



ÊIORI !

um horizonte existencial

Kelly de Oliveira

KELLY SILVA DE OLIVEIRA

Eñori! – um horizonte existencial

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes
Plásticas da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Regina
Ferreira Laurentiz

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Kelly Silva de
Eñori! : um horizonte existencial / Kelly Silva de
Oliveira; orientador, Silvia Regina Ferreira Laurentiz.
- São Paulo, 2022.
76 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Artes Plásticas / Escola de Comunicações
e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Perspectivismo ameríndio. 2. Mitos. 3. Indígenas.
4. Sonhos. 5. Yanomami. I. Laurentiz, Silvia Regina
Ferreira. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: OLIVEIRA, Kelly Silva de
Título: Eñori! – um horizonte existencial.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais

Aprovado em: 15/02/2023

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Silvia Regina Ferreira Laurentiz – Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Suzete Venturelli – Universidade Anhembi-Morumbi e Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Valzeli Figueira Sampaio – Universidade Federal do Pará

AGRADECIMENTOS

Ao Deus, fonte de toda a vida, que me fez chegar até aqui e me dá, a cada dia, a oportunidade de abrir-me para novos horizontes.

À minha mãe (*in memoriam*), ao meu pai, à minha irmã e meu cunhado pelo apoio em toda a minha trajetória. Aos meus sobrinhos, que me ensinaram o que é o amor que não tem começo, que me fazem rir e me ajudam a aprender sempre.

Às minhas Irmãs Discípulas do Divino Mestre, pelo incentivo, compreensão e carinho de cada dia.

Aos professores, técnicos e demais funcionários do Departamento de Artes Plásticas (CAP) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo pelo acompanhando ao longo desses anos, pelo companheirismo e disponibilidade.

Aos meus colegas do CAP, pelo apoio recíproco, pelas partilhas que nos fizeram crescer.

À minha orientadora Profª Drª Silvia Laurentiz, pelo exemplo de abertura, de escuta, pela disponibilidade ímpar, pela amizade e pela coragem de trilhar comigo este caminho.

Ao Prof. Dr. Justino Sarmiento Rezende, da Universidade Federal do Amazonas, padre tuyuka, pela disponibilidade na leitura atenta e crítica do presente texto.

Enfim, a todos que vão se dispor a ler este trabalho. Que ele possa lhes despertar o sonho, a capacidade crítica e criativa, a liberdade inventiva.

Muito obrigada! *Kwekatú retê!*

RESUMO

O presente trabalho parte das provocações do líder indígena Ailton Krenak e da abordagem perspectivista ameríndia do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para aproximar-se do pensamento yanomami e da sua concepção de mundo, segundo as narrativas do xamã Davi Kopenawa Yanomami, no intuito de estabelecer conexões entre a perspectiva de mundo dos povos originários e da sociedade eurocêntrica. Da cosmovisão indígena, destacam-se dentre as diversas formas de saberes desses povos, o xamanismo, o sonho e a oralidade. Desta última, as narrativas míticas se apresentam como uma de suas expressões, contrapondo-se, no que se refere ao tempo, aos eventos e aos sujeitos, às narrativas históricas ocidentais. Por fim, a pesquisa experimental – a apresentação do processo de desenvolvimento de uma animação, que por meio da linguagem simbólica, estabelece conexões entre as diferentes visões de mundo, a indígena e a eurocêntrica – mostra que o diálogo é possível e desejável.

Palavras-chave: mitos; indígenas; yanomami; perspectivismo ameríndio; sonhos

ABSTRACT

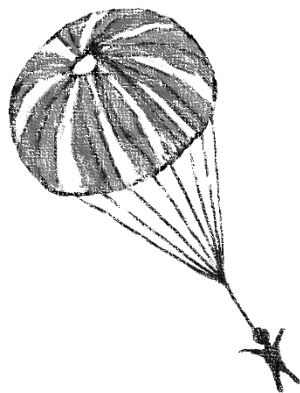
This paper starts from the provocations of the indigenous leader Ailton Krenak and the Amerindian perspective approach of the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, to get close to Yanomami thought and their conception of the world, according to the narratives of the shaman Davi Kopenawa Yanomami, in order to establish connections between the world perspective of native peoples and Eurocentric society. From the indigenous cosmovision, it highlights among the different forms of knowledge of these peoples, shamanism, dreams and orality. From the latter, the mythical narratives are presented as one of its expressions, opposing, in terms of time, events and subjects, the western historical narratives. Finally, the experimental research – the presentation of the process of developing an animation, which, through symbolic language, establishes connections between the different views of the world, the indigenous and the Eurocentric – shows that dialogue is possible and desirable.

Keywords: myths; indigenous; yanomami; Amerindian perspectivism; dreams

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Primeiro esboço do roteiro da animação.....	39
Figura 2 – Frame (1’34’’) da animação « Je ne suis qu’une petite femme ».	40
Figura 3 - Frame (1’10’’) da animação “Îlot”	41
Figura 4 - Frame (3’41’’) da animação “Hungu”.....	41
Figura 5 - Frame (3’10’’) do vídeo “Lily Allen Somewhere Only We Know (John Lewis Christmas Advert)”	42
Figura 6 - Imagens extraídas do livro A Luta Yanomami, de Cláudia Andujar	43
Figura 7 - Desenhos e pinturas do artista Jaider Esbell. Imagens obtidas a partir de sites diversos.	44
Figura 8 - Desenho e pinturas do artista Denilson Baniwa.	45
Figura 9 - Página 151 do livro Grafismo indígena: estudos de antropologia estética (VIDAL, 2000).	46
Figura 10 - Caderno pessoal com grafismos desenvolvidos na oficina do Museu AfroBrasil	46
Figura 11 - Esboços iniciais, feitos à mão	48
Figura 12 - Thumbnail com desenho feito a partir do modelo em plastilina.....	48
Figura 13 - Primeiro modelo com todas as articulações	49
Figura 14 - Segundo modelo seguinte, com subtração das articulações de joelhos, cotovelos e cintura.....	49
Figura 15 - Menino e onça, em modelos não articulados (exceto a cabeça do menino) .	50
Figura 16 - Personagem finalizado, com simplificação dos membros e articulação na cabeça e nos braços	50
Figura 17 - Partes articuladas do menino para as várias cenas	51
Figura 18 - Croquis feitos a partir de imagem da internet.....	52
Figura 19 - Onças modeladas a partir do estudo	52
Figura 20 - Parte da vista panorâmica e desenho de árvores, feitos à mão e recobertos com nanquim	53

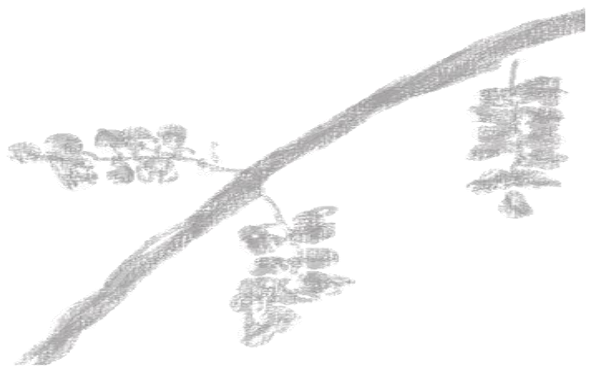
Figura 21 - Desenhos feitos à lápis sobre papel (acima) e digitalizada (abaixo), do primeiro plano de um dos cenários	53
Figura 22 - Desenho à lápis sobre papel do segundo plano do cenário.....	54
Figura 23 - Desenho à lápis sobre papel dos terceiro e quarto planos do cenário.....	54
Figura 24 - Desenho à lápis sobre papel do quinto plano do cenário.....	54
Figura 25 - Os cinco planos digitalizados e reunidos em uma só cena (detalhe).....	55
Figura 26 - Os cinco planos digitalizados e reunidos em uma só cena (vista total)	55
Figura 27 - Um dos cenários da corrida na floresta	56
Figura 28 - Vista panorâmica (seccionada em três partes) de todo o ambiente da animação, desde a cena inicial, na oca, até além do rio.	57
Figura 29 - Cenário da queda do outro lado do rio, após voo de paraquedas	58
Figura 30 – Frame (1'04”) do vídeo.....	59
Figura 31 - Sequência de frames mostrando os planos de fundo e o paraquedas que é 'absorvido' por eles	59
Figura 32 - Anotações pessoais para modificações no animatic, resultantes dos encontros com a orientadora.....	65
Figura 33 - Anotações pessoais com relação das fotografias a serem feitas	66
Figura 34 - Montagem do espaço para fotografias das personagens	67
Figura 35 - Montagem do espaço para fotografias das personagens.....	67
Figura 36 - Sequência mostrando da esquerda para a direita: fotografia original, remoção de fundo pela ferramenta gratuita e edição no Photoshop. Fotografia para a cena da subida na árvore.....	68
Figura 37 - Captura de tela da edição do vídeo no Adobe Premiere	69





SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – A CONCEPÇÃO DO MUNDO NA PERSPECTIVA AMERÍNDIA	15
2 – NARRATIVAS MÍTICAS: SENTIDO, VALORES E EXPERIÊNCIA DE UM POVO	26
3 – <i>Eñori!</i> – UM HORIZONTE EXISTENCIAL	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74



INTRODUÇÃO

Entre 2016 e 2017, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro já proferia em um colóquio no Rio de Janeiro, repetido posteriormente em Lisboa: “Há uma guerra em curso contra os povos índios do Brasil, apoiada abertamente por um Estado que teria por obrigação constitucional proteger os índios e outras populações tradicionais” (CASTRO, 2017, p. 3). Nenhuma novidade até aqui. Apenas a ressalva de que nos últimos anos – após esse discurso – a investida contra os povos originários tornou-se mais intensa, escancarada, sem quaisquer disfarces.

Esse, porém, não é um fato pontual, um fenômeno surgido do nada em um lugar particular do planeta – por acaso chamado Brasil. É um projeto que vem sendo posto em prática desde o período colonial e dá suporte para o atual capitalismo. Trata-se de uma guerra de ao menos cinco séculos, sentida nas terras que tiveram a triste sorte na roleta da História de se tornarem colônias europeias.

No século passado, em particular, desde a queda dos governos totalitários e o início de processos de (re)democratização em diversas partes do mundo, veio se fortalecendo a crença de que a era digital levaria o ser humano a um patamar de existência supremo, de ‘civilidade’ e dignidade nunca vistos antes. Enfim, a ‘humanidade’ havia encontrado ‘o’ caminho certo para seguir o curso da história, da qual o ser humano seria o protagonista e o mentor. Nos últimos anos, no entanto, assistimos a uma série de eventos que questionam esse pensamento: o empobrecimento de uma grande parte da população do mundial e a exclusão de um número cada vez maior de pessoas da roda do progresso, as desigualdades crescentes entre os que são donos de trilhões de dólares e os que não tem nem mesmo acesso à água potável, os ataques terroristas, as mudanças climáticas e suas consequências, a pandemia, as contínuas guerras... Tudo isso mostra que algo não está dando certo, o modelo escolhido falhou, o neoliberalismo não cumpriu suas promessas

de uma vida melhor para todos. Vemos a queda de um sistema sem avistarmos o surgimento de um novo.

O líder indígena Ailton Krenak (2020, p. 18) alerta: “Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento que nos desconectamos do organismo vivo da Terra.” Mas ainda há tempo – não me parece que haja muito, mas ainda há tempo – de nos reconectarmos com esse grande organismo vivo, de tomarmos consciência que somos parte de um todo. “Nosso amigo Eduardo Viveiros de Castro gosta de provocar as pessoas com o perspectivismo amazônico, chamando a atenção exatamente para isto: os humanos não são os únicos seres interessantes e que têm uma perspectiva sobre a existência. Muitos outros também têm.” (KRENAK, 2019, p. 15).

Além de Krenak e Viveiros de Castro, diversos são os pensadores e grupos que levantam a questão: por onde ir? Queremos uma nova promessa que possa nos iludir por mais cinquenta, cem anos ou ousaremos rever nosso modo de existir, uma maneira de nos reinventar? Se optarmos por uma nova forma de estar no mundo, a experiência de outros povos, que ficaram à margem do sistema hegemônico e que vêm resistindo ao longo de séculos, se apresenta como contraponto que questiona e ajuda a orientar as escolhas, rever os valores e traçar novos caminhos – no plural – para seguir nesse mundo.

Foram dessas inquietações que surgiu este trabalho. Diante da encruzilhada existencial em que estamos, frente à mudança de época que reconhecemos estar vivendo, a experiência dos povos originários e a sua visão de mundo, sua relação com o cosmo e o cuidado com a *casa comum* revelam que outros paradigmas já existem e nos apontam a direção.

Por isso, neste trabalho, me aproximo dessa outra perspectiva sobre a existência e sobre o modo de ser e estar no mundo que os povos originários possuem. Para que isso seja possível, escolhi olhar mais de perto a perspectiva indígena a partir da cosmovisão Yanomami, cuidadosamente registrada no livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, do xamã Davi Kopenawa e do etnólogo francês Bruce Albert (2015).



O trabalho foi estruturado em dois momentos que se complementam: a pesquisa teórica, que buscou levantar a discussão em torno da visão de mundo dos povos originários, seu modo de existir e suas narrativas; e a produção do trabalho experimental que, por meio da linguagem simbólica, abre espaços para uma liberdade criativa que desperte em nossas subjetividades o interesse pela poética da existência.

No primeiro capítulo – *A concepção do mundo na perspectiva ameríndia* – parto da provocação do líder indígena Ailton Krenak que questiona a ideia de ‘humanidade’ e suas consequências. A seguir, comento o perspectivismo ameríndio ou multinaturalista, síntese conceitual elaborada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que evidencia como nas cosmovisões indígenas não se concebe a ideia de um ser humano distinto do restante do cosmo. Para melhor exemplificar essa concepção, apresento, em linhas gerais, a visão do povo Yanomami, a estrutura do mundo, os *xapiri* e a importância do xamanismo para a manutenção da ordem existente, conforme os relatos do xamã Davi Kopenawa Yanomami.

No segundo capítulo – *Narrativas míticas: sentido, valores e experiência de um povo* – considerando que o perspectivismo indígena implica tanto uma relação com o entorno quanto uma assimilação de conhecimento diversas daquelas da sociedade eurocêntrica, aponto brevemente discussões já levantadas sobre esse assunto para evidenciar que é possível um diálogo entre os diversos modos de saberes. Além do xamanismo, outras instâncias para veicular diferentes aprendizados são o sonho e a oralidade, que pautam o estilo de vida de muitos povos. Um dos meios pelo qual a oralidade toma forma são as narrativas, em particular as narrativas míticas, que constituem o ‘núcleo-mítico-ético’ de um povo. Na sequência, discorro sobre algumas dessas narrativas e sobre o mito como um processo de racionalização que explica o sentido da vida, dos valores e das experiências do povo.

O terceiro capítulo – *EÎORI! – um horizonte existencial* – apresenta o processo de desenvolvimento da animação homônima, que tem por base a narração de um dos sonhos, descrito no livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), que Davi Kopenawa costumava ter quando menino e que ele interpreta como os primeiros



sinais de sua vocação ao xamanismo. Partindo desse relato, a narrativa se abre para um horizonte mais amplo, que quer ser um espaço para despertar nossas subjetividades, nossas poéticas sobre a existência. Ainda neste capítulo, traço as primeiras observações onde analiso o trabalho experimental realizado.

Nas *Considerações Finais*, relaciono a cosmovisão indígena e suas narrativas contrapondo-as às aquelas eurocêntricas, com o objetivo de questionar alguns dos mitos que estruturam a sociedade hegemônica. A partir daí, tento estabelecer diálogos possíveis e desejáveis, de modo que a aproximação com o pensamento indígena não seja apenas fruto de uma curiosidade sobre o 'exótico', mas que daí se possam aurir novas perspectivas para a encruzilhada existencial em que estamos. Em seguida, busco estabelecer relação entre o trabalho experimental e o discurso elaborado nos capítulos iniciais.

"Quando falo de humanidade não estou falando só do *Homo sapiens*, me refiro a uma imensidão de seres que nós excluímos desde sempre."
Ailton Krenak

1 – A CONCEPÇÃO DO MUNDO NA PERSPECTIVA AMERÍNDIA¹

Em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, o líder indígena Ailton Krenak (2019) inicia questionando o conceito de ‘humanidade’ e as suas implicações: a invenção de que haveria um jeito certo – civilizado – de estar aqui na Terra que a ‘humanidade esclarecida’ deveria levar para a ‘humanidade obscurecida’. Esse imaginário eurocêntrico guiou muitas das escolhas feitas ao longo da história e serviu de base para justificar o uso de violência, ao mesmo tempo, que nos foi desconectando do organismo vivo do qual somos parte, a ponto de nos pensarmos como coisas separadas: a Terra de um lado, a humanidade de outro.

Segundo Ailton Krenak (2019, p. 12) “A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos.” Enquanto ele reclama a negação das outras “formas de vida” – e nestas estão implícitas aquelas que consideramos “não-humanas”,

¹ O adjetivo “ameríndia” ou “ameríndio” refere-se aos povos originários do continente americano antes da chegada dos colonizadores. Compreendo que esses povos são inúmeros e que cada um tem sua própria cosmovisão. No entanto, neste trabalho emprego o termo “perspectiva ameríndia”, tal como utilizado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, uma vez que não tenho a ambição de aprofundar sobre a visão de mundo de um povo específico, mas de traçar em linhas gerais os aspectos essenciais que contrastam com a perspectiva eurocêntrica.



como será visto a seguir – assistimos à negação da existência, e subsistência, de outros povos que não assumam a carga civilizatória e o aparato do Estado.

Nesse sentido, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2017, p.4) afirma que “‘Povo’ só (r)existe no plural — povoS. Um povo é uma multiplicidade singular, que supõe outros povos, que habita uma terra pluralmente povoada de povos.” E ao abordar sobre os povos indígenas do Brasil, o antropólogo faz a ressalva de que as palavras ‘índio’ e ‘indígena’ não são sinônimos, nem a primeira uma forma abreviada da segunda. ‘Indígena’, do latim *indigēna,ae*, refere-se ao “natural do lugar em que vive, gerado dentro da terra que lhe é própria”², enquanto ‘índio’ é uma invenção do colonizador europeu que generalizou numa mesma categoria povos diversos. E o autor (2017, p.3) continua: “O antônimo de ‘indígena’ é ‘alienígena’, ao passo que o antônimo de índio, no Brasil, é ‘branco’”³.

² Cf. Grande Dicionário Houaiss – versão online. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1>. Acesso 18jul22.

³ Sobre o uso do termo “branco”, Viveiros de Castro observa que no Brasil é costume se traduzir por “branco” tudo o que é não-indígena e que, nesse caso, “Branco é um conceito político, não cromático ou ‘racial’, ainda que a escolha da cor branca nada tenha de arbitrário no batismo do conceito.” (2017, p.3).

Ser indígena é estar intimamente ligado à terra em que se nasceu, ao lugar habitado por seus ancestrais, é pertencer a um *povo*. Por isso, Viveiros de Castro (2017) afirma que separar o indígena da sua relação primordial com a terra é condição necessária para transformá-lo em ‘cidadão’, mas no cidadão pobre, necessário para a manutenção do sistema capitalista, do mito do progresso. Por isso que, segundo Krenak (2019), os povos indígenas do Caribe, da América Central e da América do Sul não se renderam: estavam convictos de que esse sistema era um erro. Há anos, o líder indígena já alçava sua voz questionando:

Se o progresso não é partilhado por todo mundo, se o desenvolvimento não enriqueceu e não propiciou o acesso à qualidade de vida e ao bem-estar para todo mundo, então que progresso é esse? Parece que nós tínhamos muito mais progresso e muito mais desenvolvimento quando a gente podia beber na água de todos os rios

E no que se refere ao conceito de humanidade e a toda a carga de civilização e progresso que essa abarca, Krenak continua alertando:

No entanto, apesar do grande contingente de pessoas *jogadas nesse liquidificador chamado humanidade*, alguns núcleos “ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta” (KRENAK, 2019, p. 11), como uma “sub-humanidade” que quer viver em relação orgânica com a terra, envolta pela terra. São núcleos que, como afirma o líder indígena, vivem como pequenas constelações de gente que frui a vida, que mantêm vivas suas poéticas sobre a existência. Dentre esses núcleos, encontram-se os povos ameríndios, que possuem uma maneira própria de estar no mundo, de conviver e de se relacionar com os demais seres.

Esse modo particular de conceber o mundo e tudo o que nele existe – que apesar da diversidade de povos e de narrativas possui etnograficamente uma atestada unidade cultural – Viveiros de Castro (2007) definiu como *perspectivismo ameríndio* ou *multinaturalista*. Sob o rótulo de ‘perspectivismo’, o autor reuniu uma característica comum a várias – senão todas, segundo ele – cosmologias ameríndias: a noção de que o mundo é habitado por uma infinidade de seres dotados de consciência e de cultura. Cada qual vê a si mesmo como humano. Assim, as onças se veem como gente e a nós, humanos, não como humanos, mas como animais de presa, como porcos-do-mato, por exemplo. Estes, por sua vez, nos veem como predadores, como onças.

Viveiros de Castro (2007) mostra que essa visão se torna evidente nos mitos indígenas que, de modo geral, descrevem que todos os seres possuíam inicialmente uma condição

humana que depois foi transformada, tornando-se os animais que hoje conhecemos. Essa perspectiva é oposta àquela ocidental na qual, o ser humano era um animal e se transformou em humano. Na concepção indígena, os animais eram humanos e se transformaram em animais; o mesmo acontecera com os espíritos que habitam o mundo todo.

Foi esse embaralhamento de conceitos, que levou o antropólogo a sugerir a expressão “multinaturalista” em contraposição à concepção ‘multiculturalista’ moderna. Entra em jogo aqui a relação entre ‘Natureza’ e ‘Cultura’, que não cabe discutir neste trabalho. O que interessa aqui é destacar que, se para a visão ocidental possuímos todos uma mesma natureza expressa em diversas culturas, a cosmovisão ameríndia supõe a unicidade de espírito, de cultura, em uma diversidade de corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Isso implica que, para o indígena, a interação com os demais seres, seja com os humanos, seja com os animais ou com os espíritos, é uma relação social, entre sujeitos.

O pesquisador Douglas Kawaguchi (2017), ao comentar o conceito de perspectivismo de Viveiros de Castro, observa que para a cosmologia ameríndia a noção de ‘humano’, tal como a concebemos, é irrelevante ou até mesmo inexistente, assim como são insuficientes os conceitos de natureza e de cultura, pois não há a concepção de um ser humano distinto do restante do cosmo. Conforme o próprio Viveiros de Castro (2015) ressalta, para a América indígena, o universo é povoado de sujeitos que possuem as mesmas disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas. São todos eles entidades complexas, com dupla estrutura ontológica – uma face visível e outra invisível – com a capacidade de assumir um ponto de vista, isto é, com uma perspectividade que não é apenas uma possibilidade lógica, mas uma potencialidade ontológica. Essa dupla estrutura ontológica abarca um conceito que, de modo geral, traduz-se por ‘espírito’, mas que possui uma conotação diversa daquela compreendida na visão ocidental.

A ênfase do perspectivismo não é a ideia de que os animais são 'no fundo' como os seres humanos, mas que também eles são outra coisa, como os seres humanos igualmente o são. Eles e os seres humanos são 'no fundo' diferentes de si mesmos. O perspectivismo



traz a dicotomia humano/não-humano para o interior de cada ser vivo, ao que Viveiros de Castro (2015, p.51) conclui:

Esse parece-me ser, em última análise, o sentido da ideia de “alma” nas ontologias indígenas. Se todos os seres têm alma, nenhum deles, ninguém, coincide consigo mesmo. Se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente. A humanidade de “fundo” torna problemática a humanidade de “forma”, ou de “figura”.

Para melhor compreender a concepção de mundo dos povos indígenas, tomo como base o ponto de vista de um povo específico: os Yanomami. Pela sua influência e pelo intenso diálogo já estabelecido com os ‘brancos’, sobretudo por meio do seu livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), parto da cosmovisão desde as narrativas do xamã Davi Kopenawa⁴.

Um conceito base para a compreensão do modo dos Yanomami estarem no mundo é o termo *urihi*, a “terra-floresta”, que abarca tanto à floresta quanto ao espaço que a contém. O antropólogo francês Bruce Albert (2019) afirma que a ‘terra-floresta dos seres humanos’ – *Yanomae thëpë urihipë* – é o centro do mundo terrestre yanomami cujas bordas são denominadas ‘terra dos estrangeiros inimigos’ – *napë urihipë*.⁵

⁴ Davi Kopenawa Yanomami (1956) nasceu no norte do estado do Amazonas, próximo à fronteira com a Venezuela. Desde 2004, é presidente fundador da Hutukara Associação Yanomami (HAY), associação sem fins lucrativos que congrega todos os povos indígenas da Terra Indígena Yanomami. Em 2008, recebeu do governo espanhol menção honrosa do prêmio Bartolomé de las Casas, pelo seu trabalho em defesa dos povos autóctones das Américas e, no ano seguinte, foi condecorado com a Ordem do Mérito do Ministério da Cultura brasileiro. Foi iniciado ao xamanismo pelo seu sogro por volta dos anos 80. A sua vocação xamânica lhe serviu de base para desenvolver uma reflexão cosmológica original (cf. KOPENAWA, ALBERT, 2015)

⁵ O termo “napë”, de modo geral, designa “forasteiro, inimigo”, ou seja, qualquer pessoa que não é Yanomami. Relatando a criação do mundo por Omama, Davi Kopenawa faz a distinção entre os *napë kraïwa pë* – os brancos – e os *napë pë yai* – os “verdadeiros forasteiros”, os outros indígenas. (cf. KOPENAWA, ALBERT, 2015)

Foi o demiurgo Omama quem nos ‘primeiros tempos’, criou todas as terras – a dos Yanomami e a dos *napë* – de uma só vez, juntamente com o céu, relata o xamã Davi Koppenawa (1999). Omama transmitiu também aos brancos suas palavras, mas estes não quiseram ouvi-lo. Por isso, os expulsou para uma terra longínqua, porque eles eram perigosos por não terem sabedoria. Omama também criou os *xapiri*, para curar as doenças e proteger da morte. Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais que se transformaram no primeiro tempo (KOPENAWA, ALBERT, 2015)

Foi Omama que definiu as linhas geográficas do mundo que vemos. Para matar a sede de seu filho, fez jorrar um jato de água tão forte que se espalhou para todas as direções, criando os rios e seus afluentes. Depois, quando seu filho confundiu o canto de um pássaro com a ameaça de uma criatura maléfica, Omama fugiu e para despistar seu rastro, deixou no caminho grandes folhas de palmeiras que se transformaram nas montanhas (ALBERT, 2019). Segundo Albert (2019), na cosmovisão yanomami, o mundo é estruturado em um eixo vertical composto de quatro camadas. A camada subterrânea é o ‘velho céu’ – *warõ patarima mosi* ou, como designado pelos xamãs, *hutukara* – que caiu no ‘primeiro tempo’. Nesse nível, um mundo de escuridão, úmido e pantanoso, vivem os ancestrais que foram metamorfoseados em criaturas maléficas, em espíritos da epidemia, para quem os xamãs jogam substâncias no final de suas curas. Por isso, os minerais e o petróleo não devem ser retirados da terra, pois lá foram deixados por serem perigosos e sua retirada traz a doença – *xawara* – para as pessoas.

É no dorso deste ‘velho céu’ que habitamos, no qual contemplamos o ‘peito’ do céu acima de nós. A totalidade constituída por esse nível é chamada de ‘a grande terra-floresta’, ‘o mundo inteiro’ – *urihi pree* ou *urihi pata*. No dorso desse céu acima de nós, continua Albert (2019), vivem as criaturas-trovão, as criaturas-relâmpago e os ‘fantasmas’ dos mortos – *porë* – enviados para lá por meio dos festivos rituais funerários *reahu*. Lá, a floresta é rica em caça e árvores frutíferas, cujos espectros podem ser enviados a nós quando solicitado pelos xamãs.



O último nível é o ‘jovem céu’ – *tukurima mosi* – um céu embrionário onde estão os espectros humanos que após uma segunda morte se transformam em seres monstruosos ou em espíritos.

Albert (2019) ressalta que essa estrutura de mundo da cosmovisão Yanomami não é estática, mas é a imagem de um processo de longa duração. Se o nível terrestre atual é o dorso de um céu que caiu nos ‘primeiros tempos’ e foi substituído por um ‘jovem céu’, enquanto a antiga terra se tornava um mundo subterrâneo, da mesma forma, o mundo atual vive na iminência de um novo cataclismo. São os xamãs que se esforçam, com seus cantos e danças, para impedir uma nova queda do céu.

Nessa concepção yanomami, é interessante notar que apesar da visão estratificada do mundo, há uma profunda relação do tempo presente com as origens (os primeiros tempos) e o futuro, cujos males os xamãs buscam afastar por meio dos seus rituais. Isso cria uma consciência da própria condição transitória sobre a terra: vivemos com os pés sobre o que passou – e que não deixou de existir, mas subsiste numa outra condição e continua a influenciar a vida que está agora sobre a terra – na expectativa de que uma outra realidade está por vir, mas que podemos influenciar pela ação dos xamãs. É também uma relação integrada com os outros seres, pois eles

São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós. Eles não são diferentes. Hoje atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, mas somos idênticos a eles. Por isso, para eles, continuamos sendo dos seus (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 117-118).

Trata-se de uma presença sobre a terra comprometida com todo o mundo e com o tempo. Aqui, o tempo não é linear, mas o passado, o presente e o futuro se juntam, se influenciam, convivem.

Cabe aqui abrir parênteses para tratar, ainda que brevemente, alguns conceitos importantes para a compreensão de mundo yanomami. São eles: espíritos, *xapiri* (ou *xapiripë*, no plural)⁶ e espectros ou fantasmas.

O que traduzimos da língua yanomami por ‘espírito’, corresponde, na verdade, a uma categoria heterogênea de seres. Segundo Viveiros de Castro (2006), no gênero *yai thëpë* – que segundo Bruce Albert designa tanto “entidades invisíveis”, como “seres/objetos desconhecidos, não nomeados” (cf. KOPENAWA,

ALBERT, 2015, p. 616) – estão inclusos os *xapiri*, os espectros dos mortos – *porepë* – e os seres maléficos – *në wãripë*. Os ‘espíritos’ para os Yanomami não são exatamente uma classe de seres, mas portam consigo as características daquilo de que são imagens, sem, no entanto, se parecerem com ele. Nesse sentido, Viveiros de Castro (2006, p. 325) afirma: “O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, parecerem com aquilo de que são a imagem”.

Na cosmovisão yanomami, na qual todos os seres eram inicialmente humanos e depois foram transmutados para outra corporeidade, os espíritos mostram que o processo de transformação não se deu por completo e continua ainda em andamento (VIVEIROS DE CASTRO, 2006). Eles conservam a relação próxima entre o humano e o não-humano, em uma comunicação interna que lhes é própria.

Representantes singulares dessa interpenetração entre humano e não-humano – dimensões que se mesclam sem se fundir – “Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. [...] Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 111). Os *xapiri* fazem o cruzamento entre o humano e o não-humano de modo a ressaltar as semelhanças e diferenças, proporcionando o diálogo entre eles. Apesar da ‘humanidade’ comum de fundo de todos os seres, os *xapiri* se dão a conhecer aos humanos por meio dos xamãs,

⁶ Vários autores ao se referirem aos *xapiri* acrescentam a partícula designadora do plural ‘*pë*’, resultando assim em *xapiripë*. No entanto, no livro *A queda do céu*, o registro da fala de Davi Kopenawa consta sempre no singular “os *xapiri*”, sendo o registro *xapiripë* utilizado apenas nas notas acrescentadas por Bruce Albert. Neste texto, adotarei a forma utilizada pelo xamã yanomami em sua fala.

que captam os afetos e saberes não-humanos, ensinando-lhes seus cantos, suas danças, as curas para as doenças.

Os *xapiri* estão sempre limpos, pintados de urucum, enfeitados com penachos e muito perfumados. Eles são imortais e têm muitos filhos – em comparação a eles, os brancos são muito poucos. “No entanto, quando se diz o nome de um *xapiri*, não é apenas um espírito que se nomeia, é uma multidão de imagens semelhantes”, explica Kopenawa (2015, p. 116). Viveiros de Castro (2006) interpreta que essa é uma forma de manifestar uma intensa vitalidade dos *xapiri* e uma superabundância de ser.

Na fala de Davi Kopenawa sobre os *xapiri* são recorrentes a luminosidade, o brilho, o reflexo luminoso. Ele os descreve como semelhantes a seres humanos, porém “minúsculos como poeira de luz” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 111). Sua imagem é reluzente. Dançam sobre um solo de luz deslumbrante, como espelho, “mas não são espelhos para se olhar, são espelhos que brilham.” (KOPENAWA 2015, p. 119). Descem até os xamãs por caminhos resplandecentes de luz que se ramificam como uma rede que cobre toda a floresta desde ‘o primeiro tempo’. Para Viveiros de Castro (2006), intensidade luminosa é a qualidade primordial de percepção dos espíritos *xapiri* e é essa experiência perceptiva que os xamãs buscam, não como uma mera experiência sensorial, mas como um valor conceitual em si mesmo.

Os espíritos veem os humanos não-xamãs como espectros, como aqueles que têm ‘olhos de fantasmas’, pois seus olhos não são capazes de vê-los, vendo apenas a aparência enganosa dos seres. Por outro lado, a forma espectral de um ser, seu ‘valor de fantasma’, equivale à sua imagem-essência – *utupë* – do tempo da criação mítica. São os espectros dos mortos que as cerimônias funerárias yanomami – *reahu* – querem fazer chegar ‘às costas do céu’, onde moram os fantasmas. Os *xapiri* intercedem para que os fantasmas dos mortos, seus espectros, não queiram voltar e levar consigo seus parentes. O termo ‘fantasma’ é também utilizado para se referir aos xamãs, quando entram em estado de transe; se diz que entram ‘em estado de fantasma’ e ‘tornam-se outro’. (KOPENAWA, ALBERT, 2015).



Para a manutenção do mundo e do tempo, os xamãs têm um papel fundamental. Davi Kopenawa (2015) afirma que os xamãs defendem a floresta e as pessoas, inclusive os brancos apesar de serem outra gente, e todas as terras, até as mais distantes, pois continuam o mandado recebido pelo filho de Omama, o primeiro xamã:

[com os *xapiri*] você protegerá os humanos e seus filhos, por mais numerosos que sejam. Não deixe que os seres maléficos e as onças venham devorá-los. Impeça as cobras e escorpiões de picá-los. Afaste deles as fumaças de epidemia *xawara*. Proteja também a floresta. Não deixe que se transforme em caos. Impeça as águas dos rios de afundá-la e a chuva de inundá-la sem trégua. Afaste o tempo encoberto e a escuridão. Segure o céu, para que não desabe. (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 85)

Retomando a noção do perspectivismo ameríndio, podemos dizer que, neste mundo habitado por uma infinidade de seres, “os xamãs são os únicos indivíduos capazes de assumir o ponto de vista de mais de uma espécie além da sua própria”, como sintetiza Viveiros de Castro (2007, p. 76).

Os xamãs cruzam as barreiras entre as espécies estabelecendo relações entre elas. É assim, que diante de uma doença – *xawara* – eles ‘fazem dançar’ os *xapiri* para afastá-la e mandá-la para o mundo subterrâneo. Por meio dos rituais nos quais o xamã mais experiente sopra nas narinas do xamã mais novo o pó de *yãkoana* – fazendo, assim, “beber o sopro de vida dos antigos” – eles fazem descer os ‘espíritos’, os conhecem, recebem deles os seus cantos, adquirem conhecimento sobre o mundo, aprendem a “pensar as coisas da floresta”, a fazer as curas e a defender a terra (KOPENAWA, ALBERT, 2015).

Assim, fica claro que o xamanismo não pode ser reduzido a um ritual mágico ou a um conjunto de ações meramente funcionais. É “um modo de agir que implica um modo de conhecer.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 38). Conforme Davi Kopenawa (2015, p.76), eles não aprendem as coisas “fixando os olhos em peles de papel”. As palavras de Omama foram depositadas no seu pensamento desde há muito tempo e, por meio dos rituais xamânicos, os *xapiri* “[...] levam nossa imagem para o tempo do sonho. Por isso somos



capazes de ouvir seus cantos e contemplar suas danças de apresentação enquanto dormimos. Esse é a nossa escola, onde aprendemos coisas de verdade.” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 77)

É assim que os xamãs adquirem conhecimento, assumindo outro ponto de vista para além do seu cotidiano. Por meio do ‘sopro de vida dos antigos’, de celebrar seus rituais, de ouvir suas histórias e seus mitos, eles alimentam e mantêm viva a sua forma de conceber o mundo, a relação social com a floresta, os animais e os seres invisíveis que habitam a floresta. Eles sustentam o céu e o saber de gerações.



A minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.
Ailton Krenak

2 – NARRATIVAS MÍTICAS: SENTIDO, VALORES E EXPERIÊNCIA DE UM POVO

A concepção de mundo dos povos ameríndios implica diretamente a relação com seu entorno e tudo que o contém, o seu modo de vida e de assimilação de saberes. A aquisição de conhecimento por meio do xamanismo e de outras práticas, que variam de acordo com o povo, diverge consideravelmente dos hábitos e das formas de aquisição de conhecimento reconhecidos pela civilização eurocêntrica. No entanto, já existem discussões que buscam trazer para a pauta outros saberes que não aqueles científicos ou derivados do meio acadêmico.

O pesquisador em Comunicação e Semiótica Jorge de Albuquerque Vieira (2009), a partir do termo alemão *Umwelt* – que significa ‘o mundo em volta’ – aborda a questão afirmando que cada ser tem o seu *Umwelt*, ou seja, “cada espécie viva vive num mundo particular dela dimensionado pela sua história contida e, portanto, elabora a realidade de uma certa maneira que pode ser bastante diferente da maneira como outras espécies elaboram” (VIEIRA, 2009, p. 15). Embora essa seja uma visão inversa do perspectivismo indígena – no qual cada espécie tem o mesmo modo de pensar e ver o mundo, mudando apenas os sujeitos das ações – o que interessa ressaltar para este trabalho é que há na afirmação de Albuquerque Vieira um reconhecimento de que “cada espécie viva [...] elabora a realidade”, isto é, possui um sistema cognitivo, constrói saberes.



No entanto, na sociedade eurocêntrica – não-indígena – há a hegemonia de uma forma de saber, cujo enfoque está na racionalidade e na valorização do método científico. Para desconstruir essa supremacia de um modo de saber, Boaventura de Sousa Santos, catedrático da Universidade de Coimbra, desenvolve o conceito de ‘Ecologia dos Saberes’: um processo coletivo de produção de conhecimento que tem por objetivo promover o diálogo entre vários saberes. “Opondo-se à lógica da monocultura do conhecimento e do rigor científicos” (SANTOS, 2018, p. 223), a ecologia dos saberes não supõe um relativismo, mas uma relação pragmática entre o conhecimento científico e outros tipos de conhecimento assegurando-lhes ‘igualdade de oportunidades’.

Isso abre espaço para o início de uma reversão daquilo que o pesquisador João Paulino da Silva Neto (2020) denomina ‘em-cobrimento’ dos saberes ancestrais dos povos ameríndios – mecanismo ainda em processo na América Latina e na África desde o início da invasão desses continentes. O autor afirma que “faz-se necessária uma olhada ao Outro desde sua alteridade, que foi e continua excluída e negada do seu papel ontológico como sujeito/protagonista na história nacional e universal” (2020, p.77).

Apesar da sistemática tentativa de ‘em-cobrimento’ dos povos ameríndios ao longo dos últimos cinco séculos – com as diversas formas de violência empregadas, desde o massacre de povos inteiros até as tentativas de “desindianizá-los” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 5) – eles resistiram mantendo vivos os valores e os saberes herdados de seus ancestrais desde “o primeiro tempo” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 70).

Isso é possível porque para os povos indígenas é essencial uma forma de conhecimento que não passa pela escrita e que valoriza aquilo que Albuquerque Vieira (2009) denomina ‘conhecimento tácito’ – um conhecimento que escapa à temporalidade, que se detém, mas que não se consegue transmitir pelo meio discursivo lido ou escrito, falado ou ouvido. O autor aborda esse tema ao relacionar a teoria do conhecimento e a arte, mas facilmente podemos aplicar esse conceito para os saberes indígenas que se dão por meio dos rituais xamânicos e dos sonhos.



Os sonhos, para esses povos, não são uma descarga do inconsciente que acontece durante o sono, mas são uma instituição onde se aprendem diferentes linguagens e se apropria de recursos para lidar consigo mesmo e com seu entorno (KRENAK, 2020). É uma experiência de consciência coletiva que orienta escolhas, que preserva a sua integridade e a sua ligação com o cosmo, mas que também se dá em uma esfera mais doméstica:

Sonhar é uma prática que pode ser entendida como regime cultural em que, de manhã cedo, as pessoas contam o sonho que tiveram. Não como uma atividade pública, mas de caráter íntimo. Você não conta seu sonho em uma praça, mas para as pessoas com quem tem uma relação. O que sugere também que o sonho é um lugar de veiculação de afetos. Afetos no vasto sentido da palavra: não falo apenas de sua mãe e seus irmãos, mas também de como o sonho *afeta* o mundo sensível; de como o ato de contá-los é trazer conexões do mundo dos sonhos para o amanhecer, apresentá-los aos seus convivas e transformar isso, na hora, em matéria intangível. (KRENAK, 2020, p. 37-38)

Da mesma forma, a pesquisadora Lígia Rodrigues de Almeida (2016), da sua experiência entre famílias tupi guarani, relata que o que se traduz da língua deles por ‘sonho’ é literalmente ‘caminho durante o sono’ – o que revela que “o sonho se configura enquanto um modo de saber; caminhos a serem percorridos pelas pessoas’ (2016, p. 182), no qual se recebem ensinamentos, cantos e aconselhamentos. Daí advém, dentre alguns povos, o cultivo de ‘aprender a sonhar’ como uma das fontes de sabedoria.

Todos esses conceitos citados até agora – *Umwelt*, Ecologia dos Saberes, conhecimento tácito, xamanismo, sonhos – têm por objetivo mostrar como dentro ou fora do meio acadêmico, a existência de diversas formas de saberes é algo já constatado. O que falta ainda é a aceitação, por parte da comunidade científica, de que a coexistência pacífica entre eles é, não só possível, mas desejável.



Voltando aos saberes ancestrais ameríndios, outro modo pelo qual eles têm subsistido por gerações é a oralidade⁷, que toma forma por meio do contar histórias, das narrativas ricas em imagens e símbolos que ultrapassam os limites impostos pela racionalidade. A oralidade se constitui um elemento essencial que pauta o estilo de vida de muitos povos.⁸ Davi Kopenawa (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 76) ressalta o valor da tradição oral em contraposição à escrita: “Nossos antepassados não possuíam peles de imagens [folhas de papel] e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles.”⁹

Se a contação de histórias, as narrativas, são um elemento presente entre todos os povos, para os ameríndios elas consolidam o seu próprio núcleo-ontológico (DA SILVA NETO, 2020). Para a pesquisadora Claudete Daflon (2020), as narrativas são uma forma de conhecimento e o ato de contar já é em si mesmo um pensamento-ação que desenvolve diferentes modos de ‘dizer-saber’, expondo, nos seus vários formatos, a diversidade de saberes. Diferente da concepção ocidental, a oralidade não é uma forma de transmissão do conhecimento, mas é o próprio modo de conhecer. Dessa forma, afirma a autora, a materialidade linguística não pode ser separada dos saberes. Por isso, as artes verbais ameríndias são capazes de perturbar o conjunto de referências ocidental.

⁷ O conceito de oralidade não se limita à materialidade da fala, mas envolve contextos socioculturais, conteúdos específicos, símbolos e imagens da vida e da memória de um povo. A oralidade não é um meio de conhecer, mas o conhecimento em si mesmo. Cf. Glossário Ceale <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/oralidade>> Acesso 05jul22.

⁸ Exemplos de como a oralidade pauta o cotidiano dos povos indígenas podem ser conferidos nos trabalhos de ALMEIDA, Lygia Rodrigues de; de BENUCCI, Thiago Magri e no livro de KOPENAWA; ALBERT, 2015; todos elencados nas referências bibliográficas.

⁹ Ao aceitar narrar para que Bruce Albert escrevesse suas palavras que resultaram no livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, Davi Kopenawa mostra certa condescendência para com os ‘brancos’ sem, no entanto, abrir mão da materialidade da sua tradição (oral): “[Omama] Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos as possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco.” (2015, p. 77). Para aprofundar questões mais pertinentes sobre a oralidade presente no referido livro cf. DAFLON, Claudete. “Poéticas do conhecimento: representações dos saberes amazônicos em narrativas contemporâneas.” *Rev. Bras. Lit. Comp.* 22 (jan/abr 2020), p.14-25

Neste aspecto, corrobora Krenak (2019, p. 15):

Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente.

As narrativas têm a força de nos colocar em contato, em sintonia com o outro. Em geral, a narrativa é uma sequência de ações que geram transformações, mudanças de um estado anterior para um subsequente. Dentre as diversas abordagens possíveis, Kawaguchi (2017, p.60) destaca uma que interessa ao escopo deste trabalho, sobre a narrativa como uma “[...] sequência de acontecimentos e/ou transformações, envolvendo sujeitos dotados de motivações organizada temporalmente (ainda que não necessariamente de forma linear), onde a noção de tempo não é estritamente cronológica, mas aquela do tempo percebido, vivido e experienciado”

Como visto anteriormente, é próprio da cosmovisão ameríndia o tempo não linear; presente, passado e futuro estão conectados de modo que se interferem, se mesclam e se unem numa mesma história. Ainda segundo Kawaguchi (2017), as narrativas oferecem uma estrutura para compreensão do mundo além de criar realidades e consciências, tornando-se uma mediadora simbólica da ação. Ailton Krenak (1994) observa que uma das diferenças fundamentais entre as histórias ocidentais e as ameríndias é que estas não são datadas, sua marca é a criação do fogo, a criação da lua etc. Trata-se do tempo do mito, cujas narrativas possuem especial destaque entre esses povos.

As narrativas míticas trazem o sentido das coisas relacionando-as com os comportamentos do cotidiano, com o jeito de viver. Elas formam o ‘núcleo-mítico-ético’ – na expressão utilizada por Da Silva Neto (2020) – de um povo, onde se fundam os valores que balizam as atitudes concretas perante a vida. O autor considera que o ‘conquistador-invasor’, ao negar o mito como uma metalinguagem racional, rechaçou todo um conjunto



de memórias ancestrais, justificando assim sua violência e impondo silêncio aos povos dominados.

Porém, o mito não está só na linguagem. Para Kawaguchi (2017), as narrativas míticas são uma das formas pelas quais ele se manifesta. As visões de mundo e as relações ontológicas manifestadas no discurso mítico estão presentes no constructo da própria cultura.

O mito indígena, segundo Viveiros de Castro (2015), centra-se sobretudo na especiação das personagens que fazem parte do mesmo, isto é, nas causas pelas quais cada ser assumiu uma corporalidade específica e nas consequências desse acontecimento. Eles giram em torno daquele momento instável no qual aspectos humanos e não-humanos estavam entrelaçados.

Ao ocupar-se desse momento, o discurso mítico atualiza o presente a partir de uma condição pré-cosmológica na qual as dimensões corporal e 'espiritual' coabitavam. Esse pré-cosmos – ou 'caosmos', como chama Viveiros de Castro (2015) – é permeado por uma 'diferença infinita' entre cada agente, em contraposição às 'diferenças finitas'(corpóreas) do mundo atual.

O antropólogo afirma que a linha geral do discurso mítico descreve a divisão de fluxos pré-cosmológicos, o momento em que a transparência original se bifurca alternando a invisibilidade e a opacidade de cada espécie. O que caracteriza os agentes das narrativas míticas é a sua capacidade intrínseca de se transformar em outra coisa, podendo-se dizer, assim, que "cada personagem difere de si mesmo" por ser irreduzível a uma identidade fixa. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 48).

A discreta homogeneidade do mundo atual - onde cada ser é só uma coisa - sucedeu à contínua heterogeneidade do mundo pré-cosmológico. No entanto, Viveiros de Castro (2015) ressalta que os seres que denominamos, por falta de um conceito mais adequado na nossa língua, 'espíritos' mostram que nem tudo foi corporizado e que o fluxo mítico de transformação contínua em ação, apesar da aparente inércia do presente. Definindo-o como "ponto de fuga universal do perspectivismo" (2015, p. 49), o antropólogo destaca



que o mito trata de um estado de ser onde o eu e o outro estão emaranhados em um mesmo meio; e a sua finalidade é apontar o 'fim' desse 'meio'.

Ao relacionar 'eu-outro', o mito promove transformações na experiência e relação com o mundo. Ele, ao mesmo tempo que confirma estruturas antigas, as reinventa. Conforme observa Kawaguchi (2017, p. 68), os mitos “trazem novas perspectivas para velhos problemas e colocam novos problemas em perspectivas históricas.”

Neste sentido, o mito é um processo de racionalização que nada tem de arbitrário, nem são meras fantasias ingênuas desprovidas de um conteúdo crítico. Se por um lado, o mito explica o sentido da própria vida, existência e experiências de um povo; por outro, ele aponta novos caminhos, ressignifica sistemas antigos, revitaliza valores.

Para exemplificar as características do mito descritas, sua estrutura e função, transcrevo a seguir uma narrativa mítica *A queda do céu e o primeiro Yanomami*, registrada por Bruce Albert e reproduzida entre tantas outras no livro *Folk literature of the Yanomami indians* (1990, p.35)¹⁰:

Há muito tempo atrás o céu caiu sobre a terra. Um grande xamã havia morrido, e seus ajudantes espirituais sem mestre ficaram tão furiosos que começaram a cortar o céu com suas armas sobrenaturais. O céu rasgado caiu sobre a terra, empurrando a floresta e as montanhas para o mundo subterrâneo: *thëëëëë!* As pessoas ficaram apavoradas: "Aaaaaa!" O sol e os espíritos da noite também caíram. Foi Omamë¹¹ quem mais tarde criou outro sol e outra lua. Esta terra onde estamos hoje nada mais é do que a parte de trás daquele primeiro céu, que foi substituído por um novo céu. Acima deste

¹⁰ Texto original em inglês (coluna à direita). Tradução da autora.

¹¹ O texto original apresenta a grafia “Omamë” para designar o demiurgo “Omama” já citado anteriormente. Decidi não modificar a grafia em respeito à opção de quem transcreveu a narrativa.

A very long time ago the sky fell on the earth. A great shaman had died, and his masterless spirit helpers became so angry that they began to cut loose the sky with their supernatural weapons. The torn sky fell down on the earth, pushing the forest and the mountains into the subterranean world: *thëëëëë!* The people were terrified: "Aaaaaa!" The sun and the spirits of the night also fell. It was Omamë who later created another sun and moon. This earth where we stand today is nothing but the back of that first sky, which has been replaced by a new sky. Above this sky is a young celestial level where the Brôôribë fly people live. Because of the fall



céu está um jovem nível celestial onde vivem os seres-imagem da mosca Brôôribë. Por causa da queda do céu os primeiros ancestrais foram jogados no submundo onde se transformaram em seres sobrenaturais. Eles se tornaram Aôbataribë, um povo canibal com dentes compridos. Mas nem todos foram jogados no submundo quando o céu caiu. Algumas pessoas permaneceram. Em um lugar, onde agora estão as nascentes dos rios, o céu se instalou lentamente em cima de um cacauero, formando os morros que ainda existem hoje. Alguns Yanomami se refugiaram às pressas sob a árvore para escapar da queda do céu. Um papagaio que estava com eles sob o céu em cima do cacauero começou a arrancá-lo com o bico. Finalmente, conseguiu fazer um buraco que permitiu que as pessoas saíssem. Foi quando eles estavam procurando por caça em vão; ainda não havia animais. Finalmente viram as árvores da floresta e disseram uns aos outros: "Esta é a verdadeira floresta! Estamos no peito do céu! Vamos nessa direção!" Eles saíram e se espalharam longe na floresta onde plantaram jardins. Era assim. Na extremidade superior do céu caído havia um grande buraco. Depois que o céu caiu, restaram apenas algumas pessoas que conseguiram evitar ser jogadas no mundo inferior. Eles eram anciãos. Eles se estabeleceram na floresta e viveram lá por algum tempo. Fizeram filhos e se multiplicaram, mas no final desapareceram. Seus fantasmas voltaram, mas um grande tinamou os assustou. Omamë nos criou depois de rasgar longitudinalmente o talo de uma palmeira. Somos filhos dessas pessoas que ele criou. Omamë apenas

of the sky the first ancestors were thrown into the underworld where they transformed into supernatural beings. They became Aôbataribë, a cannibal people with long teeth. But not everyone was thrown into the underworld when the sky fell. A few people remained.

In one place, where there are now the sources of the rivers, the sky slowly settled on top of a cacao tree, forming the hills that are still there today. Some Yanomam hurriedly took refuge under the tree in order to escape the fall of the sky. A mealy parrot that was with them under the sky on top of the cacao tree began to tear at it with its beak. Finally it managed to make a hole which permitted the people to get out. That was when they were looking for game in vain; there were no animals yet. Finally they saw the trees of the forest, and said to one another: "This is the real forest! We are in the chest of the sky! Let's go in this direction!" They got out and scattered far away in the forest where they planted gardens. That was how it was. At the upper end of the fallen sky there was a great hole. After the sky had fallen there remained only a few people who had managed to avoid being thrown into the lower world. They were elders. They settled in the forest and lived there for some time. They made children and multiplied, but in the end they disappeared.

Their ghosts came back but a great tinamou scared them away. Omamë created us after tearing open lengthwise the hollow stalk of a palm tree. We are the children of these people that he created. Omamë just began to exist; he was a supernatural being and he created us without a cause as he created himself. The first people transformed as the forest was transformed. Those people who were created



começou a existir; ele era um ser sobrenatural e nos criou sem causa como ele criou a si mesmo. As primeiras pessoas se transformaram como a floresta se transformou. Aquelas pessoas que foram criadas primeiro se tornaram animais quando esta terra foi criada; tornaram-se papagaios, cutias, antas, jacarés. As araras, os veados, as onças, os tucanos, as preguiças, os tatus que nós vemos agora, são essas pessoas que foram transformadas nos tempos primitivos, e depois espalhadas como caça em todas as direções. Primeiro não havia animais. A carne que comemos hoje é dessas pessoas que foram transformadas em animais pelos nossos ancestrais animais. Esses ancestrais que foram criados primeiro, há muito tempo, eram ignorantes. Eles não enterravam suas cinzas de ossos. Eles costumavam comer uns aos outros; cada vez que um deles se transformava, eles o matavam para comê-lo, como comemos caça. Eles não mantinham um diálogo cerimonial sobre as cinzas de seus ossos; não observavam luto; eles apenas comiam um ao outro. Esses ancestrais costumavam comer pessoas, embora fossem seu próprio povo. Quando não havia ritual¹², os ancestrais não observavam nenhum luto. Era assim que nossos ancestrais animais viviam em sua ignorância. No final, eles desapareceram. Nós que estamos aqui agora fomos criados por Omamë e foi ele quem nos fez pensar direito.

first became animals when this earth was created; they became parrots, agoutis, tapirs, caimans. The macaws, the red brockets, the jaguars, the toucans, the sloths, the armadillos that we see now, they are these people who were transformed in primeval times, and then scattered as game in all directions. First there were no animals. The meat we eat today is from these people who were transformed into animals from our animal ancestors. These ancestors who were created first, a very long time ago, were ignorant. They did not bury their bone ashes. They used to eat one another; every time one of them was transformed they would kill him in order to eat him, the way we eat game. They did not hold a ceremonial dialogue over the ashes of their bones; they did not observe mourning; they just ate one another. These ancestors used to eat people even though they were their own people. When there was no game the ancestors did not observe any mourning. That was how our animal ancestors lived in their ignorance. In the end they disappeared. We who are here now were created by Omamë and it was he who made us think straight.

¹² Optei por traduzir o termo “game” do original por “ritual”, por subentender que o texto se refere aos rituais *reahu* – também chamados ‘festa’ – nos quais grupos indígenas aliados se encontram e apresentam danças, cantam, comem e realizam os rituais funerários de seus mortos.



Fica bastante evidente também nesse discurso mítico a dinâmica de transformação contínua que perpassa a história: céu, florestas, montanhas, sol, espíritos, pessoas, tudo está em movimento, em mudança constante. Uma realidade cede lugar a outra continuamente. Nesta narrativa, podemos perceber a sua dimensão não-datada: “Há muito tempo atrás o céu caiu sobre a terra”. Não há uma data específica. É o acontecimento que marca o tempo, e não o contrário. O tempo inicial se une ao final “Nós que estamos aqui agora fomos criados por Omamë e foi ele quem nos fez pensar direito.” Há uma consequência para o tempo presente. Aqui, se apresenta o núcleo ontológico do povo: ser criaturas de Omamë. Há também uma dimensão ética presente no texto quando fala dos ancestrais que comiam uns aos outros porque eram ignorantes e a crítica a eles que não realizavam os rituais *reahu* para a despedida dos mortos, não observavam o luto. Mas agora, Omamë os faz “pensar direito”. Nessa narrativa mítica, pode-se perceber o núcleo ético-ontológico do povo Yanomami.

Os saberes ancestrais adquiridos por meio do xamanismo, dos sonhos, das narrativas míticas, por meio das suas imagens e símbolos, abordam de dimensões que superam a racionalidade e envolvem os seres do cosmo, humanos e não-humanos, na sua integralidade, não os tratando como recursos, como meios, mas como fins em si mesmos. Uma reversão do processo de ‘em-cobramento’ requer a prática da Ecologia dos Saberes, isto é, o reconhecimento e a legitimação de outras formas de saberes para além do científico.



A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair.

Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos.

Ailton Krenak

3 – *EÎORI!* – UM HORIZONTE EXISTENCIAL

No livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, Davi Kopenawa afirma que o pensamento dos brancos é confuso e obscuro, por conta dos ruídos das cidades e que “Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 76). Os xamãs, ao contrário, são levados para o ‘tempo do sonho’, onde aprendem ‘coisas de verdade’.

É na perspectiva desse ‘tempo do sonho’ que se encontra este trabalho experimental. Essa pesquisa consiste no desenvolvimento da animação *Eîori! – um horizonte existencial*¹³ (animação 2d, stopmotion, 2’05”, 2022) que parte do relato de um dos sonhos que o xamã yanomami, ainda criança, costumava ter, quando os *xapiri* se aproximavam dele e carregavam a sua imagem para as alturas do céu. Depois a animação se abre para um horizonte existencial para despertar uma liberdade inventiva que rompe com a lógica que nos é habitual.

¹ *Eîori!*, imperativo em tupi antigo, em português *Vem!*

Por que uma animação?

A pesquisa experimental poderia tomar as mais diversas formas: instalação, poesia visual, livro de artista, animação etc. Quaisquer uma delas se prestaria muito bem para traduzir de modo visual o tema abordado nos capítulos anteriores. Por que, então, a animação?

Ao tratar da concepção do mundo na perspectiva indígena e a importância das narrativas míticas, era inevitável partir do lugar onde estou e onde está a maior parte das pessoas que vão acessar este trabalho, isto é, do modo ocidental de contar história. Dentre as diversas formas, a animação me pareceu ser aquela que me daria maior liberdade visual para percorrer um imaginário que transcende o comum.

Nesse sentido, *Eñori!* carrega, por si mesmo, um paradoxo: utiliza um recurso cuja narrativa é intrinsecamente marcada pela sucessão de eventos em um tempo linear - fruto do pensamento eurocêntrico - para tratar da cosmovisão indígena: cíclica, não restrita ao tempo e ao espaço. Essa contradição talvez seja uma forma de realizar o que o conjunto deste trabalho se propõe, isto é, criar conexões, estabelecer alianças afetivas entre diferentes perspectivas de mundo.

O roteiro

A escolha da história a ser desenvolvida era um passo decisivo. A princípio, pensei em ilustrar uma das narrativas da criação do mundo a partir de algum povo indígena. Cheguei a esboçar o roteiro, mas ao fazer isso percebi que cairia na lógica distintamente ocidental de ilustrar uma sequência de fatos com um fim objetivo, informativo. Eu queria uma narrativa que fosse mediadora de uma realidade simbólica.

Foi quando encontrei em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* um trecho em que Davi Kopenawa narra sonhos que ele tinha repetidamente quando criança e que, mais tarde, ele os compreendeu como sinais da sua vocação ao xamanismo. Eram sonhos com animais – antas, onças, queixadas, sursoris ou jacarés – que lhe perseguiam, mas dos quais ele conseguia escapar no próprio sonho ou por acordar no momento em que seria devorado. O xamã interpreta que eram as imagens dos ancestrais desses animais – os



xapiri – que lhe vinham ao encontro e queria se apresentar a ele. Assim, Davi Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT; 2015, p. 91) narra um dos seus sonhos:

Também costumava ser aterrorizado em sonho por uma enorme onça. Ela seguia minhas pegadas na floresta e se acercava cada vez mais. Eu corria o mais rápido possível, mas não conseguia despistá-la. Acabava tropeçando na vegetação emaranhada e caía diante dela, que então pulava sobre mim. Mas bem no instante em que ela ia me comer eu acordava, chorando. Às vezes, eu tentava fugir dela trepando numa árvore. Mas ela vinha atrás de mim, subindo pelo tronco com suas garras afiadas. Amedrontado, eu me escondia nos galhos mais altos. Não tinha mais para onde escapar. A única coisa que eu podia fazer para me salvar era me jogar do alto da árvore na qual eu tinha me refugiado. Desesperado, eu agitava os braços no vazio, como asas, e, de repente, conseguia voar! Planava em círculos, bem alto acima da floresta, como um urubu. No final, me via de pé, numa outra floresta, noutra margem, e a onça temida não podia mais me alcançar.

Partir de um sonho! Esse era o caminho de conexão com a discussão feita anteriormente. Percebi que com esse ponto de partida se abriam horizontes simbólicos, existenciais, que me possibilitavam despertar as subjetividades e as poéticas sobre a existência, sobre o tempo e o espaço.

E ao falar em subjetividades, como não evocar a imagem dos paraquedas coloridos de Ailton Krenak (KRENAK, 2019)? Imagem que surge como solução inventiva para fruir o momento que se vive – ainda que se esteja em queda livre – extrapolando assim a ideia de espaço como lugar confinado, mas como cosmos no qual se pode despencar sem desesperar.

Havia dois desafios no roteiro. O primeiro, manter ao longo da história o estado constante de transformação inerente às narrativas míticas. O segundo, desconstruir a linearidade do tempo.

A primeira questão transparece nos momentos em que as imagens das personagens – o menino e a onça – se sobrepõem, que antecedem as mudanças de ações na história. A circularidade do tempo se mostra na ausência de um desfecho para a narrativa, em um final que volta à situação inicial.



A seguir, apresento o primeiro esboço do roteiro (Figura 1), que foi melhor definido nas etapas seguintes, com a elaboração do storyboard, do animatic e da produção do vídeo.



Figura 1- Primeiro esboço do roteiro da animação

Em texto, assim se configurou o roteiro, cujo final (destacado em *itálico*) sofreu alteração ao longo da pesquisa:

Roteiro

No meio de uma mata, uma onça pintada avista um menino andando e começa a persegui-lo. Este vendo uma grande árvore sobe nela, mas a onça continua subindo atrás dele. Sem saída, ele se joga da árvore e, neste momento, ele começa a voar por sobre a floresta. De repente, se abre para ele um paraquedas colorido e ele começa a ver vários outros paraquedas sobrevoando a floresta. Ele pousa do outro lado do rio, *mas já não é mais o mesmo. Seu corpo tem as pintas da onça e seus olhos se parecem com os dela. Escutando um barulho na mata ele entrevê uma onça que tem pinturas no corpo semelhantes àquelas que ele tinha.*

Referências

Na pesquisa para execução do roteiro, eu tinha em mente algumas animações do site canadense *National Film Board* (Figura 2 a Figura 4). Ao reuni-las no conjunto de minhas referências, percebi que tinham em comum a sutileza e simplicidade no traço, a paleta de cores reduzidas – monocromáticas –, a ausência de diálogos ou narrador, certo sentido de magia, de algo que vai além do que aquilo que se mostra.



Figura 2 – Frame (1'34'') da animação « Je ne suis qu'une petite femme ».

Fonte: https://www.onf.ca/film/nunavut_animation_je_ne_suis_quune_petite_femme/. Acesso dez. 2022

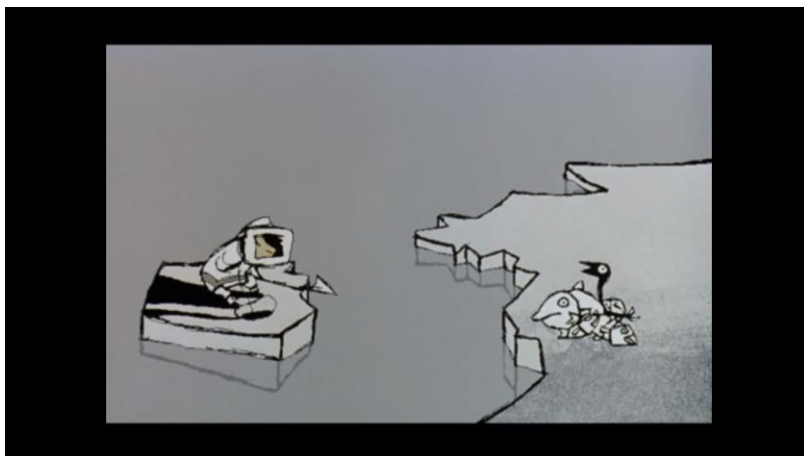


Figura 3 - Frame (1'10'') da animação "Ílot".
 Fonte: <https://www.onf.ca/film/ilot/>. Acesso dez. 2022



Figura 4 - Frame (3'41'') da animação "Hungu".
 Fonte: <https://www.onf.ca/film/hungu/>. Acesso dez. 2022

Para o estudo da técnica a ser utilizada para a animação, foi importante o vídeo que mostra os bastidores para a criação da animação para campanha publicitária de natal da loja de departamento britânica John Lewis (Figura 5). Embalada pela canção *Somewhere Only We Know*, a animação foi realizada em *stopmotion*, sendo o cenário tridimensional e as personagens bidimensionais.



Figura 5 - Frame (3'10") do vídeo "Lily Allen | Somewhere Only We Know (John Lewis Christmas Advert)".
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=mer6X7nOY_o&t=144s. Acesso em dez. 2022

Como referência de imagens, a primeira a despontar, que já me acompanha no meu interesse pelos povos originários, foi a fotógrafa suíça naturalizada brasileira Cláudia Andujar (1931). Ela consegue, por meio das fotografias (Figura 6), revelar a sensibilidade da cultura Yanomami.



Figura 7 - Desenhos e pinturas do artista Jaider Esbell. Imagens obtidas a partir de sites diversos.

Com colorido e grafismos que remetem ao mundo dos sonhos estão também as pinturas do artista Denilson Baniwa (1984). A representação de animais e, sobretudo, seu próprio autorretrato com cabeça de onça em corpo humano é recorrente nas suas obras (Figura 8).





Figura 8 - Desenho e pinturas do artista Denilson Baniwa.

Fonte: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa> e <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Acesso dez. 2022.

Um tipo de representação que faz parte da minha pesquisa visual há bastante tempo são os grafismos indígenas (Figura 9), utilizados nas pinturas corporais e nos utensílios domésticos. Embora o seu significado fique, em geral, restrito ao grupo que faz uso deles, eles são de manifestações de acurado valor estético. Em agosto de 2021, em uma oficina online de grafismos indígenas promovida pelo Museu AfroBrasil¹⁴, da qual participei, o artista Denilson Baniwa, que ministrou a oficina, salientou que eles são resultado de um processo de abstração que, partindo da observação de algo existente, faz o recorte da forma e a reduz à uma repetição geométrica. Nessa oficina, ele nos convidou a inventarmos grafismos a partir de imagens que ele apresentava e, depois, a partir de coisas do ambiente em que estava cada um dos participantes (Figura 10).

¹⁴ Oficina "Grafismo e Simbolismo Indígenas com Denilson Baniwa" realizada pelo Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil, no dia 03 de agosto de 2021, com duração de 90 minutos.

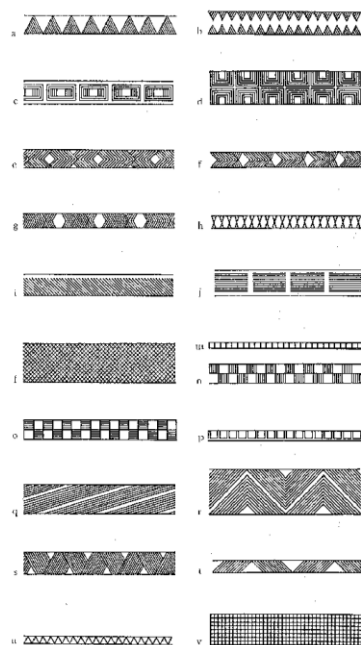


Figura 9 - Página 151 do livro *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética* (VIDAL, 2000)

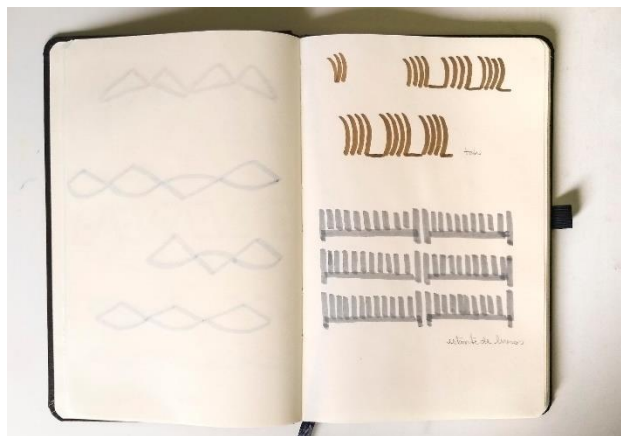


Figura 10 - Caderno pessoal com grafismos desenvolvidos na oficina do Museu AfroBrasil



As personagens

O estudo das personagens foi decisivo para a definição da técnica a ser utilizada para a animação. Comecei pela figura do menino, fazendo esboços à mão (Figura 11) e, em seguida, em plastilina. A princípio, o estudo em plastilina tinha o objetivo apenas de ajudar o desenho à mão, para manter fidelidade aos traços da personagem e às suas proporções (Figura 12). Os primeiros modelos foram bastante articulados (Figura 13), para possibilitar colocá-lo em diversas posições, mas o excesso de articulações me dificultava a mantê-lo em pé. Fui, assim, subtraindo as articulações da cintura, dos joelhos e dos cotovelos (Figura 14 e Figura 15).

À medida que fazia o modelo do menino, fui estabelecendo certa relação com a personagem. Parecia-me que aquele boneco queria narrar sua história, parecia que tinha algo para falar. A cor da plastilina, que remetia à argila, me fazia pensar nos utensílios cerâmicos desenvolvidos pelos povos originários, tão bem adornados para o seu uso cotidiano e ritual; evocava também para mim, sem dúvida, a narrativa judaica da criação, no qual o ser humano foi modelado a partir do barro. A cor de argila me remetia também à terra, à conexão com todos os outros seres que nela e dela vivem. Fazer o menino e a onça do mesmo material parecia ainda reforçar outro aspecto: o da ancestralidade comum dos seres, conforme a perspectiva indígena.

Todas essas interligações foram tomando forma, crescendo e se solidificando enquanto fazia os modelos, que começaram a deixar de ser modelos para os desenhos que seriam feitos. Para mim, eles já não podiam estar de fora da história. A sua própria materialidade era, ela mesma, mediadora da realidade simbólica que eu buscava na narrativa. Após um momento de hesitação em abandonar a ideia inicial – de desenhar as personagens – estava decidido: eu usaria a técnica do *stopmotion*!



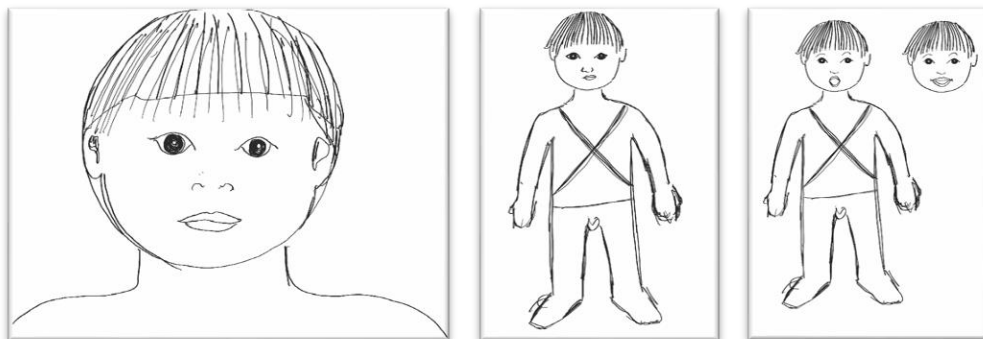


Figura 11 - Esboços iniciais, feitos à mão



Figura 12 - Thumbnail com desenho feito a partir do modelo em plastilina



Figura 13 - Primeiro modelo com todas as articulações



Figura 14 - Segundo modelo seguinte, com subtração das articulações de joelhos, cotovelos e cintura



Figura 15 - Menino e onça, em modelos não articulados (exceto a cabeça do menino)

Na modelagem final (Figura 16), o menino permaneceu com articulação na cabeça e nos ombros. Para reproduzir os movimentos de corrida, subida na árvore, salto de paraquedas e queda, modeliei corpos e membros diferentes (Figura 17), sendo a mesma cabeça utilizada para as várias cenas.



Figura 16 - Personagem finalizado, com simplificação dos membros e articulação na cabeça e nos braços



Figura 17 - Partes articuladas do menino para as várias cenas

Também a onça sofreu transformação ao longo do estudo. Na primeira modelagem, acrescentei-lhe os bigodes, numa tentativa de conferir maior veracidade à personagem. Entretanto, ao fazer as primeiras fotos da onça junto ao menino (Figura 15), percebi que os bigodes causavam ruído visual e que a supressão desse elemento não faria falta. E não fez.

Ao estudar o movimento da onça em uma corrida, percebi que não somente suas patas, mas todo o seu corpo se tracionava e se comprimia. Fazer um modelo articulado que permitisse essa representação não seria uma tarefa simples e factível no tempo disponível. A partir de uma sequência de desenhos retirada da internet, esquematizei os movimentos do animal (Figura 18) e selecionei aqueles que seriam essenciais para a gravação das cenas (Figura 19).

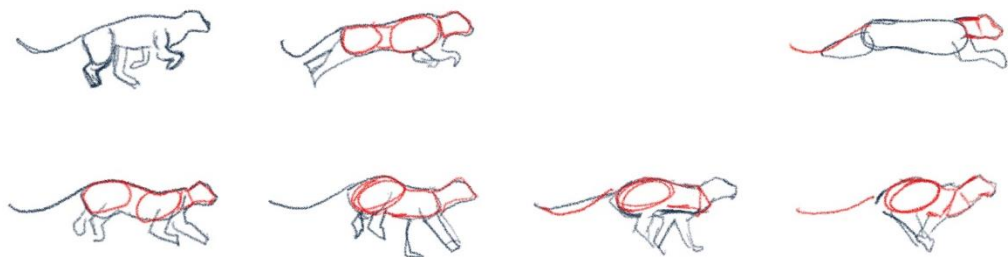


Figura 18 - Croquis feitos a partir de imagem da internet



Figura 19 - Onças modeladas a partir do estudo

O cenário

Uma vez que decidi que utilizaria a técnica de *stopmotion* para as personagens, o desafio que se apresentou foi quanto ao cenário. Conforme o roteiro, havia momentos bem específicos: a corrida pela floresta, a subida na árvore, a queda e voo de paraquedas, o sobrevoio pela floresta até a queda do outro lado do rio. A mistura de técnicas me pareceu uma solução plausível tanto para a execução quanto para a arte final. Retomando a ideia da campanha publicitária de natal de John Lewis, decidi fazer o processo inverso: as personagens tridimensionais e o cenário bidimensional.

O desenho à mão me dava a liberdade de traço que desejava. Comecei, então, pelo desenho da floresta para a cena da corrida e para a vista panorâmica. Esses foram feitos a lápis sobre papel. Também o modo de digitalizar deveria ser estudado. Nos primeiros testes, cobri os desenhos com nanquim e digitalizei (Figura 20). Nos seguintes, adaptando



um tablet como mesa digitalizadora, passei-os diretamente para o Photoshop. A partir daí, foi esse método que segui para os demais desenhos de cenário.



Figura 20 - Parte da vista panorâmica e desenho de árvores, feitos à mão e recobertos com nanquim

Algumas cenas possuíam até cinco planos – ou camadas – de cenário (Figura 21 a Figura 26), para acentuar o efeito de profundidade.



Figura 21 - Desenhos feitos à lápis sobre papel (acima) e digitalizada (abaixo), do primeiro plano de um dos cenários

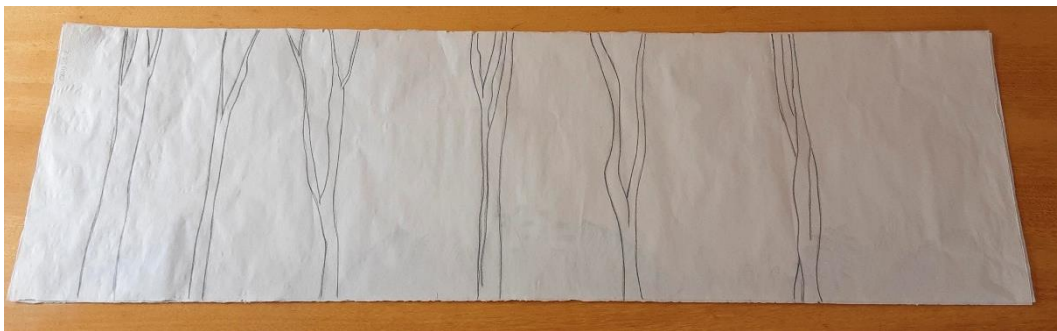


Figura 22 - Desenho à lápis sobre papel do segundo plano do cenário

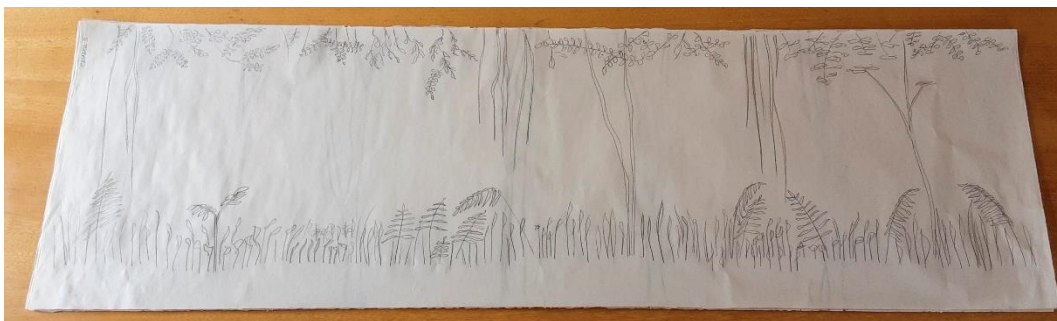


Figura 23 - Desenho à lápis sobre papel dos terceiro e quarto planos do cenário

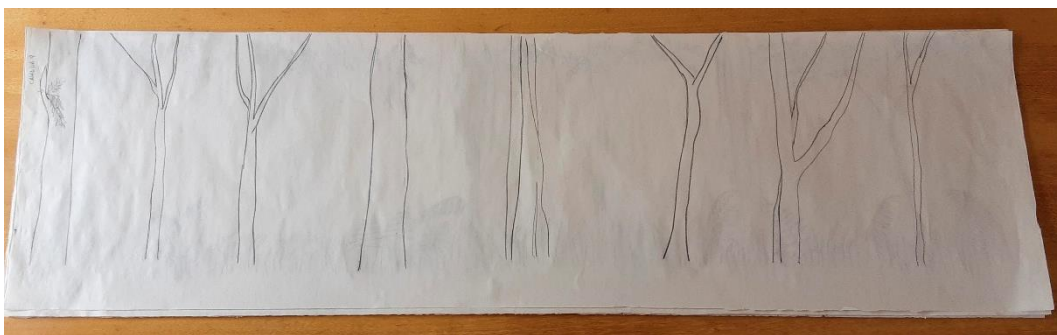


Figura 24 - Desenho à lápis sobre papel do quinto plano do cenário



Figura 25 - Os cinco planos digitalizados e reunidos em uma só cena (detalhe)



Figura 26 - Os cinco planos digitalizados e reunidos em uma só cena (vista total)

Os primeiros planos receberam pintura mais escura e densa, ficando mais clara e transparente conforme avançavam para trás. No vídeo, essas camadas se movimentam em velocidades diferentes, realçando, assim, o efeito de profundidade. Dessa mesma forma foram feitas as demais cenas (Figura 27 a Figura 29), em branco-e-preto e as coloridas, sendo a pintura digital uma – ou várias – camadas adicionais sobre os desenhos.



Figura 27 - Um dos cenários da corrida na floresta

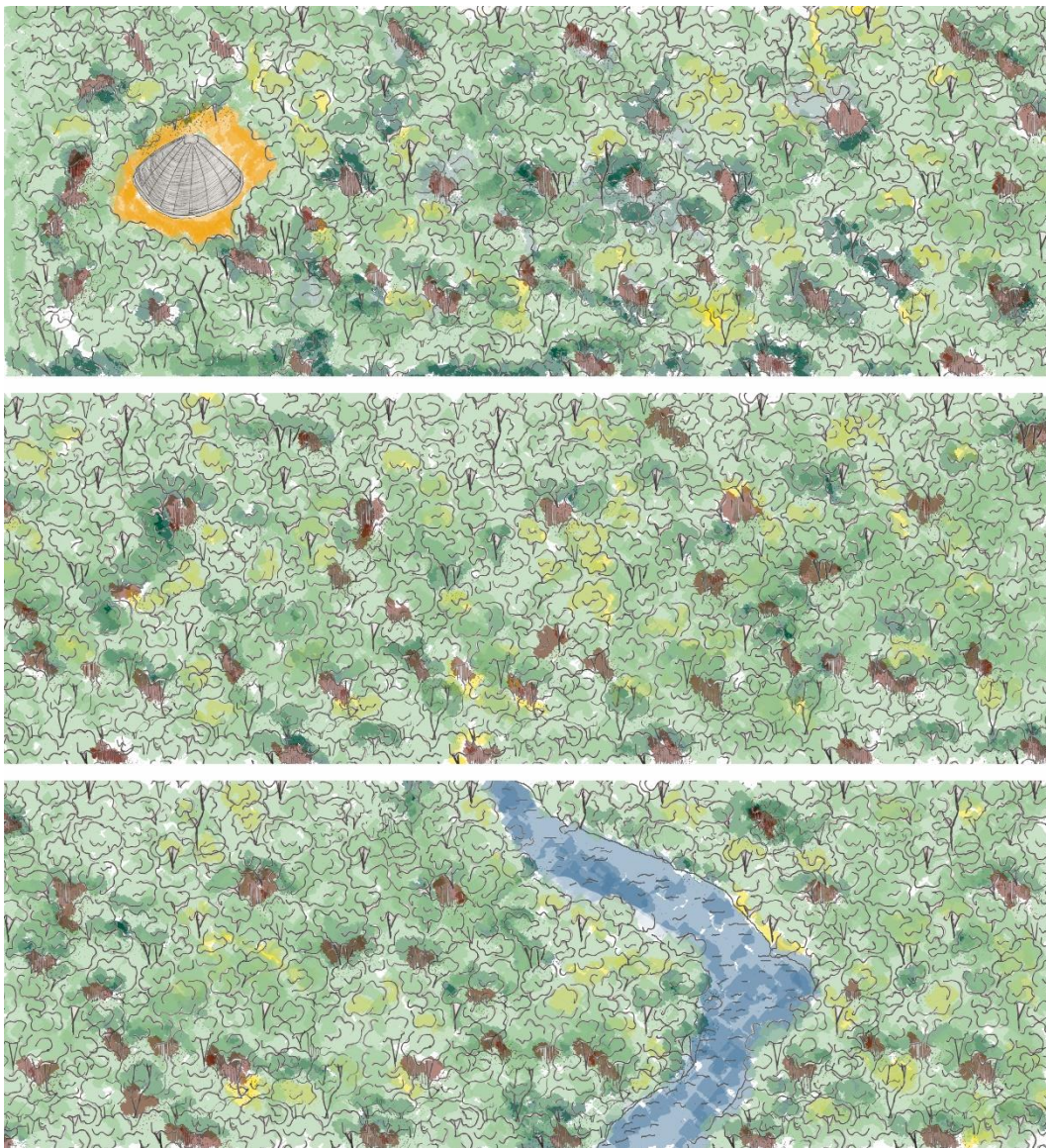


Figura 28 - Vista panorâmica (seccionada em três partes) de todo o ambiente da animação, desde a cena inicial, na oca, até além do rio.

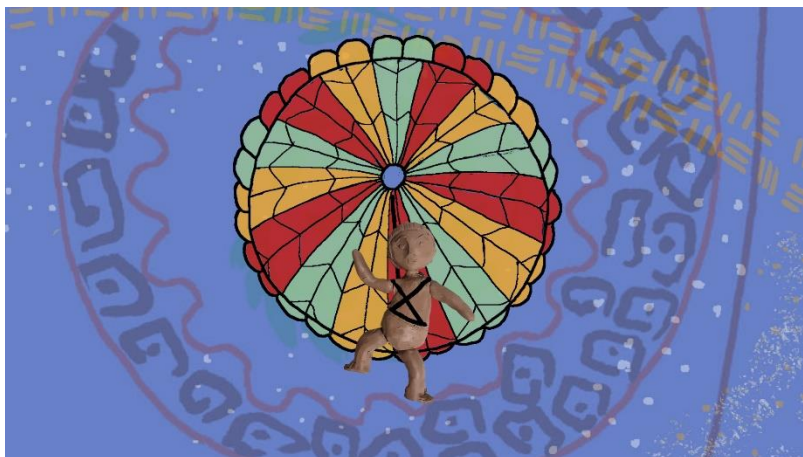


Figura 30 – Frame (1'04") do vídeo



Figura 31 - Sequência de frames mostrando os planos de fundo e o paraquedas que é 'absorvido' por eles




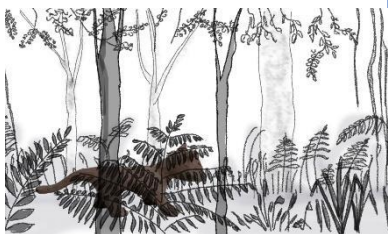
A produção




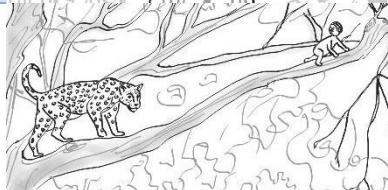
O processo de produção da animação seguiu o método normalmente utilizado para a produção de vídeos: definição do roteiro, criação e desenvolvimentos das personagens e dos cenários, elaboração do *storyboard*, desenvolvimento do *animatic* e decupagem das cenas, escolha da sonoplastia, produção e pós-produção (edição e montagem). Tudo isso dentro de um cronograma de trabalho previamente estabelecido.


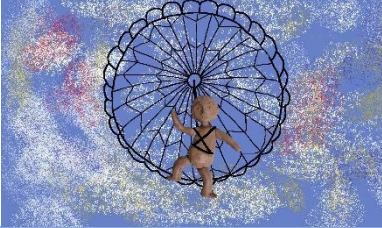
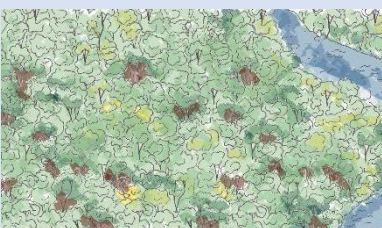

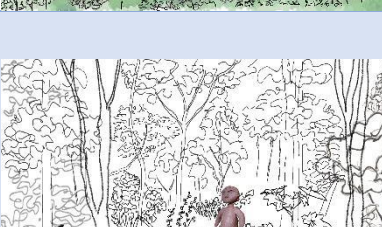
O *storyboard* realizado para a esse trabalho teve por função organizar a sequência de cenas da animação, enumerando-as e pré-definindo o tempo de duração de cada uma delas, bem como o plano da câmera, a ação a ser realizada e som que a acompanharia. Ele foi importante também para entrever as cenas principais, que deveriam ter maior

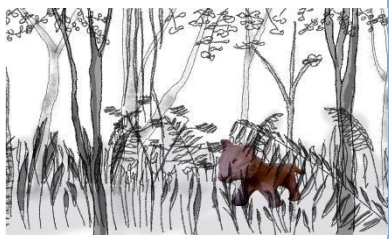



duração, e aquelas que seriam mais curtas. Para fins de organização, foi feita a seguinte tabela:

Thumbnail	Cena	Tempo (s)	Plano	Ação	Som
	1	2	Close Zoom out	Uma onça no meio da mata vê um menino que ali passeia	Sons de pássaros
	2	2	Foco desloca-se da onça para o menino	Menino andando	Sons de pássaros
	3	1	Sobreposição dos rostos	Os olhares se encontram	Silêncio ou som de tambor
	4	9	Alternância entre focar o menino e focar a onça	A onça persegue o menino.	

	5	3	Panorâmica	Continua perseguição	
	6	3	Árvore vista de baixo para cima. Close no menino. Deslocamento da câmera da árvore para trás para ver a onça.	O menino vê uma grande árvore. Olha para trás e vê a onça.	
	7	4	Vista de baixo para cima	O menino decide subir na árvore	
	8	3	Zoom out	A onça também sobe	

	9	3	Vista do voo em primeira pessoa	Encurralado o menino salta. Plaina no ar	silêncio
	10	9	Close no menino, vista de baixo para cima	No seu salto no vazio, abre-se um paraquedas colorido.	Ruído de vento
	11	6	panorâmica	Numa vista panorâmica se veem a floresta e vários paraquedas coloridos	Ruído de vento
	12	3	Vista em primeira pessoa do pouso	Ele poussa do outro lado do rio. Árvores e pássaros coloridos.	
	13	2	Close nos seus olhos Zoom out para o menino de	Seus olhos têm a forma dos olhos da onça e seu corpo tem pintas como as da onça	

			corpo inteiro		
	14	2	Câmera desloca-se do menino em direção à onça	Ele vê uma onça no meio do mato	
	15	1	Sobreposição dos rostos	Os olhares se encontram	Silêncio ou som de tambor
TOTAL		53			

Em relação ao *storyboard*, a duração final do vídeo sofreu mudança significativa, pois além de alterações no tempo de algumas cenas, foram acrescentadas a abertura com a contextualização do cenário e a conclusão. Durante a produção, percebi que era preciso, por meio do ritmo e da condução da animação, me aproximar das concepções temporal e espacial próprias do pensamento dos povos originários.

Era necessário, portanto, desacelerar a narrativa e mostrar o aspecto cíclico do tempo e do espaço. Essa circularidade se expressa no desfecho: após o voo de paraquedas, o menino cai do outro lado do rio e se depara com a onça, como na situação inicial. Depois dessa cena, o sobrevoo faz chegar novamente à oca do início do vídeo, sem passar, no entanto, pelo percurso feito, sem atravessar novamente o rio. Volta-se ao local inicial sem a necessidade de fazer o trajeto de volta. A margem no qual ele chega é a mesma de onde partiu. Essa é a dinâmica da vida, na qual as situações se repetem, cruzando os tempos e fazendo habitar espaços novos, mas não inéditos. A história circular – ou espiral – desmonta quaisquer pretensões de superioridade do presente sobre o passado e de demasiadas expectativas em relação ao futuro. O saber ancestral não é superado, mas é

a chave de leitura para a compreensão da história. No vídeo, o colorido surgido da inventividade dos paraquedas se esmaece, retornando ao branco-e-preto. Se visto em looping – o que não foi possível pela necessária inserção dos créditos finais¹⁵ – volta-se à cena do começo, não se podendo marcar ao certo o começo ou o fim da narrativa. É o tempo cíclico, em que os acontecimentos se repetem e se interpenetram.

Essas mudanças aconteceram, sobretudo, na produção do *animatic*, no qual as cenas desenhadas foram inseridas no programa de edição – *Adobe Premiere* – com o tempo pré-definido, movimentos e passagem entre as cenas. Sendo uma espécie de pré-visualização da animação antes do início da produção propriamente dita, o *animatic* foi fundamental para a definição da duração das cenas, acréscimos e supressões. Foi no *animatic* que suprimi a cena 5, alterei o desfecho do roteiro e acrescentei abertura e conclusão do vídeo. Também nessa etapa alterei o ângulo da câmera de algumas cenas e comecei a inserir os sons. Estes, por sua vez, na maior parte resultaram da captação de sons ambientes como pássaros, vento nas folhas das árvores e vento uivando, água corrente, passos de pessoa caminhando ou correndo na mata etc. Além dos sons gravados por mim, somente um áudio de domínio público com canto de indígenas do povo Tapirapé¹⁶ foi utilizado. O estudo de cada alteração foi registrado conforme mostra as anotações a seguir (Figura 32):

¹⁵ Para a visualização em looping, o vídeo deveria acabar em 1'51", mas a inclusão dos créditos o estendeu até 2'05".

¹⁶ Download da gravação "Tapirape Brazil indians night song" por bruno.auzet. Disponível em <<https://freesound.org/s/570195/>>. Acesso em dez.2022.

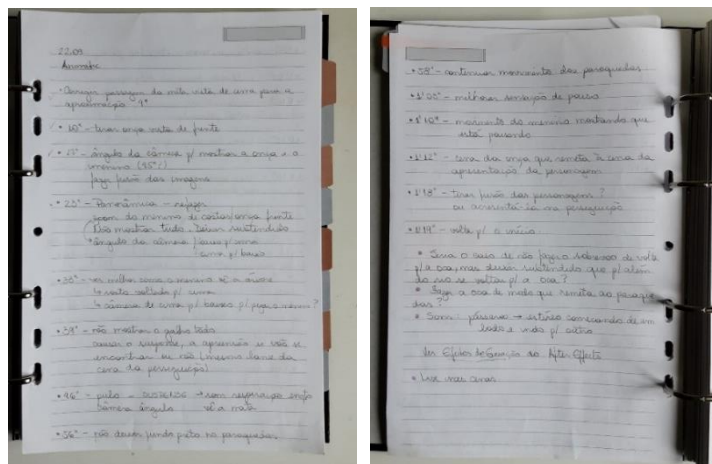


Figura 32 - Anotações pessoais para modificações no animatic, resultantes dos encontros com a orientadora

Uma vez tendo essas definições, passei para a etapa de produção da animação que consistiu na fotografia das personagens, finalização dos cenários e a inserção desses no *Adobe Premiere* com o devido ajuste de ritmo e passagem de cenas.

Para a fotografia das cenas também foi preciso certa organização. Essa necessidade se impôs quando foram aumentando a quantidade de fotografias a serem capturadas. Para isso, relatei as cenas e as posições em que cada personagem deveria aparecer (Figura 33).

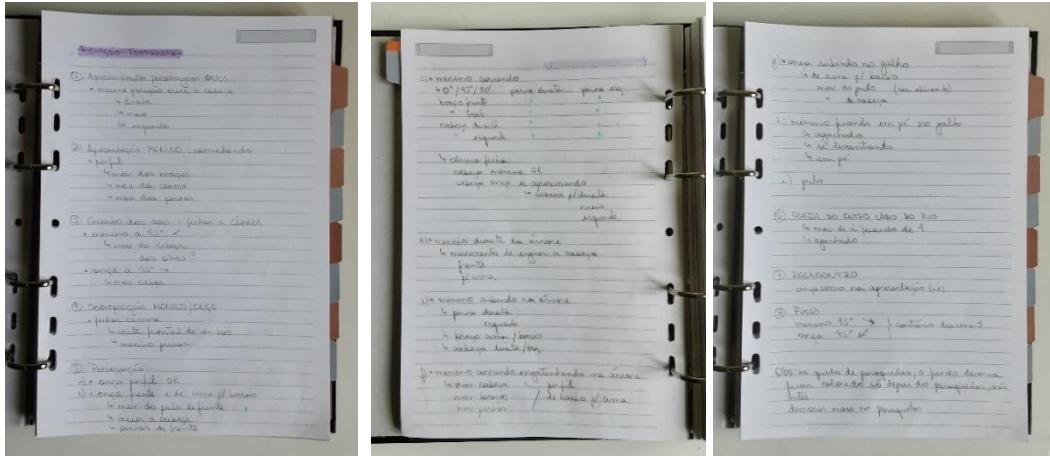


Figura 33 - Anotações pessoais com relação das fotografias a serem feitas

Foram feitas, no total, mais de quinhentas fotografias (Figura 34 e Figura 35). De cada grupo, selecionei aquelas que julguei melhores e as editei, removendo fundo e refinando os efeitos de luz e cor em cada imagem. Para remoção de fundo, utilizei o *Adobe Express*, uma ferramenta gratuita online, mas foram necessários ainda ajustes no *Photoshop* para retirada de objetos auxiliares usados para as fotografias (Figura 36).



Figura 34 - Montagem do espaço para fotografias das personagens



Figura 35 - Montagem do espaço para fotografias das personagens



Figura 36 - Sequência mostrando da esquerda para a direita: fotografia original, remoção de fundo pela ferramenta gratuita e edição no Photoshop. Fotografia para a cena da subida na árvore.

A produção das fotografias, dos cenários e a edição no *Adobe Premiere* aconteceram concomitantemente (Figura 37). Em seguida, veio a etapa da pós-produção, com os ajustes finais nos tempos das cenas, os retoques nas imagens e nos sons, inserção dos créditos e... do título!

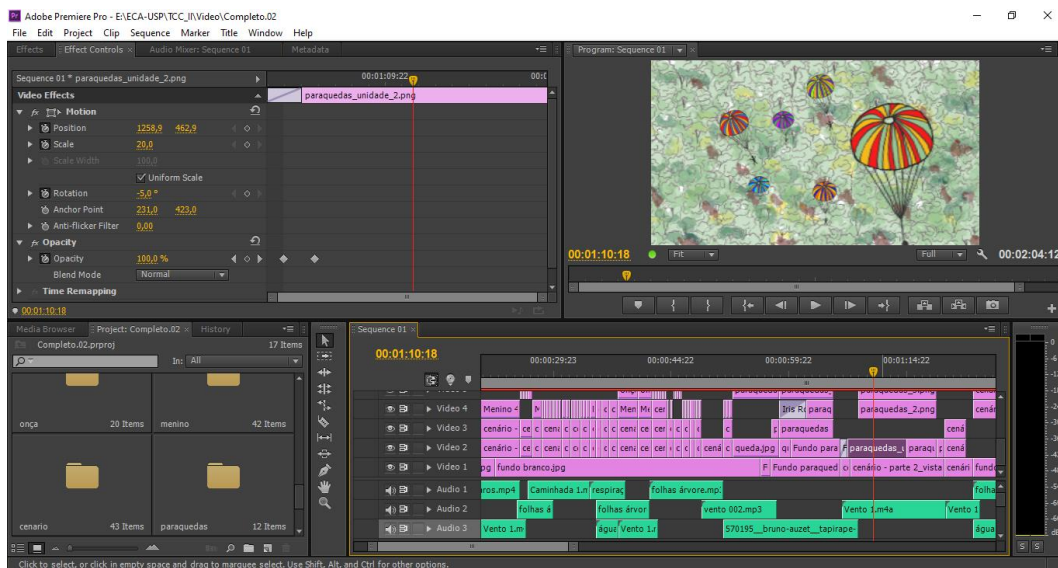


Figura 37 - Captura de tela da edição do vídeo no Adobe Premiere

Escolher o título para a animação foi desafiador. Para mim, ele deveria suscitar a curiosidade, o interesse de ver o que viria. Um nome em alguma língua de algum dos povos originários ou na língua geral amazônica – o nheengatu – ainda falada no norte do Amazonas? Talvez. Mas a animação não se refere a um povo específico, nem traz uma visão de mundo definida. Ela é um recorte de uma visão de mundo, de um modo de sonhar; é uma expectativa e uma aposta na capacidade dos seres ‘humanos’ de despertar suas subjetividades, seu potencial inventivo, para olhar a realidade a partir de outras perspectivas, de assumir-se em um tempo que é cíclico e por isso requer uma criatividade constante.

Mas o título deveria anunciar que se trata de uma visão não ocidental. Comecei buscando palavras em nheengatu, das quais destaquei:

- Rikwé = vivo, vivente
- Suantí = encontrar, deparar-se
- Wirandé = amanhã
- Yeréu ou Muyeréu = transformar-se em



- Yumunhã = crescer, criar-se
- Kerpi = sonhar
- Kuíri taá? = e agora?

Essas palavras tinham relação com a animação, mas não traziam, a meu ver, o ímpeto de um convite que eu buscava. Pesquisei, então, referência no tupi antigo, uma língua não mais falada que é a base da língua de muitos povos originários, inclusive a base do nheengatu, que permite o diálogo entre povos de línguas diferentes. Em tupi antigo, duas palavras me chamaram a atenção: a palavra ‘dia’ – ‘kó 'ara pupé’ –, que em tupi é um conceito mais espacial do que temporal, significando ‘esta luz que me envolve’; e o imperativo ‘eîori!’, em português ‘vem!’.

Considerando a dinâmica da animação, ‘eîori!’ se mostrou mais interessante. Além do sentido convidativo e de reportar para o futuro, ‘vem!’ pode remeter tanto à corrida, à perseguição entre a onça e o menino, quanto um convite ao salto no vazio, ao voo com paraquedas coloridos, a atravessar para o outro lado da margem. Assim, escolhi *Eîori!* como título da animação, seguido da sua tradução *Vem!* no final, antes dos créditos.

Ao finalizar a animação e vê-la projetada, pareceu sugestivo acrescentar um subtítulo que prenunciasse do que se tratava e fornecesse uma chave de leitura para o vídeo. Tratando-se de um modo de ver o mundo, de uma perspectiva diferente, de um horizonte que se abre, a animação recebeu, enfim, seu nome: *‘Eîori! um horizonte existencial’*

Link para o vídeo: <https://youtu.be/EqGs0cH-dtU>



CONSIDERAÇÕES FINAIS

tempo sonho tempo espaço tempo outro tempo outros sonho tempo outro espaço tempo outro tempo. outro.

Outra linha de horizonte, pautada no tempo do sonho, no espaço do tempo circular, no sonho que desvela a alteridade, que espelha a identidade. Isso que este trabalho quis mostrar.

Para isso, parti do questionamento da ideia de ‘humanidade’; essa ‘humanidade’ que em algum momento uma parte dela – do continente europeu – se destacou do cosmo, se auto elegeu superior e autorizado a dispor dos outros seres como recursos, inclusive os outros povos. Apesar de toda a barbárie cometida por essa ‘humanidade’, uma pequena parcela (r)existe vivendo a cada dia da relação com sua terra de origem, com o cosmo, com uma infinidade de seres visíveis e invisíveis que os acompanham nas festas e nas lutas. Essa gente ligada à sua terra, às suas origens – os povos originários de diversas partes do planeta – possui uma relação orgânica, vital com o todo que se traduz em respeito e cuidado. Eles nos ensinam a responsabilidade: apesar de perseguidos, dizimados, negligenciados pelo aparato da sociedade hegemônica, eles se mantêm firmes na missão de cuidar da floresta, dos animais, das águas, das montanhas, de tudo o que existe. Esse é o seu modo de existir do qual não podem abrir mão.

Pela relação com a terra e com todos os seres, os povos originários mostram uma forte ligação às suas raízes. Ao contrário da sociedade eurocêntrica que almeja formar uma ‘aldeia global’, acabando por amalgamar as identidades locais e dissolvendo qualquer possibilidade de senso de pertencimento – que é coisa do ‘passado’, vale ressaltar – eles se reúnem em pequenas comunidades, em ‘aldeias locais’ que possibilitam a convivência, a partilha dos sonhos e dos alimentos, as decisões coletivas.



A relação com o tempo não-linear contrapõe-se ao mito do progresso da sociedade eurocêntrica. O progresso supõe sempre uma evolução, um crescente contínuo, deixar para trás o que passou e avançar, avançar... sem dar a devida importância para o rastro de destruição que esse avanço deixa. A perspectiva ameríndia vê os tempos e os espaços entrelaçados: o passado, os ancestrais não ficaram para trás, mas estão sob o chão sobre o qual se pisa e também acima do céu que o olhar alcança. É o tempo não-linear, circular, que se realiza como tempo do sonho; sonho compreendido com aquele lugar no qual se veiculam afetos, lugar de encontros, de aprendizagem, de decisões. Assim também o espaço, a terra que se habita, não é um recurso a ser consumido, mas o lugar que me abriga, que atravessa o tempo, que testemunha os contínuos processos de transformação que, por sua vez, tal como o tempo, são cíclicos, não-lineares. Não há um ponto de chegada idealizado. O ideal, se ele existe, é transformar-se sempre.

Especialistas em cruzar a barreira do tempo e do espaço, os xamãs reafirmam os valores, aprendem sempre mais sobre os seus ancestrais para guiar o presente e afastar os males. São saberes que escapam à temporalidade, que não podem ser transmitidos unicamente pelo discurso, mas também por meio dos rituais xamânicos, dos sonhos, dos mitos.

Diferente das narrativas históricas, as narrativas míticas não se detêm a fatos, mas aos fluxos de transformação. O tempo é o tempo da experiência, que foi e continua agora. Essas narrativas, que não são arbitrárias, marcam o núcleo ético e ontológico de um povo. Nelas aparecem os comportamentos que são apropriados ou que devem ser evitados, os valores a serem seguidos, a identidade do povo e sua origem.

A animação resultante da pesquisa teórica traz em si essas características da cosmovisão indígena. Como já expresseo no último capítulo, o tempo e o espaço assumem uma dimensão circular, quebrando a narrativa linear própria dos vídeos. Além disso, traz em si também um aspecto peculiar da perspectiva ameríndia para a qual todos os seres possuem unicidade de espírito, de cultura, em uma diversidade de corpos; o que leva a afirmar que cada ser se vê como 'humano', isto é, como nós nos vemos. Em *Eñori!*, em alguns momentos precisos as imagens do menino e da onça se fundem, no entanto eles nunca são vistos juntos em uma mesma cena. Isso sugere que o menino e a onça podem



ser ‘outros’ ou um só ser visto sob dois pontos de vista diferentes. A ‘perseguição’ pode ser compreendida como uma ‘corrida’ de um mesmo ser visto sob perspectivas diferentes. A possibilidade lógica cede espaço para a potencialidade ontológica das narrativas míticas.

As ‘culturas’ indígena e eurocêntrica não se cancelam, mas podem coexistir criando conexões, alianças afetivas que permitam uma troca entre elas, cada qual com sua subjetividade, sua poética sobre a existência, tal como constelações, como afirma Ailton Krenak (2019, p. 16): “Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. [...] somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida.”

Com esses apontamentos, não tenho a intenção de apresentar a perspectiva ameríndia como modelo a ser assumido integralmente pelo mundo, de modo a tornar-se ela hegemônica. O que desejo aqui é mostrar que há outros valores que não os econômicos. Há outro modo de estar neste mundo que não o modelo do capitalismo neoliberal. Há outros mitos possíveis, que não o do progresso a qualquer preço – já vimos que o preço é muito alto, não Vale! O rio Doce que o diga! – Há uma imensidão de possibilidades que escapam à racionalidade e que somos capazes de alcançar porque dotados de uma inventividade criativa. Os espaços de subjetividade não são para momentos de distensões, mas para os lugares de decisões. O subjetivo e o objetivo podem – e devem – caminhar juntos, devem nos jogar numa mesma viagem cósmica com todos os seres: os que vemos ou não. *Eñori! Vem!*



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Bruce. The Fall of the Sky, and the First Yanomam. In: WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin. **Folk literature of the Yanomami indians**. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1990, p. 35-36. ISBN 0-87903-074-7

ALBERT, Bruce. “Um mundo cujo nome é floresta: uma homenagem a napëyoma.” In: NOGUEIRA, Thyago (org.) **A luta Yanomami / Claudia Andujar**. São Paulo: IMS, 2019. p.100-111. ISBN 978-85-8346-050-3

ALMEIDA, Ligia Rodrigues de. **Estar em movimento é estar vivo: territorialidade, pessoa e sonho entre famílias tupi guarani**. 2016. 252p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - Departamento de Antropologia. Área de conhecimento Antropologia Social. São Paulo, 2016.

DA SILVA NETO, João Paulino. **SABERES DOS POVOS INDÍGENAS MAYA E YANOMAMI: desafios epistêmicos no processo de descolonização**. Boa Vista: EDUFRR, 2020.

DAFLON, Claudete. POÉTICAS DO CONHECIMENTO: REPRESENTAÇÕES DOS SABERES AMAZÔNICOS EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS. **Rev. Bras. Lit. Comp.** Niterói, v.22, n.39, p. 14-25, jan/abr 2020. <https://doi.org/10.1590/2596-304X20202239cd>.

ÍNDIGENA, in **Grande Dicionário Houaiss**, UOL. Disponível em:
<https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1>.
Acesso em 18jul22.

KAWAGUCHI, Douglas Roberto. **Todo mundo é humano? A relação entre humanidade e animalidade nas narrativas míticas de duas culturas**. 2017, 192f. Dissertação (mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Experimental) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Trad.: Beatriz Perrone Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. ISBN 978-85-359-2620-0



KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das letras, 2020. ISBN 978-85-359-3369-7

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2019. ISBN 978-85-5451-420-4

_____. O eterno retorno do encontro. In NOVAES, Adalberto. **A Outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 23-31. ISBN 85-7164-920-0

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Essencial**. Vol. I. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. ISBN 978-987-722-382-8.

VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. ISBN 85-314-0066-X (EDUSP)

VIEIRA, Jorge Albuquerque; RAY, Sonia. Teoria do conhecimento e arte. **Música Hodie**. v. 9, n. 2 (2009): p. 11-24. ISSN 2317-6776

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo (USP)**, São Paulo, v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006. eISSN: 2316-9133.

_____. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. ISBN 978-85-88338-82-1.

_____. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac-Naify, 2015.

_____. Os Involuntários da Pátria. **Cadernos de Leitura**, Belo Horizonte, n.65, p. 1-9, 2017.



