos após uma segunda morte. (ALBERT, Bruce. *Native Land: Perspectives from Other Places*. In: VIRILIO, Paul; DEPARDON, Raymond (Org.). *Native Land*. Stop Eject. Paris: Actes Sud; Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2009, p. 37-58).

<sup>114</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 167-169.

desenvolvia junto a comunidades ameríndias, como os Karajá<sup>115</sup> e os Bororo<sup>116</sup>, desinteresse que não se repetia em revistas estadunidenses, como a *Life* em espanhol, que havia publicado sua série fotográfica sobre os Karajá. Acerca do trabalho para *Realidade* e, em específico, da edição especial sobre a Amazônia, afirma a fotógrafa:

Fiz trabalhos mensalmente para eles. Nunca fui empregada da Abril. A última publicação foi a Amazônia. Mesmo dessa vez a revista não me mandou fotografar índios – e o assunto era Amazônia. Aí telegrafei de Manaus para o Raimundo Pereira – que me chamou para esse trabalho quando eu já estava no Bondinho. ‘Raimundo, tenho chance de subir o Rio Negro, fotografar índios’... ele respondeu que podia. E eu fui. Deram 3 páginas duplas e capa.<sup>117</sup>

Apesar da publicação desse trabalho, fruto de seu primeiro encontro com os Yanomami, Andujar não esconde a decepção com a resistência da revista em abordar questões relativas a comunidades ameríndias. Em pleno governo militar, que tinha como uma das pautas de ação integrar a Amazônia ao território brasileiro e transformar os ameríndios em “fatores participantes do progresso e da integração nacional como produtores de bens”<sup>118</sup>, veículos de comunicação brasileiros, cerceados pela censura, esquivavam-se de denunciar as consequências nocivas dos projetos desenvolvimentistas governamentais sobre essas comunidades.

Fui várias vezes no Mato Grosso entre os Bororos. Lá fiz um ensaio sobre mulheres. Também um trabalho muito pessoal. No Brasil ninguém publicou. Dois museus norte-americanos compraram várias fotos dessas. Mas quando mostrei na *Realidade*<sup>119</sup>, não interessava. Porque índio é uma coisa que não quiseram tocar. Eles estavam de acordo de publicar na época as reportagens que o Luigi Mamprim fazia com os Villas-Boas, como eles penetravam no mato, as dificuldades que passam para pacificar. Eu não estava interessada nisso. Eu quis mostrar sempre essa relação homem a homem.<sup>120</sup>

<sup>115</sup> Andujar realizou três visitas aos Karajá (1956, 1958 e 1960), radicados na ilha do Bananal. Na primeira visita, realizada por incentivo de Darcy Ribeiro, não fotografou. Na segunda, empreendeu seu primeiro projeto autoral, fazendo uso de uma câmera de médio formato. Na terceira, portando uma câmera de 35 milímetros, conseguiu apreender com maior desenvoltura aspectos do modo de vida Karajá, conforme aponta Thyago Nogueira. (*Ibid.*, p. 163-164).

<sup>116</sup> O trabalho entre os Bororo, no Mato Grosso, aconteceu entre os anos de 1964 e 1965, com foco na mulher Bororo, “como símbolo da continuação da vida de um povo”. (ANDUJAR, *apud* NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 164.)

<sup>117</sup> ANDUJAR, Claudia. Relação: Homem Pra Homem. Entrevista a Alex Solnik. *Ex-*, n. 14, set. 1975, p. 19.

<sup>118</sup> MELLO, Bandeira de, *apud* NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 169.

<sup>119</sup> Trata-se da revista *Realidade*, mas o texto citado não faz uso do itálico para o título do periódico.

<sup>120</sup> ANDUJAR, 1975, p. 19.

A fim de desenvolver mais profundamente a “relação homem a homem”, Andujar decidiu deixar o fotojornalismo e dedicar-se a projetos mais duradouros. Antes mesmo da edição especial de *Realidade*, havia pleiteado bolsa junto à Fundação John Simon Guggenheim para fotografar a comunidade Xikrin, com a qual já havia trabalhado.<sup>121</sup> Fotógrafos como Robert Frank, W. Eugene Smith e sua colega Maureen Bisilliat tinham, em momentos distintos, recebido auxílio financeiro daquela fundação para realizar projetos específicos. Aprovada, a bolsa de Andujar contemplava o período de 15 de julho de 1971 a 14 de julho de 1972.<sup>122</sup>

A decisão de desistir dos Xikrin e optar pelos Yanomami deveu-se ao conselho do amigo suíço René Fuerst:

Na época foi um amigo meu, um suíço, René Fuerst o nome dele, ele mora em Genebra, que tinha acabado de voltar lá dos Yanomami. E a gente conversou, eu falei que estava querendo me dedicar a um povo, assim sem previsão de tempo. E que eu queria entender esse povo. Para mim, o mais importante de tudo era entender quem são, como povo. (...)

Eu fui nos Yanomami porque tinha, como falei, esse amigo meu que tinha acabado de voltar de lá e ele tinha adorado. Ele falou: ‘Eu acho que lá você vai encontrar o que você busca’.<sup>123</sup>

Autodenominado etnógrafo, embora sem formação acadêmica na área, René Fuerst viajou pelo Brasil entre 1955 e 1975, realizando pesquisas de campo junto a diversas comunidades ameríndias, com preferência por grupos mais isolados. Nos anos 1960, montou diversas coleções etnográficas, atualmente localizadas, sobretudo, no Musée d’ethnographie de Genève, do qual foi curador entre 1983 e 1998. Considera como suas melhores coleções aquelas dos Kayapó, Yanomami e Nambikwara. Após a aposentadoria, começou a dedicar-se à publicação de livros fotográficos sobre algumas comunidades ameríndias brasileiras, com fotografias que havia realizado durante o período viajante. Considera como seu livro mais

---

<sup>121</sup> Em 1966, Andujar realizou visita de um mês ao povo Xikrin, no sul do Pará. Ali retornou em 1969, juntamente com George Love. Suas fotografias obtiveram boa repercussão: uma delas foi escolhida para a capa de uma edição da *The New York Times Magazine*, outras integraram o espetáculo audiovisual *Som, imagem, luz*, idealizado por Love e transcrito no vão livre MASP em 1971. A fotógrafa ainda retornou outra vez aos Xikrin, a fim de realizar um editorial de moda para a revista *Setenta*, acompanhada de uma equipe do periódico. (NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 166-167; Claudia Andujar. *Da Europa para o Brasil (1931-1971)*. Fondation Cartier pour l’art contemporain. Disponível em: <<https://claudia-andujar.fondationcartier.com/pt-br/chapters/da-europa-para-o-brasil>>. Acesso em: 26 set. 2022). Tal esforço deu origem a uma matéria que, à época, recebeu críticas de antropólogos, por aproximar realidades profundamente desiguais – moda ocidental e modo de vida Xikrin – sem a necessária mediação crítica.

<sup>122</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 170.

<sup>123</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

bonito o mais recente: *Yanomami: premiers e derniers Amazoniens*, publicado em 2011 pela editora milanesa 5 Continents.<sup>124</sup> “(...) pode ser que os Yanomami tenham sido dos primeiros a chegar pelo norte e agora são os últimos a desaparecer pelo sul. Por isso *premier et dernier*. Então eu dedico o livro aos meus amigos, os índios da América”<sup>125</sup>, diz em entrevista recente.

Nos vinte anos em que Fuerst viveu no Brasil, faziam parte de seu círculo de amizades o polonês Borys Malkin, que também montava coleções etnográficas para diversos museus no mundo, Maureen Bisilliat e Claudia Andujar, que, segundo Fuerst, era muito admirada por Malkin. Sabendo do interesse de Andujar por comunidades isoladas, Fuerst, que inicialmente lhe recomendara trabalhar com os Xikrin, mudou de ideia após retornar de uma viagem aos Yanomami, à época muito pouco tocados por influências exteriores. Num olhar retrospectivo, já em 2004, Andujar assim justifica sua escolha pela comunidade:

Em minhas visitas a outras etnias, como os Bororo e os Karajá, encontrei gente já bastante sofrida. Os Yanomami, porém, ainda não haviam experimentado os sofrimentos do contato. Isso foi essencial. Os Yanomami ainda hoje continuam a viver em suas aldeias, praticando o xamanismo. Essa vida tradicional e comunitária é algo muito forte, que mantém o grupo unido.<sup>126</sup>

A edição especial de *Realidade* sobre a Amazônia foi publicada em outubro de 1971 e, em dezembro, Andujar já retornava aos Yanomami para uma curta estada de três dias, na companhia de George Love, então seu marido. Foi recebida por Carlo Zacquini, que viria a se tornar um grande amigo ao longo da vida.<sup>127</sup>

A estada seguinte deu-se em abril de 1972. Andujar viajava sozinha, levando consigo um pacote de filmes, decidida a registrar as práticas cotidianas. Novamente recebida por Zacquini, permaneceu cerca de um mês junto aos Yanomami. Acompanhou atividades de caça, pesca e coleta de frutos, registrando-as com a câmera. Esteve também presente em algumas festividades, embora, àquele momento, ainda não as tenha fotografado.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> FRANÇOZO, Mariana. O colecionismo etnográfico no Brasil (1955-1975): entrevista com René Fuerst. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 12, n. 3, p. 789-800, set.-dez. 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/wpbd7mz4R6bkjKGM3TGZsTc/?lang=pt>>. Acesso em: 2 out. 2019.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>126</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 125.

<sup>127</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 172.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 172.



Tendo contraído malária, retornou a São Paulo para tratamento, ali permanecendo por cerca de dois anos. Apoiada por Pietro Maria Bardi, atuou profissionalmente no MASP, tanto na organização de cursos teóricos e práticos de fotografia quanto, ao lado de Love, na concepção, montagem e participação em exposições, como *A hileia amazônica* e *O homem da hileia*.<sup>129</sup> Inauguradas, respectivamente, em fins de 1972 e de 1973, essas duas mostras levavam a público, já nesse momento, suas primeiras experiências amazônicas.<sup>130</sup>

Com o intuito de retornar a Catrimani, Andujar tomou a iniciativa de vedar a sala de seu apartamento paulistano, buscando simular a baixa luminosidade das malocas, para testar possibilidades técnicas de fotografia em condições aproximadas de luz. Nessa espécie de laboratório, a artista concebeu algumas soluções técnicas que veio a utilizar posteriormente em novas estadas *in loco*.<sup>131</sup>

O retorno à área yanomami ocorreu em 1974, quando permaneceu a maior parte do ano na região do rio Catrimani. Levou consigo duas câmeras e cerca de cem filmes, além de gravadores e fitas, tudo mantido em caixas de isopor para minimizar o contato com a alta umidade atmosférica. Orientada por Zacquini, participou de maneira mais imersiva das atividades coletivas, acompanhando longas excursões de caça e assistindo a muitas festas *reahu*, em diferentes comunidades.<sup>132</sup>

As grandes festas intercomunitárias *reahu* são rituais funerários que, além da homenagem aos mortos, servem ao estreitamento dos laços entre diferentes aldeias. O principal objetivo, como explica Albert, é “‘pôr em esquecimento’ as cinzas dos ossos dos mortos”<sup>133</sup>, de modo a permitir a vivência plena do luto pelos vivos e, com isso, a chegada do espectro do defunto às “costas do céu”, onde se juntará aos outros fantasmas.<sup>134</sup> No último dia de festa, o

---

<sup>129</sup> Uma primeira exposição da dupla George Love e Claudia Andujar no MASP havia ocorrido em 1971. Tratava-se de uma mostra audiovisual, provavelmente sem título, com projeções de fotografias dos dois artistas, ao som de música ou fragmentos de vozes humanas. Na ocasião, Andujar expôs a série *A Sônia* (c. 1971), acompanhada da música *I had a dream*, de John B. Sebastian, canção que havia inspirado o ensaio com a modelo baiana Sônia, que migrara para São Paulo em busca de sucesso profissional. (Cf. CAMARGO, Thais Lopes. *Imagens de sonhos: exposição audiovisual Love-Andujar no MASP, 1971*. In: TOGNON, Marcos; CAMPOS, Letícia Badan Palhares Knauer de [et.al.] (Org.). *Atas do XIII Encontro de História da Arte / Arte em confronto: embates no campo da História da Arte*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2019, p. 844-850. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>>. Acesso em: 4 jan. 2023.)

<sup>130</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 172-173.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 196-197; BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Álvaro. Ritual e reconstrução. In: ANDUJAR, 2005, p. 170-175, p. 172.

<sup>132</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 174.

<sup>133</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 670.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 645, 670.

pó de *yãkoana* é inalado conjuntamente por todos os convidados do sexo masculino – inclusive, em quantidades pequenas, por crianças.<sup>135</sup>

A maior parte das fotografias relativas a tais festas reproduzidas no catálogo da exposição *Claudia Andujar: a luta yanomami*, no Instituto Moreira Salles, data do ano de 1974. “Filmes de alta sensibilidade e velocidades de 1/8s e 1/15s, com abertura de f3.5 no diafragma” são algumas das características técnicas da fotografia de Andujar nesse momento, segundo o curador Thyago Nogueira.<sup>136</sup> Em algumas imagens, homens seguram flechas, dançam e entoam cantos durante a acolhida dos anfitriões.<sup>137</sup> Em outras, mulheres cantam e dançam.<sup>138</sup>

Já nesse momento, a fotógrafa recorria a estratégias técnicas originais, buscando captar com a câmera aspectos que ela aprendia sobre a cosmovisão yanomami. Segundo Nogueira, um dos recursos mais intimamente vinculados à sua iconografia dos rituais é o uso combinado de *flash*, longa exposição e movimento da câmera, de modo a inscrever na imagem caminhos tremulantes de luz [Figs. 1 e 2].<sup>139</sup> Andujar fez largo uso desse recurso em imagens dos anos 1970, evocando o deslocamento dos *xapiri* ao redor dos participantes das festas sob efeito da *yãkoana*.

Descrições do deslocamento brilhante dos *xapiri* pela floresta aparecem em diversas passagens do livro de Kopenawa e Albert, como nos trechos a seguir:

A sua tropa descia dos confins do céu, carregada por milhares de trilhas reluzentes que ondulavam nos ares. Eram tão velozes quanto aviões, e produziam uma ventania poderosa. Aquela distância imensa não era nada para eles. Afluíam sem parar, inumeráveis, vindo de todas as direções, como imagens de televisão. (...)

Seus caminhos, até então quase imperceptíveis, iam ficando cada vez mais nítidos e brilhantes. Finos como teias de aranha, flutuavam cintilando nos ares e vinham se prender junto de mim, um após o outro. Assim é. Os *xapiri* sempre são precedidos pelas imagens de seus caminhos.<sup>140</sup>

A intenção de evocar em fotografias essas “trilhas reluzentes” de *xapiri* em deslocamento é manifesta por Andujar em vários depoimentos, como no trecho abaixo da entrevista concedida ao pesquisador, curador e crítico de fotografia Rubens Fernandes Jr., por

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 618.

<sup>136</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 174.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 56-61.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>140</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 151.

ocasião do 2º. Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo, em 2010, quando a artista mostrava e explicava fotografias suas para a plateia:

Aqui é um Xamã que está curando um doente e está recebendo essas luzes. Essas luzes aqui são os espíritos da natureza que ele evoca durante o xamanismo para vir e incorporar e ajudar ele a fazer as curas de doentes, e outras coisas. Mas eu acho que talvez o papel mais importante seja esse. Os Xamãs e os Pajés são preparados durante anos para saber como lidar com as doenças e é através desses espíritos da natureza, que moram lá no alto, mas que eles conseguem chamar, que eles conseguem essas curas.

Nesta imagem está recebendo lá um dos espíritos, esta luz branca. É isso que eu tentei, depois de conhecer a cultura, incorporar no meu trabalho, a importância dessas luzes.<sup>141</sup>



[Fig. 1] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Catrimani, RR).<sup>142</sup> 1974. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 68.

<sup>141</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

<sup>142</sup> Para as informações etnográficas presentes nas legendas das fotografias de Andujar no catálogo da exposição *Claudia Andujar: a luta Yanomami*, o curador Thyago Nogueira contou com o embasado apoio de Bruce Albert e Carlo Zacquini, ambos, como vimos, companheiros de Andujar desde os anos 1970. (NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 300.) É importante enfatizar, portanto, que tais informações textuais não se configuram em títulos conferidos pela própria fotógrafa para as obras.



[Fig. 2] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Oferenda de mingau aos hóspedes ilustres. Catrimani, RR). 1974. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 76.

Para além dos claros-escuros intensos, buscando evocar a chegada dos *xapiri*, Andujar também concebeu fotografias alusivas ao xamanismo sem o uso de *flash*. Numa seqüência, a combinação da longa exposição com o movimento da câmera e dos corpos gera o embotamento gradual da figura humana, que vai de um leve desfoque à sua total diluição em manchas de cinzas [Figs. 3 e 4]. No contexto dos rituais xamânicos, a diluição das figuras pode evocar a própria alteração da consciência durante o transe, e o subsequente acesso a outro patamar da realidade visível. Nas imagens a seguir, podemos pensar no olhar alterado de homens yanomami, sob efeito da *yãkoana*, para as mulheres retratadas. Conforme a fotógrafa explica em entrevista: “Durante os rituais, o uso de *yãkoana* é coletivo. As mulheres participam sem inalar o pó, mas os meninos sim, pois faz parte do processo de crescimento.”<sup>143</sup>

<sup>143</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 120.



[Fig. 3] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem títulos (Mulheres dançam e cantam à noite na maloca. Algumas carregam filhos com tipoias de embira sustentadas pela cabeça. Catrimani, RR). 1974. Fotografias. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 70-71.



[Fig. 4] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem títulos (Mulheres dançam e cantam à noite na maloca. Catrimani, RR). 1974. Fotografias. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 72-73.

O uso de sequências é recorrente no trabalho fotográfico de Andujar, como nas imagens de um garoto sob efeito da *yãkoana*: alternadamente, aproximamo-nos e afastamo-nos da figura, ao mesmo tempo em que acompanhamos o deslocamento de seu olhar [Fig. 5]. Pela exposição de momentos subsequentes de um mesmo motivo, parece que a fotógrafa nos quer contar trechos de uma narrativa que não se pretende com princípio ou fim, mas que exhibe elementos de uma circularidade própria ao modo de vida tradicional ameríndio. Esse gosto por pequenas sequências narrativas confere já à sua produção fotográfica dos anos 1970 significativo componente audiovisual, posteriormente explorado no cinema – em *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), do diretor Marcello Tassara – e em instalações audiovisuais como *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil*, originalmente montada no MASP em 1989, e recriada digitalmente no Instituto Moreira Salles trinta anos depois.



[Fig. 5] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem títulos (Antônio Korihana thëri sob o efeito do psicoativo<sup>144</sup> *yãkoana*. Catrimani, RR). 1972-1976. Fotografias. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 92-93.

Andujar também se vale de enquadramentos ousados, como nas fotografias em que a maior parte da imagem é ocupada pelo fundo negro, enquanto rostos surgem no limite inferior, cortados logo abaixo do nariz [Figs. 6 e 7]. Na figura 6, o rosto quase não emerge da escuridão, salvo por exíguas zonas de luz como a íris de um olho. Enquanto isso, ao redor dele, os caminhos de luz avolumam-se, ora em manchas ora em linhas de espessuras diversas. Os intensos contrastes claro-escuros e os cortes abruptos nas faces dos modelos, que debilmente conseguem emergir, fragmentados, da escuridão do fundo, podem aludir às provações às quais é submetido o xamã em sua iniciação, até finalmente fazer descer e dançar os *xapiri* diante de seus olhos empoderados pela *yãkoana*, conforme Kopenawa e Albert detalhadamente relatam.<sup>145</sup> Após muitos dias inalando a substância, sem tomar banho, comer carne, fazer sexo, etc., os *xapiri* finalmente se fazem visíveis e vêm ao encontro do magro e debilitado xamã que os invoca.

<sup>144</sup> A legenda dessa imagem no catálogo da exposição *Claudia Andujar, a luta Yanomami* diz: “Antônio Korihana thëri sob o efeito do alucinógeno *yãkoana*. Catrimani, RR”. (NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 301). Aqui, a substituição do termo “alucinógeno” por “psicoativo” deu-se para evitar a relação hierárquica intrínseca à atitude de considerar visões xamânicas como alucinações, levando em conta que os próprios Yanomami não as entendem de tal modo, mas sim enquanto revelações de verdades subjacentes ao mundo corriqueiramente visível.

<sup>145</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 133-155.



[Fig. 6] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (*Reahu*, Catrimani, RR). 1972-1976. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 88.



[Fig. 7] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (*Xamã*, com penugem de gavião na cabeça e penas de arara no braço, invoca espíritos. Catrimani, RR). 1972-1976. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 94.

Em outra imagem, a peculiaridade do enquadramento e do ângulo da tomada dificulta o reconhecimento da cena [Fig. 8]. O enquadramento é bastante fechado, encontrando-se a câmera pouco acima dos modelos. Veem-se apenas cabelos e uma testa, com muitas penas à frente. Diz a legenda da imagem: “Yohoasi Xaxanapi thëri e seu par, com penacho de cujubim, abraçados de cócoras, Catrmani, RR, 1974”.<sup>146</sup> Kopenawa e Albert explicam que, no último dia das festas *reahu*, após o consumo coletivo da *yākoana*, dá-se o *yāimuu*, diálogo cerimonial cantado no qual pares constituídos por um anfitrião e um convidado posicionam-se de cócoras e conversam por longo intervalo de tempo, trocando notícias de suas casas, realizando acertos matrimoniais, negociando trocas materiais, resolvendo antigas querelas políticas.<sup>147</sup> As opções estéticas da fotografia simultaneamente revelam e ocultam o par, como que a preservar a intimidade e a confidencialidade do encontro.



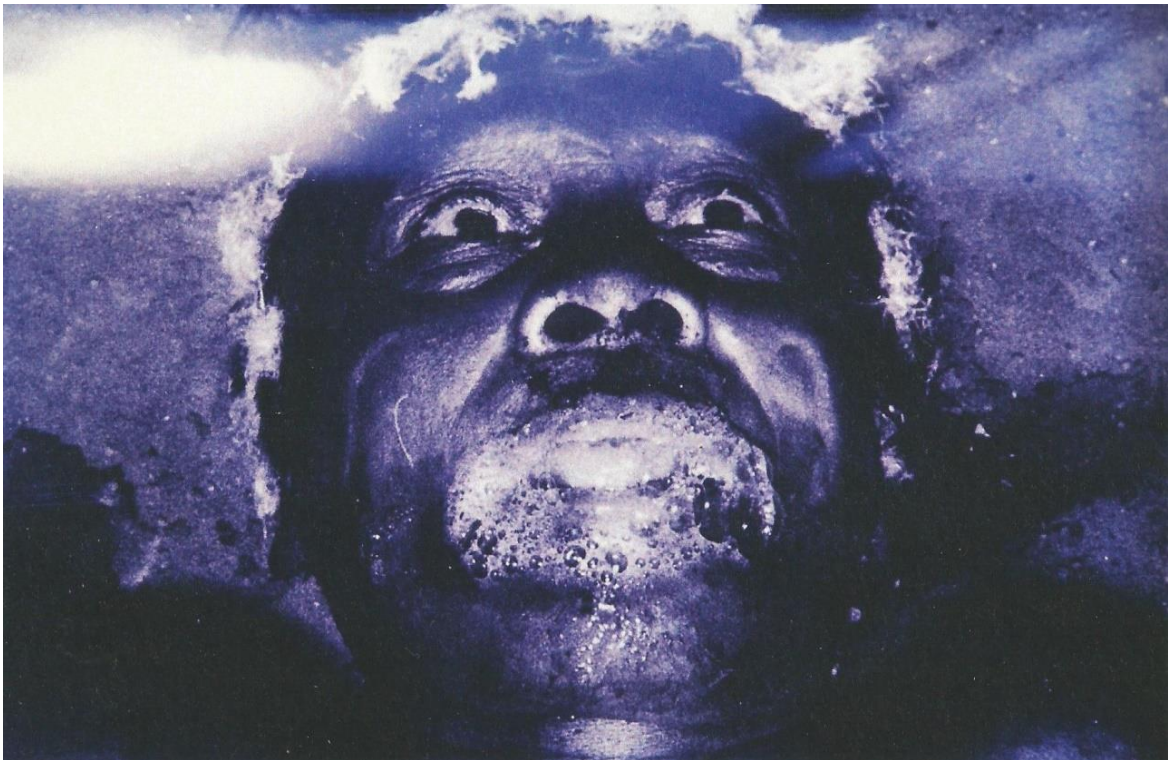
[Fig. 8] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Yohoasi Xaxanapi thëri e seu par, com penacho de cujubim, abraçados de cócoras. Catrimani, RR). 1974. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 83.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>147</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 376-378; ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 618.



A maior parte da produção de Andujar nesse período dá-se em preto-e-branco, embora não seja raro o uso de cor, por meio de filmes e/ou filtros coloridos, como em algumas das imagens anteriormente mostradas. Outro exemplo é a fotografia azulada do rosto de um xamã em transe [Fig. 9]. O enquadramento fechado mostra apenas o rosto, e o ângulo da tomada, de baixo para cima, flerta com filmes expressionistas do início do século XX. Os olhos arregalados da figura, as narinas dilatadas e a boca cheia de espuma geram, em espectadores ocidentais, sensações de pavor e repulsa, desejando distanciar-se da imagem, ao passo que, para os Yanomami, trata-se da expressão extática de um xamã sob efeito da *yãkoana*, algo socialmente assimilado, conforme atesta a própria fotógrafa, em depoimento citado a seguir. Os azuis profundos, pouco verossímeis, que banham o rosto e o solo, contribuem, no contexto da cosmovisão yanomami, para evocar o distanciamento do xamã em transe da realidade daqueles com “olhos de fantasma”<sup>148</sup>, e seu consequente acesso a visões de outro mundo, existente a partir da perspectiva do espírito que incorpora.



[Fig. 9] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Xamã sob o efeito do psicoativo<sup>149</sup> *yãkoana*. Catrimani, RR). 1974. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 84.

<sup>148</sup> Conforme se deduz do texto de *A queda do céu*, para os Yanomami, todos aqueles que não são xamãs têm “olhos de fantasma”, por não conseguirem ver os *xapiri*. (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

<sup>149</sup> A legenda dessa imagem no catálogo da exposição *Claudia Andujar, a luta Yanomami* diz: “Xamã sob o efeito do alucinógeno *yãkoana*. Catrimani, RR”. (NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 301). A substituição do termo “alucinógeno” por “psicoativo” deveu-se ao motivo explicado na nota 144.

Na citada entrevista de 2004, Andujar afirmou, sobre sua relação artística com os Yanomami, que só fotografava “quando percebia um consenso da parte deles. Por exemplo: não gostam de ser fotografados quando se encontram doentes ou quando se acham feios. (...) Também não querem fotos dos rituais mortuários, que jamais realizei”<sup>150</sup>. Por outro lado, sobre fotografar as festas *reahu*, enfatizou que eles não se incomodavam com os registros, chegando até a pedir que ela os fizesse:

Fotografei dezenas de vezes esses eventos, 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 transe, 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?’<sup>151</sup>

O aspecto ético do trabalho artístico-político de Andujar é fundamental para a compreensão de sua trajetória. Politicamente, desde cedo, a fotógrafa posicionou-se ao lado dos Yanomami, contra os invasores de suas terras. Artisticamente, desenvolveu a postura de construção de intimidade e percepção de consenso da parte deles antes de fazer as fotografias. Dedicou-se a compreender em profundidade aspectos culturais daquele povo antes de fotografar. A ideia de “reconhecimento”, por parte dos Yanomami, dos conteúdos das imagens – ideia que surge nessa e em outras falas da fotógrafa – resultaria da intimidade construída durante períodos prolongados de convivência.

Entre 1975 e 1976, já separada de Love, Andujar assumiu a coordenação do Departamento de Fotografia do MASP, ocupando-se da ampliação do acervo e da organização de mostras. Também trabalhou para o programa *Panorama* da TV Cultura, realizando entrevistas semanais com fotógrafos.<sup>152</sup>

Planejando novo retorno ao território yanomami, submeteu proposta de pesquisa à FAPESP, com o intuito de dar continuidade a uma das frentes de trabalho que havia iniciado em 1974: estimular membros da comunidade a desenharem e narrarem aspectos de sua

<sup>150</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 118.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 118; grifo meu.

<sup>152</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 198 e 276.

cosmovisão, conforme será desenvolvido mais adiante. Com a bolsa aprovada, deslocou-se novamente para Catrimani em 1976, na companhia de Zacquini, sem previsão de retorno.<sup>153</sup>

No ano seguinte, após quatorze meses entre os Yanomami, tinha já nova bolsa aprovada pela Fundação Guggenheim quando seu trabalho foi bruscamente interrompido pelos militares, que a expulsaram da Amazônia sem justificativas explícitas. O sertanista da FUNAI Sebastião Amâncio da Costa foi ao seu encontro em Catrimani, obrigando-a a embarcar imediatamente para São Paulo.<sup>154</sup> Em olhar retrospectivo, Andujar assim relata a expulsão, que lhe foi muito dolorosa:

Em 1977, quando eu estava em pleno trabalho lá entre os Yanomami, um dia chegou um funcionário da FUNAI e me falou: ‘Olha, senhora, tchau, sai daqui agora, não pode mais continuar a trabalhar entre os Yanomami’. Aí eu fiquei muito surpreendida e não quis acreditar, mas foi isso, eu tive que fazer minha bagagem e sair. Quando cheguei em São Paulo eu tive muitas dificuldades de aceitar essa ruptura. Tentei me informar o que é que aconteceu e tudo isso, hoje entendo bem. Como eu assisti à construção da Perimetral Norte, a destruição, as doenças, tudo isso, o governo achou que eu fazia isso para denunciar o comportamento do governo militar, além disso também começou um mito lá sobre eu ser uma espiã (*sic*) dos americanos, e tem essa velha história que existe do mesmo jeito ainda hoje, que os americanos vão ocupar a Amazônia, o Brasil vai perder a Amazônia. E foi por essas duas razões que eu entendo que eu fui retirada.<sup>155</sup>

Em outra entrevista, acrescentou que “amigos do professor Bardi, em Brasília, descobriram que eu havia sido enquadrada na Lei de Segurança Nacional e me avisaram para não voltar, pois seria presa”.<sup>156</sup> Nesse período, por sugestão do indigenista Orlando Villas Bôas, Andujar assumiu nacionalidade brasileira, buscando facilitar seu retorno à região amazônica, ao diluir as suspeitas de que atuava como espiã estrangeira. Mesmo assim, o retorno só foi autorizado pela FUNAI em agosto de 1978, com a ajuda de Bardi e após a frustração de várias tentativas anteriores.<sup>157</sup>

A expulsão da Amazônia deu início a um período de intensa militância política. Conforme já mencionado, a CCPY foi fundada em 1978, por Andujar, Zacquini e Albert, tendo

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 199-200.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 201-203.

<sup>155</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

<sup>156</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 119.

<sup>157</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 202-203.

a fotógrafa como coordenadora. Nos anos seguintes, novos membros juntaram-se à ONG, como os antropólogos Beto Ricardo e Alcida Ramos.

Do ponto de vista imagético, a expulsão da Amazônia levou a fotógrafa a voltar-se sobre seu amplo acervo yanomami, visando à publicação de parte desse material. Tal esforço deu origem a dois fotolivros – *Yanomami: frente ao eterno* e *Amazônia* – e a um livro com desenhos e textos de membros da comunidade – *Mitopoemas Yãnomam* –, todos publicados em 1978.

### 1.3 Xamanismo yanomami em fotolivros: *Yanomami* (1978) e *Amazônia* (1978)

*Yanomami: frente ao eterno* foi o primeiro dos três livros lançados por Claudia Andujar em 1978. Dedicado à memória do pai da fotógrafa, morto no campo de concentração de Dachau, na Alemanha, e realizado em parceria com Darcy Ribeiro, o volume inaugurava a série intitulada *Memória Social* da Editora Praxis, destinada a tratar de “temas sociais brasileiros”<sup>158</sup>, segundo a editora. Nele, há um pequeno texto de Claudio e Orlando Villas Boas, além de escritos mais extensos de Andujar e Ribeiro, todos tocando, em maior ou menor grau, nas ameaças físicas e simbólicas a que estavam submetidos os Yanomami, pelo recente contato maciço com a sociedade dita civilizada.

No pequeno texto a seguir, citado na íntegra, Claudio e Orlando Villas Boas afirmam:

Claudia Andujar conseguiu, com seu trabalho, revelar o que há de mais profundo na existência cotidiana de povos ainda não contaminados. Atingiu sua espontaneidade de ser, sentir e aceitar o mundo como ele é.

Captou as forças intrínsecas daquela sociedade, seus valores culturais, caudatários de um passado remoto.

As fotos de Claudia são gritos desesperados em defesa daquilo que constitui a dimensão valorativa da existência humana.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> ANDUJAR, 1978a, n.p.

<sup>159</sup> VILLAS BOAS, Claudio; VILLAS BOAS, Orlando. (Sem título). In: ANDUJAR, 1978a, n.p.

Cético e nostálgico é o tom do texto da própria fotógrafa, situado em seguida. Andujar demonstra pouca esperança em um futuro promissor para os Yanomami, cujo desterro relaciona sutilmente à própria experiência traumática da guerra:

Hoje, quando vejo meu trabalho fotográfico dos Yãnomam, sinto uma profunda tristeza. Ele já está marcado pelo tempo.

A minha tentativa tinha sido a de colocar esse homem *frente ao eterno*, numa dimensão atemporal, criando um símbolo de sua vivência, que eu, solidária, havia compartilhado e sofrido. Mas os acontecimentos tornaram esta tentativa tristemente histórica e contingente; e pouco posso fazer para modificar isto, pelo menos, pouco demais...

Este povo estará condenado a viver no futuro apenas na memória de alguns que o amavam e em melancólicos pedaços de papel? Hoje, sinto que essa vida que captei, esses gestos que segurei com minha mente, olhos e câmera, estão se esfumando. Por isso, sempre fico emocionada frente a estas imagens que agora pertencem ao passado. Elas têm uma magia toda especial, cruelmente grandiosa. Mesmo assim, me pergunto com que direito procurei eternizar um momento, parar o tempo? Respondo que não foi só por amor a um povo, mas a todos os homens cuja vida, esforços, liberdade, alegria e sofrimento preocupam-me e tocam-me profundamente. De fato, essa procura partiu de mim, de meu próprio sofrimento e vida, mas me ultrapassou e abarcou o destino de um povo, como o dos Yanomami, com o qual me identifiquei e cuja luta virou minha luta. Então, por menor que seja minha contribuição a essa luta pouco grata, estou oferecendo o que tenho de mais precioso, meu trabalho.<sup>160</sup>

Darcy Ribeiro também se mostra cético quanto ao destino dos Yanomami. Em texto intitulado “Um depoimento sobre os índios Yanomami”, situado ao final do volume, reflete em tom enfático:

A grande dor, o desconsolo sem remédio, a tragédia atroz e quanta expressão verbal exista mais do sofrimento mais sofrido empalidece frente a este feixe de fotografias. Claudia Andujar captou e nos dá aqui, na límpida simplicidade desse espelho da dor, que é a cara humana, o retrato inteiro do drama Yanomami.

(...)

Que desgraça caiu sobre este povo virgem da floresta virgem que assim os dilacera e dizima? Esta desgraça tem um nome conhecido, um nome de enfermidade contagiosa, mortal: é civilização! Claudia nos põe diante de mais um testemunho objetivo, inobjetável, de como a civilização se expande virulenta. Os Yanomami vivem – e disto morrem – uma instância mais deste processo feroz de desfazimento e refazimento do humano.<sup>161</sup>

<sup>160</sup> ANDUJAR, 1978a, n.p.; grifo no original.

<sup>161</sup> RIBEIRO, Darcy. Um depoimento sobre os índios Yanomami. In: ANDUJAR, 1978a, n.p.

Soam um tanto contraditórias as apreciações de Andujar e Ribeiro sobre as fotografias publicadas no livro. Nessas imagens, enquanto a artista afirma a intenção de “colocar esse homem *frente ao eterno*, numa dimensão atemporal”, Ribeiro enxerga “o retrato inteiro do drama Yanomami”, ou “um testemunho objetivo, inobjetével, de como a civilização se expande virulenta”. Embora haja fotografias que corroborem os dois modos de ver, o tom nostálgico de Andujar parece visualmente sobressair-se ao tom denunciatório de Ribeiro.

Em preto-e-branco, as imagens dedicam-se a mostrar partes de corpos yanomami: rostos (frente e perfil), seios, nuca, barriga grávida, dorso, torso, mãos, vagina, etc. [Fig. 10]. Em meio aos fragmentos de corpos, alguns artefatos culturais são enfatizados: colares de miçangas, brincos de penas, braçadeiras, tangas femininas, cordões penianos, dentre outros. Ora as figuras aparecem sozinhas, ora em pares. As fotografias são realizadas a uma distância muito pequena dos retratados, fruto da intimidade que a artista havia desenvolvido com eles ao longo dos anos de convivência: às vezes, parece que podemos tocar um rosto, uma mão, uma barriga, uma nuca. Andujar nos deixa a sós com a intimidade de seus modelos em meio à vastidão branca da página.

O projeto gráfico foi pensado pelo artista Wesley Duke Lee<sup>162</sup>, com margens amplas e abundância de fundo branco.<sup>163</sup> Ao longo das páginas, trechos curtos sobre o cotidiano e a cosmovisão yanomami ocupam pequeno espaço em canto inferior de página majoritariamente branca, acompanhando e contextualizando uma imagem que geralmente se encontra na página ao lado. Cada fotografia situa-se no interior de um retângulo de linhas pretas muito finas, que lhe serve de moldura e a faz flutuar no espaço. Cria-se o ambiente propício para que o olhar se demore sobre as imagens em si, com rápidas digressões para as frases adjacentes [Fig. 11].

---

<sup>162</sup> Multifacetado, o paulistano Wesley Duke Lee (1931-2010) foi desenhista, pintor, gravador, designer gráfico, publicitário e professor. Seu período formativo ocorre na década de 1950, quando frequenta cursos em instituições de diferentes países, como: MASP (São Paulo), Parsons School of Design e American Institute of Graphic Arts (Nova York), Académie de la Grande Chaumière (Paris). Ainda nos anos 1950, estuda e trabalha com o pintor italiano Karl Plattner, no Brasil (São Paulo), na Itália e na Áustria. No Brasil da década de 1960, torna-se fomentador de importantes agremiações artísticas: o Realismo Mágico (com Maria Cecília Gismondi, Bernardo Cid, Otto Stupakoff, Pedro Manuel-Gismondi), que surgia como alternativa à standardização do abstracionismo no país; e o Grupo Rex (com Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser), que, de modo satírico, reagia ao mercado de arte. Em fins da década de 1960, leciona na Universidade do Sul da Califórnia, em Irvine. Nos anos 1980, passa a assimilar, em seu trabalho artístico, novas possibilidades técnicas e estéticas, como fotocópias, vídeos e computação gráfica. A relevância de Duke Lee no cenário artístico nacional engloba ainda o fato de ter realizado um dos primeiros *happenings* no Brasil – *Grande espetáculo das artes* (1963), no João Sebastião Bar, em São Paulo –, além de ser tido como um dos pioneiros no país a incorporar em sua obra elementos de inspiração dadá e pop. (Conheça o artista. Wesley Duke Lee Institute. Disponível em: <<https://wesleydukelee.com.br/o-artista/>>. Acesso em: 2 fev. 2023; Wesley Duke Lee. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://wesleydukelee.com.br/o-artista/>>. Acesso em: 2 fev. 2023.)

<sup>163</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 203.

Segundo Thyago Nogueira, as fotografias foram realizadas entre 1974 e 1976, fazendo uso apenas da iluminação natural no interior das malocas.<sup>164</sup> Percebe-se, no entanto, que uma imagem foge a essa regra, denunciando o uso de *flash*, como veremos adiante. Nogueira aponta ainda que quase um filme inteiro era consumido em cada retrato, a fim de que fotógrafa e modelo pudessem aprofundar a intimidade ao longo dos cliques.

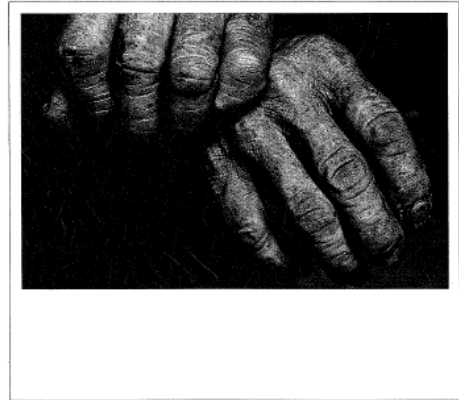
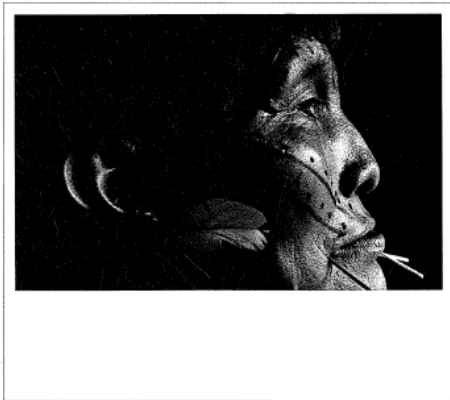
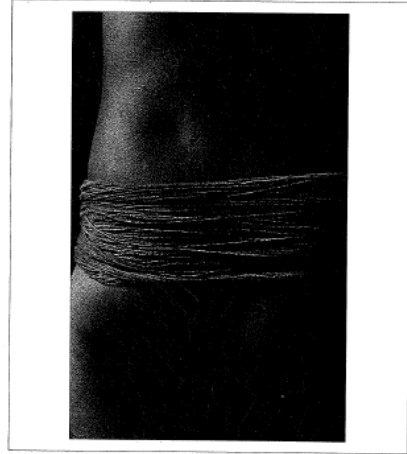
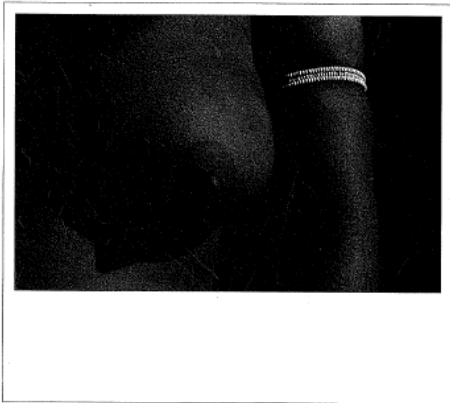
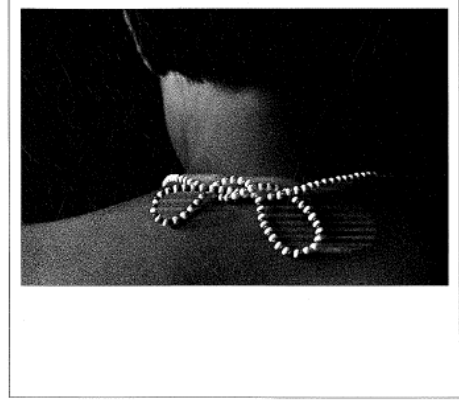
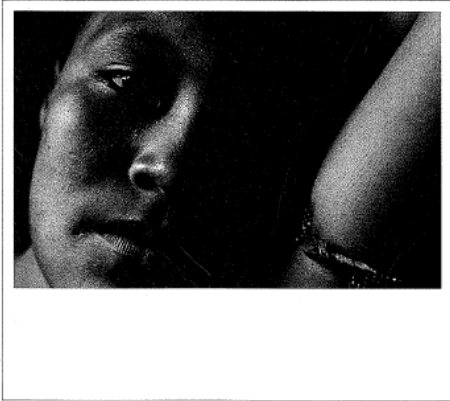
Poucos Yanomami estavam familiarizados com a fotografia e, em tempos analógicos, não era possível ver o resultado de imediato. As poses eram, portanto, mais um reflexo da intimidade do que da consciência de estar sendo retratado. A cumplicidade das imagens também era reforçada pela posição da fotógrafa, na altura do retratado, fosse ele alto ou baixo, velho ou criança.<sup>165</sup>

Em meio às trinta e oito fotografias do livro, apenas três aludem ao xamanismo. Elas se situam ao final do volume, como que à espera de que o espectador/leitor adquirisse maior familiaridade com os Yanomami e seus artefatos antes de ser introduzido a um tema de maior complexidade. Na primeira das três imagens, um homem cobre a parte inferior do rosto com uma das mãos [Fig. 12]. Os caminhos tremulantes de luz que o ladeiam sugerem que ele inala *yãkoana* e entra em contato com os *xapiri*, cuja presença na imagem justificaria os intensos contrastes claro-escuro em livro dominado pelas baixas luzes. Trata-se da única imagem do volume que atesta a presença de *flash* em sua construção.

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 198.

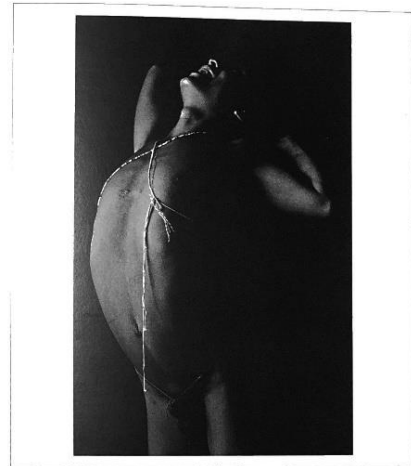
<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 198.



[Fig. 10] Páginas duplas de *Yanomami: frente ao eterno*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978a.



*No meio da maloca, sorçubo, ele se espíchoa e, de repente, dá  
um grito de alegria.*



[Fig. 11] Página dupla de *Yanomami: frente ao eterno*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978a.



[Fig. 12] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-1976. Fotografia. In: ANDUJAR, 1978a.

Na fotografia seguinte, um rosto masculino, sutilmente emergido da escuridão, fita carinhosamente um adorno com plumas, provavelmente uma braçadeira, enquanto sua cabeça está enfeitada com penugens brancas [Fig. 13]. O texto relacionado a essa imagem diz: “O adorno é mais que um enfeite, é uma identificação com o mundo espiritual”<sup>166</sup>. Os Yanomami enfeitam-se para receber os *xapiri* durante as festas *reahu*. Cada enfeite teria um respectivo correspondente entre os espíritos.



[Fig. 13] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-1976. Fotografia. In: ANDUJAR, 1978a.

Descrevendo detalhadamente os *xapiri*, Kopenawa e Albert enfatizam todo o seu esmero com a aparência antes de virem ao encontro dos xamãs: pintam os corpos e enchem-se de adornos para causar deslumbre. “Têm um porte muito imponente! Foi *Omama* que os ensinou a se enfeitar assim. Quis que fossem magníficos para vir nos mostrar sua dança de

---

<sup>166</sup> ANDUJAR, 1978a, n.p.

apresentação”, comentam os autores, referindo-se ao demiurgo yanomami.<sup>167</sup> Nos braços, os *xapiri* levam “muitos penachos de penas de papagaio e caudais de arara fincadas em braçadeiras de belas miçangas lisas e coloridas, com muitas e muitas caudas de tucano e despojos multicolores de pássaros *wisawisama si* pendurados”.<sup>168</sup> Bastante exigentes, os *xapiri* demandam que seus anfitriões terrenos estejam adornados à altura para recebê-los; caso contrário, podem desistir da visita. Na imagem, o olhar atento da figura para o adorno parece evocar seu apreço pelos significados do objeto.

A penúltima imagem do livro mostra a metade esquerda do rosto de um homem maduro, a outra metade diluindo-se na escuridão [Fig. 14]. Com os olhos fechados e o semblante sereno, usa brinco de pena e penugens brancas sobre a cabeça. Os adornos e a expressão tranquila, os olhos fechados sugerindo sono profundo, fazem-nos pensar em um xamã experiente em contato com os *xapiri* durante seus sonhos.



[Fig. 14] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-1976. Fotografia. In: ANDUJAR, 1978a.

<sup>167</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 112; grifo no original.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 112; grifo no original.

Apenas a fotografia seguinte, última do livro, faz referência ao contato com os brancos, como que a lembrar, após o êxtase xamânico, que aquela organização social se encontrava ameaçada, pela chegada de invasores e seus signos [Fig. 15]. Um Yanomami é retratado do peito para cima, com camiseta listrada e mão sobre o queixo, em pose comum a modelos ocidentais masculinos. Ao lado da imagem, o pequeno trecho textual constata a mudança e sutilmente a lamenta: “Um novo mundo abriu-se aos seus olhos. Ele é um ESTRADATHERI, morador da estrada”<sup>169</sup>, em referência à construção da rodovia Perimetral Norte, que atraiu grupos Yanomami para a vida às margens da estrada, em condições precárias, mesmo após o abandono das obras, em 1976.<sup>170</sup> Em texto na sobrecapa do volume, Andujar explicita sua preocupação: “Nos limites da ética tribal<sup>171</sup>, há uma margem grande de tolerância para o não convencional e eles se adaptam com facilidade ao novo; por isso, são vulneráveis a uma desaculturação<sup>172</sup> rápida que pode se tornar extremamente perigosa”.<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> ANDUJAR, 1978a, n.p.; grifo no original.

<sup>170</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 234.

<sup>171</sup> Na teoria antropológica, a noção de “tribo” vem sendo, há décadas, discutida e problematizada, em virtude de carregar consigo preconceitos oriundos das relações coloniais de poder, que diferenciam sociedades modernas, civilizadas, desenvolvidas – localizadas no que se costuma chamar de Ocidente – de outras tradicionais, arcaicas, primitivas – que seriam as “tribos”. Nesse sentido, a utilização – sem mediação crítica – do termo “tribo” para fazer referência a sociedades não-ocidentais vem sendo amplamente evitada no campo das Ciências Sociais. Ver, a esse respeito: FRIED, Morton H. On the Concept of “Tribe” and “Tribal Society”. *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Nova York, vol. 28, n. 4, série II, p. 527-540, fev. 1966. Disponível em <<https://nyaspubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2164-0947.1966.tb02369.x>>. Acesso em: 20 jul. 2022; MAFEJE, Archie. The Ideology of “Tribalism”. *The Journal of Modern African Studies*, Cambridge, vol. 9, n. 2, p. 253–261, ago. 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/159443>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

<sup>172</sup> O termo “desaculturação” é aqui utilizado como sinônimo de “aculturação”. Segundo a teoria antropológica da aculturação, o contato prolongado entre culturas distintas torna-as cada vez mais semelhantes, numa interinfluência mútua que pode levar à fusão entre elas. (GOW, Peter. Steps towards an ethnographic theory of acculturation. *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia*, Gdańsk, v.1, p. 34-39, 2015. Disponível em: <<https://www.ejournals.eu/Etnografia/2015/1-2015/art/8981/>>. Acesso em: 23 ago. 2020.) O antropólogo Darcy Ribeiro, parceiro de Andujar, preferia falar em “transfiguração étnica”: “um processo natural, cultural (...) através do qual um povo permanece ele mesmo à medida que muda e se adapta às condições de sobrevivência. Trata-se de um processo de autoconservação em que eles vão conservando o que é possível de sua cultura, mas não se fecham”. (GRUPIONI, Luís Donisete Benzi; GRUPIONI, Maria Denise Fajardo. Entrevista com Darcy Ribeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 158-200, nov. 1997, p. 191. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71831997000300158&lng=pt&tlang=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831997000300158&lng=pt&tlang=pt)>. Acesso em: 25 ago. 2020.)

<sup>173</sup> ANDUJAR, 1978a, n.p.



[Fig. 15] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-1976. Fotografia. In: ANDUJAR, 1978a.

Em consonância com o tom de denúncia dos textos citados, há, nas últimas páginas, um desenho e um texto atribuído ao xamã Wáراسi Hwayautheri, com quem Andujar desenvolveu forte amizade.<sup>174</sup> No texto, intitulado “Os espíritos do xamã abandonado”, Wáراسi lamenta a perda de confiança em si mesmo e seus poderes, já que não teria conseguido livrar seus parentes da morte (em virtude das epidemias contraídas dos trabalhadores da estrada). Atribui sua incapacidade à partida da maior parte de seus espíritos auxiliares (*xapiri*), que teriam retornado às suas casas, no topo das montanhas. O texto termina com a declaração cética e dolorosa: “Não sou mais xamã”.<sup>175</sup>

Apesar desse texto, o xamanismo é abordado com discrição em *Yanomami*: frente ao eterno. Andujar introduz sutilmente o espectador/leitor ao tema, em poucas imagens. Não é tema forte no livro, que imagetivamente se foca nos retratos e fragmentos de corpos e artefatos,

<sup>174</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 119.

<sup>175</sup> ANDUJAR, 1978a, n.p.

enquanto textualmente prioriza a denúncia das consequências nocivas do contato entre os Yanomami e a sociedade externa.

Se *Yanomami* é sóbrio, quanto às imagens e à diagramação, folhear *Amazônia*, outro livro publicado por Andujar em 1978, agora em parceria com George Love, é uma experiência de abundância em vários aspectos: de paisagens, de efeitos fotográficos, de quantidade e tamanho das imagens reproduzidas.<sup>176</sup> O projeto gráfico é também de Wesley Duke Lee, que dessa vez, dado o tema e a natureza das imagens, enveredou por caminhos diversos: margens externas, superiores e inferiores estreitas, emoldurando as fotografias, e ausência de margens internas, resultando em pouco espaço em branco na quase totalidade das páginas.

O livro não apresenta texto, apenas fotografias em cores de Andujar e Love. Em projeto inicial, de 1973, o volume deveria conter quarenta páginas de texto, além de cento e quarenta e quatro de fotografias. Essa versão não teria vingado em virtude do alto custo do exemplar e de divergências entre autores e editor. O livro foi publicado, em diferente configuração, em 1978, também pela Praxis. A editora havia planejado a inclusão de um único texto no volume, encomendado pelo seu diretor, José Regastein Rocha, ao poeta amazonense Thiago de Mello, que acabava de retornar ao Brasil após exílio político.<sup>177</sup> Pelo teor das críticas ambientais do poeta, no entanto, o texto não passou pela censura dos militares, e o livro acabou por ser publicado apenas com imagens.<sup>178</sup>

Segundo Nogueira, Love foi o principal idealizador do volume. Queria ele que, por meio das imagens, a publicação abordasse, com igual nível de importância, o tema “Amazônia” e o meio fotográfico: a região amazônica sendo mostrada em fotografias que eram, em si, construções da realidade.<sup>179</sup> A ideia da fotografia como artifício – construção em vez de “espelho” – é fortemente ressaltada no livro. Embora as imagens descortinem as dimensões gigantescas e certas particularidades paisagísticas e humanas da Amazônia, os autores não nos deixam imergir simplesmente no assunto. Somos constantemente lembrados de que estamos diante de imagens, com elevado grau de pensamento construtivo. Assim, as pontas de negativos fotográficos reproduzidas na abertura e no fechamento da sequência imagética – e que ressurgem em páginas intermediárias – lembram-nos continuamente de que, entre nós, espectadores, e as realidades mostradas nas imagens encontra-se, invariavelmente, o filme

---

<sup>176</sup> ANDUJAR; LOVE, 1978.

<sup>177</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

<sup>178</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 206.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 205.

fotográfico [Fig. 16]. O mesmo ocorre quando nos deparamos com margens de fotogramas impressas nas páginas. Talvez pelo mesmo motivo, as imagens, embora reproduzidas quase do tamanho do formato da página, não “sangrem”, não alcançando as bordas do papel. Emoldurando as fotografias, há margens que, embora estreitas, não nos deixam esquecer de que estamos diante de recortes, artificialmente construídos, da realidade. Um depoimento de Love é particularmente elucidativo a esse respeito:

Na verdade, o livro surgiu das convicções sobre a natureza da fotografia e sobre a experiência na região, numa tentativa de conciliar ideias desses dois universos. A Amazônia era o tema, mas o objetivo era mostrar que uma foto não é uma representação fiel do assunto. O livro foi construído para traduzir esta tese, de que aquilo que a fotografia mostra é uma impressão da realidade, apenas a minha impressão. O que você vê é a foto da floresta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes. O livro nunca foi entendido. Também, ele foi simplesmente banido, na época áurea da censura. Nunca chegou ao público. Tiraram o texto. Achávamos suficiente o leitor ter uma introdução poética da recriação de atmosfera para estar preparado a se lançar nas imagens, onde a atmosfera, e não a fidelidade a um assunto, era o objetivo.<sup>180</sup>

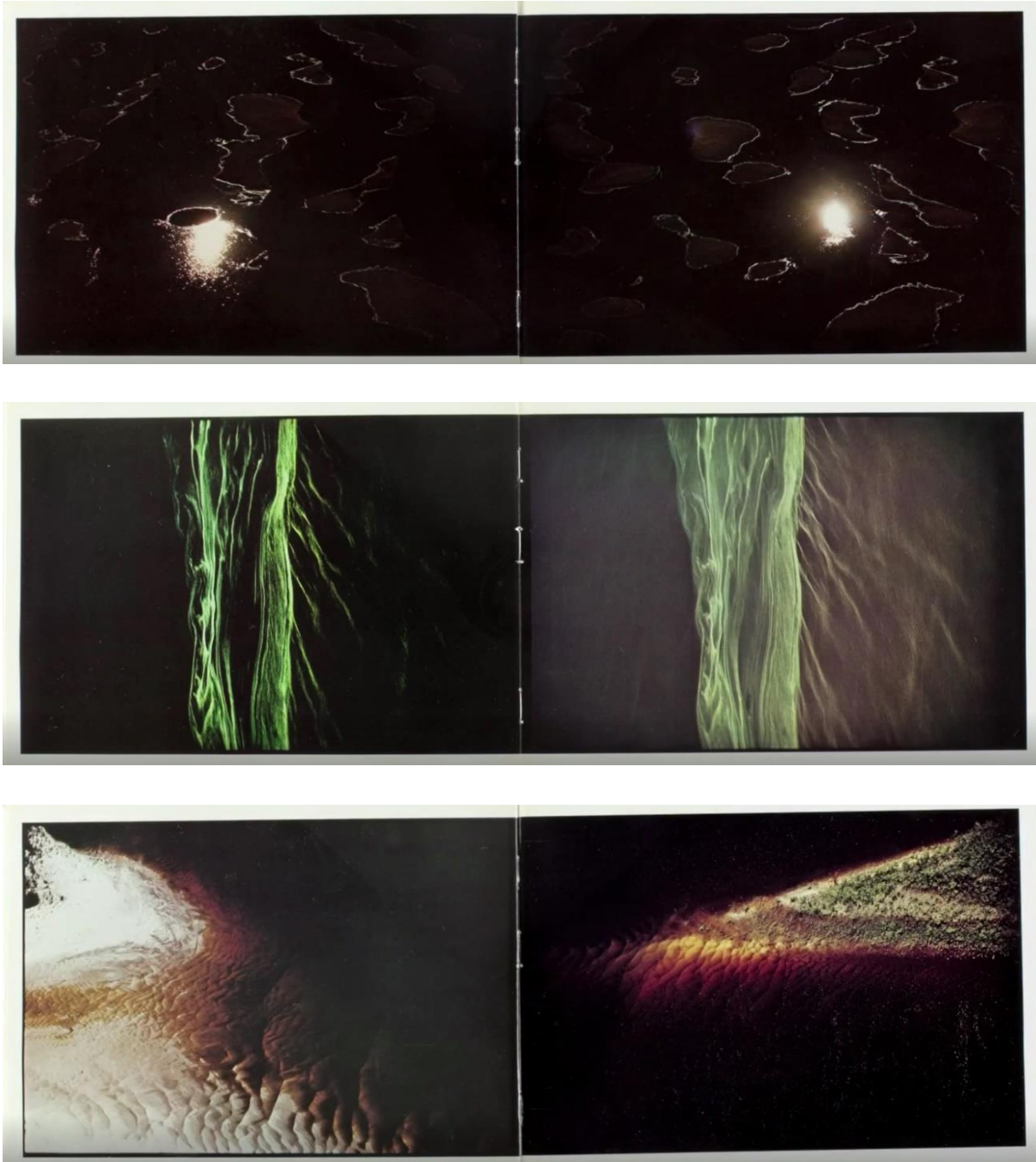


[Fig. 16] Página dupla de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

Quanto à materialidade da imagem e aos jogos visuais envolvidos, *Amazônia* faz uso abundante de texturas, repetições, espelhamentos e sequências. Há fartura de texturas diversas, em motivos que muitas vezes não se deixam reconhecer, mas que certamente nos introduzem a certa “atmosfera” amazônica, como Love queria [Fig. 17]. Por essa valorização da materialidade dos elementos, *Amazônia* torna-se um livro “tátil”, por meio de recursos

<sup>180</sup> LOVE, *apud* NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 205.

puramente bidimensionais. O uso de repetições é também frequente. Muitas fotografias são reproduzidas mais de uma vez, ou de maneira idêntica ou, como é mais frequente, com tratamentos diferenciados – espelhamentos, rotações, novos enquadramentos e intervenções de luz, etc. –, de modo a nos lembrar, uma vez mais, sobre a materialidade e o caráter de invenção da imagem fotográfica [Fig. 18].



[Fig. 17] Páginas duplas de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.





[Fig. 18] Páginas duplas de *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

As imagens não são individualmente assinadas, embora saibamos que as fotografias aéreas são atribuídas a Love – que, por ser asmático, não podia ficar longos períodos na umidade da floresta – e que as fotos de Yanomami foram realizadas por Andujar. Aproximadamente até a metade, o livro é dominado por fotografias aéreas, que exploram variadas texturas – de

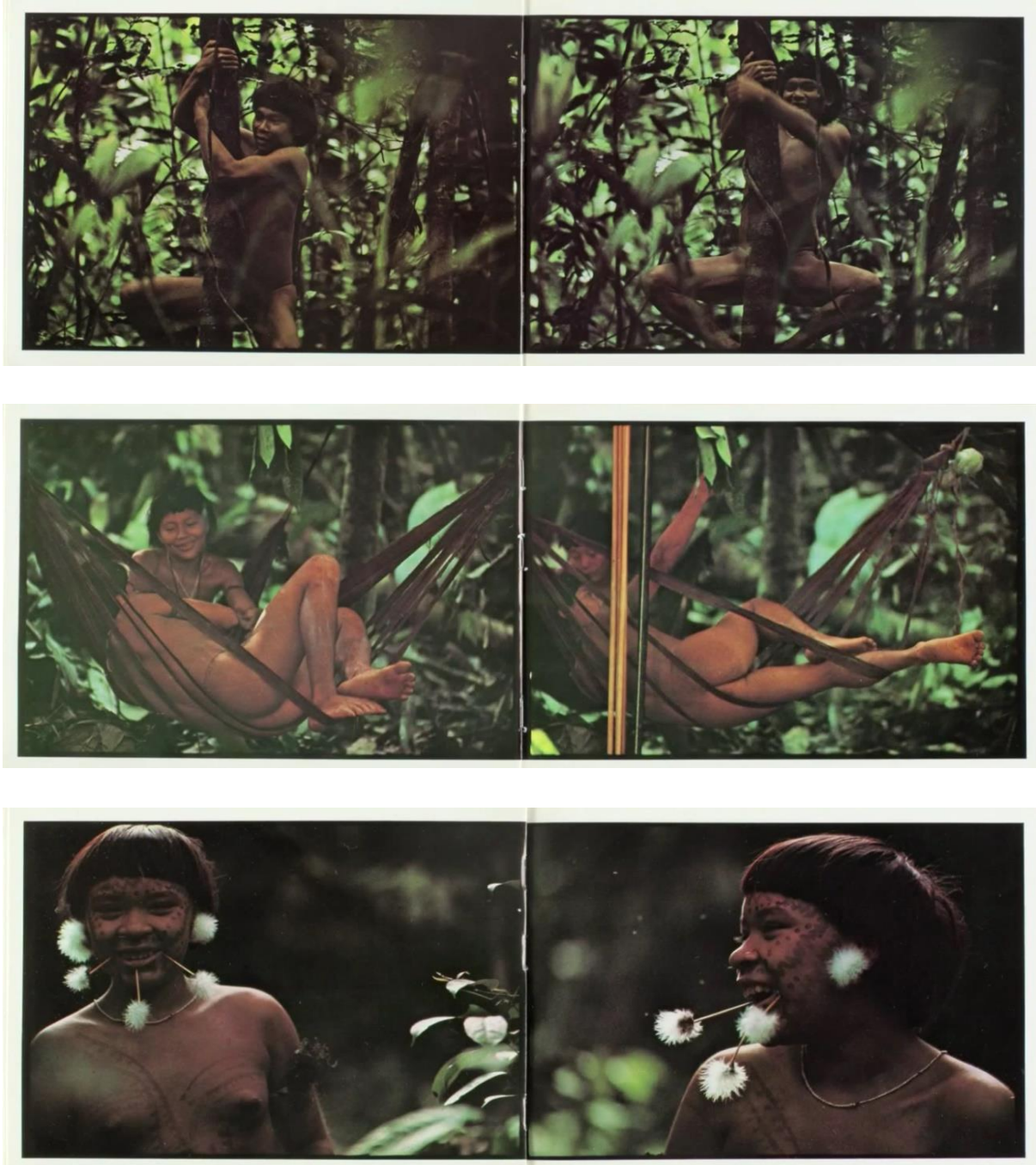
nuvens, água, rochas, solos, copas de árvores – e nos dão ideia da magnitude da região [Fig. 19]. Uma ponta de filme marca o intervalo e nos direciona a uma escala terrena, na qual novamente nos deparamos com águas e plantas, porém a partir de um ponto de vista mais horizontal. Da escala macro das paisagens vistas de cima, passamos à escala micro de texturas de folhas, por exemplo. É nesse momento que somos introduzidos às fotografias de Yanomami.



[Fig. 19] Páginas duplas de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

Eles surgem sorrindo, brincando e descansando em redes, descontraídos em sua vida cotidiana. Em páginas duplas, Andujar explora sequências, como duas fotografias de uma mesma pessoa ou dupla em momentos subsequentes, para transmitir a ideia do fluxo contínuo do tempo na vida tranquila de Yanomami isolados [Fig. 20]. Há também paralelismos, como, numa página dupla, duas fotografias de pessoas em redes – uma moça à esquerda, um garoto à

direita –, sem necessariamente nenhuma relação anterior à justaposição das imagens [Fig. 21]. Há ainda muitas pausas, que ajudam a dirigir o olhar para a imagem da página ao lado. Na imensidão de uma página dupla, por exemplo, olhamos especificamente para a pequena folha amarela mostrada por uma moça que brinca de esconder-se atrás dela [Fig. 22].



[Fig. 20] Páginas duplas de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.



[Fig. 21] Página dupla de *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.



[Fig. 22] Página dupla de *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

Novamente como última sequência do livro, deparamo-nos com imagens de *reahu* e xamanismo. São dezesseis páginas duplas, de um total de setenta e seis com imagens no volume. Mais uma vez, a margem impressa de um fotograma indica a pausa e a passagem para o novo tema. Diferentemente do restante do livro, predomina nessa sequência a exposição de uma imagem figurativa por página dupla, a outra página contendo foto não figurativa, apenas com manchas de luz, exibindo às vezes a margem do fotograma. São dez páginas duplas com essa configuração, contra seis mostrando uma imagem figurativa em cada página simples. Provavelmente pelo caráter reservado desses rituais, e pela profunda entrega emocional das pessoas que deles participam, os autores optaram por mostrar aos poucos as imagens que os abordam, intercaladas por longas pausas que, em alguns momentos, parecem solicitar do

espectador o silêncio e a reverência, e, em outros, parecem evocar sensações e visões xamânicas durante o transe.

A sequência começa com o rosto de um garoto de olhos fechados, e segue para uma imagem em que três pessoas agachadas, provavelmente um xamã em primeiro plano, têm posturas e expressões que acusam o uso recente da *yãkoana*. Na próxima página dupla, à direita, dois homens abraçados parecem cantar e dançar, um deles com penugens brancas sobre a cabeça [Fig. 23]. Ao redor do par, vemos timidamente os ondulantes caminhos de luz que Andujar usa para evocar a chegada dos *xapiri*, baseada em relatos dos próprios Yanomami sobre a configuração desse evento em suas visões xamânicas. Enquanto isso, a página à esquerda mostra listras verticais em diferentes tonalidades de amarelo, uma delas misturando-se ao vermelho. Os amarelos contrastam veementemente com o fundo negro e as baixas luzes predominantes na imagem à direita. Durante sua iniciação xamânica, após a sensação de tontura e vertigem subsequente à inalação da *yãkoana*, Kopenawa relata ter-se deparado com uma luz ofuscante, que parecia dominar tudo à sua volta:

(...) de repente, a luz explodiu num estrondo. E tudo ficou impregnado de uma claridade ofuscante. Eu só via a terra e o céu de muito longe, semeados de penugem branca cintilante. Essas pequenas penas luminosas cobriam tudo, flutuando leves no ar. Não havia mais sombra em lugar algum. Eu via tudo de cima, de uma altura assustadora. Então compreendi que estava começando a me tornar outro de verdade.<sup>181</sup>



[Fig. 23] Página dupla de *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

<sup>181</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 146.

Viveiros de Castro explica que, entre os povos ameríndios da Amazônia, é frequente a associação entre a percepção de luzes ofuscantes e a aproximação dos espíritos. Ponderando que tal visão de claridade absoluta pode estar associada à ingestão de psicoativos, como a *yãkoana*, surgindo como efeito bioquímico, afirma que tal explicação, obviamente, não é válida nas cosmovisões ameríndias, para as quais tais substâncias são canais que permitem a conexão com o mundo invisível, por onde os xamãs transitam a fim de descobrir a ampla rede de intencionalidades subjacente ao mundo visível. Remetendo à conhecida relação entre iluminação e conhecimento, o autor poeticamente associa a invisibilidade dos espíritos para as pessoas comuns à sua frequência luminosa intensa demais, seu “caráter super-visível”.<sup>182</sup> Talvez o pensamento possa ser configurado da seguinte forma: os espíritos não poderiam ser assimilados como uma experiência racional, pois sua luz seria intensa demais para ser visível pelos olhos da razão. Na página dupla em questão, é possível pensar que os homens abraçados, empoderados pela *yãkoana*, têm acesso, em seus sonhos, à claridade ofuscante dos *xapiri*.

O ápice desse raciocínio parece surgir na página dupla seguinte, uma das mais impressionantes [Fig. 24]. Na página à esquerda, as linhas de luz branca assumem tamanhas densidade e espessura que chegam a tornar-se verdadeiras massas de luz, riscos concentrados meio amorfos cuja gestualidade orgânica talvez lembre uma *action painting*, agora inscrita com luz. Os riscos invadem e cortam a composição com voracidade tal que, da pessoa retratada, distinguimos apenas os olhos, perdidos em meio à potência da luz branca. A página à direita é de um branco ofuscante quase total, maculado apenas por uma oscilante linha preta amarelada que o corta verticalmente. Os *xapiri* andujarianos parecem assumir aqui, quase, o tal “caráter super-visível”.

Em algumas páginas duplas, uma das metades é ocupada por fotografia em que não se reconhece motivo algum, apenas luzes difusas como que remetendo a visões durante intensa vertigem. Numa delas, um rapaz sentado sobre os joelhos, com o corpo molhado de suor e saliva, é rodeado por manchas de luz branca amarelada, evocando a aproximação do *xapiri*. A página ao lado, coberta por manchas difusas de luz, parece aludir à sensação de vertigem após a inalação da *yãkoana* [Fig. 25]. Em outra dupla de páginas, algumas pessoas, em escala pequena, são vistas em diagonal próximas à margem direita. Acima delas, impõem-se frenéticos caminhos de luz amarela. Esse pequeno conjunto ocupa menos de um terço da página, enquanto o restante é ocupado por massas amorfas de luz resultantes do desfoque total dos motivos. Na

---

<sup>182</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 331-332.

página à esquerda, as manchas são ainda mais difusas, carecendo de qualquer referência a dados da realidade externa. O apequenamento das dimensões dos corpos na imensidão enevoada pode aludir à fragilidade humana diante da potência da substância, que arrebatadoramente subtrai às pessoas a consciência mundana e as lança a outras zonas de conhecimento [Fig. 26].



[Fig. 24] Página dupla de *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.



[Fig. 25] Página dupla de *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.



[Fig. 26] Página dupla de *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

Das páginas duplas que contêm imagens figurativas em ambos os lados, algumas apresentam fotografias identicamente duplicadas, o que pode aludir à visão multiplicada dos xamãs durante o transe. Numa delas, um rapaz retratado do tórax para cima volta a cabeça e o olhar para um lado [Fig. 27]. Do nariz e da boca, escorrem muco e saliva, reação que comumente se segue à inalação da *yãkoana*. Por trás da cabeça, distribuem-se os frenéticos caminhos ondulantes de luz, sobretudo ao longo de uma linha horizontalizada. Em outra dupla de páginas, tais caminhos avolumam-se a tal ponto que se transformam em massa muito espessa de luz branca, que, em primeiro plano, corta horizontalmente a imagem, deixando atrás de si minúsculos elementos humanos [Fig. 28]. Os corpos, proporcionalmente pequenos, parecem aludir à submissão do homem à onipresença dos *xapiri*, que, mesmo invisíveis para a maioria dos membros da comunidade, regem e organizam todo o fluxo vital na floresta e para além dela.



[Fig. 27] Página dupla de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.



[Fig. 28] Página dupla de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.



Em duas páginas duplas já mostradas [Figs. 26 e 28], a posição da fotógrafa, que capta a cena de cima, parece sugerir uma troca de ponto de vista, na acepção do perspectivismo ameríndio – que, amplamente relacional, tem nas relações predador-presa campo altamente propício para as inversões perspectivas. Por exemplo, “os animais predadores e os espíritos (...) veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores”.<sup>183</sup> Os espíritos, em particular, jamais viram presa: seu ponto de vista é sempre dominante. “(...) o que define os espíritos é, entre outras coisas, o fato de serem supremamente incomedíveis; isso os transforma em comedores por excelência, ou seja, em antropófagos”.<sup>184</sup> Nas imagens em questão, a fotógrafa parece assumir o ponto de vista privilegiado dos espíritos: de cima e de longe, visualiza os seres humanos como minúsculas criaturas, sem ser vista de volta por eles. Aliás, como reiteradamente afirmam Kopenawa e Albert, os *xapiri*, em sua visão onipotente, veem sempre os humanos, mas apenas os xamãs são capazes de vê-los em contrapartida, e sob muitas condições. São os *xapiri* que decidem para quais xamãs tornar-se-ão visíveis, aqueles que houverem cumprido todas as suas exigências de hábitos alimentares e comportamentais.<sup>185</sup> A fotógrafa-*xapiri* parece, então, assumir momentaneamente a perspectiva daquele que pode ver sem ser visto, devorar sem ser devorado, detendo sempre o ponto de vista dominante.

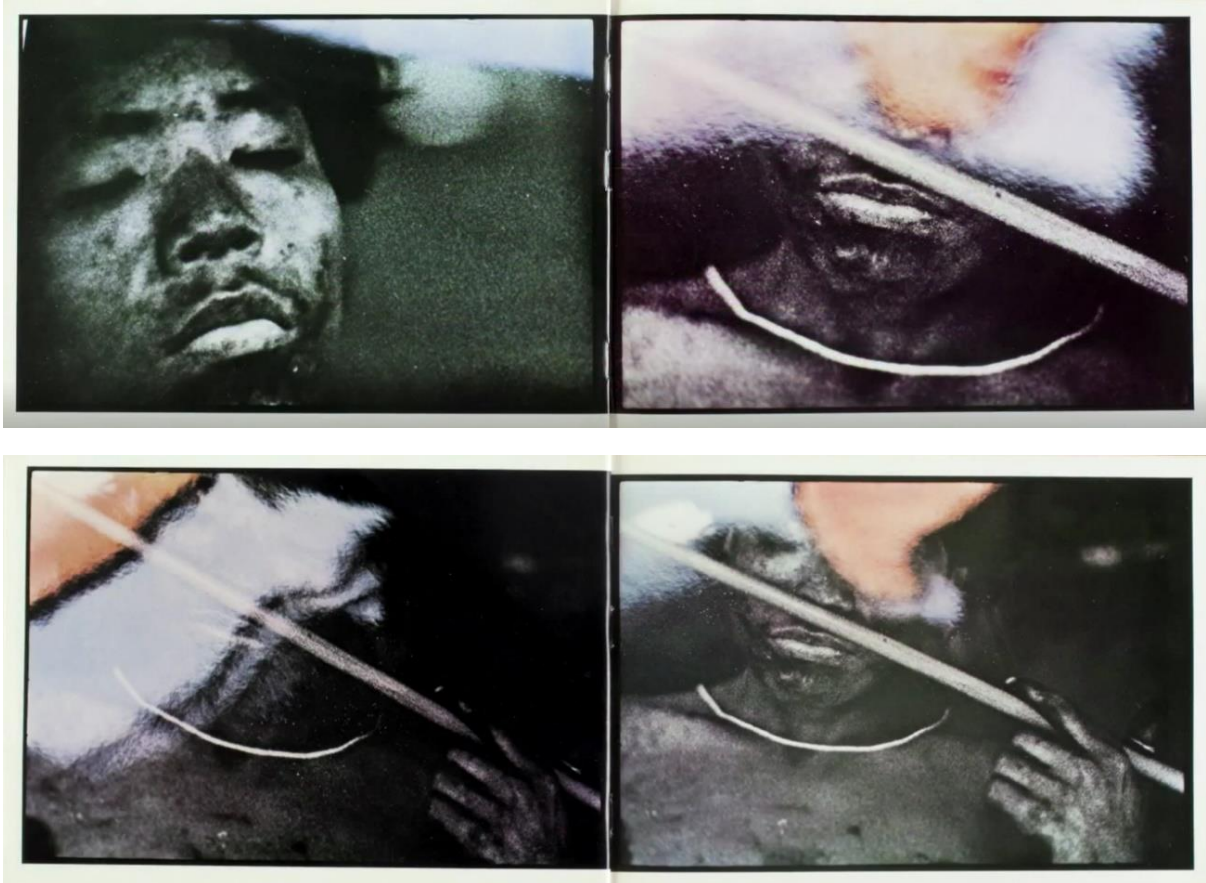
A migração da consciência e o acesso a visões de outra natureza são, muitas vezes, associados a níveis de desconstrução da própria imagem fotográfica, ressaltando sua materialidade. Numa sequência, um homem posiciona logo abaixo do nariz o *horoma*, tubo de madeira pelo qual se sopra e inala *yãkoana* [Fig. 29]. As intervenções de luz realizadas por Andujar criam manchas – ora brancas ora rosadas, muito espessas e com alto grau de opacidade – que se superpõem à parte de cima da cabeça do modelo, chegando até a cobri-la como um todo, como que a sugerir o acesso a outro patamar da consciência.

---

<sup>183</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 350.

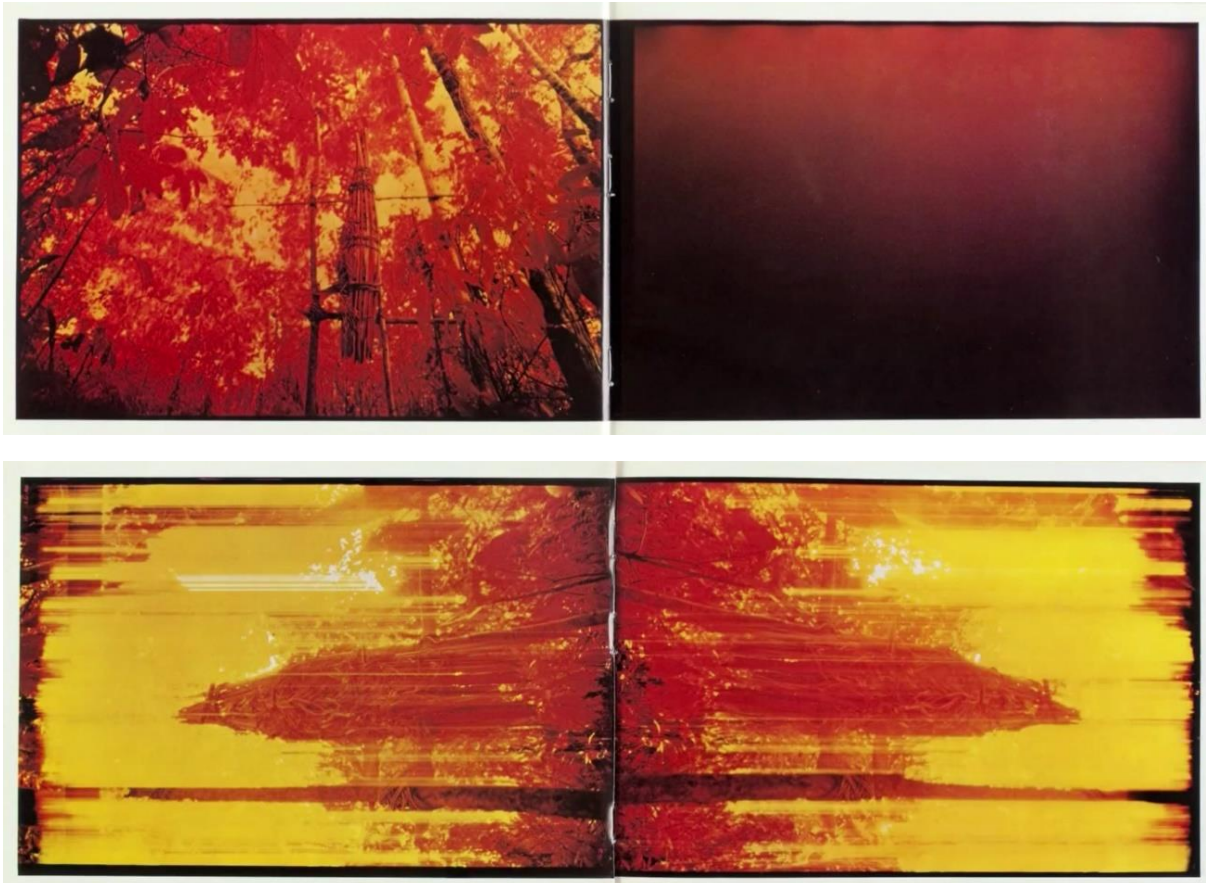
<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 392-393.

<sup>185</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015.



[Fig. 29] Páginas duplas de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

O ápice dessa relação parece surgir na sequência em que uma urna funerária na floresta, fotografada com filtro infravermelho, de baixo para cima, transforma-se, na dupla seguinte de páginas, em manchas e riscos vermelhos e amarelos sobre fundo em que a referência à floresta é apenas uma evocação distante [Fig. 30]. Os vermelhos que, na fotografia de origem, lembram sangue, fogo e morte parecem, nas páginas seguintes, levar esses significados ao paroxismo e, contraditoriamente, esvaziá-los na materialidade da imagem.



[Fig. 30] Páginas duplas de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. In: ANDUJAR; LOVE, 1978.

Tanto em *Yanomami: frente ao eterno* quanto em *Amazônia*, o projeto gráfico de Duke Lee é marcado pelo discurso direto, objetivo, que enaltece as particularidades de cada conjunto de imagens. De um lado, há a sobriedade das fotografias de *Yanomami*, que, em formato retangular, estão inseridas em retângulos que não lhes são proporcionais, garantindo maior espaço em branco ao redor de um ou dois de seus lados – retângulos, por sua vez, rodeados por margens brancas generosas, consubstanciando um projeto gráfico limpo e arejado. De outro, há a exuberância das fotografias de *Amazônia*, que, quando dispostas na página dupla sem margens internas, chegam, por vezes, a lembrar a vastidão da tela de cinema. Nos dois livros, sobressai o aspecto enigmático das imagens, nas quais o jogo de ocultação/revelação dos motivos é caro à poética dos dois fotógrafos envolvidos.

*Yanomami: frente ao eterno*, preto-e-branco, é sóbrio, delicado, sutil. Sua poesia reside justamente na simplicidade plástica e projetual, na singeleza dos motivos, na visualidade

franca e sugestiva. A fotógrafa encontra-se sempre na altura do retratado, dialogando de perto com seus modelos. Os enquadramentos fechados e a luz que acaricia delicadamente os corpos revelam apenas partes: o discurso é metonímico. O que vemos são fragmentos de corpos emergindo da escuridão: a negritude do fundo não nos permite a contextualização do espaço. Predominam os suaves contrastes claro-escuro, a luz viscosa que avoluma e, sutilmente, revela. Uma única imagem traz o brilho ofuscante dos *xapiri*, e os contrastes explodem para dar conta do assunto.

Já *Amazônia*, em cores, é exuberante, tátil, imprevisível. Sua poética é a do estranhamento, da surpresa. “O que é isso?”, perguntamo-nos inicialmente, apenas para nos darmos conta de que o “isso” não importa tanto; mais decisivas são as diversas sensações que nos transmitem as imagens, a tal “atmosfera” a que Love aludiu. Muito mais que registros de uma realidade exterior, as fotografias pretendem-se construções de realidades possíveis. As posições dos fotógrafos são múltiplas: ora as vistas aéreas de Love, ora a relação horizontal de Andujar com os modelos, ora a vista de baixo que amplifica urna funerária e floresta. Em contraponto à visualidade franca de *Yanomami*, há aqui uma poética de recursos visuais múltiplos, de modo a evidenciar, continuamente, o pensamento técnico e construtivo da imagem fotográfica.

Enquanto *Yanomami* apenas de leve toca no tema do xamanismo, *Amazônia* aborda-o fartamente, tanto em relação à quantidade e às dimensões das imagens como quanto à variedade de efeitos visuais utilizados. As sugestões semânticas – ora o deslocamento dos *xapiri*, ora a migração da consciência no transe xamânico, ora outros significados, nunca esgotáveis – são possibilitadas, por um lado, pela intensa experimentação técnica e o exímio conhecimento das possibilidades da fotografia analógica e, por outro, pelo aprofundamento da convivência de Andujar com o povo Yanomami. Como sugeriu Love, era preciso conhecer bem as duas realidades: a amazônica e a fotográfica. No caso de Andujar, o conhecimento da realidade amazônica focava-se decisivamente na compreensão cultural dos Yanomami. O experimentalismo técnico buscava dar forma a seus conhecimentos etnológicos.

Ambos os livros foram censurados pelo governo militar e, mesmo após o fim do regime, nunca chegaram a ser disponibilizados em livrarias, apenas em sebos. Segundo Andujar, pouco tempo após as duas censuras, Regastein Rocha, transtornado, abandonou a

direção da Praxis e, em seguida, a própria editora chegou ao fim.<sup>186</sup> A raridade dos livros, sua qualidade artística e relevância na trajetória de Andujar fazem com que, atualmente, exemplares cheguem a atingir preços robustos em sebos virtuais.

#### **1.4 Xamanismo yanomami em fotofilme: *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985)**

Fotografias de Andujar sobre o modo de vida tradicional yanomami carregam já consigo forte ideia de movimento, de constituírem instantes de um fluxo vital que perdura indefinidamente, marcado pela circularidade e a repetição. Muitas imagens parecem evocar um antes e um depois, quase como fotogramas de uma narrativa cinematográfica. Tal característica da fotografia andujariana é potencializada pelo já mencionado gosto da artista por pequenas sequências fotográficas.

Esse potencial de movimento, latente em fotografias de Andujar, é fortalecido quando imagens da artista passam a servir de matérias-primas para a construção de uma narrativa audiovisual. Na década de 1980, como coordenadora da CCPY, Andujar convidou o diretor Marcello Tassara para realizar um filme a partir de seu amplo arquivo yanomami, composto por fotografias e sons captados pela artista em suas incursões pelas terras da comunidade. *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985) constitui o terceiro fotofilme de Tassara, com trinta e quatro minutos de duração. Patrocinado por duas ONGs internacionais (Oxfam e Fastenopfer), o filme tinha por objetivo apresentar ao público aspectos sociais e culturais do povo Yanomami, denunciando as invasões destruidoras dos “brancos” sobre suas terras. Pretendia, em última instância, contribuir para a obtenção do apoio da opinião pública em favor da homologação do território yanomami.<sup>187</sup>

O projeto foi apoiado pela TV Cultura, emissora que cedeu sua mesa de animação para a confecção do filme e, posteriormente, exibiu-o várias vezes em sua programação, colaborando para a notoriedade nacional da obra. Internacionalmente, *Povo da Lua, Povo do Sangue* foi exibido em diversos festivais pela América, Europa e Ásia, além de ter sido agraciado com o prêmio de melhor curta-metragem na edição de 1985 do Festival de Cinema Documental de Oberhausen, na Alemanha.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

<sup>187</sup> ELIAS, 2009, p. 3.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 3.

Após texto introdutório em inglês, que fornece informações gerais sobre os Yanomami e as ameaças por eles sofridas em virtude dos interesses financeiros dos “brancos” sobre suas reservas, o filme apresenta sequencialmente, uma a uma, fotografias de membros da comunidade portando no tórax placas com inscrições numéricas – imagens que, nos anos 2000, viriam a constituir a série *Marcados*. Na última imagem do bloco, vemos, na parte superior direita da tela, o rosto de um jovem cujo corpo é coberto por uma grande bandeira nacional, com sua inscrição positivista de “Ordem e Progresso”. Esse pequeno bloco de imagens, intercaladas pelos sons de um projetor analógico de slides, dá-nos, já de início, o tom do filme: a denúncia contra a introdução forçosa de signos (numerais, bandeira) alheios ao modo de vida yanomami.

O filme segue dividido em duas grandes partes. A primeira é destinada a revelar aspectos da cosmovisão, da organização social e das práticas cotidianas do povo Yanomami. As fotografias de Andujar, sucedendo-se na tela, são acompanhadas por diversos tipos de sons captados *in loco*, alguns trechos musicais e a narração em *off*, na voz suave de Marlui Miranda, que surge intermitentemente para explicar determinados aspectos da vida comunitária. Os movimentos de câmera no interior das fotografias, assim como recursos de fusão, justaposição e multiplicação de imagens, põem em movimento parte do arquivo fotográfico de Cláudia, conferindo ritmo à narrativa visual.

A segunda parte do filme, por sua vez, foca-se em aspectos da chegada maciça dos “brancos” às terras yanomami a partir da década de 1970. Membros da comunidade passam a usar roupas, recebem instrução religiosa católica, têm suas casas ocupadas por imagens da cultura de massa (cartazes com mulheres seminuas, por exemplo), contraem doenças diversas, morrem aos milhares em virtude de epidemias. O tom suave e didático da primeira parte do filme dá lugar ao tom melancólico da segunda, que se foca na avalanche capitalista sobre as terras e os aspectos culturais yanomami.

A primeira parte do filme, que dura pouco mais de dezessete minutos, culmina com a abordagem das cerimônias *reahu*, que se estendem por cerca de uma semana, reunindo várias comunidades diferentes em uma única aldeia, conforme explica a narração em *off*. Conforme já mencionado, cerimônias desse tipo presenciam experiências de transe decorrentes do consumo da *yãkoana*, inalada conjuntamente por todos os participantes do sexo masculino no último dia de festa. Mais de quatro minutos do filme são dedicados a abordar o transe subsequente ao consumo da substância, o que aponta para a importância desses rituais no modo de vida

yanomami.<sup>189</sup> É esse trecho específico do filme, que trata de experiências de transe, que será analisado a seguir.

Inicialmente, acompanhando uma imagem em que negras silhuetas contrastam com luzes intensas, ouvimos longos gritos masculinos, de uma voz excitada e trêmula, sobre um fundo sonoro em que vozes se misturam, de modo indiscernível, no alvoroço de um encontro comunitário. Já na imagem seguinte, um dos corpos masculinos nus apresenta uma grande mancha de luz no lugar da cabeça, dando a ver o mencionado uso combinado de *flash* e longa exposição pela fotógrafa. A câmera movimenta-se por essas imagens e ouvimos os ruídos da algazarra, até que se inicia a narração em *off* explicando a cerimônia *reahu*, acompanhada por fotografias que apresentam corpos femininos e masculinos nus ou enfeitando-se para a festa. Seguem-se imagens de homens segurando uma cuia e vertendo-a sobre o nariz e a boca. A voz *off* explica o uso da *yãkoana* por xamãs<sup>190</sup> para, entrando em contato com os espíritos, proteger a comunidade de doenças e infortúnios, ao mesmo tempo em que se sucedem fotografias de rostos masculinos, provavelmente xamãs yanomami.

Vemos novamente imagens de um homem aspirando a substância até que se inicia a abordagem do transe propriamente dito. Diante da câmera cinematográfica, algumas fotografias realizam um movimento circular. Elas mostram em sequência: um homem desacordado (o mesmo que, segundos antes, inalava *yãkoana*); outro de pé, de costas (como que a dançar para os espíritos), cercado por manchas tremulantes de luz; e a metade inferior de um rosto, coberto por uma mão (como que a aspirar a substância), com manchas ondulantes de luz, mais uma vez, acompanhando a imprecisa figura. Simultaneamente, gemidos, gritos e cantos compõem a trilha sonora.

Em *A queda do céu*, relatando o ritual de iniciação ao xamanismo de Kopenawa, quando seu sogro o teria submetido, seguidas e diversas vezes, ao consumo da *yãkoana*, o xamã e Albert mencionam sensação de vertigem: “Primeiro, a floresta se transformou num imenso vazio que ficava rodopiando em torno de mim”.<sup>191</sup> É possível que o movimento circular das imagens diante da câmera remeta a essa sensação de tontura subsequente à inalação do pó.

---

<sup>189</sup> Muitas das fotografias mostradas nesse trecho do filme foram posteriormente publicadas no livro *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*. (ANDUJAR, 1998).

<sup>190</sup> Na narração em *off*, é utilizada a palavra “pajés”. Opto aqui por manter o termo “xamãs”, que vem sendo empregado ao longo deste texto, e não desvirtua o sentido proposto na narrativa fílmica, uma vez que os dois termos são utilizados para referir-se a membros da comunidade que desempenham semelhante papel social.

<sup>191</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 146.

Quanto aos gemidos e gritos, os autores explicam que os primeiros contatos com a substância, tendo em vista sua potência, costumam gerar pavor e descontrole:

No começo, quando a pessoa ainda não conhece o poder da *yãkoana*, não fica de pé muito tempo. Foi também o que aconteceu comigo. Sua força me fez morrer e me jogou para trás na hora. Então, rolei no chão, me contorcendo de pavor e gemendo: ‘Akaaa! Akaaa!’.<sup>192</sup>

Semelhante sensação de arrebatamento parece ser vislumbrada nos fragmentos de rostos em transe que, na sequência do filme, surgem e desaparecem sutilmente na escuridão, envoltos em luzes muito baixas. A narração em *off* entra novamente em cena, desta vez para referir-se ao consumo da *yãkoana* por todos os homens no último dia da festa *reahu*. A voz é acompanhada por fotografias de rostos e corpos em transe, no interior e ao longo das quais a câmera se movimenta lentamente, revelando e escondendo, sucessivamente, aspectos determinados de cada imagem.

A narração é interrompida, e os gritos e gemidos intensificam-se sobre um fundo musical que amplifica a atmosfera de suspense. Manchas ondulantes de luz dominam progressivamente a tela, alternando-se e, por vezes, sobrepondo-se a imagens de homens em transe. Tais manchas ora aparecem e desaparecem numa fração de segundo, ora desenvolvem rápidos movimentos laterais pela tela, ora alternam-se freneticamente, numa sequência que dura mais de trinta segundos [Fig. 31]. Segundo Elias, esse efeito visual é obtido pela combinação de recursos fotográficos (o já referido uso combinado de *flash* e longa exposição por Andujar) e cinematográficos (a animação das fotografias por Tassara, com “movimentos bruscos e fusões”).<sup>193</sup> A tensão crescente da narrativa justifica-se pelo fato de esses frenéticos caminhos de luz remeterem ao modo pelo qual, na cosmovisão yanomami, os *xapiri* se aproximam do xamã em transe, conforme já discutido.

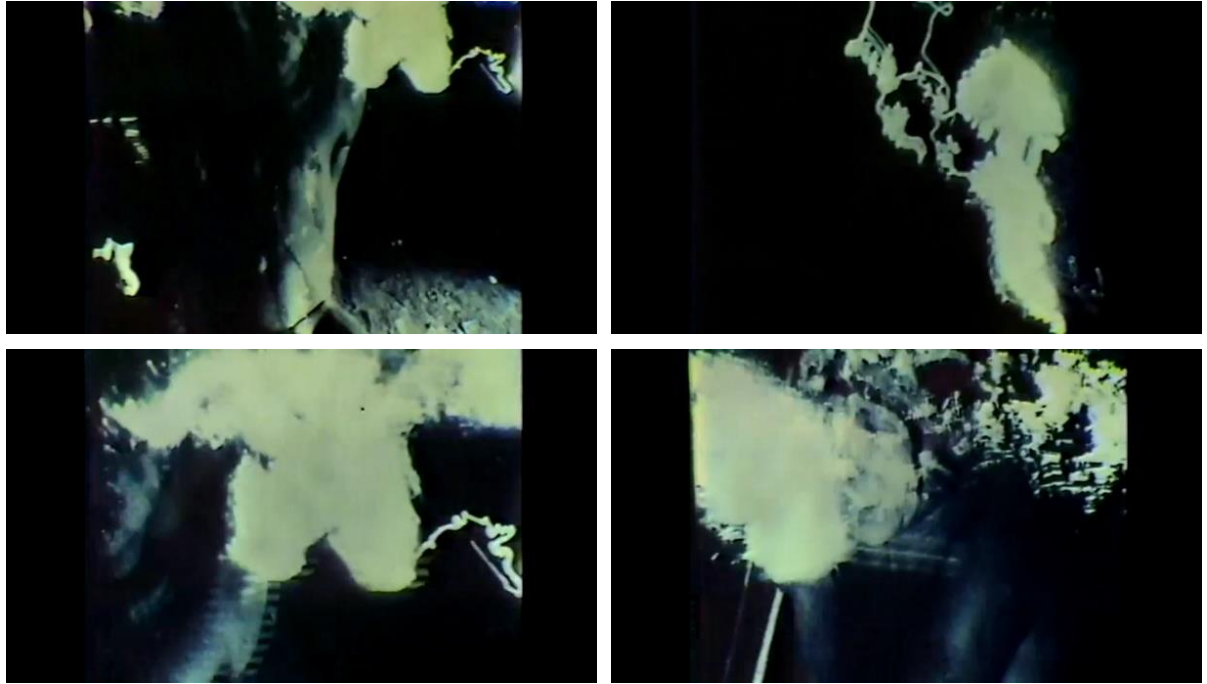
Às luzes ondulantes, segue-se a fotografia colorida de um garoto em transe, com o rosto e o olhar voltados lateralmente. A câmera aproxima-se progressivamente de seu olho, com cortes intercalando planos cada vez mais fechados, até que um clarão de luz amarela invade gradativamente a tela e a domina por completo [Fig. 32]. A sequência sugere que o garoto vê aquele clarão. Os gritos e ruídos cessaram, e a dominante luz amarela é acompanhada apenas

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 145.

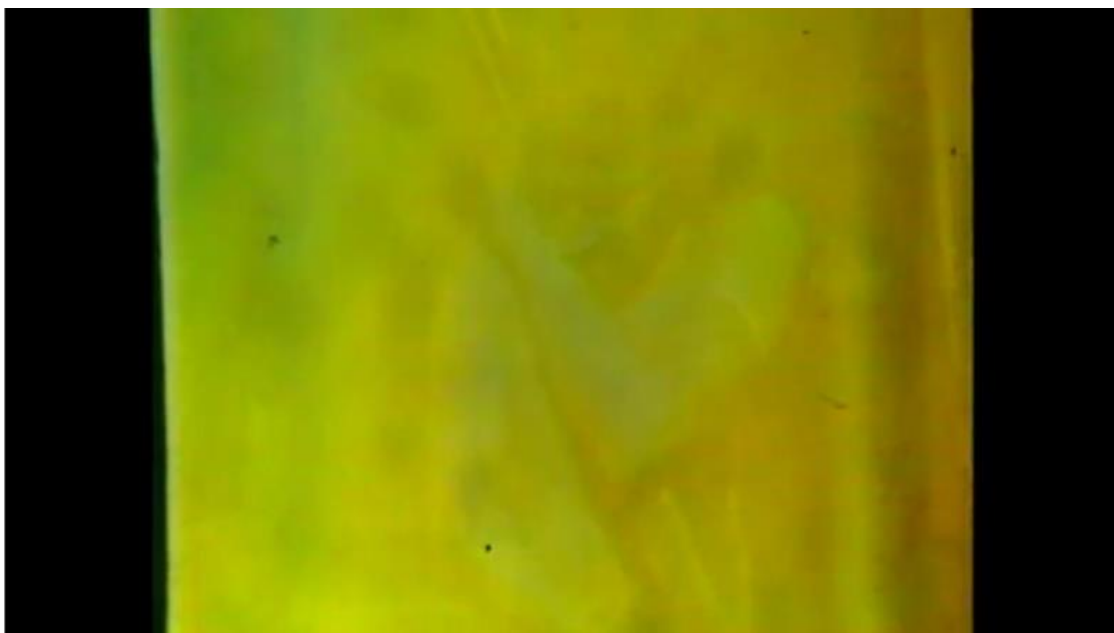
<sup>193</sup> ELIAS, 2009, p. 3.



pelo fundo musical em que poucas notas, repetidas rápida e incessantemente, aludem ao estado de transe. Invasão completa de luz, sons repetidos à exaustão: a narrativa parece chegar ao clímax, o transe consuma-se em recursos audiovisuais.



[Fig. 31] Frames do filme *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), de Marcello Tassara. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LACA3FzFCuY&t=1383s>>. Acesso em: 5 dez. 2017.



[Fig. 32] Frame do filme *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), de Marcello Tassara. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LACA3FzFCuY&t=1383s>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

Após o intenso clarão e mais uma curta sequência de luzes piscantes, a câmera começa a desfilar pelo corpo curvado de um homem deitado, os braços abertos e o semblante sereno, imerso em sono profundo. A câmera atravessa lentamente seu corpo e detém-se por um momento no rosto adormecido. Contrastando com a face serena dessa figura, segue-se uma sequência de rostos masculinos, também adormecidos, mas com a testa franzida e a boca em movimento, em expressões que sugerem, ao mesmo tempo, prazer e dor. Os gritos retornam sobre o fundo musical de notas repetidas. Em seu livro, Kopenawa e Albert explicam que os rapazes que não são xamãs, ao ingerirem *yãkoana* ao final das festas *reahu*, “rolam de medo na poeira, chamando as mães! Em lugar de cantos, só se ouvem deles lamentos e gemidos (...)”.<sup>194</sup> Talvez seja o caso dos homens retratados nessas imagens. Por sua vez, os xamãs “se esforçam sem trégua para responder aos *xapiri*. Os cantos dos espíritos sempre estão atrás deles, e nunca os deixam mudos”.<sup>195</sup> É provável que uma fotografia mostrada pouco depois da sequência de rostos contorcidos, e já bem perto do final do trecho analisado do filme, apresente um xamã yanomami. Trata-se de uma das obras comentadas do livro *Yanomami: frente ao eterno* [Fig. 14]. A expressão de paz e serenidade do homem maduro sugere longos anos de contato com a *yãkoana* e os *xapiri*, segundo o pensamento de seu povo.

A sequência fílmica que aborda o transe termina com a fotografia de um rapaz adormecido, deitado de lado, com a cabeça apoiada em um dos braços [Fig. 33]. Seu corpo estendido encontra-se na parte inferior da imagem, enquanto todo o restante da cena está imerso ou na escuridão ou em intensa fumaça, o que não permite a contextualização do local onde se encontra a figura. O corpo parece flutuar na escuridão enevoada, o que simbolicamente pode aludir à alteração da consciência durante o transe xamânico. O desaparecimento dessa fotografia na escuridão marca o fim da primeira parte do filme.

Em *Povo da Lua, Povo do Sangue*, o movimento já evocado pelas fotografias de Andujar é atualizado e potencializado pelos recursos audiovisuais de Tassara. Expedientes visuais (sucessão das fotografias no tempo, montagem, movimentos diversos da câmera cinematográfica) e sonoros (sons captados na Amazônia, narração em *off*, fundos musicais) coadunam-se para levar o espectador a vivenciar mais intensamente o júbilo e o drama yanomami, a desenvolver empatia pelo modo de vida da comunidade, bem como repúdio pela ameaça por ela sofrida, numa narrativa de tom didático e profundamente militante.

<sup>194</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 168.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 168.



[Fig. 33] Frame do filme *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), de Marcello Tassara. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LACA3FzFCuY&t=1383s>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

No trecho analisado do filme, os caminhos e as manchas amorfas de luz, por exemplo, que, por diversas vezes, piscam e cruzam rapidamente a tela, põem o espectador no lugar do xamã, como se o primeiro presenciasse a chegada dos *xapiri*. O mesmo acontece com a tela inteiramente dominada por tons de amarelo – sugerindo a invasão de luz relatada por xamãs em suas visões –, ao som de notas musicais freneticamente repetidas – evocando a alteração da consciência do sujeito e, mais profundamente, do próprio sujeito. São, ao mesmo tempo, o garoto retratado por Andujar e o espectador do filme de Tassara que se deparam com a explosão de luz e os sons hipnóticos que aludem ao transe. Visual e sonoramente posto no lugar daquele que aspira a *yãkoana*, o espectador é levado a vivenciar minimamente a experiência xamânica (guardados todos os intransponíveis limites culturais), o que, no contexto de militância política em que o filme foi criado, visaria a contribuir para sua sensibilização à causa yanomami.

### 1.5 Cosmóvisão yanomami em desenhos: *Mitopoemas Yãnomam* (1978)

Já em 1974, Andujar concebeu outro tipo de projeto imagético, para além do fotográfico. À medida que se aprofundava em aspectos culturais yanomami, via-se cada vez mais interessada em seu modo próprio de compreender o mundo. Resolveu, então, em parceria com Zacquini, pedir que os próprios Yanomami elaborassem desenhos mostrando aspectos de sua realidade. Na citada entrevista de 2004, a artista relata uma de suas motivações para esse projeto:

Por meio dos grafismos dos Yanomami tentei me aproximar de sua cultura. Eu aprendera a língua deles com dificuldade, mais ou menos como uma criança: ouvindo e repetindo. Na época não existia um método de ensino da língua yanomami. Fiquei muito interessada em seus mitos e queria entendê-los melhor. Assim, pedia para desenharem o que desejassem e depois solicitava suas descrições. Então eles me narravam seus mitos. Isso se transformou em um método de trabalho, realizado com um amigo, o missionário Carlo Zacquini: gravávamos suas falas para transcrevê-las ao português.<sup>196</sup>

Além da busca por compreender as narrativas míticas, havia outra motivação por trás daquela iniciativa, conforme me afirmou Andujar em nosso encontro: realizar a experiência de trocar o lugar de autoria das imagens, que até então havia sido exclusivamente dela.

Também essa ideia de pedir para eles desenharem surgiu porque eu pensei, em primeiro lugar, que eu já fiquei muito tempo com eles, não? Eu fotografava eles muito... Como ao longo do tempo eu também fotografei, eu pensei que seria interessante eu ver como eles se enxergam no papel. Era uma coisa, obviamente, completamente nova, nunca usaram papel ou lápis ou cores assim na vida. Era uma novidade. Eu estava curiosa de ver o que eles vão fazer. Então, a partir dessa curiosidade minha, eu passei um tempo com eles, deixando eles desenharem. Mas eu nunca falei o que desenhar.<sup>197</sup>

Conforme enfatiza a artista, os Yanomami não tinham experiência anterior com desenho/pintura sobre suportes bidimensionais. Albert explica – e será desenvolvido mais adiante – que, em uma das acepções do termo, “imagem” é, para eles, algo que deve ser presentificado, tornado vivo durante o transe xamânico, em vez de apresentado sobre um

<sup>196</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 108.

<sup>197</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

suporte, como entre nós.<sup>198</sup> Para esse tipo de “imagem”, o único “suporte” que os xamãs tradicionalmente utilizam é o próprio corpo: é por meio dele que incorporam os *xapiri* invocados durante as sessões xamânicas. De modo mais amplo, para toda a comunidade, o corpo serve de suporte a pinturas realizadas com tintas vegetais, por meio das quais os Yanomami enfeitam-se e conectam-se com os *xapiri*<sup>199</sup> – noção de “imagem” aqui mais próxima à ocidental. Andujar e Zacquini forneceram a um grupo papeis e canetas hidrográficas, cuja tinta apresenta secagem rápida, e obtiveram em retorno quase cem desenhos.<sup>200</sup>

No plano de pesquisa submetido à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) em 1976, solicitando apoio financeiro para retornar aos Yanomami e aprofundar-se no projeto dos desenhos, a artista descreve o método de trabalho que havia desenvolvido durante a estada anterior:

Inicialmente foram selecionados todos os índios que a isso se dispuseram e foi pedido que fizessem desenhos de tema livre. A maioria preferiu repetir sua pintura corporal. Aos indivíduos cujo trabalho demonstrou interesse acima da média, pedi que desenhassem cenas da vida cotidiana. Desse grupo, foi selecionado um grupo menor baseado no interesse que mostraram no trabalho. O próximo passo foi pedir aos últimos que ilustrassem personagens que considerassem importantes por qualquer razão. Daí se partiu para a investigação da mitologia. Foi pedido a cada Yanomami uma descrição e um comentário de seus próprios desenhos.<sup>201</sup>

Em maio de 1976, a FAPESP aprovou a proposta de Andujar, concedendo-lhe a bolsa. Já em junho, ela e Zacquini embarcavam de São Paulo a Boa Vista, a bordo de um Fusca preto que ganhou o apelido de Watupari (espírito urubu). Levavam na bagagem muitos quilos de papeis e canetas, além de filmes infravermelhos e materiais para prestar assistência à comunidade.<sup>202</sup> Apesar de não haver estabelecido data de retorno a São Paulo, já em 1977 a fotógrafa era obrigada pelo governo militar a deixar a Amazônia, como referido acima. Até então, dava seguimento ao trabalho dos desenhos, visando à publicação de um livro.

Segundo Andujar, dentre os Yanomami, “os que mais se interessaram em desenhar foram os xamãs”<sup>203</sup>, o que talvez decorresse do fato de serem eles os membros da comunidade

<sup>198</sup> ALBERT, 2014, p. 237-248.

<sup>199</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 109.

<sup>200</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 199.

<sup>201</sup> ANDUJAR, *apud* NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 199.

<sup>202</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 200.

<sup>203</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 109.

mais acostumadas a lidar com “imagens”, embora de outra natureza, nos sonhos induzidos pela *yãkoana*. Certamente esse engajamento de xamãs nas atividades de desenho ia ao encontro do desejo de Andujar de compreender mais profundamente aspectos da cosmovisão yanomami.

Em 1978, em São Paulo, além dos dois livros já analisados – *Yanomami: frente ao eterno* e *Amazônia* – a artista lançou ainda um terceiro livro, *Mitopoemas Yãnomam*, dedicado a divulgar os resultados da pesquisa com os desenhos.<sup>204</sup> Publicada pela Olivetti do Brasil S.A., a edição é trilingue (português-italiano-inglês). Bardi ocupou-se da introdução do volume e das traduções para a língua italiana.

O projeto gráfico ficou a cargo de Emilie Chamie, artista gráfica de origem libanesa. Nos anos 1950, Chamie estudou no Instituto de Arte Contemporânea do MASP e, na década seguinte, trabalhou no escritório *forminform*, fundado por Alexandre Wollner, Geraldo de Barros, Walter Macedo e Rubens Martins. Pelo projeto gráfico de *Mitopoemas Yãnomam*, Chamie ganhou o prêmio de “melhor artista gráfica do ano”, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).<sup>205</sup>

Com design arejado, o livro é organizado num *grid*<sup>206</sup> de quatro colunas, com fonte sem serifa e alinhamento à esquerda, conforme estilo dominante na Hochschule für Gestaltung Ulm (Escola Superior da Forma de Ulm), na Alemanha, cujo programa de ensino funcional e universalista, sistematizado entre as décadas de 1950 e 1960, veio a exercer influência decisiva na fundação de escolas de design no Brasil.<sup>207</sup> Em *Mitopoemas Yãnomam*, o *grid* alterna, de maneira dinâmica, os desenhos dos Yanomami, os textos narrados pelos desenhistas em tradução para o português, e as posteriores traduções para o italiano e o inglês. Seis fotografias de Andujar, impressas em fotolitos, são intercaladas a algumas páginas, de modo a gerar sobreposições com transparências sobre os textos [Fig. 34].

---

<sup>204</sup> ANDUJAR, 1978b.

<sup>205</sup> Emilie Chamie. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26671/emilie-chamie>>. Acesso em: 20 out. 2019.

<sup>206</sup> No vocabulário do design gráfico, *grid* é uma grade estrutural subjacente aos elementos visuais contidos em um *layout*. Timothy Samara identifica quatro tipos básicos de *grid*: retangular, de colunas, modular e hierárquico. (SAMARA, Timothy. *Grid: construção e desconstrução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.) O uso de *grid* de colunas, fontes sem serifa e alinhamento à esquerda foi a opção favorita para a diagramação de texto corrido pelos adeptos do chamado Estilo Tipográfico Internacional, surgido na Suíça e na Alemanha e disseminado por diversos países, tornando-se o estilo dominante nas décadas de 1950 e 1960. A Escola de Ulm, na Alemanha, foi uma das grandes propagadoras desse modelo de design. (MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. 4ª. ed. norte-americana. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 462-483).

<sup>207</sup> SOUZA LEITE, João de. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



[Fig. 34] Páginas de *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

Na apresentação do livro, não assinada, consta que a publicação expõe desenhos de três autores – Koromani Waica, Mamoké Rorowé e Kreptip Wakakautheri<sup>209</sup> – que, “diante de estímulos visuais e com adestramento elementar”, “passaram a projetar visualmente personagens e situações de seu espaço mítico. À medida que terminavam os seus desenhos, os descreviam verbalmente”.<sup>210</sup> As descrições orais foram gravadas e, posteriormente, traduzidas

<sup>208</sup> No livro, os desenhos são coloridos. Na versão digitalizada com a qual trabalhei, disponível no site do International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA/MFAH), todas as páginas estão em preto-e-branco.

<sup>209</sup> Antes mesmo da publicação de *Mitopoemas Yãnomam*, dois dos desenhistas que haviam participado do livro estavam mortos. Segundo Andujar, a causa das mortes foi a epidemia de sarampo levada pelos trabalhadores da rodovia Perimetral Norte, que atravessava a parte sul do território ocupado pelos Yanomami. Grande quantidade de membros da comunidade morreu por causa dessa epidemia, que a artista presenciou com tristeza e revolta (ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 109). Com as pessoas que trabalharam no livro, em especial, a artista havia desenvolvido “elos bastante fortes”, em suas palavras (*Ibid.*, p. 119).

<sup>210</sup> Apresentação. In: ANDUJAR, 1978b, n.p.

para o português por Zacquini. “Essas descrições reconstruíam aspectos e fragmentos fundamentais de uma cosmogonia Yãnomam”<sup>211</sup>, enfatiza o texto.

No livro, são apresentadas as traduções literais de Zacquini e, em seguida, versões retrabalhadas dessas traduções, nas quais foram acrescentados conectores e formadas frases completas, de modo a tornar os textos mais compatíveis com os padrões ocidentais. Em entrevista, Andujar revela que esse trabalho foi realizado pelo poeta Mário Chamie, marido de Emilie.<sup>212</sup> Foram essas versões retrabalhadas que receberam as traduções para o italiano e o inglês presentes no livro.

Na introdução, Bardi ressalta a particularidade da publicação em relação à bibliografia existente sobre mitologia ameríndia: o fato de a coleta ter sido realizada “através da expressão gráfica, complementada com comentários e informações prestados pelos índios”<sup>213</sup>. O crítico compara o desenho yanomami ao infantil, em termos da espontaneidade dos autores ao traduzir “um conceito de coisas no papel”: em ambos os casos, agir-se-ia da maneira mais direta possível, sem artifícios ou censuras. De outra face, caracteriza a suposta relação fiel entre os textos brutos e suas respectivas ilustrações como “uma autêntica produção Dadá”, que teria entusiasmado desde agitadores no Cabaré Voltaire aos antropofágicos Oswald e Tarsila dos anos 1920, todos em busca de um certo “primitivismo”.<sup>214</sup> Sobre os temas dos desenhos-poemas, Bardi discorre:

Dilúvio, arcas de Noé, virgindade, milagres sem a mínima prova, universos desmoronando, heróis supremos nas figuras dos pajés, metamorfoses inéditas de animais, seres bons e maus: todos os momentos inimagináveis do início da humanidade. Nas convicções dos Yanomami se apresentam situações, mesmo que veladamente confusas, que merecem ser avaliadas através de outras pesquisas, já que eles apresentam surpreendentes poemas, agora ilustrados, em que ressalta a novidade e o semi-orgulho de ter a sua progênie dado início ao mundo.<sup>215</sup>

É possível perceber que o texto introdutório de Bardi, escrito em fins dos anos 1970, reitera preconceitos amplamente disseminados sobre os ameríndios à época – provavelmente, no caso do autor, mais por falta de reflexão crítica do que por intenção deliberada. Tratava-se de fins da ditadura militar, e o discurso dominante situava os ameríndios como grupos humanos

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, n.p.

<sup>212</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 109.

<sup>213</sup> BARDI, Pietro Maria. O desenho dos mitos e poemas da memória. In: ANDUJAR, 1978b, n.p.

<sup>214</sup> *Ibid.*, n.p.

<sup>215</sup> *Ibid.*, n.p.



“primitivos”, que precisavam aprender hábitos e costumes ocidentais para serem integrados à “sociedade brasileira”.<sup>216</sup> Mesmo escrevendo para atestar a relevância do trabalho de Andujar e Zacquini, que militavam na contramão dessa corrente, é possível identificar na introdução de Bardi ecos do discurso evolucionista. Tal postura é revelada quando o crítico compara os desenhos de Yanomami adultos aos de crianças ocidentais – seres humanos em estágio inicial de desenvolvimento –, ou quando associa a relação entre os desenhos e textos narrados por Yanomami às produções dadaístas, que deliberadamente rejeitavam a lógica racional e valorizavam o *nonsense*. Neste último caso, o preconceito repousa na inevitável inferência de que, enquanto o *nonsense* dadaísta resultava da opção deliberada de grupos artísticos, o “*nonsense*” yanomami seria fruto do “primitivismo” dos autores, com suas narrativas “veladamente confusas”, dada a inaptidão de elaborarem produções visuais e textuais mais coerentes, na visão do crítico. Em última instância, o que o texto revela é o desconhecimento de Bardi sobre o modo de viver e pensar yanomami, com sua própria coerência interna, assim como a imprudência do crítico ao apressar-se em estabelecer comparações entre as sociedades Yanomami e ocidental, sem considerar o gigantesco abismo que as separa.

Voltando a Andujar, é bastante provável que o aprofundamento na cosmovisão yanomami, possibilitado pelos desenhos e seus respectivos textos, tenha exercido influência sobre a produção posterior da fotógrafa. “Dilúvio”, “universos desmoronando, heróis supremos nas figuras dos pajés”, conforme citados por Bardi, são alguns dos temas abordados na série *Sonhos Yanomami*, por exemplo, no início dos anos 2000, como será discutido no próximo capítulo.

Quando lhe perguntei, em nosso encontro, se ela considerava que os desenhos yanomami haviam influenciado sua maneira de fotografar, Andujar respondeu: “Não. Olha, se influenciou, é uma coisa na qual eu penso pela primeira vez, porque você está me fazendo essa pergunta. Pode até ser...”.<sup>217</sup> Acredito que esses desenhos podem ter afetado a produção posterior de Andujar ligada ao xamanismo yanomami, como a série *Sonhos*, por dois motivos: 1) ampliaram a compreensão da fotógrafa sobre aspectos da cosmovisão yanomami, já que a comunicação verbal era dificultada pela barreira linguística; 2) conferiram forma bidimensional a tais aspectos, o que pode ter influenciado os modos de evocá-los no plano da imagem fotográfica. Se na série *Sonhos*, como veremos no próximo capítulo, a artista desejou evocar

<sup>216</sup> É profundamente lamentável a semelhança desse discurso com o pensamento do governo de extrema direita de Jair Bolsonaro, entre 2019 e 2022, mais de quarenta anos depois do lançamento do livro ora discutido.

<sup>217</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

visões xamânicas, e se, nos momentos de transe, os xamãs entram em contato com imagens ancestrais, pertencentes a um passado absoluto e ainda hoje condutoras do fluxo vital, é possível pensar que os desenhos, abordando justamente essas imagens primeiras, tenham constituído importante fonte de referência para as obras da série, ainda que não de maneira consciente. De todo modo, independentemente de os desenhos terem ou não servido de referência direta para o trabalho fotográfico de Andujar, creio ser possível ao analista buscar associações entre fotografias da artista e desenhos yanomami, já que ambos buscam remeter-se a aspectos de uma mesma cosmovisão. Associações nesse ínterim serão tecidas no capítulo a seguir, ao longo das análises de imagens de *Sonhos*, pois os diálogos construídos entre as fotografias e os desenhos contribuirão para ampliar a compreensão sobre ambos os tipos de imagem.

## CAPÍTULO 2 Da série *Sonhos Yanomami*

### 2.1 *Sonhos* no sistema da arte: dissonâncias

Uma série de Claudia Andujar não parece assumir um aspecto fechado, definitivo. Diante da pergunta “quantas e quais são as imagens da série *Sonhos Yanomami*”, vi-me perante, no mínimo, três respostas diferentes.

Meu primeiro contato com a série *Sonhos* deu-se ao ver suas imagens reproduzidas no livro *A vulnerabilidade do ser*, publicado em 2005, por ocasião de exposição homônima na Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>218</sup>. Há dezoito imagens da série na publicação<sup>219</sup> [Fig. 35]. Já em 2019, durante a pesquisa do doutorado, solicitei à Galeria Vermelho, que agencia a produção artística de Andujar, uma relação atualizada das imagens da série. Marcos Gallon, que, dentre outras funções, é responsável por gerenciar as exposições institucionais dos artistas representados pela galeria, enviou-me um documento detalhado, contendo, além de uma breve explicação da artista sobre o conceito da série, as imagens das obras, cada qual acompanhada de título e data, histórico das exposições das quais participou até o momento, coleções que a contêm e referências bibliográficas nas quais se encontra reproduzida.<sup>220</sup> A relação enviada por Gallon apresenta dezoito imagens [Fig. 36], quantidade idêntica à do livro supracitado, porém com apenas quatorze imagens coincidentes. Quatro fotografias presentes no livro não aparecem na relação de Gallon, que, por sua vez, contém outras quatro que não estão no volume.

Entre abril e junho de 2021, a Vermelho promoveu a mostra intitulada *Claudia Andujar: Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*, individual da artista que apresentava impressas as imagens que haviam composto a instalação audiovisual *Genocídio do Yanomami* (1989), bem como expunha fotografias da série *Sonhos*. Mais uma vez, Gallon gentilmente me enviou um documento contendo o texto de apresentação da mostra – de sua autoria –, fotografias do espaço expositivo e reproduções, devidamente legendadas, de todas as obras expostas.<sup>221</sup> Vinte imagens de *Sonhos* estão reproduzidas no documento [Fig. 37], que textualmente afirma: “Essa é a primeira vez que a série *Sonhos Yanomami* é mostrada

<sup>218</sup> A exposição esteve em cartaz entre 29 de janeiro e 20 de março de 2005.

<sup>219</sup> ANDUJAR, 2005, p. 176-211.

<sup>220</sup> Claudia Andujar: *Sonhos Yanomami / Yanomami Dreams* (1971-1981). Documento digital contendo 39 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

<sup>221</sup> Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami* (27.04.2021 – 05.06.2021). Documento digital contendo 40 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

em sua integridade”.<sup>222</sup> Tal documento apresenta todas as dezoito fotografias reproduzidas na listagem anterior da galeria, a elas acrescentando duas outras, presentes no livro *A vulnerabilidade do ser*. Este livro, no entanto, atribui à série duas imagens que não constam em nenhum dos dois documentos enviados pela Vermelho. É possível perceber, portanto, que, quanto às fotografias da série *Sonhos*, os três documentos considerados apresentam dissonâncias entre si, quantitativa e/ou qualitativamente, e mesmo aquele que se diz completo carece de duas imagens presentes em outro.

Em 2019, perguntei a Gallon o motivo da ausência, na listagem que me enviou àquele ano, de quatro imagens presentes em *A vulnerabilidade do ser*, ao que ele respondeu: “Não aparecem na minha lista pois trabalhamos apenas com obras catalogadas e essas nunca foram inseridas no sistema documental da galeria”.<sup>223</sup> É possível inferir dessa afirmação que, no decorrer dos dois anos seguintes, duas outras fotografias atribuídas à série vieram a ser inseridas em tal sistema. Quanto às duas imagens restantes – aquelas ausentes em ambas as listagens da galeria, mas presentes no livro –, há uma que Gallon negou pertencer à série *Sonhos*, afirmando contemplar a série *Igapó* [Fig. 38].

---

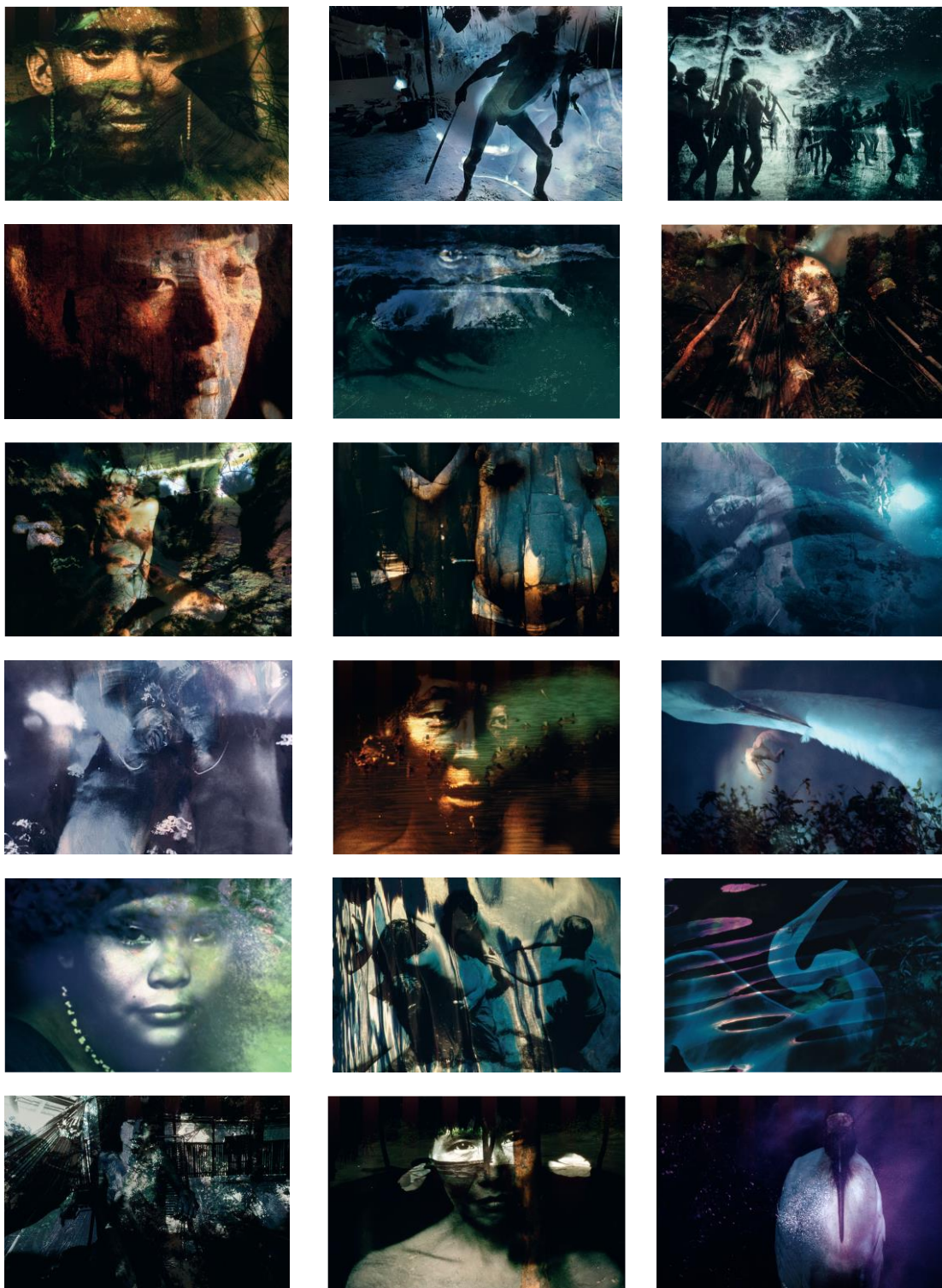
<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> GALLON, Marcos. Depoimento à autora via e-mail. 6 de novembro de 2019.



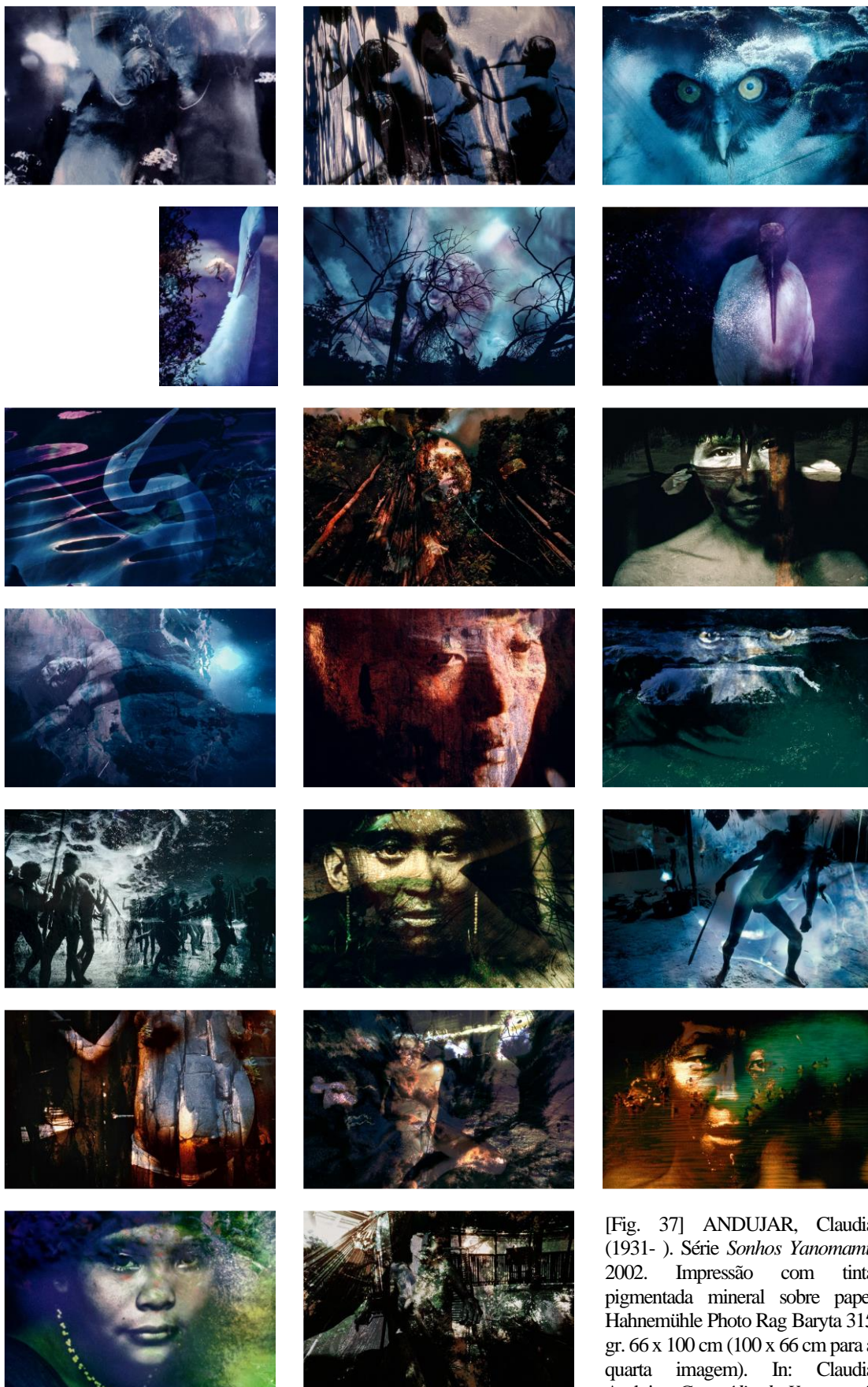
[Fig. 35] ANDUJAR, Claudia (1931-). Série *Sonhos*. 1974-2003. Fotografias. In: ANDUJAR, 2005, p. 176-211.<sup>224</sup>

<sup>224</sup> Como, no projeto gráfico do livro, optou-se por reproduzir a maior parte das fotografias de *Sonhos* ultrapassando os limites da página simples, a listra vertical aparente na maioria das imagens diz respeito à dobra da página dupla. Nas três tabelas [Figs. 35-37], as imagens foram diretamente reproduzidas da fonte respectiva, e estão dispostas na ordem em que nela se encontram.

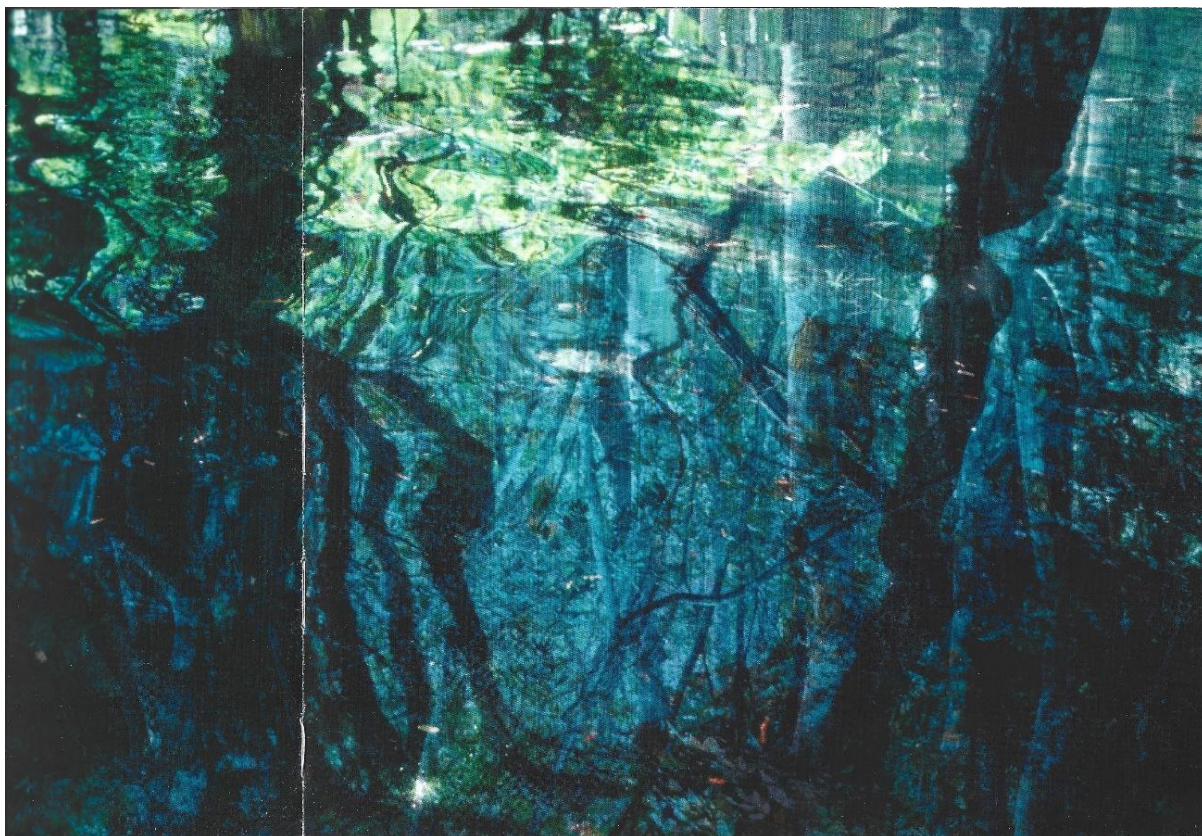


[Fig. 36] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Série *Sonhos Yanomami*. 1971-1981. Fotografias. In: Claudia Andujar: *Sonhos Yanomami / Yanomami Dreams* (1971-1981). Arquivo: Galeria Vermelho.<sup>225</sup>

<sup>225</sup> Acerca da décima segunda imagem (a terceira da quarta linha), perguntei a Gallon, por e-mail, o motivo de sua orientação ter sido alterada entre as duas relações enviadas pela Galeria Vermelho. Ele me respondeu que a orientação dessa imagem está equivocada no documento ora citado, surgindo correta no documento a seguir, referente à exposição individual de Andujar na Vermelho em 2021. (GALLON, Marcos. Algumas perguntas sobre a série *Sonhos* – Claudia Andujar. Mensagem recebida por: <carolina.moraes@gmail.com> em 26 out. 2022.)



[Fig. 37] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Série *Sonhos Yanomami*. 2002. Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr. 66 x 100 cm (100 x 66 cm para a quarta imagem). In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.



[Fig. 38] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia. In: ANDUJAR, 2005, p. 206-207.

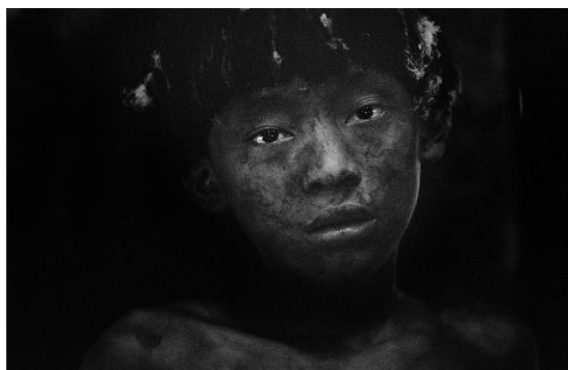
Longe de restringir-se à série *Sonhos*, essa permeabilidade entre as séries parece atingir outras obras de Andujar. O livro *Yanomami*, editado pela DBA em 1998, apresenta três séries: *A casa*, *A floresta* e *O invisível*.<sup>226</sup> Nele, a série *O invisível* conta com trinta fotografias em preto-e-branco, que mostram aspectos dos rituais onde a *yãkoana* é consumida. Tendo solicitado, também a Gallon, relações de obras das séries *O invisível* e *Reahu*, percebi diferenças na configuração de *O invisível* entre sua listagem e o livro. A primeira diferença está na quantidade de obras, o que talvez possa ser explicado pelo fato de algumas não estarem inseridas no sistema documental da galeria, justificativa fornecida para as dissonâncias encontradas na série *Sonhos*, conforme aqui já mencionado. Na relação da Vermelho, *O invisível* apresenta sete imagens, *Reahu* conta com dez, e uma imagem surge sem classificação em série.<sup>227</sup> A dissonância que mais salta aos olhos, no entanto, é o fato de que quatro imagens

<sup>226</sup> ANDUJAR, 1998.

<sup>227</sup> Claudia Andujar: *O invisível e Reahu / The invisible and Reahu* (1974-1976). Documento digital contendo 21 páginas. Acervo Galeria Vermelho.



apresentadas no livro como pertencentes à série *O invisível* constam, na relação da galeria, como integrantes de *Reahu* [Fig. 39]. Ademais, a imagem que, nessa relação, não é atribuída a nenhuma das duas séries compõe, no livro, a série *O invisível* [Fig. 40].



[Fig. 39] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem títulos. 1974-1976. Fotografias. In: Claudia Andujar: *O invisível e Reahu / The invisible and Reahu* (1974-1976). Arquivo: Galeria Vermelho.



[Fig. 40] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-1976. Fotografia. In: Claudia Andujar: *O invisível e Reahu / The invisible and Reahu* (1974-1976). Arquivo: Galeria Vermelho.

É certo que as duas séries supramencionadas abordam tema semelhante – as sensações e visões provocadas pela inalação da *yãkoana*, sobretudo no último dia das festas *reahu* –, o que talvez justifique, em parte, a confusão. Não obstante, creio que tais dissonâncias derivem também da própria maneira como Andujar concebe seu trabalho junto ao povo Yanomami: “como um contínuo *work in progress*”, em palavras da artista.<sup>228</sup> A fotógrafa tem o hábito de rever e reorganizar continuamente a sua produção. “Eu tenho um acervo muito grande. Eu tenho mais preto-e-branco, mas também tenho bastante cor. Quando eu preparo um livro, uma publicação, eu decido, da minha coleção, juntar um conjunto, fazer um conjunto”, afirmou-me em seu apartamento em São Paulo, em setembro de 2019.<sup>229</sup> Além disso, esses desencontros parecem apontar ainda para a rede de agentes no sistema da arte contemporânea a atuar na organização da obra do(a) artista; no caso de Andujar, o papel da Galeria Vermelho parece ser bastante significativo.

Em encontro com Jan Fjeld, um dos diretores da Vermelho e amigo da fotógrafa, expus-lhe minha dificuldade em quantificar as imagens da série *Sonhos* e perguntei-lhe, de modo mais generalista, como surgia a ideia de uma “série” na produção de Andujar: se a partir de um pensamento dela, de algum curador ou dos dois. Fjeld respondeu que a ideia original partia dela: olhando para o próprio acervo, ela organizaria as imagens em grupos. Durante a preparação de uma exposição, porém, seria frequente que o curador, investigando seu acervo, sugerisse a inclusão de outras imagens em determinado grupo. Citando como exemplo a série *Rua Direita* (c. 1970), afirmou: “ela tinha separado um grupo, ela tinha escolhido imagens e essa era uma série... E aí foi (...) um curador, anos depois que a série já existia, foi olhando o acervo dela, e achou muito mais imagens daquela série, e incluiu”.<sup>230</sup> Fjeld acrescentou tratar-se de imagens que estavam no mesmo filme, na mesma sequência de fotografias inicialmente escolhidas por Andujar. Acatada pela artista, a sugestão do curador teria levado ao aumento na quantidade de imagens da série.

Com base nas considerações de Fjeld, é plausível pensar que o(a) curador(a), em diálogo com a artista, atue como um dos agentes na delimitação – provisória – de uma série de Claudia Andujar. Na exposição ou publicação seguinte, por decisão de agentes do sistema da arte – a artista, o(a) galerista, o(a) curador(a) –, uma mesma série, embora preservando o

<sup>228</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento sobre a série *Sonhos Yanomami*. [2005?]. Documento digital contendo 1 página. Acervo Galeria Vermelho.

<sup>229</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

<sup>230</sup> FJELD, Jan. Depoimento à autora. São Paulo, 19 de setembro de 2019.

conceito, poderia apresentar contornos diferentes, com maior ou menor quantidade de imagens, algumas inéditas talvez.

Há de se levar em consideração também o papel da Galeria Vermelho na intermediação das vendas. Na relação de obras de *Sonhos* enviada por Gallon em 2019, há, por exemplo, duas fotografias que, até aquele momento, nunca tinham sido expostas ou publicadas<sup>231</sup>, vindo a ser apresentadas ao público, pela primeira vez, na mencionada mostra de 2021. Já presentes, porém, na catalogação da Vermelho anterior à exposição, haviam sido ampliadas, em 2018, para venda a um colecionador particular que então adquiria um exemplar de cada [Figs. 41 e 42].



[Fig. 41] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 100 x 66 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

<sup>231</sup> Uma delas, curiosamente, está reproduzida na última página do livro *A vulnerabilidade do ser* (ANDUJAR, 2005), sem legenda correspondente. Não consta, portanto, no conjunto de imagens apresentadas no livro como integrantes da série *Sonhos*.



[Fig. 42] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

A pergunta inicial - “quantas e quais são as imagens da série *Sonhos Yanomami*” – continua em aberto, portanto, e cada vez mais percebo que, para ela, não há resposta definitiva. Há recorrências, evidentemente: imagens que aparecem nas três relações citadas. Mas também há disparidades entre os três documentos. Imagino que, se obtivesse uma quarta listagem, mais divergências surgiriam.

Contrastando as fontes consultadas, outra dissonância surgida diz respeito à datação da série. No livro *A vulnerabilidade do ser*, as imagens não são individualmente datadas: a série, como um todo, é inserida num amplo intervalo temporal entre 1974 e 2003. No primeiro documento enviado pela Vermelho, por sua vez, a série é localizada no âmbito de um intervalo diferente, mais estreito – 1971-1981 –, sendo cada obra individualmente datada no interior desses limites temporais (uma imagem situada em 1971, seis em 1974, uma no intervalo 1974-1976, nove em 1976 e uma em 1981). Por fim, no mais recente documento disponibilizado pela

galeria, referente à mostra de 2021, todas as obras de *Sonhos* são datadas de um único ano: 2002.

É intrigante constatar tamanha divergência entre os documentos analisados: a datação varia de um intervalo de quase três décadas (1974-2003), no livro, a um único ano (2002), na mais recente relação da Vermelho. Uma explicação plausível, que poderia reduzir a contradição entre as duas fontes ora mencionadas, seria assumir que o amplo intervalo apontado em *A vulnerabilidade do ser* consideraria, como parâmetros temporais para a concepção da série, desde o período de realização das fotografias selecionadas – década de 1970, e, mais especificamente, no tocante às festas *reahu*, a partir de 1974 –, até as refotografias de sobreposições daquelas imagens primeiras, procedimento que culminaria nas imagens de *Sonhos*, em princípios dos anos 2000. A relação da galeria, por sua vez, consideraria que a concepção da série teria ocorrido no momento restrito em que a artista decidia sobrepor e refotografar imagens de sua autoria para evocar visões xamânicas – ou seja, o momento em que se dava a elaboração do conceito da série, bem como dos procedimentos técnicos para gerar imagens sob tal conceito, a partir da apropriação de imagens anteriores, das quais as datações específicas eram desconsideradas.

Mais intrigante é a disparidade entre as datações de ambos os documentos enviados pela galeria. Enquanto o primeiro situa a concepção da série no interior do intervalo de uma década, de 1971 a 1981, o segundo a localiza no único ano de 2002, mais de vinte anos depois do limite final do intervalo anteriormente indicado. É possível inferir que, para a localização temporal da série, o primeiro documento considere apenas as datas em que foram realizadas as fotografias tomadas como matérias-primas para as sobreposições posteriores, estas cronologicamente desconsideradas. Já no segundo documento, o raciocínio seria invertido: apenas o momento das sobreposições e refotografias seria considerado, em detrimento das datas de criação das fotografias escolhidas como matérias-primas para as fusões.

Quanto ao ano de 2002, apontado no mais recente documento enviado pela Vermelho, Eduardo Brandão – sócio-proprietário da galeria – e Álvaro Machado afirmam, em artigo no livro *A vulnerabilidade do ser*, que *Sonhos* foi idealizada naquele ano, para integrar uma exposição na Fundação Cartier, em Paris, a convite do curador Hervé Chandès.<sup>232</sup> A exposição a que os autores se referem é *Yanomami, l'esprit de la forêt* (2003), que será abordada

---

<sup>232</sup> BRANDÃO; MACHADO, In: ANDUJAR, 2005, p. 174.

no próximo capítulo. Em trecho de entrevista de 2010, que será retomado mais adiante, a própria artista, contudo, apresenta datação levemente distinta para a construção da série: “Quando comecei a fazer esse trabalho dos sonhos, que era em São Paulo, nos anos 2003 e 2004, eu peguei meu trabalho antigo, que eu tenho todo guardado, e retrabalhei essas fotos antigas com sobreposições de fotos da natureza”.<sup>233</sup>

Dadas as imprecisões entre as fontes e a própria natureza do trabalho arquivístico de Andujar, baseando-se num arquivo fotográfico construído ao longo de décadas, creio ser mais condizente com o processo criativo da artista considerar, para a datação da série *Sonhos*, o intervalo temporal mais amplo proposto no livro *A vulnerabilidade do ser: 1974-2003*. O limite anterior – 1974 – diria respeito ao ano em que Andujar teria começado a fotografar amplamente as festas *reahu*; já o posterior – 2003 – refere-se àquele em que esteve em cartaz a exposição *Yanomami, l’esprit de la forêt*, na Fundação Cartier, em Paris, para a qual, em teoria, a série teria sido concebida, conforme será discutido no próximo capítulo. É importante ressaltar que se trata de um intervalo estimado, pois a própria característica do trabalho de Andujar junto aos Yanomami – “um contínuo *work in progress*” – dificulta o estabelecimento de parâmetros temporais precisos para grande parte das obras. Inclusive, tudo indica que a artista tenha continuado a trabalhar na série *Sonhos* após 2003, conforme ela própria aponta no depoimento acima citado.

Por fim, a última dissonância que gostaria de apontar concerne aos títulos das obras da série. No livro *A vulnerabilidade do ser*, todas as fotografias são apresentadas como “sem título”. Na primeira relação de obras enviada pela Vermelho, contudo, a maioria das imagens dispõe de título individual: das dezoito, quatorze apresentam títulos, contra quatro “sem título”. Na listagem posterior da galeria, por sua vez, as duas obras incluídas surgem como “sem título”: a conta resulta em seis fotografias sem e quatorze com títulos. O curioso é que, em nosso encontro em sua residência, Andujar negou veementemente conferir títulos individuais às obras: esse foi um dos pontos nos quais ela mais se deteve. Desse modo, mesmo ciente de que, nos últimos anos, a artista vem enfrentando problemas de saúde que podem acarretar comprometimento de memória, opto, diante do impasse, por manter as imagens sem títulos.

---

<sup>233</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

ACAM – Vou voltar para as imagens, Claudia. A Galeria Vermelho me passou essa relação de imagens da série *Sonhos*. E tem títulos... (...) Todas elas têm um título, e nesse livro [*A vulnerabilidade do ser*] não têm.

CA – Não, eu não dei esses títulos.

ACAM – Era isso que eu queria saber: se foi você ou não.

CA – Não, não foi. É a primeira vez que vejo isso. Vou dar uma olhada. Não sei quem foi. Acho que eles se familiarizaram com meu trabalho e... Eles devem ter tirado frases ou coisas que eu escrevi, e colocado com uma certa sensibilidade, não? São expressões que eu usei... Não sei se eles fizeram isso só para você ou...

ACAM - Não. Eu pedi uma relação das obras da série *Sonhos*, e eles me enviaram esse arquivo.

CA – Não sabia disso... É interessante... É a primeira vez que eu vejo uma interpretação de outras pessoas.

ACAM – Então você não dá títulos para suas obras, nenhuma?

CA – Assim, individualmente, nunca dei.

ACAM – Dá título para a série como um todo?

CA – [Ela continua falando sobre as imagens individuais] Não, provavelmente quando eu falo, eu uso algumas palavras dessas, ou na parte escrita... Mas é interessante... Eu não sabia disso... Tudo bem, eu não tenho nada contra. Mas não fui eu que dei. Isso é uma interpretação do olhar dela. Não sei quem foi... Tô até curiosa... (...) Eu tenho alguns bons amigos lá. Mas eu nunca sabia que alguém lá dava nomes às fotos.<sup>234</sup>

Apesar das dissonâncias quanto ao número de fotografias pertencentes à série *Sonhos Yanomami*, à sua precisa datação e à presença/ausência de títulos individuais nas obras, todas as imagens constantes nas três relações analisadas apresentam unidade técnica e conceitual. As semelhanças vão desde os procedimentos técnicos utilizados pela artista em seu processo criativo – sobreposições de imagens, transparências, filtros de cor – ao tema geral abordado por Andujar nas imagens.

## 2.2 Da série *Sonhos Yanomami*

Segundo Jan Fjeld, a ideia para a série *Sonhos Yanomami* nasceu de um sonho da própria artista:

A ideia, o nome *Sonhos* é literal: ela sonhou. E ela teve várias sobreposições de imagens, aí que ela foi buscando as imagens que ela já tinha... Saiu de um sonho dela de fato. (...) Ela contou isso, isso é uma história que ela conta. (...) No sonho, como é

---

<sup>234</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

normal em sonho, se misturam coisas... Se misturam coisas que eram discrepantes, ou que não eram sequências naturais...<sup>235</sup>

Esse ponto, muito interessante, não surgiu em meu encontro com Andujar, talvez por não ter vindo à mente da artista naquele dia. O que ela me relatou como motivação para *Sonhos* foi o mesmo que já surgiu em várias outras falas suas sobre a série: a intenção de construir imagens que remetessem a visões de xamãs yanomami durante o transe induzido pela *yãkoana*. Creio ser possível que as duas fontes de inspiração sejam complementares: um sonho próprio, talvez oferecendo pistas para o processo construtivo por meio de sobreposições, e os sonhos xamânicos, com os quais entrou em contato por meio de relatos e desenhos dos Yanomami.

Na entrevista concedida a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Álvaro Machado em novembro de 2004, e publicada no livro *A vulnerabilidade do ser*, ao ser indagada se alguma vez havia experimentado *yãkoana*, Andujar responde:

Somente uma vez, fora do âmbito da aldeia. 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 incontável 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*, 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.<sup>236</sup>

Mesmo com origem e formação bem distintas, o que não lhe permitiria assumir como sua a cosmovisão yanomami, Andujar deixou-se experimentar a substância, movida talvez, de um lado, pela curiosidade de passar ela própria pela experiência, e de outro, pelo desejo de compreender os Yanomami em maior profundidade. Indagada, em seguida, se a experiência havia influenciado seu trabalho fotográfico, afirma: “Sim, pois compreendi melhor a experiência deles e entendi melhor a sua espiritualidade”.<sup>237</sup>

<sup>235</sup> FJELD, Jan. Depoimento à autora. São Paulo, 19 de setembro de 2019.

<sup>236</sup> ANDUJAR, In: ANDUJAR, 2005, p. 119-120.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 120.



Treze anos depois, ao deparar-se novamente com a pergunta de se havia experimentado *yãkoana*, desta vez em entrevista à revista *Trip*, Andujar refere-se diretamente à série *Sonhos*. Alterando sutilmente a quantidade de vezes em que teria consumido o pó, e fazendo uso de tom mais coloquial, diz a artista:

Duas ou três vezes, mulheres normalmente não tomam. É o xamã quem dá a *yãkõana* (*sic*).<sup>238</sup> É surpreendente, você fica viajando. Eu não era mais alguém deitada numa rede, era uma coisa viajando pela aldeia. A série de fotos *Sonhos* é justamente essa sensação.<sup>239</sup>

Dentre o material disponibilizado pela Galeria Vermelho, há um pequeno depoimento da artista, elaborado para acompanhar as imagens de *Sonhos* por várias exposições.<sup>240</sup> No texto, redigido em linguagem mais formal, Andujar não menciona a própria experiência com a *yãkoana*, focando-se em seu intento de remeter a visões xamânicas por meio das imagens:

A concepção da série ‘Sonhos Yanomami’ está ligada à (*sic*) visões dos xamãs Yanomami. É o encontro com o sobrenatural, as viagens xamânicas alcançadas durante rituais. O poder dos espíritos da natureza e do alucinógeno ‘yakoana’ que inalam potencializa essas visões que têm por finalidade a cura dos doentes, o equilíbrio entre corpo e espírito obtidos por meio das interpretações que os xamãs Yanomami fazem a partir de relatos das imagens que os índios veem durante os transes. A série foi uma tentativa de fazer uma aproximação poética com essas imagens, um trabalho de superposições do ser com elementos da natureza.<sup>241</sup>

Na produção de Andujar sobre os Yanomami, o “trabalho de superposições do ser com elementos da natureza” havia surgido já, de maneira percursora, na exposição *O homem da hileia*, apresentada no MASP em fins de 1973. Para a mostra, Claudia refotografara obras suas em preto-e-branco com o uso de filtros coloridos, num processo similar ao de *Sonhos*. Na exposição do MASP, porém, as superposições eram extrínsecas à fotografia em si, surgindo em

<sup>238</sup> É provável que o equívoco na grafia do termo *yãkoana* tenha ocorrido durante a transcrição da entrevista.

<sup>239</sup> ANDUJAR, Claudia. Claudia Andujar, a lutadora. Entrevista a Fernando Luna. *Trip*, n. 263, 27 mar. 2017. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

<sup>240</sup> Esse tipo de depoimento é comumente chamado, no circuito artístico, de *artist statement*: um pequeno texto escrito pelo(a) artista sobre uma ou mais obras suas, com vistas a contextualizar o espectador acerca de suas bases conceituais/processuais, por vezes situando-as no âmbito da poética do(a) criador(a).

<sup>241</sup> Claudia Andujar: *Sonhos Yanomami / Yanomami Dreams* (1971-1981). Documento digital contendo 39 páginas, p. 2. Acervo Galeria Vermelho.

instalação audiovisual – organizada por Love – que mesclava retratos e paisagens, Yanomami e floresta, em tons de verde e ocre dourado. A trilha musical era composta por música japonesa do século XII. Para a montagem da instalação, Love utilizou “dois projetores, um controle de fusão e pequenos espelhos na frente das lentes, que multiplicavam o conjunto em sete telas”<sup>242</sup>.

*Sonhos*, no entanto, em que as superposições de imagens ocorrem antes do ato de refotografar, gerando novas fotografias, surge de uma artista bem mais familiarizada com seu objeto de estudo e afeto. Já não se tratava apenas de fundir seres humanos e paisagens, mas de fazê-lo com o intuito de evocar visões xamânicas, um conceito bastante longínquo para quem não partilhasse daquele modo de vida. Fotografando as festas *reahu*, convivendo de perto com xamãs, e aproximando-se da cosmovisão yanomami por meio de desenhos e relatos dos próprios membros da comunidade, Andujar foi construindo conhecimento acerca dessas visões a ponto de sentir-se apta a evocá-las em fotografias. Em depoimento sobre a série, pertencente ao arquivo da Galeria Vermelho, a artista ressalta a importância que confere a *Sonhos* em sua trajetória artística:

Considero a série ‘Sonhos’ um *turning point* em minha experiência com os Yanomami. As imagens que compõem a série revelam os rituais xamanísticos do Yanomami, ‘sua reunião com os espíritos’. A partir de sua criação, eu comecei a conceber uma interpretação imagética acerca dos rituais, fato que me deu acesso à genealogia do povo, aglutinando aspectos da cultura e dissolvendo as fronteiras entre os seres humanos, seus deuses e a natureza, integrando todos em um fluxo contínuo. A fotografia é minha forma de comunicação com o mundo. Um processo de mão dupla em que você recebe tanto quanto dá. Se o registro fotográfico de culturas pode ser considerado uma forma de compreensão do outro, eu acredito que com a série *Sonhos* eu consegui entender a essência do povo Yanomami.<sup>243</sup>

Entender o que chama de “essência” do povo Yanomami parece ter sido o objetivo de Andujar desde muito cedo em sua experiência com a comunidade. Considera tê-lo alcançado com a série *Sonhos*, na qual, em vez de mostrar atividades práticas, procura expressar em imagens o modo de pensamento que rege a vida prática. Embora já tivesse experimentado evocar esse modo de pensar em outras imagens, algumas das quais discutidas no capítulo anterior, a artista enxerga em *Sonhos* o seu melhor resultado, a ponto de considerar a série como um “ponto de virada” em sua experiência com os Yanomami. Compreender a cosmovisão do

<sup>242</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 173.

<sup>243</sup> ANDUJAR, Cláudia. Depoimento sobre a série *Sonhos Yanomami*. [2005?]. Documento digital contendo 1 página. Acervo Galeria Vermelho.

grupo e lograr conferir-lhe forma que em muito a satisfizesse exigiram de Andujar anos de observação e convívio, de modo que *Sonhos* pode ser considerada fruto da maturidade na convivência da fotógrafa com dois tipos de interlocutores: os Yanomami, de um lado; suas próprias imagens, de outro.

A ideia de que a série foi possibilitada pelo aprofundamento da convivência com os Yanomami surge também em entrevista que Andujar concedeu às pesquisadoras Ana Maria Mauad e Silvana Louzada. Nessa ocasião, a artista explica o porquê do nome “Sonhos”, e atrela o uso dos aparatos tecnológicos à expressão da cosmovisão yanomami. Demonstra novamente satisfação com o resultado das imagens, o que justifica, sobretudo, por um suposto entendimento de membros da comunidade acerca do que nelas estaria apresentado.

O trabalho cresceu conforme eu conheci melhor os Yanomami e a espiritualidade deles. É isso que eu posso dizer. Por exemplo, a série de superposições nasceram (*sic*) por causa disso. Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. (...) Eu sempre faço questão de colocar a questão da luminosidade, porque faz parte das crenças deles. (...) Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles. (...) Mas, o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos, ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história. Um dia eu tinha esse trabalho *Sonhos* na Galeria Vermelho exposto e o Davi estava lá, estava em São Paulo e eu levei ele lá. Ele começou a falar, explicar o que eram aquelas fotos para mim, para quem estava lá. Eu estava lá, tinha umas pessoas da galeria e ele falou: ‘agora eu vou explicar para vocês o que vocês estão vendo’. As pessoas ficaram com a boca aberta: ‘mas como? Quem tem que explicar isso é a Claudia, como que você sabe’. ‘Ah, porque eu sei, eu sei mais do que ela’. Ele não falou isso. Mas ele falou: ‘Eu sei o que é isso’. Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi.<sup>244</sup>

Por um lado, Andujar acredita não sobrepor sua própria visão de mundo à dos Yanomami, mas atuar como mediadora, transformando em imagens aquilo que espontaneamente lhe chega do outro. Por outro, reconhece as limitações do seu olhar, pois, por mais que busque profundamente conhecer o outro, ela *não é* o outro. Não sendo Yanomami, não tem como enxergar pelos olhos deles, não pode pensar a partir deles, não tem como “saber de tudo”, pois existe um intervalo intransponível que advém da própria origem e formação de ambos os lados. Enfatiza, porém, que, apesar de limitada, sua compreensão sobre os Yanomami

---

<sup>244</sup> ANDUJAR, *apud* MAUAD, 2012, p. 139.

seria suficiente para que eles mesmos reconhecessem nas imagens aspectos muito particulares de seu modo de vida. Tendo levado Davi Kopenawa para ver as imagens de *Sonhos* expostas na Galeria Vermelho, a artista mostra-se orgulhosa ao relatar a espontânea iniciativa do xamã de “explicar” as obras para a plateia ali presente, sugerindo profunda familiaridade entre observador e obra.<sup>245</sup>

Na mesma linha, a artista inicia a entrevista a Rubens Fernandes Jr. durante o 2º. Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo, em 2010. A fotógrafa lamenta-se da ausência, no evento, de dois Yanomami que então se encontravam em São Paulo para tratamento de saúde. Tinha a intenção de “colocar um deles aqui ao meu lado, aquele que fala português, e deixar ele falar um pouco como ele interpreta meu trabalho”<sup>246</sup>. Em dado momento de sua fala, Andujar projeta algumas imagens, “três pequenos ensaios”<sup>247</sup>, e comenta sobre eles. Na primeira parte, mostra fotografias da floresta e da maloca, explicando seu uso das luzes para evocar “os espíritos da floresta” durante as sessões xamânicas. Na segunda, apresenta fotos que apontam para o contato doloroso dos Yanomami com os “brancos”. Por fim, mostra imagens de *Sonhos* e, de modo didático, explica esse trabalho para a plateia:

Essa última eu chamo de *Sonhos*, vou explicar para vocês. Quando eu estava com eles, eu fotografei mais em preto e branco do que em cor, mas também tenho coisas em cor. Quando comecei a fazer esse trabalho dos sonhos, que era em São Paulo, nos anos 2003 e 2004, eu peguei meu trabalho antigo, que eu tenho todo guardado, e retrabalhei essas fotos antigas com sobreposições de fotos da natureza. Porque é uma representação xamânica da cultura deles, de sempre receber esses espíritos da natureza durante as curas xamânicas. Como aqui, nesse retrato desse moço, em cima dele tem uma sobreposição, a cor, uma rocha com musgos. Então, todas as fotografias ou tem essa característica de ser uma pessoa com elementos da natureza em cima ou tem algumas onde tem os bichos, a natureza mesmo, com sobreposições. Porque o Yanomami não vê o mundo como o homem, o ser humano sendo superior ao resto da natureza. Ele faz parte da natureza, eu pessoalmente também acredito nisso, eu não acho que nós somos superiores, nós somos parte de uma globalidade da natureza.<sup>248</sup>

Esse último depoimento contextualiza o surgimento de *Sonhos*, conforme já discutido neste capítulo: no início dos anos 2000, com a artista trabalhando a partir de fotografias de sua autoria, pertencentes a seu arquivo pessoal. Em 2004, a fotógrafa é

---

<sup>245</sup> Veremos, no próximo capítulo, que Bruce Albert relata semelhante desenvoltura de Kopenawa no evento de abertura da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt* (2003), na Fundação Cartier, em Paris, discorrendo sobre as obras expostas e a proposta da mostra para a imprensa e o público ali presentes. (ALBERT, 2014, p. 246-247).

<sup>246</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> *Ibid.*

contemplada com a Bolsa Vitae de Artes<sup>249</sup> para aprofundar-se em seu processo de revisão arquivística. Segundo Thyago Nogueira, desse esforço autorreflexivo teriam surgido, pelo menos, duas exposições significativas: *A vulnerabilidade do ser*, em 2005, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e a apresentação de *Marcados* em sala especial na XXVII Bienal de Arte de São Paulo, em 2006.<sup>250</sup>

Na mesma entrevista, Andujar nega que procedimentos técnicos como fusão de fotografias, por exemplo, que utiliza fortemente no século XXI, tenham sido pensados e praticados com o objetivo de alinhar-se a práticas artísticas contemporâneas. Segundo ela, seu principal objetivo continua sendo antropológico: as operações plásticas seriam criadas na busca de melhor expressar aspectos culturais do povo Yanomami.

**Rubens Fernandes Jr.:** Tem mais uma questão que eu gostaria de colocar também. Vendo o seu trabalho, se percebe uma fotografia forte, com engajamento político, uma fotografia de comprometimento, com uma potência visual muito forte com a causa Yanomami. Mas ao mesmo tempo vemos um trabalho otimista, afetivo, extremamente inventivo em termos de linguagem, e nesses últimos anos e principalmente em 2005, por exemplo, você tem recorrido a processos que envolvem fusão da fotografia, *backlights*, instalações, projeções sonoras, entre outros procedimentos. Como você vê essa questão de trazer aquela fotografia, produzida nos anos 1970, para o centro das práticas artísticas contemporâneas?

**Claudia Andujar:** Como eu já tinha explicado, essa transformação realmente tem vários capítulos. Ela nasceu por causa da minha necessidade de transportar o meu trabalho para a 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. Na verdade, não tem nada a ver com a ideia de eu tentar me adaptar a novos tempos fotográficos, não é isso que me preocupou, na verdade não me preocupa, mas eu tenho uma necessidade interna de entender. A minha relação com o mundo é diversa, isso que é o importante dentro do meu caráter e em tudo o que eu faço como expressão. É isso que posso dizer.<sup>251</sup>

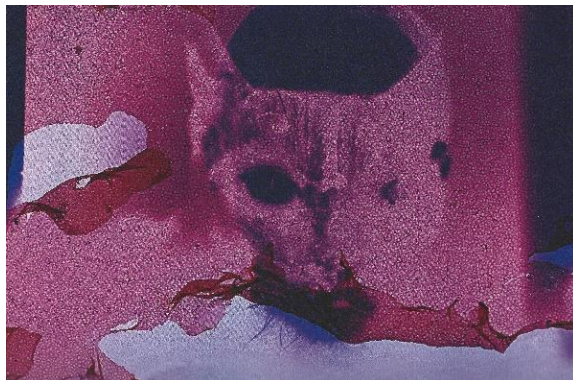
No contexto desta tese, a resposta de Andujar é importante para o entendimento dos motivos – conscientes, declarados – dos procedimentos técnicos utilizados em *Sonhos*. Por outro lado, a pergunta de Fernandes Jr. não leva em consideração que quase todos – se não todos – os processos citados por ele perpassam a obra da fotógrafa desde a década de 1970,

<sup>249</sup> A Bolsa Vitae de Artes, programa da Fundação Vitae, foi concedida entre os anos de 1987 e 2004, apoiando, nos anos ímpares, projetos ligados às artes visuais e audiovisuais e, nos pares, aqueles ligados às artes cênicas, à música e à literatura. Dentre os muitos artistas apoiados pela Vitae, encontram-se Rosângela Rennó, Nuno Ramos e Pedro Martinelli. (A Bolsa Vitae de Artes chega ao fim. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/a-bolsa-vitae-de-artes-chega-ao-fim/>>. Acesso em: 3 jan. 2023; Fundação Vitae encerra programa de bolsas. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 12 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/174312/fundacao-vitae-encerra-programa-de-bolsas>>. Acesso em: 3 jan. 2023.)

<sup>250</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 248.

<sup>251</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.: grifos no original.

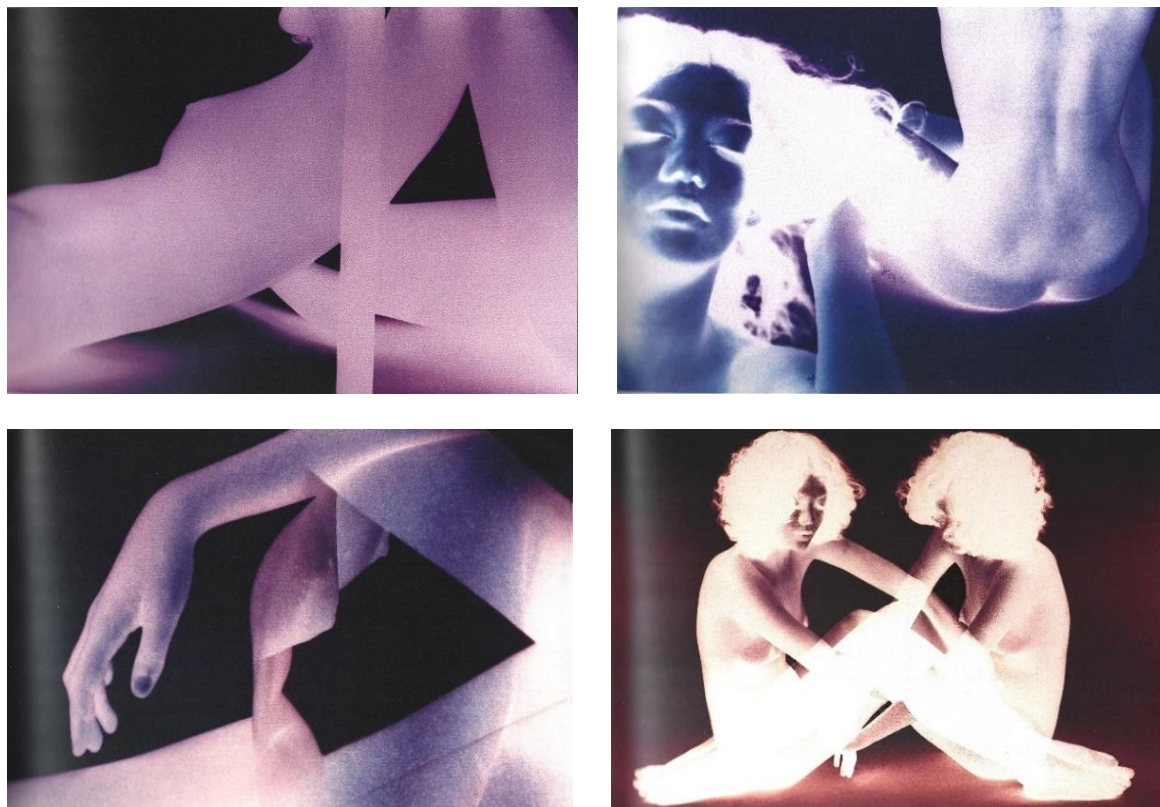
pelo menos. Fusões de fotografias haviam sido realizadas, por exemplo, em *O pesadelo* (1970) [Fig. 43] série elaborada para uma matéria da revista *Realidade*, e *A Sônia* (c. 1971) [Fig. 44], projetada no MASP em 1971, e publicada, no mesmo ano, no primeiro número da *Revista de Fotografia*, que tinha Love como editor fotográfico.<sup>252</sup> Instalações e projeções sonoras estavam já presentes em *O homem da hileia*, no MASP, continuando a pontuar a obra de Andujar posteriormente, como, por exemplo, na exposição audiovisual *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil*, em 1989, no mesmo museu.<sup>253</sup>



[Fig. 43] ANDUJAR, Claudia (1931- ). *O pesadelo*. Fev. 1970. Fotografias. 73 x 110 cm. In: NOGUEIRA, 2015, p. 164-166.

<sup>252</sup> Ambas as séries foram expostas na mostra *Claudia Andujar: no lugar do outro*, curada por Thyago Nogueira, em cartaz no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, entre julho e novembro de 2015, e apresentam algumas de suas obras reproduzidas no catálogo da exposição. (NOGUEIRA, 2015, p. 164-184.)

<sup>253</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 244-247.



[Fig. 44] ANDUJAR, Claudia (1931- ). *A Sônia*. c. 1971. Fotografias. 50 x 75 cm. In: NOGUEIRA, 2015, p. 173, 177, 181, 183.

Quanto a exposições que têm apresentado obras da série *Sonhos*, a mostra para a qual a série teria sido idealizada<sup>254</sup> – *Yanomami, l'esprit de la forêt* (2003), na Fundação Cartier, em Paris – será tema do próximo capítulo. Outra exposição ocorrida na mesma época exhibe em seu catálogo dez imagens de *Sonhos*. Curiosamente, a protagonista dessa mostra não era Claudia Andujar. Trata-se da exposição coletiva que comemorava os noventa anos de Tomie Ohtake, intitulada *Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira*<sup>255</sup>. Curada por Paulo Herkenhoff, a mostra partia do pressuposto de que “a persistência de interesses metafísicos na modernidade em geral e na brasileira em particular, depois da morte de Deus anunciada por

<sup>254</sup> Como vimos, esta é a sugestão de Brandão e Machado em artigo supracitado (BRANDÃO; MACHADO, In: ANDUJAR, 2005, p. 174).

<sup>255</sup> Exposição coletiva em cartaz no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (novembro de 2003 a janeiro de 2004), no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (fevereiro a março de 2004), e no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (abril a julho de 2004).

Nietzsche, contamina o projeto de modernidade”<sup>256</sup>. Enxergando na experiência artística e intelectual de Ohtake vários traços do que estaria sendo chamado de “espiritual” ou “metafísico”, Herkenhoff toma sua produção como núcleo a partir do qual desenvolve aproximações com obras de vários artistas, segundo eixos diversos, unificados pelo suposto viés “espiritual”. Andujar é incluída num eixo denominado *Xabori*<sup>257</sup>, destinado a produções que lidam com questões ameríndias. Nele, *Sonhos* aparece ao lado de algumas pinturas de Tomie Ohtake, desenhos de Orlando Wakatautheri – Yanomami conhecido em sua comunidade como Nakëuxima –, um objeto de Bené Fonteles, uma xilogravura de Lasar Segall, além de artefatos de povos xinguanos, bem como dos Yanomami, Massaco e Kayapó.<sup>258</sup>

Em 2005, exposição que conferiu visibilidade à série *Sonhos* foi *A vulnerabilidade do ser*, individual de Andujar na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Diógenes Moura.<sup>259</sup> A mostra foi acompanhada pela publicação do livro homônimo, editado pela Cosac & Naify e pela Pinacoteca.<sup>260</sup> Exposição e livro resultaram dos esforços de revisão arquivística apoiados pela Bolsa Vitae. Segundo o curador, fazia mais de vinte anos que a artista não se debruçava sobre seus arquivos, o que só veio a ocorrer após seu desligamento da Comissão pela Criação do Parque Yanomami/Comissão Pró-Yanomami (CCPY<sup>261</sup>).<sup>262</sup>

A visibilidade de *Sonhos* parece ter decorrido mais do livro que da exposição. Segundo documento disponibilizado pela Galeria Vermelho, apenas quatro imagens da série teriam sido expostas na Pinacoteca.<sup>263</sup> Já matéria publicada na *Folha de S. Paulo*, assinada pelo

<sup>256</sup> HERKENHOFF, Paulo. Os lugares de Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira*. Exposição comemorativa dos 90 anos da artista. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 20-97, p. 27.

<sup>257</sup> *Xabori* é um dos termos utilizados pelos Yanomami para designar o xamã ou os espíritos auxiliares do xamã, a depender do contexto. “Um índio Yanomami, um índio Xavante, um índio Kayapó, nasceu na floresta e pode se tornar um pajé, um xabori, como nós dizemos. É por isso que ele sabe muito mais que os brancos”. (KOPENAWA, Davi. Davi Kopenawa na Conferência do Meio Ambiente Rio-92 (Junho de 1992). Entrevista filmada por Geoffrey O’Connors, Realis Pictures (Nova York); traduzida do Yanomami para o inglês por Bruce Albert, antropólogo, consultor da CCPY (ORSTOM, Paris); traduzida para o português pela CCPY. In: ANDUJAR, Claudia (Org.). *Boletim Urihi N° 16*. São Paulo: Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), jan. 1993, p. 6-12, p. 6. Disponível em: <[http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/apy/urihi/boletim\\_16.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/apy/urihi/boletim_16.htm)>. Acesso em: 16 out. 2022.)

<sup>258</sup> HERKENHOFF (Org.), 2003, p. 130-151.

<sup>259</sup> A exposição esteve em cartaz entre janeiro e março de 2005.

<sup>260</sup> ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005.

<sup>261</sup> Ver explicação sobre esta organização não governamental, criada por Andujar, Albert e Zacquini, na seção introdutória desta tese.

<sup>262</sup> MOURA, Diógenes. O dia em que Claudia Andujar abriu sua gaveta. In: ANDUJAR, 2005, p. 36-43, p. 38.

<sup>263</sup> Claudia Andujar: *Sonhos Yanomami / Yanomami Dreams* (1971-1981). Documento digital contendo 39 páginas. Acervo Galeria Vermelho.



fotógrafo, crítico e curador Eder Chiodetto, afirmava que *Sonhos* estava presente apenas no livro:

A mostra, que ocupa dois espaços distintos na Pinacoteca, tem no primeiro módulo, ‘Territórios Interiores’, imagens cifradas da natureza. Incorporar a grandiosidade da natureza e do cosmo é uma forma de buscar respostas para a fragilidade do homem. O outro módulo, que batiza a mostra, possui imagens em preto-e-branco de diversos locais desse Brasil periférico, pontuado pela imagem de um parto.

Mas são nas imagens reunidas sob o título ‘Sonhos’, que estão apenas no livro, e na instalação ‘Yano-A’ que Andujar se alinha definitivamente à vanguarda estética. O que ela já obtinha através de elaborado trabalho de laboratório ganha nova vitalidade nas colagens e junções de imagens que recriam o universo onírico, os transe e a mitologia dos índios.<sup>264</sup>

Também o sociólogo Laymert Garcia dos Santos, em texto crítico sobre a mostra, publicado no livro, comenta as séries *A vulnerabilidade do ser* e *Territórios interiores*, mas não faz referência a *Sonhos*. Quanto à série que nomeia a exposição, o autor alinha a produção de Andujar à de fotógrafos estadunidenses como Lewis Hine, W. Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Haas e Robert Frank, realizando comparações entre imagens da artista e de alguns desses fotógrafos, “para mostrar que Claudia Andujar, mesmo quando ‘cita’ seus predecessores, desde cedo apresenta um ponto de vista próprio, cujo traço singular traz a marca da vulnerabilidade”.<sup>265</sup> Sobre *Territórios interiores* – fragmentos da floresta que primam pela textura e organicidade, beirando o abstracionismo –, Santos aí relaciona a produção de Andujar com a de Love, deixando claro que, também nesse caso, a fotógrafa evidencia sua singularidade: enquanto Love “fazia tomadas aéreas fabulosas que mostravam, antes de tudo, a imensidão de um espaço, sua escala supra-humana”<sup>266</sup>, Andujar “é tocada pelos ritmos, movimentos e fluxos que compõem temporalidades macro e micro – em suma, imagens de durações”<sup>267</sup>.

Apesar dessas lacunas quanto a *Sonhos* em textos que abordam a mostra, o livro *A vulnerabilidade do ser* traz impressas, como já mencionado, dezoito imagens da série (dezenove, se contarmos com uma discretamente reproduzida na última página, sem legenda), e um texto, assinado por Eduardo Brandão e Álvaro Machado, que a ela se refere diretamente. No texto, Brandão e Machado situam Andujar como uma artista em constante transformação,

<sup>264</sup> CHIODETTO, Eder. Andujar revela a fragilidade e a beleza do ser. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 fev. 2005.

<sup>265</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, 2005, p. 46-61, p. 53.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 61.

que “em vez de sedimentar um estilo ‘seguro’ ou identificável”, prefere “mergulhar em intensa pesquisa formal”, criando continuamente novos processos técnicos e modalidades expressivas.<sup>268</sup>

Além de métodos pessoais de preparação para a tomada de imagens durante três estadas em uma aldeia Yanomami em Roraima (entre 1974 e 1977), Claudia criou e explorou, nas duas últimas décadas, e já em ateliê, sistemas de interferência sobre a imagem que lhe permitiram agregar informações ao próprio acervo constituído.<sup>269</sup>

Andujar é apresentada como uma artista à frente do seu tempo, que, já nos anos 1970, “propunha autênticas elaborações plásticas” sobre o suporte fotográfico, antecipando procedimentos praticados nas décadas de 1980 (Cindy Sherman e as *back projections* em seu apartamento) e 1990 (Jeff Wall e os cenários de seus *cybachrome*). Na mesma linha, artifícios de tratamento da imagem desenvolvidos por ela em fotografia analógica antecipariam “técnicas de intervenção e mixagem digitais em imagens fotográficas”<sup>270</sup>. Nessa tônica de antecipação de efeitos digitais, situar-se-ia já a citada instalação *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil*<sup>271</sup>, que, montada no MASP, “projetava, sobre espelhos e painéis côncavos, imagens tomadas nos anos 70 e refotografadas anos mais tarde, com iluminação especial”, de modo a gerar “uma ‘floresta de imagens’, que incidia também sobre o corpo do visitante”.<sup>272</sup>

A série *Sonhos*, em que “transparências são superpostas de modo a gerar uma terceira imagem e um novo conceito”, é situada como mais uma concepção de grande potência criativa a partir do arquivo yanomami de Andujar. “*Sonhos* questiona definitivamente o mito da ‘naturalidade’ indígena, ao mesmo tempo que revela uma alteridade de força descomunal, completamente alheia à experiência cartesiana ocidental”, afirmam os autores.<sup>273</sup>

É curioso constatar que tanto Rubens Fernandes Jr. quanto Eduardo Brandão e Álvaro Machado, além de Eder Chiodetto, situam Andujar na “linha de frente” da arte contemporânea justamente por seu elevado grau de experimentalismo técnico-formal, sobretudo em trabalhos recentes, como *Sonhos*. Embora a artista negue a intenção de manter-

<sup>268</sup> BRANDÃO; MACHADO, In: ANDUJAR, 2005, p. 171.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>271</sup> Os autores datam essa instalação de 1988 (*Ibid.*, p. 173), enquanto Thyago Nogueira a situa em 1989 (NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 244-247).

<sup>272</sup> BRANDÃO; MACHADO, In: ANDUJAR, 2005, p. 173.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 174.

se na “vanguarda” da produção fotográfica contemporânea, afirmando subordinar a pesquisa formal à expressão de aspectos culturais yanomami, parece que sua grande visibilidade no circuito artístico advém da relação inversa dos fatores: o fato de a incessante busca pela compreensão cultural dos Yanomami materializar-se em imagens altamente experimentais.

Em 2005, após a mostra da Pinacoteca, Andujar passou a ser representada pela Galeria Vermelho, primeira galeria comercial com a qual trabalhou na vida.<sup>274</sup> No ano seguinte, a obra da fotógrafa adquiriu grande notoriedade com a exibição da série *Marcados* durante a XXVII Bienal Internacional de São Paulo. Segundo Gallon, foi a partir de então que “a série *Sonhos* passou a ser exibida com regularidade”, “o que aliás ocorreu com grande parte do acervo da artista”, acrescenta.<sup>275</sup>

*Marcados* é a série de Andujar que mais tem sido procurada para exposições, logo seguida por *Sonhos*, ainda segundo ele. “Há duas séries que são muito solicitadas, *Marcados* e *Sonhos*, mas eu não diria que esses conjuntos são os mais representativos pois não há essa hierarquia na obra da Andujar – cada série representa um universo em si”<sup>276</sup>, realça.

Apesar dessa grande procura, *Sonhos* não esteve presente na seleção de mais de trezentas obras que compuseram a mais recente grande exposição individual da artista – *Claudia Andujar: a luta yanomami* –, que, conforme já mencionado, esteve em cartaz no Instituto Moreira Salles (São Paulo e Rio de Janeiro) entre os anos de 2018 e 2019, com curadoria de Thyago Nogueira. Ao ser perguntado se saberia explicar o porquê dessa significativa ausência, Gallon responde:

Eu mesmo fiz essa pergunta para o curador da mostra. A resposta que ouvi é que os arquivos dessa série nunca chegaram até a curadoria.

A característica experimental da obra da Claudia é clara. A mostra do IMS (...) apresenta algumas delas: experimentos com vaselina na borda das lentes, com luz e com movimento, o emprego de filmes infravermelhos, e etc. Mas a razão dessa série tão importante no conjunto da obra da artista ter ficado fora da seleção é muito simples, os arquivos não existem. Como você sabe, trata-se de sobreposição de negativos e cromos, de diferentes formatos e épocas, refotografados. Teoricamente deveria haver cromos, mas não há. Não há também arquivos digitais dessa série no acervo da Claudia. Portanto, a curadoria não teria tido acesso a essas imagens.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> GALLON, Marcos. Depoimento à autora via e-mail. 6 de novembro de 2019.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*

Curiosamente, também em 2018, uma pequena exposição individual de Andujar no Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), intitulada justamente *Sonhos Yanomami*, expunha obras das séries *Sonhos*, *O invisível* e *Reahu*. Das vinte e seis obras expostas, treze pertenceriam a *Sonhos*, segundo registros da Galeria Vermelho.<sup>278</sup> A mostra esteve em cartaz entre março e junho no SESC São José dos Campos<sup>279</sup>, e entre agosto e dezembro no SESC Birigui<sup>280</sup>, sendo encerrada um dia após a inauguração da grande exposição no IMS paulista. O texto de apresentação é assinado pela pesquisadora e crítica de arte Carolina Soares<sup>281</sup>, que ressalta o trabalho da fotógrafa com a luz para acessar “uma interioridade que estaria além da dimensão física dos objetos”, diferenciando a série *Sonhos* das outras duas pelo uso da cor e a criação em laboratório a partir de “uma bricolagem de imagens”.<sup>282</sup>

Nos últimos anos, tem-se multiplicado o número de exposições, no Brasil e no exterior, com a participação de Andujar. Segundo dados da Galeria Vermelho, entre 2017 e 2019, foram cinquenta e quatro mostras, dentre coletivas e individuais:

Em 2019, a Claudia esteve em 14 exposições coletivas (8 no Brasil, 6 no exterior), e 3 individuais (Brasil). Em 2018, foram 15 coletivas (8 no Brasil, 7 no exterior), e 5 individuais (Brasil), 2 delas apenas com obras da série *Sonhos*.<sup>283</sup> Em 2017, foram 15 coletivas (9 no Brasil, 6 exterior), e 2 individuais (exterior).<sup>284</sup>

Fora do Brasil, Gallon apontou a França como o país onde a produção da fotógrafa vem obtendo maior inserção.<sup>285</sup> Logo após ter sido apresentada no Brasil, por exemplo, a grande mostra *Claudia Andujar: a luta Yanomami* seguiu para Paris, entrando em cartaz na Fundação

<sup>278</sup> Claudia Andujar: *Sonhos Yanomami / Yanomami Dreams* (1971-1981). Documento digital contendo 39 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

<sup>279</sup> SESC São José dos Campos realiza exposição fotográfica *Sonhos Yanomami*. Agenda. Disponível em: <<http://www.saojosedosc Campos.com.br/2013/cadernos/hotsite.php?id=59753&cat=15&caderno=agenda>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

<sup>280</sup> MARQUES, Carolina. Exposição “Sonhos Yanomami” no SESC Birigui. *Folha da Região*, 6 set. 2018. Disponível em: <<http://www.folhadaregiao.com.br/2018/09/06/exposicao-sonhos-yanomami-no-sesc-birigui/>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

<sup>281</sup> Carolina Coêlho Soares é autora da tese *Uma bricolagem visual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*, defendida no ano de 2011, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (SOARES, 2011).

<sup>282</sup> SOARES, Carolina. Texto de apresentação da exposição *Sonhos Yanomami*, promovida pelo SESC-SP. In: *Sonhos Yanomami*: Claudia Andujar. Material de divulgação da exposição. Birigui: SESC-SP, 2018. Disponível em: <[https://issuu.com/sescbirigui/docs/birigui\\_folheto\\_exposic\\_a\\_o-sonhos-](https://issuu.com/sescbirigui/docs/birigui_folheto_exposic_a_o-sonhos-)>. Acesso em: 15 out. 2022.

<sup>283</sup> Gallon refere-se às duas exposições no SESC-SP (São José dos Campos e Birigui), que, no entanto, contaram também com obras das séries *O invisível* e *Reahu*, conforme já mencionado.

<sup>284</sup> GALLON, Marcos. Depoimento à autora via e-mail. 6 de novembro de 2019.

<sup>285</sup> *Ibid.*

Cartier em fins de janeiro de 2020. Interrompida menos de dois meses após a inauguração, devido à eclosão da pandemia de COVID-19<sup>286</sup>, foi reaberta em junho do mesmo ano, seguindo em cartaz até setembro. Na sequência, foi apresentada na Triennale Milano, em Milão (Itália), na Fundación Mapfre, em Barcelona (Espanha), no Barbican Centre, em Londres (Inglaterra), no FotoMuseum Winterthur, em Winterthur (Suíça), e no The Shed, em Nova York (Estados Unidos).<sup>287</sup>

Em 2021, uma exposição individual de Andujar na Galeria Vermelho afirmava apresentar a série *Sonhos Yanomami* “em sua integridade”, que, como discutimos, não é fácil de ser delimitada. Trata-se da mostra intitulada *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*, em cartaz entre abril e junho daquele ano. Conforme já mencionado, a exposição trazia a público vinte imagens de *Sonhos* [Figs. 45 e 46], além de nova modalidade de fruição das imagens de *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil*, inicialmente organizadas no âmbito de uma instalação audiovisual (MASP, 1989), e agora impressas sobre papel.<sup>288</sup>

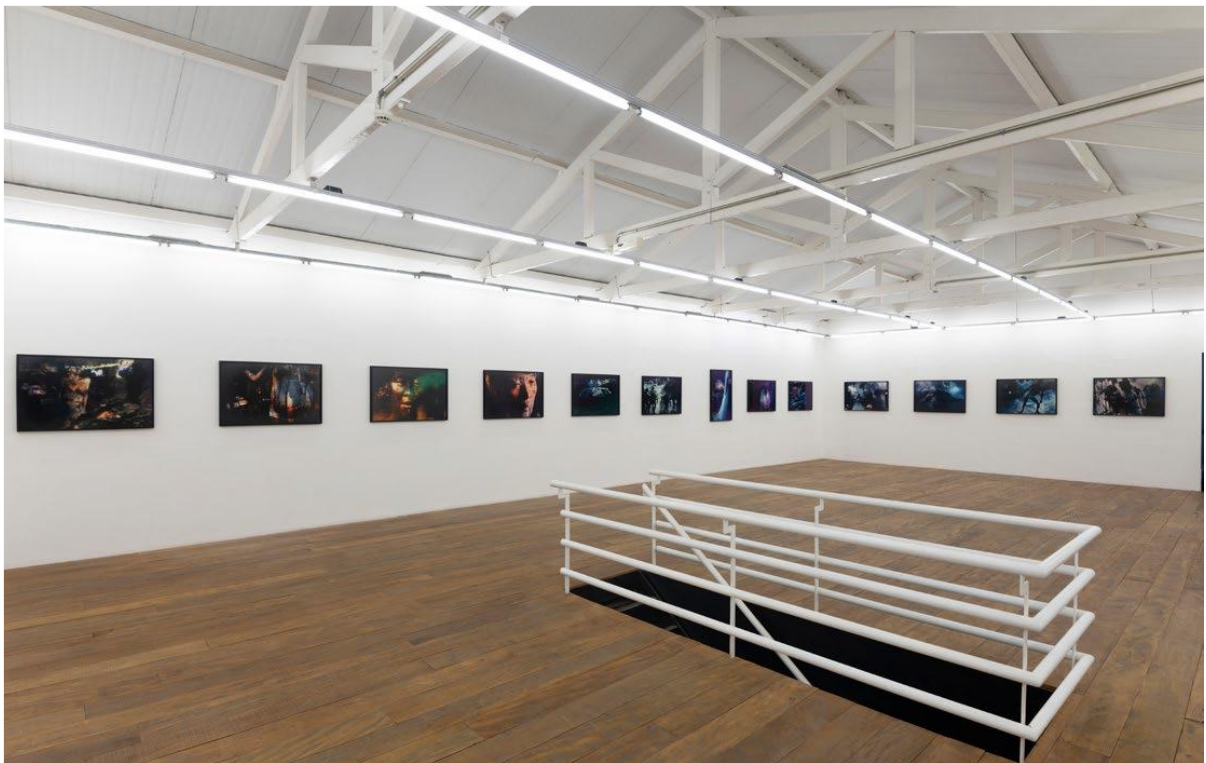
De acordo com Marcos Gallon, curador da mostra, *Sonhos* teria surgido em momento em que a artista vivenciava “um certo alívio”, após a homologação da Terra Indígena Yanomami (TIY) em 1992. O autor realça, como condições que teriam possibilitado o surgimento da série, o longo período de convivência entre Andujar e os Yanomami, bem como experiências técnico-formais anteriores da fotógrafa, que buscavam já evocar para além dos aspectos práticos da vida comunitária. “Mas foi em *Sonhos* que a obra parece ter sido completada”, conclui, em consonância com o depoimento da artista que situa a série como um *turning point* em sua obra com os Yanomami – depoimento que surge como epígrafe no texto de Gallon. Buscando caracterizar as imagens da série, o autor afirma: “São representações

<sup>286</sup> A COVID-19, doença provocada pelo vírus SARS CoV-2, comumente chamado de “novo coronavírus”, foi caracterizada como uma “pandemia” pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em 11 de março de 2020. (Histórico da pandemia de COVID-19. OPAS (Organização Pan-Americana de Saúde). Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>. Acesso em: 4 jan. 2023.) O repentino aumento exponencial no número de hospitalizações e mortes provocadas pelo novo vírus foi seguido pelo fechamento de instituições culturais ao redor do mundo, bem como de escolas, universidades e todas as atividades consideradas não essenciais durante um estado de emergência de saúde pública.

<sup>287</sup> Entre maio de 2023 e março de 2024, a exposição está programada para entrar em cartaz no México, em dois diferentes locais: primeiramente no Museo Universitario de Arte Contemporáneo, na Cidade do México, e, em seguida, no Museo Amparo, em Puebla. (Itinerário da exposição. Claudia Andujar: a luta Yanomami. IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>>. Acesso em: 27 out. 2022; Exposição sobre o povo Yanomami chega aos Estados Unidos. *Forbes*, São Paulo, 1 fev. 2023. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbeslife/2023/02/exposicao-sobre-o-povo-yanomami-chega-aos-estados-unidos/>>. Acesso em: 18 mar. 2023.)

<sup>288</sup> Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami* (27.04.2021 – 05.06.2021). Documento digital contendo 40 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

individuais ou coletivas que, sobrepostas a imagens de natureza, exprimem estados de seres da cosmologia Yanomami”.<sup>289</sup>



[Fig. 45] Vista da exposição *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*, com obras da série *Sonhos*, de Claudia Andujar. Galeria Vermelho, São Paulo, 2021. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

---

<sup>289</sup> *Ibid.*



[Fig. 46] Vista da exposição *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*, com obras da série *Sonhos*, de Claudia Andujar. Galeria Vermelho, São Paulo, 2021. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

A respeito dessa evocação de “estados de seres da cosmologia Yanomami”, gostaria, por fim, de retornar a dois trechos de depoimentos já citados de Andujar sobre *Sonhos*. São falas que nos fazem pensar sobre a íntima conexão entre as escolhas técnicas efetuadas pela fotógrafa e o conceito que ela desejava transmitir por meio da série – pertinência que parece ir além daquilo que ela mesma verbalizou nos depoimentos. Um dos trechos é parte da referida entrevista a Rubens Fernandes Jr.:

(...) todas as fotografias ou tem essa característica de ser uma pessoa com elementos da natureza em cima ou tem algumas onde tem os bichos, a natureza mesmo, com sobreposições. Porque o Yanomami não vê o mundo como o homem, o ser humano sendo superior ao resto da natureza. Ele faz parte da natureza, eu pessoalmente também acredito nisso, eu não acho que nós somos superiores, nós somos parte de uma globalidade da natureza.<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

O outro é parte da fala em que a artista aloca *Sonhos* em patamar diferenciado em sua produção – o seu aludido *turning point*:

A partir de sua criação [da série *Sonhos*], eu comecei a conceber uma interpretação imagética acerca dos rituais, fato que me deu acesso à genealogia do povo, aglutinando aspectos da cultura e dissolvendo as fronteiras entre os seres humanos, seus deuses e a natureza, integrando todos em um fluxo contínuo.<sup>291</sup>

É interessante observar a consonância entre os trechos citados e a teoria do perspectivismo ameríndio, comentada no capítulo anterior. No primeiro trecho, Andujar aponta que as sobreposições entre pessoas, animais e paisagens foram realizadas porque os Yanomami não consideram os seres humanos hierarquicamente superiores aos demais seres da floresta. No segundo, revela a intenção de dissolver, nas imagens, “as fronteiras entre os seres humanos, seus deuses e a natureza”. O perspectivismo, como vimos, supõe, para todos os seres, uma “cultura” única, caracterizada pelo espírito humano, e uma “natureza” variável, encarnada no corpo-roupa diferenciador de cada espécie. Isso implica que não há distinção ontológica entre os seres: há apenas a hierarquia puramente relacional que diz respeito a qual ponto de vista será dominante, em especial na relação predador-presa – em que o predador pode ser um homem, um animal, um espírito –, de modo que os seres com roupa humana são apenas um dos inúmeros elementos na cadeia.

Mas Andujar não deseja apenas dissolver fronteiras e hierarquias: ela quer integrar todos os seres “em um fluxo contínuo”. Nesse ponto, a artista parece estar em sintonia com o regime de metamorfose ou “multiplicidade virtual intensiva” próprio de xamãs, espíritos e personagens míticos, conforme também apontado no primeiro capítulo. Ora, se a “cultura” – o espírito – é fixa, e a “natureza” – o corpo – é mutável, a metamorfose, ou mudança de corpo, é sempre uma possibilidade latente. Mas apenas alguns seres do mundo atual conseguem realizá-la sem grandes perigos; justamente aqueles que, no presente, são capazes de conectar-se ao passado pré-cosmológico, habitado de seres míticos. Xamãs e espíritos conectam o presente ao passado absoluto, atestando que “o turbulento fluxo mítico continua a rugir surdamente por debaixo das discontinuidades aparentes entre tipos e espécies”.<sup>292</sup>

<sup>291</sup> ANDUJAR, Cláudia. Depoimento sobre a série *Sonhos Yanomami*. [2005?]. Documento digital contendo 1 página. Acervo Galeria Vermelho.

<sup>292</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 324.



Trechos de Viveiros de Castro, em seu artigo sobre “a ontologia dos espíritos amazônicos”, parecem lançar luzes sobre as escolhas de Andujar na fabricação das imagens de *Sonhos*. Vejamos o modo como o autor define o discurso mítico:

Não é descabido definir o discurso mítico como consistindo principalmente em um registro do processo de atualização do presente estado de coisas a partir de *uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência* – um ‘caosmos’ onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente. Esse pré ou proto-cosmos, muito longe de exibir uma ‘indiferenciação’ ou ‘identificação’ originárias entre humanos e não-humanos, como se costuma caracterizá-lo, é percorrido por uma *diferença infinita, ainda que (ou porque) interna a cada personagem ou agente*, ao contrário das diferenças finitas e externas que constituem as espécies e as qualidades do mundo atual (Viveiros de Castro 2001). Donde o regime de “metamorfose”, ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em figura de jaguar ou um bloco de afetos felinos em figura de humano é rigorosamente indecidível, pois *a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos)*, não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos). Mito não é história justamente porque metamorfose não é processo, “ainda” não é processo e “jamais foi” processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir.<sup>293</sup>

Situando-se em “uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência”, os seres míticos existem como virtualidades, não se deixando reduzir a corpos únicos: o espírito humano está ali para todos, e cada um deles já é dotado das afecções e capacidades de um certo corpo-roupa, que virá a vestir depois, no processo de especiação. Mas como a “roupa” não é ainda fixa, pode-se mudá-la a qualquer momento, metamorfoseando-se em outros seres, com os quais se compartilha o espírito, mas diverge nas afecções e habilidades próprias de cada personagem. Por isso, cada ser mítico é infinitamente distinto de si mesmo, pois está situado na narrativa apenas para transformar-se ao longo dela. “É esta auto-diferença que define um espírito e que faz com que todos os seres míticos sejam espíritos”.<sup>294</sup>

Não é difícil enxergar esse “caosmos” nas sobreposições e transparências de Andujar em *Sonhos*, reconhecendo nas imagens “o regime de ‘metamorfose’, ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito”, e também de espíritos e xamãs, que atualizam continuamente esse regime. As sobreposições de Andujar parecem aludir a essa “superposição intensiva de estados heterogêneos” própria da metamorfose mítica, e suas transparências parecem remeter à

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 323; grifos meus.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 324.

“transparência originária ou complicação infinita onde tudo dá acesso a tudo”<sup>295</sup>, cara ao mundo pré-cosmológico, povoado de seres míticos em constante transformação. Andujar parece realizar o paradoxo de materializar em imagens o imaterializável devir da metamorfose. Sobretudo, a artista parece fixar o instante do “entre”, quando um corpo é ele mesmo, mas também é outro.

Buscando definir o que seja um espírito, Viveiros de Castro formula: “um espírito é algo que só é escasso de corpo na medida em que possui corpos demais, capaz como é de assumir diferentes formas somáticas. O intervalo entre dois corpos quaisquer, mais que um não-corpo ou corpo nenhum”<sup>296</sup>. As imagens de *Sonhos* parecem ligar-se intimamente a esse pensamento, evocando justamente o “intervalo entre dois corpos quaisquer”: o instante exato em que um corpo se transforma em outro, em que um só existe *com* o outro. Nesse sentido, as imagens evocam espíritos. Lembremos que, para o perspectivismo, não existe mundo externo às perspectivas: cada mundo deriva de um ponto de vista particular. O que as imagens de *Sonhos* parecem evocar é justamente o cruzamento de perspectivas – ou de mundos – no instante mesmo da metamorfose: o “devir outro”, de que tanto falam Kopenawa e Albert referindo-se à experiência xamânica do primeiro.

Talvez com isso possamos entender por que Andujar acredita ter alcançado, em *Sonhos*, o que chama de “essência” do povo Yanomami, a ponto de considerar a série como um *turning point* em sua experiência com eles. A “essência” dos xamãs parece ser sua capacidade de “devir outro”, vibrando na mesma frequência de espíritos e seres míticos: uma “essência” que paradoxalmente não implica “ser”, mas “tornar-se”, “vir a ser”. No momento em que duas perspectivas se cruzam, talvez o universo pulse numa frequência maior, pois ali, naquele instante que daqui a pouco não existe mais, um mundo dá lugar a dois. É possível relacionar a ideia de fusão de perspectivas – ou mundos – à opção técnica de Andujar de sobrepor negativos e cromos e, sob novas projeções de luz, refotografá-los, gerando transparências que deixam entrever camadas, que, por sua vez, parecem aludir às perspectivas fusionadas. As camadas vislumbradas nas transparências de Andujar podem remeter, como já sugerido, à “superposição intensiva de estados heterogêneos” a que se refere Viveiros de Castro ao explicar a metamorfose mítica. Talvez daí derive, em parte, a estranha potência das imagens de *Sonhos*. Nelas, a artista talvez tenha conseguido não apenas captar a “essência” do povo Yanomami; mais que isso, ela

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 326.

parece ter logrado dar forma, com elevado grau de experimentalismo, a um ponto fulcral do pensamento ameríndio.

A seguir, darei início ao esforço analítico sobre algumas imagens da série *Sonhos*. Como explicado na introdução desta tese, as análises buscarão tecer relações entre o código formal das imagens e aspectos da cosmovisão yanomami, conforme compreendidos a partir da bibliografia utilizada. Trata-se de buscar significações para fotografias da série a partir de possíveis compreensões yanomami para elementos visuais nas obras. É importante reforçar – como também aferido na introdução – que não se trata de afirmar que o elemento “x” numa imagem de Andujar tem significado “y” para os Yanomami, mas, sobretudo, de sugerir possíveis significações “y” para o elemento “x”, num processo sempre aberto de construção semântica. A cosmovisão yanomami – ela própria um conjunto de compreensões particulares do universo que podem sofrer variações segundo o subgrupo, a aldeia e o narrador – é transpassada aqui por outras camadas de mediação: 1) da artista, que, embora profunda conhecedora dos Yanomami, é uma não-Yanomami que cria imagens como construções poéticas a partir do que *ela* compreendeu sobre a visão de mundo deles; 2) da obra que, em sua existência autônoma, pode significar muito além do que pretendeu a artista; 3) da autora deste texto, fruidora não-Yanomami que, na impossibilidade de afirmar relações de sentido em imagens que, por sua própria natureza, são abertas, constrói teias de significações, baseando-se em referências e, por vezes, fazendo uso do próprio texto como construção poética.

O esforço analítico está dividido de modo a contemplar três aspectos fundamentais do modo de pensar yanomami: 1) as metamorfoses, que, conforme discutido, encontram-se no cerne da atividade xamânica; 2) o fim do mundo, com a profecia da queda do céu, título do imprescindível livro de Kopenawa e Albert; 3) a noção de imagem para os Yanomami – *utupë* –, que engloba acepções bem diversas das compreensões ocidentais sobre o termo “imagem”, embora também – pelo menos em parte – as contemple.

Três obras da série *Sonhos* agiram como imagens norteadoras das análises, orientando, para cada tópico, as discussões nele inseridas e as demais imagens ali mostradas e comentadas. As obras norteadoras e seus respectivos tópicos são: 1) para o item “Metamorfoses”, a imagem que apresenta sobreposição de textura de rocha sobre a barriga de uma mulher em fins de gestação [Fig. 47]; 2) para “Fim do mundo”, a fotografia que mostra um extenso grupo humano, em tons escuros, sob formas abauladas aquosas, em tons claros [Fig. 63]; 3) para “*Utupë*”, a obra que exhibe a sobreposição de um corpo masculino adormecido sobre

uma grande montanha [Fig. 68]. A escolha dessas três obras para o direcionamento das discussões deveu-se à fertilidade de relações entre significados possíveis evocados por cada imagem e o respectivo tema em pauta: para a figura 47, metamorfoses entre corpo humano e montanha (ou rocha, de modo geral); para a figura 63, a queda do céu, erradicando a vida no planeta; para a figura 68, por fim, a imagem-essência do xamã, que deixa seu corpo em transe e voa por distâncias incalculáveis. Além de nortear o fluxo das discussões dentro do tópico respectivo, a observação atenta de cada imagem e a leitura de textos pertinentes a conteúdos por ela suscitados atuaram como espécies de “ímãs” que atraíram para sua vizinhança várias outras imagens: fotografias de Andujar – pertencentes ou não à série *Sonhos* – e desenhos yanomami.

Da soma de vinte e duas imagens de *Sonhos* presentes nas três tabelas apresentadas no início deste capítulo [Figs. 35-37], dez serão comentadas nos tópicos a seguir, com diferentes graus de aprofundamento. Da série em foco, além das três imagens norteadoras, outras oito serão mostradas e comentadas nas páginas seguintes: três no item “Metamorfoses” – sendo uma delas a própria obra norteadora de “*Utupë*” –, e cinco neste último item. Também surgirão, no decorrer dos tópicos, seis fotografias de Andujar não pertencentes à série *Sonhos* (duas em “Metamorfoses” e quatro em “*Utupë*”), além de vinte e três desenhos yanomami (doze em “Metamorfoses”, seis em “Fim do mundo” e cinco em “*Utupë*”), todos atraídos pela força centrípeta das imagens norteadoras e discussões por elas suscitadas.

Conforme aferido na introdução deste trabalho, os desenhos yanomami aqui apresentados pertencem a duas fontes principais: o livro *Mitopoemas Yãnomam* (1978), abordado no capítulo anterior, e a exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami* (Fundação Cartier, Paris, 2020), que apresentava desenhos yanomami com suas respectivas legendas etnográficas, dos quais (desenhos e legendas) realizei registros fotográficos. Em *Mitopoemas Yãnomam*, os desenhos não são individualmente assinados; conforme mencionado no capítulo anterior, a apresentação do livro identifica genericamente três autores para o conjunto de desenhos ali publicado – Koromani Waica, Mamoké Rorowé e Kreptip Wakakautheri –, sem fornecer maiores detalhes sobre a participação de cada um. Já na mostra *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, os desenhos eram agrupados por autor, de modo a ser possível identificar a autoria de cada imagem. A exposição contemplava quatro autores yanomami, cada um identificado por dois nomes – o primeiro referente à denominação que lhe foi atribuída por sua

própria comunidade, e o segundo consistindo naquela a ele aferida pelos “brancos”: Warasi/Vital<sup>297</sup>, Hiko/Porako, Nakĩ Uxima/Orlando<sup>298</sup> e Taniki/André.

Remetendo ainda à introdução, acredito que trazer desenhos yanomami para o centro do processo analítico de obras de *Sonhos*, estabelecendo relações entre estas e aqueles, seja um modo de ver mais conectado com o pensamento decolonial, ao intercambiar continuamente o *locus* de autoria das imagens entre a artista “branca” e os Yanomami. Esse intercâmbio do lugar de autoria, como vimos, foi iniciativa da própria fotógrafa quando propôs e desenvolveu a pesquisa, financiada pela FAPESP, que estimulava membros do grupo Yanomami a desenharem e narrarem aspectos de sua própria cosmovisão. Os desenhos e as narrativas resultantes propiciavam à artista o acesso a visões endógenas do pensamento grupal. Desse modo, relacionar fotografias de *Sonhos* com desenhos yanomami é também ser coerente com a proposta de Andujar de alternância na autoria das imagens, compreendendo a produção visual como manifestação micropolítica de poder.

Por fim, é importante ressaltar que a alocação das imagens nos tópicos a seguir não se pretende, de modo algum, estática e exaustiva. Se as imagens foram escolhidas de modo a potencializar a discussão sugerida em dado tópico, algumas delas, certamente, poderiam também enriquecer a discussão proposta em outro(s). A organização das imagens, portanto, sugere muito mais caminhos reflexivos do que categorias estáveis. Proponho aqui alguns caminhos possíveis, dentre outros que poderiam surgir a partir de novas organizações conceituais e imagéticas.

### 2.2.1 Metamorfoses

Em uma fotografia de *Sonhos*, textura de rocha sobrepõe-se ao tronco de uma mulher grávida [Fig. 47]. Vemos, sobretudo, a barriga, grande forma esférica que denuncia a gestação avançada, e acintosamente insiste em projetar-se sob a pedra que parece contê-la. À esquerda, o braço dobrado, ao qual também se sobrepõe a textura rochosa, contrasta, em sua

<sup>297</sup> O xamã Warasi, amigo de Andujar, é o mesmo que assina um desenho e um texto na parte final do livro *Yanomami: frente ao eterno* (ANDUJAR, 1978a), conforme mencionado no capítulo anterior. Naquela fonte, seu nome é grafado “Wárasí Hwayautheri”. (*Ibid.*, n.p.).

<sup>298</sup> Desenhos Nakĩ Uxima/Orlando estiveram presentes na mostra *Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira* (2003-2004), curada por Paulo Herkenhoff, conforme anteriormente mencionado neste capítulo. O catálogo da mostra apresenta esse autor yanomami como “Orlando Wakatautheri”, e seu nome comunal é ali grafado “Nakëuxima”. (HERKENHOFF (Org.), 2003, p. 142-143).

finura, com as grandes proporções da forma abaulada. Esta se espalha para a frente e as laterais, instaurando a tensão da iminência do “vir a ser”.

No cenário, não há elementos que permitam situar a figura no espaço: à escuridão de fundo mesclam-se texturas de rocha, terra, plantas. Apenas um objeto parece destoar dessa estreita fusão entre ser humano e fragmentos de paisagem natural, insistindo em ligar a figura a um mundo que não parece seu de origem: coberta de rocha da barriga para cima, a grávida veste uma calcinha de tecido claro esgarçado, envelhecido, carcomido.



[Fig. 47] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

Uma das fotografias nas quais Andujar se baseou para a realização desta imagem mostra o tronco e parte dos membros de uma mulher grávida frente à lateral de um caminhão velho [Fig. 48]. Nua da cintura para cima, ela veste apenas a calcinha desgastada que reconhecemos na imagem anterior, objeto que agora se liga com facilidade ao “mundo

civilizado” do caminhão deteriorado, ambos contrastando nitidamente com sua nudez redonda. Em plano tão fechado, entre o caminhão atrás e a câmera à frente – mais um objeto da mesma “civilização” – a barriga nua projeta-se opulenta, parecendo não obedecer às barreiras físicas e simbólicas que lhe são impostas.

Outra imagem da mesma grávida a mostra em plano mais aberto e ângulo mais frontal, dando a ver a cabeça e ambos os braços [Fig. 49]. O plano mais aberto, que deixa ver a expressão séria da moça, além de mais detalhes do caminhão, e o ângulo mais frontal, menos favorável à opulência da barriga, aumentam a impressão de encurralamento da figura, mesmo diante da maior distância da fotógrafa.



[Fig. 48] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Grávida Opikí thëri, rodovia Perimetral Norte (abandonada), RR). 1981. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 217.



[Fig. 49] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Grávida Opikî thëri, rodovia Perimetral Norte (abandonada), RR). 1981. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 216.

Em 1981, Claudia realizou uma série de fotografias dos Opikî thëri, grupo Yanomami de cerca de setenta pessoas que havia migrado para as margens da rodovia Perimetral Norte – cuja construção fora abandonada cinco anos antes –, atraído “pela presença de serrarias, colonos e contato com a cidade”.<sup>299</sup> Nas imagens da artista, membros do grupo aparecem com roupas desgastadas, demonstrando certo fascínio por objetos dos “brancos”, como caminhões e espingardas.<sup>300</sup> A grávida em questão é uma Opikî thëri.

Na imagem de *Sonhos*, porém, a desterritorialização da figura conduz-nos a outro patamar. Permanece a calcinha envelhecida, como que a nos lembrar sutilmente das mazelas do contato, mas não é esse o tema dominante. Acima dela, a barriga, vista em diagonal, cresce em opulência, a cobrir-se de rocha. A grande forma abaulada da barriga rochosa lembra uma montanha. Remeteria a imagem à metamorfose mulher-montanha no passado absoluto? O “vir

<sup>299</sup> NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 234.

<sup>300</sup> Ver imagens no catálogo da exposição *Claudia Andujar: a luta Yanomami* (NOGUEIRA (Org.), p. 212-219).



a ser” inerente à gravidez aludiria simbolicamente ao “vir a ser” caro à metamorfose dos personagens míticos?

Um mito Yanomam, relatado por Albert, conta a saga de duas irmãs, casadas com o mesmo homem, que se engajaram numa expedição de coleta de frutos, conduzidas pelo marido, durante a menarca da caçula. Fazendo uma pausa na caminhada, sentaram-se lado a lado em uma pequena clareira, e a mais velha pôs-se a despiolhar a mais nova. Como explica o autor, trata-se de um gesto afetivo corriqueiro entre parentes próximos.<sup>301</sup> Quando o céu ficou nublado, o grupo decidiu continuar a caminhada para chegar logo ao acampamento florestal, mas as duas irmãs, permanecendo sentadas, não interromperam a troca de afeto. Ignorando até mesmo o chamado da mãe, que as apressava para o acampamento, começaram a transformar-se em montanhas. Suas companheiras de grupo tentaram impedir a metamorfose, puxando-as pelos braços e buscando removê-las do chão a golpes de martelo. Mas nada foi eficiente: “(...) as irmãs tornaram-se duas montanhas, lado a lado, uma pendendo sobre a outra, como a irmã mais velha inclinava-se sobre a mais nova enquanto a despiolhava. Elas se tornaram as montanhas chamadas *Thuwëiyëkë*”.<sup>302</sup> O marido, que se havia apartado do grupo para caçar macacos com uma zarabatana, despertou a fúria de suas presas por exalar odor de menstruação. Foi cercado por uma quantidade crescente de macacos furiosos e, já sem munição, acabou por eles levado por entre os galhos das árvores até que se transformou, também ele, em macaco.<sup>303</sup>

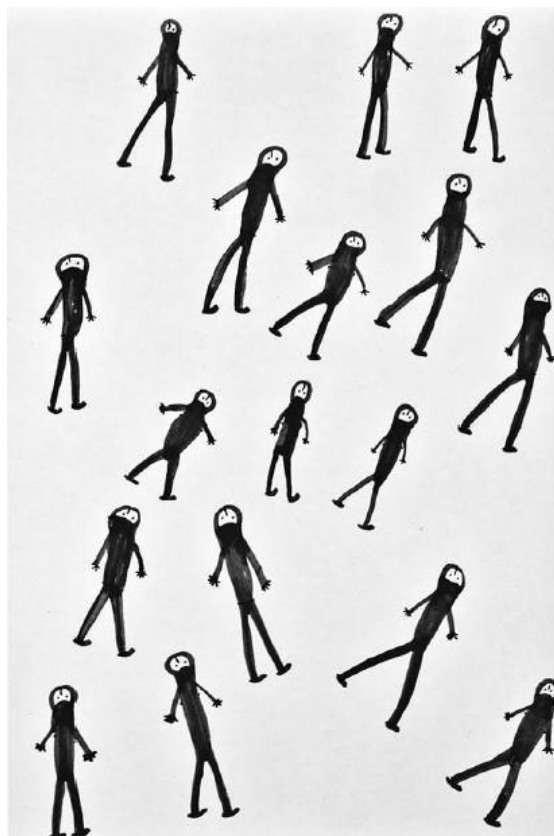
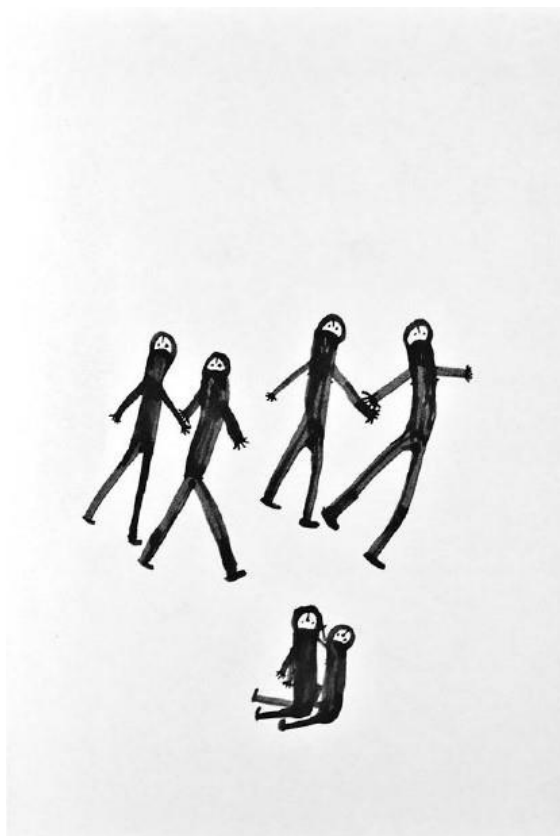
Uma composição em *Mitopoemas Yãnomam* parece remeter a essa narrativa [Fig. 50]. Seccionada em duas folhas de papel, a imagem mostra, à direita, um extenso grupo de pessoas espalhado pela página e, à esquerda, um grupo mais restrito, mais centralizado, composto por quatro pessoas de pé e duas sentadas. As figuras sentadas, um pouco apartadas das demais, estão muito próximas entre si, e uma delas parece ter as mãos na cabeça da outra.

Em outra imagem, duas figuras sentadas parecem fundir-se na parte inferior, mantendo separadas as cabeças [Fig. 51]. Duas outras figuras de pé inclinam-se sobre elas e lhes estendem os braços, talvez buscando movê-las. Seriam mulheres do grupo esforçando-se, em vão, para livrar as irmãs da transformação em rocha?

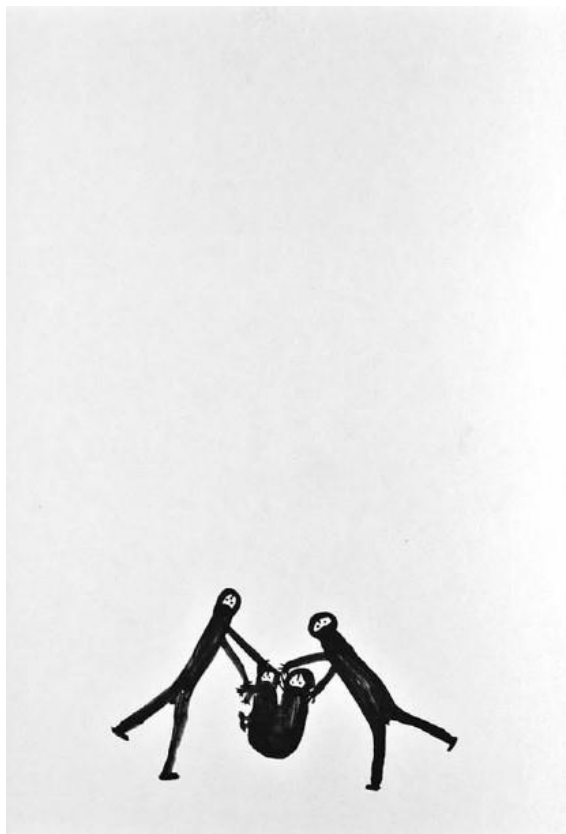
<sup>301</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 601 (nota 265).

<sup>302</sup> “(...) *the sisters became two mountains, side by side, one overhanging the other, as the older sister leaned over the younger girl while delousing her. They became the mountains called Thuwëiyëkë*”. (*Ibid.*, p. 541; tradução minha.)

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 540-541.



[Fig. 50] Desenhos reproduzidos no livro *Mitopoemas Yānomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.



[Fig. 51] Desenho reproduzido no livro *Mitopoemas Yānomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

A narrativa em questão relata duas metamorfoses: mulher-montanha e homem-macaco. Apesar das transformações dos corpos, o texto apresenta formas sutis de indicar que, nos dois casos, o espírito humano continua existindo por trás dos novos corpos assumidos, garantindo, assim, o status de sujeito – com pontos de vista próprios – para os seres transformados.<sup>304</sup> As montanhas nas quais as mulheres metamorfosearam-se são chamadas Thuwëiyëkë, o que literalmente significa Montanha do Sangue da Mulher.<sup>305</sup> Para o caso do homem-macaco, Albert tem o cuidado de acrescentar, com base nos relatos de seu “informante” Ikahi, que “apesar de ter-se transformado em macaco, sua pele permaneceu macia, pois era originalmente um Yanomam”.<sup>306</sup> Ou ainda: “Ele era um Yanomam, mas imitava os macacos, seguindo-os e escalando de galho em galho – *ae! ae! ae!* -, gritando como um macaco-aranha: ‘*Hë! Hë! Hë!*’”.<sup>307</sup>

A narrativa aponta ainda para um aspecto de suma importância no pensamento yanomami: as metamorfoses ocorrem porque a irmã mais nova e seu marido quebraram o ritual de reclusão da primeira menstruação da moça. Ao menstruarem pela primeira vez, as garotas yanomami são submetidas a um rito de reclusão muito severo. Referindo-se ao subgrupo Yanomam, Albert explica que, aos primeiros sinais da menarca iminente, os pais da moça logo constroem, dentro da grande casa comunal, uma pequena cabana onde ela permanecerá reclusa por cerca de dez dias. Nessa cabana, ela é submetida a uma série de restrições acerca de como posicionar seu corpo (sentada com as pernas estendidas, joelhos levemente flexionados; braços cruzados, punhos cerrados sob as axilas ou os seios), como coçar-se (apenas por intermédio de pedaços de madeira, evitando o contato direto das unhas com a pele), onde fixar o olhar (no chão ou nas pontas dos pés), como e para quê falar (em voz sussurrante, apenas para satisfazer necessidades básicas), o que comer e beber (jejum absoluto nos três ou quatro primeiros dias, ingerindo apenas água quente; acréscimo de bananas-da-terra e peixes pequenos, ambos cozidos, nos dias subsequentes). Após os quatro dias iniciais, quando o fluxo sanguíneo começa a diminuir, as restrições tornam-se menos severas, até que, após cerca de uma semana, a moça é liberada para sair da cabana e passar por um gradual processo de reinserção na vida social.<sup>308</sup>

<sup>304</sup> Continuo alinhada ao perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 345-399).

<sup>305</sup> “*Woman’s Blood Mountain*” (WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 600 (nota 260); tradução minha).

<sup>306</sup> “*Although he had turned into a monkey his skin remained smooth, for he was originally a Yanomam*”. (*Ibid.*, p. 541; tradução minha).

<sup>307</sup> “*He was a Yanomam but he imitated the monkeys, following them and climbing from branch to branch - ae! ae! ae! - calling like a spider monkey: ‘Hë! Hë! Hë!’*” (*Ibid.*, p. 541; tradução minha).

<sup>308</sup> ALBERT, 1985, p. 573-583.

Um desenho exposto na mostra *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, em cartaz na Fundação Cartier, em Paris, em 2020, mostra um personagem, colorido em vermelho, cercado por uma forma ovalada em cuja extensão distribuem-se regularmente linhas trifurcadas em uma das extremidades [Fig. 52]. A imagem foi elaborada por Naki Uxima em 1976, quando o Yanomam contava apenas dezessete anos de idade; no ano seguinte, foi morto por uma epidemia de rubéola que assolou sua comunidade.<sup>309</sup> A legenda do desenho na exposição informa-nos que o autor desejou mostrar uma garota reclusa numa cabana de folhas de palmeira durante sua primeira menstruação.



[Fig. 52] NAKI UXIMA (Orlando) (c.1958-1977). Garota deitada em um recinto de confinamento constituído de folhas de palmeira durante sua primeira menstruação, isolada dos outros membros da comunidade.<sup>310</sup> 1976. Caneta hidrográfica sobre papel. Arquivo pessoal de Claudia Andujar. Fotografia da autora.

<sup>309</sup> Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020.

<sup>310</sup> “Jeune fille allongée dans un enclos de réclusion constitué de feuilles de palmier pendant sa première menstruation, isolée des autres membres de la communauté”. (Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020; tradução minha.)

Não é raro, porém, que garotas sejam prometidas em casamento ainda na infância. Nesses casos, o marido assume um papel semelhante ao dos pais no amparo ao crescimento da jovem. Quando ela atinge a puberdade e vivencia sua primeira menstruação, o rapaz deve entrar em reclusão junto com ela, lado a lado, na mesma cabana. Entre os Yanomam, a menstruação é compreendida como o resultado de um periódico excesso de fluxo sanguíneo no coração, o que gera o rompimento do órgão – ou de um duto a ele adjacente – e o derramamento do sangue até a vagina, por onde é expelido.<sup>311</sup> Nos casos em que a moça está prometida em matrimônio, entende-se que o sangue expelido por ela é simbolicamente absorvido pelo marido, que o expelle na forma de suor gorduroso.<sup>312</sup> Ligado, assim, por uma “comunicação de substância” (o sangue), o casal deve permanecer em reclusão até o fim da menstruação da garota, para não assolar o grupo com o odor, considerado repugnante, do sangue menstrual (na narrativa comentada, o cheiro exalado pelo marido deixou em fúria os macacos<sup>313</sup>) e, sobretudo, “pelo perigo de subversão da ordem cosmo-meteorológica a que ele [o sangue das mulheres] expõe a comunidade”.<sup>314</sup> Se a moça e o rapaz cumprirem a rigor o ritual de reclusão, terão sua longevidade preservada, e estarão – assim como a comunidade a que pertencem – a salvo de intempéries como metamorfoses, escuridão e dilúvios. Caso não obedecerem a todas as regras do ritual, estarão sujeitos a punições como envelhecimento prematuro, metamorfoses suas e/ou de seus parentes, destruição da comunidade levada por enchentes.<sup>315</sup> Relacionando as narrativas míticas Yanomam ao ritual de reclusão da primeira menstruação, Albert afirma:

Todos os mitos yānomamë<sup>316</sup> que evocam o rito da puberdade feminina referem-se exclusivamente a esta variante do rito (reclusão em casal), e trata-se sempre de uma questão de violações a este rito perpetradas (mais ou menos involuntariamente) pelo marido.<sup>317</sup>

---

<sup>311</sup> ALBERT, 1985, p. 572.

<sup>312</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 601 (nota 279).

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 601 (nota 270).

<sup>314</sup> “*pour le danger de subversion de l’ordre cosmo-météorologique auquel il [le sang des femmes] expose la communauté*” (ALBERT, 1985, p. 574; tradução minha).

<sup>315</sup> ALBERT, 1985, p. 591-592.

<sup>316</sup> Conforme aponta Albert, os etnônimos Yānomamë thëbë, Yānamamë thëbë, Yānomae thëbë e Yanomam referem-se ao mesmo subgrupo linguístico (*Ibid.*, p. 82).

<sup>317</sup> “*Tous les mythes yānomamë qui évoquent le rite de puberté féminin portent d’ailleurs exclusivement sur cette variante du rite (réclusion en couple), et il y est toujours question d’infractions à ce rite perpétrées (plus ou moins involontairement) par le mari*”. (ALBERT, 1985, p. 591; grifos no original; tradução minha).

Na narrativa comentada, o jovem casal saiu da reclusão puberal por decisão do rapaz, que resolveu juntar-se à expedição de coleta na companhia das duas esposas: a garota menstruada e sua irmã mais velha.<sup>318</sup> Em outra narrativa, esta do subgrupo Yanomami, relatada por Lizot, a quebra da reclusão do casal deu-se quando o marido saiu para caçar macacos-aranha, cujos gritos ouviu nas proximidades da cabana. Também nesse mito, a punição pela desobediência à reclusão é a petrificação do personagem. Os macacos subiam uma grande rocha, que o rapaz passou a escalar a fim de abatê-los. De repente, quando a pedra avermelhou e ouviu-se o crepitar do fogo, o jovem começou a transformar-se em pedra. Assolados por um forte vento pressagioso, membros da comunidade dirigiram-se ao local para ver o que ocorria. Encontraram o rapaz petrificado, segurando as flechas da caçada, fixado à imensa rocha vermelha.<sup>319</sup>

Em mais uma narrativa, desta vez do subgrupo Sanumá<sup>320</sup>, conforme relato de Colchester, a quebra do ritual da puberdade feminina também é penalizada com a metamorfose em montanha. Desta vez, a transgressão é cometida não por um casal, mas pela moça sozinha. Quando ancestrais Waikia<sup>321</sup> decidiram que todos na comunidade deveriam dançar, a garota, que atravessava a primeira menstruação, resolveu juntar-se ao grupo. Grande quantidade de pessoas havia partido em caminhadas de forrageamento (*wāshimo*)<sup>322</sup> e, diante da proposta da dança coletiva, retornaram todos à casa comunal, pondo-se a pintar o corpo e ornamentá-lo com penugens. Quando a garota viu os recém-chegados, demonstrou verbalmente seu espanto diante

<sup>318</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 540.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 542-543.

<sup>320</sup> Em *Folk literature of the Yanomami Indians*, livro de referência para as narrativas míticas discutidas neste tópico, a grafia utilizada para o nome de tal subgrupo é Sanima. (*Ibid.*)

<sup>321</sup> *Waikia* é um dos vários termos utilizados pelos Sanumá para referir-se a outras comunidades yanomami, distintas da comunidade de referência. (*Ibid.*, p. 602 (nota 305)).

<sup>322</sup> Como explicam Colchester, Monterrey e Tomedes, os Sanumá (Sanema, no texto citado) “realizam periodicamente longas caminhadas de caça e forrageamento (*wāshimo*), muitas vezes por períodos de várias semanas, como forma de diversificar a dieta, ter acesso a riachos e florestas distantes e escapar da rotina diária nas aldeias. As caminhadas são um momento de exploração e recreação, e levam o raio de uso da floresta a uma distância de cerca de 20 quilômetros da comunidade”. (“*The more forest-orientated Sanema also periodically carry out far-ranging hunting and foraging treks (wāshimo), often over periods of several weeks as a way of diversifying the diet, getting access to distant streams and forests and to escape from the daily round in the villages. Treks are a time of exploration and recreation, and carry the radius of forest use out to a distance of some 20 kilometres from the community*”). (COLCHESTER, Marcus; MONTERREY, Nalúa Silva; TOMEDES, Ramón. *Protecting and encouraging customary use of biological resources: The Upper Caura, Venezuela*. Moreton-in-Marsh, Inglaterra: Forest Peoples Programme, 2004, p. 20; tradução minha. Disponível em: <<https://www.forestpeoples.org/sites/default/files/publication/2010/07/venezuela10cjan04eng.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2023.)

da quantidade de pessoas e seu grau de ornamentação. Atingidos pelo olhar e a fala da moça, eles se transformaram numa grande montanha coberta de penugens.<sup>323</sup>

A metamorfose em rocha, porém, não ocorre somente em virtude da desobediência à reclusão da puberdade feminina. Uma narrativa mítica do subgrupo Yanomamĩ, relatada por Cocco, versa sobre como os antepassados aprenderam a preparar o *curare*, veneno de origem vegetal que, adicionado a setas ou dardos soprados por meio de zarabatanas, costuma ser letal em caçadas. Yoasi<sup>324</sup>, o irmão gêmeo malvado do demiurgo Omama<sup>325</sup>, aprendeu a preparar o *curare* a partir dos ensinamentos de uma velha mulher, Mamokori-yoma, que, após transmitir seus conhecimentos, transformou-se ela mesma na planta rasteira usada para produzir o veneno. Seguindo as instruções da velha, e fazendo uso da planta na qual ela se havia transformado, Yoasi preparou o *curare*, adicionando-o, em seguida, a um dardo que soprou contra um rapaz por meio de uma pequena zarabatana. Ao cair morta, a vítima transformou-se numa pedra que formalmente se assemelhava a um homem caído. Tratava-se da origem da morte: a partir de então, os seres tornaram-se mortais. Preocupado com a detenção daquele saber por Yoasi, o onisciente Omama ensinou outro Yanomamĩ<sup>326</sup> a preparar o veneno, orientando-o a transmitir o conhecimento a todos na comunidade – mas não aos estrangeiros –, a fim de que dispusessem de meios para caçar por comida.<sup>327</sup>

Quatro imagens da série *Sonhos* baseiam-se amplamente em sobreposições entre texturas de rocha e seres *com forma humana*.<sup>328</sup> Em duas delas, texturas de pedra confundem-se com a pele do rosto e da orelha das figuras [Fig. 53]. Vemos apenas os rostos petrificados, iluminados sobre fundos mais escuros, em planos muito fechados. Seriam personagens míticos em metamorfose, castigados por alguma regra de conduta infringida por si mesmos ou membros próximos da comunidade? Seriam xamãs ou espíritos metamorfoseando-se, segundo o modelo ancestral dos personagens míticos?

Quanto às outras duas imagens, se, acima, pela sombra na lateral do corpo, que faz sobressair a figura masculina, temos a impressão de que esta se encontra por cima da montanha (voo xamânico?), abaixo, pelo grau de opacidade da espessa textura de pedra sobre a barriga,

<sup>323</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 557.

<sup>324</sup> Yoawë é a grafia utilizada no texto consultado (*Ibid.*, p. 217-218).

<sup>325</sup> Omawë, no texto consultado (*Ibid.*, p. 217-218).

<sup>326</sup> Yanomamo, no texto consultado (*Ibid.*, p. 218).

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 217-218.

<sup>328</sup> Evito falar em “seres humanos” por ter em mente que, segundo o perspectivismo ameríndio, a condição humana não está restrita à espécie humana.

imaginamos que a figura feminina está por baixo da rocha (metamorfose em montanha?) [Fig. 54]. No primeiro caso, a montanha é metáfora para o universo, tão grande que não cabe na imagem: transborda, “sangra” por todas as margens. O homem mergulha sobre esse universo tão vasto quase que num nado de costas, como se desejasse abarcá-lo em sua infinitude, que, por definição, não pode ser abarcada. No segundo caso, que retoma a obra apresentada no início deste tópico [Fig. 47], o universo é circunscrito à barriga-montanha: ela é metáfora para o planeta Terra e metonímia para a mulher, que, sem cabeça e sem pernas, parece reduzir-se quase totalmente ao universo em seu ventre – a nova vida que, dentro de pouco tempo, dará à luz.



[Fig. 53] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem títulos. 1974-2003. Fotografias (impressões com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.





[Fig. 54] ANDUJAR, Claudia (1931-). Sem títulos. 1974-2003. Fotografias (impressões com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

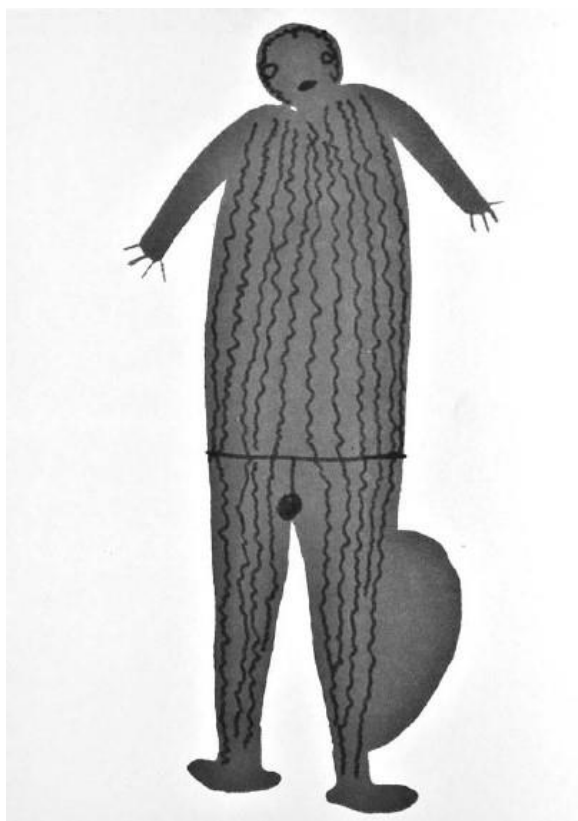
Segundo os Yanomam, houve um tempo em que apenas Omama e Yoasi existiam no mundo. Não havia mulheres, e a primeira gravidez ocorreu quando Omama copulou na dobra do joelho esquerdo de Yoasi, engravidando a panturrilha do irmão. Albert conta – novamente com base em Ikahi – que, para conseguir penetrar aquele local estreito, Omama precisou afinar seu pênis, o que fez esfregando-o contra algumas pedras próximas aos rios. O orifício da ejaculação foi gerado pela perfuração com um fragmento pontiagudo de madeira.<sup>329</sup> Tendo ajustado o pênis, Omama deu vazão a seu desejo sexual, ejaculando na dobra do joelho do irmão: “a panturrilha ficou grávida, tão grande quanto o estômago de uma mulher”.<sup>330</sup> Nasceu

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>330</sup> “The calf became pregnant, as big as a woman’s stomach” (*Ibid.*, p. 62; tradução minha).

um menino, filho de Omama<sup>331</sup>, que cresceu em uma noite e passou a viver com os dois irmãos.<sup>332</sup>

Alguns desenhos realizados por Yanomam referem-se a essa primeira gestação. Em um deles, reproduzido no livro *Mitopoemas Yãnomam*, uma figura humana é mostrada com uma grande saliência circular na perna esquerda: trata-se do personagem Yoasi com a perna grávida [Fig. 55]. Outros dois desenhos, expostos na mostra *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, apresentam o trio composto pelos dois irmãos e a criança, enfatizando a ligação desta com a perna de Yoasi. Em um deles, realizado por Hiko, o personagem superior em azul aparece com uma grande protuberância na parte inferior do corpo, aludindo à gravidez da panturrilha [Fig. 56]. No outro, de autoria de Nak̄ Uxima, o personagem menor em roxo, que representa a criança, aparece fisicamente ligado à perna de um dos personagens vermelhos maiores [Fig. 57].



[Fig. 55] Desenho reproduzido no livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

<sup>331</sup> É curioso observar que, apesar de Yoasi ter gestado o menino em sua panturrilha, ele é sempre designado nas narrativas como o filho de Omama, e não dos dois irmãos.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 62.



[Fig. 56] HIKO (Porako) (c.1905-1990). Yoasi e sua panturrilha grávida (no alto), Omama (em vermelho) e seu filho.<sup>333</sup> 1976-1977. Caneta hidrográfica sobre papel. Arquivo pessoal de Claudia Andujar. Fotografia da autora.



[Fig. 57] NAKI UXIMA (Orlando) (c.1958-1977). Yoasi e Omama (em vermelho) com o filho de Omama (em roxo), nascido da panturrilha de Yoasi.<sup>334</sup> 1977. Caneta hidrográfica sobre papel. Arquivo pessoal de Claudia Andujar. Fotografia da autora.

<sup>333</sup> “Yoasi et son mollet enceint (en haut), Omama (en rouge) et son fils”. (Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2020; tradução minha.)

<sup>334</sup> “Yoasi et Omama (en rouge) avec le fils de Omama (en violet), né du mollet de Yoasi”. (Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2020; tradução minha.)

Uma narrativa Yanomam, relatada por Albert, conta que a primeira mulher foi fisgada por Omama em um rio, enquanto o demiurgo pescava. Era uma das filhas de Tëbërësikë, o “pai” dos seres sobrenaturais malévolos que vivem no fundo das águas.<sup>335</sup> Ela se agarrou ao anzol de Omama, que a puxou para fora d’água; o casal fez sexo e, em seguida, a moça novamente mergulhou. Tempos depois, quando Yoasi pescava no mesmo local, ela se agarrou ao anzol do irmão de Omama pensando tratar-se deste último; decepcionada, porém, com a feiura de Yoasi, retornou ao fundo do rio. Percebendo a tristeza do irmão e imaginando corretamente o motivo, Omama o fez pintar o corpo e enfeitar-se para a moça. Pescou-a no rio e ofereceu-a a Yoasi, que com ela copulou inúmeras vezes, durante muitas horas seguidas. Receoso de que a vagina da mulher se tornasse “úmida e espumosa”<sup>336</sup>, Omama pediu ao irmão que não exagerasse; sem ser ouvido, saiu em busca de plantas perfumadas para “limpar” a vagina da moça. Yoasi então se apressou em esfregar o órgão sexual feminino com plantas malcheirosas, de modo que, “desde então, as vaginas das mulheres cheiram a pênis”.<sup>337</sup>

Um desenho realizado por Hiko, presente na mostra *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, pretende mostrar a filha de Tëbërësikë<sup>338</sup> com suas pinturas corporais [Fig. 58]. Na narrativa mencionada, é ressaltado que “ela era muito bonita, com braceletes decorados com perfumadas folhas *buuhanakë*”.<sup>339</sup> O narrador enfatiza ainda que, diferentemente das mulheres Yanomam que Omama criou posteriormente<sup>340</sup>, “a filha de Tëbërësikë tinha uma vulva, mas não concebeu uma criança; ela era, na verdade, um ser sobrenatural”.<sup>341</sup>

<sup>335</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 429 (nota 47).

<sup>336</sup> No original, “*damp and foamy*” (*Ibid.*, p. 397; tradução minha). Albert explica que a “vulva seca” (“*dry vulva*”) das mulheres corresponde ao modelo erótico dos homens Yanomam (*Ibid.*, p. 429 (nota 59)).

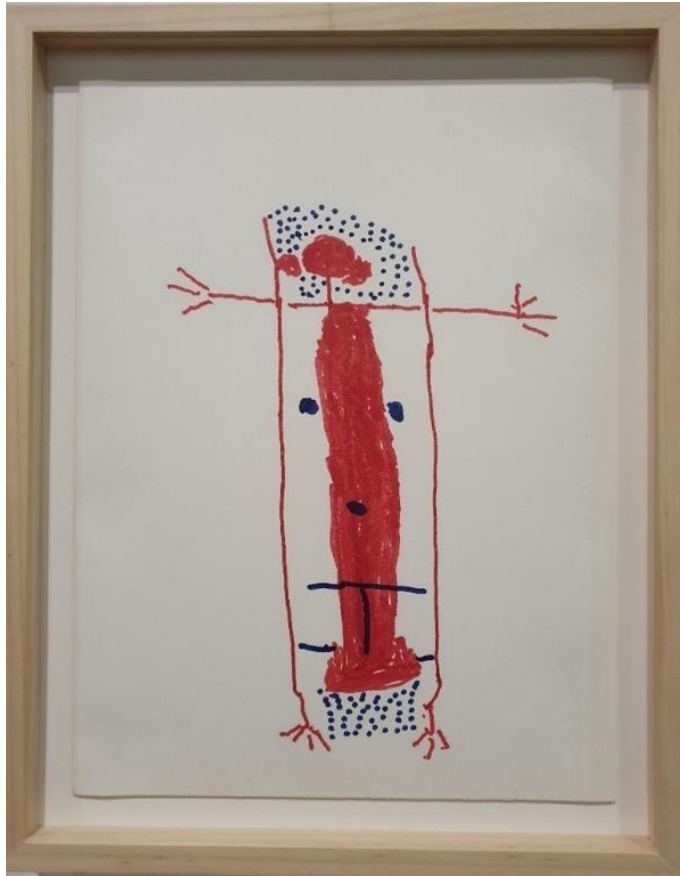
<sup>337</sup> “*ever since then women's vaginas smell of the penis*” (*Ibid.*, p. 398; tradução minha).

<sup>338</sup> Tëpërësikë, na legenda do desenho na exposição.

<sup>339</sup> “*She was very pretty, with armlets decorated with fragrant buuhanakë leaves*” (*Ibid.*, p. 396; tradução minha).

<sup>340</sup> Relatos do subgrupo Yanomam, registrados por Albert, contam que os Yanomam foram criados por Omama a partir de metamorfoses em ovos de formiga escondidos numa folha de palmeira (*Ibid.*, 39-40). Inicialmente sem vulva, as mulheres tiveram suas vaginas esculpidas pelo demiurgo por intermédio de um cinzel, para que os homens copulassem naquele orifício, e não mais na dobra posterior do joelho de outro homem. Em seguida, Omama ensinou às mulheres que, a partir de então, iriam menstruar e engravidar. Aos homens, ensinou que só poderiam copular com elas depois que passassem pelo ritual da primeira menstruação, durante o qual teriam que ficar isoladas, sem se mexer nem tomar banho. Quando as vaginas estivessem secas, ao cabo do sangramento, eles poderiam desvirginá-las (*Ibid.*, p. 42).

<sup>341</sup> “*Tëbërësikë's daughter had a vulva but she did not conceive a child; she was in fact a supernatural being*” (*Ibid.*, p. 397; tradução minha).



[Fig. 58] HIKO (Porako) (c.1905-1990). Pinturas corporais da filha de Tëpërësikì, a anaconda gigante que vive nas águas profundas. Trata-se do sogro do demiurgo Omama, a quem ele deu as plantas cultivadas.<sup>342</sup> 1976. Caneta hidrográfica sobre papel. Arquivo pessoal de Claudia Andujar. Fotografia da autora.

Em outra narrativa contada por Albert, esse aspecto é reiterado: “Nós não somos filhos da filha de Tëbërësikë, pois ela não teve filhos”.<sup>343</sup> Textos e desenhos em *Mitopoemas Yãnomam*, porém, sugerem que essa primeira mulher, chamada Yoinani, teria saído definitivamente das águas para viver com Omama, e dele teria engravidado. Trecho do texto intitulado *A primeira mulher 2*, por exemplo, relata:

Yoinani está grávida.  
 Omam, com penas de rabo de arara presas no braço;  
 segura o pó afrodisíaco perto e sob o nariz de Yoinani  
 enquanto esta dorme.  
 Extremamente excitada,  
 quando ela acorda,  
 chora de desejo.  
 Estão na roça (no desenho à direita):

<sup>342</sup> “*Peintures corporelles de la fille de Tëpërësikì, l’anaconda géant qui vit dans les eaux profondes. C’est le beau-père du demiurge Omama, à qui el donne des plantes cultivées*”. (Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2020; tradução minha.)

<sup>343</sup> “*We are not the children of Tëbërësikë’s daughter, for she did not have any*” (WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 41; tradução minha).

pés de taioba, cará, mandioca, macaxeira, banana pacovi,  
 outras qualidades de mandioca e batata doce.  
 (O casal é desenhado duas vezes).<sup>344</sup>

No desenho referente a esse texto, quatro figuras, emolduradas por grossas linhas escuras, representam o casal Omama e Yoinani desenhado duas vezes, conforme verbalmente apontado [Fig. 59]. As duas figuras mais centrais apresentam um certo abaulamento no tronco, o que talvez possa sugerir a gravidez de Yoinani. À direita, as linhas ramificadas verticalizadas representam as plantas cultivadas sobre o solo (linhas horizontalizadas) – plantas que foram ofertadas ao casal por Tëbërësikë, o pai da moça.<sup>345</sup>

Outro texto em *Mitopoemas Yãnomam* sugere que os personagens Omama, Yoinani e Yoasi viviam juntos, embora apenas os dois primeiros formassem um casal. Solitário, Yoasi teria copulado com a própria perna, engravidando-a.<sup>346</sup> Como se pode perceber, essa narrativa sobre a gravidez da perna de Yoasi difere daquela anteriormente relatada, segundo a qual a panturrilha do irmão malévolo teria sido fertilizada pelo sêmen de Omama.<sup>347</sup> Segundo a versão ora discutida, Yoinani, companheira de Omama, rejeitava as aproximações de Yoasi, de quem não gostava. A este, não havia restado outra opção a não ser copular consigo mesmo, engravidando-se, numa espécie de masturbação fertilizante.<sup>348</sup>

No desenho relacionado a esse texto, aparecem cinco figuras: o casal, novamente desenhado duas vezes, é acompanhado à direita por Yoasi, que surge com a perna grávida [Fig. 60]. Em uma das representações do casal, Omama é posicionado entre Yoinani e Yoasi, como que a sugerir a interdição de relacionamento sexual entre os últimos. À esquerda, segundo o texto, estão as “batatinhas afrodisíacas” chamadas “olho de mulher” e “língua do sexo de mulher”, utilizadas por Omama para excitar Yoinani sexualmente.<sup>349</sup> A posterior sequência de dois desenhos parece mostrar, à esquerda, Yoasi copulando com a própria perna, de modo a engravidá-la, e, à direita, como consequência, o personagem com a perna grávida – desenho já anteriormente apresentado [Fig. 61].

<sup>344</sup> ANDUJAR, 1978b, n.p.

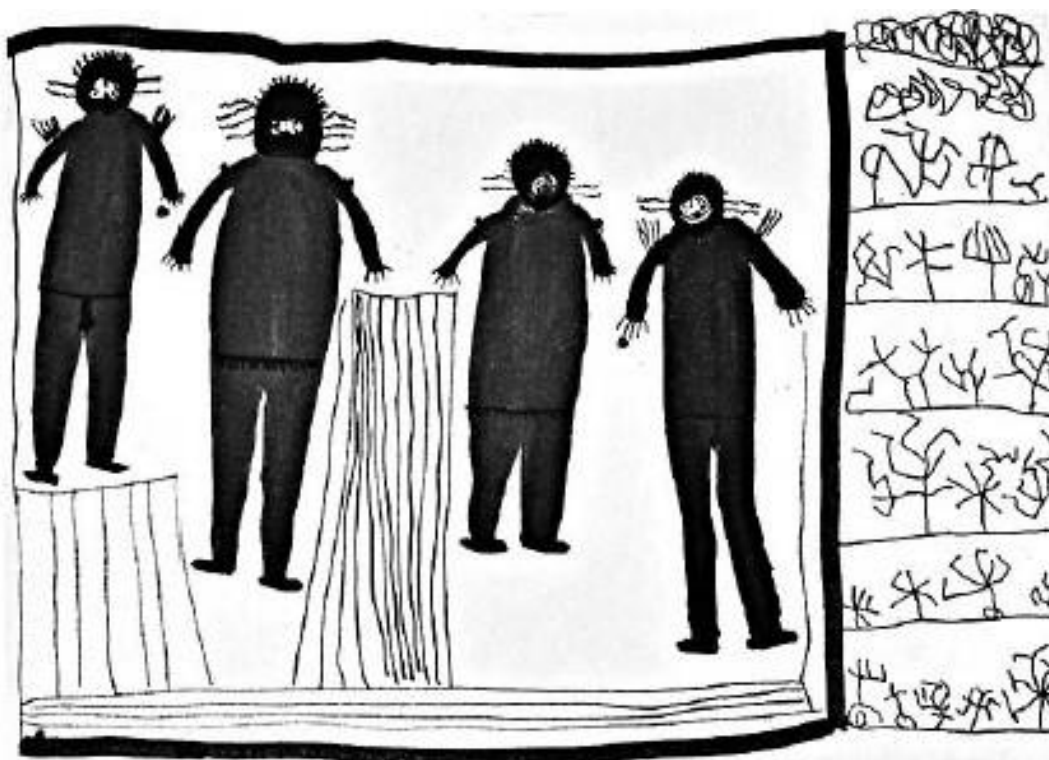
<sup>345</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 398-399.

<sup>346</sup> ANDUJAR, 1978b, n.p.

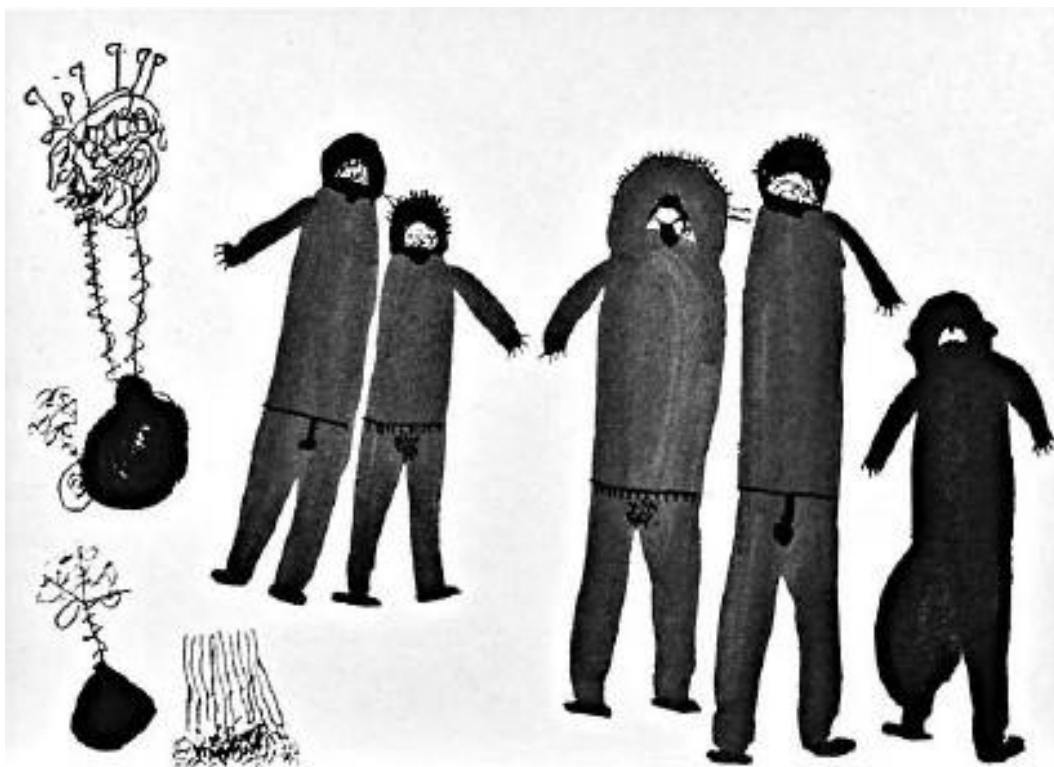
<sup>347</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 62.

<sup>348</sup> ANDUJAR, 1978b, n.p.

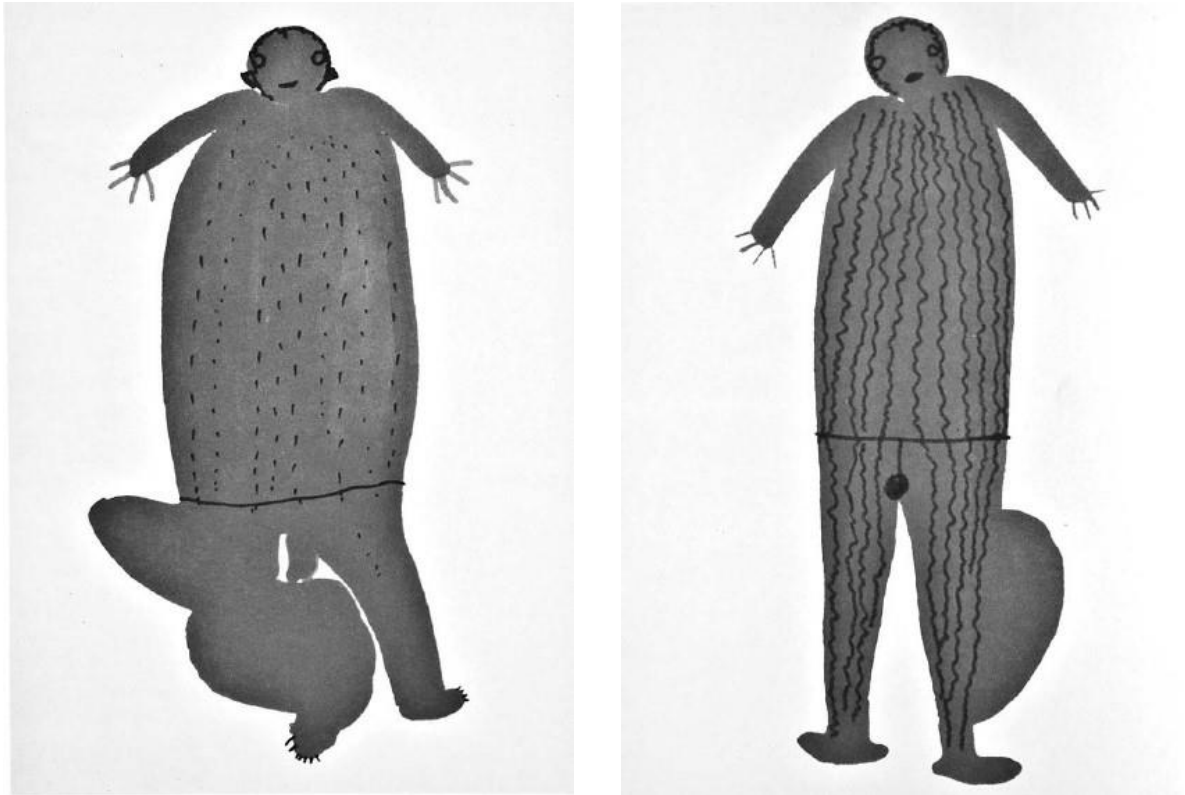
<sup>349</sup> *Ibid.*, n.p.



[Fig. 59] Desenho reproduzido no livro *Mitopoemas Yānomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.



[Fig. 60] Desenho reproduzido no livro *Mitopoemas Yānomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.



[Fig. 61] Desenhos reproduzidos no livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

Um desenho de Hiko, exposto na supracitada mostra, apresenta, segundo a legenda, uma mulher grávida dando à luz [Fig. 62]. Na figura, toda em vermelho, as linhas ramificadas nas extremidades contrastam com pequenas formas circulares maciças, que sugerem a cabeça e o ventre. A legenda da imagem na exposição não nos leva a associar a forma humanoide a nenhum personagem mítico; antes, parece aludir a uma mulher mortal.





[Fig. 62] HIKO (Porako) (c.1905-1990). Mulher grávida dando à luz.<sup>350</sup> 1976. Caneta hidrográfica sobre papel. Arquivo pessoal de Claudia Andujar. Fotografia da autora.

Diferentemente desse desenho, em que o ventre da figura é aproximadamente do tamanho da cabeça, a barriga de *Sonhos* [Fig. 47] é metonímia para o ser inteiro, que substitui quase por completo. Nessa autonomia da parte, ela assume o papel de um todo quase absoluto, uma enorme forma abaulada que pode evocar uma gravidez avançada, uma montanha, o planeta, dentre outras possibilidades. Os caminhos analíticos multiplicam-se à luz de várias narrativas míticas do povo Yanomami e, em sucessivos exercícios imaginativos, podem chegar a afastar-se, totalmente ou em parte, da ideia inicial de gravidez, conforme viemos discutindo.

Alargando as possibilidades interpretativas, é possível pensar, por exemplo, na narrativa Yanomam em que o xamã-onça é morto pela xamã-tartaruga, que, por estar com a cabeça oculta, confunde o primeiro, logrando abatê-lo. Um xamã morto transformou-se em onça e passou a devorar os membros da aldeia. Após larga comilança, um casal de xamãs

<sup>350</sup> “*Femme enceinte accouchant*”. (Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2020; tradução minha.)

resolveu enfrentá-lo. O homem transformou-se em vespa, e a mulher tornou-se tartaruga. Escondendo-se no interior de uma prensa de mandioca, a vespa, ao balançá-la, despertou a curiosidade da onça faminta, que ali enfiou a pata a fim de capturar o ser oculto. O objeto prendeu a pata do predador que, mesmo após várias tentativas, não logrou soltá-la. Então, a tartaruga, ocultando a cabeça dentro do casco, pôs-se a assobiar para chamar a atenção da onça, que, intrigada, apanhou-a com a outra pata e passou a examiná-la, em busca da cabeça que emitia o som. Quando a tartaruga se percebeu de frente para o pescoço da onça, lançou violentamente a cabeça para fora do casco, mordendo-lhe a garganta e pondo-se a devorar-lhe as entranhas. Com a outra pata presa, a onça não conseguiu livrar-se do ataque e caiu morta.<sup>351</sup>

Estaríamos, na imagem de *Sonhos*, diante da mulher-tartaruga, da cabeça oculta, que heroicamente devorou a onça, inflando o ventre? A textura que se sobrepõe à forma abaulada evocaria a rocha ou o casco de uma tartaruga? A partir dos múltiplos caminhos surgidos na análise dessa obra, é possível perceber que as transparências e fusões operadas na série *Sonhos* podem remeter-nos a várias narrativas míticas do povo Yanomami, nas quais um ser se torna outro pela “superposição intensiva de estados heterogêneos”, em palavras de Viveiros de Castro, como discutimos. Talvez, na imagem analisada, tenhamos a barriga de uma mulher grávida e uma montanha, ou outras possibilidades interpretativas que surjam a partir do exercício imaginativo com base em narrativas míticas. Pois, por mais que análises de imagens possam ancorar-se na etnologia, há sempre a licença poética muito cara à apreciação de obras de arte, cujos significados são construídos por meio de caminhos perceptivos e criativos, orientados pela visualidade e suas prerrogativas.

### 2.2.2 Fim do mundo

Em outra imagem de *Sonhos*, um extenso grupo humano movimentava-se numa cena agitada [Fig. 63]. À esquerda, dois homens em primeiro plano comunicam-se entre si oralmente; o braço de um deles pousa sobre o ombro de um terceiro, formando um trio que se sobressai sutilmente. A contraluz intensa permite às figuras pouquíssima definição. Os homens seguram objetos compridos e finos, um dos quais, evoluindo em diagonal descendente, estabelece a ligação entre o pequeno grupo à esquerda e o mais numeroso à direita. Este, composto de negras silhuetas, parece dirigir-se predominantemente para a direita, para fora das margens do quadro,

---

<sup>351</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 504-506.

embora nenhum movimento configure-se em gesto claramente discernível. Uma espécie de jato de luz lateral – etéreo, descontínuo – atravessa as figuras aproximadamente na altura dos quadris, dividindo-as em troncos e cabeças que praticamente se perdem na escuridão e membros inferiores delineados pela contraluz de finas linhas pontilhadas.

A maior parte das figuras ocupa a metade inferior da composição. A exceção mais relevante situa-se no grupo menor à esquerda, em que dorsos e cabeças projetam-se para o alto, ao mesmo tempo em que parecem na iminência de esmagamento por espessas formas abauladas, de luminosidade ofuscante. Os abaulamentos tornam-se menos espessos em direção à direita, até finalmente perderem-se em pontos de luz. O equilíbrio da composição é assimétrico, servindo a mais tímida zona de luz à direita como contrapeso às espessas massas claras e aos corpos mais volumosos à esquerda.



[Fig. 63] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

Na citada entrevista a Rubens Fernandes Jr., Andujar assim comentou a obra em questão:

(...) essa foto é durante o ritual, em cima dela eu coloquei uma foto de um rio, da água que está penetrando e engolindo todo esse povo. 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 você 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.<sup>352</sup>

A partir do subgrupo Yanomam, Kopenawa e Albert contam que o povo Yanomami teme veementemente a queda do céu. Ela já teria ocorrido uma vez, exterminando grande parte dos seres no primeiro tempo, quando a floresta ainda era habitada pelos ancestrais das gentes de hoje. O céu e a floresta eram jovens e frágeis, facilitando seu retorno ao estado geral de indeterminação, o caos. Então, o céu teria desabado sobre a floresta, esmagando seus habitantes ou lançando-os ao mundo subterrâneo, onde teriam passado a conviver com os seres do vendaval (*Yariporari*) e do caos (*Xiwāripo*). Nas entranhas da terra, tornaram-se *aõpatari*, ancestrais devoradores dos restos de doenças que os xamãs lhes arremessavam.<sup>353</sup>

Uma parte das gentes do primeiro tempo, porém, teria resistido à queda do céu. Isso teria acontecido no centro da floresta yanomami, onde um poderoso cacaueiro, suportando o peso do céu, teria entortado sem quebrar. Os habitantes da região sobreviveram, e mais tarde, tiveram a oportunidade de atravessar aquele pedaço de céu, depois que um papagaio, bicando-o continuamente, conseguira abrir nele uma passagem.<sup>354</sup> Saíram nas costas do céu caído, onde se havia formado a floresta atualmente existente, e nela passaram a viver. Por acreditarem que a floresta se localiza nas costas do antigo céu, os Yanomami a chamam *wãro patarima mosi*, “o velho céu”, ou *hutukara*, denominação usada pelos xamãs para aquele céu primeiro. Também

<sup>352</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

<sup>353</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015.

<sup>354</sup> Variações nessa narrativa incluem diferentes modos pelos quais os sobreviventes lograram chegar às costas do céu caído. Uma narrativa Sanumá, relatada por Colchester, versa que os poucos ancestrais sobreviventes conseguiram abrir um buraco no céu utilizando ossos de macacos. (WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 37-38). Por sua vez, uma narrativa do subgrupo Yanomami, contada por Lizot, relata que os sobreviventes, refugiados embaixo do enorme cacaueiro, conseguiram escapar do insuportável calor emitido pelo céu caído ao utilizarem machados para abrirem uma passagem através dele, pela qual o atravessaram, atingindo, assim, seu lado oposto. (*Ibid.*, p. 44-45).

os xamãs nomearam os que teriam chegado à floresta pela travessia do céu de “a gente que saiu do céu”, *hutu mosi horiepë theri pë*. Como essa gente teria sido extinta, em virtude de cheias ou incêndios, os habitantes atuais da floresta acreditam-se “os fantasmas da gente que saiu do céu”.<sup>355</sup>

Em *Mitopoemas Yãnomam*, alguns desenhos referem-se ao dilúvio que teria acompanhado a queda do primeiro céu. Em um deles, cinco seres humanoides, alguns com braços levantados, encontram-se embaixo de orgânicas formas curvas, intensamente preenchidas com hachuras, lembrando nuvens carregadas d’água. Em outro, pedaços do céu parecem já ter desabado [Fig. 64]. Um dos textos que acompanha os desenhos, intitulado *O dilúvio 1*, versa:

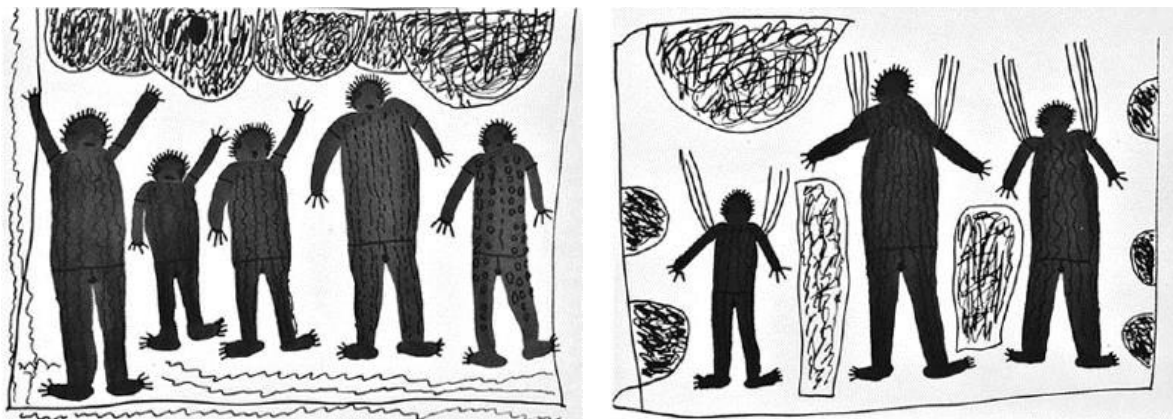
Caiu o céu.  
 Fez-se um buraco.  
 Um pequeno buraco no céu com muitas falhas.  
 O céu caiu, um buraco se fez no céu.  
 O céu estrala.  
 Uma parte do céu ficou no lugar.  
 Outra, caindo, matava jacamins no mato cerrado.  
 Há uma onça (no desenho), uma onça sentada.  
 Muito longe  
 tem uma maloca bonita de Yãnomam.  
 O rio se encheu muito.  
 Ficou muito grande, enorme.  
 Na margem do rio a caça anda espalhada;  
 anda capivara, jacamim, jacu,  
 papagaio, inambu-galinha, socó-boi, cuxiu, jacu.  
 Um jacu valente está apoiado nos galhos de uma árvore.

Ficaram poucos Yanomami.  
 Acabaram.  
 Poucos (os que sobreviveram) ficaram morando.  
 A grande enchente acabou com eles.  
 Não sai mais água da terra.  
 Todas as crianças morreram  
 enquanto trepavam (em árvores) para fugir da água.

Outros Yãnomam vão fugindo,  
 a água é muito funda.  
 O buraco.  
 O céu se fende e uma parte fica no lugar.  
 O céu rompeu-se.  
 Fez-se um buraco no céu.  
 Na terra, onde desabou o céu, se fez um buraco.  
 Lá, longe, está o buraco.  
 Hitao (nome de um Yãnomam atual do grupo tribal Hwayautheri)  
 foi até lá.  
 O buraco é muito fundo,  
 e o fundo deste buraco é luminoso, luminoso como aqui.<sup>356</sup>

<sup>355</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 195-196.

<sup>356</sup> ANDUJAR, 1978b, n.p.



[Fig. 64] Desenhos reproduzidos no livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

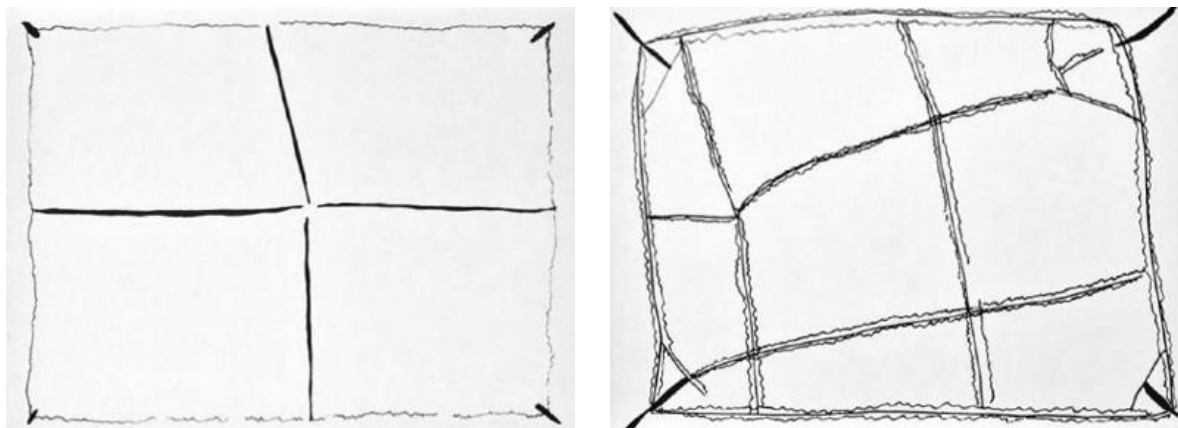
Retornando a Kopenawa e Albert, após a queda do céu, Omama teria decidido construir um céu novo, mais sólido e estável que o primeiro. Para isso, teria utilizado inúmeras varas de metal<sup>357</sup> como elementos de sustentação. Mesmo mais sólido e difícil de quebrar, o novo céu ainda tremeria, estalaria e ameaçaria desabar em situações específicas.<sup>358</sup>

Mais dois desenhos em *Mitopoemas Yãnomam* parecem remeter-se a esse segundo céu, representado por um retângulo irregular cujos vértices são atravessados por quatro linhas diagonais [Fig. 65]. Estas parecem referir-se aos “pés do céu”, mencionados no texto associado a esses desenhos<sup>359</sup>; provavelmente, os sustentáculos de metal aludidos por Kopenawa e Albert. No desenho à esquerda, o retângulo é irregularmente dividido em quatro partes, sendo a quantidade de secções multiplicada no desenho ao lado. As secções parecem evocar as rachaduras que acometem o céu quando este está em perigo, golpeado por *xapiri* raivosos, como veremos em seguida.

<sup>357</sup> A presença do elemento “metal” mostra como as narrativas míticas se reorganizam no decorrer da história: o metal apenas se tornou conhecido do povo Yanomami a partir do contato com os “brancos”; antes, certamente, essa narrativa apresentava contornos diferentes quanto ao tipo de sustentáculo do céu. Na versão do subgrupo Yanomami relatada por Knobloch, Omama (grafado Omaue) criou o segundo céu sustentando-o com dois pedaços de madeira. (WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 38).

<sup>358</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 195-197.

<sup>359</sup> ANDUJAR, 1978b, n.p.



[Fig. 65] Desenhos reproduzidos no livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

Entre o povo Yanomami, uma morte violenta precisa ser vingada. Quando morre um guerreiro, flechado por alguém de outra aldeia, os parentes da vítima partem em sucessivas excursões até conseguirem matar o homicida. Alcançado o intento, são os parentes deste último que se incumbem da missão de matar seu assassino. A rivalidade persiste até que os membros de ambas as casas se decidam pela trégua. Quando é a vez de um xamã ainda jovem, com “uma casa de espíritos muito alta”, morrer violentamente, “flechado por guerreiros ou comido por feiticeiros inimigos”, são alguns de seus *xapiri* que assumem o papel de vingadores. Furiosos pela repentina orfandade, golpeiam o céu com muita força, munidos de machados e facões afiados, desejando quebrá-lo por vingança. “Pedços inteiros da abóbada celeste começam a quebrar, com estrondos tão fortes que até os xamãs sobreviventes ficam apavorados!”.<sup>360</sup>

Cabe então aos xamãs vivos enviarem seus próprios *xapiri* para aplacar a fúria dos *xapiri* órfãos. Os espíritos seguem em bandos numerosos, liderados pelo espírito macaco-aranha. Eles têm a missão de acalmar os espíritos órfãos inconformados e impedir que seus golpes vorazes levem o céu a um novo desabamento.<sup>361</sup>

Kopenawa e Albert asseguram que, se os ancestrais do primeiro não realizassem continuamente esse trabalho, o céu já teria desabado há muito tempo. Mas uma grande ameaça pairaria sobre a terra. Nas últimas décadas, muitos dos xamãs mais experientes teriam morrido, vítimas das epidemias contraídas dos “brancos”. O céu, então, estaria cada vez mais cheio de

<sup>360</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 196.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 195-197.

espíritos furiosos pela morte de seus pais, dificultando a tarefa dos xamãs sobreviventes. Um dia, quando todos os xamãs tiverem sido extintos, pela destruição da floresta e o alastramento das epidemias, não mais haverá quem realize o trabalho de manter o céu no lugar. Órfãos, todos os *xapiri* irão golpeá-lo impiedosamente, até que ele se desprenda dos sustentáculos de metal e desabe sobre a terra mais uma vez. Não restarão sobreviventes, ameríndios ou “brancos”. O relato de Kopenawa e Albert sobre o fim do mundo é permeado de imagens de terror:

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. (...) A mata vai ficar escura e fria, para sempre. Não terá mais nenhuma amizade por nós. Marimbondos gigantes vão atacar os humanos e suas picadas irão transformá-los em queixadas. Todos os garimpeiros vão morrer, mordidos por cobras caídas do céu ou devorados por onças, que vão aparecer de todos os lados na floresta. Seus aviões vão se despedaçar nas árvores grandes. A terra vai se encharcar e vai começar a apodrecer. Depois será pouco a pouco coberta pelas águas, e os humanos vão virar outros, como aconteceu no primeiro tempo.<sup>362</sup>

Como clímax da narrativa, há o temido desabamento do céu:

Se nosso sopro de vida se apagar, a floresta vai ficar vazia e silenciosa. Nossos fantasmas então irão juntar-se aos muitos outros que já vivem nas costas do céu. Então, o céu, tão doente quanto nós por causa da fumaça dos brancos, vai começar a gemer e se rasgar. Todos os espíritos órfãos dos antigos xamãs vão cortá-lo a machadadas. Vão retalhá-lo por inteiro, com muita raiva, e vão jogar os pedaços na terra, para vingar seus pais falecidos. Aos poucos cortarão todas as amarras do céu e ele vai despencar totalmente; e dessa vez não vai haver nenhum xamã para segurá-lo. Vai ser muito assustador mesmo! As costas do céu sustentam uma floresta tão grande quanto a nossa, e seu peso enorme vai nos esmagar de repente com toda a sua força. Toda a terra na qual andamos será empurrada para o mundo subterrâneo, onde nossos fantasmas vão, por sua vez, virar vorazes ancestrais *aôpatari*. Vamos morrer antes mesmo de perceber. Ninguém vai ter tempo de gritar nem de chorar. Depois, os *xapiri* em fúria vão acabar atirando na terra também o sol, a lua e as estrelas. Então o céu vai ficar escuro para sempre.<sup>363</sup>

O citado depoimento de Andujar e o conhecimento de aspectos da cosmovisão yanomami levam-nos a imaginar a cena, na obra de *Sonhos* ora analisada, como os Yanomami na iminência da queda do céu. Seriam as formas abauladas à esquerda pedaços da abóbada

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 492-493.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 493-494.



celeste em desabamento? A textura espessa dessas formas, seus tons claros, que lembram espuma d'água, e a zona de linhas pontilhadas à direita remeteriam à terrível tempestade que precederia a queda do céu? A silhueta ao fundo que levanta um braço faria a última tentativa para segurar o céu que desaba em sua cabeça?

Toda a luz da cena parece advir de um intenso clarão, causado talvez pela chuva e/ou pelos “seres dos raios” pousando incansavelmente seus pés sobre a terra nos momentos derradeiros. A luz ora ofusca ora é quase inexistente, indicando a opção deliberada pela baixa definição dos motivos. Os extremos contrastes claro-escuro, que escondem muito mais que revelam, dão-nos a dimensão da singularidade da cena, mostrando que não se trata de uma reunião corriqueira, nem festa nem incursão guerreira. Talvez sim uma batalha, mas não a tradicional incursão contra o inimigo que teria matado um parente, com a intenção de vingar o morto; antes, a singular batalha final contra o fim do mundo premente, em favor da sobrevivência.

Mas o grupo sabe que o fim se aproxima? A baixa definição das figuras não permite afirmar. A posição corporal do homem de costas em primeiro plano sugere calma e repouso: com o braço no ombro de um colega, volta o tronco para outro, com quem parece comunicar-se. “Vamos morrer antes mesmo de perceber. Ninguém vai ter tempo de gritar nem de chorar”, afirmam Kopenawa e Albert.<sup>364</sup> Os tons escuros ao fundo parecem antever o futuro próximo em que “não haverá mais dia” e a terra desabitada estará imersa na escuridão.

A água, que anunciaria a catástrofe final, também poderia, em outro viés interpretativo, servir à salvação da humanidade impedindo a queda do céu. Em Nova York, onde esteve em abril de 1991, com o apoio da Survival International<sup>365</sup>, Kopenawa sonhou que o céu quase caía, em virtude de um enorme incêndio causado pelas fumaças das fábricas, mas era salvo pelos *xapiri*, que despejavam grande volume de água sobre as chamas e conseguiam conter o fogo:

Naquela cidade, na verdade não foi a altura dos prédios o que mais me assustou. Foram outras coisas, que se revelaram durante os meus sonhos. Assim, certa noite, vi

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 671. A Survival International é uma organização não governamental destinada a defender os direitos dos “povos indígenas” ao redor do mundo. Fundada em 1969, conta com escritórios em seis países, com sede principal em Londres, e, ao longo de mais de meio século de existência, tem-se dedicado a mais de cem povos em quatro continentes: América, África, Ásia e Oceania. (Survival. Disponível em: <<https://www.survivalinternational.org/>>. Acesso em: 5 jan. 2023.)

também o céu ser incendiado pelo calor da fumaça das fábricas. Os trovões, os seres raios e os fantasmas dos antigos mortos estavam cercados de chamas imensas. Depois, o céu começou a desmoronar sobre a terra com grande estrondo. Isso sim era mesmo assustador! Onde os brancos vivem, o céu é baixo e eles não param de cozer grandes quantidades de minério e de petróleo. Por isso as fumaças de suas fábricas sobem sem trégua para o peito do céu. Isso o torna muito seco, quebradiço e inflamável como gasolina. Ressecado pelo calor, torna-se frágil e se desfaz em pedaços, como uma roupa velha. Tudo isso preocupa muito os *xapiri*. Em meu sonho, eles tentavam curar o céu doente, fazendo girar a chave da chuva, para afastar a raiva do braseiro que o devorava. Exaltados, despejando torrentes de água sobre as chamas, gritavam para os brancos: ‘Se vocês destruírem o céu, vão todos morrer com ele’. Mas estes não davam nenhuma atenção a seus gritos de alerta. E eu não falei desse sonho a ninguém, porque estava longe da minha casa e dos meus. Assim é. Se os espíritos não continuarem inundando o céu daquele jeito, ele vai acabar queimando por inteiro. Meu sogro me falou desse trabalho deles assim que começou a me fazer beber *yãkoana*, antes mesmo de eu me tornar xamã de fato.<sup>366</sup>

Poderíamos, então, imaginar também a cena de Andujar como um extenso grupo de *xapiri* realizando o trabalho de inundar o céu em chamas? Tratar-se-ia de um quase fim-do-mundo, impedido pela agilidade e a habilidade dos espíritos? Se os *xapiri* assemelham-se a seres humanos, poderíamos estar diante de um bando múltiplo desses seres a cumprir sua inalienável tarefa de segurar o céu? “Desfazendo-se em pedaços como uma roupa velha”, este seria curado pela abundância da água despejada sobre seu “peito”.

Outro desenho em *Mitopoemas Yãnomam* parece ir ao encontro desse caminho interpretativo [Fig. 66]. Nele, algumas linhas ligam as mãos de três seres humanoides à superfície horizontal escura acima deles. As figuras são masculinas, pois vestem o cordão peniano comum aos homens yanomami. Cobertas de pintura corporal, podem representar *xapiri* na missão de sustentar o céu, enviados por xamãs. O trecho final de um dos textos que acompanham o desenho, intitulado *Começo do mundo 2*, refere-se aos xamãs como responsáveis pela manutenção do céu no lugar:

Os xamãs escoram o céu.  
 Os xamãs sustentavam o céu.  
 Devagar levantam o céu;  
 não muito alto o suspendem.  
 Mais um pedaço do céu com árvores se fende.  
 Uma parte do céu fica no lugar  
 (é aquela que nós vemos ainda hoje).  
 O grande pajé escora o céu,  
 escora muito.<sup>367</sup>

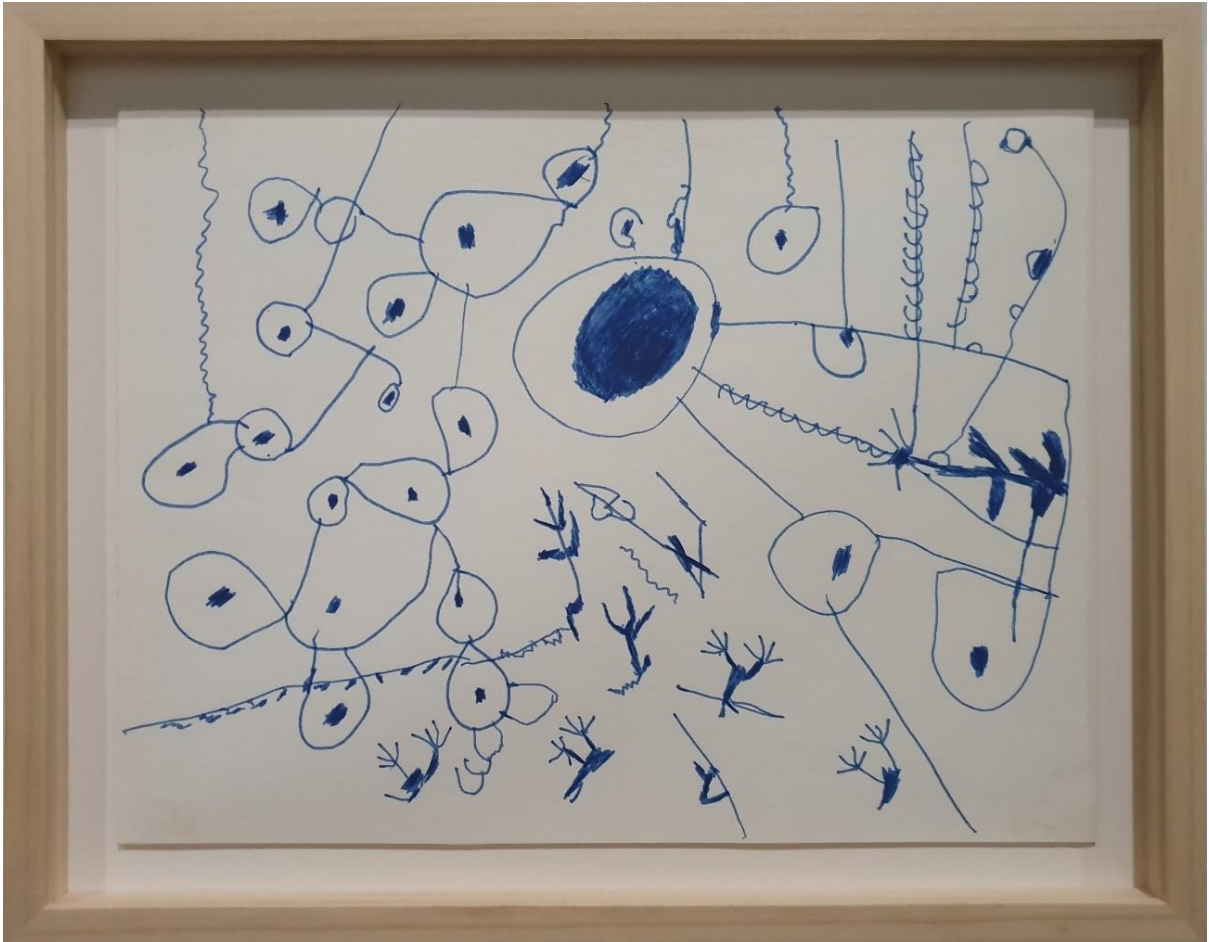
<sup>366</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 432.

<sup>367</sup> ANDUJAR, 1978b, n.p.



[Fig. 66] Desenho reproduzido no livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

Também um desenho exposto na mostra parisiense *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, elaborado por Taniki, pretende mostrar *xapiri* esforçando-se para segurar um céu noturno que se despedaça [Fig. 67]. Diferentemente do desenho anterior, porém, não vemos neste as figuras humanoides associadas aos *xapiri*, que parecem estar relacionados às linhas curvas zigzagueantes, possivelmente evocativas dos caminhos de luz que os espíritos produzem em seu deslocamento, segundo a cosmovisão yanomami. A legenda da imagem explica que, na cena, na contramão do trabalho dos *xapiri*, “fantasmas, trovões e abutres” estão caindo do céu.



[Fig. 67] TANIKI (André) (c.1949- ). Os *xapiri* seguram o céu estrelado que se despedaça. Fantasmas, trovões e abutres caem dele.<sup>368</sup> 1976. Caneta hidrográfica sobre papel. Arquivo pessoal de Claudia Andujar. Fotografia da autora.

Uma narrativa Yanomam, relatada por Albert, a partir de seu “informante” Ikahi, conta que, no passado primordial, havia apenas dois grandes xamãs: Aro e seu irmão mais velho – de cujo nome Ikahi não se recorda. Quando Aro morreu, seus espíritos auxiliares, revoltados com a morte do pai, começaram a golpear o céu intensamente, com facões e machados. Para que este não caísse, como havia ocorrido com o primeiro céu, o irmão de Aro enviou seus próprios espíritos auxiliares para deterem aqueles do irmão morto e consertarem as rachaduras que estavam a produzir – o que fizeram dobrando arestas e sustentando-as com barras de ferro.

<sup>368</sup> “*Les xapiri retiennent le ciel étoilé qui se déchire. Des spectres, des tonnerres et des êtres vautours en tombent*”. (Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2020; tradução minha.)

O céu permaneceu no lugar, mesmo apresentando muitos orifícios e remendos<sup>369</sup> – que podem ser imaginados por meio das linhas e formas curvas irregulares no desenho acima.

Retornando à imagem de *Sonhos*, o tronco comprido e fino, segurado pelo homem à esquerda, parece atravessar a massa d'água que se avoluma. Todas as figuras carregam consigo objetos compridos e finos. Uma delas, à centro-direita, carrega objeto que parece lembrar uma espingarda. Kopenawa e Albert asseguram que cada *xapiri* dispõe de arma e missão específicas no impedimento da queda do céu:

Os espíritos preguiça atiram varetas de metal com suas espingardas, para preencher as brechas. Os espíritos formiga *ahôrôma asi* despejam visgo nas rachaduras para vedá-las. Então, os estalos vão parando aos poucos. No fim, quando o silêncio retorna à floresta, a gente de nossas casas – e até quem costuma duvidar dos xamãs – diz a si mesmo: ‘Não é mentira! Eles viram espíritos mesmo e sabem conter a queda do céu!’<sup>370</sup>

Estaríamos, na obra de Andujar, diante de *xapiri* armados para lutar contra o fim do mundo? O longo tronco verticalizado à esquerda almejaria comportar-se como o cacaeiro que teria impedido o completo fim da humanidade no primeiro tempo? Obra enigmática, aberta e pulsante, essa imagem poderia ainda sugerir extensa série de questões. Não é à toa que, mesmo recente em termos históricos, ela já teria participado de cerca de trinta exposições no Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Belém, Minas Gerais, Distrito Federal) e no exterior (Portugal, Espanha, França, Japão, Bélgica, Coreia do Sul, Suíça, Colômbia, Canadá, Áustria), constituindo-se, de longe, na obra de maior circulação da série *Sonhos*, segundo dados da Galera Vermelho.<sup>371</sup> Ademais, além de integrar coleções privadas no Brasil e nos Estados Unidos, ela compõe importantes acervos públicos: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Musée d'ethnographie de Genève, na Suíça.<sup>372</sup>

<sup>369</sup> WILBERT; SIMONEAU (Org.), 1990, p. 45-47.

<sup>370</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 197.

<sup>371</sup> Claudia Andujar: *Sonhos Yanomami / Yanomami Dreams* (1971-1981). Documento digital contendo 39 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

<sup>372</sup> *Ibid.*

### 2.2.3 Utupë

Em outra obra de *Sonhos*<sup>373</sup>, a imagem de um homem deitado de costas, com os olhos fechados e os braços estendidos para cima, funde-se, pelo recurso da transparência, à imagem de uma grande montanha rochosa ao fundo, que ocupa quase toda a extensão da obra [Fig. 68]. Imaginamos tratar-se de um ameríndio em virtude de algumas características fisionômicas, sobretudo os olhos lateralmente alongados, e do conhecimento sobre o trabalho de Andujar com o povo Yanomami, embora nada na imagem nos remeta a estereótipos comumente difundidos (tangas, cocares, etc.). A matéria física de que é feita a montanha parece constituir também a matéria física de que é feito o corpo, gerando uma tal simbiose homem-terra em que nenhum elemento parece dispor de existência autônoma.



[Fig. 68] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

<sup>373</sup> Essa obra foi anteriormente mostrada na comparação proposta na figura 54.

Kopenawa e Albert insistem que, para tornar-se xamã, é preciso “morrer” sob o efeito da *yãkoana*, inúmeras vezes e com persistência, até conseguir, passados vários dias, entrar em contato com os *xapiri*, ouvindo primeiro seus cantos, depois vendo suas imagens em sonhos. O poder da *yãkoana* é tamanho que “quando a pessoa não o conhece, ela é logo derrubada com muita força e despenca no chão. Fica se debatendo para todos os lados, com o ventre tomado de terror. Depois fica lá, na poeira, sem consciência, por bastante tempo”.<sup>374</sup> A “morte” aqui é metáfora para a renúncia ao estado de vigília, para a alteração de consciência que permite ao indivíduo ingressar em estado de sonho, no qual surgem visões provenientes de outro mundo – no sentido do perspectivismo ameríndio. Nesse estado, enquanto o corpo do xamã permanece prostrado, inerte, sua imagem é levada pelos *xapiri* para muito longe, voando por distâncias incalculáveis, “em todas as direções da floresta, do céu e debaixo da terra”.<sup>375</sup> Assim lhe é revelado “o desenho da floresta”, para que possa protegê-la, bem como “a aproximação das fumaças da epidemia, dos seres maléficos da floresta ou dos espíritos do vendaval”.<sup>376</sup>

Na obra analisada, a “morte” sob o efeito da *yãkoana* é sugerida pela posição do corpo – prostrado, “entregue” – e pela expressão serena da face, os olhos fechados e a boca entreaberta como que a dormir profundamente. A ideia de uma “imagem” que voa, um espectro e não um corpo sólido, é sugerida pela fusão da textura da pele com a da rocha, por meio do recurso da transparência, e pela imprecisão dos contornos da figura. Apesar da fusão, o espectro humano sobressai-se na paisagem, sobretudo do torso para cima, tendo seu volume sutilmente realçado por jogos de luz e sombra, que o trazem para o primeiro plano. Esse recurso nos dá a impressão de que a fluida figura está “em cima” da montanha, voando sobre ela, o que aponta para a ideia de um voo xamânico por alturas e distâncias impensáveis, desbravando regiões inacessíveis ao homem comum, como relata Kopenawa. O agigantamento das dimensões do corpo em relação à montanha, atravessando-a transversalmente em toda sua extensão visível, sugere ainda o domínio do xamã sobre os fenômenos naturais, seu poder sobre o meio, o que o credencia a proteger a comunidade contra infortúnios futuros, um dos objetivos do papel social para o qual foi iniciado.

O fato de que a textura da pele se funde com a da montanha rochosa aponta ainda para outras camadas de significação. Para além da metamorfose do corpo humano em rocha,

<sup>374</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 136-137.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 142.

anteriormente discutida, podemos pensar também no papel fundamental que as montanhas assumem na cosmovisão yanomami: segundo Kopenawa e Albert, são “casas de espíritos; casas de ancestrais”.<sup>377</sup> Numerosíssimos, os espíritos demandam casas muito grandes, e assim as montanhas foram criadas por Omama para abrigarem essas entidades. Toda a longa e dolorosa preparação ritualística de um aspirante a xamã, inalando incansavelmente o pó da *yãkoana* e privando-se temporariamente de determinados alimentos (carne, água) e hábitos (banho, sexo), visa a promover a purificação de suas entranhas para receber os *xapiri*, sempre muito temperamentais e exigentes quanto às virtudes de seus anfitriões. Trata-se de um longo período de sedução, em que o xamã precisa provar-lhes suas sinceras intenções, até que eles decidam descer de suas casas, no topo das montanhas, e vir-lhe fazer sua dança de apresentação. Quanto mais experiente o xamã, mais espíritos saem de suas casas para vir até ele cantar e dançar.<sup>378</sup> Assim, a figura humana sobreposta à montanha, com ela fundindo-se pelo recurso da transparência, poderia evocar também aquela zona ancestral de “indiscernibilidade entre o humano e o não-humano”<sup>379</sup> de que fala Viveiros de Castro, zona revivida pelo ritual xamânico: ao esforçar-se com todo o afinco para ver e ouvir os *xapiri*, o xamã torna-se também *xapiri* (representados na imagem por sua casa, a montanha), retomando aquele passado absoluto em que os seres podiam metamorfosear-se sem assumir identidades fixas.

No artigo “Yanomami: Back to the Image(s)”, Albert explica a noção yanomami de *utupë*, diferenciando-a da noção ocidental de imagem. A partir do contato com os “brancos”, o termo *utupë* teria passado a englobar toda a nossa iconofilia “(imagens em papel, imagens digitais, quer animadas ou não), diferentes formas de representação visual (desenhos, gravuras, pinturas, estátuas) ou modelos em escala (brinquedos e miniaturas)”<sup>380</sup>, mas, de modo algum, reduzir-se-ia às nossas imagens, estando repleto de significados mais fundamentais para aquele povo, muito anteriores ao contato. Albert explica:

Na realidade, para os Yanomami, *utupë* refere-se primariamente à reflexão de alguém (na água ou, mais recentemente, em um espelho), a uma sombra projetada ou mesmo a um eco (*wãã utupë*, “imagem sonora”). Refere-se também (...) ao ‘valor de fantasma’ dos ancestrais do princípio do tempo e sua condição ‘humanimal’, a perda da qual é descrita em detalhes pela mitologia, e a qual o xamanismo é capaz de restaurar e reativar. Finalmente, refere-se à imagem-essência de todos os seres

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 133-155.

<sup>379</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 321.

<sup>380</sup> “(pictures on paper, digital images, whether animated or not), different forms of visual representation (drawings, engravings, paintings, statues) or scale models (toys and miniatures)”. (ALBERT, 2014, p. 240; tradução minha.)



existentes e, para os humanos, como componente da pessoa, é o ‘valor de imagem’ interior (*pei nẽ utupẽ*), ou seja, a imagem em miniatura do corpo e a base de energia vital, cuja extração do corpo leva à doença, bem como a estados alterados do pensamento consciente, como sonhos e tranSES xamânicos.<sup>381</sup>

*Utupẽ*, assim, parece referir-se a um “duplo”, do mais icônico (imagem refletida na água ou no espelho) ao mais indicial (*xapiri*: imagens primordiais dos ancestrais do primeiro tempo e “imagem-essência de todos os seres existentes”). Em sua produção, Andujar toca em mais de uma noção do termo. Numa fotografia, uma criança olha com espanto para um homem cuja face está refletida no espelho [Fig. 69]. Vemos a criança e a imagem refletida (*utupẽ*), enquanto o corpo do homem está majoritariamente ausente. Pelo olhar da criança, Andujar conduz-nos para fora da cena, mas nos traz irreversivelmente de volta para encarar o “duplo” que nos encara de volta. Nesse jogo de olhares, somos levados necessariamente a incluir, na dinâmica da imagem, o próprio homem como terceiro elemento.



[Fig. 69] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Ariete e o reflexo do pai, Karera Korihana thëri. Catrimani, RR). 1974. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 41.

<sup>381</sup> “In reality, for the Yanomami *utupẽ* refers primarily to a person’s reflection (in the water or, more recently, in a mirror), to a projected shadow or even to an echo (*wãã utupẽ*, ‘sound image’). It also refers (...) to the ‘ghost value’ of the ancestors of the beginning of time and their ‘humanimal’ condition, the loss of which is described in detail by mythology, and which shamanism is able to restore and reactivate. Finally, it refers to the essence-image of all existing beings and, for humans, as a component of the person, it is the inner ‘image value’ (*pei nẽ utupẽ*), that is, the miniature body image and seat of vital energy, whose extraction from the body leads to illness, as well as to altered states of conscious thought, such as dreams and shamanic trances”. (*Ibid.*, p. 240; tradução minha.)

Também na obra analisada *Sonhos* [Fig. 68], apenas o “duplo” está presente na cena, mas aqui *utupë* parece aproximar-se mais da conotação de “imagem-essência”, de “‘valor de imagem’ interior” que deixa o corpo em transe. Kopenawa e Albert afirmam, em referência à iniciação xamânica do primeiro:

Sem tomar *yãkoana* (...), não se sonha de verdade. Ao contrário, quem dorme sob o poder dela continua vendo dançar e cantar os espíritos durante o sono. O corpo fica deitado na rede, mas os *xapiri* levantam voo com a imagem e fazem ver coisas desconhecidas. Levam a memória da pessoa consigo, em todas as direções da floresta, do céu e debaixo da terra. Se não fosse assim, no sonho veríamos apenas humanos, como nós.<sup>382</sup>

Andujar parece aproximar-se dessa conotação de *utupë* já em fotografias anteriores, sobretudo quando faz uso de múltipla exposição em um mesmo negativo. Na figura 70, a duplicidade da figura leva-nos a imaginar, como corpo, a versão à direita – sólida, opaca –, enquanto sua correspondente à esquerda – fluida, transparente – seria o “duplo” que deixa o corpo para a viagem xamânica. Na figura 71, é possível pensar que, à medida que se fecham os olhos do xamã sob efeito da *yãkoana*, abrem-se os olhos de seu “duplo” para as visões dos sonhos. A duplicidade e a rotação da figura parecem remeter, por um lado, à “imagem-essência” que sai do corpo no momento do transe e, por outro, à sensação de vertigem subsequente à inalação da substância.

Retornando à figura 68, é diversa, nessa obra de *Sonhos*, a técnica por meio da qual Andujar parece evocar a “imagem-essência”: em vez da múltipla exposição, a refotografia, sob novas condições de luz, de imagens fisicamente sobrepostas. Para tanto, a artista recorreu a uma fotografia, realizada em 1976, que mostra um homem prostrado no solo, após ter inalado *yãkoana* [Fig. 72]. Com os olhos fechados e o semblante sereno, parece dormir profundamente. Derrubado pela força da substância, seu corpo alonga-se, ganha espaço no solo, os braços ladeando a cabeça, as pernas entre si afastadas. Estaríamos diante do corpo abandonado pela “imagem-essência”, que o teria deixado para voar longinquamente, surgindo em cima da montanha na imagem de *Sonhos*?

---

<sup>382</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 137.



[Fig. 70] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Convidado enfeitado para festa com penugem de gavião, fotografado em múltipla exposição. Catrimani, RR). 1974. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 63.



[Fig. 71] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1976. Fotografia. In: Claudia Andujar: *O invisível e Reahu / The invisible and Reahu* (1974-1976). Arquivo: Galeria Vermelho.



[Fig. 72] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título (Claudio Xaxanapi thëri, pouco acostumado com o psicoativo<sup>383</sup> *yãkoana*, Catrimani, RR). 1974. Fotografia. In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 86.

Quanto à montanha, ainda na figura 68, é possível que tenha sido manipulada a partir de uma fotografia dos Andes sul-americanos. Na citada entrevista a Rubens Fernandes Jr., Andujar afirmou acerca de uma obra de *Sonhos*: “Na outra foto que vocês viram anteriormente, eu tinha colocado como sobreposição os Andes, montanhas dos Andes”.<sup>384</sup> Pela magnitude da montanha na obra analisada, é provável que a fotógrafa a ela se referisse. Trecho de relato da artista à autora desta tese, quando conversávamos sobre tal imagem, fortalece essa hipótese:

(...) essa foto aqui, ela foi em parte feita aqui em São Paulo, não era tudo lá. Essas montanhas lá desse jeito não existem. Eu tinha uma foto que era de montanhas; então

<sup>383</sup> Na legenda referente a esta imagem no catálogo citado, o termo utilizado é “alucinógeno”. Porém, conforme já explicado na nota 144, no capítulo anterior, opto pelo termo “psicoativo” em vez de “alucinógeno”, na tentativa de evitar a rotulagem ocidental que considera visões xamânicas como alucinações.

<sup>384</sup> ANDUJAR, 2010, n.p.

eu fiz superposições de imagens para chegar a colocar como que eu achava que eles entendem o mundo.<sup>385</sup>

Na mesma obra, quando lhe perguntei como havia escolhido as cores, se a decisão havia ocorrido por vias emotivas, a fotógrafa respondeu:

Sim, tudo. Tudo é uma questão de emoção a partir do que eu entendi que eles são como gente. É como se, não sei, amanhã eu queria fazer um trabalho com você... Quer dizer, se amanhã eu queria mostrar quem é você, como que eu entendo quem você é... Mas isso leva muito tempo. Por isso que falei que comecei a fotografar os Yanomami nos anos 70.<sup>386</sup>

Seguindo com a figura 68, à direita, por trás do homem e da montanha, parece surgir um céu noturno, estrelado, com intenso foco de luz esbranquiçada, que espalha ao redor de si uma mancha suave de luz. Seria a luz da Lua, ou dos *xapiri* reunidos em sua casa no “peito do céu”? Kopenawa e Albert explicam que os *xapiri* têm hábitos noturnos:

Quando o sol se levanta no peito do céu, os *xapiri* dormem. Quando volta a descer, à tarde, para eles o alvorecer se anuncia e eles acordam. Nossa noite é seu dia. De modo que, quando dormimos, os espíritos, despertos, brincam e dançam na floresta. Assim é. São muitos mesmo, pois não morrem nunca.<sup>387</sup>

Quanto à Lua e às estrelas, elas também têm vida anímica na cosmovisão yanomami. Entre o subgrupo Yanomam, as estrelas são compreendidas como enormes pirilampos. Quando alguém vê à sua frente um pirilampo muito grande, pensa que este “caiu do céu”. Já a Lua – Poripo – é um homem idoso a andar vagarosamente no “estômago do céu”. Quando, no passado absoluto, Poripo foi flechado, seu sangue derramou-se sobre a Terra, penetrando nos seres humanos, o que faria dos Yanomami “filhos da lua”.<sup>388</sup>

Em *Mitopoemas Yãnomam*, há desenhos de Poripo com os pirilampos [Fig. 73]. Uma composição mostra duas luas, pois teria havido um par de luas no princípio dos tempos;

<sup>385</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

<sup>386</sup> *Ibid.*

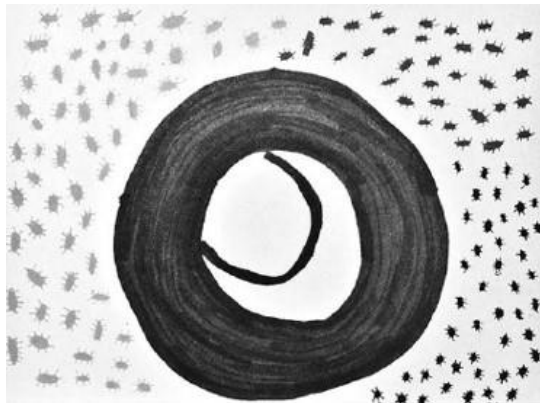
<sup>387</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111.

<sup>388</sup> ANDUJAR, 1978b, n.p.

uma delas, porém, caiu e passou a situar-se embaixo da terra. Um dos textos relacionados aos desenhos, intitulado *A lua poripo 2*, diz:

A lua grande é muito grossa e [está] longe.  
 Aquela pequena está perto.  
 Poripo é um Yãnomam velho,  
 que anda no estômago do céu.  
 É caduco e anda muito devagar.  
 Poripo, adulto grande e grosso,  
 anda devagar  
 e come somente beiju molhado em banha de anta  
 que os xamãs lhe oferecem.<sup>389</sup>

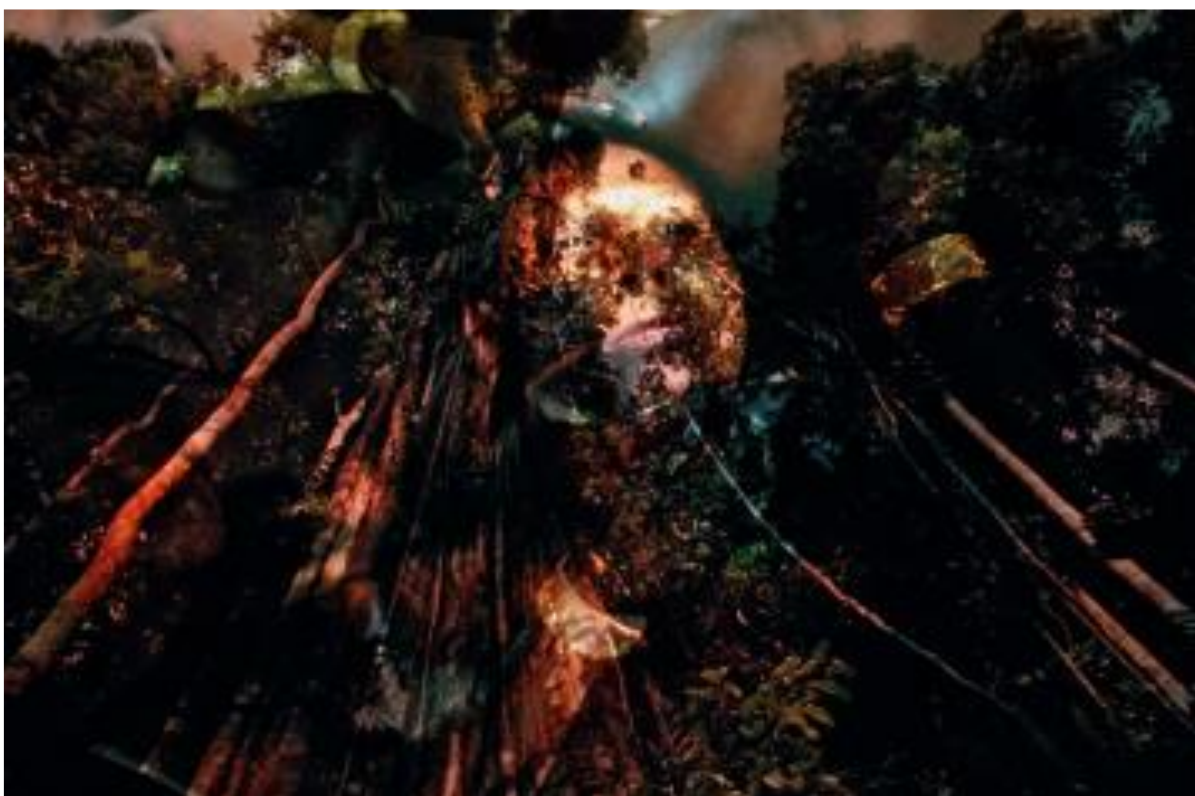
Retornando à obra de *Sonhos* [Fig. 68], veríamos a luz de Poripo e dos pirilampos a testemunhar o voo de *utupë*? Andando devagar, com idade avançada e comprometida agilidade, disporia Poripo de tempo suficiente para presenciar, até o amanhecer, todo o deslocamento da “imagem-essência” pela floresta, antes de – talvez sem muita vontade – retornar ao corpo, prostrado no solo em sua concretude finita?



[Fig. 73] Desenhos reproduzidos no livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746>>. Acesso em: 3 out. 2022.

<sup>389</sup> *Ibid.*, n.p.

Em outra obra da série, novamente *utupë* parece reinar de modo absoluto, aproximando-se, mais uma vez, da ideia de “imagem-essência” que deixa o corpo no momento do transe. Na obra, uma cabeça humana surge na porção central superior da composição, mesclando-se, pelo recurso da transparência, a troncos, galhos e folhagens de uma vegetação farta [Fig. 74]. Duas imprecisas imagens de braços com pulseiras, cuja solidez também é embotada pela fusão com o ambiente, posicionam-se acima e abaixo da cabeça – e ainda uma terceira pulseira, mais imprecisa que as outras, é vislumbrada à direita. Destaca-se o braço de cima, que surge à esquerda e culmina no centro, onde a mão pousa sobre o topo da cabeça. Atravessando toda a composição, e fundindo-se aos elementos humanos, vemos árvores frondosas de uma exuberante paisagem. Linhas diagonais de troncos e braços levam o olhar em direção à cabeça, que, ainda pelo local em que está situada e pela zona de luz na testa, torna-se o principal ponto focal da imagem.



[Fig. 74] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

Kopenawa e Albert relatam em detalhes as experiências inaugurais do primeiro com a *yãkoana*, iniciado no xamanismo pelo sogro – experiências descritas como comuns a todo xamã iniciante. Afirmam ter ele sentido dores intensas, sobretudo nas costas e na nuca, o que atribui a golpes impiedosos dos *xapiri* com suas armas, compostas de grandes lâminas de metal. Após o golpear com toda a força, os *xapiri* teriam trinchado a “imagem” de seu corpo em várias partes (tronco, pernas, pescoço, cabeça, língua, dentes, vísceras, etc.), levando-as consigo para lugares longínquos, a fim de purificá-las, consertá-las, aprimorá-las, embelezá-las, de modo a torná-las dignas de um xamã – o “pai dos *xapiri*” –, cujas partes do corpo deveriam ser reconstruídas à semelhança desses espíritos.

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.<sup>390</sup>

Com base no relato de Kopenawa e Albert, é possível pensar a obra de Andujar [Fig. 74] como a “imagem” da cabeça do xamã sendo levada pelas mãos dos *xapiri*, após a “imagem” de seu corpo ter sido trinchada. Como parte do processo de iniciação xamânica, segundo a cosmovisão yanomami, os *xapiri* apossam-se da “imagem” do corpo do xamã iniciante e desmembram-na em muitas partes, com as quais voam para distâncias longínquas, onde as remodelam, aperfeiçoam, para, ao final, encaixá-las novamente, em orientação invertida<sup>391</sup>, gerando uma nova “imagem” do corpo.

O objetivo da reformulação da “imagem” do corpo do xamã iniciante é deixá-lo semelhante aos *xapiri*, dos quais passará a ser pai. Retomando trecho de citação de Viveiros de Castro no capítulo anterior, “(...) o termo *xapiripë* se refere também aos xamãs humanos, e a expressão ‘tornar-se xamã’ é sinônima de ‘tornar-se espírito’, *xapiri-pru*”.<sup>392</sup> Como, no processo de iniciação xamânica, o xamã adquire a mesma natureza dos *xapiri* – no sentido do

<sup>390</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 154.

<sup>391</sup> Esse aspecto do reencaixe da “imagem” do corpo do xamã em orientação invertida, durante o processo de iniciação xamânica, será discutido no próximo capítulo, quando da análise da obra *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003), de Adriana Varejão.

<sup>392</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 321.



perspectivismo ameríndio –, ele se torna capaz de metamorfosear-se em *xapiri* específicos a cada transe.

Uma obra de *Sonhos* pode remeter a essa ideia de metamorfose xamã-*xapiri* [Fig. 75]. Nela, o conceito de *utupë* parece estar próximo tanto da acepção de “imagem-essência” quanto daquela de imagem ancestral do princípio dos tempos, ambas vinculadas à noção de *xapiri*. Na parte superior da obra, a sobreposição ocorre entre um par de olhos, bem abertos, e fragmentos irregularmente cortados de textura de rocha, que parecem remeter a uma montanha. Nas laterais e na parte inferior, a composição é invadida por uma modulação cromática dominada pelo verde escuro, na qual reconhecemos folhagens de vegetação. O principal ponto focal encontra-se nos olhos, que chamam imediatamente a atenção do espectador, apesar de não conseguirmos reconhecer o corpo a que pertencem. É possível pensar nos olhos do xamã metamorfoseado em *xapiri*, quando, em seu voo, ele passa a ver outro mundo, aquele que existe a partir da perspectiva do espírito que se torna, lá do topo da montanha – de onde os *xapiri* têm visão privilegiada da floresta. Como explica Viveiros de Castro, quando estão sob efeito da *yãkoana*, “os xamãs são capazes não apenas de ver os espíritos, mas de ver *como* os espíritos”.<sup>393</sup>

Entre o povo Yanomami, como em muitos povos ameríndios, o verdadeiro conhecimento é obtido por meio do acesso às imagens primordiais, possibilitado por “visões” interiores surgidas em sonhos, estimuladas por substâncias psicoativas, que funcionam como espécies de “próteses visuais”.<sup>394</sup> Disso se depreende a decisiva ênfase desses povos na visão como veículo preferencial para o conhecimento. Remetendo-se a falas de Kopenawa, Albert ressalta “o antagonismo irreduzível entre dois modos de conhecimento, o dos ‘estrangeiros, inimigos’, que tem suas raízes na escrita, e o dos Yanomami, fundamentado na visão – conhecimento xamânico”.<sup>395</sup> O conhecimento obtido pelos “brancos” por meio de palavras seria superficial, e mesmo falso, pois fincado nos domínios das mercadorias. O conhecimento legítimo, relacionado ao âmago de cada ser florestal, apenas poderia ser acessado pelos xamãs em suas visões.<sup>396</sup>

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 329-330.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>395</sup> ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 239-274, p. 248.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 248-249.



[Fig. 75] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

A ênfase nas visões xamânicas como conhecimento verdadeiro pode ser associada ao peso visual dos olhos na imagem acima. Eles assumem dimensões agigantadas em relação ao homem comum ou animal da floresta, condizentes com as dimensões da própria montanha, como se esta constituísse seu “corpo”. O agigantamento dos olhos pode, assim, remeter à potência das visões xamânicas na cosmovisão yanomami, o que ajuda a compreender também o status conferido à figura do xamã nas aldeias. Só ele é capaz de, metamorfoseado em espírito, ver o mundo a partir dos olhos deste, obtendo, dessa maneira, conhecimentos substanciais para proteger a comunidade.

Em mais uma obra de *Sonhos*, parecem estar presentes o xamã e os *xapiri*, mas não haveria fusão entre ambos como na obra logo acima comentada [Fig. 76]. Em primeiro plano, há um homem de pé, pernas abertas e flexionadas, tronco inclinado para a esquerda, cabeça voltada para a direita, braço segurando objeto comprido e estreito. Sua compleição física é de um homem esbelto e forte. Ele porta adornos de penas nos braços, nas costas, nas orelhas. A

contraluz faz com que distingamos da figura pouco mais que a silhueta. Tampouco distinguimos bem os objetos no cenário, pois a luz (macia, leitosa), oscilando entre o branco e tons de azul e lilás, não se presta a realçar nenhum objeto em específico; antes, exhibe-se em si mesma, em sua própria viscosidade, envolvendo a cena em ambiente etéreo. Vislumbramos ao fundo uma reunião de pessoas, mas os baixos contrastes não permitem que os corpos ganhem definição e volume.



[Fig. 76] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

Talvez seja este o último dia das festas *reahu*, quando todos os homens aspiram a *yãkoana*, buscando entrar em contato com os *xapiri*. Para tanto, enfeitam-se tal como os *xapiri* costumariam enfeitar-se. Segundo Kopenawa e Albert, aquele que deseja vê-los e ouvi-los precisa vestir-se como eles se vestem, dançar como eles dançam, cantar como eles cantam:

precisa imitá-los a fim de atraí-los. Cuidadosos com sua aparência, os *xapiri* enfrentariam todo um ritual preparativo antes de irem ao encontro daqueles que os invocam:

Cobrem-se de tintura de urucum, colocam tufo de penas *paixi* e de caudais de arara em suas braçadeiras de crista de mutum, colam penugem branca sobre os cabelos, fabricam apitos de bambu *purunama usi* e desfiam as folhas novas de palmeira *hoko si* que vão agitar enquanto dançam.<sup>397</sup>

O homem da obra analisada [Fig. 76], levando pelo corpo adornos com penas, parece ter-se enfeitado para chamar e receber os *xapiri*. Pela inclinação do torso e a elegância do porte, é possível que esteja a dançar para eles. Sua posição ereta sugere também que não se trata de um iniciante no uso da *yãkoana*, bruscamente derrubado pela potência da substância. Contrastando com essa reação inicial, o xamã experiente demonstra maior domínio da situação:

Mais tarde, porém, quando a pessoa se acostuma ao uso da *yãkoana*, isso passa, e ela já não cai mais no chão gemendo e se contorcendo. Apesar da força intensa e repentina da *yãkoana*, ela consegue ficar de pé e aí pode virar *xapiri* de verdade, dançando e cantando sem trégua.<sup>398</sup>

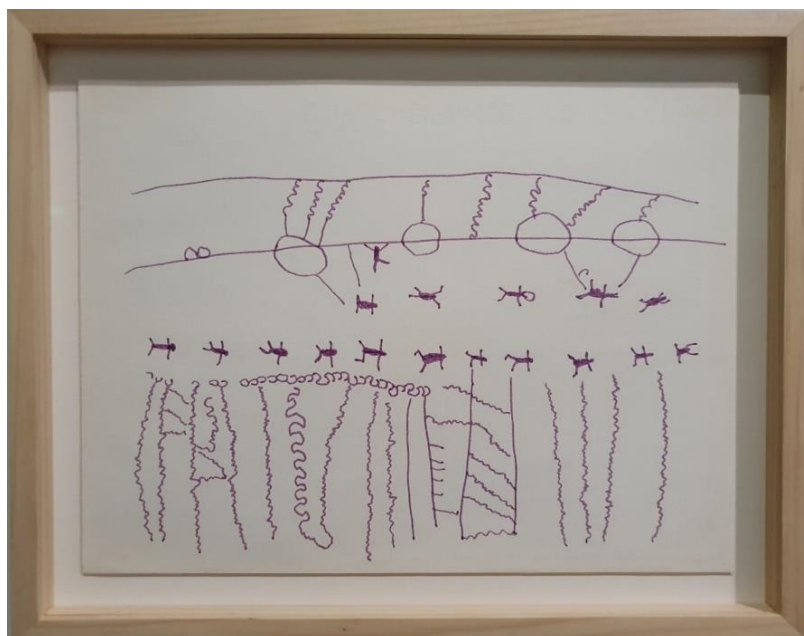
O objetivo dos enfeites, do canto e da dança é atrair os *xapiri*, e estes estariam presentes na obra por meio da viscosa massa de luz fria, na qual se destaca o etéreo caminho curvo que envolve o indivíduo. Como vimos no primeiro capítulo, segundo a cosmovisão Yanomami, os *xapiri* deixam suas casas no topo das montanhas e aproximam-se daquele que os chama por meio de ondulantes caminhos de luz, que se desdobram e multiplicam à medida que mais *xapiri* aderem ao grupo. Isso talvez nos ajude a compreender por que, na obra em questão, em meio aos baixos contrastes nos motivos, a espessa massa de luz pareça preocupar-se apenas em afirmar sua própria existência, numa espécie de desdém em relação aos objetos ao seu redor. Envolve o corpo do homem de maneira suave, como que a trazer-lhe a recompensa por todo o tempo de preparação, concentração e espera. As luzes consubstanciariam o objetivo mesmo do ritual: a chegada dos *xapiri*.

<sup>397</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 120.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 137.

Andujar já havia abordado o deslocamento dos *xapiri* em fotografias da década de 1970, como algumas mostradas no capítulo anterior, em que trilhas ondulantes de luz, mais finas ou mais espessas, rondam figuras sob efeito da *yãkoana*, de modo a evocar a chegada dos espíritos àqueles que os invocam [Figs. 1, 2, 5, 6, 7, 12, 23, 24, 25, 26, 27, 28]. Conforme anteriormente mencionado, para obter tecnicamente o efeito das trilhas ou massas de luz, a fotógrafa recorria sobretudo à articulação entre *flash*, longa exposição e movimento da câmera. Já na figura 76, ao retomar o tema da chegada luminosa dos *xapiri*, a artista fez uso dos recursos técnicos pelos quais optou na série *Sonhos* como um todo: refotografia de imagens sobrepostas, sob novas condições de iluminação, conforme também já referido.

Um desenho exposto na mostra *Claudia Andujar: la lutte Yanomami* exhibe a descida dos *xapiri* em direção à terra durante uma sessão xamânica de cura [Fig. 77]. O desenho foi elaborado por Taniki em 1977, quando o jovem xamã estava próximo aos trinta anos de idade. A imagem mostra pequenas figuras humanóides “deitadas”, distribuídas ao longo de duas linhas horizontalizadas. Uma única figura encontra-se em posição vertical, com os “braços” estendidos, ligando-se a uma linha curva horizontal acima de si; está, provavelmente, a desprender-se dessa base (o “peito do céu”?) e logo descerá em direção à terra, onde deverá unir-se aos *xapiri* enfileirados.



[Fig. 77] TANIKI (André) (c.1949- ). Os espíritos auxiliares dos xamãs descem para a terra durante a cura xamânica de Celina<sup>399</sup>. 1977. Caneta hidrográfica sobre papel. Arquivo pessoal de Claudia Andujar. Fotografia da autora.

<sup>399</sup> “*Les esprits auxiliaires des chamans descendent sur terre pendant la cure chamannique de Celina*”. (Legenda da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2020; tradução minha.)

Se pudéssemos nos aproximar bastante de uma iluminada fila de *xapiri*, talvez víssemos a obra de *Sonhos* a seguir [Fig. 78]. Garotos parecem brincar numa espécie de fila descontraída, em que cada um toca partes do corpo daquele que o antecede. O garoto mais ao centro é elemento-chave para conferir à cena o tom de brincadeira, pois, rodeando com um braço os quadris do que está à frente, torce o tronco e sorri para aquele que o sucede, que, por sua vez, parece olhá-lo em retorno. A sobreposição ocorre entre a fotografia do pequeno grupo, trabalhada em tons de azul, e manchas irregulares de luz, que atravessam toda a imagem em modulações diversas de tom, opacidade e espessura. As manchas sobrepõem-se aos corpos dos garotos e, por vezes, misturam-se aos azuis, gerando transparências que, mais uma vez, fazem-nos pensar em espectros, mais que em matéria sólida. A luz parece “derreter” e “derramar-se” sobre corpos e fundo, envolvendo todos os elementos no mesmo ambiente fluido.



[Fig. 78] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

Descrevendo os *xapiri*, Kopenawa e Albert explicam que eles “se parecem com os humanos”, porém “seus pênis são muito pequenos” e possuem apenas alguns dedos nas mãos. “São minúsculos, como poeira de luz, e são invisíveis para a gente comum, que só tem olhos de fantasma. Só os xamãs conseguem vê-los”.<sup>400</sup> Os *xapiri* apresentam comportamento descontraído e brincalhão, deslocando-se pela floresta em bandos muito agitados, barulhentos e luminosos aos xamãs que os veem e escutam. Ao descerem ao encontro do futuro pai, realizam, primeiramente, uma dança de apresentação, deixando-o deslumbrado com sua luminosidade e beleza. Durante a dança iniciática, realizam os movimentos e cantos com graciosidade, vigor e alegria: “Ficam muito satisfeitos de mostrar sua dança de apresentação para nós! Seus movimentos são mesmo magníficos! Eles dançam com fervor, como jovens convidados que entram na casa de seus anfitriões. Mas são ainda muito mais belos!”, afirmam os autores.<sup>401</sup>

Na obra de *Sonhos* ora discutida [Fig. 78], é possível pensar num animado grupo de *xapiri* brincando descontraidamente, ou mesmo performando sua dança de apresentação ao xamã afetado pela *yãkoana*. Deslocam-se pela floresta, ofuscados pela luminosidade inebriante de seus espelhos, dançando e brincando entre si com descontração e alegria. Diferentemente dos espelhos ocidentais, que refletem imagens, aqueles dos *xapiri* brilham e ofuscam a visão do xamã que os recebe, contribuindo para a intensa luminosidade do conjunto:

Os *xapiri* nunca se deslocam pela terra. Acham-na suja demais, coberta de detritos e excrementos. O solo sobre o qual dançam parece vidro e brilha com uma luz deslumbrante. É feito do que nossos maiores chamavam *mireko* ou *mirexi*. São objetos preciosos que só eles têm. São resplandecentes e transparentes, mas muito sólidos. Os brancos diriam que são espelhos. Mas não são espelhos para se olhar, são espelhos que brilham. (...) Esses espelhos cobrem a floresta desde o primeiro tempo, e os espíritos se deslocam sobre eles sem parar, brincando, dançando ou guerreando. Foi nesses espelhos que vieram à existência e é deles que descem em nossa direção.<sup>402</sup>

Um desenho elaborado por Kopenawa, reproduzido no livro *A queda de céu*, pretende mostrar um pequeno grupo de *xapiri* durante sua dança de apresentação [Fig. 79]. Nele, vemos três figuras – que podemos associar ao trio dominante na obra de *Sonhos* logo acima – a movimentar-se durante a dança. Possuem forma humanoide, têm corpos e rostos

<sup>400</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 119.

pintados com grafismos, vestem adornos na cabeça e nos braços e portam objetos variados. Pisam sobre uma espécie de suporte curvo irregular, atravessado por linhas ziguezagueantes –, provavelmente alusivo aos espelhos brilhantes sobre os quais os *xapiri* sempre se deslocam.



[Fig. 79] KOPENAWA, Davi (c.1956- ). *Dança dos espíritos*. In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 110.

Retomando a discussão sobre *utupë* – imagem para os Yanomami –, poderíamos dizer, com Viveiros de Castro, que os *xapiri* são imagens não-icônicas e não-visíveis: por um lado, não se parecem com os corpos a que se referem e, por outro, não são visíveis ao olho humano comum.<sup>403</sup> Conforme já abordado no primeiro capítulo, as imagens *xapiri* são antropomorfas, independentemente de quais seres constituam o “duplo”. Seja homem, animal, artefato etc., a respectiva imagem *xapiri* terá forma humanoide – os homúnculos que Kopenawa

<sup>403</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 325.



e Albert descrevem acima –, já que, no passado mítico, todos os seres eram humanos, embora, desde então, dotados dos afetos alusivos aos seres que viriam a tornar-se no processo de diferenciação das espécies. As imagens *xapiri*, portanto, não são investidas de iconicidade: sua relação com o referente é, antes, indicial, pois guardam consigo uma gama de afetos característicos daquele ser, sem, no entanto, se parecerem com ele. Simultaneamente, o exercício da visão comum não serviria à visualização dessas imagens: seria necessário o acionamento de outro tipo de visão, com os olhos fechados, após a “morte” sob o efeito da *yãkoana*. Nas palavras do autor:

(...) os *xapiripë* são imagens interiores, ‘moldes internos’, inacessíveis ao exercício empírico da visão. Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos; enigmáticas imagens que devem nos ver para que possamos vê-las.<sup>404</sup>

Retornemos, pois, à obra de *Sonhos* na qual grandes olhos sobrepõem-se a algo como uma montanha [Fig. 75]. Ela foi anteriormente pensada como o olhar do xamã metamorfoseado em *xapiri*; mas pode, certamente, significar também o olhar dos *xapiri*, independentemente do xamã. Uma vez que os *xapiri* são imortais, existindo antes e depois de seus respectivos corpos, essas imagens constituem o aparente paradoxo – ao raciocínio ocidental – de um “duplo” que condiciona a existência do próprio referente. Os olhos no topo da montanha podem, assim, evocar o olhar dos *xapiri*, a partir de suas casas, quando veem os habitantes das aldeias e decidem quais Yanomami poderão vê-los em contrapartida. Kopenawa e Albert contam que o primeiro, quando criança, costumava sonhar com os *xapiri* enquanto dormia, o que significava, no modo de pensar yanomami, que esses espíritos já olhavam para o pequeno e nele reconheciam um latente potencial xamânico. Foram os *xapiri*, portanto, que o escolheram, mais que o inverso, como o fazem com todos os garotos que reconhecem como prováveis futuros pais.<sup>405</sup>

Esse percurso por fotografias de Andujar permite perceber como a artista, em sua produção, consegue transitar por diferentes aspectos da noção yanomami de *utupë*, desde as imagens refletidas (na água, no espelho) aos *xapiri*, alcançando diferentes graus de complexidade na relação entre o referente e seu “duplo”. Não descurando de um modelo de

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>405</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 89-109.

relação em que o “duplo” é inteiramente semelhante e dependente do corpo a que se liga – reflexo –, deixando de existir quando este corpo se distancia da superfície de reflexão – água, espelho –, Andujar envereda também por um modelo mais complexo, em que o “duplo” não se parece com o corpo, mas mobiliza afetos a ele vinculados, existindo desde e para sempre, suplantando com sua imortalidade a finitude corpórea. No primeiro caso, o corpo condiciona a existência do “duplo”; no segundo, a hierarquia se inverte e é o “duplo” que possibilita a existência do corpo. Evidentemente, é no tocante a esta última acepção que a noção ameríndia de imagem mais se particulariza em relação à ocidental.

Antes de concluir este capítulo, gostaria de trazer à tona um último aspecto para discussão. Se as imagens *xapiri* são antropomorfas, como explicar, então, que, em algumas obras da série *Sonhos*, as figuras apresentadas por Andujar sejam zoomorfas? Que “duplos” seriam esses que, não sendo originados a partir de uma superfície de reflexão, não se pareceriam com humanos, e sim com animais?

Para essa discussão, gostaria de analisar a obra de *Sonhos* que mostra figura semelhante a um macaco [Fig. 80]. Nela, negros galhos secos em primeiro plano, além de vegetação densa, também negra, como moldura inferior, sugerem silhuetas em contraluz. Na zona central, por trás dos galhos secos, surge animal similar a um macaco – provavelmente um macaco-aranha. Um dos galhos negros em primeiro plano, mais espesso que os demais, age como contrapeso, à esquerda, ao corpo do macaco que se acomoda à direita. Ao centro, seu rosto peludo sugere ar de sabedoria e mistério, com expressivos olhos claros, azulados, que nos fitam detidamente, e boca que talvez esboce um leve sorriso. Os galhos e a vegetação em primeiro plano intensificam o aspecto enigmático da cena, servindo ao jogo de ocultação/revelação da figura. Ela se apoia num galho ou está suspensa no ar? É matéria ou espectro, animal ou espírito?

Os tons escuros predominam, com algumas zonas de luz, sobretudo na figura (olhos, principalmente) e ao redor dela. A luz que banha o céu – fluida, modulada, inverossímil, oscilando entre tons de azul e lilás – assemelha-se àquela que banha a figura, gerando certa continuidade entre figura e fundo pela similaridade de modulação cromática. A figura está no espaço, ou o espaço está na figura?



[Fig. 80] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Sem título. 1974-2003. Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr). 66 x 100 cm. Galeria Vermelho, São Paulo. In: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami*. Arquivo: Galeria Vermelho.

Para o povo Yanomami, a imagem do macaco-aranha é muito poderosa. A ela, há diversas referências no livro de Kopenawa e Albert. O espírito macaco-aranha aparece, por exemplo, segurando os pedaços de céu quando este ameaça desabar. Vem de muito longe e, mesmo assim, chega antes dos outros *xapiri* para cumprir a tarefa, por “ser de todos o mais corajoso”.<sup>406</sup> “Não é um macaco da floresta, é um ser celeste, um espírito antigo e poderoso de mãos muito habilidosas”, afirmam os autores.<sup>407</sup> Lidera a empreitada, sendo auxiliado por outros espíritos na difícil missão de reforçar o céu, “como os do macaco-da-noite, do jupará, da irara *hoari* e do esquilo *wayapaxi*”, e “os espíritos celestes *hutukari*, os espíritos raio *yãpirari* e os espíritos trovão *yãrimari*”.<sup>408</sup>

O espírito macaco-aranha também é associado à masculinidade, à fertilidade e à fartura de alimentos. Como “mulheres-plantas”, as bananeiras precisariam ser fecundadas para

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 196-197.

gerarem bananas, fecundação que caberia ao “valor de fertilidade” dos espíritos morcego e macaco-aranha. As alusões a relações sexuais são diretas. Esses espíritos “brincam e copulam com os brotos de bananeira quando ainda são moças”, para que engravidem e tragam à vida as bananas; “colocam seus filhos e o sabor do açúcar nos brotos novos das bananeiras, como os humanos com seu esperma nas suas mulheres”.<sup>409</sup> Kopenawa e Albert asseguram que “é assim com tudo o que cresce nas roças e na floresta”, não apenas com bananas: as “mulheres-plantas” engravidam, gestam e parem seus frutos, tal como ocorre entre homens e animais.<sup>410</sup>

Além de bananeiras, o espírito macaco-aranha também fertilizaria mulheres com dificuldade de engravidar. Após outros *xapiri* desobstruírem seu útero, caberia a tal espírito copular com as imagens dessas mulheres, para que, em seguida, seus corpos pudessem ser fecundados por seus maridos.<sup>411</sup>

Ainda que, na cosmovisão yanomami, os *xapiri* sejam humanoides, mesmo quando mobilizam afetos relacionados a determinado animal, a arte, em sua licença poética, pode basear-se na etnologia sem segui-la a rigor. Assim, o macaco celestial de Andujar [Fig. 80] poderia evocar o espírito macaco-aranha, com toda a sua mobilização de afetos, mesmo que, em visões xamânicas, esse espírito venha a adquirir outras formas.

Porém, em uma situação no mínimo, a imagem xamânica seria semelhante a um macaco-aranha, embora gigante e muito barrigudo. Trata-se da “imagem da gordura da caça”, ou “a gordura dos espíritos animais” (*yarori pë wite*).<sup>412</sup> Os xamãs a fariam descer do céu para engordar a caça, gerando fartura de alimento animal na floresta. Kopenawa e Albert enfatizam que também os “brancos” seriam beneficiados pela presença dessa imagem, que faria engordar seu gado.

Ela vem de um ser muito antigo que, aos olhos dos xamãs, parece um macaco-aranha gigante. Este ser fica escondido a montante do céu, onde nasce o sol. É muito barrigudo, porque guarda em si toda a gordura da caça, que só cede aos poucos, com avareza. De modo que, quando ele demora a distribuí-la, os animais podem continuar magros e fracos demais para serem caçados. Porém, quando sua imagem resolve dançar na floresta, todos eles começam a engordar novamente: macacos, veados, antas, queixadas, mutuns, kujubins, araras e papagaios, e também jabutis e peixes.

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 633.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 215.

Assim, quando dormimos em estado de fantasma, saciados de caça gorda, somos nós que encorpamos por efeito da imagem dessa gordura!<sup>413</sup>

Apenas os xamãs mais experientes estariam aptos a chamar esse ser, muito antigo e poderoso. “Eu ainda não sei fazer isso, e não quero fingir. Tentarei quando tiver certeza de conhecê-lo de verdade”, confessa Kopenawa, que o teria visto apenas uma vez em sonho, ao beber *yãkoana*.<sup>414</sup> A pouca familiaridade do xamã com o ser macaco-aranha gigante não parece repetir-se em relação ao espírito macaco-aranha. “No tempo do sonho”, ele o viu muitas vezes copulando com brotos novos de bananeiras, além de flagrá-lo a “conter a queda do céu e jogar picos rochosos uns contra os outros para testar sua solidez”.<sup>415</sup>

Na obra de Andujar [Fig. 80], o olhar penetrante da figura e seu quase meio-sorriso sugeririam o aspecto sedutor e autoconfiante do macho viril, capaz de engravidar bananeiras ou mulheres, conforme surja o desejo por frutos ou filhos? E/ou remeteriam à segurança interior de um ser ciente da capacidade de “conter a queda do céu”, liderando um grupo heterogêneo de *xapiri* na missão de impedir o tão temido fim do mundo? Ou, ainda, comporiam a expressão de poder – sadismo talvez – de uma entidade capaz de dar ou retirar gordura a todos os animais da floresta e dos pastos, incrementando ou debilitando a saúde deles, conforme sua simples presença ou ausência? Faria a continuidade de modulação cromática entre figura e fundo alusão a esse ser etéreo, “escondido a montante do céu, onde nasce o sol”, camuflando-se talvez com o próprio céu?

Pela própria impossibilidade de certeza em qualquer resposta, algo que o etéreo macaco de Andujar traz à tona é a capacidade sempre subversiva da arte em relação a quaisquer parâmetros. Já que de arte falamos, por que, na obra de Andujar, o espírito macaco-aranha não se poderia parecer com um macaco, mesmo que, na cosmovisão yanomami, ele assumisse aspecto humanoide? De que outro modo a artista aludiria imagetivamente a esse espírito senão por meio da semelhança com um suposto corpo respectivo? Por mais profunda que seja a imersão de Andujar na cosmovisão yanomami, e por mais que tal imersão impulse toda a sua obra, parte significativa das escolhas na construção das imagens é própria do campo das artes visuais – como as entendemos nós, ocidentais. Embora se remetam a “imagens” yanomami – *utupë* –, as obras da série *Sonhos* consistem em imagens ocidentais, realizadas por uma artista

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 465.

ocidental para o público ocidental. Se a figura do macaco, como outras figuras zoomorfas em obras de *Sonhos*, foge ao aspecto formal dos *xapiri*, conforme verbal e visualmente descrito por xamãs yanomami, de outro modo talvez Andujar não lograsse aludir, aos olhos de seu público, à imagem *xapiri* do macaco, que, possivelmente, pretendia evocar na obra. Assim, embora parte importante das escolhas iconográficas de Andujar se dê com base em aspectos culturais yanomami, outra parte igualmente importante dá-se para garantir o impacto e a apreciação das obras pelo público ocidental. Nesse sentido, é possível pensar que a artista aja simbolicamente como “xamã”, buscando realizar a tradução – sempre delicada – entre mundos profundamente díspares, de modo a ampliar a rede de compreensão do mundo yanomami pelo nosso mundo.

A discussão sobre as ricas teias de relações entre as noções yanomami e ocidental de imagem prosseguirá no capítulo a seguir, a partir da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt* (2003), na Fundação Cartier, em Paris. A proposta da mostra era justamente abordar nas obras expostas – imagens para os ocidentais – a noção de *utupë* – imagem para os Yanomami –, evidenciando a fertilidade de pôr em contato modos de pensar apartados por intervalo abismal.

### CAPÍTULO 3 **Claudia Andujar e a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt***

No início do terceiro milênio, a Fondation Cartier pour l'art contemporain, em Paris, promoveu uma instigante experiência: financiou artistas de diferentes nacionalidades a viajarem à Amazônia brasileira para permanecerem alguns dias em uma aldeia Yanomami. Das residências artísticas, deveriam brotar obras que seriam posteriormente reunidas em uma exposição no prédio da prestigiosa fundação francesa, cujo título não seria menos instigante: *Yanomami, l'esprit de la forêt* (Yanomami, o espírito da floresta), em cartaz entre maio e outubro de 2003.

A ideia da mostra foi construída a partir de conversas entre Bruce Albert e Hervé Chandès, diretor da Fundação Cartier, apresentados um ao outro por Claudia Andujar, no outono de 2000, em Paris. Pouco tempo depois, ambos embarcaram para a aldeia de Watorikî (Roraima), casa coletiva onde mora Davi Kopenawa, a fim de presenciarem um grande encontro de xamãs que ocorreria em dezembro do mesmo ano, naquela virada de milênio.<sup>416</sup>

Segundo Albert, a proposta da exposição foi surgindo durante as efervescentes conversas com Chandès, nas festividades de Watorikî. Tratava-se de estabelecer analogias entre o *modus operandi* dos pensamentos artístico e xamânico e, ao mesmo tempo, explicitar o abismo entre noções muito distantes de imagem, a yanomami – por meio do amplo conceito de *utupë* – e a nossa. A inspiração intelectual para o projeto teria advindo da ideia de Claude Lévi-Strauss de ser a arte um dos últimos reservatórios do “pensamento selvagem” em nossa sociedade. Em entrevista concedida ao jornal *L'Humanité*, publicada cerca de duas semanas após a abertura da mostra, Albert assim explicava a proposta:

O projeto da exposição baseia-se em um encontro entre artistas de diversos países, incluindo o Japão, e os onze xamãs da aldeia Yanomami ‘A montanha do vento’ (Watorikî), no Brasil. Este encontro tira sua legitimidade da afinidade profunda que existe entre os processos de pensamento que operam na interpretação do mundo dos xamãs e na produção de obras de artistas em nossa sociedade industrial. As formas de construção simbólica em ação no trabalho dos artistas são de fato muito próximas, não no conteúdo, é claro, mas no modo de operação do pensamento xamânico. Claude Lévi-Strauss analisou magistralmente essa afinidade entre arte e pensamento mítico em *O pensamento selvagem*. O universo da criação artística pode, portanto, ser considerado, deste ponto de vista, como uma ilha de ‘pensamento selvagem’ em nossa sociedade; daí a ideia de colocar em diálogo, em relação, os membros dessa ilha artística com aqueles da ilha xamânica Yanomami. O projeto da exposição consiste,

---

<sup>416</sup> ALBERT, 2014, p. 237-248.

assim, em mostrar como a trajetória de certos artistas pode ecoar a atividade e as visões dos xamãs Yanomami. Ele também tem por objetivo fazer ver e compreender a um público o mais amplo possível o interesse intelectual e estético do xamanismo Yanomami.<sup>417</sup>

A intenção de evidenciar diferenças culturais entre as noções yanomami e ocidental de “imagem” é bem explicada em texto que Albert publicou em 2014, no qual o etnólogo deixa fluir suas lembranças sobre a mostra ocorrida mais de dez anos antes. Nele, o autor discorre sobre a noção yanomami de *utupë*, a fim de situar a exposição como “um dispositivo experimental que exploraria a disparidade cultural entre ‘imagem’ e *utupë*, a partir da confrontação das visões de um grupo de artistas internacionais com aquelas de um grupo de xamãs Yanomami”<sup>418</sup>. Diz, no entanto, não querer “equiparar artistas a xamãs, nem explicar ou mesmo traduzir ‘diferenças culturais’”<sup>419</sup>; afirma, antes, desejar “promover, por meio da livre associação de uma variedade de imagens, uma experiência estética da interação de modos de pensar irreconciliáveis”<sup>420</sup>.

A maneira como Albert define o que seria imagem para nós, ocidentais, soa, entretanto, obsoleta no campo da teoria e da história da arte: “uma representação figurativa de uma realidade preexistente retratada em um meio (*simulacrum*)”<sup>421</sup>. Tal definição não contempla toda a discussão teórica de cunho formalista, em vigor desde o fim do século XIX, segundo a qual as artes visuais não “representariam” uma realidade exterior à obra, mas

---

<sup>417</sup> *Le projet de l'exposition repose sur une rencontre entre artistes de divers pays, dont le Japon, et les onze chamans du village Yanomami "La montagne du vent" (Watorikî), au Brésil. Cette rencontre tire sa légitimité de l'affinité profonde qui existe entre les processus de pensée qui opèrent dans l'interprétation du monde des chamans et dans la production des œuvres des artistes dans notre société industrielle. Les formes de construction symbolique à l'œuvre dans le travail des artistes sont en effet très proches, non dans le contenu, bien entendu, mais dans le mode d'opération de la pensée chamanique. Claude Lévi-Strauss a magistralement analysé cette affinité entre art et pensée mythique dans la Pensée sauvage. L'univers de la création artistique peut donc être considéré, de ce point de vue, comme une île de "pensée sauvage" dans notre société; d'où l'idée de mettre en dialogue, en regard, les membres de cette île artistique avec ceux de l'île chamanique Yanomami. Le projet de l'exposition consiste ainsi à montrer comment la trajectoire de certains artistes peut entrer en écho avec l'activité et les visions des chamans Yanomami. Il a aussi pour but de faire voir et comprendre à un public le plus large possible l'intérêt intellectuel et esthétique du chamanisme Yanomami.* (ALBERT, Bruce. *Ethnologie. L'esprit de la forêt d'Amazonie fait halluciner Paris*. Entrevista a Magali Jauffret. *L'Humanité*, 31 maio 2003. Disponível em: <<http://www.humanite.fr/ethnologie-lesprit-de-la-foret-damazone-fait-halluciner-paris-285811>>. Acesso em: 29 set. 2021; tradução minha.)

<sup>418</sup> “*an experimental device that would explore the cultural disparity between ‘image’ and utupë by confronting the visions of a group of international artists with those of a group of Yanomami shamans*” (ALBERT, 2014, p. 241-242; tradução minha).

<sup>419</sup> “*to liken artists to shamans, or to explain or even translate ‘cultural differences’*” (*Ibid.*, p. 242; tradução minha).

<sup>420</sup> “*to provide, via the free association of a variety of images, an esthetic experience of the interplay of irreconcilable ways of thinking*” (*Ibid.*, p. 242; tradução minha).

<sup>421</sup> “*a figurative representation of a preexisting reality portrayed on a medium (simulacrum)*” (*Ibid.*, p. 240-241; tradução minha).



“apresentariam” uma nova realidade, inteiramente contida na obra e apenas possível a partir dela.<sup>422</sup> Essa discussão teria culminado nas correntes abstracionistas de princípios do século XX, na pintura informalista pós-Segunda Guerra e em toda a crítica de orientação formalista, da qual o estadunidense Clement Greenberg foi um dos mais eminentes representantes. Tampouco contempla o minimalismo, a arte conceitual, a performance, a fotografia e o cinema experimentais, dentre vários movimentos que surgiram a partir dos anos 1960 e 1970, de cunho não formalista e não representacional.

De qualquer maneira, existe certamente um grande abismo entre uma imagem que *não é* o artista (mesmo na performance, em que o corpo é diretamente implicado, o artista, de modo geral, está de posse de suas próprias faculdades mentais ao conduzir a obra) e uma imagem que, durante algum tempo, *é* o xamã, que, ao mobilizar determinados espíritos auxiliares durante o transe, permite que tais espíritos se apoderem de seu corpo, sendo presentificados por meio deste. Como vimos, na cosmovisão ameríndia, o xamã metamorfoseia-se, torna-se outro, assume a perspectiva do espírito que incorpora: nas palavras de Albert, “o ‘devir imagem’ do xamã não é, portanto, uma questão de *mimesis* ou representação, mas sim de transdução e ‘presentificação’, ou seja, de incorporação do invisível em ‘corpos-imagem’”.<sup>423</sup>

Segundo o autor-curador, *Yanomami, l'esprit de la forêt* foi inspirada na obra de Claudia Andujar, sua parceira de longa data. Além da fotógrafa, foram convidados a participar da exposição os seguintes artistas, de diferentes nacionalidades: Raymond Depardon, Lothar Baumgarten, Vincent Beaurin, Gary Hill, Tony Oursler, Wolfgang Staehle, Naoki Takizawa, Adriana Varejão, Stephen Vitiello e Volkmar Ziegler. Como Andujar, alguns deles já haviam estado entre os Yanomami no Brasil ou na Venezuela (Lothar Baumgarten e Volkmar Ziegler). Outros se basearam em materiais produzidos por membros da comunidade, como os depoimentos de Davi Kopenawa, os desenhos de Joseca Yanomami e os vídeos de Geraldo Yanomami (Vincent Beaurin, Tony Oursler e Naoki Takizawa). Por fim, cinco artistas se dispuseram a viajar a Watoriki e passar algum tempo na aldeia, de modo a conhecer de perto a

---

<sup>422</sup> Ver, por exemplo, *Vida das formas*, do historiador da arte francês Henri Focillon (1881-1943). A primeira edição francesa é de 1934. Em português, a primeira edição data de 1981, publicada pela editora Zahar.

<sup>423</sup> “the shaman’s ‘becoming image’ is not, therefore, a matter of mimesis or representation, but rather of transduction and ‘presentification’, that is, of incorporation of the invisible into ‘image-bodies’” (ALBERT, 2014, p. 241; tradução minha).

atuação dos xamãs (Raymond Depardon, Gary Hill, Wolfgang Staehle, Adriana Varejão, Stephen Vitiello).

Escrevendo sobre a mostra para a revista online *Paris Art*, Pierre-Évariste Douaire realiza uma catalogação das obras expostas. Segundo o comentarista, Andujar expôs trinta fotografias na ocasião [Fig. 81]: vinte delas em preto-e-branco, impressas em papel barita semi-fosco, além de dez em preto-e-branco com sobreposição de cores, impressas em papel colorido. De acordo com a relação de Douaire, das vinte imagens em preto-e-branco expostas pela fotógrafa, dezesseis pertenciam à série *Identidade* (1974-77), uma à série *A casa* (1974-76) e três à série *O invisível* (1974-76). Já com relação às dez imagens impressas em papel colorido, nove pertenciam à série *Contatos* (1980-98) e apenas uma à série *Sonhos* – esta identificada como “*Rêves, Toototobi, La Chute du Ciel, 1976-2002*” [Fig. 82].<sup>424</sup> Trata-se da fotografia, discutida no segundo capítulo, que evoca o desabamento do céu na cosmovisão yanomami [Fig. 63]. Apesar de Brandão e Machado sugerirem, como vimos, que a série *Sonhos* teria sido idealizada para esta exposição<sup>425</sup> – o que seria pertinente, uma vez que os temas da série e da mostra são coincidentes, além de ambas terem vindo a público em princípios dos anos 2000 –, apenas uma imagem da série parece ter sido ali exposta, o que pode ser observado tanto no catálogo da mostra<sup>426</sup> como na mais completa relação de Douaire, que relaciona trinta obras de Andujar contra dezoito enumeradas no catálogo. Ao ser contactada, a Fundação Cartier afirmou não dispor de uma relação completa das obras expostas na ocasião, alegando o tempo transcorrido desde a ocorrência da mostra até o presente.<sup>427</sup> Contudo, no material informativo

<sup>424</sup> DOUAIRE, Pierre-Évariste. Yanomami, l’esprit de la forêt. *Paris Art*, Paris, 12 jan. 2008. Disponível em: <<https://www.paris-art.com/yanomami-lesprit-de-la-foret/>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

<sup>425</sup> BRANDÃO; MACHADO, In: ANDUJAR, 2005, p. 174.

<sup>426</sup> ALBERT, Bruce; CHANDES, Hervé. *Yanomami, l’esprit de la forêt*. Catálogo da exposição homônima apresentada na Fundação Cartier, Paris, de maio a outubro de 2003. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain; Arles: Éditions Actes Sud, 2003, p. 194.

<sup>427</sup> Em contato via e-mail, solicitei à Fundação Cartier uma relação de todas as obras expostas na mostra *Yanomami, l’esprit de la forêt*, em 2003. Enfatizei que, se não fosse possível obter a listagem completa das obras de todos os artistas expositores, gostaria de ter acesso, pelo menos, à relação completa das obras expostas por Andujar. De modo atencioso, a estagiária da fototeca Jordane Lluent propôs-se a verificar a possibilidade de atender à minha solicitação. Uma semana depois, retornou-me: “Prezada Ana Carolina, Infelizmente, como a exposição aconteceu há muito tempo, não consegui encontrar uma lista de todas as obras mostradas na exposição. No entanto, aqui está a lista de todas as obras de Claudia Andujar apresentadas no catálogo da exposição *Yanomami, l’esprit de la forêt* (ISBN: 9782742742660, página 194). Esta lista deve assemelhar-se à lista de todas as obras apresentadas na exposição, mas não posso garantir que contenha todas as obras da exposição, nem que todas as obras apresentadas na exposição estejam presentes nesta lista”. (“*Dear Ana Carolina, Unfortunately, as the exhibition took place a very long time ago, I have not been able to find you a list of all the works shown in the exhibition. However here is the list of all the works by Claudia Andujar presented in the exhibition catalog Yanomami, l’esprit de la forêt (ISBN: 9782742742660, page 194). This list must resemble the list of all the work shown in the exhibition, but I can’t guarantee that it contains all the works of the exhibition nor that all the works presented in the exhibition are present in this list*”). (LLUENT, Jordane. *Exposition Yanomami, l’esprit de la forêt (2003) – Recherche de Doctorat* (UNICAMP, Brésil). Mensagem recebida por: <carolina.moraes@gmail.com> em 27 jun. 2022; tradução

que a própria fundação forneceu à imprensa à época, há referência a imagens de *Sonhos*, não pela menção direta ao título da série, mas pela descrição de sua técnica e seu conceito. Ao referir-se à participação de Andujar, o texto faz uso do plural no trecho que descreve imagens de *Sonhos*, o que leva a supor que mais de uma imagem da série estivesse presente na exposição – questão que, diante da ausência de uma relação oficial das obras expostas, permanecerá em aberto:

A exposição apresenta um importante conjunto de fotografias em preto e branco, além de uma série de imagens que refletem as consequências desastrosas das relações dos Yanomami com o mundo dos homens brancos. Suas fotografias [de Andujar] mais recentes utilizam imagens sobrepostas para referir-se aos múltiplos processos envolvendo a incorporação e a metamorfose de imagens no pensamento xamânico.<sup>428</sup>

Não é, porém, objetivo deste capítulo discutir as obras expostas por Andujar na mostra. O objetivo aqui é, primeiramente, discutir o conceito e a repercussão da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt* – especificamente dedicada à abordagem do xamanismo yanomami por artistas contemporâneos – e, posteriormente, selecionar algumas obras para análise mais detida, confrontando-as, em seguida, com obras de Andujar ligadas ao xamanismo, em especial aquelas da série *Sonhos Yanomami*, surgidas em período análogo ao da mostra da Fundação Cartier. As obras escolhidas para análise e confrontação foram todas realizadas especificamente para a mostra, por artistas que se dispuseram a viajar até a aldeia de Watorikî para curta residência: a instalação *Impressions d'Afrique* (2003), do estadunidense Gary Hill, a pintura *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003), da carioca Adriana Varejão, o filme *Chasseurs et Chamans* (2003), do francês Raymond Depardon, e os dois vídeos digitais *Pareakiki (yano harani)* e *Yano a (Pareakiki harani)* (2003), do alemão Wolfgang Staehle.<sup>429</sup> Com base, sobretudo, nas ideias do crítico estadunidense Hal Foster e do antropólogo francês

---

minha.) Eduardo Brandão, diretor da Galeria Vermelho e um dos autores do texto citado, não respondeu às minhas solicitações de entrevista.

<sup>428</sup> “The exhibition features an important ensemble of black-and-white photographs as well as a series of images reflecting the disastrous consequences of the Yanomami’s dealings with the world of white men. Her most recent photographs use superimposed images to refer to the multiple processes involving the incorporation and metamorphosis of images in shamanic thought” (CHENIT, Linda; DESVAUX, Nathalie. Press information: Yanomami, Spirit of the Forest: May 14 – October 12, 2003. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2003; tradução minha).

<sup>429</sup> Conforme já mencionado na introdução desta tese, dentre os cinco artistas que se deslocaram até Watorikî com financiamento da Fundação Cartier, apenas não será abordada aqui a participação do estadunidense Stephen Vitiello na mostra, uma vez que sua obra *Heã* (2003) lidava quase exclusivamente com códigos sonoros – a não ser, evidentemente, pela visualidade do espaço expositivo no qual estava inserida. (ALBERT; CHANDES, 2003, p. 198).

Benoît de L'Estoile, serão problematizadas também as relações entre os artistas e o “outro” – no caso, os Yanomami, povo ameríndio que, como todos os outros, foi subalternizado no processo colonizatório –, confrontando-as com as relações entre Andujar e este mesmo “outro”.



[Fig. 81] Vista da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, com obras de Claudia Andujar. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2003. Fotografia: Patrick Gries. Arquivo: Fondation Cartier pour l'art contemporain.



[Fig. 82] Vista da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, com obras de Claudia Andujar. À direita, obra da série *Sonhos* evocando a queda do céu na cosmovisão yanomami. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2003. Fotografia: Patrick Gries. Arquivo: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Quanto às residências dos cinco artistas em Watorikî, Albert afirma, na citada entrevista ao *L'Humanité*, que elas se estenderam por cerca de dois meses, durante os quais cada artista visitou a aldeia, um por vez, contando sempre com a sua mediação, que permitiu encurtar o tempo para a compreensão mútua entre os artistas e a comunidade. Segundo o etnólogo, ele próprio, à época, conhecia os Yanomami há vinte e sete anos, dominando a língua falada pelo grupo, aspectos que facilitaram o trabalho de intermediação.<sup>430</sup> Annick Rivoire, escrevendo para o jornal francês *Libération*, afirma que as residências teriam ocorrido no período entre novembro de 2002 e janeiro de 2003, tendo cada artista permanecido dez dias na aldeia.<sup>431</sup>

<sup>430</sup> ALBERT, 2003.

<sup>431</sup> RIVOIRE, Annick. Critique: Vues de l'esprit Yanomami. A Paris, rencontre étonnante entre l'art contemporain et des Indiens d'Amazonie. *Libération*, Paris, 28 ago. 2003. Disponível em: <[https://www.liberation.fr/culture/2003/08/28/vues-de-l-esprit-yanomami\\_443134/](https://www.liberation.fr/culture/2003/08/28/vues-de-l-esprit-yanomami_443134/)>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Na mesma entrevista ao *L'Humanité*, quando perguntado sobre os motivos que levaram os Yanomami a aceitarem a proposta, Albert menciona a curiosidade despertada nos membros da comunidade – em especial, os líderes – ao verem seu modo de vida gerar tamanho interesse em artistas provenientes de terras longínquas a ponto de alguns deles estarem dispostos a empreender longa viagem para conhecê-lo de perto. Citou também o suporte financeiro fornecido pela Fundação Cartier aos projetos ambientalistas e educacionais da CCPY, que, por sua vez, apoiou a proposta da exposição. O fator decisivo, porém, estaria relacionado ao papel central desempenhado pelo xamanismo na vida da comunidade e, sobretudo, ao orgulho de seus membros em apresentá-lo a outros povos, num cenário em que o apoio da opinião pública internacional é de suma importância para a defesa de suas terras e seu modo de vida:

(...) por fim, acredito que o elemento decisivo foi, para os Yanomami de Watorikî, a possibilidade de dar a conhecer e apreciar uma cultura xamânica da qual são muito orgulhosos. Com efeito, eles sabem hoje que a continuidade do seu modo de vida, e mesmo a sua sobrevivência, dependem, em grande medida, do apoio internacional que a imagem midiática positiva de sua cultura pode garantir. Suas concepções xamânicas de imagens nos interessam, eles se interessam na construção de sua identidade em nossas imagens. Há, de fato, uma tentativa de intercâmbio em torno de diferentes culturas da imagem em um contexto político consciente entre todos os atores do projeto.<sup>432</sup>

A ideia de negociação e consciência política entre ambas as partes do projeto é exemplificada, no texto que Albert escreveu na década seguinte, com a proposta de Lourival – líder da casa coletiva de Watorikî e sogro de Kopenawa, de quem conduziu a iniciação xamânica – ao fotógrafo e cineasta francês Raymond Depardon. Lourival o teria alertado para a tradicional discordância dos Yanomami quanto à captura de imagens suas por “estrangeiros” – uma vez que, conforme mencionado no primeiro capítulo, não poderiam queimá-las após a morte dos modelos, dificultando a chegada de seus fantasmas às “costas do céu”. Mas, como “grande homem”<sup>433</sup> de seu povo – tal como ele próprio em Watorikî –, Depardon teria

---

<sup>432</sup> “(...) finalement, je crois que l'élément décisif a été, pour les Yanomami de Watorikî, la possibilité de faire connaître et apprécier une culture chamanique dont ils sont très fiers. Ils savent en effet aujourd'hui que la continuité de leur mode de vie, et même leur survie dépendent, dans une large mesure, de l'appui international que peut garantir l'image médiatique positive de leur culture. Leurs conceptions chamaniques des images nous intéressent, ils s'intéressent à la construction de leur identité dans nos images. Il y a bien là une tentative d'échange autour de différentes cultures de l'image dans un contexte politique conscient chez tous les acteurs du projet”. (ALBERT, 2003; tradução minha.)

<sup>433</sup> Um “grande homem” (*pata thë*) é alguém influente e respeitado pela comunidade, em virtude de sua experiência, sabedoria e habilidade com as palavras, conforme reconhecimento do restante do grupo. Trata-se de

permissão para capturar imagens de membros da comunidade, à condição de mostrá-las a seus conterrâneos e outros povos longínquos, a fim de torná-los aliados na luta contra os destruidores das terras Yanomami.<sup>434</sup> Albert atribui a escolha de Depardon como “mediador principal” no pacto das imagens à “sua idade e respeitosa solenidade”.<sup>435</sup> Nascido em 1942, o artista estava, à época, nos arredores de seus sessenta anos [Fig. 83].



[Fig. 83] Davi Kopenawa, Raymond Depardon e Lourival, Watoriki, 2002. Fotografia: Bruce Albert. Arquivo pessoal de Bruce Albert. In: ALBERT, 2014, p. 242.

um homem de idade avançada cujos discursos sobre a vida comunal e o passado mítico são capazes de captar a atenção dos demais, que o escutam com respeito e reverência (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 376, p. 664).

<sup>434</sup> ALBERT, 2014, p. 244-245.

<sup>435</sup> No original, “*chief mediator*” e “*his age and respectful solemnity*” (ALBERT, 2014, p. 244).

Um dos motivos para a implementação do projeto teria sido, portanto, o desejo de apresentar aos Yanomami “outros brancos” para além daqueles que rondam suas terras com vistas a invadi-la e roubar-lhes os recursos: garimpeiros, pecuaristas, fazendeiros, etc. Os artistas vindos de longe, a convite da Fundação Cartier, estariam ali não para destituí-los de seus bens, mas para conhecer aspectos culturais da comunidade que inspirariam a criação de obras, cuja exposição contribuiria para angariar apoio público em favor da defesa do território e do modo de vida yanomami. Em texto no catálogo da mostra, intitulado *Gens de près, gens de loin* (Gente de perto, gente de longe), Kopenawa enfatiza justamente essa oposição entre “brancos” exploradores, que vivem perto, e “brancos” aliados, que vêm de longe:

Os Brancos, ao redor de nossa terra, são hostis. Eles não sabem nada de nós e nunca perguntam como viviam nossos ancestrais. Eles só pensam em ocupar nossa floresta com seu gado e destruir nossos rios em busca de ouro. Só as pessoas de longe querem nos conhecer e nos defender. Suas palavras são fortes e vêm em nosso auxílio. Graças a elas, as pessoas de perto, que não param de falar contra nós, desistirão de invadir a floresta.

Alguns Brancos vieram de longe para a exposição. Eles viveram entre nós e ouviram nossas palavras. Eles nos viram com seus próprios olhos e comeram nossa comida. Fizemos amigos. Agora, seu pensamento é correto e eles estão do nosso lado. Quando retornarem, falarão de nós ao povo de suas terras. Contarão o que viram e ouviram na floresta. Mostrarão nossas imagens e farão ouvir nossas vozes. Muitos dos seus, por sua vez, nos compreenderão. Se for assim, estarei feliz. Será uma coisa bonita e justa.<sup>436</sup>

Na abertura da mostra, em Paris, estavam presentes três Yanomami: o próprio Davi Kopenawa, seu filho Dário Kopenawa e Joseca Mokahehi Poroaunahikitheri<sup>437</sup> –cujos desenhos viriam a torná-lo conhecido, no circuito artístico ocidental, como Joseca Yanomami. Segundo Albert, Davi sentia-se muito confortável na posição de comentar as obras para o público presente, relacionando-as a seus conhecimentos xamânicos, a tal ponto que alguns jornalistas

---

<sup>436</sup> “*Les Blancs, autour de notre terre, sont hostiles. Ils ne savent rien de nous et ne demandent jamais comment vivaient nos anciens. Ils ne pensent qu'à occuper notre forêt avec leur bétail et à détruire nos rivières pour y chercher de l'or. Seuls les gens de loin veulent nous connaître et nous défendre. Leurs paroles sont fortes et nous viennent en aide. Grâce à elles, les gens de près, qui ne cessent de parler contre nous, renonceront à envahir la forêt. Des Blancs sont venus de loin pour l'exposition. Ils ont vécu parmi nous et entendu nos paroles. Ils nous ont vus de leurs propres yeux et ont mangé nos nourritures. Nous avons fait amitié. Maintenant, leur pensée est droite, et ils sont à nos côtés. À leur retour, ils parleront de nous aux gens de leurs terres. Ils conteront ce qu'ils ont vu et entendu dans la forêt. Ils montreront nos images et feront entendre nos voix. Beaucoup des leurs nous comprendront à leur tour. S'il en est ainsi, je serai heureux. Ce sera une chose belle et droite*” (KOPENAWA, Davi. *Gens de près, gens de loin*. Gravação, mediação e tradução para o francês de Bruce Albert. In: ALBERT, Bruce; CHANDES, Hervé. *Yanomami: l'esprit de la forêt*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Arles: Actes Sud, 2003, p. 17-21, p. 17; tradução minha.)

<sup>437</sup> Exposição sobre os Yanomami em Paris faz sucesso. Terras Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://terrasindigenas.org.br/noticia/8797>>. Acesso em: 10 fev. 2022.



preferiam entrevistar o xamã ao antropólogo, em virtude da originalidade da cena.<sup>438</sup> Tratava-se do modelo (em sentido coletivo, comunal) – e não de curadores ou artistas – a explicar as obras e a proposta da exposição. Havia ali um ineditismo no jogo das relações, que fazia com que a presença e a performance experiente de Kopenawa como porta-voz da comunidade gerasse interesse nos veículos de imprensa que cobriam a vernissage. O catálogo da exposição conta tanto com textos de Albert como de Kopenawa – gravados, traduzidos e organizados pelo etnólogo, para entendimento do público ocidental –, de maneira condizente com a proposta de autoria compartilhada que perpassa o trabalho de ambos.<sup>439</sup>

Dentro e fora da França, a mostra contou com grande cobertura dos meios de comunicação. *Le Monde*, *L'Humanité* e *Libération* (França), *Folha de S. Paulo* (Brasil), *The New York Times* (Estados Unidos) e *The Independent* (Inglaterra) são alguns dos jornais que deram visibilidade à exposição. Dentre as revistas especializadas, *Paris Art* (França) e *Parkett* (Suíça) estão entre as que a ela dedicaram matérias.

Alguns textos são bem sintéticos, limitando-se a descrever brevemente as obras, sem esforço crítico (*L'Humanité*, em 31 de maio de 2003<sup>440</sup>). Outros limitam-se a expor as dificuldades enfrentadas pelos Yanomami para a preservação de seu território e modo de vida, associando a essa luta a mostra da Fundação Cartier, da qual se atêm a reproduzir o discurso da curadoria e comentar algumas obras, também sem esforço crítico (*Le Monde*, em 30 de maio de 2003, no texto de Emmanuel de Roux<sup>441</sup>; *The Independent*, em 12 de julho de 2003<sup>442</sup>). Na mesma linha, embora soando mais original, situa-se o texto de Alan Riding para o jornal *The New York Times*, de 17 de junho de 2003.<sup>443</sup> Para além da denúncia às ameaças ao território e ao modo de vida, da apresentação do projeto expográfico e da menção a obras, o autor ensaia um esforço de síntese sobre a exposição como um todo: “O resultado é uma visão íntima da vida cotidiana e das cerimônias religiosas dos Yanomami, assim como uma interpretação

---

<sup>438</sup> ALBERT, 2014, p. 246-247.

<sup>439</sup> ALBERT; CHANDES, 2003.

<sup>440</sup> Les artistes de la Montagne du vent. *L'Humanité*, Paris, 31 maio 2003. Disponível em: <<https://www.humanite.fr/les-artistes-de-la-montagne-du-vent-285805?amp>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

<sup>441</sup> ROUX, Emmanuel de. Comment artistes et chamans se sont rencontrés. *Le Monde*, Paris, 30 maio 2003. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/30/comment-artistes-et-chamans-se-sont-rencontres\\_4263185\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/30/comment-artistes-et-chamans-se-sont-rencontres_4263185_1819218.html)>. Acesso em: 5 jun. 2022.

<sup>442</sup> What the shaman saw. *The Independent*, Londres, 12 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=noticia&id=1582>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

<sup>443</sup> RIDING, Alan. Touched by Amazon Tribe. *The New York Times*, Nova York, 17 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2003/06/17/arts/artists-touched-by-amazon-tribe.html>>. Acesso em: 5 mar. 2022.

ocidental da sua percepção do mundo”.<sup>444</sup> Ao abordar as obras, Riding opta por realizar pequenos agrupamentos, identificando similaridades e diferenças entre os trabalhos, e expressando pontualmente alguma opinião pessoal: “Muito mais perturbador é o documentário de 112 minutos de Volkmar Ziegler, ‘The House and the Forest’, realizado em 1994”.<sup>445</sup>

Em nível similar, encontra-se o texto de Fabio Cypriano, de 14 de maio de 2003, para o jornal *Folha de S. Paulo*. O autor destaca a homenagem “mais que justa” que a mostra prestava a Claudia Andujar, cujas obras estavam situadas já no início do percurso expositivo. Por meio de citações diretas, Cypriano demonstra ter realizado entrevistas com Chandes, Andujar, Albert, Varejão e Oursler, cuja obra – projeções de grandes olhos em movimento sobre esferas de quase dois metros de diâmetro – considera como “uma das mais impactantes da exposição”.<sup>446</sup>

Mais denso é o texto de Geneviève Breerette para o jornal *Le Monde*, em 29 de maio de 2003.<sup>447</sup> A pesquisadora e escritora expressa uma visão crítica e autoral sobre as obras, que não recai no elogio indiscriminado. Sobre o projeto de dois vídeos com imagens fixas intervaladas de Wolfgang Staehle – uma câmera posicionada no centro da aldeia e a outra no topo da “Montanha do Vento” –, Breerette assim se posiciona: “Não é muito original, mas ao excesso da floresta que se joga contra a dimensão humana do círculo habitado junta-se a dilatação do tempo real na imagem pouco móvel, para produzir um destempo que situa corretamente o tema da exposição”.<sup>448</sup>

Claudia Andujar também é alvo da visão crítica da autora: “Ela não escapa a uma forma datável de esteticismo, que equivale a um respeito infinito pelas pessoas, além da observação científica”.<sup>449</sup> Em fins do texto, Breerette insere a exposição no contexto artístico do período:

---

<sup>444</sup> “The result is an intimate view of the daily life and religious ceremonies of the Yanomami as well as a Western interpretation of their perception of the world”. (*Ibid.*; tradução minha.)

<sup>445</sup> “Far more disturbing is Volkmar Ziegler’s 112-minute documentary, ‘The House and the Forest’, made in 1994”. (*Ibid.*; tradução minha.)

<sup>446</sup> CYPRIANO, Fábio. Metafísica dos xamãs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 maio 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1405200323.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

<sup>447</sup> BREERETTE, Geneviève. Exposition: Produire des œuvres avec les Indiens yanomamis. *Le Monde*, Paris, 29 maio 2003. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/29/exposition-produire-des-uvres-avec-les-indiens-yanomamis\\_321982\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/29/exposition-produire-des-uvres-avec-les-indiens-yanomamis_321982_1819218.html)>. Acesso em: 15 mar. 2022.

<sup>448</sup> “Ce n’est pas très original, mais à la démesure de la forêt qui se joue tout contre la dimension humaine du cercle habité s’ajoute la dilatation du temps réel dans l’image à peine mobile, pour produire un hors-temps qui situe correctement le propos de l’exposition” (*Ibid.*; tradução minha.)

<sup>449</sup> “Elle n’échappe pas à une forme datable d’esthétisme, qui équivaut à un respect infini des personnes, au-delà du constat scientifique”. (*Ibid.*; tradução minha.)

Em geral, a margem é por vezes reduzida entre reportagem e obra plástica, e a fronteira bastante turva entre certos comportamentos artísticos e um trabalho de etnólogo. Este último ponto não é tão novo. Os artistas plásticos dos anos 1960 e 1970 haviam preparado o terreno ao incluir as ciências humanas em seu processo criativo. Isso antes que os curadores da exposição soubessem administrar as criações não-ocidentais e tribais<sup>450</sup>, antes que o público se acostumasse.

A originalidade da exposição da Fundação Cartier está em outro lugar: em não tentar reunir arte tribal e arte ocidental. Ela envia nossos artistas ao fogo, sem mostrar o outro através de sua criação artística. Pela boa razão, aliás, de que os Yanomami não produzem objetos de arte no sentido em que os entendemos. Os artistas que foram ao seu encontro tornaram-se intérpretes e transmissores das imagens que eles têm na cabeça.<sup>451</sup>

A autora aproxima-se do argumento de Hal Foster – discutido adiante – de que, na arte dos anos 1990, é percebida uma certa inveja do artista em relação ao etnógrafo, o que faz com que o primeiro se lance com frequência em atividades que se aproximam de trabalhos de campo etnográficos. Assim como Foster, a autora também aponta as “origens” desse direcionamento da arte rumo à etnografia na expansão do campo artístico nas décadas de 1960 e 1970, quando a obra, antes fechada em si mesma, passava a dialogar com o contexto ao redor. A originalidade de *Yanomami, l'esprit de la forêt* não estaria, portanto, na aproximação entre arte e etnografia, e sim na recusa à justaposição de objetos da “arte ocidental” a objetos ameríndios, tornando os artistas “porta-vozes” das imagens xamânicas – raciocínio questionável, uma vez que, como veremos em Foster, parece situar o artista na posição de um “mecenas ideológico” da comunidade ameríndia.

Também com viés crítico, há o texto do escritor Jay Murphy para a revista *Parkett*, com argumentação sólida e embasamento teórico consistente.<sup>452</sup> Murphy aborda não apenas a exposição da Fundação Cartier como, em contexto mais amplo, a complexa problemática envolvendo artistas e exposições ocidentais sobre o “outro”. Ao aludir à existência de “uma longa e problemática história” ligada à “iniciativa de comparar as visões artísticas da

<sup>450</sup> Ver nota 171, no primeiro capítulo desta tese.

<sup>451</sup> “*Dans l'ensemble, la marge est parfois réduite entre reportage et œuvre plastique, et la frontière passablement floue entre certains comportements artistiques et un travail d'ethnologue. Ce dernier point n'est pas si nouveau. Les plasticiens des années 1960 et 1970 avaient préparé le terrain en inscrivant les sciences humaines dans leur démarche créatrice. Cela avant que les commissaires d'exposition ne sachent gérer les créations non occidentales et tribales, avant que le public ne s'y fasse.*

*L'originalité de l'exposition de la Fondation Cartier est ailleurs: en ne cherchant pas à mettre ensemble art tribal et art occidental. Elle envoie nos artistes au feu, sans montrer l'autre à travers sa création artistique. Pour la bonne raison d'ailleurs que les Yanomamis ne produisent pas d'objets d'art au sens où nous l'entendons. Les artistes qui sont allés à leur rencontre sont devenus les interprètes et les passeurs des images qu'ils ont dans la tête” (Ibid.; tradução minha).*

<sup>452</sup> MURPHY, Jay. “Yanomami, spirit of the forest” & the sign of the times. *Les Infos du Paradis. Parkett*, Zurique, vol. 68, 2003, p. 169-179.

vanguarda/modernismo ou (...) pós-vanguarda/pós-modernismo com os trabalhos de culturas não-ocidentais”<sup>453</sup>, Murphy refere-se a exposições famosas, como a célebre *Magiciens de la terre*, de 1989, curada por Jean-Hubert Martin (Centre Georges Pompidou e Grande Halle de la Villette, Paris), e a 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, em 2000, curada por Thierry Prat e Thierry Raspail, com o polêmico tema *Partage d’Exotismes (Compartilhamento de Exotismos)*. Sobre *Magiciens de la terra*, o autor cita a posição do artista e crítico paquistanês Rasheed Araeen: diante da opção de Martin de justapor “objetos de arte” provenientes das mais diversas regiões do planeta, alegando retirá-los a seus originários “contextos marginais”, Araeen argumenta que a pleiteada igualdade entre objetos descontextualizados mascararia relações de dominação e reiteraria a arraigada dualidade entre “o ‘Ocidente’ como dinâmico/moderno e o ‘Outro’ como estático/tradicional”.<sup>454</sup> Em consonância com Araeen, Murphy conclui:

A crítica de Araeen apontou para alguns dos terrenos rochosos desses projetos que escorregam do âmbito artístico para o socioantropológico ou etnográfico. Eles devem necessariamente interrogar a si próprios, retornando a questões da museologia e das circunstâncias do domínio do Ocidente. Caso contrário, correm o risco de tornar-se o que o analista Slavoj Zizek denunciou como mais uma forma de racismo (...).<sup>455</sup>

Em certa medida, para o autor, a mostra da Fundação Cartier parece redimir-se dessa crítica pela proposta de participação ativa dos Yanomami no projeto, questionando se, “pelo menos, podemos nos aproximar mais de uma aparência de cooperação e negociação mútuas”.<sup>456</sup> O grande mérito de *Yanomami, l’esprit de la forêt*, em sua visão, é ter promovido a experiência imersiva de vários artistas junto à comunidade, podendo contar com a diversidade de meios e sensibilidades com que eles transformaram em obras suas experiências pessoais.

Outros textos assumem linguagem poética laudatória, aplaudindo bravamente a mostra e descrevendo-a quase como um mundo mágico ou encantado *à la* Rousseau

<sup>453</sup> No original: “a long and problematic history”; “enterprise of comparing the artistic visions of avant-garde/modernism or (...) post-avant-garde/post-modernism with the works of non-Western cultures” (*Ibid.*, p. 172; tradução minha).

<sup>454</sup> No original, “the ‘West’ as dynamic/modern and the ‘Other’ as static/traditional” (*Ibid.*, p. 172; tradução minha). Cf. ARAEEN, Rasheed. Our Bauhaus Others’ Mudhouse. *Third Text*, Londres, vol. 3, n. 6, 1989, p. 3-14. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528828908576208>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

<sup>455</sup> “Araeen’s criticism pointed to some of the rocky terrain of these projects that slip from artistic to socio-anthropological or ethnographic realms. They must of necessity interrogate themselves, circling back into questions of museology and the circumstances of the West’s dominance. Otherwise, they risk becoming what analyst Slavoj Zizek denounced as yet another form of racism (...)”. (MURPHY, 2003, p. 172; tradução minha.)

<sup>456</sup> “at least we can approach more of a semblance of mutual cooperation and negotiation” (*Ibid.*, p. 173; tradução minha).

(*Libération*, em 28 de agosto de 2003, no texto de Annick Rivoire<sup>457</sup>; *Paris Art*, em 12 de janeiro de 2008, no texto de Pierre-Évariste Douaire<sup>458</sup>). O texto de Douaire para a revista *Paris Art* é exemplar nesse sentido. A apologia extrema à mostra, a descrição de um cenário deslumbrante, o excesso de metáforas comparativas entre o ambiente expositivo e a floresta amazônica tornam-no um exemplo típico de consonância com o chamado “mito dos povos primeiros” – a expectativa ocidental de primitivismo diante dos povos ameríndios –, conforme será discutido. O tom do texto de Douaire é já percebido no primeiro parágrafo:

‘A natureza é um templo onde pilares vivos às vezes deixam escapar palavras confusas’. Espírito, você está aí? Espírito, você está aí? Repete o espectador antes de entrar na Fundação Cartier. O cubo transparente de Jean Nouvel foi transformado em estufa selvagem e escura. Para a ocasião, as paredes translúcidas foram transformadas em muros opacos, as fachadas são pretas. Antes de chegar à entrada, é necessário, como sempre, percorrer o jardim em pousio e passar sob a obra vegetal permanente ancorada como um arco do triunfo. O palco está montado, a cena avança, as três batidas soarão, mas, antes, o espectador, para entrar, repete: ‘Espírito, você está aí? Espírito, você está aí?’<sup>459</sup>

A grande repercussão da mostra parece estar atrelada a dois fatores contextuais, que se vinham consolidando desde a década anterior. O primeiro foi já discutido anteriormente nesta tese: a visibilidade do xamanismo e do xamã na arena internacional, o primeiro como metonímia para “cultura indígena”, e o segundo como porta-voz de seu povo – do que Watoriki tem em Kopenawa um ótimo representante. O segundo está mais diretamente vinculado ao campo artístico: a “virada etnográfica” na arte contemporânea, apontada acima por Breerette e Murphy, e formulada teoricamente por Hal Foster.

No texto “O artista como etnógrafo”, publicado em meados dos anos 1990, Foster identifica uma “virada etnográfica” na arte e na crítica da arte àquele período, resultando no que chama – não sem ironia – de “arte *quasi*-antropológica”.<sup>460</sup> Partindo do famoso texto “O

---

<sup>457</sup> RIVOIRE, 2003.

<sup>458</sup> DOUAIRE, 2008.

<sup>459</sup> “*La nature est un temple ou de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles*’. *Esprit es-tu là ? Esprit es-tu là ? Répète le spectateur avant de rentrer dans la Fondation Cartier. Le cube transparent de Jean Nouvel c’est transformé en serre sauvage et sombre. Pour l’occasion les parois translucides se sont transformées en murs opaques, les façades sont noires. Avant d’accéder dans l’entrée, il faut comme toujours parcourir le jardin en friche et passer sous l’œuvre végétale permanente ancrée comme un arc de triomphe. Le décor est planté, la scène s’avance, les trois coups vont retentir mais avant le spectateur pour entrer répète: ‘Esprit es-tu là ? Esprit es-tu là?’*” (*Ibid.*, tradução minha.)

<sup>460</sup> FOSTER, 2018, p. 168-194.

autor como produtor”, de Walter Benjamin, que, em 1934, conclamava os artistas a assumirem uma posição ao lado do proletariado – não na teoria ou ideologia, mas na prática de suas ações –, Foster identificava na arte de fins do século XX algo como uma inveja de artistas e críticos em relação à figura do etnógrafo, cujo objeto de estudo era o “outro” cultural: o novo sujeito da história, capaz de subverter a ordem cultural dominante, não era mais “outro” benjaminiano definido em termos de relações econômicas – o proletário –, mas o “outro” definido nos termos das relações de colonialidade – o subalterno no processo colonizatório, normalmente “de cor”. Foster constatava, em sua época, que artistas e críticos se viam na incumbência de assumir uma posição ao lado do “outro” culturalmente oprimido, partindo para trabalhos de campo que variavam das “*flaneries* do novo artista nômade”<sup>461</sup>, “uma moda de informes pseudoetnográficos na arte, que às vezes parecem diários de viagem oriundos do mercado de arte mundial”<sup>462</sup>, a “oportunidades para colaborar com as comunidades de forma inovadora, para resgatar histórias reprimidas que são situadas de maneiras particulares, a que alguns acedem com mais eficácia do que outros”<sup>463</sup>.

Assim, a decisão de Chandès, enquanto diretor da Fundação Cartier, de acompanhar Albert, o etnógrafo, ao encontro de xamãs em Watorikɨ, a fim de juntos conceberem uma exposição, parece estar informada pelo desejo de alinhar a instituição à “virada etnográfica”, o que não exclui um possível interesse pessoal de Chandès em conhecer de perto o povo Yanomami. A parceria entre Albert, os Yanomami e a Fundação Cartier, iniciada na virada do milênio, já dura mais de duas décadas, sendo celebrada, em 2022, pela publicação de um novo livro, novamente assinado pela dupla Bruce Albert e Davi Kopenawa, cujo título repete aquele da mostra que marcou o início das relações: *Yanomami, l’esprit de la forêt*.<sup>464</sup>

Segundo o livro recém-publicado, o projeto da exposição de 2003 serviu de estopim para o surgimento, nas duas décadas seguintes, de uma série de novos projetos, envolvendo os Yanomami, artistas ocidentais e a Fundação Cartier: a participação yanomami em exposições posteriores na fundação – Joseca e Taniki Yanomami expõem trabalhos picturais em *Histoires de voir* (2012) e *Nous les Arbres* (2019, representada em 2021, em Shanghai), esta contando também com a participação de novos artistas yanomami, como Ehuana Yaira e Kalepi, além de Davi Kopenawa dialogando com os matemáticos Cédric Villani e Michel Cassé sobre sonho e

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 190-191.

<sup>464</sup> ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *Yanomami, l’esprit de la forêt*. Arles: Actes Sud; Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2022.

pensamento por imagens em *Mathématiques, un dépaysement soudain* (2011); a incorporação de materiais auto etnográficos – textos e desenhos sobre xamanismo, cantos xamânicos, filmes – como recursos didáticos em escolas yanomami; o retorno de Depardon à área yanomami, em parceria com Claudine Nougaret, no contexto das filmagens de *Donner la parole*, filme destinado à exposição *Terra natale. Ailleurs commence ici* (2008); a participação de Albert e Kopenawa na concepção e na realização da ópera multimídia *Amazonas. Music Theatre in Three Parts*, criada por iniciativa do sociólogo brasileiro Laymert Garcia dos Santos e apresentada em quatro países (Alemanha, Brasil, Holanda e Áustria) entre 2010 e 2013; a realização do filme experimental *Xapiri*, por iniciativa de Kopenawa e da associação yanomami Hutukara, motivado pela ocorrência de dois grandes encontros de xamãs em Watoriki, entre os anos de 2011 e 2012.<sup>465</sup> Todavia, assim como, segundo Foster, “a solidariedade com os produtores que contava para Benjamin era a solidariedade na prática material, não no tema artístico ou na atitude política”<sup>466</sup>, Albert cita, em 2003, o financiamento da Cartier para “projetos de educação bilíngue e proteção ambiental que a CCPY realiza com os Yanomami do Brasil” como condição para que a mostra *Yanomami, l’esprit de la forêt* se tornasse “aceitável”, em termos éticos.<sup>467</sup>

Apesar da participação ativa dos Yanomami no desenvolvimento do projeto da exposição e de sua consciência sobre a contrapartida que esperavam pela adesão à proposta, assim como da preocupação ética que perpassa o trabalho de Albert, a mostra, para além de muitos elogios, também recebeu críticas. O antropólogo francês Benoît de L’Estoile considera que, em nome de angariar reconhecimento e apoio internacional para a causa yanomami, a exposição ajudaria a perpetuar o chamado “mito dos povos primeiros”, que encarnaria expectativas dos europeus ao olhar para sociedades não europeias. Tal “mito” poderia ser formulado nos seguintes termos: em contraponto à sociedade ocidental moderna, vista como corrompida em suas intenções e atitudes, os “povos primeiros” ou “povos da natureza” seriam aqueles capazes de preservar os valores essenciais da humanidade – a ligação com a terra, a preservação do meio ambiente, a manutenção das tradições, por meio de rituais que atualizam mitos ligados à ancestralidade. Considerados exemplares por excelência dos “povos primeiros”, os ameríndios teriam enfatizadas apenas as características que os aproximassem do “mito”; tudo aquilo em discordância dos moldes primitivistas seria descartado, como numa escolha de

---

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 94-96.

<sup>466</sup> FOSTER, 2018, p. 169.

<sup>467</sup> No original, “*projets d’éducation bilingue et de protection environnementale que la CCPY mène avec les Yanomami du Brésil*”; “*acceptable*”. (ALBERT, 2003; tradução minha.)

enquadramento fotográfico. “Neste trabalho de construção mítica, os ‘povos indígenas’ (...) desempenham o papel de mero suporte para essas representações, que têm apenas uma ligação indireta com seus referentes empíricos”, enfatiza L’Estoile.<sup>468</sup>

Apesar de considerar o “mito dos povos primeiros” muitas vezes útil às reivindicações políticas, sobretudo territoriais, de povos ameríndios – que, assumindo publicamente autoimagem compatível com as expectativas ocidentais, aumentam as chances de terem suas reivindicações compreendidas e aceitas –, o autor também alerta para o risco de o estereótipo primitivista aprisioná-los na “visão essencialista de povos fora da história”<sup>469</sup>. Segundo essa visão, os “povos da natureza” são tidos como “radicalmente outros”, opostos aos seres humanos inseridos na moderna sociedade ocidental – estes “dentro da história” –, e, ao mesmo tempo, como representantes de uma parte irremediavelmente perdida da humanidade, uma versão “primitiva” de nós mesmos recalcada pelo processo civilizatório. Com base nesse raciocínio, L’Estoile questiona a exposição ora discutida:

*Yanomami, o espírito da floresta* joga com os mitos do moderno Ocidente, a arte, a floresta virgem e os povos primeiros, para ‘levar longe’ as reivindicações yanomami. Esta atitude comporta riscos. (...)

(...) a própria beleza das imagens, os retratos em branco e preto e o filme de cores vivas, traduzindo o fascínio dos artistas pela plástica dos corpos e do universo yanomami, correm o risco de reforçar os estereótipos que os visitantes da exposição têm dos índios vivendo em harmonia com a floresta amazônica. O preço que os Yanomami devem pagar para garantir seu território seria o de fazer o papel de ‘selvagem romântico’, de ‘povo da natureza’, de antepassado contemporâneo, a fim de satisfazer a nostalgia da inocência perdida das classes médias urbanas? Para ter um certo ‘direito à palavra’, os Yanomami seriam obrigados a ceder seu direito de imagem aos artistas e expectadores (*sic*) ocidentais? Trata-se aqui de se adaptar a uma forma preexistente, de endossar um papel num repertório dado.<sup>470</sup>

Outros autores parecem estar de acordo com L’Estoile. Em tom mais agressivo – e até irônico –, o historiador e curador francês Laurent Gervereau formula:

Um dos méritos da exposição *Yanomami, o espírito da floresta* na Fundação Cartier em 2003, que mais uma vez (...) apoiou-se inteiramente em uma vida espetacular e

<sup>468</sup> L’ESTOILE, In: OLIVEIRA; SANTOS (Org.), 2019, p. 76.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 95.



fantasiosa para o público europeu (fotos de índios de tanga e transes vendem melhor), um de seus méritos foi também dar voz aos Yanomami como Davi Kopenawa (...).<sup>471</sup>

Gervereau parecia desconhecer a amplitude do trabalho etnográfico de Albert, que, desde o início da década de 1990, dedicava-se a registrar depoimentos de Kopenawa durante horas a fio – trabalho gigantesco que veio a eclodir no lançamento da edição francesa de *A queda do céu* (*La chute du ciel*), em 2010, conforme discutido no primeiro capítulo. O projeto de dar voz aos Yanomami, na figura do xamã e líder Davi Kopenawa, era, portanto, bem anterior à exposição da Fundação Cartier. É certo que ocorreram no mesmo ano os lançamentos de *La chute du ciel* e *Ici et partout*, livro de Gervereau do qual foi retirada a citação acima, o que não permitiu ao historiador francês conhecer a magnitude do trabalho de autoria compartilhada entre Kopenawa e Albert antes de formular essa crítica. Ele conheceu, contudo, parte dos depoimentos que vieram a compor o livro, publicados em textos assinados por Kopenawa no catálogo da exposição analisada – o que o levou, em meio ao tom crítico, a fazer a ressalva de que a mostra teve o mérito de “dar voz aos Yanomami”.

De qualquer maneira, a despeito da trajetória sólida de Albert, as críticas de L’Estoile e Gervereau, dirigidas especificamente à mostra, acrescentam reflexões pertinentes sobre exposições voltadas a apresentar imagens e objetos de povos ameríndios e, mais amplamente, de povos subalternizados no processo colonizatório. Em linhas gerais, os argumentos de ambos os autores culminam na ideia de que as sensações de deslumbramento, perplexidade e nostalgia (de um tempo perdido na história da humanidade, segundo viés evolucionista) geradas nos visitantes da exposição não colaboram para a necessária e desconfortável reflexão sobre a crueldade do processo colonizatório, sobre a existência de dominadores e dominados e, conseqüentemente, de diferentes versões históricas, conforme narradas por uns ou outros. Para ambos os autores, em exposições sobre os “outros”, as complexas relações entre “nós” – os europeus, para os dois franceses – e os “outros” devem estar no centro do projeto curatorial. Diz L’Estoile:

---

<sup>471</sup> “*L’un des mérites de l’exposition Yanomami, l’esprit de la forêt à la Fondation Cartier en 2003, qui, une fois de plus (et contrairement à Lévi-Strauss montrant les strates d’acculturation) se penchait intégralement sur une vie spectaculaire et fantasmée pour le public européen (les photos d’Indiens en pagne et en transes se vendent mieux), l’un de ses mérites fut de donner aussi la parole aux Yanomami comme Davi Kopenawa (...)*”. (GERVEREAU, Laurent. *Ici et partout*. Trois essais d’écologie culturelle. Paris: Plurofuturo, 2010, p. 58 ; tradução minha.)

Por definição, se podemos ter acesso a esses mundos longínquos e, em particular, se os objetos que dali vêm chegaram aos nossos museus, foi através das relações complexas que foram tecidas no decorrer da história. Sistemáticamente apagadas no museu de história natural, enquanto no museu de arte primitiva elas só são apresentadas sob a forma limitada do primitivismo da arte moderna europeia, o desvendamento dessas relações é uma condição de inteligibilidade de nosso mundo pós-colonial. Para escapar dos ‘selvagens românticos’ do passado é necessário assumir essa história complexa e colocá-la no centro do museu; ao fazer um museu que parte da relação com outros, que ele seja concebido a partir de um ponto de vista ‘indígena’, ou a partir de um ponto de vista ‘nacional’ ou ‘ocidental’.<sup>472</sup>

Com viés semelhante, Gervereau afirma:

É do compartilhamento da história que precisamos, porque somente essa revisitação problemática do passado nos permite aprender sobre nós mesmos, aprender sobre os outros, aprender sobre nossas histórias entrelaçadas. Isso é o que impressiona em um país de imigrantes como a Nova Zelândia, onde fundei a rede Ecology and Sustainable Development Network em 2006. O Te Papa Museum, tirando proveito de uma terra tardiamente povoada e um acordo entre as populações maoris e os europeus no século XIX, pratica uma visão comparada da história, da arte ou da ciência. Assim, a origem do mundo vista pelos Maoris (de tradição polinésia) é justaposta às mais recentes teorias do ‘big bang’.<sup>473</sup>

Tais posicionamentos estão em consonância com a revisão crítica da antropologia como disciplina nas décadas de 1970 e 1980, revisão da qual o renomado livro do antropólogo alemão Johannes Fabian – *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto* –, cuja edição original em inglês data de 1983, surge como importante marco teórico.<sup>474</sup> Na obra, Fabian identifica as estratégias discursivas do texto antropológico, conforme estabelecidas no contexto de fundação da disciplina, em meados do século XIX: a omissão da voz autobiográfica do antropólogo – a suposta neutralidade da escrita –, o “presente etnográfico” – o texto escrito no presente, como se a dinâmica da vida comunitária acontecesse do mesmo modo *ad eternum* – e a preponderância da visão sobre os demais sentidos no trabalho do etnógrafo, levando à

<sup>472</sup> L’ESTOILE, In: OLIVEIRA; SANTOS (Org.), 2019, p. 100.

<sup>473</sup> “C’est de partage d’histoire qu’il nous faut, car seule cette revisitation problématique du passé nous permet d’apprendre sur nous, d’apprendre sur les autres, d’apprendre sur nos histoires mêlées. Voilà ce qui frappe dans un pays d’immigrés comme la Nouvelle-Zélande où j’ai fondé le réseau Ecology and Sustainable Development Network en 2006. Le Te Papa Museum, profitant d’une terre tardivement peuplée et d’un accord passé entre les populations maories et les Européens au XIXe siècle, pratique une vision comparée de l’histoire, de l’art ou de la science. Ainsi, l’origine du monde vue par les Maoris (de tradition polynésienne) est juxtaposée avec les dernières théories du ‘big bang’”. (GERVEREAU, 2010, p. 62; tradução minha.)

<sup>474</sup> BUNZL, Matti. Introdução para *O Tempo e o Outro*, de Johannes Fabian. Sínteses de uma antropologia crítica. In: FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 9-30.

observação e à descrição distanciada do “outro”, de modo a “encaixá-lo” em teorias, modelos ou sistemas pré-estabelecidos, em detrimento de suas características subjetivas próprias. Tais estratégias discursivas implicariam no distanciamento temporal do “outro” em relação ao etnógrafo e seu leitor: enquanto estes estariam inseridos no tempo presente – identificado com o Ocidente “civilizado”, em constante transformação –, o “outro” estaria imobilizado num tempo pretérito, um estágio mais remoto de desenvolvimento, “primitivo” ou “sobrevivente” de tempos arcaicos. Fabian esclarece que, embora trocas intersubjetivas entre o antropólogo e seu “outro” ocorressem necessariamente durante o trabalho de campo, como condição fundamental para a produção do conhecimento etnográfico, elas não se deixariam ver no texto, em nome de uma escrita supostamente neutra.<sup>475</sup>

A crítica de Fabian é explicitamente política. Surgida num ambiente intelectual dominado pelo positivismo e o cientificismo, a antropologia teria contribuído para a legitimação de projetos coloniais: o pretense distanciamento temporal entre um “eu” ocidental desenvolvido e um “outro” não-ocidental “primitivo” era utilizado para justificar a dominação do segundo pelo primeiro. Desse modo, a revisão crítica proposta pelo autor é, em última instância, a reivindicação de um reposicionamento ético da disciplina. Fabian propõe que a escrita etnográfica mantenha acessíveis ao leitor tanto o a voz do etnógrafo quanto as relações tecidas em campo entre este e seu “outro”, de modo que ambos surjam no texto como coabitantes de um mesmo tempo. Como alternativa à dominância da visão sobre os demais sentidos, o autor propõe a valorização da práxis social, de maneira que o “outro”, anteriormente limitado a ser observado, representado e descrito, seja conduzido à posição de parceiro do etnógrafo em trocas intersubjetivas.<sup>476</sup>

A exemplo das críticas de L’Estoile e Gervereau à exposição *Yanomami, l’esprit de la forêt*, vemos que os pressupostos do pensamento de Fabian e seus correligionários penetram reflexões sobre as artes visuais. Já na década de 1990, o crítico Hal Foster mostra-se preocupado com a explicitação das relações naquilo que chama de “arte *quasi*-antropológica”. Artistas que questionam a ordem social sem refletir sobre a própria “autoridade sociológica” no exercício da crítica são qualificados de “arrogantes”, encenando “o mito do artista redentor (um lugar bastante tradicional)”<sup>477</sup>, na visão do crítico, enquanto outros que refletem demasiadamente sobre si mesmos nas relações com o “outro” podem recair no “hermetismo”, ou mesmo

---

<sup>475</sup> FABIAN, 2013.

<sup>476</sup> *Ibid.*

<sup>477</sup> FOSTER, 2018, p. 185.

“narcisismo, no qual o outro é obscurecido, e o eu, acentuado”.<sup>478</sup> Nessa linha tênue e instável, Foster defende a “obra paraláctica”, aquela “que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro”<sup>479</sup> – obra que parece familiarizada com as figuras da caricatura e da paródia, como nas performances de James Luna. Para o crítico, é da reflexividade das obras, de seu poder de questionar as complexas relações entre o “eu” e o “outro”, que surgem as mais contundentes manifestações artísticas na dita “arte *quasi*-antropológica”.

Exemplificando a noção de “obra paraláctica”, será aqui realizado um parêntese sobre James Luna. Nascido em 1950, filho de mãe Luiseño e pai mexicano, Luna obteve diploma de bacharel em belas-artes pela Universidade da Califórnia Irvine, tornando-se professor desta e de outras Universidades da Califórnia (Davis e San Diego).<sup>480</sup> O hibridismo de origens e experiências é abordado em várias performances, que questionam, sobretudo, estereótipos ocidentais sobre os povos nativos estadunidenses. Em *Shame-Man* (1992), obra cujo título parodia o termo inglês “*shaman*” (xamã), Luna veste-se de xamã e encena um ritual paródico em que apresenta objetos “sagrados” à plateia, informada de que, após o show, tais objetos estarão à venda. Logo a paródia é desvelada: um dos objetos, apresentado como “*wet dream catcher*” (“apanhador de sonhos eróticos”), é constituído pela “cabeça de uma velha raquete de tênis de madeira [adornada] com penas, preservativos e um pé de coelho da sorte afixado às cordas e à armação”<sup>481</sup>, levando o público às gargalhadas. No seu irônico ímpeto publicitário, o artista informa que a peça está “assinada e datada” e que pertence a uma “edição limitada”.<sup>482</sup> Utilizando-se de estereótipos do mercado publicitário capitalista para vender pseudo-objetos sagrados ameríndios, Luna, individualmente, expõe a crise de uma complexa identidade híbrida e, coletivamente, ironiza e denuncia estereótipos socialmente disseminados sobre o ameríndio, ao qual não basta “ser outro”, como também precisa “fazer-se de outro”<sup>483</sup> – a fim de adequar-se ao “mito dos povos primeiros”, conforme explicado por L’Estoile. Em

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>480</sup> OLLMAN, Leah. Confronting All the Demons. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 16 jun. 1996. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-06-16-ca-15485-story.html>>. Acesso em: 20 maio 2022; James Luna. Garth Greenan Gallery. Disponível em: <<https://www.garthgreenan.com/artists/james-luna/biography1>>. Acesso em: 20 maio 2022.

<sup>481</sup> “*the head of an old wooden tennis racquet with feathers, condoms, and a lucky rabbit’s foot affixed to the strings and frame*” (James Luna. Garth Greenan Gallery. Disponível em: <<https://www.garthgreenan.com/artists/james-luna/biography1>>. Acesso em: 20 maio 2022; tradução minha.)

<sup>482</sup> *Ibid.*

<sup>483</sup> GUERERO, Juan Carlos. Caricatura y performance en los diálogos interculturales. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 30, p. 46-57, ago. 2008. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-James-Luna-Shame-Man-1992-7\\_fig2\\_262546133](https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-James-Luna-Shame-Man-1992-7_fig2_262546133)>. Acesso em: 20 maio 2022.

meio a risos, o público vê-se obrigado não apenas a olhar para o “outro” como, sobretudo, para o seu próprio olhar para o “outro”.

Há, evidentemente, ampla distância entre Luna – cuja origem híbrida inclui ascendência direta ameríndia, além de ter vivido grande parte de sua vida na La Jolla Indian Reservation, na Califórnia – e os artistas que participaram da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, desprovidos dessa relação direta de parentesco. Trata-se da distinção que a antropóloga Ilana Goldstein batizou provisoriamente, em artigo recente, de “arte indígena” *versus* “arte pró-indígena”.<sup>484</sup> O ponto de vista da mostra é, portanto, predominantemente ocidental: há o financiamento de uma prestigiosa fundação francesa, que cede também o espaço para a mostra; há a mediação de um etnólogo francês bastante experiente no trato com os Yanomami, que assume a curadoria juntamente com o diretor da fundação; há a participação de artistas consagrados, provenientes de diversos países, que se dispõem a buscar compreender aspectos do xamanismo yanomami e abordá-los em obras. Não obstante, ao “explicar” as obras, para a imprensa e o público, a partir de seus próprios sonhos xamânicos, Kopenawa, agindo como representante dos Yanomami, assume também como seu e de seu povo o ponto de vista dos artistas, conferindo legitimidade às obras e, por extensão, à mostra. É como se os pontos de vista de ambos os lados da relação se unissem, fossem quase coincidentes, numa ideia de autoria compartilhada que, por um lado, em consonância com o trabalho de Albert, promove a participação ativa dos Yanomami no projeto, fortalecendo suas reivindicações políticas, e, por outro, não escancara, de modo geral, os pontos de vista conflitantes nas relações coloniais, o que os autores citados requerem em seus discursos críticos.

É certo que um desejo de confronto entre concepções distintas de mundo era contemplado pelo projeto curatorial da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, que, como vimos, buscava pôr em evidência as diferenças – irreconciliáveis – entre as noções yanomami e ocidental de imagem. Na citada entrevista ao jornal *L'Humanité*, concedida à época da exposição, Albert revelava “a disposição de não os tomar [os Yanomami] como objeto (etnográfico ou vitimário), de considerá-los como parceiros em um projeto comum em torno de uma reflexão em ação sobre as imagens: sobre as imagens deles, sobre as nossas, e sobre sua

---

<sup>484</sup> GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663183>>. Acesso em: 3 abr. 2022.

interação”.<sup>485</sup> Mas talvez, de modo análogo à crítica de Fabian à discrepância entre o trabalho de campo e o texto etnográfico, a proposta expositiva de fazer interagir visões de mundo tão díspares fosse, de maneira geral, mais evidente no próprio discurso da curadoria (em entrevistas e no catálogo) e nas residências dos artistas na aldeia de Watoriki – conforme relatos de Albert no texto de 2014 –, do que ao visitante da mostra que, ao se deparar com as obras, presenciava os resultados, mas não os processos. Parece ser este o caso da participação do artista estadunidense Gary Hill.

### 3.1 A inversão da inversão em Gary Hill

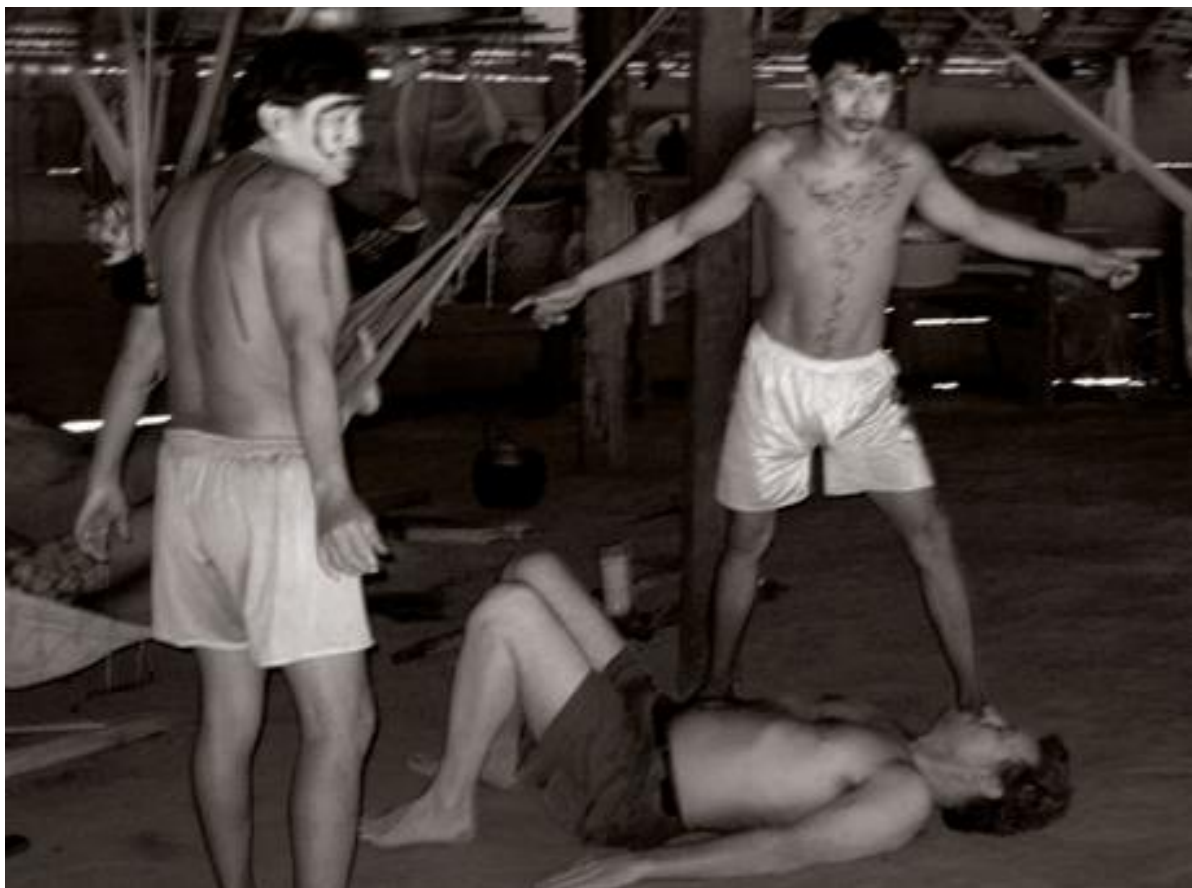
Enquanto mediador das residências dos artistas, Albert conta como se deu um interessante jogo de poder na concepção de “imagens” durante as interações de Gary Hill com os xamãs de Watoriki. Hill, que capturava imagens dos xamãs com sua pequena câmera de vídeo, dispôs-se a inalar *yãkoana* durante uma sessão xamânica. Apesar dos apelos de Albert a Lourival para que, como xamã mais velho da aldeia, garantisse que uma dose mínima da substância fosse inalada pelo iniciante estrangeiro, o sogro de Kopenawa, ignorando propositalmente o pedido, soprou ele mesmo uma dose robusta nas narinas do artista. Ao redor de um Hill desacordado, prostrado no solo, os xamãs dançaram e cantaram vigorosamente para “fazer descer” os espíritos ancestrais dos brancos – *napënapëri pë* –, a fim de que estes impedissem os brancos de hoje de prosseguirem com a invasão sobre as terras yanomami [Fig. 84]. Assim, o artista branco, que capturava imagens videográficas dos Yanomami, teve sua imagem-essência capturada pelos xamãs para “fazer descer” as imagens-espíritos dos ancestrais dos brancos.<sup>486</sup> Inverteu-se a relação de quem capturava a “imagem” de quem, numa experiência significativa não apenas para evidenciar diferentes concepções interculturais de “imagem” como para refletir sobre a complexidade das relações de dominação e resistência no jogo da colonialidade do poder.<sup>487</sup>

---

<sup>485</sup> “*la volonté de ne pas les prendre pour objet (ethnographique ou victimaire), de les considérer comme des partenaires dans un projet commun autour d'une réflexion en actes sur les images: sur les leurs, sur les nôtres, et sur leur interaction*”. (ALBERT, 2003; tradução minha.)

<sup>486</sup> ALBERT, 2014, p. 245-246.

<sup>487</sup> Penso aqui nas ideias de Aníbal Quijano, sobretudo em “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. (QUIJANO, In: LANDER (Org), 2005.)



[Fig. 84] Gary Hill sob efeito do pó de *yākoana*, cercado por xamãs, Watorikā, 2002. Fotografia: Bruce Albert. Arquivo pessoal de Bruce Albert. In: ALBERT, 2014, p. 242.

Após a experiência de ingerir o psicoativo, Hill escreveu um texto no qual busca evocar poeticamente seu estado alterado de consciência. Eis o primeiro parágrafo:

Sento-me nos calcanhares, os pés firmemente plantados na terra. Eu caio em um leito de céu incolor, talvez muitos céus, e com ouvidos para ouvir eu escuto uma nuvem de som: Mil moscas celestiais celebram os olhos de minha morte. Iluminados pela escuridão branca, os objetos rolam de maneiras complexas – comprometendo suas identidades secretas. Estou vagamente ciente de uma forma sinistra, um penhasco íngreme, poderia muito bem ser fungos projetando-se de uma árvore próxima – aquela da qual eu caí – estendendo-se para um céu de cabeça para baixo. A parte de trás do espaço envolve minha clavícula e me levanta suavemente à largura de um fio de cabelo acima do solo – aí a poeira canta.<sup>488</sup>

<sup>488</sup> “I sit on my heels, feet firmly planted on the earth. I fall back on a bed of colorless sky, perhaps many skies, and with ears to hear I listen to a cloud of sound: A thousand celestial flies celebrate the death of my eyes. Illuminated by white darkness, objects roll over in complex ways – compromising their secret identities. I’m vaguely aware of an ominous shape, a sheer cliff, it could just as well be fungi protruding from a nearby tree – the one I fell out of – extending into an upside down sky. The back of space engulfs my collarbone and lifts me gently a hair’s width above the ground – therein the dust sings”. (HILL, Gary. Impressions d’Afrique, 2003. Gary

O texto completo – não na sequência em que o artista o escreveu – faz parte da instalação que Hill concebeu para a mostra, intitulada *Impressions d’Afrique* [Figs. 85-87]. Em telas posicionadas uma contra a outra, o mesmo vídeo é projetado: uma tela mostra o artista (parte superior do abdômen, tórax, cabeça e braços estendidos acima dela) de cabeça para baixo, enquanto a outra o mostra de cabeça para cima, numa inversão vertical da imagem invertida – a figura “de cabeça para baixo” é rotacionada a cento e oitenta graus. De modo semelhante, o texto escrito pelo artista sobre a experiência de inalação da *yākoana* é recitado, foneticamente invertido, pela figura de cabeça para baixo – o recurso à inversão fonética, presente em várias obras de Gary Hill desde o vídeo *Why Do Things Get In a Muddle? (Come on Petunia)*, de 1984 –, enquanto a figura de cabeça para cima recita o texto invertido novamente invertido. Assim como esta figura não é a imagem “original”, e sim uma rotação da imagem invertida, o texto em sua sequência “correta” também não é o “original”, e sim a inversão do texto foneticamente invertido. Nada sendo familiar, tudo causa estranhamento. Mesmo o texto duplamente invertido não torna o relato de Hill compreensível na íntegra pelo visitante, que dele talvez consiga captar palavras ou trechos, “soando como uma língua quase-inglesa um tanto artificial”.<sup>489</sup> Entre parágrafos do enigmático texto lido, a imagem projetada do artista põe um giroscópio em movimento; de modo sincronizado, dois projetores no teto lançam imagens de giroscópio sobre dois espelhos esféricos situados no chão, que “recebem” as imagens e as refletem de volta para o teto. Os espelhos são montados sobre suportes motorizados que os fazem vibrar e, conseqüentemente, refletir imagens vibrantes.<sup>490</sup> Os jogos de inversão, presentes na figura do artista e no texto recitado, prosseguem nas projeções de imagens sobre espelhos, reverberando talvez a própria inversão inicial da experiência: aquela na qual o artista que buscava capturar imagens dos Yanomami tem sua imagem (*utupë*) capturada por xamãs.

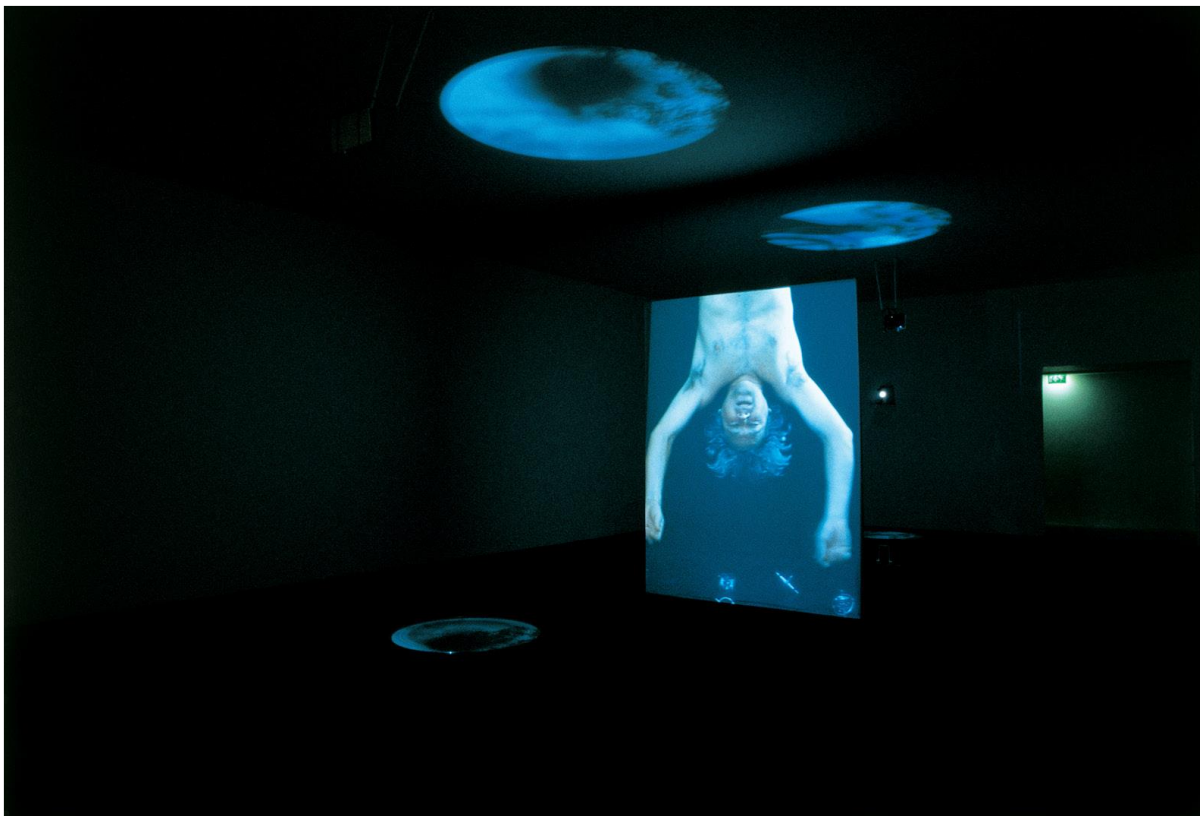
---

Hill. Disponível em: <[http://garyhill.com/work/mixed\\_media\\_installation/impressions-dafrique.html](http://garyhill.com/work/mixed_media_installation/impressions-dafrique.html)>. Acesso em: 2 fev. 2022; tradução minha.)

<sup>489</sup> “*sounding like a quite unnatural quasi-English language*” (QUASHA, George; STEIN, Charles. *An Art of Limina: Gary Hill’s works and writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009, p. 418.)

<sup>490</sup> HILL, 2003.





[Fig. 85] HILL, Gary (1951-). *Impressions d'Afrique*. 2003. Videoinstalação, mídia mista, dimensões variáveis. Vista da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2003. Fotografia: Patrick Gries. Arquivo: Fondation Cartier pour l'art contemporain.



[Fig. 86] HILL, Gary (1951-). *Impressions d'Afrique*. 2003. Videoinstalação, mídia mista, dimensões variáveis. Detalhes da obra, mostrando diferentes instantes do vídeo que apresenta o artista de cabeça para baixo. In: QUASHA; STEIN, 2009, p. 422.



[Fig. 87] HILL, Gary (1951- ). *Impressions d'Afrique*. 2003. Videoinstalação, mídia mista, dimensões variáveis. Vista da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2003. Fotografia desconhecido. Arquivo: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

O título *Impressions d'Afrique* descarta qualquer pretensão etnográfica. Hill afirma ter-se inspirado no romance homônimo de Raymond Roussel, lançado em 1910, que, segundo o artista, não teria a pretensão de referir-se a qualquer realidade factual da África. Atribuído à instalação de Hill, o título adquire camada extra de ironia, uma vez que a África se encontra geograficamente bem distante da Amazônia brasileira, local onde aconteceu a experiência do artista<sup>491</sup> – muito embora a herança escravocrata e o grande contingente de afrodescendentes na população brasileira garantam a presença marcante de aspectos culturais africanos em nosso país.

Nas delicadas relações entre o “artista-etnógrafo” e a comunidade escolhida, Foster identificava vários perigos, dentre os quais a “superidentificação redentora” do artista com o “outro” – o que poderia resultar no “mecenas ideológico”, passível de alienar ainda mais o

<sup>491</sup> QUASHA; STEIN, 2009, p. 418-420.

“outro” – e a “autoalterização” – a busca de uma versão mais “primitiva” do artista, identificada com o inconsciente na psicanálise e o “outro” na antropologia. Neste último caso, a ideia de um “primitivo” individual é identificada com aquela de um “primitivo” social, numa visão claramente evolucionista e racista: a passagem do inconsciente ao consciente é associada à passagem das sociedades “primitivas”, “de cor”, às sociedades civilizadas, brancas.

Na instalação de Hill, por mais que se busque alguma articulação da experiência “original” do artista, ela nunca está ali: nem nos autorretratos videográficos, nem nos sons pronunciados pelas figuras, nem no título da obra. Tudo nos direciona para longe de alguma articulação possível, para fora do campo da inteligibilidade: a desarticulação parece mesmo ser o principal objetivo da obra. Nesse ínterim, é possível pensar que, nas interações de Hill com os Yanomami, o artista tenha buscado menos o “outro” e mais “um outro eu”: o propósito de desarticular parece sugerir uma busca por algo inarticulado, como o inconsciente psicanalítico, aqui identificado com estados alterados da consciência pela inalação do psicoativo *yãkoana*. Nesse sentido, parece que o “outro” é visto como um estágio mais “primitivo” – talvez mais “verdadeiro” – do artista, e a identificação de um “primitivo” social com um “primitivo” individual parece estar presente. A obra de Hill talvez recaia no que Foster chama de “autoalterização”, que, mais do que uma abertura ao “outro”, sugere a busca no “outro” de pistas para ampliar a compreensão sobre si. Nessa linha de raciocínio, a ideia do “outro” como um “primitivo” idealizado permanece – o “mito dos povos primeiros”, nas palavras de L’Estoile, ou a “fantasia primitivista”, naquelas de Foster, que explica:

(...) essa associação entre o primitivo e o pré-histórico e/ou pré-edipiano, o outro e o inconsciente, é a fantasia primitivista. Ainda que reavaliada por Freud, segundo o qual nós neuróticos também podemos ser selvagens, ou por Bataille e Leiris ou Senghor e Césaire, segundo os quais essa alteridade é a nossa melhor parte, essa fantasia não é desconstruída. *E na medida em que a fantasia primitivista não é desarticulada, na medida em que o outro permanece confundido com o inconsciente, as explorações da alteridade até os dias de hoje irão ‘alterizar o eu’ [‘other’ the self] à maneira antiga em que o outro permanece o contraponto do eu (por mais perturbado que esse eu possa estar no processo), mais do que fazer do outro um eu [‘selve’ the other], o outro de novas maneiras em que a diferença seja permitida, até mesmo apreciada (talvez por meio do reconhecimento de uma alteridade no eu).* Também nesse sentido, a fantasia primitivista pode sobreviver na arte *quasi-antropológica*.<sup>492</sup>

---

<sup>492</sup> FOSTER, 2018, p. 175-176; grifos no original.

*Impressions d'Afrique* traz a visão do artista – branco, estadunidense – sobre o modo como ele internalizou a experiência de inalar *yãkoana* junto aos Yanomami. Por um lado, a rica experiência narrada por Albert, acerca do jogo de inversão na captura de “imagens” entre Hill e os xamãs yanomami, não era compartilhada pelo visitante da mostra ao se deparar com a instalação do artista. Mesmo que as inversões imagética e fonética na obra pudessem remeter àquela experiência de inversão inicial, não era possível ao visitante recuperar esse elo pela simples vivência da instalação, sem explicações adicionais da curadoria. Em vez da percepção de diferenças irreconciliáveis entre as concepções yanomami e ocidental de “imagem”, o que saltava aos olhos do visitante era a visão de um Hill “yanomamizado”, com a reiteração do estereótipo do “primitivo” e sem a problematização das diferentes posições nas relações coloniais de poder.

Por outro lado, ao experimentar *yãkoana*, Hill pôde vivenciar – parcialmente e guardado o intransponível intervalo intercultural – o *modus operandi* do pensamento xamânico, vindo a expressar, na obra criada, o que Albert enfatizava no discurso curatorial: há similaridades entre os modos de operação dos pensamentos artístico e xamânico, relacionadas não aos conteúdos dos visionamentos, mas ao processo de funcionamento das operações psíquicas em um e outro caso. Nesse sentido, ao realizar o procedimento de substituir um xamã yanomami por si mesmo, adornado com penugens ao redor da cabeça, o artista talvez atestasse visualmente tais similaridades. Para além da busca de “um outro eu”, a instalação *Impressions d'Afrique* pode ser entendida também – e paradoxalmente – como a busca do “outro” pela tentativa de compreensão, via experiência direta, do modo de operação do pensamento do “outro”. O procedimento metafórico de substituir figuras do “outro” por autorretratos que o imitam pode significar a constatação de que, para além das diferenças magistrais que os separam, há algo do xamã yanomami no artista e algo do artista no xamã yanomami: as “zonas fronteiriças mistas” a que se refere Foster acerca da arte e da crítica pós-colonial:

Atualmente, em nossa economia global, o pressuposto de um ‘fora’ puro é quase impossível. (...) Há muito tempo Fanon viu uma confirmação da cultura europeia na lógica oposicional do movimento *négritude*, mas só recentemente é que os artistas e críticos pós-coloniais levaram a prática e a teoria das estruturas binárias da alteridade aos modelos relacionais da diferença, dos espaços-tempos discretos às zonas fronteiriças mistas.<sup>493</sup>

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 176.

O jogo de inversões presente em *Impressions d’Afrique*, sobretudo em relação aos autorretratos, pode também remeter ao par corpo-*utupë* no processo de iniciação xamânica yanomami: após muitos dias de inalação da *yãkoana*, o xamã iniciante tem a imagem de seu corpo (*utupë*) desmembrada pelos *xapiri* em muitas partes, que são – uma a uma – aprimoradas e, em seguida, “reencaixadas” de maneira invertida: *utupë* torna-se, assim, o duplo do corpo minuciosamente aperfeiçoado e verticalmente invertido.<sup>494</sup> Nesse sentido, em Hill, o autorretrato de cabeça para cima aludiria ao corpo do xamã, enquanto aquele de cabeça para baixo evocaria *utupë*, o duplo do corpo – compreensão condizente com o objetivo da curadoria de fazer dialogar as noções yanomami e ocidental de imagem. Esse tema será retomado a seguir em maior profundidade, pois uma obra exposta na mostra pela artista carioca Adriana Varejão – *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003) – evoca, de modo mais consistente, a ideia de reorganização do par corpo-*utupë* após o processo de iniciação xamânica. Pelas especificidades da poética de Varejão, o jogo da colonialidade do poder, cuja transparência reivindicam L’Estoile, Gervereau e Foster, parece surgir da observação atenta de sua pintura, mais do que ocorre com a instalação de Hill.

### 3.2 Confrontos canibais em Adriana Varejão

Quando convidada pela Fundação Cartier a participar da exposição *Yanomami, l’esprit de la forêt*, Adriana Varejão decidiu que também gostaria de viajar para conhecer de perto os Yanomami, com a mediação de Albert. Seu pai, piloto da Aeronáutica, havia estado em terras Yanomami décadas antes, e dele a artista herdara o gosto por conhecer outros povos.<sup>495</sup> Com obra que costuma abordar criticamente o processo colonizatório e as múltiplas instâncias de violência nele inscritas, a artista carioca, que então se aproximava dos quarenta anos, já havia tocado na temática ameríndia em ocasiões anteriores: na pintura *Varejão acadêmico – Heróis* (1997) [Fig. 88], por exemplo, procurou refazer o rosto do Tamoio morto da famosa obra novecentista de Rodolfo Amoedo – *O último Tamoio* (1883) [Fig. 89] –, além de parte da face e do tórax despido do também emblemático personagem da pintura *O derrubador brasileiro* (1879) [Fig. 90], de Almeida Júnior, dispondo esses e outros fragmentos de figuras alusivas a grupos subalternizados sobre fundo que emula azulejos gastos,

<sup>494</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 133-155.

<sup>495</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 287-288.

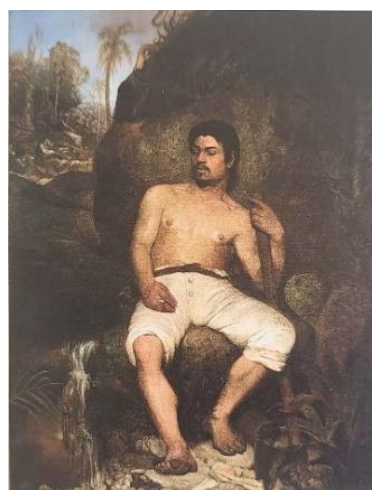
ornamentados com padronagens em tinta azul, remetendo aos revestimentos das igrejas coloniais. Os fragmentos de figuras são irregularmente recortados, emoldurados e atravessados por modulações de vermelho, que lembram a textura do sangue e da carne viva, de modo a denunciar a carnificina física e simbólica decorrentes da colonização portuguesa.<sup>496</sup>



[Fig. 88] VAREJÃO, Adriana (1964- ). *Varejão acadêmico – Heróis*. 1997. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm. Acervo de Adriana Varejão. In: SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 284.



[Fig. 89] AMOEDO, Rodolfo (1857-1941). *O último Tamoio*. 1883. Óleo sobre tela. 180,3 x 260 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. In: *Ibid.*, p. 286.



[Fig. 90] ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de (1850-1899). *O derrubador brasileiro*. 1879. Óleo sobre tela. 225 x 185 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. In: *Ibid.*, p. 287.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 284-287.

Como mostra a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz, interlocutora da artista por quatro anos, tendo redigido sobre e com ela<sup>497</sup> um suntuoso volume em capa dura – *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão* (2014) –, parodiar figuras novecentistas como o tamoio de Amoedo era, evidentemente, uma experiência muito distinta daquela de viajar à Amazônia para visitar uma aldeia yanomami *in loco*. Novamente com Hal Foster – no texto “O retorno do real”, do livro homônimo –, talvez seja possível pensar que o movimento da artista tenha sido o de afastar-se dos “anteparos” – convenções culturalmente assimiladas, que informam nossa compreensão do mundo – e ir ao encontro do “real”.<sup>498</sup>

Em campo, Varejão e Albert organizaram atividades com os Yanomami que podem ser pensadas como “oficinas de imagens” [Fig. 91]. De um lado, reproduções de obras da artista eram entregues a xamãs, a fim de que estes criassem suas próprias narrativas sobre as imagens observadas.<sup>499</sup> De outro, homens do grupo eram solicitados a desenhar aspectos do que viam e sentiam quando entravam em transe.<sup>500</sup> Esta última experiência assemelha-se àquela que Andujar realizou nos anos 1970, abordada nos capítulos anteriores, quando, com bolsa da FAPESP, a fotógrafa solicitou a alguns Yanomami que desenhasssem aspectos de sua cosmovisão e, em seguida, narrassem os desenhos. Diferentemente dos anos 1970, no entanto, quando desenhos sobre papel “eram realizados por poucos indivíduos ousados a pedido de visitantes brancos”<sup>501</sup>, no início do terceiro milênio, a atividade de desenhar estava disseminada entre as gerações mais jovens, por estar contemplada no currículo das escolas bilíngues empreendidas pela CCPY.<sup>502</sup> Alguns dos desenhos realizados por Yanomami para Varejão estão publicados em *Pérola imperfeita*.<sup>503</sup>

---

<sup>497</sup> Schwarcz discorre sobre o processo de escrita compartilhada, no qual o escritor e seu objeto trocam continuamente de posição, em artigo que escreveu *a posteriori* sobre sua experiência de trabalhar sobre/com Adriana Varejão. (SCHWARCZ, Lilia M. I Was Cannibalized by an Artist: Adriana Varejão, or Art as Flux. In: BIEHL, João; LOCKE, Peter (Org.). *Unfinished: The Anthropology of Becoming*. Durham; Londres: Duke University Press, 2017, n.p. *E-book*.)

<sup>498</sup> FOSTER, Hal. O retorno do real. In: \_\_\_\_\_. *O retorno do real. A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2018, p. 130-167. *E-book*.

<sup>499</sup> ALBERT, 2014, p. 243-244.

<sup>500</sup> SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 295-297.

<sup>501</sup> “were made by a few bold individuals at the request of white visitors” (ALBERT, 2014, p. 239; tradução minha).

<sup>502</sup> *Ibid.*

<sup>503</sup> SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 296-297.



[Fig. 91] Um grupo de Yanomami elaborando desenhos, Watorikã, 2002. Acervo de Adriana Varejão. In: ALBERT, 2014, p. 243.

As obras que a artista desenvolveu para a mostra da Fundação Cartier parecem “*low tech*” em relação à maioria dos trabalhos expostos [Fig. 92]. “Frente a tanto registro tecnológico, da fotografia ao vídeo, decidi fazer obras manuais”, disse, à época, ao jornal *Folha de S. Paulo*.<sup>504</sup> Numa pintura intitulada *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003) [Fig. 93], Varejão alude a desenhos realizados em expedições exploratórias pelo território brasileiro no período colonial<sup>505</sup>, deles emulando a textura do papel envelhecido, as anotações à mão, os pedaços de papel colados em processos de restauro e um suposto título do documento<sup>506</sup>, conforme catalogado num arquivo qualquer. Ao centro da composição, a

<sup>504</sup> CYPRIANO, 2003.

<sup>505</sup> Schwarcz explica que a artista se baseou em registros da expedição liderada pelo naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, “o primeiro viajante brasileiro a empreender extensa expedição pelo país, percorrendo do interior da Amazônia até Mato Grosso, entre 1783 e 1792, sempre com o apoio oficial do governo português” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 290).

<sup>506</sup> Na parte inferior esquerda da obra, a inscrição “*Corps Chamannique. Manuscrit trouvé dans la région de Demini, 1785*” (Corpo Xamânico. Manuscrito encontrado na região de Demini) emula “um registro de localização – à moda dos naturalistas – e remete a um endereço preciso”. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 292). A comunidade de



imagem “registrada” consistiria na sobreposição de duas figuras humanas, verticalmente invertidas, a partir do eixo central do tronco.

Como aponta Schwarcz, uma referência que salta aos olhos é o famoso desenho *Homem vitruviano* (1490-92) [Fig. 94], de Leonardo da Vinci, que, em seus cadernos de esboços e anotações, buscou registrar as proporções matemáticas então consideradas ideais para o corpo humano, inspirando-se, por sua vez, nos estudos anatômicos do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (século I a.C.), no terceiro livro da série *De Architectura*.<sup>507</sup> O desenho de Da Vinci baseia-se na duplicação modificada da figura masculina e na sobreposição das duas versões: o homem ideal, de pé com os braços abertos na horizontal, seria tangenciado por um quadrado, ao passo que, se levantasse os braços e abrisse as pernas em ângulos específicos, terias mãos e pés tocando as margens de um círculo. As intenções científicas associavam-se ao tom laudatório da espécie humana: o ideal de beleza era associado à racionalidade elevada e à moral ilibada, que situariam o ser humano em patamar superior e central em relação aos demais seres do universo, do qual o círculo no desenho pode ser considerado uma metáfora.<sup>508</sup>

Com intenção parodística, Varejão realiza uma cópia – despojada, inexata – de parte do desenho de Da Vinci, especificamente aquela que apresenta o tronco com braços e pernas abertos em diagonais. Um aspecto instigante é que a artista elimina a cabeça e o pescoço da figura: o homem de proporções ideais, ícone da racionalidade ocidental, paradoxalmente não apresenta cabeça para pensar. O corpo sem cabeça é ornamentado com grafismos em linhas curvas, utilizados por xamãs em seus rituais – padronagem que, na cosmovisão yanomami, emula a ornamentação corporal dos *xapiri*. Tal como no desenho do artista italiano, a obra de Varejão também se baseia na duplicação modificada e na sobreposição das figuras; mas agora o segundo corpo, desta vez com cabeça, é posicionado de cabeça para baixo, evocando o avesso da razão ocidental. Diferentemente da aparência branca europeia da face do *Homem vitruviano*, elipsada na paródia da artista, a cabeça invertida apresenta cabelos escuros muito lisos e adereços que lembram brincos de penas, característicos do ameríndio. À exceção da cabeça e das nádegas, a figura ao avesso é desenhada em traços mais leves, parecendo estar por trás – e/ou ser menos sólido – que o homem sem cabeça.

---

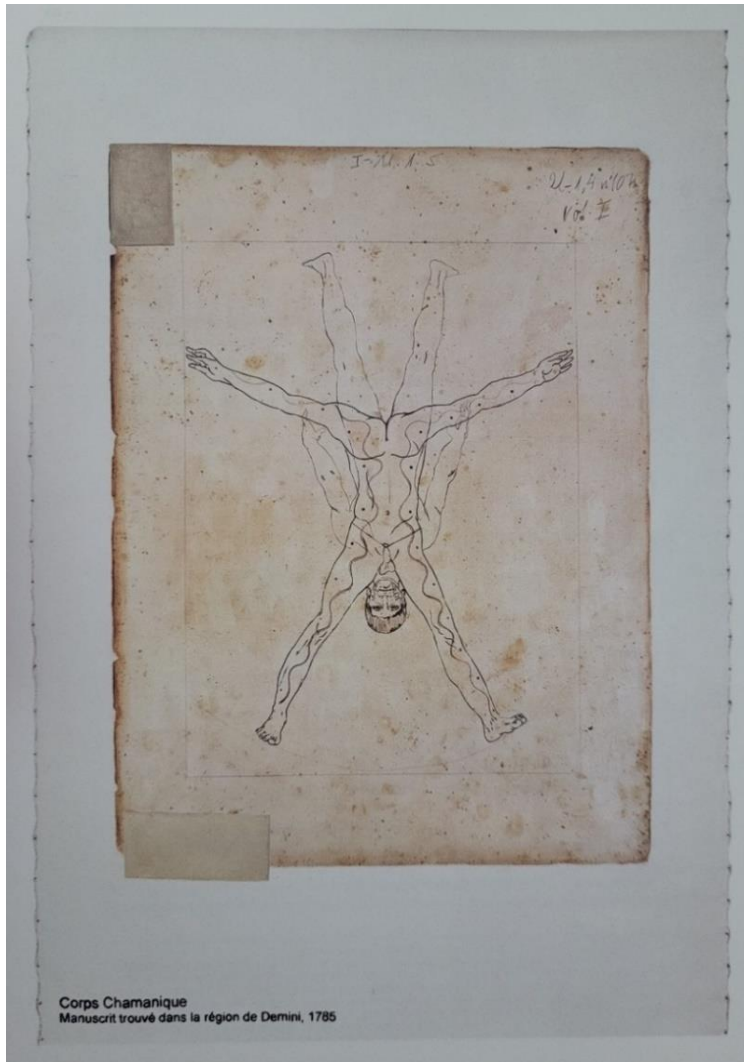
Watorikî situa-se no sopé da montanha homônima, à margem direita do Rio Demini. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 45).

<sup>507</sup> SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 288-289.

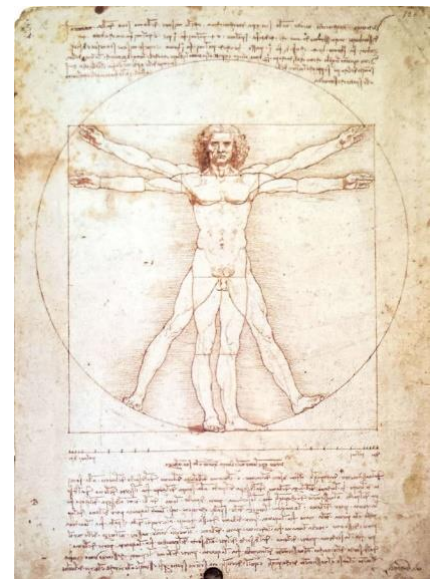
<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 288-289.



[Fig. 92] Vista da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, com obras de Adriana Varejão. À esquerda, *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003); à direita, *Cadernos de viagem: Yãkoana* (2003). Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2003. Fotografia: Patrick Gries. Arquivo: Fondation Cartier pour l'art contemporain.



[Fig. 93] VAREJÃO, Adriana (1964- ). *Cadernos de viagem: Connaissance par corps*. 2003. Óleo sobre linho. 270 x 165 cm. Acervo de Adriana Varejão. In: SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 291.

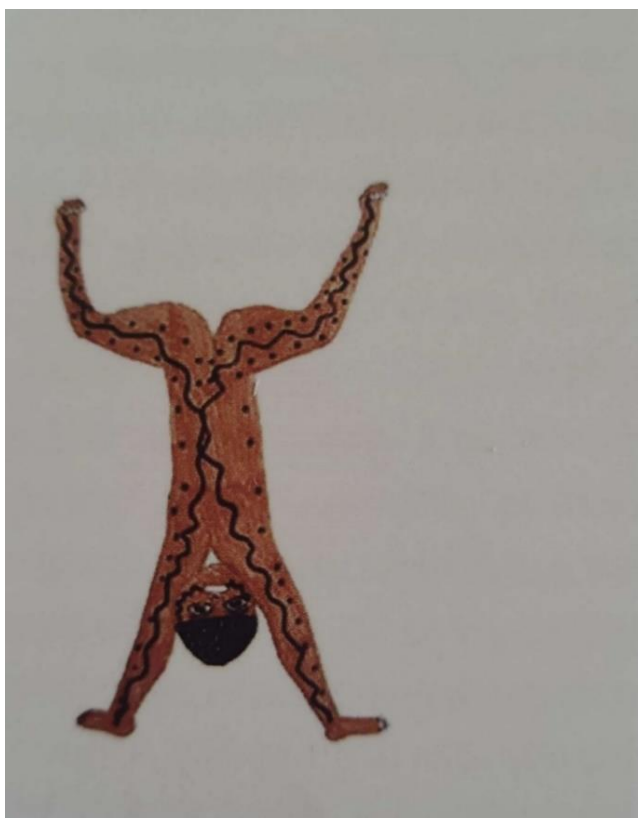


[Fig. 94] DA VINCI, Leonardo (1452-1519). *Homem vitruviano*. 1490-92. Ponta de metal, caneta e tinta, toques de aquarela sobre papel branco. 34 x 24 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.<sup>509</sup>

<sup>509</sup> Study of the proportions of the human body, known as *The Vitruvian Man* – Leonardo da Vinci. Gallerie Accademia, Venezia. Disponível em: <<https://www.gallerieaccademia.it/en/node/1582>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Tão importante quanto o desenho de Da Vinci, outra referência imagética para *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* parece ser um desenho realizado por um Yanomami numa das oficinas que a artista e Albert promoveram [Fig. 95]. A imagem mostra uma figura humana com anatomia pouco usual a olhos ocidentais. Trata-se de um corpo com partes invertidas: no local onde tradicionalmente se encontra a cabeça, estão as nádegas, enquanto a cabeça está situada entre as pernas. O corpo é colorido em marrom, com grafismos em preto – linhas curvas margeadas por fileiras de pontos –, remetendo novamente à ornamentação corporal dos *xapiri*. Relatando o processo de iniciação xamânica de Kopenawa, este e seu interlocutor, Albert, contam como se deu a reconstituição da imagem do corpo do xamã após o doloroso processo de retalhamento, seguido pelo refinamento das partes, abordado no capítulo anterior acerca de uma imagem de *Sonhos* [Fig. 74]:

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! Reconstuíram-me às avessas, colocando meu posterior onde era meu rosto e minha boca onde era meu ânus!<sup>510</sup>



[Fig. 95] Ilustração elaborada por Yanomami em atividade promovida por Varejão e Albert. Acervo de Adriana Varejão. In: SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 296.

<sup>510</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 155.

Naquele momento de reconstituição da imagem modificada do corpo, aprimorada pela ação dos *xapiri*, o xamã tornava-se um deles, assumindo a perspectiva dos espíritos. Nascia uma sensação de prazer após o longo e penoso rito iniciático:

(...) assim que eles [os *xapiri*] recompuseram as partes de meu corpo, meu pensamento começou a desabrochar de novo. Senti-me acordar, imerso no perfume forte da tinta de urucum com que me tinham pintado e na fragrância de suas plantas mágicas *yaro xi* e *aroari*. A tropa dos *xapiri* recém-chegados permanecia junto a mim, todos imóveis, no brilho de seus adornos magníficos. Tinham concluído sua dança de apresentação. Agora estavam ansiosos para construir uma casa nova na qual pudessem se instalar!<sup>511</sup>

O desenho em questão [Fig. 95] parece querer representar a imagem – *utupë* – do corpo do xamã reconstituída após as provações a que fora submetida durante o processo de iniciação. Tomando conhecimento – por meio das explicações de Albert<sup>512</sup> e dos desenhos realizados por Yanomami – das alterações infligidas à imagem do corpo xamânico durante o rito iniciático, Varejão dota *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* [Fig. 93] de irônica ambiguidade: o peitoral musculoso do idealizado *Homem vitruviano* é, ao mesmo tempo, as nádegas do seu duplo invertido. A ideia de *utupë* parece estar contida nos traços mais suaves que contornam o corpo invertido, em relação às linhas mais firmes do homem sem cabeça. Curiosamente, a cabeça do duplo corporal é também desenhada em linhas firmes: ao colapso da razão ocidental, sobrepõe-se a potência do pensamento ameríndio, profundamente distante, como num giro de cento e oitenta graus, da lógica científica do Ocidente. Conforme é bastante característico da sua obra, Varejão realiza aqui uma crítica ácida e irônica ao processo colonizatório, repleta de apropriações parodísticas, como também *lhe é muito caro*. Em tempo, o desenho de Da Vinci foi elaborado no mesmo momento histórico em que Cristóvão Colombo chegava ao continente americano: à crítica aos ideais ocidentais de beleza, racionalidade e moralidade, Varejão certamente acrescentava, em consonância com a sua poética, a crítica à ideia da superioridade racial branca como justificativa para a dominação física e simbólica dos

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 155.

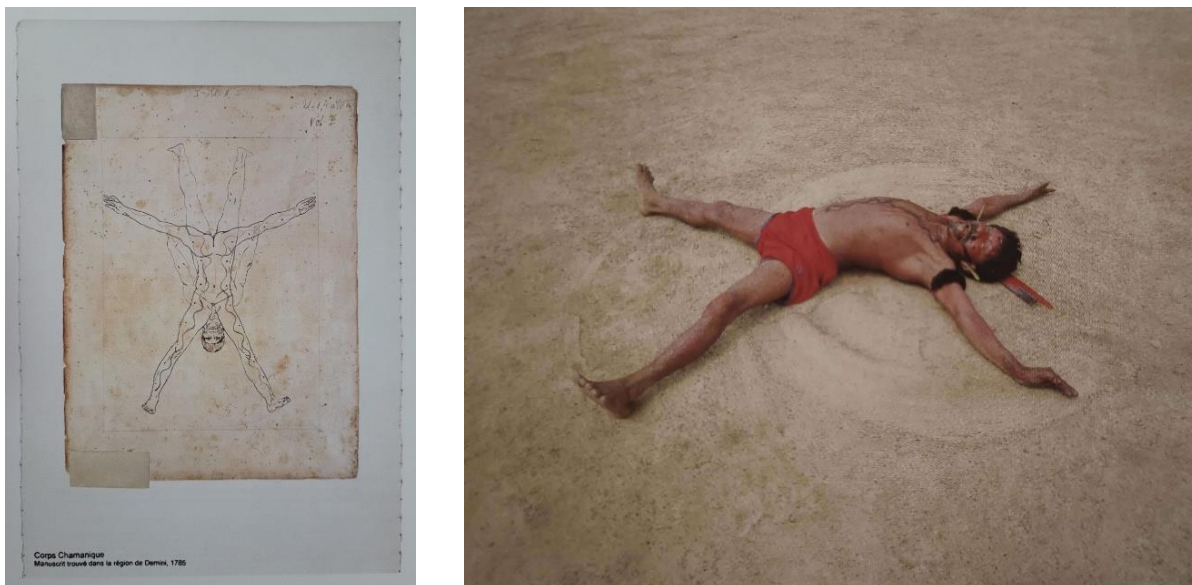
<sup>512</sup> “Adriana me contou que, segundo Bruce Albert, os Yanomami explicavam que ‘o corpo xamânico trazia uma inversão, o cu no lugar da cabeça e a cabeça no lugar do cu’”, afirma Lilia Schwarcz. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 295.)

ameríndios. Afinal, como observa Walter Mignolo, o Renascimento caminhava *pari passu* com o seu “lado mais obscuro”, a colonialidade.<sup>513</sup>

Desde princípios do século XX, Da Vinci tem sido alvo privilegiado de paródias artísticas, em obras que questionam cânones que a obra ímpar do italiano ajudou a estabelecer na arte ocidental. A mais famosa paródia talvez seja o *ready-made* modificado de Marcel Duchamp a partir de *La Gioconda* (1503), intitulado *L.H.O.O.Q.* (1919/1964), no qual o artista francês acrescenta bigode e cavanhaque à face da célebre figura de Da Vinci reproduzida num cartão postal. Tanto por meio da masculinização da figura quanto da inscrição à mão na moldura inferior do cartão (em leitura rápida em francês, “L.H.O.O.Q.” torna-se “*elle a chaud au cul*”, algo como “ela tem fogo no rabo”), Duchamp dessacraliza a “grande arte” ocidental, da qual *La Gioconda* é utilizada como metonímia. Ao construir um “homem vitruviano” incompleto e em linhas despojadas, Varejão profana os mesmos cânones, agora representados pelo famoso desenho no caderno do pintor. Mas, além de negar um padrão de beleza e o modo de pensar no qual estava inserido, a artista carioca também afirma um modelo de pensamento radicalmente diverso, com seus próprios ideais de beleza e completude. Nesse jogo semântico de negação/afirmação, curiosa é a semelhança entre o “homem vitruviano” elaborado pela artista e a posição corporal de um xamã prostrado no solo, “morto” pela ação da *yãkoana*, conforme nos mostra uma fotografia no catálogo da exposição ora estudada [Fig. 96]. A aproximação das duas figuras parece potencializar, na obra de Varejão, as ideias de profanação do pensamento ocidental e valorização do pensamento ameríndio.

---

<sup>513</sup> MIGNOLO, Walter. El lado más oscuro del Renacimiento. *Universitas Humanística*, Bogotá, n. 67, p. 165-203, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n67/n67a09.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2022.



[Fig. 96] Semelhança entre as posições corporais do “homem vitruviano” paródico de Varejão (figura sem cabeça, com pernas e braços abertos em diagonal) e de um xamã “morto” pela ação da *yãkoana*. À esquerda, *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003), de Adriana Varejão. À direita, xamã derrubado pelo poder do pó de *yãkoana*, Watorikî, 2003. Fotografia: Clémence René-Bazin. In: ALBERT; KOPENAWA, 2003, p. 65.

Com Foster<sup>514</sup>, é possível pensar que, mesmo indo ao encontro do “real”, Varejão continua dialogando sobretudo com seus “anteparos” – o desenho muito conhecido de Da Vinci, os registros de expedições exploratórias pelo território brasileiro. Em direção distinta, o filme realizado pelo francês Raymond Depardon para a mostra, intitulado *Chasseurs et Chamans* (*Caçadores e Xamãs*), utiliza-se dos “anteparos” da técnica cinematográfica para acercar-se do “real” do modo mais fidedigno que consegue, com claro desejo etnográfico que, de modo algum, descarta da poesia fílmica.

### 3.3 O artista como *passeur* em Raymond Depardon

Raymond Depardon, artista francês com extenso currículo, incluindo fotografias, filmes, livros e exposições, também aceitou o desafio de conhecer pessoalmente os Yanomami de Watorikî, a partir do convite para participar da mostra da Fundação Cartier. Nascido na zona rural francesa, Depardon optou pela não continuidade do estilo de vida dos pais, que administravam uma fazenda, e saiu muito jovem de casa para, como ele mesmo diz, realizar o

<sup>514</sup> FOSTER, 2018, p. 130-167.

“*tour de monde*”, registrando com suas lentes lugares, povos e eventos os mais diversos, incluindo guerras.<sup>515</sup> Dentre outros, um projeto fílmico de grande porte é a trilogia *Profils paysans*, dedicada a mostrar o modo de vida de camponeses de sua região natal – *Profils paysans: l’approche* (2001), *Profils paysans: le quotidien* (2005) e *Profils paysans: la vie moderne* (2008). Nos anos 1990, ultrapassando os cinquenta anos de idade, Depardon retornou à zona rural francesa para filmagens que, de modo intermitente, duraram mais de uma década: ao longo dos três filmes, o diretor defrontou-se com os mesmos personagens em diferentes momentos da vida, registrando expressões, falas e as marcas do tempo em seus corpos. Trata-se de um projeto que levou muitos anos para ser concebido, amadurecido, sedimentado.<sup>516</sup>

É de maneira bastante diversa que Depardon se deparou com os Yanomami em 2002. Em mais de uma ocasião<sup>517</sup>, o artista afirmou não dispor de conhecimento algum sobre o modo de vida da comunidade antes daquela experiência. Em depoimento citado no catálogo da exposição, revela:

Eles sabiam que estavam sendo filmados, mas isso não os mudava em nada. Eu era um visitante. Eu estava passando. Fui acolhido, recebido e mesmo desejado. Assim, ofereceram sua imagem a alguém que antes nem sabia de sua existência. Fiz meu papel de *passer*, sou um *passer*.<sup>518</sup>

Fato curioso é que, apesar dessa afirmação, Depardon havia sido, em 1988, um dos signatários da carta de autoria coletiva dirigida ao então embaixador do Brasil na França, João Hermes de Araújo, na qual os autores posicionavam-se contrariamente à proposta da FUNAI<sup>519</sup>,

<sup>515</sup> Cf. BARON, Cristina; MORICEAU-CHASTAGNER, Lucie (Org.). *Raymond Depardon, photographe militaire, 1962-1963*. Paris: Gallimard; DPMA, 2019.

<sup>516</sup> Sobre o projeto *Profils paysans*, de Depardon, ver: SOULLARD, Catherine. Visages Paysans: À propos de Raymond Depardon. *Revue des Deux Mondes*, Paris, p. 147-152, set. 2008. Disponível em: <<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/visages-paysans-a-propos-de-raymond-depardon/>>. Acesso em: 10 mar. 2022; QUIVIGER, Pierre-Yves. La mémoire et la terre (Raymond Depardon, *Profils paysans*). *Cités*, Paris, vol. 2, n. 26, p. 173-175, 2006. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-cites-2006-2-page-173.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2022; PASCAL, Reyssset. Le pouvoir de représentation. Remarques sociologiques sur le film de Raymond Depardon *Profils paysans*. *Politix*, Paris, vol. 16, n. 61, p. 181-195, 2003. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/polix\\_0295-2319\\_2003\\_num\\_16\\_61\\_1262](https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_2003_num_16_61_1262)>. Acesso em: 12 mar. 2022.

<sup>517</sup> Ver também depoimento do artista na pequena reportagem realizada pelo Institut national de l’audiovisuel (INA) durante a exibição da mostra *Yanomami, l’esprit de la forêt* na Fundação Cartier. (Les indiens Yanomami. L’INA éclaire l’actu. INA. Disponível em: <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/2313948001028/les-indiens-yanomami>>. Acesso em: 21 mar. 2022.)

<sup>518</sup> “*Eux se savaient filmés, mais cela ne les changeait en rien. J’étais un visiteur. Je passais. J’étais accueilli, reçu et même souhaité. Ils ont ainsi offert leur image à quelqu’un qui auparavant ne connaissait pas même leur existence. J’ai tenu mon rôle de passer, je suis un passer*”. (ALBERT; CHANDES, 2003, p. 196; tradução minha.)

<sup>519</sup> À época, A FUNAI era presidida pelo então recém-eleito governador de Roraima Romero Jucá Filho, alvo de denúncias de corrupção por haver alugado terras indígenas a pecuaristas. (BECQUELIN, Pierre; BOIS Étienne;

avaliada por representantes ministeriais, de reduzir drasticamente (em setenta por cento) a porção territorial reconhecida como pertencente aos Yanomami: a partir da divisão do território contínuo em dezenove pequenas “colônias indígenas”, as zonas intermediárias estariam legalmente aptas à exploração econômica. A carta enumerava as medidas que deveriam ser adotadas pelo governo brasileiro para a proteção dos Yanomami: “ele [o governo] deve imediatamente delimitar um Parque Indígena Yanomami que seja um território indígena contínuo, expulsar todos os garimpeiros atualmente presentes na zona interdita e fornecer uma assistência médica nas zonas de contato”.<sup>520</sup> Dos oito signatários do documento – em maioria, pesquisadores e ativistas vinculados a organizações não governamentais –, Depardon é o único artista. Assim, mesmo desconhecendo o modo de vida yanomami, o francês já se havia mostrado, de alguma forma, engajado na defesa da comunidade, o que desmente sua própria afirmação de que, anteriormente à visita de 2002, ele “nem sabia de sua existência”.

De qualquer maneira, são evidentemente muito distintas as relações entre Depardon e os Yanomami e entre o artista e os camponeses franceses do projeto anteriormente citado. Em Watoriki, ele teve pouco mais de uma semana para aprender, com a mediação de Albert, sobre os hábitos e as ideias da comunidade. Na citação acima, optei por não traduzir para o português o termo “*porteur*”, pois, ciente dos perigos intrínsecos a toda tradução, não me parece haver, em nossa língua, uma palavra que se aproxime do termo francês, no contexto do depoimento do artista, mais do que o tangenciando pelas margens. Das cinco acepções do verbete “*porteur, porteuse*” no dicionário digital Larousse, a última, explicando que se trata de sentido “figurado, literário”<sup>521</sup>, coloca: “Pessoa que divulga e propaga uma obra, uma doutrina, um saber, servindo assim de intermediário entre duas culturas, duas épocas”.<sup>522</sup> Depardon coloca-se na posição de quem deve propagar, com o auxílio de suas lentes fotográficas e cinematográficas, saberes específicos dos Yanomami a seus pares ocidentais, servindo de intermediário entre os dois mundos.

---

CHONCHOL, Jacques; DEPARDON, Raymond; DREYFUS-GAMELON, Simone; GROS, Christian; TOURAINE, Alain; VERNANT, Jean-Pierre. La situation des indiens yanomami. In: *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 75, 1989, p. 210-211. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/jsa\\_0037-9174\\_1989\\_num\\_75\\_1\\_2716](https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1989_num_75_1_2716)>. Acesso em: 15 out. 2021.)

<sup>520</sup> “il doit immédiatement délimiter un Parc Indien Yanomami qui soit un territoire indien continu, il doit expulser tous les prospecteurs actuellement présents dans la zone interdite et il doit fournir une assistance médicale dans les zones de contact”. (*Ibid.*, p. 211; tradução minha.)

<sup>521</sup> No original, “*au figuré, littéraire*”.

<sup>522</sup> “*Personne qui fait connaître et propage une œuvre, une doctrine, un savoir, servant ainsi d'intermédiaire entre deux cultures, deux époques*”. (*Passeur, passeuse*. Langue française. Larousse. Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/passeur/58511>>. Acesso em: 21 mar. 2022; tradução minha.)



Para a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, o artista realizou uma série de fotografias em preto-e-branco e um filme colorido.<sup>523</sup> Em *Chasseurs et Chamans*<sup>524</sup>, documentário de trinta e dois minutos de duração, o diretor mostra, sucessivamente, duas atividades caras ao modo de vida yanomami: a caça e o xamanismo. A duração do filme é dividida de modo praticamente simétrico: cada atividade é mostrada durante aproximadamente quinze minutos. Além da duração fílmica, há outros indicadores da pretendida simetria: tanto o trecho dedicado à caça como aquele voltado ao xamanismo terminam com a imagem de um membro da comunidade deitado na rede, alimentando-se, sugerindo o descanso e a reposição de forças após a cansativa tarefa; nos dois casos, o que se segue à alimentação na rede é o plano fixo (por dezessete segundos) de um jogo de futebol no centro da casa comunal, protagonizado por garotos de bermuda; ao dinamismo do jogo, sucede-se a imobilidade da montanha que dá nome à aldeia – Watoriki, a “Montanha do Vento” –, que enche a tela sozinha por longos quinze segundos; por fim, ambas as sequências terminam com a completa ausência de luz, a tela totalmente preta, à qual, no segundo momento, sobrepõem-se os créditos do filme em letras brancas [Fig. 97].

Ao abordar simetricamente a caça e o xamanismo, tanto pelo tempo fílmico quanto pelo modo de concluir os dois trechos, a obra de Depardon alude, por um lado, à circularidade do modo de vida ameríndio e, por outro, à ausência de hierarquia entre ambas as atividades, aspecto já observado por Ola Söderström.<sup>525</sup> Nessa espécie de díptico audiovisual, a assimetria fica por conta do desenrolar de cada atividade abordada. A caça desdobra-se em cauteloso silêncio. Um grupo de quatro caçadores, munidos com arcos e flechas, caminha em fila pela floresta – olhares e ouvidos atentos aos sinais de possíveis presas [Fig. 98]. Os homens caminham, param, escutam, olham demoradamente em direção ao céu e às copas das árvores, para, em seguida, continuarem a caminhada. O silêncio é interrompido apenas pelos barulhos dos passos sobre as folhagens, das conversas baixas, dos cantos de aves e outros animais. A câmera é portada pelo diretor, que às vezes marcha junto aos caçadores na última posição da fila – a câmera, instável, acompanha os movimentos dos passos –, às vezes detém-se e deixa que eles se distanciem – e, progressivamente, perdem-se na mata. Nos momentos em que os

<sup>523</sup> ALBERT; CHANDES, 2003, p. 196.

<sup>524</sup> CHASSEURS et Chamans. Direção: Raymond Depardon. Produção: Claudine Nougaret. Clamart: Palmeraie et désert, 2003. 1 DVD (32 min.). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=aJb\\_YzZ6QHA](https://www.youtube.com/watch?v=aJb_YzZ6QHA)>. Acesso em: 20 jan. 2022.

<sup>525</sup> SÖDERSTRÖM, Ola. Cultural geographies in practice: Science, art and the Yanomami: comments on an exhibition. *Cultural geographies*, Newbury Park (California), vol. 12, n. 1, p. 103-111, jan. 2005, p. 107. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1191/14744744005eu318xx>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

caçadores estão parados, há closes demorados para mostrar expressões de expectativa e movimentos de olhares atentos. Traço característico de sua obra fílmica, Depardon gosta de tomadas longas, do olhar demorado sobre as coisas, como que para expor “verdades e atitudes que se encontram por trás da superfície dos eventos”, conforme aponta o escritor e produtor Jordan Mintzer.<sup>526</sup>

Ao silêncio da caçada, contrapõem-se os sopros e cantos da sessão xamânica na segunda metade do filme. Na casa comunal, Depardon filma um grupo de xamãs conduzindo uma sessão de cura, que, pelo teor da movimentação dos envolvidos, parece destinar-se à extração de um objeto invasor – e/ou de seu princípio patogênico – da imagem vital do doente, conforme discutido no primeiro capítulo [Figs. 99-100]. A sequência inicia-se com os xamãs – corpos pintados e adornos de plumas na cabeça, no braço e nas orelhas – inalando individualmente o pó psicoativo, aos poucos retirado de um recipiente com a mão e introduzido nas narinas. Ouvimos os sons das fortes aspirações e os cantos xamânicos, que se iniciam em baixo volume. O diretor enfatiza os gestos da mão ao rosto e as expressões, que progressivamente acusam o efeito do pó: olhos marejados, testas franzidas, sorrisos discretos. Ressalta também a reduzida plateia que presencia a cena como algo absolutamente corriqueiro: mulheres que observam os xamãs de suas redes, uma que varre a casa, outra que limpa a caça. Por sua tranquilidade, e mesmo indiferença, percebemos que tudo se passa dentro do esperado. Após o consumo individual do psicoativo, os xamãs iniciam a inalação em duplas, com o auxílio do *horoma*, um longo tubo de madeira. Depardon alterna-se entre focar individualmente quem sopra e quem recebe o pó e, conjuntamente, a dupla acocorada no solo. Ouvimos os sons dos sopros densos, das inalações profundas e dos cantos, progressivamente mais fortes. Paralelamente, os xamãs iniciam as coreografias direcionadas aos *xapiri* que desejam invocar, danças que também se tornam mais intensas à medida que a sessão se desenrola. Quando estão prontos, eles cercam o doente e começam a passar as mãos pelo seu corpo, com progressivo vigor: o enfermo está, sucessivamente, de pé, deitado e sentado, e as mãos dos xamãs empregam cada vez mais força no ato de caminhar pelo seu corpo – da cabeça aos pés, no comprimento das coxas e ao redor do abdômen –, sempre na sequência de exercer muita pressão e, em

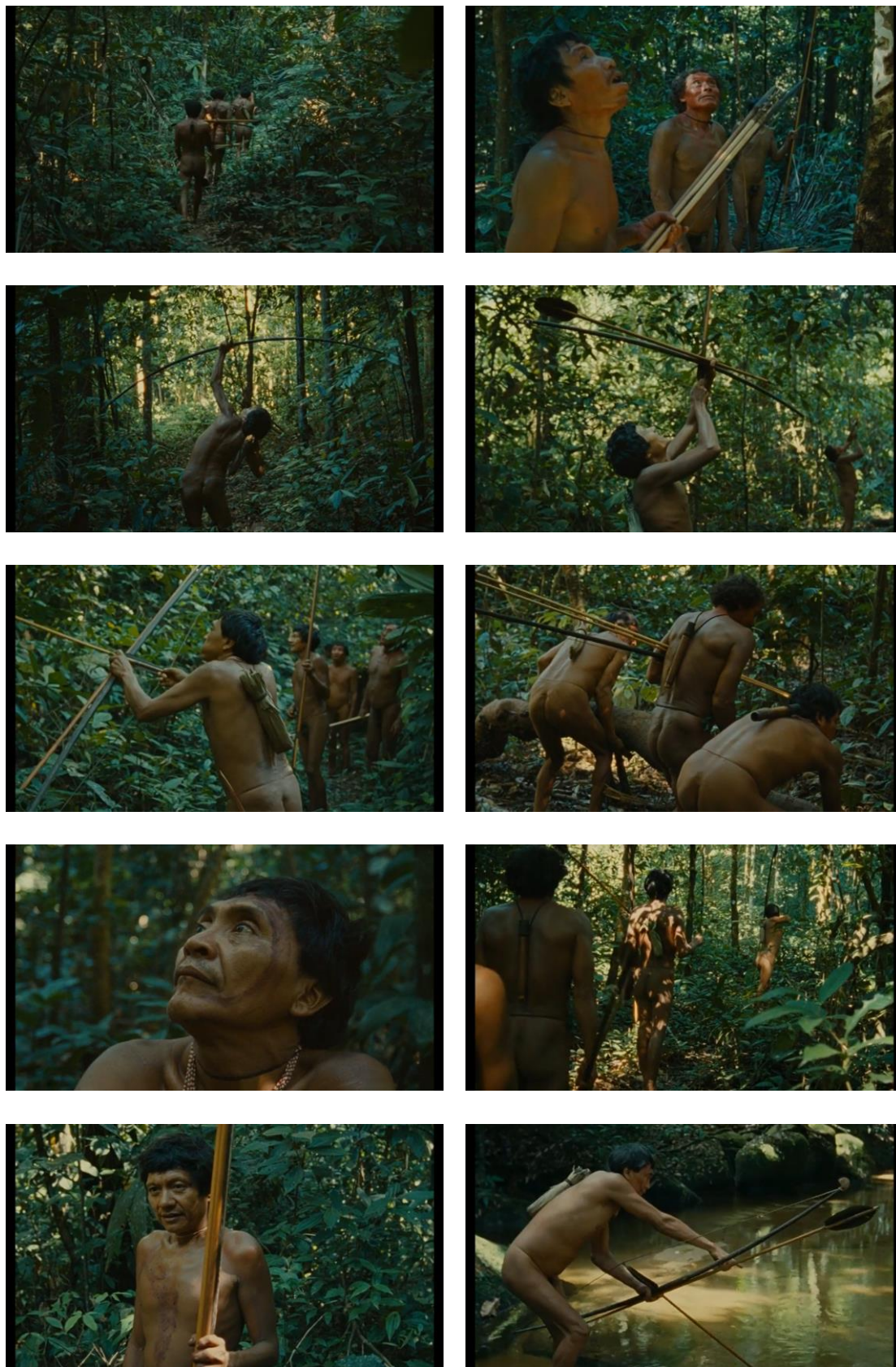
---

<sup>526</sup> “*truths and attitudes lying beneath the surface of events*” (MINTZER, Jordan. Journal de France: Cannes Review. *The Hollywood Reporter*, Los Angeles, 22 maio 2012. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/journal-de-france-cannes-festival-review-327649/>>. Acesso em: 10 mar. 2022; tradução minha).

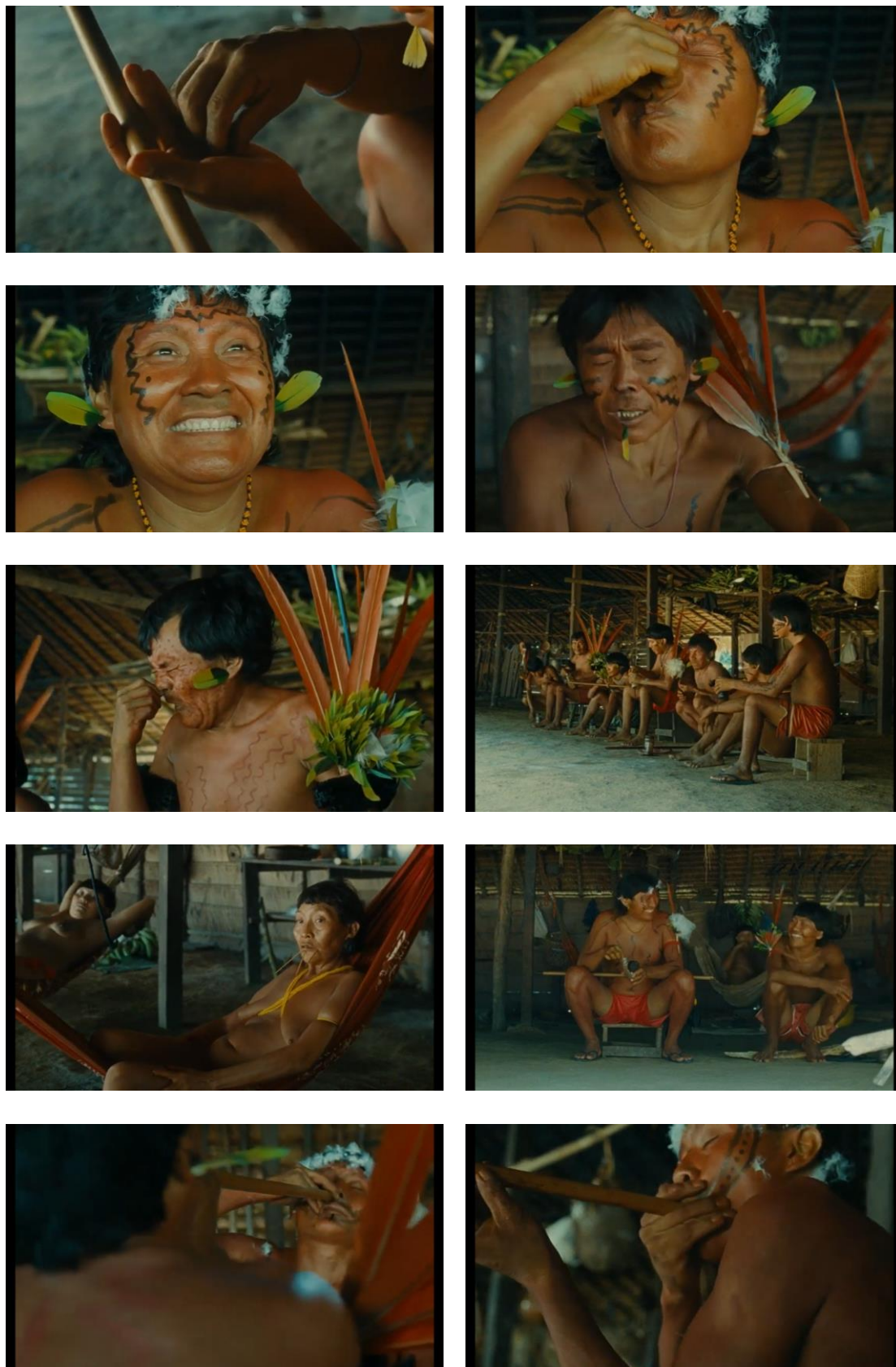
seguida, liberá-la subitamente, como que a expurgar algo – provavelmente o patógeno. Crianças e mulheres apenas observam, solitárias em suas redes.



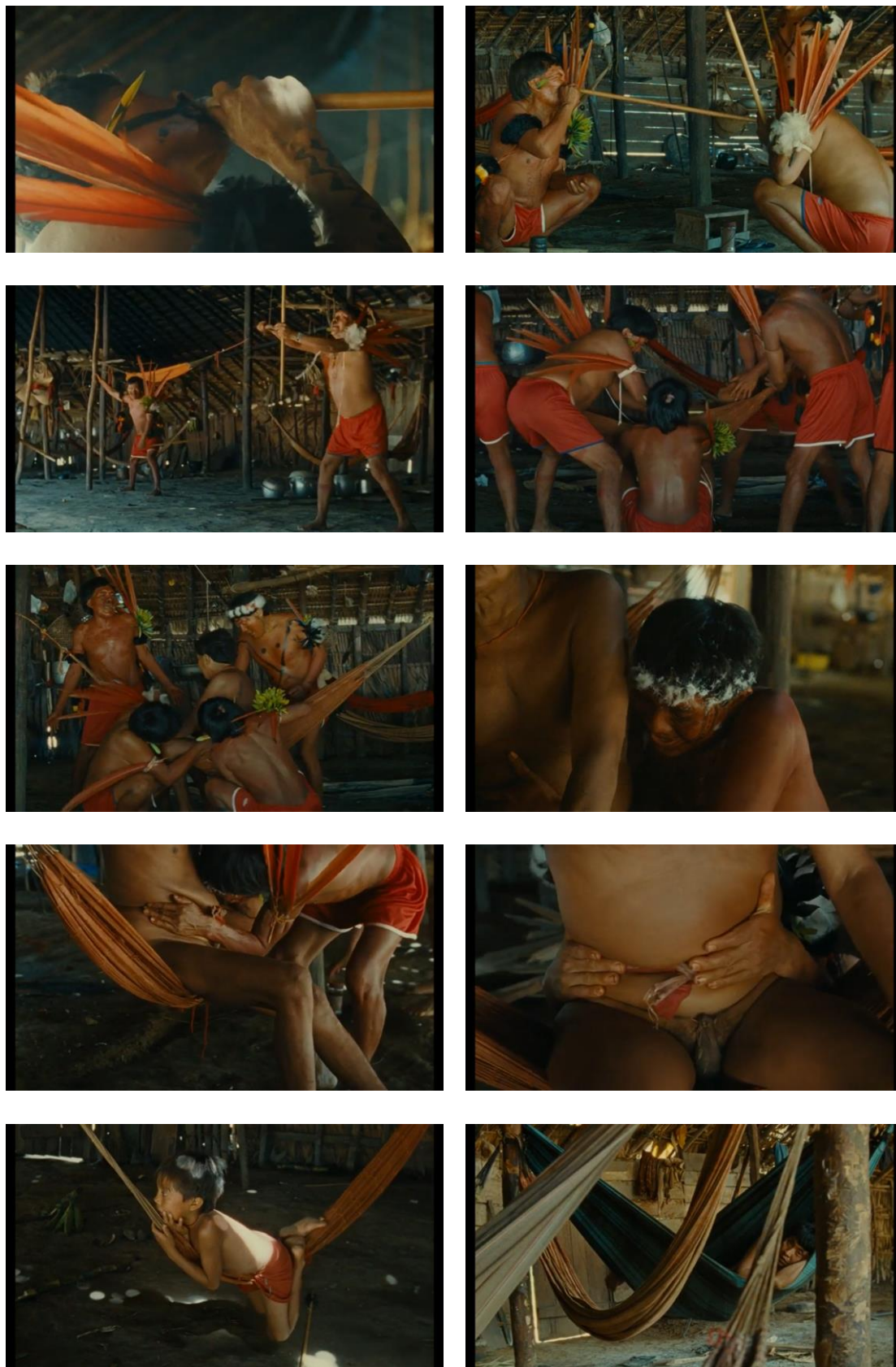
[Fig. 97] Frames do filme *Chasseurs et Chamans* (2003), dirigido por Raymond Depardon (1942- ). A pretendida igualdade hierárquica entre as duas atividades abordadas é percebida, dentre outros fatores, pelas sequências que concluem ambos os trechos do filme. Na coluna da esquerda, vemos frames da sequência que finaliza o trecho relativo à caça; na da direita, os frames remetem à sequência conclusiva do trecho sobre o xamanismo. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=aJb\\_YzZ6QHA](https://www.youtube.com/watch?v=aJb_YzZ6QHA)>. Acesso em: 20 jan. 2022.



[Fig. 98] Frames do filme *Chasseurs et Chamans* (2003), dirigido por Raymond Depardon (1942- ). As imagens referem-se ao trecho do filme que aborda a atividade da caça. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=aJb\\_YzZ6QHA](https://www.youtube.com/watch?v=aJb_YzZ6QHA)>. Acesso em: 20 jan. 2022.



[Fig. 99] Frames do filme *Chasseurs et Chamans* (2003), dirigido por Raymond Depardon (1942- ). As imagens referem-se ao trecho do filme que mostra uma sessão xamânica. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=aJb\\_YzZ6QHA](https://www.youtube.com/watch?v=aJb_YzZ6QHA)>. Acesso em: 20 jan. 2022.



[Fig. 100] Frames do filme *Chasseurs et Chamans* (2003), dirigido por Raymond Depardon (1942- ). As imagens referem-se ao trecho do filme que mostra uma sessão xamânica. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=aJb\\_YzZ6QHA](https://www.youtube.com/watch?v=aJb_YzZ6QHA)>. Acesso em: 20 jan. 2022.

O filme de Depardon é franco, direto. Como “*porteur*”, ele assume seu limitado grau de conhecimento sobre o “outro”, procurando mostrar as atividades em questão do modo mais objetivo que encontra, sem se lançar em rebuscadas elaborações sobre a imagem. Escolhe tomadas, planos e ângulos para melhor mostrar os fenômenos, para dar a vê-los com clareza aos espectadores ocidentais, sem pretensão de interpretá-los. A opção pelo tempo *mimesis* em relação à realidade exterior, clássico no cinema do século XX<sup>527</sup>, atende a essa busca por transparência, por mostrar as atividades tal como elas ocorreriam se a câmera ali não estivesse. Os dois longos planos quase fixos da “Montanha do Vento” parecem querer trazer a fotografia para dentro do cinema; mas os baixos sons ao fundo, os leves movimentos das folhas e a sutil instabilidade da câmera sugerem que, ainda ali, o tempo continua mimético ao da “vida lá fora”. Não havendo narrador ou depoimentos de especialistas, nenhuma voz autorizada que explique ao espectador os fenômenos, as imagens e os sons *in loco* precisam “dizer tudo”, assim como a montagem precisa conectar as duas histórias, situando-as em paralelo.

Colocando-se na posição do outro do “outro”, e assumindo a própria incapacidade – ou despreensão – de interpretar ou julgar suas práticas, Depardon adota uma postura de respeito para com ele, tratando-o em pé de igualdade, nem menos nem mais que si mesmo. Não busca estetizar ou glamourizar os Yanomami, recusando, em certa medida, o “mito dos povos primeiros”: na sequência da sessão xamânica e nas tomadas dos jogos de futebol, por exemplo, xamãs e jogadores vestem bermudas, o que certamente compromete a plástica dos corpos nus pela selva. O artista também não busca a “luz perfeita”, que, segundo Mintzer, considera mesmo ser “perigosa”.<sup>528</sup>

Buscando narrar com clareza aquilo que vê e ouve, tanto em relação à caça quanto ao xamanismo, Depardon revela um desejo etnográfico que, com modulações variadas, perpassa toda a sua obra. De modo diverso, por exemplo, da longa cena de *San Clemente*<sup>529</sup> (1982) na qual um paciente psiquiátrico fala insistentemente com o diretor atrás da câmera, que, atendendo a seu pedido, oferece-lhe fogo para acender um cigarro, em *Chasseurs et Chamans*, Depardon não aparece nem como personagem invisível por trás da câmera, a quem os

<sup>527</sup> Ver, por exemplo: DUBOIS, Philippe. La question des régimes de vitesse des images. De Etienne-Jules Marey à David Claerbout: au-delà de l’opposition entre photographie et cinéma. In: MENDUNI, Enrico; MARMO, Lorenzo (Org). *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*. Roma: RomaTrE-Press, 2018, p. 53-68. Disponível em: <<https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/02/Fotografia-e-culture-visuali-del-XXI-secolo.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

<sup>528</sup> No original, “*perfect light*”; “*dangerous*”. (MINTZER, 2012; tradução minha.)

<sup>529</sup> SAN Clemente. Direção: Raymond Depardon. Produção: Raymond Depardon. Clamart: Palmeraie et désert, 1982. 1 DVD (98 min.). Disponível em: <<https://archive.org/details/1982SanClementeRaymondDepardon>>. Acesso em: 5 mar. 2022.

personagens filmados verbalmente se dirigem – embora alguns olhares destes acusem a presença do dispositivo e do diretor, que o porta. O foco do filme está no “outro”, e não nas relações entre o “eu” e o “outro”, conforme solicitavam L’Estoile, Gervereau e Foster. Ao deparar-se pela primeira vez com os Yanomami, o francês provavelmente sentiu-se tão “outro” que optou por buscar uma suposta “neutralidade” na relação – neutralidade, evidentemente, apenas aparente, visto que todas as escolhas fílmicas revelam posicionamentos do diretor. Nesse sentido, o filme de Depardon segue em direção oposta à instalação de Hill: enquanto o estadunidense focaliza um “si mesmo como outro”, sobrepondo-se ao “outro”, o francês foca-se no “outro”, procurando minimizar o “eu”.

O tempo *mimesis* em Depardon contrasta com o tempo enquanto matéria modulada na obra do artista alemão Wolfgang Staehle, outro participante da mostra. Se, em Depardon, a equivalência entre o tempo fílmico e o tempo contínuo dos acontecimentos filmados coadunava-se com o desejo etnográfico do diretor, em Staehle, a opção pela fragmentação do tempo contínuo em imagens fixas presta-se ao desejo de retirar o espectador da imersão no cotidiano e levá-lo a reflexões sobre a própria existência.

### 3.4 Olhares entreolhados em Wolfgang Staehle

Durante sua estada em Watoriki, Wolfgang Staehle decidiu posicionar duas câmeras de vídeo uma contra a outra, a enorme distância entre elas: uma, situada no centro da grande casa comunal, direcionava-se à montanha que nomeia a comunidade; a outra, alocada no topo da montanha, voltava-se para a maloca. Os dois vídeos digitais resultantes, cada um com duração de vinte e quatro horas, foram intitulados, respectivamente, *Pareakiki (yano harani)* [a Montanha de pedra, vista da casa-aldeia] e *Yano a (Pareakiki harani)* [a casa-aldeia, vista da Montanha de pedra] [Fig. 101].<sup>530</sup> As câmeras foram programadas para capturar imagens fixas das paisagens a cada três segundos, aproximadamente.<sup>531</sup>

<sup>530</sup> No original, “*Pareakiki (yano harani) [la Montagne de pierre, vue de la maison-village]*” e “*Yano a (Pareakiki harani) [la maison-village, vue de la Montagne de pierre]*”. (ALBERT; CHANDES, 2003, p. 197; tradução minha.)

<sup>531</sup> Works 1995-2020. Wolfgang Staehle. Disponível em: <<https://www.wolfgangstaehle.info/pages.php?content=gallery.php&page=1&navGallID=1&activeType=gall>>. Acesso em: 23 fev. 2022.





[Fig. 101] STAEHLE, Wolfgang (1950- ). Acima, *Pareakiki (yano harani)* [a Montanha de pedra, vista da casa-aldeia]; abaixo, *Yano a (Pareakiki harani)* [a casa-aldeia, vista da Montanha de pedra]. 2003. Vídeos digitais. Duração: 24 horas (cada vídeo). Diretor: Wolfgang Staehle. Engenheiro programador: Jan Gerber. Pós-produção: Tim Jaeger. Vista da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2003. Fotografia: Patrick Gries. Arquivo: Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Na virada do milênio, Staehle deu início a esse tipo de experimentação com câmera fixa direcionada a uma dada paisagem por longo período. Desde *Empire 24/7* (1999-2004) – em que uma câmera capturava continuamente imagens do Empire State Building –, passando por *Untitled* (2001) – provavelmente seu mais famoso trabalho, no qual, capturando uma paisagem em Lower Manhattan durante alguns dias de setembro, terminou por registrar os ataques ao World Trade Center –, Staehle tem viajado pelo mundo registrando paisagens em países os mais diversos, como Estados Unidos, Brasil, Itália, Alemanha, Inglaterra, Croácia, Nova Zelândia, China.<sup>532</sup> O artista dialoga abertamente com o gênero da pintura de paisagem: para a escolha das obras de sua exposição individual na galeria novaiorquina Postmasters, em 2009, por exemplo, inspirou-se na série alegórica *The Course of Empire* (1833-36) do pintor estadunidense Thomas Cole.<sup>533</sup> Tratava-se, evidentemente, de dialogar com a paisagem pictórica para propor paisagens distendidas no tempo, baseadas no fluxo contínuo, a intervalos regulares, de imagens estáticas sob mesmo enquadramento. Em vídeo sobre essa exposição, Staehle reflete sobre a preferência por sequências de imagens fixas em vez do movimento em tempo real:

Usar a mesma técnica, mas reproduzindo em tempo real, faz algo estranho, pelo menos para mim, para minha mente, sabe... Tem a ver com o modo como experienciamos o tempo... E o tempo é um fenômeno, você sabe, é meio que... Se você tentar explicar a questão do tempo, você chega à questão do ser e à questão da presença... E essas são questões que me interessam... Idealmente, o que eu quero é que isso jogue você de volta em sua própria experiência de estar neste mundo.<sup>534</sup>

Reflexões sobre o tempo nas imagens são comuns à chamada era do “pós” (cinema/fotografia). Em textos recentes, o teórico belga radicado na França Philippe Dubois observa que as imagens contemporâneas são dotadas do que chama de “elasticidade temporal”: em vez da oposição estabelecida até a década de 1980 entre fotografia – como imobilidade, o “isto foi” barthesiano – e cinema – como movimento mimético àquele do mundo real –, as imagens contemporâneas, sobretudo a partir do advento das tecnologias digitais (mas não

---

<sup>532</sup> *Ibid.*

<sup>533</sup> NEWARTTV. Wolfgang Staehle at Postmasters Gallery. Nova York: NewArtTV, 2009. 1 vídeo (5 min 42 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9PkBkytGkAU>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

<sup>534</sup> *Doing the same technique but playing it back in real time, it does something strange at least to me, to my mind, you know... It has to do with the way we experience time... And time is a phenomenon, you know, it's kind of... If you try to explicate the question of time, you come to the question of being and the question of presence... And these are issues that interest me. Ideally what I want is that it throws you back into your own experience of being in this world. (Ibid.; transcrição e tradução minhas.)*

apenas), resultam significativamente da compreensão do tempo como matéria a ser modelada, modulada, com infinitas possibilidades de relações entre imobilidade e movimento, nas mais diversas velocidades, sem necessidade de filiação a um meio específico.<sup>535</sup> Além de intermediais, as imagens “pós-fotográficas” ou “pós-cinematográficas” são anacrônicas<sup>536</sup>, de maneira que a presença do prefixo “pós” de modo algum significa a superação/substituição do substantivo que precede, tampouco das imagens ligadas a uma denominada era “pré”, localizada sobretudo no século XIX, havendo grande riqueza de relações entre todos esses períodos.<sup>537</sup>

Dubois percebe, inclusive, significativa afinidade entre o “pré” e o “pós”, no sentido da modelagem da “matéria tempo”, associando os “filmes cronofotográficos sobre película móvel”<sup>538</sup> do francês Etienne-Jules Marey – que, em fins do século XIX, experimentou projetar as mesmas sequências fotográficas a diferentes velocidades, de modo a compreender, com crescente riqueza de detalhes, os movimentos dos corpos inscritos na película – às experimentações de artistas contemporâneos como o belga David Claerbout, que, em obras como *Untitled (Single-Channel View)* (1998/2000) e *Long Goodbye* (2007), faz coexistir na mesma imagem movimentos de seres (vivos ou não) em velocidades diferentes, com singular sutileza de montagem, incluindo a imobilidade como apenas mais um estágio nessa espécie de *continuum* temporal. Na era do “pós”, os artistas mais experimentais demonstrariam menos interesse pelo tempo mimético àquele do mundo exterior do que pelo tempo enquanto material a ser modelado, levando Dubois a observar, a partir dos anos 1990, a predominância de Marey sobre Lumière, cujo cinematógrafo fez sobressair o regime do tempo *mimesis* ao longo do século XX.<sup>539</sup>

Voltando a Staehle, é possível relacionar suas sequências de imagens estáticas, regularmente intervaladas, de uma mesma paisagem à “cronofotografia sobre placa fixa”<sup>540</sup> de Marey, método de análise do movimento que o francês desenvolvera antes do descrito acima

---

<sup>535</sup> Ver, dentre outros, os seguintes trabalhos do autor: DUBOIS, Philippe. Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do “pós”. Tradução de Beatriz Furtado. In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Phillipe (Org.). *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 16-37; DUBOIS, Philippe. *Photographie & Cinéma. De la différence à l’indistinction*. Milão: Éditions Mimésis, 2021; DUBOIS, In: MENDUNI; MARMO (Org.), 2018, p. 53-68.

<sup>536</sup> Dubois refere-se ao sentido que o termo “anacronismo” adquiriu após as abordagens recentes da obra do historiador da arte Aby Warburg, em especial por Georges Didi-Huberman. (DUBOIS, In: FURTADO; DUBOIS (Org.), 2019, p. 21 (nota 8).)

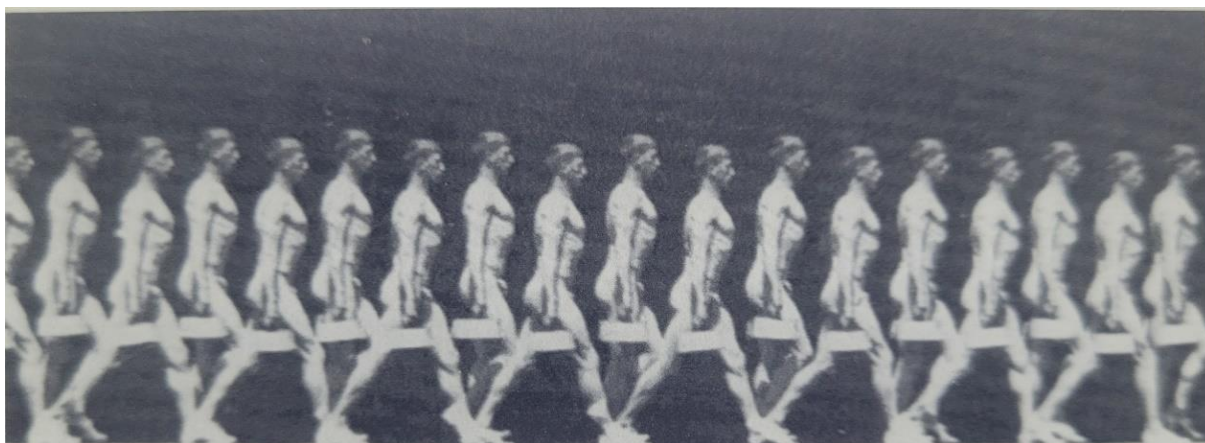
<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 20-23.

<sup>538</sup> No original, “*films chronophotographiques sur pellicule mobile*”. (DUBOIS, In: MENDUNI; MARMO (Org.), 2018, p. 60; tradução minha.)

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 59-68.

<sup>540</sup> No original, “*chronophotographie sur plaque fixe*”. (*Ibid.*, p. 55; tradução minha.)

[Fig. 102]. Nessa etapa anterior, Marey decompunha o movimento de um corpo numa sequência de imagens fixas, observando sucessivas posições assumidas por ele ao longo de seu trajeto. Em virtude das contradições inerentes a esse método – analisar o movimento a partir de sequências de imagens fixas não seria retirar a ele sua principal característica: a continuidade? –, Marey desenvolveu posteriormente a “cronofotografia sobre película móvel”.<sup>541</sup> No entanto, sem pretensões de análise científica, mas como possibilidade de expressão artística, o procedimento persiste, e inclusive infla-se, na era do “pós”: o próprio Staehle define a técnica da maioria de suas obras do século XXI como “cronofotografia digital”.<sup>542</sup>



[Fig. 102] MAREY, Etienne-Jules (1830-1904). *Homens caminhando com suporte de peso*. 1885. Cronofotografia sobre placa fixa. In: ANKELE, Daniel; ANKELE, Denise. *Étienne-Jules Marey: 100 photographic reproductions of motion studies of humans, horses and birds*. California: Ankele Publishing, LLC, 2011. *E-book*.

Em Staehle, a modulação do tempo adquire contornos filosóficos: trata-se de vincular os questionamentos sobre o tempo enquanto fenômeno às reflexões sobre ser e estar no mundo. A “matéria tempo” na obra presta-se a divagações sobre questões existenciais. A recusa do “tempo real” e a opção por sequências de imagens fixas capturadas em sucessão cronológica remete à fase “pré-cinema” e, ao mesmo tempo, situa-se no “pós” como questão contemporânea, em que a avalanche de imagens em “tempo real” a que somos submetidos requer, como contraponto, a pausa e o silêncio para reflexão e questionamento. A pausa em Staehle realiza-se por meio de mais de um recurso audiovisual: a permanência na tela de cada

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 55-59.

<sup>542</sup> Works 1995-2020. Wolfgang Staehle. Disponível em: <<https://www.wolfgangstaehle.info/pages.php?content=gallery.php&page=1&navGallID=1&activeType=gall>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

imagem fixa que, embora curta (alguns segundos), é suficiente para a percepção de que ali o movimento não ocorre tal qual no mundo “lá fora”; o plano geral único, que enquadra a paisagem sem permitir a identificação de personagens, levando a que a expressiva maioria das imagens surja ao espectador médio quase como uma “sucessão do mesmo”; a ausência de som, de modo a não haver interferências sonoras que se interponham à reflexão do espectador.

Se, nas obras realizadas em cidades, ainda vemos posições sucessivas de veículos automotivos, passantes, etc., o mesmo não ocorre nos vídeos realizados em Watorikî, gerados pelas duas câmeras que, a longa distância, se entreolham. Aqui, a ênfase recai, em grande medida, sobre variações na incidência da luz natural, gerando modificações de matizes e valores sobre os motivos, além de alterações na projeção das sombras [Fig. 103]. Na escala de valores, chega-se ao preto total, quando, à noite, a completa ausência de luz impossibilita o reconhecimento de qualquer motivo. Há, evidentemente, outras flutuações: a presença ou ausência de nuvens, que, no primeiro caso, assumem diferentes configurações entre imagens, além de alterações sutis em posições de elementos da flora, resultantes de variações na incidência de vento. No diálogo com a pintura de paisagem, é difícil não pensar nas séries de Claude Monet a partir de década de 1890, em que o pintor insiste em manter os mesmos motivos, ao longo de várias telas a óleo, a fim de captar os diversos matizes e valores oriundos das variações na incidência de luz natural sobre eles, em diferentes momentos do dia e estações do ano. A paisagem natural da montanha de Staehle parece estar mais próxima das cenas campestres da série *Les Meules* (1890-91), porém os diferentes enquadramentos das medas de feno ao longo das telas, divergindo da câmera fixa de Staehle, permitem também pensar em séries nas quais o ponto de vista do pintor é mais estável, mesmo com motivo arquitetônico, como *Cathédrales de Rouen* (1892-1894) [Fig. 104]. Guardada, mais uma vez, a enorme distância étnico-cultural, Staehle captura a “catedral” dos Yanomami (lembrando que, para eles, a montanha é a “casa dos espíritos”) em momentos sucessivos e regulares de um único dia, a partir de um ponto de vista fixo, com tecnologias desenvolvidas entre fins do século XIX (cronofotografia) e do século XX (vídeo digital).



[Fig. 103] Frames dos dois vídeos digitais de Wolfgang Staehle para a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt* – *Pareakiki (yano harani)* (acima) e *Yano a (Pareakiki harani)* (abaixo) –, mostrando variações na incidência da luz natural sobre os motivos. In: ALBERT; KOPENAWA, 2003, p. 140-143.



[Fig. 104] MONET, Claude (1840-1926). Série *Cathédrales de Rouen*. 1892-1894. Óleo sobre tela. Em sentido horário: 1) *La Cathédrale de Rouen. Le Portail, temps gris*. 1892. 100,2 x 65,4 cm. Musée d'Orsay, Paris.<sup>543</sup> 2) *La Cathédrale de Rouen. Le Portail, soleil matinal*. 1893. 92,2 x 63 cm. Musée d'Orsay, Paris.<sup>544</sup> 3) *Cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint Romain, plein soleil, harmonie bleue et or*. 1893. 107 x 73,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.<sup>545</sup> 4) *Rouen Cathedral, West Façade, Sunlight*. 1894. 100 x 65,8 cm. National Gallery of Art, Washington DC.<sup>546</sup> 5) *Rouen Cathedral: setting sun (symphony in grey and black)*. 1892-94. 100 x 65 cm. National Museum Cardiff, Cardiff.<sup>547</sup> 6) *Rouen Cathedral: The Portal (Sunlight)*. 1894. 99,7 x 65,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.<sup>548</sup>

<sup>543</sup> Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-cathedrale-de-rouen-le-portail-temps-gris-1288>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<sup>544</sup> Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-cathedrale-de-rouen-le-portail-soleil-matinal-1287>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<sup>545</sup> Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-cathedrale-de-rouen-le-portail-et-la-tour-saint-romain-plein-soleil-1285>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<sup>546</sup> Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/wwEuC67zYZZZBA?hl=fr>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<sup>547</sup> Disponível em: <[https://museum.wales/collections/online/object/77565e2f-91e1-308d-b42a-bbad247ea437/Rouen-Cathedral-setting-sun-symphony-in-grey-and-black/?field0=string&value0=claudemonet&field1=with\\_images&value1=1&index=6](https://museum.wales/collections/online/object/77565e2f-91e1-308d-b42a-bbad247ea437/Rouen-Cathedral-setting-sun-symphony-in-grey-and-black/?field0=string&value0=claudemonet&field1=with_images&value1=1&index=6)>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<sup>548</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437124>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

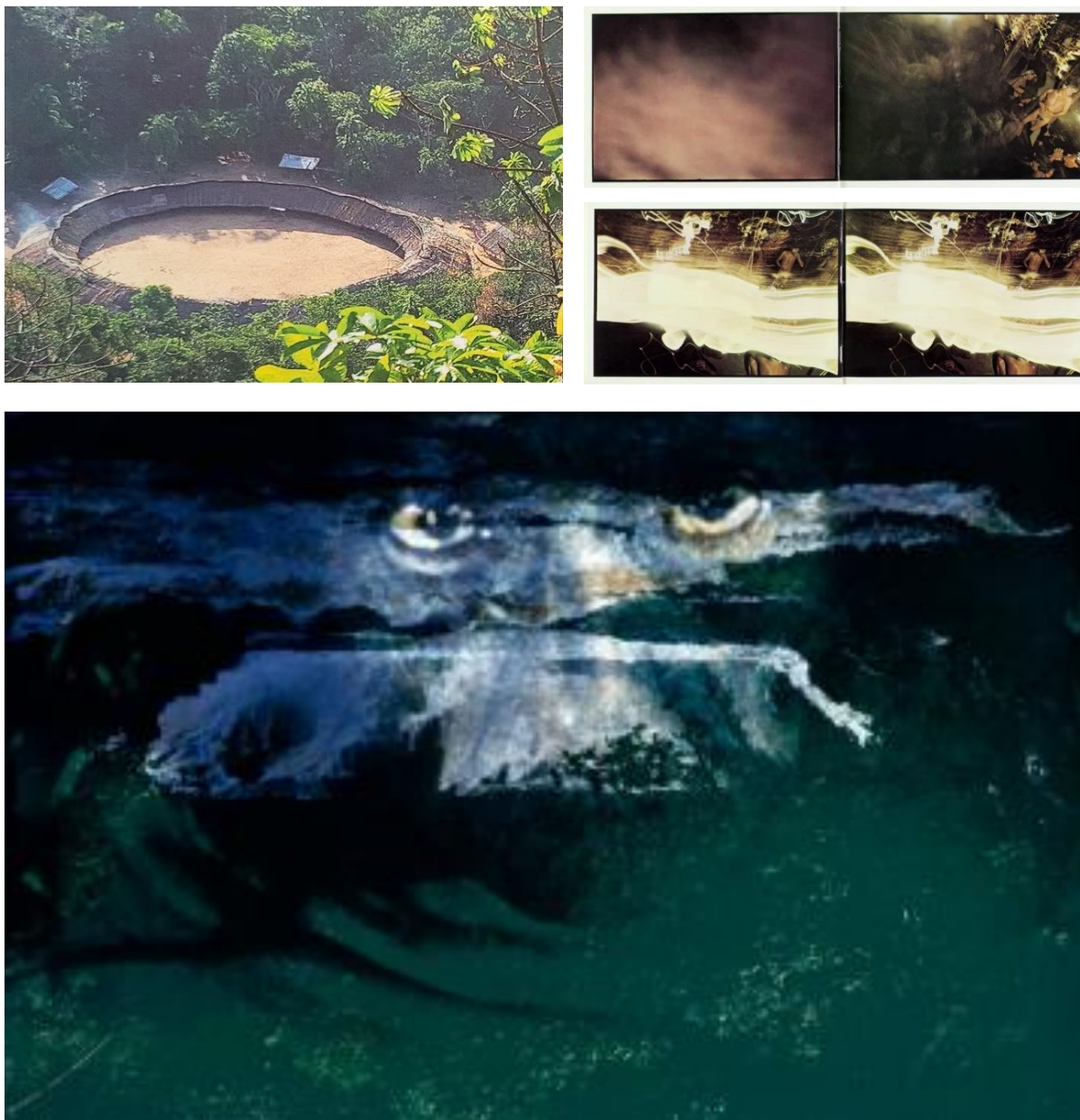
O conjunto dos dois vídeos de Staehle parece evocar a troca de olhares entre xamãs yanomami e *xapiri*. O enquadramento visto por meio da câmera posicionada no centro da aldeia aludiria ao olhar dos xamãs para a casa dos *xapiri*, ao passo que o enquadramento gerado pela câmera situada no topo da montanha evocaria, em contrapartida, o olhar dos *xapiri* para a casa dos xamãs. Retornando às ideias de Viveiros de Castro, trata-se aqui de duas perspectivas – e, portanto, dois mundos – que se entreolham: cada sujeito olha para o outro a partir de sua própria casa, talvez metáfora para o próprio mundo. Na perspectiva evocada pela câmera de baixo, humanos são os xamãs yanomami, que olham para os *xapiri* em profunda reverência, na ânsia de que estes desçam à aldeia e se deixem ver e ouvir quando convocados nos rituais específicos. Já na perspectiva evocada pela câmera de cima, humanos são os *xapiri* que, situados em posição privilegiada na cadeia perspectivista, tudo veem e tudo ouvem, mas escolhem por quem, e em que condições, deverão ser vistos e ouvidos. Em *Yano a (Pareakiki harani)* [a casa-aldeia, vista da Montanha de pedra], portanto, com a imagem videográfica evocando o olhar dos *xapiri*, uma relação intrínseca entre “imagem ocidental” e *utupë* é estabelecida, seguindo a proposta da curadoria: lembremos que a noção de *xapiri* é uma das acepções possíveis para o termo *utupë*, conforme discutido no capítulo anterior, com base nas ideias de Albert.

Nas obras de sua longa série de imagens fixas regularmente intervaladas, o desejo de Staehle mostra-se mais paisagístico que etnográfico: a câmera mantém-se à longa distância das pessoas das localidades escolhidas, captando apenas etapas de seus deslocamentos, sem acesso a identidades, motivações, histórias de vidas. As pessoas estão para a câmera assim como formigas em nosso cotidiano. No caso yanomami, no entanto, embora a abordagem paisagística permaneça mais explícita, o artista precisou compreender um importante aspecto etnográfico, ligado ao pensamento xamânico da comunidade, para a concepção conceitual das obras. Apesar de talvez pouco acessível ao visitante médio da mostra, a opção pelo trabalho com duas câmeras e o posicionamento específico de cada uma, metaforizando a troca de olhares entre Yanomami e *xapiri*, atrelam o mais aparente interesse paisagístico ao menos óbvio desejo etnográfico.



### 3.5 Claudia Andujar em revista

É possível relacionar as obras de Staehle para a mostra *Yanomami, l'esprit de la forêt* com imagens de Andujar já discutidas neste trabalho. Quanto ao ângulo da tomada, a câmera que evoca o olhar dos *xapiri* para a aldeia em *Yano a (Pareakiki harani)* pode ser associada àquelas que, posicionadas acima dos corpos, captam Yanomami em rituais xamânicos, em páginas do fotolivro *Amazônia*. Mais do que os diferentes dispositivos utilizados – câmera fotográfica analógica, em Andujar; câmera digital de vídeo, em Staehle –, o que salta aos olhos, sobretudo, são os diferentes graus de artifício na construção das imagens: as de Staehle surgindo quase como resultados da observação direta da natureza, evidentemente mediada pela câmera; as de Andujar demonstrando alto grau de experimentalismo sobre recursos fotográficos – *flash*, tempo de exposição, movimento da câmera, etc. Em ambos os casos, as lentes das câmeras podem ser compreendidas como metáfora para o olhar dos *xapiri*, com sua visão onipotente a observar, de cima, a comunidade Yanomami. Em obra da série *Sonhos* discutida no capítulo anterior [Fig. 75], é possível pensar, como vimos, que, ao inalar *yãkoana*, realizando, em seguida, os cantos e coreografias destinados a determinados *xapiri*, o xamã passaria a ver o olhar que o olhava primeiro, e, mais que isso, assumiria a perspectiva vinculada a esse olhar, enxergando a aldeia e a floresta a partir de cima, do topo da montanha, tal como a imagem ancestral que então presentificaria. Metaforizados, nas imagens anteriores, pelas lentes das câmeras, os olhos aparecem explicitamente nesta montagem de Andujar, podendo evocar, ao mesmo tempo, o olhar dos *xapiri* e do xamã tornado *xapiri* [Fig. 105].



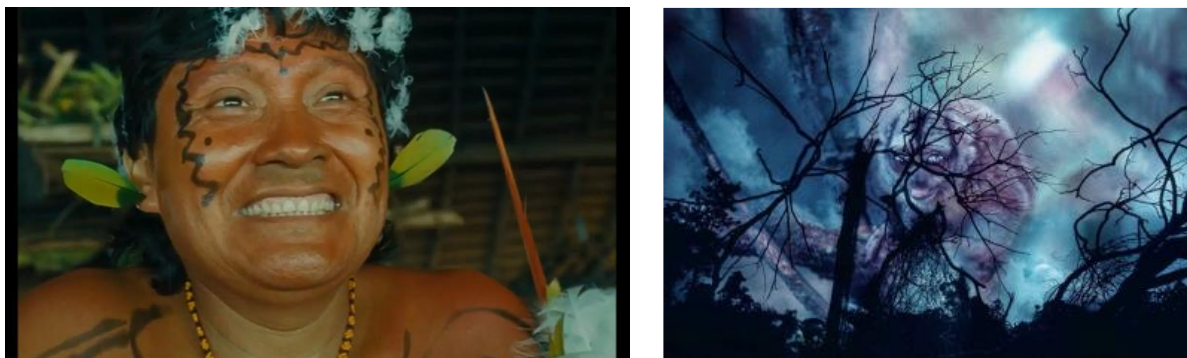
[Fig. 105] Evocação do olhar dos *xapiri* em obras de Staehle e Andujar. Em sentido horário: 1) Frame do vídeo *Yano a (Pareakiki harani)* (2003), de Wolfgang Staehle; 2) Páginas duplas do livro *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love, mostrando fotografias de Andujar; 3) Fotografia da série *Sonhos Yanomami* (1974-2003), de Claudia Andujar.

Pensando comparativamente nas abordagens do xamanismo yanomami por Depardon e Andujar, especificamente em *Chasseurs et Chamans* e *Sonhos*, poderíamos dizer que, enquanto o diretor mostra a sessão xamânica do ponto de vista de um não-xamã, a fotógrafa, por sua vez, procura mostrá-la do ponto de vista de um xamã: visões que a este se tornariam acessíveis durante o transe, evidentemente mediadas pela compreensão não-xamânica da artista. O filme de Depardon busca narrar acuradamente uma sessão de xamanismo terapêutico presenciada pelo diretor: como estão vestidos e adornados os xamãs, como agem em cada momento da sessão, como se portam o doente e a reduzida plateia dispersa pela casa. O artista mostra aquilo que vê com seus “olhos de fantasma”<sup>549</sup>: aquilo que nós, ocidentais, provavelmente veríamos se estivéssemos no lugar dele. A montagem fílmica presta-se a narrar como a sessão se desenvolve em ordem cronológica, situando-a no espaço e relacionando-a a situações paralelas, como as atividades ou o repouso das mulheres e os jogos de futebol dos garotos. Se Depardon, em seu primeiro contato com os Yanomami, procura mostrar mais que interpretar, Andujar, após mais de três décadas de íntima convivência, sente-se à vontade para interpretar imagetivamente aspectos do que compreendeu sobre as visões dos xamãs, a partir daquilo que eles lhe narraram e desenharam acerca de seus sonhos. Ambos os artistas procuram ser honestos com seu grau de conhecimento sobre o “outro”.

Divagando sobre a relação entre imagens apresentada pela figura 106, é possível imaginar que o xamã sob efeito da *yãkoana*, visto pela câmera cinematográfica de Depardon, torna-se, em seu transe, o macaco-aranha “visto” pela câmera fotográfica de Andujar, que, no campo simbólico da arte, conseguiria ver aquilo que vê o xamã-macaco. Retornando ao perspectivismo, pode-se pensar que cada câmera alude a uma determinada perspectiva, que, por sua vez, implica um mundo respectivo. A câmera de Depardon vê o mundo cujo sujeito é o homem comum, não-xamã; já a de Andujar vê outro mundo, cujo sujeito é, ao mesmo tempo, o xamã e o espírito, dado que o transe permite a transformação do primeiro no segundo. Na cadeia perspectivista, o sujeito que vê pela câmera de Andujar é predador por excelência, podendo mesmo devorar aquele que vê pela de Depardon. Sendo os geradores das imagens sujeitos distintos, com corpos distintos, o que eles veem e experimentam são mundos também distintos, entre os quais o abissal intervalo é denunciado pelo padrão cromático de cada imagem.

---

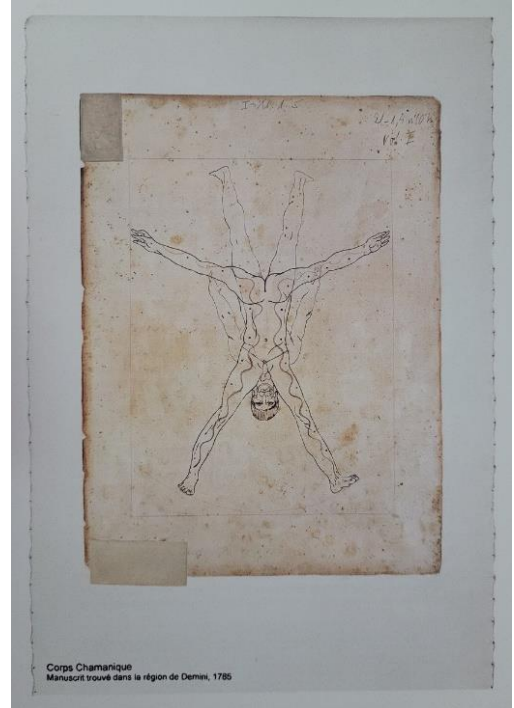
<sup>549</sup> Ver nota 148, no primeiro capítulo desta tese.



[Fig. 106] O olhar não-xamânico de Depardon e o olhar “xamânico” de Andujar. À esquerda, frame do filme *Chasseurs et Chamans* (2003), dirigido por Raymond Depardon. À direita, fotografia da série *Sonhos Yanomami* (1974-2003), de Cláudia Andujar.

Quanto a Varejão e Andujar, é possível fazer dialogar *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* com outra fotografia de *Sonhos* abordada no capítulo anterior [Fig. 74], relacionando ambas as imagens ao processo de iniciação xamânica yanomami, conforme relatado por Kopenawa e Albert [Fig. 107]. Enquanto a fotografia de Andujar parece apresentar a dolorosa fase de retalhamento da imagem do corpo do xamã iniciante, desmembrada pelos *xapiri* em muitas partes, que eles mesmos levam “muito além da terra dos brancos”<sup>550</sup>, a fim de limpá-las, purificá-las e potencializá-las à semelhança de suas próprias imagens-corpos, a pintura de Varejão parece remeter ao desfecho do rito iniciático, em que as partes aprimoradas da imagem do corpo são reencaixadas de maneira invertida, gerando no novo xamã a sensação de prazer de um renascimento. Nesse caminho interpretativo, a obra de Andujar apresentaria apenas a imagem do corpo do xamã – *utupë* –, cuja cabeça, separada do tronco, seria levada pelas mãos dos *xapiri*, enquanto a pintura de Varejão evocaria tanto o corpo como sua imagem-essência, sendo o corpo a paródia do *Homem vitruviano* e *utupë* a figura em orientação invertida. Mas essa separação é, ao mesmo tempo, tensionada pela ironia da artista carioca, que retira a cabeça a uma das figuras e faz coincidir o tórax de uma com as nádegas da outra: afinal, quais seriam mesmo as fronteiras entre o corpo e seu duplo?

<sup>550</sup> KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 154.



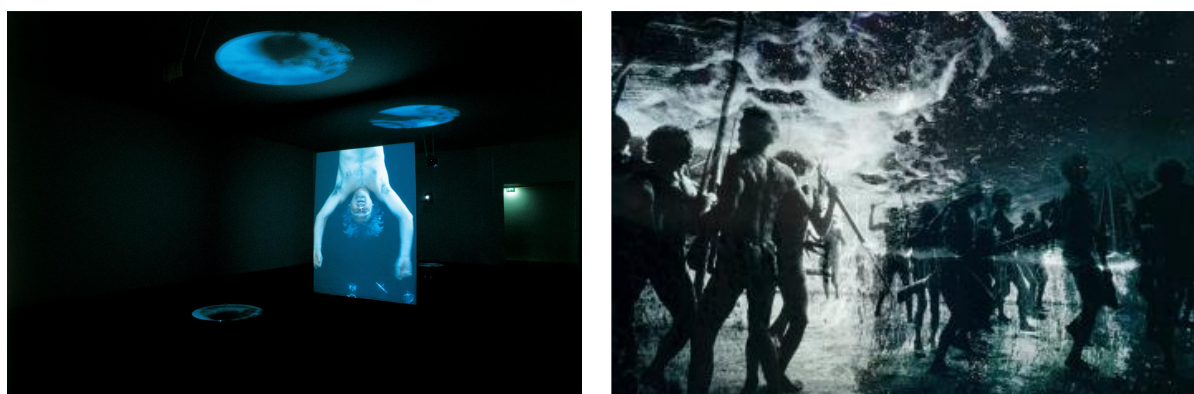
[Fig. 107] Evocação do processo de iniciação xamânica yanomami em obras de Andujar e Varejão. À esquerda, fotografia da série *Sonhos Yanomami* (1974-2003), de Claudia Andujar. À direita, a pintura (óleo sobre linho) *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003), de Adriana Varejão.

Retornando a Foster<sup>551</sup>, é possível pensar que, enquanto Varejão, após curta vivência entre os Yanomami, prefere continuar lidando sobretudo com “anteparos”, Andujar, após contato prolongado com o que está sendo aqui chamado de “real” – o modo de viver e pensar yanomami –, percebe que “anteparos” disseminados em fotografia não seriam suficientes para evocar aquilo que ela via, ouvia e compreendia do “outro”: o “real” transbordava e, ao longo das décadas, ela foi criando mecanismos fotográficos para evocá-lo. Foi preciso desenvolver novos recursos técnicos para remeter-se a uma cosmovisão complexa, que não separa, à nossa maneira, humanos de animais, visível de invisível. É possível, todavia, que os estratagemas técnicos elaborados pela fotógrafa a fim de aludir ao “real” yanomami venham a tornar-se “anteparos” para futuras gerações de criadores visuais que se dediquem ao universo ameríndio.

Quanto a Hill, após alguns dias entre os Yanomami, o artista prefere mostrar, na obra realizada para a exposição, a própria figura em vez de figura(s) do “outro”. A metáfora visual é explícita, já que o artista substitui a figura do xamã pela própria figura, em condições, em certa medida, semelhantes às daquele quando participa de sessões xamânicas. Apresentado em ambas as direções verticais, o corpo do artista assume tanto o lugar do corpo como da

<sup>551</sup> FOSTER, 2018, p. 130-167.

imagem-corpo do xamã. Em *Sonhos*, a substituição operada por Andujar não é visual: a metáfora é mais sutil. Como as imagens evocam visões xamânicas, o elemento substituído está fora de cena: é o próprio xamã, que acessa as imagens com seus olhos empoderados pela *yãkoana* [Fig. 108]. Evidentemente, não são aquelas imagens bidimensionais que ele acessa, já que o que vê no transe são imagens que não se materializam sobre um suporte que não seja o próprio corpo. Mas, com visão não-xamânica, Andujar procura interpretar essas imagens sobre suporte fotográfico, gerando imagens no sentido que nós, ocidentais, as entendemos. Nesse processo de buscar dar forma ao que ele vê, a arte permite que Andujar assuma simbolicamente o lugar do xamã. O procedimento de substituição é rebuscado: trata-se de substituir aquele que gera a imagem, o xamã pela artista, numa outra maneira de desvelar pontos de contato entre os pensamentos artístico e xamânico – um dos objetivos curatoriais da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*.



[Fig. 108] Hill assume o lugar do xamã na obra; Andujar o faz fora da obra, enquanto geradora de imagens. À esquerda, vista da instalação *Impressions d'Afrique* (2003), de Gary Hill. À direita, fotografia da série *Sonhos Yanomami* (1974-2003), de Claudia Andujar.

Poderíamos pensar, com Foster, em “superidentificação”? Quando Kopenawa “explica” as imagens de *Sonhos* para o público na Galeria Vermelho, segundo relato de Andujar<sup>552</sup>, não estaria ele atestando que os pontos de vista da artista e de seu povo são coincidentes – o que, segundo o modelo fosteriano do artista-etnógrafo, baseado, por sua vez,

<sup>552</sup> ANDUJAR, *apud* MAUAD, 2012, p. 139.

no modelo benjaminiano do artista-produtor, contribuiria para alienar ainda mais o “outro”, em vez de emancipá-lo?

É difícil imaginar que uma certa convergência de pontos de vista não tenha acontecido após tanto tempo de convivência. As relações, quando duradouras e profundas, acabam por modificar ambas as partes, afetar os dois lados: cada um se torna um pouco do “outro”, sem, evidentemente, deixar de ser “eu” – “nós”, no caso yanomami. Tendo perdido, muito jovem, a família de seu pai para os nazistas, e mantendo uma relação fragmentada com outros familiares, como a mãe e o tio que a abrigou nos Estados Unidos, Andujar decidiu, nos arredores de seus quarenta anos, adotar os Yanomami como família, tendo sido também adotada por eles, que passaram a chamá-la de “mãe”. “Está tudo muito ligado à minha infância, acompanhei a morte dos meus ancestrais, tentei dar vida para outros”, diz, em 2017, em entrevista à revista *Trip*.<sup>553</sup> “– Pensou em ter filhos? – Nunca fiz questão. Sempre falo que meus filhos são 20 mil Yanomami. Eles também falam isso. Para mim era mais importante defender os Yanomami do que tentar ter um filho”, afirma na mesma ocasião.<sup>554</sup>

A consciência da conexão visceral que a ligava àquele povo surgiu já na década de 1970. Em texto publicado em 1975, no jornal *Ex-*, a artista poeticamente narra o momento em que, comovida, despedia-se de uma de suas longas estadas na floresta:

E o jipe chegou. Havia três ou quatro índios olhando com curiosidade minha parafernália. Ia embora. Falei pouco, estava emocionada. Lá, estava em casa. Me sentia bem, era como se sempre tivesse estado lá, integrada. Esse pequeno mundo na imensidão do mato amazônico era meu lugar e sempre será. Estou ligada ao índio, à terra, à luta primária. Tudo isso me comove profundamente. Tudo parece essencial. E talvez nem entenda tudo, e não pretendo entender. Nem preciso, basta amar. Talvez sempre procurei a resposta à razão da vida nessa essencialidade. E fui levada para lá, na mata amazônica, por isso. Foi instintivo. À procura de me encontrar.<sup>555</sup>

A relação tornou-se duradoura e profunda justamente porque atendia a necessidades de ambas as partes: ela, a “ocidental”, atingida pelo pior do pensamento e da tecnologia ocidentais – a guerra e o extermínio em massa –, precisava do acalento de uma família, já que

<sup>553</sup> ANDUJAR, Claudia. Claudia Andujar, a lutadora. Entrevista a Fernando Luna. *Trip*, n. 263, 27 mar. 2017. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

<sup>554</sup> *Ibid.*

<sup>555</sup> ANDUJAR, Claudia. Relação: Homem Pra Homem. Entrevista a Alex Solnik. *Ex-*, n. 14, set. 1975, p. 19.

pôde usufruir pouco de sua família biológica; eles, os “subalternos” no processo colonizatório, igualmente atingidos pelo pior do pensamento e da tecnologia ocidentais – as epidemias, as invasões e o extermínio em massa –, precisavam do acalento de uma “mãe”, que os defendesse e os ensinasse a lutar com armas dos brancos: palavras. Seria esperado que, ao longo das décadas, cada parte da relação se visse afetada pela outra: “– O que você aprendeu com os Yanomami? – Tudo... Que valeu a pena viver a vida. – E o que você ensinou a eles? – Que têm os mesmos direitos que qualquer ser humano de viver a vida deles, na terra deles”, afirma na citada entrevista de 2017.<sup>556</sup> Sobre a morte, mesmo não aceitando bem a ideia da finitude, revela, na mesma ocasião, ter já decidido sobre o próprio fim: “Pedi para o Davi fazer em mim o ritual dos Yanomami quando eu morrer, lá na aldeia. Eles são cremados, para liberar o que nós chamamos de alma. Para essa coisa sair do corpo e se espalhar pelo mundo”.<sup>557</sup>

É evidente que a relação de Andujar com o povo Yanomami é bem mais duradoura e consistente do que aquelas dos artistas analisados da mostra da Fundação Cartier – o que contribui para que a fotógrafa alcance maiores graus de densidade e profundidade no conjunto de sua obra sobre esse povo. Por outro lado, justamente pelo maior nível de intimidade na relação, a atuação artístico-política de Andujar poderia ser alvo mais fácil da alcunha de “mecenato ideológico”. Segundo Foster, era esse o receio de Benjamin em relação ao artista de esquerda que se alinhava ideologicamente ao “outro” proletário: o artista passaria a assumir a voz do “outro”, a falar por ele, o que poderia aliená-lo ainda mais no jogo das relações de poder.<sup>558</sup> Não parece ser esse o caso de Claudia Andujar em relação ao “outro” colonialmente subalternizado, ao longo das cinco décadas que separam a artista de seu primeiro encontro com os Yanomami.

Como, à época em que a fotógrafa os conheceu, nos anos 1970, os Yanomami ainda constituíam povo de contatos esparsos com a sociedade ocidental, a relação de “mecenato ideológico” parece ter sido necessária num primeiro momento da atuação da CCPY, quando, com a construção da rodovia Perimetral Norte, viu-se a necessidade imediata de defesa dos membros da comunidade contra as epidemias, a poluição e a desorganização social causadas pela repentina afluência de trabalhadores para a operacionalização da estrada. Nas décadas seguintes, porém, a ONG passou a contribuir para que os Yanomami adquirissem as habilidades necessárias para atuarem na defesa de seus próprios direitos, por meio, por exemplo, do

---

<sup>556</sup> ANDUJAR, 2017.

<sup>557</sup> *Ibid.*

<sup>558</sup> FOSTER, 2018, p. 168-194.



estritamente de laços com Davi Kopenawa, colaborando para sua capacitação como líder político. Em várias ocasiões, incluindo a abertura da exposição *Claudia Andujar: a luta Yanomami* no IMS paulista, em dezembro de 2018, Kopenawa, referindo-se a Andujar como sua “mãe”, diz que ela o ensinou a lutar não com armas, mas com palavras, em defesa de seu povo.<sup>559</sup>

A partir da década de 1990, a CCPY passou também a empreender um programa de educação bilíngue, que visava a ensiná-los o português e um sistema de escrita para a família linguística Yanomami, elaborado por linguistas e antropólogos vinculados ao projeto.<sup>560</sup> Esse processo de capacitação alicerçou o surgimento, em 2004, da Hutukara Associação Yanomami, organização não governamental empreendida por membros do próprio grupo ameríndio, “cujos representantes e aliados locais cobrem praticamente todas as regiões do seu território”<sup>561</sup>, constituindo-se na maior ONG yanomami no Brasil.<sup>562</sup> Desse modo, a um possível “mecenato ideológico” inicial, seguiu-se, por parte de Andujar e seus parceiros da CCPY, um progressivo movimento de capacitação dos Yanomami para habilitá-los a falarem por si próprios na arena política ocidental.

A valorização benjaminiana da solidariedade com o “outro” na prática das ações, e não apenas na teoria ou ideologia, perpassa, assim, a trajetória de Andujar com os Yanomami. Entre fins da década de 1970 e princípios dos anos 1990, no auge da luta da CCPY pela demarcação do território yanomami, seu papel de artista foi obscurecido em favor do papel de ativista. Várias falas suas são significativas a esse respeito, como o trecho a seguir da citada entrevista à *Trip*: “– Você viu aldeias destruídas pelas epidemias, mas nunca vi nenhuma foto sua disso. – Não tinha tempo para isso, senti que era mais importante salvar vidas”.<sup>563</sup> Em outro momento, na mesma entrevista, afirma: “Não sei se sou artista, nem me pergunto. Se a fotografia foi um caminho para os índios serem conhecidos e respeitados, isso é o mais importante”.<sup>564</sup> O curador Paulo Herkenhoff cita mais uma potente declaração da artista nessa

---

<sup>559</sup> Estando presente no evento de abertura da exposição no IMS paulista, a 15 de dezembro de 2018, assisti pessoalmente a essa emocionante fala de Kopenawa. O IMS disponibiliza, em seu canal no YouTube, um vídeo mostrando o depoimento de Kopenawa e a entrevista de Andujar ao curador Thyago Nogueira nessa ocasião. (IMOREIRASALLES. Abertura / Claudia Andujar: a luta Yanomami. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018. 1 vídeo (80 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3aiA64jz78A>>. Acesso em: 3 jun. 2022.)

<sup>560</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 555-556.

<sup>561</sup> “*dont les représentants ou alliés locaux couvrent pratiquement toutes les régions de leur territoire*” (ALBERT; KOPENAWA, 2022, p. 61; tradução minha).

<sup>562</sup> ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 555-556.

<sup>563</sup> ANDUJAR, 2017.

<sup>564</sup> *Ibid.*

direção: “Não tenho mais tempo de fotografar. (...) Na verdade faço muito mais que isto, a fotografia, que é uma coisa mínima”.<sup>565</sup> Com isso, Andujar minimiza o papel da arte na luta política. Sente que precisa estar em campo, ajudando diretamente a salvar vidas, ou inserida no terreno das negociações com entidades públicas e privadas, para a conquista das causas defendidas. A arte não é suficiente quando é o genocídio que se presencia.

No texto em homenagem ao aniversário de noventa anos da artista, comemorados em 2021, Albert conta que, à época em que os dois se conheceram, uma epidemia de rubéola assolava aldeias Yanomami, disseminada em dezembro de 1976 a partir de um posto da FUNAI, vitimando inúmeros habitantes. No ano seguinte, após ter passado dois meses em campo, junto a Zacquini, socorrendo os últimos sobreviventes, Andujar havia sido expulsa do território por um agente da FUNAI, que alegava ser sua presença uma ameaça à “segurança nacional”, conforme discutido no primeiro capítulo. À época menos visado por ser estudante, Albert conseguiu retornar ao território yanomami em fevereiro de 1978, quando, desolado, testemunhou a tragédia, enumerando sessenta e oito vítimas na região do alto Catrimani.<sup>566</sup> Nos anos seguintes, situações como essa viriam a repetir-se, em decorrência de outras epidemias.

É a esse senso de urgência, quando a morte impiedosamente se impõe, a que Andujar se refere quando alega não ter tempo para fotografar. Diante do extermínio, o que será feito: registrar em imagens o sofrimento e a morte, ou tentar salvar aqueles que ainda estão vivos? Para ela que, criança, havia impotentemente sofrido o extermínio de familiares, a segunda opção era a única possível. “Que balanço faz da sua vida até aqui, foi boa, foi ruim?”, pergunta o entrevistador da *Trip* Fernando Luna, ao que Andujar responde: “Não vejo como boa nem ruim. Não tenho como julgar a vida. Sempre tive uma vida complicada. Não é bom quando você briga com tudo ao redor. Mas sou muito idealista, e você deve brigar pelo seu idealismo. É a razão da minha vida”.<sup>567</sup>

O engajamento prático continua com a preocupação da artista de fazer com que os recursos obtidos com a comercialização de suas obras beneficiem os Yanomami. O contrato de Andujar com a Galeria Vermelho estipula que um terço do valor das vendas seja encaminhado para a comunidade, por meio da Hutukara, conforme ela mesma faz questão de explicar:

---

<sup>565</sup> ANDUJAR, *apud* HERKENHOFF, In: ANDUJAR, 2005, p. 234.

<sup>566</sup> ALBERT; KOPENAWA, 2022, p. 41-42.

<sup>567</sup> ANDUJAR, 2017.

A Galeria Vermelho vende meus trabalhos por um valor que é dividido em três partes: um terço para mim, outro para a galeria e outro para os Yanomami. Não sei se tem muitas galerias que aceitariam isso [galerias de arte costumam ficar com 50% do valor da obra, e o artista com os outros 50%]. No momento, esse dinheiro está dirigido para [Hutukara], a associação do Davi, que conheço melhor. Hoje em dia, tudo vive de dinheiro, os Yanomami também. Quero registrar que esse dinheiro é para ser usado na educação e saúde dos índios.<sup>568</sup>

É difícil situar ou classificar uma trajetória de vida tão particular. Mesmo diante da chamada “virada etnográfica” na arte contemporânea, conforme formulada por Foster, não é esperado encontrar artistas com tamanho compromisso e engajamento com uma única comunidade, de modo contínuo, por tanto tempo de vida. O autor critica a superficialidade no envolvimento da maioria dos “artistas-etnógrafos”, que pouco se esforçam por compreender aspectos históricos e culturais das comunidades escolhidas e colaborar com elas de modo benéfico para ambos os lados: “Quase naturalmente, o projeto se extravie da colaboração à automodelagem, de um descentramento do artista como autoridade cultural a uma reconstrução do outro sob a capa neoprimitivista”, constata o crítico.<sup>569</sup>

Talvez seja o caso de algumas obras da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, conforme apontado pelos críticos anteriormente citados – o que não obscurece o mérito da mostra de conferir visibilidade às reivindicações yanomami no cenário internacional. O projeto da Fundação Cartier, contudo, de financiar artistas para permanecerem poucos dias entre os Yanomami e, a partir dessa curta experiência, criarem obras para uma exposição é, evidentemente, consonante com as “*flaneries*” da “virada etnográfica” – adensadas, certamente, pela longa experiência e o compromisso ético de Albert, o mediador, com os Yanomami.

Do ponto de vista da experiência com a comunidade, não se pode comparar as “*flaneries*” de uns com o engajamento prolongado de outros: enquanto uns realizam obras sobre um povo específico para uma dada exposição, outros as realizam como projeto de vida, como é o caso de Andujar. Quando se confrontam experiências tão díspares, há de se fugir à tentação de, já de partida, acusar uns por não serem tão engajados quanto outros, uma vez que, se o que está em jogo são projetos de vida, é possível ao artista realizar um trabalho sobre/com dada comunidade – buscando fazer com que os frutos da interação sejam benéficos para ambos os lados – sem a ela dedicar uma vida inteira. Mas é provável que a qualidade e a profundidade

---

<sup>568</sup> *Ibid.*

<sup>569</sup> FOSTER, 2018, p. 190.

das relações se façam refletir também nos trabalhos artísticos realizados e, em análises comparativas entre obras distintas – procedimento caro à História da Arte como disciplina –, é relevante, no caso da “arte *quasi*-antropológica” fosteriana, explicitarem-se as condições e especificidades das interações que alicerçaram o surgimento de cada uma delas.

Quanto à relação de Andujar com o chamado “mito dos povos primeiros”, discutido ao longo deste capítulo, é possível dizer que seu modo de lidar com a expectativa de primitivismo diante do povo Yanomami foi-se modificando ao longo das décadas de convivência e trabalho. Vimos, no primeiro capítulo, que o motivo pelo qual seu amigo René Fuerst lhe teria sugerido dedicar-se aos Yanomami seria tributário do manifesto desejo da artista de realizar prolongado trabalho fotográfico junto a um grupo ameríndio pouco contactado. O citado trecho do depoimento publicado no jornal *Ex-*, em 1975, é permeado de certo romantismo rousseauiano: “Estou ligada ao índio, à terra, à luta primária. Tudo isso me comove profundamente. Tudo parece essencial”.<sup>570</sup> “Talvez sempre procurei a resposta à razão da vida nessa essencialidade”.<sup>571</sup> Em anotações de 1976-77, citadas por Thyago Nogueira, o tom da fotógrafa é de lamentação, desconforto e reflexão: ela, que, no início dos anos 1970, havia conhecido um povo que andava nu e mantinha contatos esporádicos com os brancos, sentiu-se incomodada, dentre vários outros aspectos, com a introdução de calções na vestimenta dos homens do grupo, após o contato maciço com os trabalhadores da rodovia Perimetral Norte.

Dia de festa entre os Opiki thëri. Os homens estavam alucinados, tomando *yãkoana*. Exuberantes, corriam por todo lado na grande casa comunitária, entre gritos e cantos. Quis registrar essa festa e euforia, mas era difícil. Com a máquina fotográfica na mão, a realidade tornou-se diferente. A poluição visual ficou muito evidente. Os calções sujos, recentemente chegados ao mundo Yanomami, brigavam com a paisagem do ritual. Por que este desconforto com a câmera na mão? Não consigo aceitar a realidade, o transtorno do contato mal resolvido do índio com os ‘brancos’ durante a construção da estrada? Quero me iludir? Quero iludir os outros? Por quê? Por que lá no meu mundo me desiludi também, agora quero provar que aqui encontrei a simplicidade de viver, o bem-estar?<sup>572</sup>

Ao refletir sobre o próprio desejo de “pureza” cultural, a artista empreende uma paralaxe: observa a si mesma enquanto observa o “outro”. Reconhece que o desejo de permanência do povo Yanomami tal como o havia conhecido poderia atender a outro desejo:

---

<sup>570</sup> ANDUJAR, 1975, p. 19.

<sup>571</sup> *Ibid.*

<sup>572</sup> ANDUJAR, *apud* NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 233.

de fuga à própria decepção com o mundo ocidental – exatamente a mola propulsora do “mito dos povos primeiros”, conforme explicado por L’Estoile. Evidentemente, o desconforto de Andujar estava ligado não apenas ao desejo de manutenção de um certo “paraíso perdido”, como também à empatia pelo “outro”, ao constatar seu sofrimento diante do contato maciço, do qual as epidemias estavam entre as consequências mais graves, conforme ela mesma testemunhava à época dessas anotações.

Com o passar dos anos, as várias estadas em território yanomami e o intenso trabalho à frente da CCPY levaram-na, aos poucos, a lidar com o contato de maneira distinta: do lamento profundo à elaboração, junto a seus aliados, de estratégias para a sobrevivência física e cultural dos Yanomami diante da nova realidade que se impunha. Em texto no livro *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*, de 1998, a artista faz uso de tom mais ameno ao referir-se às mudanças na vida da comunidade a partir do contato maciço com os “brancos”, iniciado mais de vinte anos antes:

A vida dos Yanomami não se limita mais às longas estadas e viagens na floresta, noites repletas de conversas e discursos na grande maloca comunitária sob o luar e milhares de estrelas. Hoje incorporam à sua vida a escola bilíngüe, as assembléias indígenas, os imensos problemas causados pela invasão garimpeira e suas consequências, as doenças. Nos diálogos noturnos, no repensar dos valores da vida, eles estão se abrindo para uma nova visão do mundo.

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 atualização dos tempos dos mitos primordiais. Sem esse passado, 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 do 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.<sup>573</sup>

Nesse texto de fins dos anos 1990, Andujar demonstra maior aceitação do contato perene dos Yanomami com a sociedade ocidental, já que, não tendo sido viável impedi-lo, o melhor então seria aprender a conviver com ele da maneira mais saudável possível para a comunidade. Tal processo implicava a contínua reelaboração pelo grupo de seus mitos, transmitidos oralmente de geração a geração, adaptando-os a questões contemporâneas. É

---

<sup>573</sup> ANDUJAR, 1998, p. 11. Foi mantida a grafia utilizada no livro, anterior ao acordo ortográfico de 2009, que se tornou obrigatório em 2016.

possível depreender do discurso da artista certa resignação diante da ideia de adaptação ao novo, “aos tempos de hoje”, com amparo na memória coletiva. Após o assustador impacto inicial do contato maciço nos anos 1970, trazendo doenças e mortes em grande escala, as décadas seguintes foram marcadas pela luta – de Andujar, da CCPY, de outras organizações, dos próprios Yanomami – pela sobrevivência e adaptação do grupo à nova conjuntura, mantendo, o máximo possível, seu modo de viver e pensar, mesmo com atualizações ao novo contexto.

Passados novamente quase vinte anos, em 2017, outra fala – já citada – da artista reconhece a necessidade da moeda capitalista entre os Yanomami, ao referir-se ao destino dos valores obtidos com as vendas de suas obras: “Hoje em dia, tudo vive de dinheiro, os Yanomami também. Quero registrar que esse dinheiro é para ser usado na educação e saúde dos índios”.<sup>574</sup> Mais por necessidade que por opção, portanto, os Yanomami passam, nos discursos de Andujar ao longo das décadas, de “povos primeiros” a “povos dentro da história”, no contexto do difícil contato massivo do grupo com a sociedade ocidental.

Ao longo de sua trajetória, de modo não necessariamente linear, Andujar faz uso das duas abordagens em suas fotografias do povo Yanomami: “povos primeiros” e “povos dentro da história”. A citada mostra individual *Claudia Andujar: a luta Yanomami*, promovida pelo IMS, dividia-se em dois eixos, que se reportavam justamente às duas abordagens mencionadas. Em São Paulo, a mostra ocupava dois andares: a visitação era iniciada pelo andar superior, onde predominavam as fotografias de Yanomami em suas atividades tradicionais na floresta, incluindo o xamanismo, enquanto o andar inferior era permeado de fotografias relacionadas às mazelas do contato, culminando com a instalação audiovisual *Genocídio Yanomami: morte no Brasil*, recriada digitalmente a partir da instalação homônima de 1989, no MASP, conforme já mencionado.<sup>575</sup>

Com relação às séries de Andujar, é curioso pensar que as duas mais solicitadas para participação em mostras, segundo Marcos Gallon – *Marcados* [Fig. 109], em primeiro lugar, e *Sonhos*, em segundo – priorizam, cada uma, um dos dois eixos distintos [Fig. 110]. *Marcados* surge de fotografias que não haviam sido originalmente criadas para integrar o circuito artístico. Como ativista da CCPY, quando “não tinha tempo de fotografar” – com finalidade artística, se bem entendido –, Andujar realizou, no início dos anos 1980, uma série

---

<sup>574</sup> ANDUJAR, 2017.

<sup>575</sup> Exposição *Claudia Andujar: a luta Yanomami*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, dez. 2018 a abr. 2019. Curadoria: Thyago Nogueira.

de fotografias de identificação de membros da comunidade, na qual cada retratado surgia marcado por um número de plástico, pendente no tórax tal como pingente de colar, numa imagem que integraria sua ficha no Cadastro de Saúde Yanomami. O programa sistemático de vacinação do grupo, uma das pautas de luta da CCPY, havia sido aprovado pelo governo em 1980, sendo preciso identificar os membros da comunidade que seriam imunizados. Como a maneira como se tratavam entre si era estranha aos ouvidos ocidentais, decidiu-se por uma genérica identificação por números.

Mais de vinte anos depois, revendo seu arquivo, Andujar deu-se conta do potencial artístico dessas imagens, de sua carga expressiva para além de meras fotografias de identificação, o que a levou a conceber a série *Marcados*, que, desde então, vêm integrando exposições no Brasil e no exterior.<sup>576</sup> Em 2009, houve ainda a publicação do fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*, pela extinta editora Cosac & Naify.<sup>577</sup> Nesse processo de revisitação das imagens, a artista apercebeu-se da semelhança entre os Yanomami na campanha de vacinação e os judeus em campos de concentração nazistas, situação que a rondara na infância: ambos apareciam nas fotografias numericamente marcados no peito, mas enquanto os primeiros estavam “marcados para viver”, diante da inexorável ameaça de morte ao redor, os segundos não haviam tido essa chance, estando mesmo “marcados para morrer”.<sup>578</sup> A série *Marcados* aborda, portanto, o sofrimento yanomami diante do contato maciço com os “brancos”: o povo que, pouco tempo antes, vivia tranquilamente na floresta, precisava agora ser numerado e vacinado para garantir a sobrevivência, tendo em vista a chegada de doenças contra as quais o seu sistema imunológico não conhecia defesas. *Marcados* é um grito para salvar vidas, numa história caracterizada pela invasão e o extermínio.

---

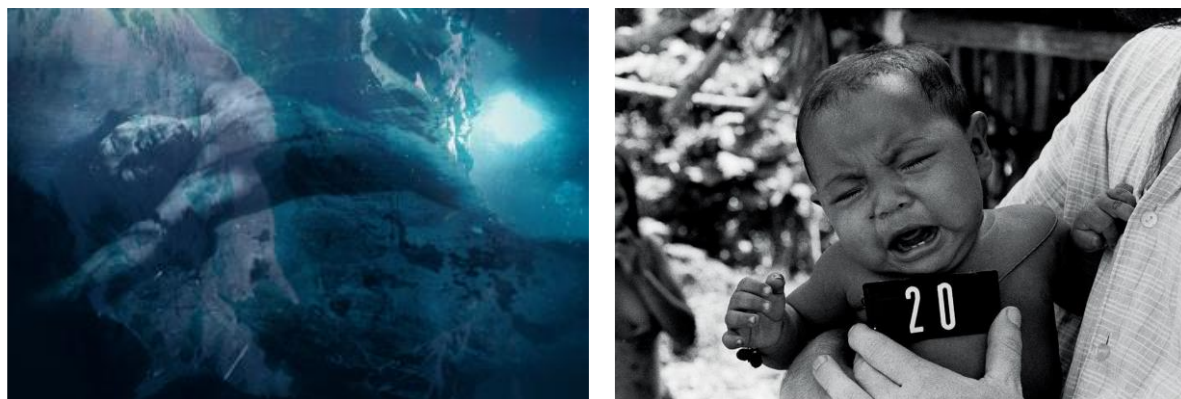
<sup>576</sup> PEREIRA, 2015.

<sup>577</sup> ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

<sup>578</sup> *Ibid.*



[Fig. 109] ANDUJAR, Claudia (1931- ). Imagens da série *Marcados*. 2005-2006 (concepção da série); 1981-1983 (realização das fotografias). Fotografias. In: Claudia Andujar: da série *Marcados* [from *Marcados* series] (1981-1983). Documento digital contendo 96 páginas. Acervo: Galeria Vermelho.



[Fig. 110] ANDUJAR. Claudia (1931- ). Fotografias das séries *Sonhos* (à esquerda) e *Marcados* (à direita). A vasta obra da artista engloba tanto a abordagem do xamanismo, que presentifica e atualiza os mitos, aproximando os Yanomami da noção de “povos primeiros”, como também aspectos históricos recentes da comunidade, com ênfase nas consequências traumáticas do contato com os “brancos”.



Já *Sonhos* lida preferencialmente com a ideia de “povos primeiros”, em comunhão com a natureza e os mitos ancestrais. Ao evocar visões xamânicas, permeadas de seres míticos que se ligam ao passado absoluto, *Sonhos* conecta-se à origem do mundo na cosmovisão yanomami, uma origem que está, ao mesmo tempo, no passado e no presente, pois constantemente atualizada nos rituais xamânicos. A série prioriza, portanto, aos aspectos históricos da comunidade, a atemporalidade cara aos espíritos e aos seres míticos, que existem eternamente, metamorfoseando-se, desde o passado primordial *ad infinitum*. O xamanismo presentifica esses seres atemporais, possibilitando o “eterno retorno” do passado absoluto, em temporalidade cíclica.<sup>579</sup> Quando Andujar afirma que, com *Sonhos*, acredita ter conseguido “entender a essência do povo Yanomami”<sup>580</sup>, ela alude à atemporalidade cara à noção de “essência”: algo imutável, que sempre está ali, constituindo o aspecto identitário de um ou mais seres – embora, como discutimos, se “a essência do povo Yanomami” está ligada ao xamanismo, como faz crer o discurso da artista, trata-se de uma “essência” cuja perenidade engloba a constante metamorfose, numa formulação cujo paradoxo é apenas aparente. Após décadas de convivência, Andujar busca dar forma aos sonhos xamânicos, aquilo que percebe como mais “essencial” no pensamento yanomami.

Talvez por também tematizar o xamanismo yanomami, a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt* lide preferencialmente com a ideia de “povos primeiros”, em relação à de povos “dentro da história”. Como prática e como conceito, o xamanismo percorre, evidentemente, seus trajetos históricos: modificações em suas práticas acarretam, ao longo do tempo, atualizações no próprio conceito – o que Sáez mostra muito bem em seu artigo discutido no primeiro capítulo.<sup>581</sup> Mas não é a algo como uma história do xamanismo yanomami que se dedica a exposição aqui estudada, mas, sobretudo, a características identificadas como seus princípios básicos, talvez o mesmo que Andujar chamou de “essência”. A maioria das obras preocupa-se em compreender e comunicar ao público ocidental esses princípios mais estáveis, o que pode suscitar no visitante a ideia de atemporalidade, a-historicidade – como se, em geral, as obras evocassem conteúdos que existissem “desde sempre”, não estando submetidos aos percalços históricos. É nessa busca de uma “essência do povo Yanomami”, atribuída ao pensamento xamânico do grupo, que o conceito da exposição, concebido por Bruce Albert, se

---

<sup>579</sup> Referência ao “mito do eterno retorno”, conforme formulado por Mircea Eliade (ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno: Cosmo e História*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992).

<sup>580</sup> ANDUJAR, Claudia. Depoimento sobre a série *Sonhos Yanomami*. [2005?]. Documento digital contendo 1 página. Acervo Galeria Vermelho.

<sup>581</sup> SÁEZ, 2018.

aproxima daquele da série *Sonhos Yanomami*, concebido por Claudia Andujar. Não é de se estranhar essa coincidência, tendo em vista a parceria de mais de duas décadas entre Andujar e Albert antes da concepção da série e da exposição, assim como a significativa informação – fornecida, como vimos, por Brandão e Machado<sup>582</sup> – de que a série *Sonhos* teria sido concebida para tal mostra da Fundação Cartier.

---

<sup>582</sup> BRANDÃO; MACHADO, In: ANDUJAR, 2005, p. 174.

## Considerações finais

O trajeto percorrido nesta tese realça a força e a consistência da obra de Claudia Andujar, com ênfase na produção que aborda o xamanismo yanomami, provavelmente a parcela mais experimental de seu trabalho fotográfico sobre esse povo ameríndio. Desde as primeiras fotografias das cerimônias *reahu*, na década de 1970, até a série *Sonhos Yanomami*, que veio a público nos anos 2000, a artista experimentou continuamente novos procedimentos técnicos, a fim de evocar conteúdos que não lhe eram visíveis, embora o fossem aos Yanomami, sob determinadas circunstâncias. Tratava-se de conceber, por meio da fotografia, interpretações artísticas para um modo de pensar que lhe não era próprio e, nesse sentido, fazia-se necessário conhecer profundamente o “outro”, tarefa à qual tem dedicado a carreira desde o momento em que decidiu fazer do trabalho artístico-político com os Yanomami seu projeto de vida. Ao contínuo desejo de penetrar as sutilezas da cosmovisão yanomami, deve-se, em grande medida, o alto grau de experimentalismo de sua obra fotográfica. A técnica conecta-se ao conhecimento de um “outro” que, com o passar das décadas, tornava-se cada vez mais familiar à fotógrafa ocidental.

Na série *Sonhos*, Andujar acredita ter conseguido evocar o que considera a “essência” do povo Yanomami: as visões xamânicas. Desse modo, as opções técnicas da artista na série (refotografia de negativos e cromos sobrepostos, sob novas projeções de luz) foram aqui relacionadas às metamorfoses de espíritos e seres míticos, atualizadas pelo xamã em transe – na esteira de autores como Davi Kopenawa, Bruce Albert e Viveiros de Castro. A fotógrafa alcançou tamanho grau de conhecimento sobre o modo de pensar yanomami que logrou conceber estratégias técnicas que buscassem interpretar visualmente aspectos muito caros àquela cosmovisão, como as narrativas míticas, parte da inspiração para as imagens de *Sonhos*. Ao narrar suas próprias histórias a partir do visionamento de fotografias da série – conforme relato da artista –, Kopenawa apontaria para a íntima conexão de Andujar com o modo de pensar de seu povo.

É possível imaginar que, em *Sonhos*, as imagens de Andujar assumiriam talvez o lugar da própria *yãkoana*, como “próteses visuais” para o invisível aos “olhos de fantasma” ocidentais. Se a *yãkoana* permite ao xamã assumir provisoriamente a perspectiva de determinados *xapiri*, dos quais passa a experimentar a múltipla rede de relações, as imagens de

*Sonhos* levam-nos, simbolicamente, a assumir a perspectiva de xamãs metamorfoseados em *xapiri*, desvendando-nos uma complexa trama relacional que talvez não compreendamos bem, mas da qual certamente sentimos pulsar uma intrigante potência latente. Mas se, por um lado, as fotografias de *Sonhos* podem ser compreendidas por meio de relações entre seus elementos visuais e aspectos da cosmovisão yanomami, por outro, por mais férteis que sejam essas teias de relações, as imagens sempre sobram. Há nelas algo de opaco, que escapa à busca de significados fora da obra, e que advém de sua própria natureza enquanto imagem (em sentido ocidental): seu caráter de artifício, invenção, construção. As imagens de Andujar remetem-nos ao modo de pensar yanomami e trazem-nos de volta ao modo de pensar das imagens ocidentais, mediado pela artista, num constante movimento em ricochete.

As comparações entre obras de Andujar sobre xamanismo yanomami, com ênfase em *Sonhos*, e obras de artistas participantes da exposição parisiense *Yanomami, l'esprit de la forêt* (2003) permitiram não apenas enriquecer a cadeia semântica em torno de elementos visuais nas obras confrontadas, como também, em alguns casos, elucidar aspectos das relações estabelecidas entre os artistas e o povo Yanomami. No âmbito do que Foster chama de “arte quasi-antropológica”, a obra aponta para aspectos da intrincada teia das relações coloniais: nas presenças – a construção sígnica ali constante –, nas ausências – aquilo que foi deixado de fora –, e no que ela deixa ver acerca de sua relação progenitora, entre o(a) artista e a comunidade por ele(a) escolhida. Se, na chamada “virada etnográfica”, a intenção manifesta do(a) artista “branco(a)” era posicionar-se ao lado do “outro” colonialmente subalternizado, o modo como o(a) artista inscrevia na obra sua relação com esse “outro” poderia contribuir para perpetuar, em vez de reduzir, a histórica assimetria das relações coloniais, conforme foi aqui sugerido que talvez seja o caso de Gary Hill na instalação *Impressions d’Afrique*, discutida neste trabalho.

Como frente para futuras pesquisas, caberia situar criticamente a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt* no contexto de outras exposições sobre “os outros”, comparando projetos curatoriais, além da recepção da imprensa e da crítica especializada. Dentre outras, duas mostras que mereceriam pertencer ao *corpus* de análise são as mencionadas *Magiciens de la terre* (1989) – cujo projeto curatorial gerou intenso debate na França – e a 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon (2000), para nos restringirmos apenas ao território francês.

Outra possibilidade de pesquisa teria por objetivo situar a atuação da Fundação Cartier – enquanto instituição que, na virada do milênio, estabeleceu parceria com o etnólogo Bruce Albert, a fim de realizar exposições que envolvessem “outros” – no âmbito da

reorganização do cenário museal francês em princípios do século XXI, especificamente no tocante à criação de “Museus dos Outros”. Dentre estes, merecem destaque iniciativas como: o Musée du Quai Branly, fundado em 2006; o Musée National de l’Histoire de l’Immigration, inaugurado em 2007; as salas do Louvre dedicadas a esculturas dos continentes americano, africano, asiático e oceânico, abertas em 2000; o Département des Arts d’Islam, também no Louvre, inaugurado em 2012. Discussões sobre a França e seus “Museus dos Outros” vêm sendo enfrentadas de modo consistente por vários autores, e qualquer novo estudo sobre o tema, visando a situar as ações da Fundação Cartier, deve necessariamente considerar esse amplo corpo bibliográfico.<sup>583</sup>

A respeito das relações entre artes visuais e antropologia, creio que a metodologia interdisciplinar de análise iconográfica empreendida nesta pesquisa contribui para reafirmar a fertilidade da associação entre as duas disciplinas no processo de revisão decolonial da historiografia da arte. No âmbito da análise de obras nas quais grupos colonialmente subalternos são abordados – por parte de membros do próprio grupo ou de artistas comprometidos com sua causa –, um caminho necessário para a referida revisão implica pensar modalidades analíticas que contemplem aspectos do arcabouço conceitual dos grupos analisados, deixando-se infiltrar por suas próprias epistemologias, sob pena de que a revisão metodológica permaneça sempre aquém da revisão temática. E à medida que epistemologias subalternizadas atravessam escolhas de objetos e modos de analisar obras, a antropologia firma sua posição de parceira inalienável, por configurar-se historicamente como a ciência do “outro” – evidentemente, como em qualquer disciplina, com sua própria trajetória interna de impasses e revisões.

Creio que a maior contribuição desta tese para estudos em história da arte tenha sido a de enfrentar a interdisciplinaridade com a antropologia a partir da visualidade da obra. Para ampla gama de historiadores da arte, a observação prolongada das obras, o defrontar-se diretamente com o *corpus* de manifestações artísticas selecionado para análise, deve consistir no norte a partir do qual serão delineadas as questões teóricas abordadas na pesquisa. Em outras palavras, na pesquisa em história da arte, as obras devem servir não como “ilustrações” de teorias diversas; ao contrário, como objetos de estudo em si mesmas, devem guiar o(a)

---

<sup>583</sup> Ver, dentre outros: L’ESTOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres*. De l’exposition colonial aux Arts premiers. Paris: Flammarion, 2007; GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan.-jun. 2008, p. 281-314.

pesquisador(a) acerca de quais teoria(s) e autor(es) serão convocados a contribuir para a discussão deste ou daquele aspecto surgido de sua observação direta.

Nesse ínterim, meu ponto de partida nesta tese foram as imagens da série *Sonhos*, de Claudia Andujar. Foram elas que, com sua potência e seus enigmas, guiaram-me a depoimentos da artista sobre a série, que, por sua, vez, conduziram-me a leituras sobre xamanismo e narrativas míticas yanomami, além da teoria do perspectivismo ameríndio. Em seguida, já com base nesse arsenal teórico, parti em busca de obras de outros artistas que pudessem ser confrontadas com aquelas que havia escolhido como ponto de partida. Foi assim que obras da mostra *Yanomami, l'esprit de la forêt* surgiram como *corpus* viável para análises comparativas. Além de serem contemporâneas da série *Sonhos*, haviam sido elaboradas para uma exposição da qual Andujar também participara, e que tinha como um dos curadores um parceiro de longa data da fotógrafa, com quem ela partilhava ideias e ideais. Mais que isso, porém, tratava-se de obras que também buscavam debruçar-se, de um ou outro modo, sobre aspectos do xamanismo yanomami, assim como as imagens de *Sonhos*. Ao selecionar obras da referida mostra para análises comparativas com obras da série escolhida de Andujar, deparei-me com críticas dirigidas à exposição, à época e posteriormente, pela imprensa e por especialistas. Esse corpo crítico dirigiu-me à discussão sobre relações entre o “eu” e o “outro” em obras que se propõem a abordar o “outro”. Tal discussão, por sua vez, levou-me a interrogar as relações entre Andujar – enquanto o “eu” – e os Yanomami – enquanto o “outro” – na trajetória artístico-política da fotógrafa e em parte de sua produção visual, culminando com o esforço de vislumbrar tais relações na série *Sonhos*.

Creio que a descrição do trajeto desta pesquisa explicita a opção deliberada pela obra como pensamento em si mesma, guiando o labirinto da escrita. Em última instância, a obra é o ponto de partida para o texto e seu ponto de chegada, após todas as curvas labirínticas por ele percorridas. As discussões antropológicas habitam as curvas desse labirinto, em cujas extremidades encontram-se, necessariamente, imagens da série *Sonhos*, de Claudia Andujar – evidentemente modificadas, na saída do labirinto, pelas interrelações semânticas com o percurso do texto.

Para além disso, em consonância com as discussões tecidas nesta tese, acredito que, no tocante a manifestações artísticas realizadas por/sobre grupos ameríndios, uma historiografia da arte decolonial precise considerar, de um lado, as cosmovisões, as narrativas míticas, os ritos, as epistemologias caras aos grupos em questão e, de outro, os movimentos históricos por eles

percorridos: os contatos com seus dominadores e outros grupos subalternos – no primeiro caso, embates quase sempre cruéis e desorganizadores –, bem como as louváveis ações de resistência. Esse duplo movimento evita que se recaia, de um lado, nas armadilhas do “primitivismo” e, de outro, no ceticismo paralisante, pela recorrente crueldade das estratégias de dominação.

Nesse sentido, o conjunto da obra de Andujar sobre o povo Yanomami surge como objeto de estudo exemplar, por abordar tanto as narrativas míticas, atualizadas pelos rituais xamânicos, como em *Sonhos*, quanto as consequências do contato maciço entre os Yanomami e os “brancos”, como em *Marcados*. É importante ressaltar que as duas abordagens – a da “mitologia” e a da “história” – não são, de modo algum, excludentes; pelo contrário, há muitos pontos de intersecção entre ambas, que podem ser explorados em estudos diversos. As narrativas míticas não são fixas e estanques no tempo: elas se atualizam no decorrer da história, acompanhando as experiências das sucessivas gerações, como a própria artista observou em depoimento citado no terceiro capítulo.<sup>584</sup>

A contundente obra de Andujar sobre os Yanomami configura, assim, um extenso *corpus* em que mitologia e história se fazem presentes, não de modo harmonioso – como, em *Sonhos*, na calcinha abaixo da barriga grávida [Fig. 47], ou na bermuda do garoto à direita que brinca com os colegas [Fig. 78], ambas as vestimentas insistindo, sub-repticiamente, em ligar o mito à história. Tão vasta produção fotográfica dá margem a diversas possibilidades de estudo, priorizando um ou outro fator, o que pode ser percebido na quantidade crescente de pesquisas que se debruçam sobre aspectos variados da obra da artista. Uma interessante frente de estudo, ainda não desenvolvida em profundidade, implicaria selecionar um *corpus* de análise composto por fotografias de Andujar nas quais elementos míticos e históricos necessariamente coexistissem, buscando analisar, a partir do código formal das imagens, relações semânticas surgidas da proximidade de campos em tensionamento.

Creio ainda que o momento é academicamente propício a que historiadores da arte tomem como objetos de estudo obras de artistas ameríndios contemporâneos, partindo da visualidade da obra para adentrar as cosmovisões e os aspectos históricos que a alicerçam. Conforme mencionado na introdução deste trabalho, reverberações do pensamento decolonial têm progressivamente levado à abertura de espaços expositivos para obras de artistas ameríndios e afrodescendentes. No caso de artistas ameríndios, podemos citar como exemplos:

---

<sup>584</sup> ANDUJAR, 1998, p. 11.

a participação do Movimento de Artistas Huni Kuin no Projeto “Parede” do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 2016; a performance de Denilson Baniwa na 33ª. Bienal de São Paulo, em 2018; a exposição *Reantropofagia*, no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, com curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella, em 2019; a participação de Zahy Guajajara na exposição *À Nordeste*, no SESC 24 de maio, no mesmo ano.<sup>585</sup> Entre 2020 e 2021, esteve em cartaz na Pinacoteca de São Paulo a exposição *Véxoa: Nós Sabemos*, curada pela pesquisadora ameríndia Naine Terena, com obras de vinte e três artistas/coletivos ameríndios, pertencentes a povos diversos, situados em diferentes regiões do país.<sup>586</sup> Também em 2021, o MAM-SP promoveu a mostra *Moquéem\_Surari: Arte Indígena Contemporânea*, curada por Jaider Esbell, artista macuxi que veio a falecer no mesmo ano. A exposição integrava a rede de parcerias da 34ª. Bienal de São Paulo, apresentando trabalhos de trinta e quatro artistas ameríndios, de procedências diversas.<sup>587</sup>

O ano de 2022 deu continuidade à tendência de ampliar a visibilidade sobre obras e artistas ameríndios. Para citar apenas alguns exemplos, o Museu de Arte Sacra de Salvador, vinculado à Universidade Federal da Bahia, abrigou a exposição *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista*, que reunia obras de doze artistas ameríndios, pertencentes também a diferentes povos<sup>588</sup>; o coletivo Waçá-wara, composto por artistas pertencentes aos quatro povos ameríndios do município de Oiapoque (Amapá) – Galibi Marworno, Galibi Kali’na, Karipuna e Palikur – realizou sua primeira exposição durante a assembleia da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), ocorrida naquele município, no mês de agosto.<sup>589</sup> O MASP promoveu a primeira mostra individual de Joseca Yanomami, intitulada *Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta*, que expôs noventa e três desenhos pertencentes ao acervo do museu, a maior parte acompanhada de textos explicativos escritos pelo próprio artista. A curadoria ficou a cargo de Adriano Pedrosa e David Ribeiro, e o catálogo – primeira

---

<sup>585</sup> GOLDSTEIN, 2019, p. 82-90.

<sup>586</sup> Véxoa: Nós sabemos. Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>>. Acesso em: 1 mar. 2023.

<sup>587</sup> Moquéem\_Surari: arte indígena contemporânea. MAM. Disponível em: <[https://mam.org.br/exposicao/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/)>. Acesso em: 1 mar. 2023.

<sup>588</sup> AMORIM, Gabriela. Exposição em Salvador reúne obras de artistas indígenas renomados de diversas regiões do país. *Brasil de Fato*, Salvador, 22 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefatoba.com.br/2022/11/23/exposicao-em-salvador-reune-obras-de-artistas-indigenas-renomados-de-diversas-regioes-do-pais>>. Acesso em 1 mar. 2023.

<sup>589</sup> DOMINGUES, Marcelo. Artistas indígenas do Oiapoque fazem sua primeira exposição. Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação Indígena. Disponível em: <<https://institutoiepe.org.br/2022/10/artistas-indigenas-do-oiapoque-fazem-sua-primeira-exposicao/>>. Acesso em: 1 mar. 2023.



publicação inteiramente dedicada à obra do artista – conta com textos de Bruce Albert, David Ribeiro, Denilson Baniwa e Patrícia Ferreira Pará Yxapy.<sup>590</sup>

Movimento similar vem acontecendo neste início de 2023. Além da escolha pelo MASP do tema “histórias indígenas” para nortear a programação do museu durante todo o ano<sup>591</sup>, a presença de artistas ameríndios contemporâneos firma-se em exposições diversas, como em *Xingu: Contatos*, do Instituto Moreira Salles<sup>592</sup>, e na versão novaiorquina da mostra *Claudia Andujar: a luta Yanomami*. Aos desenhos apresentados nas versões anteriores, a exposição de Andujar no The Shed acrescenta obras de artistas yanomami contemporâneos, como Ehuana Yaira, Joseca Mokahezi<sup>593</sup>, Aida Harika, Edmar Tokorino, Morzaniel Iramari e Roseane Yariana.<sup>594</sup>

Diante de tamanha oferta de exposições que se debruçam sobre obras de artistas ameríndios de diferentes povos, várias delas com a participação de curadores também ameríndios, abrem-se diversas possibilidades de estudo para historiadores da arte que se disponham a estudar partes desse conjunto de obras, artistas ou mostras, dialogando necessariamente com a antropologia, sob pena de permanecer na superfície dos fenômenos. Um caminho fecundo, experimentado nesta tese, é partir do contato direto com a obra e deixar-se envolver por questões por ela suscitadas, que podem abranger desde aspectos epistemológicos e históricos do grupo ameríndio em questão à experiência de vida própria do(a) artista – que, em vários casos, compreende hoje vivências tanto na comunidade de origem quanto em instituições do mundo ocidental.

Esse pode ser um encaminhamento consequente da pesquisa sobre aspectos da vida e da obra de Claudia Andujar. Se o estudo de obras da artista leva-nos a buscar compreender aspectos do pensamento yanomami – e ameríndio de modo geral –, os conhecimentos obtidos nesse processo podem despertar-nos o interesse pelo estudo de obras dos próprios artistas yanomami, ou mesmo de artistas ameríndios pertencentes a outros povos.

---

<sup>590</sup> PEDROSA, Adriano; RIBEIRO, David (Org.). *Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta*. São Paulo: MASP, 2022.

<sup>591</sup> CRUZ, Elaine Patrícia. Histórias indígenas ocupam centro da programação do Masp em 2023. *Agência Brasil*, Brasília, 25 mar. 2023. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-03/historias-indigenas-ocupam-centro-da-programacao-do-masp-em-2023>>. Acesso em 25 mar. 2023.

<sup>592</sup> A mostra *Xingu: Contatos* foi inaugurada em novembro de 2022 e segue em cartaz até abril de 2023, no IMS paulista. (*Xingu: Contatos*. IMS. Disponível em: <[https://ims.com.br/exposicao/xingu-contatos\\_ims-paulista/](https://ims.com.br/exposicao/xingu-contatos_ims-paulista/)>. Acesso em: 10 mar. 2023.)

<sup>593</sup> Trata-se do mesmo Joseca Yanomami, que, em algumas publicações, aparece com seu nome comunitário.

<sup>594</sup> *A luta Yanomami*. IMS. Disponível em: <[https://ims.com.br/exposicao/a-luta-yanomami\\_the-shed-eua/](https://ims.com.br/exposicao/a-luta-yanomami_the-shed-eua/)>. Acesso em: 10 mar. 2023.

## Referências

A Bolsa Vitae de Artes chega ao fim. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/a-bolsa-vitae-de-artes-chega-ao-fim/>>. Acesso em: 3 jan. 2023.

A Comissão Pró-Yanomami e suas ações. Quem somos. Comissão Pró-Yanomami. Disponível em: <[www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/quem.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/quem.htm)> Acesso em: 19 jul. 2022.

A luta Yanomami. IMS. Disponível em: <[https://ims.com.br/exposicao/a-luta-yanomami\\_the-shed-eua/](https://ims.com.br/exposicao/a-luta-yanomami_the-shed-eua/)>. Acesso em: 10 mar. 2023.

ALBERT, Bruce (Org.). *Fronteira agro-pecuária e Terra Indígena Yanomami em Roraima (I)* (Documentos Yanomami No. 3 – 2003). Brasília; Boa Vista: CCPY, 2003. Disponível em: <<http://www.proyanomami.org.br/v0904/documentos/doc3/intro.htm>>. Acesso em: 27 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Ethnologie. L'esprit de la forêt d'Amazonie fait halluciner Paris. Entrevista a Magali Jauffret. *L'Humanité*, 31 maio 2003. Disponível em: <<http://www.humanite.fr/ethnologie-lesprit-de-la-foret-damazonie-fait-halluciner-paris-285811>>. Acesso em: 29 set. 2021.

\_\_\_\_\_. I. Etnônimo, língua e ortografia. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 553-556.

\_\_\_\_\_. IV. O massacre de Haximu. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 571-582.

\_\_\_\_\_. Native Land: Perspectives from Other Places. In: VIRILIO, Paul; DEPARDON, Raymond (Org.). *Native Land*. Stop Eject. Paris: Actes Sud; Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2009, p. 37-58.

\_\_\_\_\_. Notas. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 609-691.

\_\_\_\_\_. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 239-274.

\_\_\_\_\_. *Postscriptum*. Quando eu é um outro (e vice-versa). In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 512-549.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 43-53.

\_\_\_\_\_. Temps du Sang, Temps des Cendres: Représentation de la Maladie, Système Rituel et Espace Politique chez les Yanomami du Sud-Est (Amazonie Brésilienne). 1985. 852 p. Tese (Doutorado em Etnologia). Laboratório de etnologia e sociologia comparativa. Universidade de Paris-X. Nanterre.

\_\_\_\_\_. Yanomami. Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

\_\_\_\_\_. Yanomami: back to the image(s). In: *Fondation Cartier: Trente ans pour l'art contemporain*, Paris, v. 2, out. 2014, p. 237-248. Disponível em: <[https://www.academia.edu/8366391/\\_Yanomami\\_back\\_to\\_the\\_image\\_s\\_in\\_Fondation\\_Cartier\\_Trente\\_ans\\_pour\\_lart\\_contemporain\\_vol\\_2\\_pp\\_237248\\_Paris\\_Fondation\\_Cartier\\_pour\\_l\\_Art\\_Contemporain.\\_octobre\\_2014\\_-\\_english\\_translation](https://www.academia.edu/8366391/_Yanomami_back_to_the_image_s_in_Fondation_Cartier_Trente_ans_pour_lart_contemporain_vol_2_pp_237248_Paris_Fondation_Cartier_pour_l_Art_Contemporain._octobre_2014_-_english_translation)>. Acesso em: 10 jul. 2019.

\_\_\_\_\_; CHANDES, Hervé. *Yanomami, l'esprit de la forêt*. Catálogo da exposição homônima apresentada na Fundação Cartier, Paris, de maio a outubro de 2003. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Arles: Éditions Actes Sud, 2003.

\_\_\_\_\_; KOPENAWA, Davi. *Yanomami, l'esprit de la forêt*. Arles: Actes Sud; Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2022.

\_\_\_\_\_; MILLIKEN, William. *Urihi a: a terra-floresta Yanomami*. São Paulo: Instituto Socioambiental (ISA); Institut de Recherche pour le Développement (IRD), 2009. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/acervo/publicacoes-isa/urihi-terra-floresta-yanomami>> Acesso em: 20 nov. 2020.

AMORIM, Gabriela. Exposição em Salvador reúne obras de artistas indígenas renomados de diversas regiões do país. *Brasil de Fato*, Salvador, 22 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefatoba.com.br/2022/11/23/exposicao-em-salvador-reune-obras-de-artistas-indigenas-renomados-de-diversas-regioes-do-pais>>. Acesso em 1 mar. 2023.

ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005.

\_\_\_\_\_. Claudia Andujar, a lutadora. Entrevista a Fernando Luna. *Trip*, n. 263, 27 mar. 2017. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-andujar-fotografa-artista-visual-e-ativista-indios-yanomami>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Depoimento à autora. São Paulo, 7 de setembro de 2019.

\_\_\_\_\_. Depoimento sobre a série *Sonhos Yanomami*. [2005?]. Documento digital contendo 1 página. Acervo Galeria Vermelho.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Rubens Fernandes Jr., durante o 2º. Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo, ocorrido no Itaú Cultural. São Paulo, 24 de outubro de 2010, n.p. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/10422408-2-forum-latino-americano-de-fotografia-de-sao-paulo-rubens-fernandes-jr-entrevista-claudia-andujar.html>>. Acesso em: 22 out. 2019.

\_\_\_\_\_. *Marcados*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil S.A., 1978b. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746#?c=&m=&s=&cv=12&xywh=-314%2C0%2C2277%2C1274>>. Acesso em: 10 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Poesia, pintura e fotografia. Entrevista a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Álvaro Machado. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005, p. 102-125.

\_\_\_\_\_. Relação: Homem Pra Homem. Entrevista a Alex Solnik. *Ex-*, n. 14, set. 1975, p. 19.

\_\_\_\_\_. *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*. São Paulo: DBA Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *Yanomami: frente ao eterno. Uma vivência entre os índios Yãnomam*. São Paulo: Práxis. 1978a.

\_\_\_\_\_; LOVE, George. *Amazônia*. São Paulo: Praxis, 1978.

ANKELE, Daniel; ANKELE, Denise. *Étienne-Jules Marey: 100 photographic reproductions of motion studies of humans, horses and birds*. California: Ankele Publishing, LLC, 2011. *E-book*.

ARAEEN, Rasheed. Our Bauhaus Others' Mudhouse. *Third Text*, Londres, vol. 3, n. 6, 1989, p. 3-14. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528828908576208>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

AZEVEDO, Orlando (Org.). *2ª. Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; Prefeitura Municipal de Curitiba, 1998.

BARBOSA, Kathlen. Claudia Andujar, fotógrafa que lutou pela demarcação da Terra Yanomami, lamenta: 'Situação não começou ontem'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jan. 2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/01/claudia-andujar-fotografafa-que-lutou-pela-demarcacao-da-terra-yanomami-lamenta-situacao-nao-comecou-ontem.ghtml>> Acesso em: 10 fev. 2023.

BARDI, Pietro Maria. From a Line to a Smile. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 215-223.

\_\_\_\_\_. O desenho dos mitos e poemas da memória. In: ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil S.A., 1978b, n.p. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110746#?c=&m=&s=&cv=12&xywh=-314%2C0%2C2277%2C1274>>. Acesso em: 10 set. 2022.

BARON, Cristina; MORICEAU-CHASTAGNER, Lucie (Org.). *Raymond Depardon, photographe militaire, 1962-1963*. Paris: Gallimard; DPMA, 2019.

BECQUELIN, Pierre; BOIS Étienne; CHONCHOL, Jacques; DEPARDON, Raymond; DREYFUS-GAMELON, Simone; GROS, Christian; TOURAINE, Alain; VERNANT, Jean-Pierre. La situation des indiens yanomami. In: *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 75, 1989, p. 210-211. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/jsa\\_0037-9174\\_1989\\_num\\_75\\_1\\_2716](https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1989_num_75_1_2716)>. Acesso em: 15 out. 2021.

BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Álvaro. Ritual e reconstrução. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005, p. 170-175.

BREERETTE, Geneviève. Exposition: Produire des œuvres avec les Indiens yanomamis. *Le Monde*, Paris, 29 maio 2003. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/29/exposition-produire-des-uvres-avec-les-indiens-yanomamis\\_321982\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/29/exposition-produire-des-uvres-avec-les-indiens-yanomamis_321982_1819218.html)>. Acesso em: 15 mar. 2022.

BUNZL, Matti. Introdução para *O Tempo e o Outro*, de Johannes Fabian. Sínteses de uma antropologia crítica. In: FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 9-30.

CAMARGO, Thais Lopes. Imagens de sonhos: exposição audiovisual Love-Andujar no MASP, 1971. In: TOGNON, Marcos; CAMPOS, Leticia Badan Palhares Knauer de [et.al.] (Org.). *Atas do XIII Encontro de História da Arte / Arte em confronto: embates no campo da História da Arte*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2019, p. 844-850. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>>. Acesso em: 4 jan. 2023.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22, out. 1998. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/pfz8Y9VPgXjm5vZbx8pTZDF/?lang=pt>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

*Cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint Romain, plein soleil, harmonie bleue et or*. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-cathedrale-de-rouen-le-portail-et-la-tour-saint-romain-plein-soleil-1285>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

CAVALCANTI-SCHIEL, Ricardo. Para além de terras altas e terras baixas: modelos e tipologias na etnologia sul-americana. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 251-290, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/89114>>. Acesso em: 16 set. 2022.

CHASSEURS et Chamans. Direção: Raymond Depardon. Produção: Claudine Nougaret. Clamart: Palmeraie et désert, 2003. 1 DVD (32 min.). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=aJb\\_YzZ6QHA](https://www.youtube.com/watch?v=aJb_YzZ6QHA)>. Acesso em: 20 jan. 2022.

CHENIT, Linda; DESVAUX, Nathalie. Press information: Yanomami, Spirit of the Forest: May 14 – October 12, 2003. Paris: Foundation Cartier pour l'art contemporain, 2003.

CHIODETTO, Eder. Andujar revela a fragilidade e a beleza do ser. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 fev. 2005.

Claudia Andujar. Da Europa para o Brasil (1931-1971). Fondation Cartier pour l'art contemporain. Disponível em: <<https://claudia-andujar.fondationcartier.com/pt-br/chapters/da-europa-para-o-brasil>>. Acesso em: 26 set. 2022.

Claudia Andujar: a luta Yanomami. IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>>. Acesso em: 29 set. 2022.

Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami* (27.04.2021 – 05.06.2021). Documento digital contendo 40 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

Claudia Andujar: *O invisível e Reahu / The invisible and Reahu* (1974-1976). Documento digital contendo 21 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

Claudia Andujar: *Sonhos Yanomami / Yanomami Dreams* (1971-1981). Documento digital contendo 39 páginas. Acervo Galeria Vermelho.

COLCHESTER, Marcus; MONTERREY, Nalúa Silva; TOMEDES, Ramón. *Protecting and encouraging customary use of biological resources: The Upper Caura, Venezuela*. Moreton-in-Marsh, Inglaterra: Forest Peoples Programme, 2004. Disponível em: <<https://www.forestpeoples.org/sites/default/files/publication/2010/07/venezuela10cjan04eng.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2023.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

Conheça o artista. Wesley Duke Lee Institute. Disponível em: <<https://wesleydukelee.com.br/o-artista/>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

CRUZ, Elaine Patrícia. Histórias indígenas ocupam centro da programação do Masp em 2023. *Agência Brasil*, Brasília, 25 mar. 2023. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-03/historias-indigenas-ocupam-centro-da-programacao-do-masp-em-2023>>. Acesso em 25 mar. 2023.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. Tradução de Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

CYPRIANO, Fábio. Metafísica dos xamãs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 maio 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1405200323.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

DOMINGUES, Marcelo. Artistas indígenas do Oiapoque fazem sua primeira exposição. Iepé – Instituto de Pesquisa e Formação Indígena. Disponível em: <<https://institutoiepe.org.br/2022/10/artistas-indigenas-do-oiapoque-fazem-sua-primeira-exposicao/>>. Acesso em: 1 mar. 2023.

DOUAIRE, Pierre-Évariste. Yanomami, l'esprit de la forêt. *Paris Art*, Paris, 12 jan. 2008. Disponível em: <<https://www.paris-art.com/yanomami-lesprit-de-la-foret/>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

DUBOIS, Philippe. La question des régimes de vitesse des images. De Etienne-Jules Marey à David Claerbout: au-delà de l'opposition entre photographie et cinéma. In: MENDUNI, Enrico; MARMO, Lorenzo (Org). *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*. Roma: RomaTrE-Press, 2018, p. 53-68. Disponível em: <<https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/02/Fotografia-e-culture-visuali-del-XXI-secolo.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. *Photographie & Cinéma*. De la différence à l'indistinction. Milão: Éditions Mimésis, 2021.

\_\_\_\_\_. Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do “pós”. Tradução de Beatriz Furtado. In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Phillipe (Org.). *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 16-37. *E-book*.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno: Cosmo e História*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. *Studium*, n. 29, 2009. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/6.html>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

Emilie Chamie. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26671/emilie-chamie>>. Acesso em: 20 out. 2019.

Essência. Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Uol. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ess%C3%A2ncia>>. Acesso em: 17 nov. 2022.



Exposição sobre o povo Yanomami chega aos Estados Unidos. *Forbes*, São Paulo, 1 fev. 2023. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbeslife/2023/02/exposicao-sobre-o-povo-yanomami-chega-aos-estados-unidos/>>. Acesso em: 18 mar. 2023.

Exposição sobre os Yanomami em Paris faz sucesso. Terras Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental. Disponível em: <<https://terrasindigenas.org.br/noticia/8797>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Tradução de Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FJELD, Jan. Depoimento à autora. São Paulo, 19 de setembro de 2019.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: \_\_\_\_\_. *O retorno do real*. A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 168-194. *E-book*.

\_\_\_\_\_. O retorno do real. In: \_\_\_\_\_. *O retorno do real*. A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2018, p. 130-167. *E-book*.

FRANCESCHI, João Pedro Garcez. *Tempos em conflito: o caso Yanomami nas memórias de Claudia Andujar e Carlos A. Menna Barreto*. 2021. 169 p. Dissertação (Mestrado em História). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/71564>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

FRANÇOZO, Mariana. O colecionismo etnográfico no Brasil (1955-1975): entrevista com René Fuerst. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 12, n. 3, p. 789-800, set.-dez. 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/wpbd7mz4R6bkjKGM3TGZsTc/?lang=pt>>. Acesso em: 2 out. 2019.

FRIED, Morton H. On the Concept of “Tribe” and “Tribal Society”. *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Nova York, vol. 28, n. 4, série II, p. 527-540, fev. 1966. Disponível em: <<https://nyaspubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2164-0947.1966.tb02369.x>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Funai passa a se chamar Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Ministério dos Povos Indígenas. gov.br. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/funai-passa-a-se-chamar-fundacao-nacional-dos-povos-indigenas>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Fundação Vitae encerra programa de bolsas. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 12 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/174312/fundacao-vitae-encerra-programa-de-bolsas>>. Acesso em: 3 jan. 2023.

GALLON, Marcos. Algumas perguntas sobre a série *Sonhos* – Claudia Andujar. Mensagem recebida por: <carolina.moraes@gmail.com> em 26 out. 2022.

\_\_\_\_\_. Depoimento à autora via e-mail. 6 de novembro de 2019.

GERVEREAU, Laurent. *Ici et partout*. Trois essais d'écologie culturelle. Paris: Plurofuturo, 2010.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663183>>. Acesso em: 3 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan.-jun. 2008, p. 281-314.

GOW, Peter. Steps towards an ethnographic theory of acculturation. *Etnografia*. Praktyki, Teorie, Doświadczenia, Gdańsk, v. 1, p. 34-39, 2015. Disponível em: <<https://www.ejournals.eu/Etnografia/2015/1-2015/art/8981/>>. Acesso em: 23 ago. 2020.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi; GRUPIONI, Maria Denise Fajardo. Entrevista com Darcy Ribeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 158-200, nov. 1997. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71831997000300158&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831997000300158&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em: 25 ago. 2020.

GUERERO, Juan Carlos. Caricatura y performance en los diálogos interculturales. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 30, p. 46-57, ago. 2008. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-James-Luna-Shame-Man-1992-7\\_fig2\\_262546133](https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-James-Luna-Shame-Man-1992-7_fig2_262546133)>. Acesso em: 20 maio 2022.

HATA, Luli. *Interdiscursividade na potência do falso: cosmogonia yanomami e etnopoética* de Claudia Andujar. 2017. 242 p. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina. Londrina. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000217356>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira*. Exposição comemorativa dos 90 anos da artista. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

\_\_\_\_\_. *A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea*. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005, p. 228-237.

\_\_\_\_\_. *A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

\_\_\_\_\_. Os lugares de Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira*. Exposição comemorativa dos 90 anos da artista. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 20-97.

\_\_\_\_\_; PEDROSA, Adriano (Org.). *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>>. Acesso em: 15 set. 2022.

HILL, Gary. *Impressions d’Afrique*, 2003. Gary Hill. Disponível em: <[http://garyhill.com/work/mixed\\_media\\_installation/impresions-dafrique.html](http://garyhill.com/work/mixed_media_installation/impresions-dafrique.html)>. Acesso em: 2 fev. 2022.

Histórico da pandemia de COVID-19. OPAS (Organização Pan-Americana de Saúde). Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>. Acesso em: 4 jan. 2023.

HUTUKARA Associação Yanomami; ASSOCIAÇÃO Wanasseduume Ye’kwana. *Yanomami sob ataque: garimpo ilegal da Terra Indígena Yanomami e propostas para combatê-lo*. Boa Vista: Hutukara Associação Yanomami; Associação Wanasseduume Ye’kwana, 2022. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/yanomami-sob-ataque-garimpo-ilegal-na-terra-indigena-yanomami-e-propostas-para>>. Acesso em: 1 nov. 2022.

IMOREIRASALLES. *Abertura / Claudia Andujar: a luta Yanomami*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018. 1 vídeo (80 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3aiA64jz78A>>. Acesso em: 3 jun. 2022.

Itinerário da exposição. Claudia Andujar: a luta Yanomami. IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>>. Acesso em: 27 out. 2022.

James Luna. Garth Greenan Gallery. Disponível em: <<https://www.garthgreenan.com/artists/james-luna/biography1>>. Acesso em: 20 maio 2022.

KOPENAWA, Davi. Davi Kopenawa na Conferência do Meio Ambiente Rio-92 (Junho de 1992). Entrevista filmada por Geoffrey O'Connors, Realis Pictures (Nova York); traduzida do Yanomami para o inglês por Bruce Albert, antropólogo, consultor da CCPY (ORSTOM, Paris); traduzida para o português pela CCPY. In: ANDUJAR, Claudia (Org.). *Boletim Urihi N° 16*. São Paulo: Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), jan. 1993, p. 6-12. Disponível em: <[http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/apy/urihi/boletim\\_16.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=/apy/urihi/boletim_16.htm)>. Acesso em: 16 out. 2022.

\_\_\_\_\_. Gens de près, gens de loin. Gravação, mediação e tradução para o francês de Bruce Albert. In: ALBERT, Bruce; CHANDES, Hervé. *Yanomami: l'esprit de la forêt*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Arles: Actes Sud, 2003, p. 17-21.

\_\_\_\_\_; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

L'ESTOILE, Benoît de. Dos “selvagens românticos” aos “povos primeiros”. A herança primitivista nos museus e na antropologia. In: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo (Org.). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019, p. 71-102.

\_\_\_\_\_. *Le Goût des Autres*. De l'exposition colonial aux Arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

*La Cathédrale de Rouen. Le Portail, soleil matinal*. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-cathedrale-de-rouen-le-portail-soleil-matinal-1287>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

*La Cathédrale de Rouen. Le Portail, temps gris*. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-cathedrale-de-rouen-le-portail-temps-gris-1288>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

LANGDON, E. Jean Matteson. Introdução: Xamanismo – velhas e novas perspectivas. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1996, p. 9-37.

Legendas da exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami*, curada por Thyago Nogueira. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2020. Fotografias da autora.

Les artistes de la Montagne du vent. *L'Humanité*, Paris, 31 maio 2003. Disponível em: <<https://www.humanite.fr/les-artistes-de-la-montagne-du-vent-285805?amp>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

Les indiens Yanomami. L'INA éclaire l'actu. INA. Disponível em: <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/2313948001028/les-indiens-yanomami>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, out. 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a02.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

LLUENT, Jordane. Exposition Yanomami, l'esprit de la forêt (2003) – Recherche de Doctorat (UNICAMP, Brésil). Mensagem recebida por: <carolina.moraes@gmail.com> em 27 jun. 2022.

MAFEJE, Archie. The Ideology of “Tribalism”. *The Journal of Modern African Studies*, Cambridge, vol. 9, n. 2, p. 253–261, ago. 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/159443>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MARQUES, Carolina. Exposição “Sonhos Yanomami” no SESC Birigui. *Folha da Região*, 6 set. 2018. Disponível em: <<http://www.folhadaregiao.com.br/2018/09/06/exposicao-sonhos-yanomami-no-sesc-birigui/>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, 2012, p. 124-146. Disponível em: <[https://revistas.ufjf.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1196/1135](https://revistas.ufjf.br/index.php/eco_pos/article/view/1196/1135)>. Acesso em: 19 mar. 2017.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. 4ª. ed. norte-americana. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MIGLIAZZA, Ernest Cesar. *Yanomama Grammar and Intelligibility*. 1972. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Linguística. Universidade de Indiana. Bloomington.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. El lado más oscuro del Renacimiento. *Universitas Humanística*, Bogotá, n. 67, p. 165-203, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n67/n67a09.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2022.

MINTZER, Jordan. Journal de France: Cannes Review. *The Hollywood Reporter*, Los Angeles, 22 maio 2012. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/journal-de-france-cannes-festival-review-327649/>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Moqué\_m\_Surarî: arte indígena contemporânea. MAM. Disponível em: <[https://mam.org.br/exposicao/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/)>. Acesso em: 1 mar. 2023.

MOURA, Diógenes. O dia em que Claudia Andujar abriu sua gaveta. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005, p. 36-43.

MURPHY, Jay. “Yanomami, spirit of the forest” & the sign of the times. *Les Infos du Paradis. Parkett*, Zurique, vol. 68, 2003, p. 169-179.

NEWARTTV. Wolfgang Staehle at Postmasters Gallery. Nova York: NewArtTV, 2009. 1 vídeo (5 min 42 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9PkBkytGkAU>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

NOGUEIRA, Thyago (Org.). *Claudia Andujar: a luta yanomami*. São Paulo: IMS, 2018.

\_\_\_\_\_. Claudia Andujar: a luta yanomami. In: NOGUEIRA, Thyago (Org.). *Claudia Andujar: a luta yanomami*. São Paulo: IMS, 2018, p. 161-248.

\_\_\_\_\_. *Claudia Andujar: no lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015.

O Centro de Documentação Indígena (CDI) preserva a memória dos povos da região amazônica. Instituto Missões Consolata. Disponível em: <<http://imc.consolata.org.br/o-centro-de-documentacao-indigena-cdi-preserva-a-memoria-dos-povos-da-regiao-amazonica/>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

OLLMAN, Leah. Confronting All the Demons. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 16 jun. 1996. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-06-16-ca-15485-story.html>> Acesso em: 20 maio 2022.

PASCAL, Reyssset. Le pouvoir de représentation. Remarques sociologiques sur le film de Raymond Depardon *Profils paysans*. *Politix*, Paris, vol. 16, n. 61, p. 181-195, 2003. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/polix\\_0295-2319\\_2003\\_num\\_16\\_61\\_1262](https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_2003_num_16_61_1262)>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Passeur, passeuse. Langue française. Larrousse. Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/passeur/58511>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

PEDROSA, Adriano; RIBEIRO, David (Org.). *Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta*. São Paulo: MASP, 2022.

PEREIRA, Vera Lúcia. *Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética*. 2015. 119 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12375>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

PERSICHETTI, Simonetta. *Claudia Andujar*. São Paulo: Lazuli Editora, 2017. *E-book*.

PONTES, Nadia. “Governo está do lado dos bandidos em ataques aos yanomami”. Entrevista com Carlo Zacchini. *DW Brasil*, Berlim, 21 maio 2021. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/governo-est%C3%A1-do-lado-dos-bandidos-em-ataques-aos-yanomami/a-57615029>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

POVO da Lua, Povo do Sangue. Direção: Marcello Tassara. Fotografias: Claudia Andujar. 31 min, color. Disponível em: <<https://vimeo.com/201569402>>. Acesso em: 16 nov. 2022.

QUASHA, George; STEIN, Charles. *An Art of Limina: Gary Hill's works and writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.

Quem é Sônia Guajajara, a maranhense que entrou na lista das 100 pessoas mais influentes da revista Time. *g1 Maranhão*, São Luís, 23 maio 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2022/05/23/quem-e-sonia-guajajara-a-maranhense-que-entrou-na-lista-das-100-pessoas-mais-influentes-da-revista-time.ghtml>>. Acesso em 19 mar. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUIVIGER, Pierre-Yves. La mémoire et la terre (Raymond Depardon, *Profils paysans*). *Cités*, Paris, vol. 2, n. 26, p. 173-175, 2006. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-cites-2006-2-page-173.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

RAMALHO, Moisés. *Os Yanomami e a morte*. 2008. 163 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

RIBEIRO, Darcy. Um depoimento sobre os índios Yanomami. In: ANDUJAR, Cláudia. *Yanomami: frente ao eterno. Uma vivência entre os índios Yãnomam*. São Paulo: Práxis. 1978a, n.p.

RIDING, Alan. Touched by Amazon Tribe. *The New York Times*, Nova York, 17 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2003/06/17/arts/artists-touched-by-amazon-tribe.html>>. Acesso em: 5 mar. 2022.

RIVOIRE, Annick. Critique: Vues de l'esprit Yanomami. A Paris, rencontre étonnante entre l'art contemporain et des Indiens d'Amazonie. *Libération*, Paris, 28 ago. 2003. Disponível em: <[https://www.liberation.fr/culture/2003/08/28/vues-de-l-esprit-yanomami\\_443134/](https://www.liberation.fr/culture/2003/08/28/vues-de-l-esprit-yanomami_443134/)>. Acesso em: 15 jan. 2022.

*Rouen Cathedral, West Façade, Sunlight*. Google Arts & Culture. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/wwEuC67zYZZZBA?hl=fr>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

*Rouen Cathedral: setting sun (symphony in grey and black)*. National Museum Cardiff, Cardiff. Disponível em: <[https://museum.wales/collections/online/object/77565e2f-91e1-308d-b42a-bbad247ea437/Rouen-Cathedral-setting-sun-symphony-in-grey-and-black/?field0=string&value0=claudes%20monet&field1=with\\_images&value1=1&index=6](https://museum.wales/collections/online/object/77565e2f-91e1-308d-b42a-bbad247ea437/Rouen-Cathedral-setting-sun-symphony-in-grey-and-black/?field0=string&value0=claudes%20monet&field1=with_images&value1=1&index=6)>. Acesso em: 16 ago. 2022.

*Rouen Cathedral: The Portal (Sunlight)*. The Met. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437124>>. Acesso em: 16 ago. 2022.

ROUX, Emmanuel de. Comment artistes et chamans se sont rencontrés. *Le Monde*, Paris, 30 maio 2003. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/30/comment-artistes-et-chamans-se-sont-rencontres\\_4263185\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/05/30/comment-artistes-et-chamans-se-sont-rencontres_4263185_1819218.html)>. Acesso em: 5 jun. 2022.



SÁEZ, Óscar Calavia. Xamanismo nas terras baixas: 1996-2016. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, São Paulo, n. 87, p. 15-40, 2018. Disponível em: <<https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/457>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SAMARA, Timothy. *Grid: construção e desconstrução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SAN Clemente. Direção: Raymond Depardon. Produção: Raymond Depardon. Clamart: Palmeraie et désert, 1982. 1 DVD (98 min.). Disponível em: <<https://archive.org/details/1982SanClementeRaymondDepardon>>. Acesso em: 5 mar. 2022.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify; Pinacoteca do Estado, 2005, p. 46-61.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. I Was Cannibalized by an Artist: Adriana Varejão, or Art as Flux. In: BIEHL, João; LOCKE, Peter (Org.). *Unfinished: The Anthropology of Becoming*. Durham; Londres: Duke University Press, 2017, n.p. *E-book*.

\_\_\_\_\_; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SESC São José dos Campos realiza exposição fotográfica Sonhos Yanomami. Agenda. Disponível em: <<http://www.saojosedoscamos.com.br/2013/cadernos/hotsite.php?id=59753&cat=15&caderno=agenda>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SOARES, Carolina. Texto de apresentação da exposição *Sonhos Yanomami*, promovida pelo SESC-SP. In: *Sonhos Yanomami*: Claudia Andujar. Material de divulgação da exposição. Birigui: SESC-SP, 2018. Disponível em: <[https://issuu.com/sescbirigui/docs/birigui\\_folheto\\_exposic\\_a\\_o-sonhos-](https://issuu.com/sescbirigui/docs/birigui_folheto_exposic_a_o-sonhos-)>. Acesso em: 15 out. 2022.

\_\_\_\_\_. *Uma bricolagem visual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*. 2011. 154 p. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14032013-100256/en.php>>. Acesso em: 7 nov. 2022.

SÖDERSTRÖM, Ola. Cultural geographies in practice: Science, art and the Yanomami: comments on an exhibition. *Cultural geographies*, Newbury Park (California), vol. 12, n. 1, p. 103-111, jan. 2005. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1191/14744744005eu318xx>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SOULLARD, Catherine. Visages Paysans: À propos de Raymond Depardon. *Revue des Deux Mondes*, Paris, p. 147-152, set. 2008. Disponível em: <<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/visages-paysans-a-propos-de-raymond-depardon/>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SOUZA LEITE, João de. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Study of the proportions of the human body, known as *The Vitruvian Man* – Leonardo Da Vinci. Gallerie Accademia, Venezia. Disponível em: <<https://www.gallerieaccademia.it/en/node/1582>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Survival. Disponível em: <<https://www.survivalinternational.org/>>. Acesso em: 5 jan. 2023.

TAYLOR, Kenneth I. A Geografia dos Espíritos: o xamanismo entre os Yanomami setentrionais. In: LANGDON, E. Jean Matteson (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996, p. 117-151.

Time 100 most influential people 2022. Disponível em: <<https://time.com/collection/100-most-influential-people-2022/#pioneers-5>>. Acesso em 19 mar. 2023.

Véxoa: Nós sabemos. Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>>. Acesso em: 1 mar. 2023.

VILLAS BOAS, Claudio; VILLAS BOAS, Orlando. (Sem título). In: ANDUJAR, Claudia. *Yanomami: frente ao eterno. Uma vivência entre os índios Yãnomam*. São Paulo: Práxis. 1978a, n.p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. São Paulo: *Cadernos de campo*, n. 14/15, p. 319-338, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>>. Acesso em: 4 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 345-399.

\_\_\_\_\_. Prefácio. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11-41.

Wesley Duke Lee. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://wesleydukelee.com.br/o-artista/>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

What the shaman saw. *The Independent*, Londres, 12 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=noticia&id=1582>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin (Org.). *Folk literature of the Yanomami Indians*. UCLA Latin American Studies, v. 73. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1990.

Works 1995-2020. Wolfgang Staehle. Disponível em: <<https://www.wolfgangstaehle.info/pages.php?content=gallery.php&page=1&navGallID=1&activeType=gall>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

Xingu: Contatos. IMS. Disponível em: <[https://ims.com.br/exposicao/xingu-contatos\\_ims-paulista/](https://ims.com.br/exposicao/xingu-contatos_ims-paulista/)>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Yanomami x Ianomâmi – qual a forma correta? Clube do Português: língua portuguesa, literatura e alfabetização. Disponível em: <<https://www.clubedoportugues.com.br/ianomami-x-yanomami/>>. Acesso em 15 fev. 2023.

Yanomami, l'esprit de la forêt. Toutes les expositions. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Disponível em: <<https://www.fondationcartier.com/#/fr/art-contemporain/26/expositions/294/toutes-les-expositions/606/yanomami-l-esprit-de-la-foret/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.