

Imágenes de sobrevida: figuraciones del pueblo yanomami en el arte contemporáneo¹

✉ FLORENCIA GARRAMUÑO / Universidad de San Andrés – CONICET / florg@udesa.edu.ar

Resumen

A lo largo de las últimas décadas, el proceso de emergencia de los indios en tanto sujetos de su historia y de su imagen ha modificado las perspectivas de estudio y el lugar que ellos ocupan en la cultura brasileña. No es solo la antropología de la Amazonia la que ha sido transformada por esa nueva negociación de etnicidades indias. Ella ha impactado también en la estética y en la cultura brasileña contemporánea, rediseñando una serie de relaciones entre documento, arte y compromiso político.

Palabras clave: Yanomami • Andujar • Kopenawa • cultura contemporánea

Abstract

During the last decades, the emergence of Brazilian Indians as subjects of their own history and image have modified the anthropological perspective of study of and their place in Brazilian culture. The new negotiation of Indian ethnicities has transformed both Amazonian Anthropology and Brazilian aesthetics and culture, redesigning a series of relationship among document, art and political commitment.

Key words: Yanomami • Andujar • Kopenawa • contemporary culture

A meu ver, só poderemos nos tornar branco no dia em que eles mesmos se tornarem yanomami

DAVI KOPENAWA

Fecha de recepción:

30/6/2017

Fecha de aceptación:

17/7/2017

Sobrevida

La anécdota es conocida, y figura en el bello libro de Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*. Estamos en 1934, París. Lévi-Strauss se prepara para partir hacia São Paulo, donde ha sido contratado por la recientemente fundada Universidad como profesor de sociología, con el interés de aprovechar la situación para estudiar a los indios brasileños. En un almuerzo en París antes de su partida, coincide con

el entonces embajador brasileño en Francia, de quien escucha —según cuenta el mismo Lévi-Strauss— las siguientes palabras:

¿Indios? Ay, mi querido señor, hace años que han desaparecido completamente. ¡Oh! Es una página muy triste, muy vergonzosa de la historia de nuestro país. Pero los colonos portugueses del siglo xv eran hombres ávidos y brutales. ¿Cómo reprocharles el haber participado de ese carácter general de las costumbres? Se apoderaban de los indios, los ataban a las bocas de los cañones y los despedazaban vivos. Así acabaron con ellos, hasta el último. Como sociólogo, descubrirá cosas apasionantes en el Brasil, pero, ¿indios?, ni lo piense, no encontrará ninguno. (Lévi-Strauss 1955:52)

Como se sabe, Lévi-Strauss no sólo encontró indios al llegar a Brasil, sino que se convirtió, como él mismo señaló en *Mitologías*, en «su discípulo y su testigo» (Lévi-Strauss 1958:47).

Desde entonces, y a pesar del genocidio sistemático que desde 1492 ha ido diezmándolos, los indios no han desaparecido: su presencia y su voz ha crecido, sobre todo en los últimos años, de modo exponencial. Condenados a desaparecer ante el avance irrefrenable no solo de la conquista y colonización sino —como se ha revelado en los últimos años— también del capitalismo y del desarrollismo trasnacional, los indios han logrado sobrevivir a la desaparición del mundo tal cual lo conocían.

En «O ouro caníbal e a queda do ceu», el etnólogo Bruce Albert sintetizó esa historia en los siguientes términos:

A ocupação da Amazônia brasileira deu-se segundo uma série de ciclos baseados na exportação de produtos extrativos e na exploração feroz da mão-de-obra indígena: drogas do sertão no século xvii, cacau no século xviii e borracha no século xix. Depois do colapso do boom da borracha na década de 1910, a economia da região caiu na estagnação, sendo precariamente sustentada por frentes extrativistas, garimpeiras e pecuaristas (Velho 1972) até o advento dos planos de integração geopolítica dos governos militares dos anos 1960 e 1970. A partir de então, a fronteira amazônica foi brutalmente rearticulada ao «sistema mundial» por uma política em grande escala de ocupação demográfica, de desenvolvimento econômico e de redistribuição espacial promovida pelo Estado. Esta política desencadeou um intenso movimento de competição territorial centrada no controle dos recursos naturais e dos espaços produtivos, uma «segunda Conquista» que vem, mais uma vez, atingir em cheio os povos indígenas (Maybury-Lewis 1984). (Albert 2002:2)

A pesar de esas guerras interminables, los indios han sobrevivido a la pérdida de su mundo, y en este otro mundo que devino, insisten en formas de vida que no solo no son parte de ese otro modelo que los acosa, sino que se instituyen en sus contrafiguras más evidentes.

Esa sobrevida se ha plasmado en imágenes que, en los últimos años, han inundado la cultura brasileña provocando en ella mutaciones y dislocaciones urgentes

que han transformado no solo el lugar que los indios ocupan en la cultura y la estética brasileña sino, aún más allá de ellos, la propia imagen que nos devuelven de ese otro mundo —el nuestro— que los hostiga. En un contexto internacional donde la Amazonia se volvió «la escena emblemática y fantasmática de la crisis ecológica planetaria del “desarrollo” (...), y donde el discurso ambientalista propagado por la media asumió cada vez más tonalidades milenaristas y apocalípticas» (Albert 2002:7), esas imágenes de sobrevida dicen mucho, además, sobre la posibilidad o imposibilidad de futuro para nuestro mundo.²

Por supuesto: las imágenes y la presencia de las culturas indígenas no son nuevas en la cultura brasileña (ni en la latinoamericana, en un sentido más general). Desde la *Carta de Caminha*, «el acta de nacimiento del Brasil», pasando por los sermões del Padre Vieira y el indianismo romántico, hasta llegar a la antropofagia brasileña y *Macunaíma*, la gran rapsodia ecléctica del pueblo brasileño —por nombrar solo las imágenes más canónicas—, el pueblo indígena y sus culturas han figurado de modo insoslayable en la cultura y la estética brasileña. Esa figuración ha ido cambiando a lo largo de la historia, modificando no solo las imágenes de los indios —del buen salvaje al cruel antropófago, digamos para simplificar— sino sobre todo las funciones y dispositivos que esa figura ha logrado elaborar y el modo en que ella ha incidido en la construcción de una estética y una cultura brasileñas.

Según Paulo Herkenhoff, «Na cultura brasileira do século xx, o índio será construído, distante do falseamento do Romantismo do século xix, numa dimensão, não do Outro, mas de um si mesmo brasileiro, para uma sociedade que buscava definir um projeto de identidade cultural na superação de seu passado colonial» (232).

Pero, ¿cómo se ha rediseñado esa relación entre el sí mismo y el otro y, sobre todo, en qué tipo de temporalidades se ha ido inscribiendo? En los últimos años, sobre todo a partir de fines de la dictadura brasileña —violenta también contra las poblaciones indígenas—, con la corrida del oro, la crisis de los garimpeiros, y el avance del nuevo desarrollismo voraz que ha construido decenas de hidroeléctricas en la cuenca del Amazonas y expandido las fronteras del agro-industrialismo, un nuevo tipo de etnicidad india ha ido emergiendo (cfr. Albert 2002). La modificación drástica del modo de vida y el paisaje de centenas de pueblos indígenas, contagiados por pestes y enfermedades para las cuales no estaban inmunizados, ha hecho que los indios hayan diseñado nuevos modos de organización política para demandar sus tierras y sus derechos. Según señaló Bruce Albert, el etnólogo que ha dedicado décadas a estudiar a los Yanomami y a luchar junto a ellos, «O processo de emergência dos índios enquanto sujeitos de sua história e de sua imagem ao longo das últimas décadas, tem modificado notavelmente as perspectivas de análise e os campos de estudo da antropologia da Amazônia» (Albert 2002:7).

Según detalla Albert, esa transformación ha incidido en los modos en que se piensa además la relación entre antropología y pueblos indígenas, dando lugar a que los indios ahora vean a la antropología y a los antropólogos como aliados en

su lucha, generando formas colaborativas y auto-etnográficas, además de llegar incluso a publicaciones que los mismos indios han dado a luz de sus propios saberes indígenas, ya sea con la ayuda de antropólogos o no.³

Pero no solo la antropología de la Amazonia se ha visto transformada por esa nueva negociación de las etnicidades indias en tanto sujetos políticos. Ella ha impactado también en la estética y la cultura brasileña contemporánea, rediseñando una serie de relaciones entre documento, arte, y compromiso artístico que resultan sumamente interesantes para pensar el modo en que la estética, en tanto saber de la sensibilidad, no puede dejar de registrar y reelaborar los acontecimientos —históricos o epistemológicos— que le son contemporáneos, reorganizando visibilidades y cuerpos, formas y dispositivos, en función de los huracanes de la historia que la envuelven.

Indios, indios, indios, indios

Algunas de esas imágenes y los efectos de descentramiento que han producido en distintos paradigmas y dispositivos abren una serie de líneas de indagación para la estética que se dispersan en múltiples direcciones. En *Meu destino é ser Onça*, de Alberto Mussa, publicado en 2009, a la libertad de apropiación vanguardista se le opone un trabajo documental extremadamente respetuoso y erudito que sin embargo no desdeña del uso de la ficción para la mejor construcción —o reconstrucción— de una gran narrativa mitológica de los tupinambá. Como lo ha hecho con todos sus otros textos, buscando recomponer la cultura árabe en *El enigma de Qaf*, o los primeros días de Brasil en *A Primeira História do Mundo*, Mussa suele utilizar formas documentales en un montaje heterogéneo que, en el caso de *Meu destino é ser Onça*, busca insuflar las energías de la creación indígena al interior de la tradición literaria brasileña.

Desde 1987, el proyecto de *Vídeo nas aldeias* ha evidenciado el poder de las imágenes como forma de extrañamiento radical. Coordinado por Mari Correa y Vincent Carelli, el proyecto ha sumado a la producción de videos sobre los indios (elaborados por el equipo del proyecto), la formación de una generación de realizadores indígenas que vienen haciendo una suerte de «autoetnografía o autodocumentário em que os próprios índios registram e editam suas imagens, passando de objetos a sujeitos do discurso» (Bentes). En los últimos años han aparecido, incluso, algunos filmes de ficción dentro de ese proyecto, elaborados por los mismos indios.

En ese mismo espíritu colaborativo que descentra los lugares establecidos de sujetos y culturas, se presentó en 2003 en el Centro Georges Pompidou de París *Yanomami. L' esprit de la forêt*, una exposición que propició el encuentro entre chamanes yanomami y artistas contemporáneos de diversas nacionalidades con el objetivo de «hacer trabajar el punto de vista de una alteridad radical para desorientar el pensamiento y abrir la percepción» (Albert y Chandès:2). Curada por Bruce Albert (el mismo etnólogo dedicado al estudio y a la lucha junto al pueblo Yanomami que mencioné antes) y Hervé Chandès, la exposición fue

también un esfuerzo por dar visibilidad a un pueblo que luchaba entonces por su supervivencia.

Contingente Yanomami, de Adriana Varejão, es una obra producida para esa exposición. Luego de pasar un período entre los indios que dio lugar a varias obras en las que Varejão utilizó diversas técnicas que combinan fotografía, dibujo y collage, en *Contingente Yanomami*, Varejão incluyó una fotografía de una mano —evidentemente, yanomami—, con la palma abierta, sobre un fondo verde selva, que recibe sobre su superficie el contorno, trazado en rojo, del mapa de las tierras yanomami.⁴ La palma de la mano y las así llamadas «líneas de la vida» que la surcan resultan intervenidas por el rojo del límite y del territorio, problematizando, en un momento en que la lucha por la demarcación de las tierras Yanomami se constituía en la lucha por la supervivencia, territorios, límites, invasiones y su incidencia en los cuerpos y vidas involucrados. Cuando *Contingente Yanomami* (1998–2000) se contrasta con otra obra de Varejão, producida posteriormente, titulada, simplemente, *Contingente – Linha do Equador* (2001),⁵ el poder de ese descentramiento arrecia contra nociones que comprometen la definición de Brasil y del propio cuerpo de la artista. En *Contingente*, Varejão toma una fotografía muy semejante a la anterior, pero esta vez se trata de la palma de su propia mano, sobre un fondo similar al utilizado en *Contingente Yanomami*, aunque aquí pintado con un matiz más cercano al color del océano que al de la «mata» o selva, para trazar ahora sobre su propia mano la línea del Ecuador. En tanto imagen posible, también contingente, de Brasil, esta última obra se contagia con el otro *Contingente Yanomami* haciendo evidente una reflexión fundamental que parece romper los lugares comunes de todo pensamiento del en sí y para sí, pensando en cambio los intervalos y la coexistencia entre ambos «contingentes», desafiando todo pensamiento sobre la identidad y la esencia con la pregunta por la coexistencia y la contingencia de esas confluencias y encuentros.

Los intervalos, el reparto

Cuando se observan las fotografías que Claudia Andujar ha tomado sobre el pueblo yanomami a lo largo de más de 30 años, algo que perturba la legibilidad de los yanomamis en tanto meramente «otros» resulta enigmáticamente evidente. Esas fotografías, surgidas al interior de una campaña a favor de la supervivencia de los yanomami y la demarcación de sus tierras en las que la propia Andujar participó, solo se integrarán en exposiciones —refotografiadas y retocadas— muchos años después. ¿Cómo entender, entonces, esas fotografías? Y, más allá de ellas, pero con ellas, ¿cómo entender la intervención de Andujar sobre la cultura yanomami? Ya en 1958, ante su primera exposición basada en las primeras fotografías tomadas de Andujar, Pietro Bardi —en el contexto, recordemos, del concretismo y del reinado del abstraccionismo— nombró las fotografías de Andujar como un «antídoto ante la abstracción» (Bardi). El crítico de arte veía en ellas la búsqueda de una preocupación por la composición con «imagens de formas reais» (216). Pero el trabajo en la exposición del pueblo yanomami de Andujar involucra también un

trabajo claramente conceptual que, sin abandonar la pulsión documental, ha potenciado esos registros siempre provisorios que son sus fotografías en instalaciones o en nuevas imágenes, reapropiadas en composiciones que utilizan complejas técnicas de laboratorio junto a organizaciones en el espacio y combinaciones de objetos y fragmentos que asocian sus exposiciones más que a exposiciones puramente fotográficas, a instalaciones e incluso a performances que se anudan a estas imágenes, complicándolas (al modo, por ejemplo, que lo hacen las prácticas con fotografía de otra artista brasileña, Rosangela Rennó).⁶

Genocídio Yanomami, morte no Brasil, montada en 1989 en el MASP, proyectaba sobre espejos y paneles cóncavos imágenes tomadas en los años 70 y refotografiadas años más tarde con iluminación especial. Se trataba de una instalación que contenía 5 paneles con informaciones sobre la situación actual de los yanomami; textos de Dermi Azevedo y fotografías de Claudia Andujar; 2 vitrinas con especies de la cultura material yanomami, un audiovisual, sistema de multivisión, con 360 imágenes en color sobre la vida tradicional de los yanomami y las consecuencias del contacto con el mundo de los blancos; 4 proyectores y espejos para ambientar la secuencia de imágenes, proyectadas sobre 490 pantallas de 2,5 metros de altura. También se incorporó un audio a partir de composiciones de música clásica japonesa, minimalista y grabaciones obtenidas de los yanomami; una entrevista a Davi Kopenawa Yanomami (líder y chamán del grupo), y flashes sobre su visión del mundo grabados en el programa «TV Vanguarda» (Baideirantes). Las proyecciones engendraban —en la descripción de la propia Andujar— una «floresta de imágenes», que incidía también sobre el cuerpo del visitante. Para la inauguración, Andujar invitó a algunos Yanomamis a hablar sobre sus problemas.

Otra instalación, *Na sombra das luzes*, en una sala especial en la Bienal de São Paulo 1998 (la «Bienal da Antropofagia», curada por Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa), dispuso en un espacio circular que imitaba las malocas yanomamis ampliaciones gigantescas de algunos retratos tomados por Andujar. Las gigantografías, su disposición circular, el foco en los planos cerrados, la aproximación al cuerpo de los yanomamis, la percepción del detalle de la piel y de los poros y marcas en los rostros, los encuadres dislocados, no solo transgreden los límites del documentalismo y exponen una dimensión afectiva de la fotografía (Schöllhammer:53), sino que parecen cancelar —al menos momentáneamente— la distancia que nos separa de ese mundo otro, la maloca de los yanomamis, y en el que los espectadores acabamos ingresando para observar, compenetrados, sus rostros y formas de vida.

Marcados, expuesta en la 27ª Bienal de São Paulo de 2006, titulada «Como viver junto» y curada por Lissette Lagnado, expuso una serie de fotografías tomadas en el marco de una campaña de vacunación que se completaron con documentos que las contextualizaban, como el «Informe 82» (1982) elaborado para la Comissão Pró Yanomami (CPY), que presidía entonces la misma Claudia Andujar, y las fichas de salud resultantes de dicha campaña.

En todas estas intervenciones, fotografía e instalación tienden a construir un espacio de contacto y coexistencia entre los yanomamis y los espectadores que

desdice todo tipo de construcción de fronteras fijas y lugares estancos. En ellas, los Yanomami no solamente están presentes en tanto objeto —o sujeto, si se quiere— fotografiado, sino que aparecen en una relación con la fotógrafa —la mirada de la cámara que la cámara, a su vez, devuelve— que se resume en retratos con una capacidad impresionante de interpelación, devolviéndoles a ellos la capacidad de mirar de vuelta. De la fotografía documental a la fotografía como operador de contacto —«en el fondo, yo uso la cámara como un modo de conversar entre las personas», dice Andujar— sus fotografías no restituyen la individualidad de los yanomamis sino que les devuelven su poder de interpelarnos en tanto formas de vida.

Cuando el extremo del realismo documental se conjuga con una alta dosis de libertad imaginativa, en la densa trama de operaciones y dispositivos que construyen sus muestras se juegan las potencialidades de un pensamiento y de una figuración de los yanomami que va más allá de la identidad de los sujetos. Más allá de la exposición de un pueblo, las exposiciones de Andujar figuran una preocupación por la supervivencia de ese pueblo junto a otros; la preocupación, en síntesis, más que por la existencia o la identidad, por la coexistencia o su vivir junto a otros pueblos. Frente a la singularidad que proporciona el retrato y los lugares comunes de la comunidad y de su representación, las fotografías de Andujar forman parte de un dispositivo amplio y complejo en el que la fotografía se vuelve un operador de contacto entre diversidades que hace emerger una lógica que privilegia la multiplicidad y la contaminación por sobre la identidad y la discriminación.

En un sentido muy semejante, pero desde un lugar de enunciación enteramente distinto —aunque no totalmente distanciado del de la propia Andujar— se sitúa el texto *A queda do ceu*, de Davi Kopenawa y Bruce Albert. Publicado en francés en 2010, el libro es producto de la colaboración entre Davi Kopenawa, chamán y líder yanomami, y Bruce Albert, etnólogo francés. En las palabras de Albert en uno de los dos posfacios del libro,

A redação do texto é produto de uma longa colaboração fundada num contrato de redação explícito, apoiado por relações de amizade e por um esforço de pesquisa de mais de trinta anos. Davi Kopenawa me incumbiu de dar a maior divulgação possível a suas palavras, através do modo da escrita em uso em meu próprio mundo. E isso excluía de saída a produção de uma tradução literal entrecortada por pesadas exegeses etnográficas e linguísticas dirigidas a especialistas. Por fim, este texto é —assumidamente— **local de interferência e resultante de projetos culturais e políticos cruzados**. É por isso tributário da visada xamânica e etnopolítica de Davi Kopenawa quanto de meu próprio desejo de experimentar uma nova forma de escrita etnográfica que tire consequências de minhas reflexões sobre o que chamei de «pacto etnográfico». (Albert 2015:535–536)

Tal vez lo más importante sea notar el modo en que el texto entrelaza la experiencia yanomami a la experiencia de aquellos a quienes Kopenawa nombra

«blancos», convirtiendo el libro en una deconstrucción crítica de aspectos de la cultura «del pueblo de la mercancía», tales como el dominio de la naturaleza o el fetichismo de la mercancía, entre otros.⁷

El libro, compuesto por tres partes, «Tornar-se outro», «A fumaça do metal», y «A queda do céu», conjuga experiencia, autoetnografía, cosmogonía y contraetnografía de los «blancos» en un relato punteado por visiones xamánicas que acaba en una profecía: la caída del cielo sobre «o povo da mercadoria». Lo que más me conmueve, personalmente, es el modo en que el discurso del chamán persigue la supervivencia de un pueblo —el suyo— pero al mismo tiempo también la de aquellos que son sus más crueles enemigos, reconociendo que la salvación —si aún fuera posible— debería ser buscada en conjunto. Según dice Davi Kopenawa:

Quero alertar os brancos antes que acabem arrancando do solo até as raízes do céu. Se os seus grandes homens conhecessem a fala de nossos diálogos *yaimuu*, eu poderia realmente lhes dizer meu pensamento. Agachados um diante do outro, discutiríamos por muito tempo, nos batendo nos flancos. Minha língua seria mais hábil do que a deles e eu lhes falaria com tanto vigor que eles ficariam esgotado. Acabaria desse modo por atrapalhar suas palavras de inimizade! (Kopenawa e Albert:392)

El libro no solo es un acontecimiento científico incontestable (Viveiros:15). Es también un acontecimiento literario y cultural, un acontecimiento estético, porque visibiliza y reordena una cosmogonía que, al mismo tiempo que forma parte de una tradición literaria brasileña —pienso en *Macunaíma*, en *Poesia Pau Brasil*, pero también en *O selvagem* de Couto de Magalhães y en «Meu tio o Iauareté» de G. Rosa y, hoy, en *Meu destino é ser onça*—, demuestra cómo ese lugar se constituyó siempre como el lugar de una falta. En palabras de Alberto Pucheu en una reseña reciente de *A queda do céu*:

o livro se coloca, estranhamente, como um de nossos livros de uma fundação tardia mais do que necessária do Brasil, que foi, entretanto, junto com outras, aniquilada em nome da branca-europeia hegemônica, de uma fundação après la lettre, arcaicontemporânea, instaurada desde hoje (e retroativa a um tempo de origem que deixa seu rastro no atual), um livro que sinaliza uma de nossas faltas fundadoras fazendo aparecer ainda mais essa falta que nos constitui e a exclusão como estratégia de domínio, obrigando-nos a lidar com ela sem deixá-la recalçada em uma falsa crença histórica de que o país não está ligado à vida indígena nem tenha recebido (nem há de receber) dela seus influxos. (Pucheu:49)

Pero además el libro es también un acontecimiento netamente contemporáneo, en el sentido en que nos confronta con uno de los problemas más acuciantes y apremiantes de nuestro presente: la cuestión de la tierra y de la diversidad, la pregunta por la preservación de aquello que estamos perdiendo, la problematización de la convivencia entre diversidades y alteridades que no dejan de emerger

a causa de los desplazamientos forzados de poblaciones, de las expulsiones de pueblos, de la migración económica o religiosa.

Al revisar estas imágenes de sobrevida, resulta evidente que estas figuraciones y funcionamientos de la figura del indio en la cultura contemporánea parecen estar contestando aquellas figuraciones en las que el indio fue siempre el otro con el que la cultura y la estética brasileña podía o no identificarse, o cuya imagen podía incorporar, o ser apropiada. Más allá de la apropiación y de la identificación o el rechazo, estas imágenes de sobrevida se detienen en el intervalo *entre* comunidades diferentes para pensar la coexistencia más allá de toda identidad y otredad —aunque las incluya—. En tanto imágenes de sobrevida, también nos compelen a pensar otros modos de imaginar ya no solo a los indios sino también a toda otra minoría extranacional, e incluso nos obligan a reflexionar sobre el destino mismo de nuestras comunidades contemporáneas y sus posibles futuros: nuestra común sobrevida.

Notas

¹ Traducción de «Imagens de sobrevida. Figurações do povo yanomami na cultura contemporânea», presentado en el V CIELLA, Belém do Pará, 11 de noviembre de 2016, publicación en actas, en prensa.

² Bruce Albert analizó la serie de fenómenos que a partir de los años de 1970, junto con la expansión de la frontera con las tierras indígenas, impulsaron una redefinición de las etnicidades contemporáneas en la Amazonia. Cf. Albert 2002.

³ Ese proceso, señala Albert, «Tem também subvertido —talvez isso tenha sido menos enfatizado— as condições do campo e da situação etnográfica, dando lugar a que se o livro tem esta forma peculiar é antes de tudo porque ele se enquadra num processo de mutação da produção etnográfica que está no ar do tempo. De fato, a emergência dos povos indígenas como sujeitos políticos desde os anos 1970 está aos poucos mudando os parâmetros da pesquisa etnográfica tradicional para formas colaborativas e/ou auto-etnográficas. Com a ajuda de antropólogos ou não, os povos indígenas estão se tornando hoje cada vez mais autores da publicação de seus saberes. Assim, desde o ato inaugural do nosso livro, a Hutukara Associação Yanomami está promovendo, em parceria com pesquisadores do Instituto Socioambiental, vários projetos de publicação de intelectuais yanomami sobre

os mais diversos temas: xamanismo, plantas medicinais, alimentação, mitologia, história. Iniciativas deste tipo estão se multiplicando em todo o Brasil, e não somente no domínio da escrita mas também nas artes plásticas e nas músicas indígenas. Espero, portanto, que este livro possa contribuir a dar mais visibilidade a todo este processo de etnografia colaborativa e de autoria indígena em andamento no Brasil e a suas potencialidades em termos de conhecimento do(s) pensamento(s) indígena(s) e de descolonização da escrita etnográfica (2015:s/p)

⁴ Ver imagen en <http://livingdesign.com.br/2014/09/a-arte-do-brasil-junta-e-misturada/contingente-yanomami-de-adriana-varejao-1998-2000/>

⁵ Ver imagen en http://www.artnet.com/artists/adriana-varej%C3%A3o/contingente-linha-do-equador-xU5_AYkMaYdT0Af77Ts8ow2

⁶ Sobre las fotografías de Andujar que integran el acervo de Inhotim, Rodrigo Moura, su curador en la época en la que se inauguró, señaló: «Aqui estão expostas séries inéditas de retratos e registros de rituais festivos de enorme impacto. São imagens que, segundo apontou o antropólogo Rogério do Pateo no seminário, subvertem o paradigma do realismo fotográfico». Elas penetram no campo do imaterial, do invisível e do espiritual, envolvendo os corpos ritualísticos em luz. Editadas

em modo sequencial, as imagens guardam comovente semelhança com a instalação «Teteia», de Lygia Pape, também exposta em caráter permanente no Inhotim» (Cf. Paula Alzugaray), «Festa em quatro tempos para Claudia Andujar», disponível em <http://www.select.art.br/festa-em-quatro-tempos-para-claudia-andujar/>.

⁷ «Antigamente, antes de os brancos chegarem à nossa

floresta, morria-se pouco. Um ou outro velho ou velha desapareciam, de tempos em tempos, quando seus cabelos já tinham ficado bem brancos, seus olhos cegos, suas carnes secas e flácidas. Morriam como deve ser, em idade muito avançada. (...) Outrora, na floresta não existiam todas as epidemias gulosas de carne humana que chegaram acompanhando os brancos» (Kopenawa e Albert:175-176).

Bibliografía

- ALBERT, BRUCE (2002). «O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza (yanomami)», en Bruce Albert y Alcida R. Ramos, organizadorxs. *Pacificando o branco: cosmologias do contato norte-amazônico*. São Paulo: Unesp, 239-270.
- (2015). «A queda do céu», Davi Kopenawa e Bruce Albert apresentam o pensamento yanomami». *O Globo*. Web.
- ALBER, BRUCE Y HERVÉ CHANDÈS (2003). *Yanomami. L'Esprit de la Forêt*. París: Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- ANDUJAR, CLAUDIA (2009). *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2005). *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify.
- AVELAR, IDELBER (2014). *Crônicas do estado de Exceção*. Rio de Janeiro: Azouge.
- ALZUGARAY, PAULA (2015). «Festa em quatro tempos para Claudia Andujar». Web.
- BARDI, PIETRO MARIA (2005). «From a line to a smile». *Habitat* 48, 49-59.
- BENTES, IVANA (2004). «Câmera muy very good pra mim trabalhar». Catálogo *Mostra Vídeo nas Aldeias*. Centro Cultural do Banco do Brasil, 51-63.
- CORREA, MARI Y VINCENT CARELLI (2006). *Mostra Vídeo nas Aldeias. Um Olhar Indígena*. Pernambuco.
- HERKENHOFF, PAULO (1994). *A espessura da luz. Fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmara brasileira do livro.
- KOPENAWA, DAVI Y BRUCE ALBERT (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1955). *Tristes trópicos*. Barcelona. Paidós, 1988.
- (1958). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987.
- MOURA, RODRIGO (2015). Claudia Andujar, *Obra incompleta, 1961-1968* (São Paulo y Washington). Galeria Elba Bemítez. Web.
- NIEMEYER CESARINO, PEDRO DE (2014). «Ontological conflicts and shamanistic speculations in Davi Kopenawa The falling sky». *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(4), 289-295.
- PUCHEU, ALBERTO (2016). «Autobiografia e Testemunho. A voz intempestiva e anacrônica de um povo em desaparecimento». *Cult* 215, 44-51.
- SCHÖLLHAMMER, KARL ERIK (2016). «O espaço afetivo na fotografia de Claudia Andujar». Revista *Maracanan* 14(12), 49-57.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO (2015). «O recado da mata». Prefácio, en Albert y Kopenawa. *A queda do céu*.