

A POTÊNCIA DO FALSO: A COSMOGONIA YANOMAMI NA OBRA DE CLAUDIA ANDUJAR

The power of false: Yanomami cosmogony on Claudia Andujar's work

La potencia de lo falso: la cosmogonia Yanomami en la obra de Claudia Andujar

Luli Hata¹

Resumo

O presente artigo analisa duas fotografias de Claudia Andujar que têm o Yanomami como tema. Segundo a fotógrafa, a sua intenção era trazer ao público não índio a beleza e a riqueza do conhecimento mítico dos Yanomami, o qual, na medida em que é trazido à tona durante a apreciação da imagem, revela que o trabalho de manipulação por ela empreendido constrói a verdade yanomami. Este paradoxo é explicado pelo conceito de fabulação de Deleuze, a potência do falso que instaura *uma* verdade.

Palavras-chave: Fabulação. Mito. Yanomami. Fotografia. Alteridade.

Abstract

The focus of this paper is two photographs by Claudia Andujar that have the Yanomami as theme. According to Andujar, her intention was to bring the beauty and richness from the Yanomami's mythical knowledge to the non-Indian public. Looking at pictures, as the Yanomami cosmogony is brought up, it is verified that the manipulated photographs made by her, built the mythical truth. It is the power of false, which establishes a truth, according to Deleuze's conception of fabulation.

Keywords: Fabulation. Myth. Yanomami. Photography. Alterity.

Resumen

Este artículo analiza dos fotografías de Claudia Andujar, cuyo tema es los Yanomami. Según ella, su intención era acercar al público no indígena la belleza y la riqueza de conocimiento mítico de los Yanomami, que, en la medida en que se pone de manifiesto durante la apreciación de la imagen, revela que el trabajo de manipulación realizado por ella construye una verdad. Esta paradoja se explica por el concepto de fabulación de Deleuze, la potencia de lo falso que establece *una* verdad.

Palabras-clave: Fabulación. Mito. Yanomami. Fotografía. Alteridad.

¹ Doutora em Estudos Literários (UEL, 2017); docente da Universidade do Oeste Paulista, Presidente Prudente, SP, Brasil. luli@unoeste.br - Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2708-7137>

1. Claudia Andujar e os Yanomami

Claudia Andujar é uma fotógrafa conhecida pelas suas fotografias dos Yanomami, grupo indígena que habita a região fronteira entre os Estados de Roraima e do Amazonas, e entre o Brasil e a Venezuela. É famosa também pelo seu ativismo em favor da demarcação das terras e de continuidade do modo de vida e da cultura dos Yanomami.

Embora a fotógrafa tenha atuado como fotojornalista no início de sua carreira, o seu reconhecimento se dá como artista. Com esse estatuto, suas imagens fazem parte de coleções de museus importantes, como o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) e o MASP, entre outros. Muitas de suas imagens transcendem o caráter de registro, mesmo as produzidas para a identificação dos índios por ocasião do trabalho de saúde organizado pela CCPY (originalmente, Comissão para Criação do Parque Yanomami), que resultou no trabalho Marcados (2009). Ela comenta: “quando fiz as fotos, nunca pensei em expor, achei que nenhum museu se interessaria. Hoje é o grupo de fotos mais procurado de toda a minha carreira. É muito curioso” (ANDUJAR, 2015, p. 245).

Em muitas entrevistas, a fotógrafa afirma que é movida pelo desejo de aproximar-se do povo (PERSICHETTI, 2008, p. 13). Essa abordagem influencia o resultado, classificado como “refinamento sensível e estético” por Carboncini, no texto introdutório do livro *Yanomami*, de Andujar:

A afetividade, as emoções e a participação articulam-se numa síntese prodigiosa, em que a densidade de significado alia-se a uma sensibilidade estética apurada. Esse refinamento estético é um dos componentes das imagens, faz parte de uma necessidade vital; para Claudia Andujar é uma maneira de organizar o caos que rejeita, de opor harmonia à desordem; de afastar a injustiça que é a expressão da desordem (ANDUJAR, 1998, p. 5).

A “densidade de significado” das suas fotografias, que retratam os Yanomami em seu contexto social e cultural, pode ser desvendada pelo apreciador de sua obra que se propuser a mergulhar na mitologia Yanomami.

Para o olhar não índio, a sensibilidade estética e apurada de Andujar faz parecer que as imagens transcendem a realidade. A fotógrafa se vale de recursos técnicos para interferir na fotografia, ou seja, manipula a imagem para produzir um resultado que ultrapassa o caráter documental, de registro etnográfico. Para compreender o nível dessa interferência, neste artigo são analisadas duas

imagens a partir dos vestígios técnicos perceptíveis que alguém familiarizado com a técnica pode identificar (FLUSSER, 1985), aliados à comparação com os discursos mitológicos que estão presentes nos textos literários de *A queda do céu* (2015) e *Folk Literature of Yanomami Indians* (1990). A comparação ancora-se na investigação intertextual entre o texto literário e o texto visual (FIORIN, 1994; idem, 2012; SAMOYAULT, 2008).

Uma famosa fotografia de um índio correndo na mata (FIG. 1)² é interpretada como a integração do índio com a natureza:

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



Figura 1: Yanomami (ANDUJAR, 1998, p. 45)



Figura 2: *Guerreiro de Toototobi*, da série *Sonhos*, prancha 85 (ANDUJAR, 2005)

² A imagem em tamanho maior pode ser apreciada no seguinte endereço: https://amazoniareal.com.br/wp-content/uploads/2018/07/yanomami_foto-claudia-andujar-2-1024x606-2.jpg, que é parte integrante da matéria disponibilizada pelo veículo Amazônia Real, intitulada *O céu não cai para os não últimos Yanomami*, disponível em <https://amazoniareal.com.br/o-ceu-nao-cai-para-os-nao-ultimos-yanomami/>. Ou, ainda, na matéria veiculada na plataforma G1: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/11/galeria-da-fotografia-claudia-andujar-mostra-cultura-yanomami-no-inhotim.html>.

A imagem em questão poderia ser a tradução literal do seguinte trecho do diário de viagem de Valdir Cruz, fotógrafo que esteve entre os Yanomami na metade final da década de 1990, depois de conhecer Davi Kopenawa: “Os Yanomami andam com passos curtos e muito rápidos, como que correndo” (CRUZ, 2004, p. 28).

O recurso empregado por Andujar é muito utilizado para conferir velocidade ao assunto fotografado. Com uma abertura de diafragma grande por causa da pouca luminosidade, ao acompanhar o objeto que se move, este aparece mais nítido em relação ao fundo, que apresenta desfoque de movimento. As pernas do Yanomami fotografado também estão distorcidas em razão do movimento corporal: uma baixa luminosidade exige exposição maior, o que, dependendo da velocidade do movimento do modelo, resulta em uma imagem borrada. Esta é a leitura feita a partir da noção da técnica fotográfica e das noções culturais do não índio.

No entanto, é possível que a fotografia não retrate o Yanomami comum, mas uma condição específica de um momento especial: pode se tratar de um Yanomami que atende a um chamado dos espíritos para a sua iniciação. Isso implica em afirmar que a imagem carrega um sentido mítico, fabular. Para explicar essa condição, seguir-se-á com a análise da figura 2.

2. Guerreiro de Toototobi

*Guerreiro de Toototobi*³ (FIG. 2) destaca um Yanomami no primeiro plano, na companhia de inúmeros seres em negativo, isto é, com inversão das luzes e sombras, característica do negativo fotográfico. O ambiente é o do *yano*, com vista para a praça central, com efeito de luzes e de cor que remete à fluidez da água. Pelas dimensões, pelo movimento de dança e pela inversão de luzes que acarreta no efeito de seres que emanam luz, pode se afirmar que os Yanomami que aparecem minúsculos são *xapiri pë* iluminados, homúnculos, “minúsculos como poeira de luz” conforme descreve Kopenawa (2015, p. 111).

³ A imagem com melhor qualidade pode ser apreciada no site da Galeria Vermelho ou no da Enciclopédia do Itaú Cultural (<https://galeriavermelho.viewingrooms.com/content/feature/269/artworks-9536-guerreiro-de-toototobi-da-serie-sonhos-yanomami-2002/> e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66648/guerreiro-de-toototobi-serie-sonhos-yanomami>, respectivamente. Acesso em 30 ago. 2021).

Os *xapiri pë* são traduzidos como espíritos para a compreensão do não índio. *Xapiri* é a palavra e *pë* o sufixo indicativo de plural. São seres que habitam a floresta, o céu e as terras soterradas pela queda do céu, evento que faz parte da cosmogonia yanomami. Podem ser homens ou mulheres e são compreendidos como imagens⁴ dos ancestrais animais, inclusive insetos, vegetais e rochas, e são ativos à noite. Pela floresta, deslocam-se em voos ou “descem até nós por caminhos resplandecentes de luz, cobertos de penugem branca, tão fina quanto os fios das teias de aranha *warea koxiki* que flutuam no ar” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 116). Os xamãs os evocam (fazem-nos “descer”, como se diz entre os Yanomami) para dançar e atender as demandas.

Na fotografia, o Yanomami no primeiro plano é, portanto, um xamã acompanhado de seus *xapiri pë*. O xamã é um valente guerreiro espiritual, que possui um saber adquirido pela capacidade de sonhar e de estabelecer contato com os *xapiri pë*. Porém, não se trata de um xamã sem identificação. Conforme aponta o título da imagem, trata-se de um guerreiro da região do rio Toototobi.

O topônimo é o aportuguesamento do nome yanomami para o rio Demini, *T^hoot^hot^hopi*, que tem relação com a vida de Davi Kopenawa, importante liderança Yanomami. No alto Toototobi encontrava-se Marakana, local de nascimento de Kopenawa. Na região, estabeleceu-se a Missão Toototobi que foi frequentada pelo seu padrasto e, conseqüentemente, pelo grupo que o seguia.

Marakana teve importantes xamãs, mas quem se notabilizou foi o padrasto de Kopenawa. É possível, assim, afirmar que a imagem é o retrato do xamã-guerreiro, um grande homem, ou *pata t^hë*, que existiu de fato. Para a sociedade não índia, a imagem é irreal; para o Yanomami, é a realidade xamânica.

Pata t^hë é traduzido como “ancião” ou “grande homem”, mas deve ser compreendido como gente (pessoa, *t^hë*) merecedora de respeito, geralmente mais velho. O correspondente em tupi é morubixaba; outra palavra que faz parte do vocabulário português, utilizado como sinônimo de morubixaba, é cacique, introduzida na América do Sul pelos espanhóis que tiveram contato com povos originários da América Central.

⁴ Na linguagem não índia, “imagem” seria alma.

Os jesuítas nomeavam de “principal” aquele que aparentava ser o chefe porque entenderam que o morubixaba era um líder destituído de poder de mando e de coerção. Para os primeiros colonizadores europeus, essa é a condição do selvagem. “Constatando que os ‘chefes’ não possuíam nenhum poder sobre as tribos, que ninguém mandava e ninguém obedecia, eles disseram que esses povos não eram *policiados*, que não eram verdadeiras sociedades: selvagens ‘sem fé, sem lei, sem rei’” (CLASTRES, 2011, p. 138). Na análise de Clastres, o chefe indígena é o “líder ... que fala em nome da sociedade quando circunstâncias e acontecimentos a relacionam com os outros” (CLASTRES, 2011, p. 139). A relação estabelecida entre as comunidades (os outros) é de amizade ou de inimizade.

A liderança indígena não é eleita nem se constitui com a hereditariedade. O indivíduo que apresenta essas habilidades é aceito pelo corpo social como seu representante. “Essencialmente, compete-lhe assumir a vontade da sociedade de mostrar-se como uma *totalidade una*, isto é, assumir o esforço concertado, deliberado, da comunidade, com vistas a afirmar sua especificidade, sua autonomia, sua independência em relação às outras comunidades (CLASTRES, 2011, p. 139)”. O líder desfruta de prestígio no seio de sua comunidade e a sua palavra passa a ser ouvida com mais consideração que a de outros. Isso não significa que todos os membros da comunidade concordem com ela ou a aceitem, ela é incapaz de se tornar uma ordem ou de arbitrar em questões conflituosas entre indivíduos ou entre famílias. Neste segundo caso, o líder apela para o bom senso: “da boca do chefe não saem as palavras que sancionariam a relação de comando-obediência, mas o discurso da própria sociedade sobre si mesma, discurso por meio do qual ela se autoproclama comunidade indivisa e vontade de perseverar nesse ser indiviso” (CLASTRES, 2011, p. 140).

O “discurso da própria sociedade sobre si mesma” funda-se em uma “tradição legada, desde sempre, pelos antepassados” (CLASTRES, 2011, p. 140), que é a mitologia. Entre os Yanomami, existe a tradição de pessoas influentes e mais velhas discursarem em *bereamuu*:

Pouco antes da alvorada ou no início da noite, nossos grandes homens, que chamamos *pata t'ê p'ê*, costumam dirigir-se à gente de suas casas em longos discursos. Incentivam-nos a caçar e a trabalhar em suas roças. Evocam o primeiro tempo dos ancestrais tornados animais e se expressam com sabedoria. Damos a esse modo de falar o nome de *bereamuu*. Só os homens de mais idade falam assim (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 376).

O líder precisa saber falar sobre mitos, o que acontece quando o Yanomami tem contato com *xapiri pë*. Dessa forma, é muito comum que a figura do *pata t'ë* coincida com a do *xapiri t'ë*, o xamã. Porém, se a figura do *pata t'ë* pode coincidir com a do *xapiri t'ë*, o contrário não é verdadeiro. Não basta ser *xapiri t'ë* para ser um *pata t'ë*. Enquanto Kopenawa, já feito xamã, discursava para a sociedade não índia no início da década de 1990, não se sentia preparado para o *hereamuu*. Iniciava o discurso e, conforme a aceitação da comunidade, prosseguia ou calava-se.

O padrasto de Kopenawa foi um respeitado *pata t'ë* e é parte da história dos herdeiros de Kopenawa, assim como seus feitos, sua conduta e seu caráter fazem parte de um legado recente. A iniciação xamânica do padrasto de Kopenawa, exímio caçador, se deu na floresta, por intervenção dos próprios *xapiri pë*. Essa história reforça a afirmação de Kopenawa sobre o fato de filhos de xamãs serem, ao mesmo tempo, filhos de *xapiri pë*, e assim, serem alvo do olhar dos espíritos⁵. É comum aos filhos homens de xamãs serem exímios caçadores e, com isso, “tornarem-se outros” na floresta durante a atividade de caça, conforme se costuma expressar em yanomami. Portanto, trata-se de uma história que faz parte da realidade mítica yanomami.

Segundo o relato, o padrasto de Kopenawa, ainda adolescente, caçava papagaios na floresta quando um ser das águas masculino, descrito como imponente e devidamente paramentado, aproximou-se e solicitou que acertasse dois, de acordo com suas instruções. O ser, satisfeito com as caças, afastou-se para mandar sua irmã *yavarioma* pegar as aves. Momentos depois, a atraente moça das águas apareceu e o jovem continuou a flechar papagaios. Entretanto, a cada vez que uma ave era abatida, seus gritos tornavam-se cantos de *xapiri pë*. A moça pegava as caças com aprovação. As flechas utilizadas, ao tocarem o solo, transformavam-se em serpentes⁶ que, quando o rapaz tentava pegá-las, picavam-no. Era *yavarioma*, a moça das águas, quem lhe trazia as flechas para continuar a caçada, mas quando tentava pegá-las, as flechas saíam voando a emitir o canto dos *xapiri pë*.

Eu sentia que estava perdendo a consciência. ... Conforme o tempo passava, fui me tornando outro de verdade e foi meu arco que eu senti sair voando: “*Arererererere!*” Estava cada vez mais inquieto e ficava me perguntando o que ia acontecer

⁵ Aqueles que não descendem de xamãs também podem ser iniciados. O processo está descrito no início do capítulo 4 da tese de doutoramento da autora, a partir da análise de outras imagens da série *Sonhos*, de Andujar, publicada no livro *A vulnerabilidade do ser* (2005), com base nos relatos de Kopenawa (2015).

⁶ O pai dos seres das águas é *Tëpëresiki*, identificado como uma grande serpente.

comigo. Estava por inteiro dominado pela magia amorosa daquela filha de *Tëpërësiki*. Então, de repente, os espíritos da floresta começaram a fluir em minha direção! As imagens das folhas e das raízes de todas as árvores desceram primeiro, lançando gritos de alegria e assobiando com suas flautas de bambu *purunama usi*. Tinham os cabelos cobertos de penugem branca, faixas de rabo de macaco cuxiú-negro em torno da cabeça e braçadeiras de crista de mutum guarneçadas com muitas caudais de arara-vermelha. Chegaram em seguida as imagens dos cupins, que me carregaram nas costas, correndo para todos os lados. Depois foi a vez das imagens das pedras, que quase me derrubaram e esmagaram, e então a do céu, que veio me arrancar a língua. E então, outros *xapiri* levaram meus olhos para longe e foi assim que eu mesmo comecei a me tornar espírito (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 106)⁷.

O padraсто de Kopenawa relata a forma como sua imagem foi desmembrada para ser reconstituída em seguida. A iniciação, para os filhos de xamãs, se dá sem o amparo de xamãs experientes, são os próprios espíritos que conduzem o jovem iniciante que precisa ter coragem para enfrentar o desconhecido, diferentemente do que ocorre com um iniciante que não é filho de xamã.

Afinal, a irmã do ser das águas agarrou meu pulso e me arrastou pela floresta. Comecei a correr ao lado dela, destroçando os galhos do mato rasteiro conforme passava. Estava muito exaltado e não parava de gritar: “*Aê! Aê! Aê!* Uma mulher *yawarioma* está me levando! A luz me cega! Tenho medo! *Aê! Aê! Aê!*” Ninguém além de mim podia vê-la e, no entanto, eu estava mesmo correndo com ela! Seu caminho era muito quente e eu estava molhado de suor. Não via mais nada ao meu redor. Não teria sido capaz de reconhecer meus familiares nem minha própria casa. Tinha virado outro. Corri assim por muito tempo, atravessando florestas desconhecidas. No final, esgotado, parei numa clareira, bem longe de onde morava. A mulher das águas então me tranquilizou, sempre com uma voz doce: “Não tenha medo! Falta pouco agora. Estamos perto da casa de meu pai.” Depois desse breve descanso, recomeçamos a correr, ainda mais depressa, em seu caminho sinuoso através da mata (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 106).

Por fim, chegaram a um lago cujas águas escuras indicavam que se tratava de lago profundo. Com medo de jacarés-açus, o rapaz hesitou em mergulhar, mas a superfície do lago era a parte de fora do grande *yano* de *Tëpërësiki*, que se encontrava em local seco sob essa superfície aquosa. Em conformidade ao mito de origem da mandioca e da primeira mulher de *Omama*, um dos irmãos demiurgos responsáveis pela configuração atual do mundo, nas proximidades da casa havia uma roça formidável de alimentos variados e

⁷ A primeira pessoa nesta citação e nas que relatam a iniciação refere-se ao padraсто de Kopenawa. A interjeição “*arererererere!*” é a onomatopeia para o canto dos *xapiri pë*.

saborosos. A família que ali se encontrava era composta do pai, da mãe, de inúmeras filhas e de dois irmãos. O jovem foi servido de alimentos por ordem da mãe e, em uma rede que lhe foi reservada, as filhas vieram uma a uma para namorá-lo. *Tëpërësiki* dormia quando o rapaz entrou na casa e acabou por acordar enquanto ocorriam as brincadeiras de sedução e o namoro.

As filhas, no entanto, não pareciam preocupadas. Continuaram vindo a mim, uma depois da outra, para brincar e namorar. Eu estava seduzido por sua magia amorosa. Por isso fiquei assim com elas por muito tempo. Pouco a pouco, fui me transformando para me tornar xamã. Enquanto isso, *Tëpërësiki* tinha começado a entoar seus cantos, para que eu os conhecesse. Salmodiava-os e, de tempos em tempos, cuspiam no chão os objetos que acabara de nomear: pontas de flecha de bambu, grandes frutos oblongos da árvore *aro kobi* e até queixadas e antas, pois sua boca era mesmo enorme! Desse modo eu aprendi as palavras que permitem regurgitar as substâncias de feitiçaria, as armas dos espíritos e o algodão ardente dos seres maléficos que estão no corpo dos doentes. *Tëpërësiki* assim me deu a boca dos espíritos *japim ayokora* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 108).

Tëpërësiki sabia da presença do visitante e, assim que se cansou da atividade, ordenou que o rapaz se apresentasse para que fosse devorado. Os irmãos protegeram o jovem. O pai insistiu de um lado, os irmãos de outro, até que *Tëpërësiki* desistiu e voltou a entoar os cantos. Os irmãos, então, instruíram uma das moças a levar o rapaz de volta à sua casa. Ela permaneceu com o jovem a noite toda e, ao amanhecer, conduziu-o novamente para a casa dela, e os fatos se repetiram.

Cada vez era uma mulher das águas diferente que me levava para longe e me trazia para casa. Eu estava mesmo cativo de sua magia amorosa, e foi desse modo que me tornei xamã. É assim que acontece. Quando a imagem de um rapaz é capturada pelas filhas de *Tëpërësiki*, ele foge de casa todos os dias, para só retornar após o anoitecer. Mas já não reconhece ninguém ali. Tornado outro, parte ao raiar do dia em sua corrida pela floresta. Por mais que seus familiares tentem mantê-lo à força em sua rede, não conseguem. Ele não é capaz de resistir ao chamado dessas mulheres *yawarioma*. Ninguém mais as vê, mas elas estão sempre a seu lado. Suas corridas pela floresta levam-no para bem longe de sua casa. ... No fim, os xamãs de sua casa terão de trazer sua imagem de volta para que ele volte a si (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 129).

Assim termina a narrativa de iniciação xamânica do padrasto de Kopenawa. *Tëpërësiki*, sogro de *Omama*, é também o sogro de xamãs que têm sua iniciação no seio da floresta, em meio à caçada. O monstro aquático, pai de belas *yawarioma*, é quem ensina ao futuro xamã os cantos e as palavras utilizadas para materializar na boca os objetos utilizados em feitiçarias por inimigos, de modo a curar um enfermo vítima de magia.

Ao final do tópico anterior, foi referida a imagem de um índio a correr na floresta (FIG. 1) com a leitura feita a partir dos pressupostos técnicos e culturais do contexto não indígena. Com o relato da iniciação xamânica do padraço de Kopenawa, é possível compreendê-la no seio da realidade mítica vivenciada por ele. A distorção e a falta de nitidez nos membros inferiores do retratado dão a ideia de velocidade, contidas nas frases já citadas: “recomeçamos a correr, ainda mais depressa, ... através da mata. Tornado outro, [o iniciante] parte ao raiar do dia em sua corrida pela floresta ... Suas corridas pela floresta levam-no para bem longe de sua casa” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, pp. 106-108).

As imagens apresentadas aparentam pertencer a duas categorias: a primeira, à do registro de um instante, ainda que se constitua a partir da manipulação técnica; a segunda, à da montagem fotográfica. A relação estabelecida entre o texto e a primeira imagem (FIG. 1) transmite a noção de registro “verdadeiro”, isto é, que corresponde aos fatos da realidade, enquanto a segunda (FIG. 2), retira esse caráter e produz uma imagem irreal, constrói uma narrativa que encontra eco na mitologia yanomami. Os conceitos de realidade e de verdade são problematizados no tópico a seguir.

3. Fabulação: revelações do invisível

Não existe mundo invisível para os xamãs Yanomami. São os “olhos de fantasma”, como diz Kopenawa, isto é, olhos dos índios que não são xamãs e dos não índios, que não enxergam a pluralidade de naturezas⁸ possíveis para os seres animais, vegetais e minerais. “Com olhos de vivente, não é possível realmente ver as coisas”, afirma Kopenawa (2015, p. 458). No entanto, mesmo sem enxergar o mundo dos *xapiri pë*, os Yanomami conectados à sua tradição compreendem a sua existência, a ponto de enxergar nas fotografias de Andujar a sua realidade.

⁸ Eduardo Viveiros de Castro (2013, pp. 347-399) defende que os povos ameríndios concebem a existência dos seres baseados no multinaturalismo, que se vincula ao conceito de perspectivismo de Deleuze. Muito além da noção de animismo, a compreensão dos ameríndios sobre os corpos difere muito da dos não índios. Para os índios, todos os seres têm almas. A grande questão no séc. XVI foi: a qual natureza pertenciam os corpos habitados pelas almas dos estrangeiros?

A partir do legado filosófico de Henri Bergson, Gilles Deleuze (2007) propõe que a fabulação, explicada pelo primeiro como uma função conservadora de uma estabilidade, é, ao contrário, instauradora de uma realidade. Durante muito tempo, a fabulação foi compreendida como a criação de elementos falsos para mascarar ou enfeitar o passado, explicar o presente e preservar a espécie humana da impulsão, do ato criativo que, de acordo com Bergson (1978), é perigoso. No entanto, para Deleuze, a fabulação é o próprio ato criativo, uma potência, o princípio da gênese de forças de diferentes qualidades, cuja relação produz sentidos (DELEUZE, 1976). As considerações acerca da potência do falso, isto é, da fabulação, constam em sua análise sobre o cinema como imagem-tempo (DELEUZE, 2007). Neste texto, o filósofo desenvolve os conceitos de imagem-cristal, perspectivismo, fabulação e, principalmente, enfatiza um sentido afirmativo para o conceito de verdade, problematizado em *Nietzsche e a filosofia* (1976).

Em um primeiro momento, a noção de realidade é questionada. A princípio compreendida como uma sucessão de atualizações de possibilidades em uma sucessão cronológica, a esse esquema é introduzido o virtual, que é uma realidade, vinculado ao futuro. O virtual é o oposto do possível e não se realiza, ele se atualiza. Deleuze elabora o conceito de imagem-cristal, para o qual lança mão das propriedades físicas e moleculares do cristal, inclusive do cristal líquido, assim como remete à ideia da vidência simultânea do passado, presente e futuro mediada pelo cristal. Se Bergson considerava que o presente se construía sobre sucessivos passados, Deleuze coloca o terceiro tempo que põe o presente em movimento: o futuro. O presente se desdobra em duas direções, uma que se lança ao futuro e outra que cai no passado. E essa é uma condição do tempo: “é preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal” (DELEUZE, 2007, p. 102). A imagem-cristal problematiza a verdade absoluta, calcada na moral, relacionada à conservação, ao poder e ao triunfo do homem verídico, isto é, do homem que busca essa verdade ideal. Trata-se de um ideal ascético que se baseou na religião, substituída pela moral e que, atualmente, é substituída pelo conhecimento científico. Para Deleuze, a fabulação faz emergir a verdade a partir da perspectiva daqueles que se diferenciam do homem verídico. Não se trata de relativismo, pois o relativismo parte sempre o ponto de vista do homem verídico. O livro *A queda do céu* (2015), por exemplo, traz a perspectiva da cultura yanomami. O responsável

pela escrita do livro, o antropólogo Bruce Albert, para trazer a “verdadeira voz” de Kopenawa, lançou mão da criação literária, com o rigor e o cuidado para não produzir uma caricatura do que o homem verídico entende ser a linguagem do outro. A criação literária é, pois, elaboração artística e, para Deleuze (2007, p. 178-179):

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que não para de se transformar. Num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade* [ênfase do autor], pois a verdade não tem de ser alcançada, nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade, a emergência... O homem verídico e o falsário fazem parte da mesma cadeia, mas afinal, não são eles que se projetam, se elevam ou se cavam; é o artista, criador da verdade, ali mesmo onde o falso atinge sua potência última: bondade, generosidade.

Segundo Deleuze, a função fabuladora é “dos pobres” (2007, p. 183), em oposição aos dominantes ou colonizadores, porque “compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações” (DELEUZE, 1997, p. 14). Uma biografia particular só terá sentido quando encerrar uma sabedoria, referida por Benjamin (2012, p. 215) como “o lado épico da verdade”, sentido que ressoa na afirmativa de Deleuze (1997, p. 14): “a experiência de um único homem pode conter a história de uma nação. Não é o povo convocado a dominar o mundo; é um povo menor, inferior”. Deleuze enfatiza que a potência do falso confere maior realidade à personagem, que transita na fronteira entre o real e o fictício, “é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia” (2007, p. 185). A fabulação é, portanto, a potência que o ato criativo possui de conferir realidade a uma obra artística, seja literária ou visual. Uma descrição de um fato pode estabelecer a relação com a realidade, porém, a forma como elementos simbólicos são mobilizados pelo artista criador é que instauram o encontro do espectador com uma verdade, e não com a verdade absoluta.

O invisível, para Novaes (2005, p. 160), é o ato de criação que confere materialidade a imagens imateriais. A imagem materializada propicia o movimento contrário, ao “convidar à aventura da imaginação e do pensamento”. O autor comenta a obra de Evgen Bavar, fotógrafo e estudioso da imagem, cuja particularidade reside no fato de ter perdido a visão durante a adolescência, antes de ter se

dedicado à fotografia. Bavcar, por sua vez, afirma que o invisível da imagem material é o que se percebe além do que se vê e que “aquilo que vemos não tem nada de novo [resulta da pré-fabricação], exceto o fato de esquecermos que já o vimos, para que amanhã não nos lembremos mais de nada e, sobretudo, para que não pensemos na necessidade de esquecê-lo” (BAVCAR, 2005, p. 151).

Assim como Novaes, Bavcar associa a criação a uma condição da produção de sentidos da imagem. Ao trazer a expressão “não visível”, Bavcar inclui diferentes gradações entre o visível e o invisível, como a imaginação e as visões particulares, que têm no sonho uma potência de criação. De acordo com Durand (1997), os sonhos pertencem a uma categoria de imagens simbólicas que propiciam o alargamento do que ele chama de “semantismo do imaginário, que é a matriz original a partir da qual todo o pensamento racionalizado e o seu cortejo semiológico se desenvolvem” (DURAND, 1997, p. 31).

Enquanto a neurociência avança na compreensão dos mecanismos e das possíveis funções do sonho, inclusive com o olhar sobre os sonhos xamânicos como um oráculo probabilístico (RIBEIRO, 2019), os xamãs Yanomami consideram o sonho a fonte de conhecimento. Andujar acrescenta os sentidos de aspiração, desejo e esperança, conforme se observa na explicação do título de sua exposição, *Sonho verde azulado*⁹ (ANDUJAR, 2013).

Na introdução à fala de Andujar (2013, p. 3) Rubens Fernandes Jr. ressalta como qualidade positiva a capacidade da fotógrafa em trazer para o visível a cosmogonia Yanomami. Para essa finalidade, conforme visto anteriormente, Andujar utiliza-se de artifícios, realiza intervenções técnicas na fotografia tanto no momento da captação (imagem do índio a correr na mata) como posteriormente (série *Sonhos*). Essa distorção da suposta imagem do real garante o estatuto fabular de seu trabalho. Porém, na fabulação o que está em jogo é o desvio dos conceitos e dos sentidos das imagens. Pela descrição do *xapiri*, percebe-se que algumas imagens de Andujar

⁹ Exposição realizada no prédio dos Correios, na Av. São João, centro da cidade de São Paulo (janeiro de 2013).

referem-se aos *xapiri pë*¹⁰. Quando um título aponta para um personagem real, *O guerreiro de Toototobi*, o resultado plástico não permite a identificação do retratado com o referente. Outras imagens guardam relação direta com mitos. A cosmogonia yanomami, invisível aos olhos de fantasma de não iniciados e de não índios, é trazida à visibilidade por Andujar por meio da fabulação. Esta colocação encontra respaldo na preocupação da fotógrafa em deixar o acervo das fotografias dos Yanomami escaneado e de acesso às gerações futuras, para quando elas tiverem a curiosidade em ter a visão de como era a vida dos antepassados (ANDUJAR, 2010). Portanto, as imagens são construídas com o objetivo de permitir a vidência xamânica aos que têm olhos de fantasma.

A fotógrafa, ao efetuar interferências técnicas, cria sentidos outros para as imagens. Esses sentidos falsificam os elementos da realidade do homem verídico. Nos sonhos residem a criação, o conhecimento e a aspiração. Prestar atenção aos sonhos dá abertura para uma nova imagem; aspirar por algo ou por um objetivo pode impulsionar um ato criativo ou uma realização; o sonho xamânico conecta o passado, o presente e o futuro e conecta também o mundo visível e o invisível. É a imagem-cristal, que não cristaliza o passado nem o presente, mas permite a coexistência desses três tempos e, na fabulação de Andujar, instaura a verdade yanomami.

4. Referências

- ANDUJAR, C. (1998). *Yanomami*. São Paulo: DBA.
- ANDUJAR, C. (2005). *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify.
- ANDUJAR, C. (2009). *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify.
- ANDUJAR, C. (24 de out. de 2010). Entrevista. <https://www.youtube.com/watch?v=IZ-ST25KWCXY>

¹⁰ Veja, por exemplo, as imagens disponíveis em <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-the-yanomami-struggle/>; https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Claudia-Andujar-Da-serie-A-casa-Yanomami-1998_fig3_312299935 e https://brooklynrail-web.imgix.net/article_image/image/29059/pitol-4.jpg?w=800&q=80&fit=max. Estas fotografias estão ambientadas no *Yano*, a casa coletiva, mas pode ser compreendida no contexto da espiritualidade yanomami, pois a iniciação xamânica implica na construção de uma casa dos *xapiri pë* que acompanharão o futuro xamã em sua jornada.

- ANDUJAR, C. (20 de jan. de 2013). Fotógrafa Claudia Andujar fala sobre sua exposição em São Paulo (depoimento). *Folha de São Paulo; tv folha*. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/01/1217742-fotografa-claudia-andujar-fala-sobre-sua-exposicao-em-sao-paulo-veja.shtml>
- ANDUJAR, C. (2015). *No Lugar do Outro*. Rio de Janeiro: IMS.
- BAVCAR, E. (2005). A imagem, vestígio desconhecido da luz. Em A. Novaes, *Muito além do espetáculo* (pp. 144-157). São Paulo: Senac.
- BENJAMIN, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (8. ed.). São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, H. (1978). *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro: Zahar.
- CASTRO, E. V. (2013). *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios antropológicos* (5 ed.). São Paulo: Cosac Naify.
- CLASTRES, P. (2011). *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify.
- CRUZ, V. (2004). *Faces da floresta: os Yanomami*. São Paulo: Cosac Naify.
- DELEUZE, G. (1997). *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34.
- DELEUZE, G. (2007). *A imagem-tempo* (1ª ed. 1990; 1ª reimpressão 2007 ed.). São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, G. (1976). *Nietzsche e a filosofia* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Rio.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1996). *O que é a filosofia*. São Paulo: 34.
- FIORIN, J. L. (1994). *Polifonia textual e discursiva*. Em D. L. Barros, & J. L. Fiorin, *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin* (pp. 29-36). São Paulo: EDUSP.
- FIORIN, J. L. (2012). *Interdiscursividade e intertextualidade*. Em B. BRAIT (org.), *Bakhtin: outros conceitos-chave* (2 ed., pp. 161-193). São Paulo: Contexto.
- FLUSSER, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec.
- DURAND, G. (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- KOPENAWA, D., & ALBERT, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia. das Letras.
- NOVAES, A. (2005). Imagens impossíveis. Em A. Novaes, *Muito além do espetáculo* (pp. 158-167). São Paulo: Senac.

- PERSICHETTI, S. (2008). *Claudia Andujar*. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional.
- RIBEIRO, S. (2019). *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SOARES, C. C. (2011). *Uma bricolagem virtual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*. 155 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). ECA-USP, São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14032013-100256/pt-br.php>
- SAMOYAULT, T. (2008). *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- WILBERT, J., & SIMONEAU, K. (org.) (1990). *Folk Literature of the Yanomami Indians* (Vol. 73). Los Angeles: UCLA Latin American Studies.