

Do Converso ao Xamã: Religiosidade Yanomami em Claudia Andujar

Ana Carolina Albuquerque de Moraes, Unicamp / Universidade Federal de Sergipe

Este artigo visa a refletir sobre tensões religiosas no povo yanomami a partir de fotografias de Claudia Andujar. A primeira sequência de imagens analisada, retirada do fotofilme *Povo da Lua, Povo do Sangue*, de Marcello Tassara, mostra criticamente aspectos da presença do cristianismo entre os Yanomami na década de 1970. A discussão será embasada em reflexões de Walter Mignolo (2003) sobre o cristianismo como projeto global e os ameríndios como “conversos”. Em seguida, será analisada uma fotografia da série *Sonhos* (1974-2003), na qual a artista busca materializar visões xamânicas provocadas pelo alucinógeno *yãkoana*. O depoimento do xamã yanomami Davi Kopenawa no livro *A queda do céu* (2015) balizará a análise da imagem escolhida.

Palavras-chave: Claudia Andujar. Cristianismo. Xamanismo. *Povo da Lua, Povo do Sangue*. Série *Sonhos*.

*

This paper aims to reflect about religious tensions in the Yanomami tribe based on some photographs by Claudia Andujar. The first sequence of analyzed images, taken from the photofilm *Povo da Lua, Povo do Sangue*, by Marcello Tassara, critically shows aspects of the Christianity's presence among the Yanomami people in the 1970s. The discussion will be grounded on Walter Mignolo's (2003) reflections on Christianity as a global project and the Amerindians as "converts". Then, a photograph of the series *Sonhos* (1974-2003), in which the artist seeks to materialize shamanic visions caused by the *yãkoana* hallucinogen, will be analyzed. The testimony of the Yanomami shaman Davi Kopenawa in *A queda do céu* (2015) will base the analysis of the selected image.

Keywords: Claudia Andujar. Christianity. Shamanism. *Povo da Lua, Povo do Sangue*. Series *Sonhos*.

Este artigo visa a refletir sobre aspectos da religiosidade indígena - em específico do povo yanomami - em imagens da fotógrafa Claudia Andujar. A primeira parte do texto será desenvolvida a partir da seguinte afirmação de Walter Mignolo: “Com a expulsão dos judeus e dos mouros e a ‘descoberta’ da América, o cristianismo tornou-se o primeiro projeto global do sistema mundial/colonial moderno (...)”.¹ Serão discutidas as implicações desse “projeto global” sobre os ameríndios, durante o período colonial e após, já no século XX, sobre o povo yanomami. Fotografias de Claudia Andujar, conforme mostradas no fotofilme² *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), de Marcello Tassara, consistirão na base imagética das reflexões.

A segunda parte do texto analisa uma imagem da série *Sonhos*, idealizada pela fotógrafa já nos anos 2000. Nessa série, Claudia busca materializar sensações e visões de xamãs yanomami durante o transe alucinógeno provocado pela aspiração da *yãkoana*, substância obtida a partir do aquecimento de tiras da casca da árvore *yãkoana hi*. Durante o transe, os xamãs acreditam entrar em contato com os *xapiri*³, espécies de espíritos habitantes da floresta para o povo yanomami. São aspectos do tipo de religiosidade própria daquele povo, que o projeto global cristão procurou suprimir. Traduzido e organizado pelo etnólogo Bruce Albert, o depoimento do xamã e ativista yanomami Davi Kopenawa no livro *A queda do céu*⁴, detendo-se pormenorizadamente em suas experiências de aspiração da *yãkoana*, e nas sensações e visões subsequentes ao consumo da substância, fornecerá respaldo ao processo de construção de significados a partir da imagem escolhida.

O cristianismo como projeto global: o índio no lugar do “converso”

Em mapas medievais, havia apenas três continentes - Europa, África e Ásia -, que representavam a totalidade do mundo então conhecido. Na concepção cristã, cada continente era relacionado a um dos três filhos de Noé: a Europa vinculava-se a Jafé, a África a Ham, a Ásia a Shem. A partir do século XVI, alguns mapas cristãos passaram a apresentar a inscrição simbólica “quarto” para representar a América, o quarto continente, “recém-descoberto” pela Europa. Como biblicamente inexistia um quarto filho de Noé, “as Américas tornaram-se a

¹ MIGNOLO, 2003, p.46.

² 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, 2009).

³ Sobre a noção yanomami de *xapiripë* - sendo *pë* o elemento indicativo do plural -, Eduardo Viveiros de Castro esclarece: “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. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 321). Em *A queda do céu*, Kopenawa e Albert utilizam o termo *xapiri* já indicando o plural, pois tais espíritos andariam sempre em bando. (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Opto, neste texto, pelo termo *xapiri*, conforme a segunda referência citada.

⁴ KOPENAWA; ALBERT, 2015.

extensão natural, rumo ao oeste de Jafé”⁵. Portanto, não se tratava de um continente autônomo, mas de uma extensão territorial de um continente já conhecido e militarmente dominante.

Como pensar, então, os habitantes das Américas, os povos que aqui residiam antes da chegada hispânica e lusa? Com o “quarto continente” sendo considerado extensão da Europa, os povos indígenas americanos passaram a ser vistos como “vassalos do rei e servos de Deus”⁶. Não era, portanto, questão de escravizá-los, mas de convertê-los ao cristianismo: o ensinamento das palavras do Deus único e todo-poderoso e a habilitação dos ameríndios à salvação cristã tornaram-se a justificativa “humanitária” para a conquista territorial e a exploração das riquezas.

Os índios, assim, deveriam *tornar-se* cristãos, inserindo-se numa categoria fronteiriça muito controversa: a de “converso”. Mignolo esclarece que o “converso” era sempre visto com desconfiança pelos governantes, jamais seguros da verdadeira motivação da conversão: convicção íntima ou conveniência social. “Ser ‘converso’ era navegar nas águas ambíguas dos indecisos”⁷, afirma o autor. Mesmo “convertidos”, os ameríndios permaneciam às margens do sistema mundial colonial/moderno, passando a habitar um desconfortável entre-lugar: nem tinham direito à própria cosmovisão, nem estavam plenamente inseridos no sistema.

Passados cerca de quatrocentos anos após o início do período colonial no Brasil, o grupo ameríndio dos Yanomami permanecia isolado do contato com os brancos, ocupando vastos territórios entre o sul da Venezuela e o norte do Brasil, em torno da serra Parima. Caçavam, coletavam, cultivavam coivara. No início do século XX, os primeiros contatos com os brancos deram-se com praticantes de extrativismo, estrangeiros viajantes, militares demarcando fronteiras e agentes da Sociedade de Proteção ao Índio (SPI). Esses contatos, esporádicos àquele momento, tornaram-se regulares a partir da década de 1940, quando missões católicas e evangélicas, além de postos do SPI, começaram a fixar-se nos arredores de suas terras. Uma vez mais, o cristianismo buscava a adesão indígena. A partir dos anos 1970, a invasão das terras yanomami foi adquirindo contornos capitalistas: em 1973, um trecho da rodovia Perimetral Norte foi construído ao sul do território da tribo – obra abandonada três anos depois -, e, em 1987, uma legião inédita de garimpeiros invadiu a zona central em busca de ouro.⁸ Guardadas as devidas diferenças históricas, pode-se dizer que apenas no século XX os Yanomami vivenciaram aquilo que inúmeras tribos ameríndias sofreram já no período colonial: invasão de terras, exploração de recursos e evangelização.

⁵ MIGNOLO, 2003, p.51.

⁶ *Ibid.*, p.56.

⁷ *Ibid.*, p.55.

⁸ ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.44-45.

No início da década de 1970, a revista *Realidade*, da Editora Abril, publicou um número especial dedicado à Amazônia, com 320 páginas. Eram tempos de regime militar e, sob a presidência do general Emilio Garrastazu Médici, estava na pauta do governo o “desenvolvimento” da Amazônia, cuja principal empreitada era então a construção da rodovia Transamazônica. Assim, na edição 67, de outubro de 1971, *Realidade* deveria registrar aspectos socioeconômicos da região amazônica, com ênfase nas ações desenvolvimentistas do governo. Repórteres e fotógrafos foram enviados à região, e, dentre os últimos, estava a suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931-).⁹

Nas pautas fornecidas a Claudia, não constava a questão indígena, que a revista hesitou em abordar, conforme a fotógrafa posteriormente revelou. Mesmo assim, por trilhas indiretas, ela chegou às terras dos Yanomami, com os quais viria a desenvolver uma relação duradoura. Duas bolsas da Fundação Guggenheim (1971 e 1974) permitiram-lhe realizar os primeiros ensaios fotográficos sobre a tribo, e, em 1976, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), mudou-se para a reserva Catrimani, em Roraima, ali permanecendo por quatorze meses.¹⁰

Claudia presenciou *in loco* os impactos da construção da rodovia Perimetral Norte sobre aquele povo: doenças letais, prostituição, imposição do modo de vida “branco” sobre os índios. Em 1978, enquadrada pela Lei de Segurança Nacional, foi expulsa da Amazônia pelos militares no poder, ficando impedida de frequentar a região durante um ano. Segundo a fotógrafa, em entrevista à pesquisadora Ana Maria Mauad, a razão de sua expulsão jamais lhe foi explicitada; diz subentender, porém, que os militares temessem o uso de suas fotografias em favor da denúncia dos efeitos desastrosos da construção da rodovia sobre os Yanomami.¹¹

Após a expulsão, seu engajamento político acirrou-se: como coordenadora da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), passou a lutar publicamente pela demarcação das terras da tribo. Um dos fundadores da ONG, Bruce Albert afirma que “durante quase trinta anos, a CCPY levou adiante programas de saúde, de educação bilíngue e de proteção ambiental (...)”¹². Ao longo de mais de uma década de intensa militância política, o trabalho artístico de Claudia permaneceu em segundo plano.

De suas incursões amazônicas, Claudia construiu um amplo arquivo Yanomami, composto por milhares de negativos fotográficos, além de sons captados *in loco*. Em meio às atividades da CCPY, a artista planejou, nos anos 1980, a realização de um filme que apresentasse parte de seu arquivo, organizada de modo a construir uma narrativa que sensibilizasse o espectador para as consequências

⁹ SOARES, 2011, p.58-59.

¹⁰ *Ibid.*, p.58-59.

¹¹ MAUAD, 2012, p.132-138.

¹² ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.48.

nocivas da entrada indiscriminada dos brancos. Dirigido por Marcello Tassara e patrocinado por duas ONGs internacionais (Oxfam e Fastenopfer), *Povo da Lua, Povo do Sangue* foi exibido em vários festivais pela América, Ásia e Europa, recebendo o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Documental de Oberhausen, Alemanha, em 1985.¹³

O filme divide-se em duas grandes partes: a primeira destinada a revelar aspectos da cosmovisão, da organização hierárquica e das práticas cotidianas do povo yanomami; a segunda focada na chegada maciça do “homem branco” àquelas terras a partir da década de 1970. Na segunda parte, uma sequência de fotografias é dedicada a mostrar criticamente aspectos da presença do cristianismo entre os Yanomami. Numa dessas imagens, uma criança pequena estende as mãos em direção a uma cruz [Fig.1]. A curiosidade da criança, quase um bebê, diante de um objeto simbólico do cristianismo pode aludir à desigualdade entre as duas cosmovisões - a cristã e a yanomami - no jogo do poder: os yanomami apresentando-se frágeis, como uma criança, diante da invasão física e simbólica dos brancos, com todo o seu arsenal técnico e retórico.



Fig.1 Frame do filme *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1985), de Marcello Tassara.

As duas fotografias seguintes apresentam, sequencialmente, uma imagem de Cristo morto na cruz e um garoto yanomami, com os braços abertos e as mãos posicionadas atrás da nuca, encostado a uma parede [Fig.2]. Seu peito está nu, como o de Cristo crucificado. A apresentação das duas imagens em sequência, ao

¹³ ELIAS, 2009.

mesmo tempo em que alude à inserção do cristianismo na vida indígena, estabelece uma analogia entre as duas figuras, enquadradas e posicionadas de modo semelhante, numa espécie de lamento à crucificação simbólica a que estava submetida a tribo pelo projeto civilizatório cristão e capitalista.



Fig.2 Frames do filme Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), de Marcello Tassara.

A fotografia que surge em seguida apresenta à esquerda um rapaz de pé [Fig.3]. Primordialmente seu torso é visível, uma vez que o corte superior da imagem suprime os olhos, e o inferior, os joelhos. O ponto de maior interesse localiza-se na tanga. Tradicionalmente, os yanomami andavam nus pela floresta: os homens usavam apenas um fio que, envolvendo os quadris, atava-se ao prepúcio para levantar o pênis, enquanto as mulheres penduravam adornos em um cordão que rodeava os quadris. Na imagem, a tanga que esconde o órgão genital masculino aponta para a noção cristã da nudez e do desejo sexual como “pecados da carne”. De acordo com essa tradição, a exposição da genitália e a relação sexual apenas seriam permitidas no interior do matrimônio e com fins de procriação. Os yanomami “convertidos” não poderiam mais andar nus pela floresta: precisariam cobrir, no mínimo, os órgãos genitais, de modo a evitar o atentado ao pudor dos brancos.



Fig.3 Frame do filme Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), de Marcello Tassara.

A década de 1990 presenciou a homologação da Terra Indígena Yanomami, durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, no Rio de Janeiro (ECO-92 ou RIO-92).¹⁴ Atingido o principal alvo da luta da CCPY, a década marcou também o retorno mais incisivo de Claudia Andujar ao circuito das exposições, com participações na XXIV Bienal de São Paulo e na II Bienal de Fotografia de Curitiba, por exemplo.¹⁵

Sonhos e o xamanismo yanomami

No início do século XXI, Claudia voltou-se mais detidamente ao trabalho a partir de seu arquivo Yanomami, construído nos anos 1970. Por meio de um exercício constante de inter-relação de imagens, a fotógrafa passou a interpolar tempos diversos e a fundir experiências distintas.¹⁶ Desse processo de reorganização da matéria e dos sentidos, surgiu, dentre outras, a série *Sonhos*, cujas imagens integraram a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, em 2003, na Fundação Cartier, em Paris, e encontram-se reproduzidas no livro *A vulnerabilidade do ser*, publicado em 2005 pela editora Cosac Naify e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo.¹⁷

Na citada entrevista a Ana Maria Mauad, Claudia relaciona as imagens de *Sonhos* ao xamanismo yanomami:

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 desenhos¹⁸, 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

¹⁴ ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.47.

¹⁵ MAUAD, 2012, p.132-138.

¹⁶ *Ibid.*, p.139-140.

¹⁷ O livro foi publicado por ocasião da exposição homônima, ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 29 de janeiro e 20 de março de 2005.

¹⁸ Claudia aqui se refere aos desenhos realizados durante a pesquisa que culminou no livro *Mitopoemas Yanomami*, para o qual a fotógrafa solicitou a indivíduos da tribo, sobretudo xamãs, que desenvolvessem desenhos e textos reveladores de aspectos de seu universo sobrenatural, de modo a ajudar-nos em sua compreensão (ANDUJAR, 1979).

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.¹⁹

Europeia, Claudia se reconhece como “ocidental”, lidando com a “tecnologia ocidental” - no caso, a câmera fotográfica e todo o aparato técnico que lhe é auxiliar. Mas acredita usar essa tecnologia - “ocidental”, “global” - para ajudar a contar a “história local” do povo yanomami - valendo-me aqui do vocabulário de Mignolo. Acredita penetrar profundamente no modo de pensar da tribo, modo este que seria reconhecido pelos próprios Yanomami diante das obras. Tendo levado Davi Kopenawa para ver as imagens de *Sonhos* expostas em galeria paulista, Claudia mostra-se orgulhosa ao relatar a espontânea iniciativa do xamã de “explicar” as obras para a plateia ali presente, sugerindo a perspicácia da artista em construir ficcionalmente o universo xamânico.

Da série *Sonhos*, selecionei para análise a obra *O Guerreiro de Toototobi* [Fig.4]. Nela, vemos em primeiro plano 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 onírico, sobrenatural. Vislumbramos ao fundo uma reunião de pessoas, numa festa talvez, mas os baixos contrastes não permitem que os corpos ganhem definição e volume.

Talvez seja aquele o último dia das festas *reahu*, cerimônia funerária que reúne membros de várias tribos em uma única aldeia, estendendo-se por aproximadamente uma semana. No último dia do encontro, todos os homens aspiram a *yãkoana*, buscando entrar em contato com os *xapiri*. Para tanto, enfeitam-se tal como creem que estes enfeitem a si próprios. Segundo Kopenawa, 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 virem ao encontro dos homens:

Cobrem-se de tintura de urucum, colocam tufos 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

¹⁹ ANDUJAR, *apud* MAUAD, 2012, p.139.

desfiam as folhas novas de palmeira hoko si que vão agitar enquanto dançam.²⁰

O homem da imagem analisada, 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. Segundo Kopenawa, tamanho é o poder da droga 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. Foi o que aconteceu comigo na primeira vez.²¹



Fig.4 ANDUJAR, Claudia. O Guerreiro de Toototobi (1974-2003). Fotografia.

Contrastando com essa reação inicial, o usuário experiente demonstraria 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.²²

²⁰ KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.120.

²¹ *Ibid.*, p.137.

²² *Ibid.*, p.137.

O objetivo dos enfeites, do canto e da dança seria atrair os *xapiri*, e estes estariam presentes na imagem por meio da viscosa massa de luz fria, na qual se destaca o etéreo caminho curvo que envolve o indivíduo. Os yanomami acreditam que 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. O deslocamento destes pela floresta – luminosos, cintilantes – surge em diversas passagens da fala de Kopenawa, como no trecho que se segue:

Suas cabeças são cobertas de penugem branca; emana deles uma luminosidade deslumbrante que os precede por onde forem. É um ornamento que só eles possuem. Por isso os *xapiri* cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta.²³

Em outro trecho, o xamã refere-se mais diretamente à imagem dos “caminhos”, quando, ao relatar suas experiências iniciais com a *yãkoana*, afirma ter-se deparado, pela primeira vez, com luzes que fluíam em sua direção, gradualmente discerníveis em suas visões oníricas:

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.²⁴

Essas ideias talvez nos ajudem a compreender por que, em meio aos baixos contrastes nos motivos, a espessa massa de luz na imagem pareça preocupar-se apenas em afirmar sua própria existência, numa espécie de desdém em relação aos objetos do mundo humano. Avoluma-se enquanto energia, sem parecer importar-se com o grau de reconhecimento da matéria 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*. Atestariam a possibilidade – certa, para os yanomami – da relação de troca entre os mundos humano e não-humano.

Considerações finais

O depoimento de Claudia Andujar citado neste artigo demonstra uma artista consciente do seu lugar de fala: o lugar de um sujeito que é diferente de seu objeto de estudo e afeto. Reconhece as limitações de seu olhar, pois, por mais que busque profundamente conhecer o outro, ela *não é* o outro. “Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi”.²⁵ Não sendo yanomami, ela não tem como enxergar pelos olhos deles,

²³ *Ibid.*, p.112-113.

²⁴ *Ibid.*, p.151.

²⁵ ANDUJAR, *apud* MAUAD, 2012, p.139.

não pode pensar *a partir* deles, não tem como “saber de tudo”, pois existe um intervalo intransponível entre sujeito e objeto, um intervalo que advém da própria origem e formação de ambos.

No entanto, mesmo não sendo ela própria seu objeto de estudo, Claudia fala do lugar de quem dedicou grande parte de sua vida (há quase cinco décadas) a lutar pelos direitos materiais e imateriais dos Yanomami. Seu alvo englobou desde a garantia da terra e a preservação da saúde, até aspectos mais subjetivos, como o direito à preservação dos modos próprios de vivenciar a espiritualidade, a despeito das seculares investidas do monoteísmo cristão. *Sonhos*, propondo-se a materializar em imagens sensações e visões xamânicas, pode não falar *a partir*, mas certamente fala *ao lado* dos yanomami na busca da valorização de suas próprias tradições religiosas.

Referências bibliográficas

ALBERT, Bruce. Prólogo. 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.43-53.

ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yanomami*. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1979.

_____. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

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.

HERKENHOFF, Paulo. 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.

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

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.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1196/1135>. Acesso em: 1 nov. 2017.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

POVO da Lua, Povo do Sangue. Direção: Marcello Tassara. Fotografias: Claudia Andujar. 34 min, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LACA3FzFCuY&t=1383s>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

SOARES, Carolina. *Uma bricolagem virtual 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.

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