



PRIMITIVUS et EXOTICUS

“PRIMITIVUS” et “EXOTICUS”
Casa para lugar nenhum

Iroã B. Pinto

Tese de mestrado em arquitetura
Universidade Autónoma de Lisboa
Departamento de Arquitetura

Francisco Aires Mateus
Joaquim Moreno

Fevereiro 2020

*Pelo apoio dos meus professores, familiares, e amigos... **Obrigado.***

ÍNDICE

Resumo	11
--------	----

Introdução	15
------------	----

I

<i>Primitivo para o Exótico</i>	19
---------------------------------	----

Alma e Animal	27
---------------	----

Yanomami	37
----------	----

Lugar	47
-------	----

Conclusão	51
-----------	----

II

Pei Keio - Ixi <i>casa para lugar nenhum</i>	55
---	----

Contexto	57
----------	----

Conceito <i>um plano</i>	61
-----------------------------	----

Índice de Imagens	73
-------------------	----

Bibliografia	75
--------------	----

DICIONÁRIO YANOMAMI

<i>pey këyo ixi</i>	<i>caminho negro/queimado</i>
<i>amakas</i>	<i>redes</i>
<i>napë</i>	<i>não-índio</i>
<i>omama</i>	<i>deus</i>
<i>shabono</i>	<i>clareira na mata/casa</i>
<i>urihi</i>	<i>nossa terra/floresta</i>
<i>xapiris</i>	<i>espíritos da floresta</i>
<i>yai</i>	<i>plantas</i>
<i>yanômami thepe</i>	<i>ser humano</i>
<i>yaro</i>	<i>animais</i>
<i>maa hi</i>	<i>arvore da chuva</i>
<i>pei siki</i>	<i>corpo-pele</i>
<i>utupa sipë</i>	<i>peles de imagens</i>
<i>yano matha</i>	<i>troncônica (estrutura)</i>
<i>yano kahiki</i>	<i>boca da casa</i>
<i>yano a roxi</i>	<i>roça a volta da casa</i>
<i>pata yoka</i>	<i>acesso principal</i>
<i>poriyo yoka</i>	<i>caminhos para a floresta</i>
<i>hutu yoka</i>	<i>roça</i>
<i>hwama yoka</i>	<i>caça</i>
<i>rama yoka</i>	<i>acesso a água</i>
<i>yano a xikā</i>	<i>zona de arrumos</i>
<i>maima siki</i>	<i>prateleiras</i>
<i>nahi</i>	<i>zona praticável na casa</i>
<i>yano a heenā</i>	<i>zona de transição</i>
<i>yano a miamo</i>	<i>pátio central</i>

RESUMO

PT **É**a partir de uma fotografia **exótica** do interior de uma arquitetura **primitiva**, que esta dissertação se desenvolve. Com base nesta imagem, é concebida uma introdução intuitiva onde questões sobre estes termos são levantadas, e em seguida, especificadas por uma análise mais detalhada sobre as suas respetivas etimologias e aplicações ao longo dos anos. As suas classificações e ambiguidades são abordadas por uma perspetiva antropológica, relacionando-os ao suposto exotismo dos atores principais deste estudo, a tribo **Yanomami**. O pensamento, cultura, e cosmologia deste povo ameríndio passam por um processo investigativo, assim como a sua casa, seu **xapono**, objeto de referência de projeto, e de um estudo analítico partindo do seu possível primitivismo dentro do âmbito arquitetônico, colocando em causa a real utilidade adjetiva dos termos em questão.

Palavras-chave: primitivo; exótico; Yanomami; xapono

EN From a **primitive** interior of an **exotic** photograph this dissertation is afoot. Having this image as a focal point, an intuitive introduction is conceived, along with doubts concerning both terms previously used to classify said illustration. This study proceeds to investigate the etymology of these terms, and its use along the years, discussing the implied classifications and ambiguities alongside the culture, cosmology and thinking of the main actors of this study, the **Yanomami** tribe. From an anthropological perspective of their presupposed exotism, and in an architectural approach of the **shabono's** primitivism, this investigation intends to question these terms in a search of its actual meaning and adjective effectiveness.

Keywords: primitive; exotic; Yanomami; shabono

*“Il n’y a pas d’homme primitif; il y a des moyens primitifs, L’idée est constante,
en puissance dès le début.”*

Le Corbusier, 1923.



INTRODUÇÃO

^I ALBERT, Bruce, in “Povos Indígenas no Brasil”, 2018, <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami> [consultado em 01-03-2020].

Olhei para esta imagem ao lado como olho para todas as outras, buscando algo que me despertasse o interesse. Achei escura. Gosto da simplicidade e força do preto e branco, mas esta possui uma demasiada ausência de brilho. Me pareceu antiga, sem grande resolução. Confusa. Talvez pela falta de um foco principal, ou talvez por eu não ter percebido nos primeiros momentos de observação, o que estaria ali representado. Fiquei curioso. Numa mistura de tons escuros continuei a passar os olhos pelas sombras, apercebidas por entrar em contraste com alguns fachos luz. Que por sua vez me informaram uma certa naturalidade. Cheguei assim a então óbvia conclusão: Estou a ver um lugar, uma casa, um espaço interior, uma construção **primitiva!** Os elementos verticais me remeteram a isso. Elementos que sem muito esforço me indicaram sua materialidade: Paus! Paus que estão ali a sustentar um teto. Muitos paus. Reparei na complexidade estrutural ao observar as diversas direções que aquela estrutura toma. Voltei a olhar para as fontes de luz que tornam esta estrutura perceptível. Um fecho de luz zenital e dois muito mais fortes ao fundo dando profundidade a imagem. Parecem aberturas. Acessos ao exterior. Digo exterior pois já me sentia ali dentro. Mesmo que em pensamento, já podia imaginar as sensações daquele ambiente... a temperatura, o cheiro, o ruído do vento, o estalar das juntas destes diversos elementos de madeira, o ruído da madeira, dos animais... dos pássaros, grilos..., mas não ouvia carros! Percebi que estava longe, fora daqui, fora da civilização. O chão me remeteu a terra. Terra batida. Não há casas com chão de terra batida na cidade. Pelo menos na cidade em que vivo. Aquilo não é aqui. E não deve cheirar como aqui. Mas lá fora é tão claro e dentro tão escuro que meus olhos nem as lentes da câmera foram capazes de saciar minha dúvida: Onde é isso? Só sabia que não era aqui! Voltei a analisar a imagem em busca de mais informações, pois detalhes ali não faltam. Descobri novos elementos que na primeira olhadela passaram-me despercebidos. Vi no canto inferior direito algo pendurado. Parece uma rede. Definitivamente não é aqui. Não há redes penduradas na sala da minha casa. Muito menos na do vizinho. Possivelmente no interior, no campo..., na cidade não. Continuei por reconstruir a falta de resolução com um olhar mais atento, e em meio a pixels perdidos, finalmente vi alguém. Alguém com um ar... **Exótico!** Vi um miúdo. Ou miúda. Uma criança. Uma criança na rede? Só pode ser índio! Então a imagem, que *a priori* remetia-a me a uma confusão de tons escuros, já me daria escala, materialidade, função, sensações, origem, relação, e premissas de classificações como primitivo, e exótico. Também deu me curiosidade. A viagem que fiz em pensamento, mesmo que compreendida por alguns segundos desta observação, aqui traduzida em texto, gostou do que viu, sentiu e imaginou. Por isso queria saber mais. Queria saber quem tirou a foto. Onde é que ela foi tirada. Como aquela casa se parecia por fora e quem seria aquela criança que habitava o seu interior. As respostas as primeiras questões, facilmente saciadas após uma pequena pesquisa, resultaram em novas perguntas, por sua vez, muito mais difíceis de serem decifradas: Porque, de forma espontânea, classifiquei aquele corpo na rede pelo termo exótico? Talvez pela falta de redes em minha casa? Talvez por estar sem roupa? Por ser um Índio? E porque considerei, apenas com uma imagem, aquela casa como primitiva? Pela sua aparentemente simples estrutura? Pelos paus fincados num chão de terra ao invés de pilares encastrados em sapatas de concreto? Seria exótico por não ser daqui? Seria primitivo por não estar aqui? O que seria primitivo, e exótico?

Esta simples imagem que, não apenas serviu como referência e inspiração para meu projeto final, deu início ao processo de pensamento e gênese desta dissertação, despertando-me o interesse em conhecer a fundo sua **autora**: a fotógrafa e ativista **Claudia Andujar** e sua importante luta em prol dos direitos dos atores de suas obras que ilustram esta dissertação (graças a generosidade de Marcos Gallon da Galeria Vermelho em dar-me livre acesso ao dossier da fotografa), em formato *bleed*, não apenas para explicitar estas belas imagens em grande escala, mas com a intenção da utilização do duplo sentido da palavra, uma vez que sangrar fez e faz parte da vida destes personagens; Os **atores**: a tribo **Yanomami**, providos de uma rica cultura e cosmologia, constituídos aproximadamente por 35 mil¹ indígenas distribuídos em uma zona da floresta amazônica que se estende entre Brasil e Venezuela; O **objeto**: nomeadamente o **Xapono**, uma casa-aldeia normalmente circular onde diversas famílias vivem em comunidade dividindo um teto que pode chegar até 80 metros de diâmetro; e questões que não me eram pertinentes até então, relacionadas com os termos primitivo e exótico. Esta inquietação culminou em alguns anos de pesquisas, leituras, contatos, e aprendizado, sempre em busca da nitidez do conhecimento por trás desta simples imagem borrada. Esta investigação começa por introduzir os termos *primitivo* e *exótico* de uma forma generalizada analisando suas relações terminológicas, origens, etimologia, e seu emprego durante os anos, com intuito de colocá-los em diferentes perspectivas a modo de relacionar e tencionar suas ambiguidades com alguns exemplos. Para em seguida serem analisados por uma abordagem antropológica relacionando sua utilização e diversas formas conotativas ao povo ameríndio, utilizando uma analogia da *alma* enquanto pensamento, e os autores Lévi-Strauss e Eduardo Viveiros de Castro como base de estudo, partindo da “ciência do concreto” e o “perspectivismo ameríndio” em contraponto a visão etnocêntrica, e antropocêntrica, confrontada com antropomorfismo do *exótico animal* indígena. Já de forma mais específica, esta investigação se aprofunda nos atores principais deste estudo, a tribo Yanomami, como exemplos da *coisificação* de tempos atrás, e sua luta contínua até os dias atuais. Contando com uma densa base bibliográfica incluindo autores como Bruce Albert, Jacques Lizot, Napoléon Chagnon, Davi Kopenawa, Claudia Andujar, entre outros, é feita uma investigação mais complexa da sua história, cultura, pensamento, cosmologia, e principalmente arquitetura, a partir da análise minuciosa do *xapono*, que daria introdução ao último capítulo desta dissertação, o *lugar*. Que, entretanto, consistiria na relação desta construção indígena como uma possível representação do *primitivo*, investigando este termo dentro da história da arquitetura e sua destemida, até assertiva utilização na disciplina. Autores como Marc Laugier, Vitruvius, a Adolf Loos, Robert Venturi, Le Corbusier e Bernard Rodofsky, são relacionados com o intuito de perceber melhor o possível primitivismo da imagem de referência. Por fim, tendo esta investigação como base de reflexão, chega-se a uma **conclusão** que tenta sanar as questões anteriormente levantadas, ou pelo menos confrontá-las com diferentes perspectivas, a modo de obter uma melhor compreensão sobre estes termos, e sua real utilidade adjetiva, sugerindo pontos de vista onde suas condições classificatórias seriam colocadas em causa, ao obter um melhor entendimento sobre o objeto arquitetônico, o *xapono* Yanomami, que deu início a esta viagem de pensamento, tendo como destino a inspiração que resultou neste projeto de conclusão de curso: **Pey këyo ixi**.

01. Yanomami, Catrimani (Wakatha-u) Tyh, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1974.







PRIMITIVO PARA O EXÓTICO

“**PRIMITIVO** | adj. | adj. s. m. (latim primitivus, -a, -um) adjectivo.

- Mais antigo. = PRIMEIRO
- Dos primeiros tempos. = INICIAL, ORIGINAL, PRIMEVO
- Relativo à origem de algo ou aos seus primeiros Momentos ou estados.
- Que não sofreu evolução. = ARCAICO, RUDIMENTAR.
- Que não usa as convenções sociais de boa educação; que não mostra delicadeza no trato. = GROSSEIRO, RUDE ≠ POLIDO
- [História] Relativo à primeira época da humanidade.
- [História] Relativo à primeira idade de uma nação. 8. [Gramática] Que serve de base para a formação de outros.²

“**EXÓTICO** | adj. Adjectivo.

- Que é de país ou de clima diferente daquele em que vive ou em que se usa.
- Estrangeiro; importado.
- [Informal] Extravagante, esquisito”³

² in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, https://dicionario.priberam.org/primitivo [consultado em 07-08-2019].

³ in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, https://dicionario.priberam.org/exotico/ [consultado em 07-08-2019].

⁴ “primitive”, in Oxford, 2020, https://www.lexico.com/en/definition/primitive [consultado em 01-03-2020].

⁵ “exotic”, in Etymonline Dictionary, 2020, https://www.etymonline.com/word/exotic [consultado em 01-03-2020].

⁶ FORTY, A. “Primitive, the Word and the Concept”, p. 5, 2006.

⁷ Relação com a icónica frase: “Form follows function” do autor. SULLIVAN, Louis H. “The Tall Office Building Artistically Considered.” Lippincott’s Magazine, March 1896.

⁸ DELISS, Clementine Marie, “Exoticism and Eroticism: representations of the other in early twentieth century French anthropology”, University of London, p. 151, 1988.

⁹ RUDOLFSKY, “The Unfashionable Human Body”, p. 18, 1972

¹⁰ LE CORBUSIER, “Precisions”, p. 18, 1991.

¹¹ LE CORBUSIER, “Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do Urbanismo”, p. 228-229, 2004.

¹² BARLAEUS in “Raízes do Brasil”, Sergio Buarque de Holanda, p. 198, 2004.

¹³ LE CORBUSIER, “Precisions”, p. 1, 233, 1991.

¹⁴ «Belgium comes to terms with ‘human zoos’ of its colonial past” in The Guardian, 2018, https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/belgium-comes-to-terms-with-human-zoos-of-its-colonial-past [consultado em 07-08-2019].

02. Yanomami, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1998.

03. Sem título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1972.

04. Yanomami, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.

Selvagem, Aborígene, não civilizado, autêntico, original, instintivo, bárbaro, arcaico, simples, atrasado, antigo, ingênuo, diferente, estrangeiro, tribal, nativo, sensual, erótico, rudimentar, grosseiro, peculiar, outro, são alguns termos atualmente relacionados com os diversos significados de *exótico* e *primitivo*. Em suas devidas etimologias, encontramos o termo *primitivo* derivado de “Primus”, do latim “primeiro”, e por consequência, “primitivus”, ou “primeiro do seu tipo”⁴. Já *exótico*, ou “exoticus” do latim, possui do grego “exo”, significando “de fora”, uma conotação “alienígena”, algo de outro lugar⁵. Apesar dos inúmeros possíveis significados, *primitivo* ou *exótico* não nos informa/ensina muito enquanto adjetivos. ***Primitivo***, até meados do século XVIII, era traduzido apenas como “original”, “origem de”, não possuindo uma direta relação com o “outro”. Mas a partir do Darwinismo social do século XIX, quando sociedades colonizadas passaram a ser retratadas como precursores da civilização ocidental⁶, este termo se expandiu, mudando suas funções/significados, sem mudar de forma⁷. ***Exótico***, por sua vez, teve o início da sua utilização terminológica no século XVI, ainda com o seu original significado etimológico, algo que vem de fora, estrangeiro, que ao passar das décadas e a crescente curiosidade pelo “outro” por parte do eurocentrismo, o termo se transforma e de certa forma se generaliza ainda mais. A objetificação do outro pela classificação do exótico, apesar da falta de demonstração sexual nas antigas representações gregas da mulher *exótica*⁸, possui uma direta e inegável relação com o erotismo.

A roupa, ou melhor dizendo, a falta dela perante o olhar cristão, que desde quando Adão perdeu sua “tenda de oxigênio natural” que angelicalmente cobriria seu corpo e lhe conceberia impunidade dos céus⁹, teria uma grande importância da concepção do “outro” e estaria eminentemente ligado ao seu primitivismo e por consequência, *exotismo*. O corpo, o *animal do primitivo* se tornariam *exótico* não apenas por ser de fora, mas também por ser diferente. Como o caso da então primitiva **Saartjie Baartman** e todo o assédio sofrido em suas frequentes exposições corporais pela Europa no início do século XIX. Suas diferentes e acentuadas curvas a tornaram exótica, uma vez que a esteatopigia não era algo comum entre os europeus.

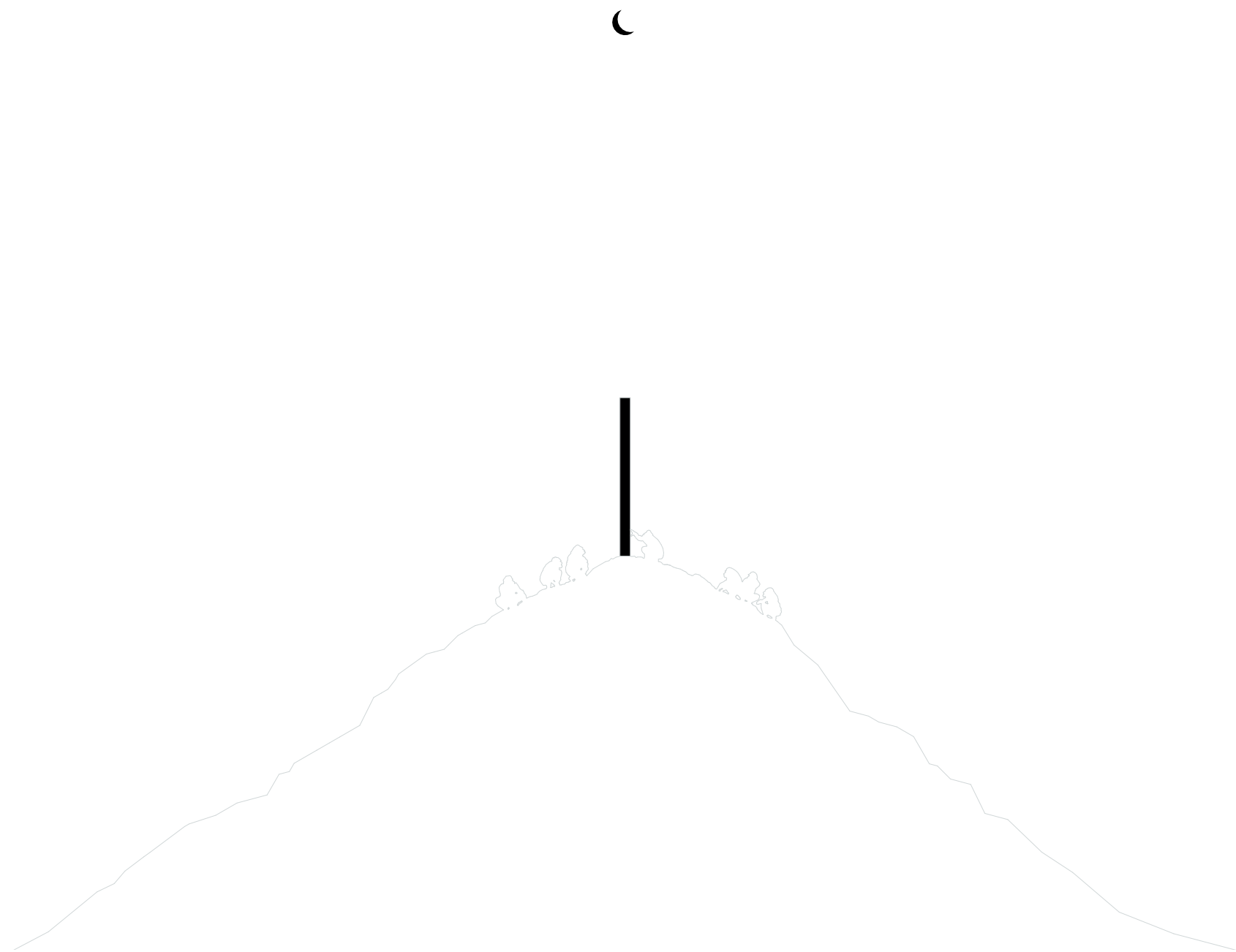
Le Corbusier, apologista do sentido primeiro e absoluto da forma, também possuiu grande curiosidade pela cultura dos “selvagens”. Ele defendia, como a citação de abertura deste trabalho explícita, a não existência da humanidade primitiva, apenas seus “meios” seriam primitivos. Estes “meios” serão abordados mais a frente neste trabalho. Levando em conta diversos aspectos desta abordagem de Le Corbusier, seria possível argumentar que seu interesse e curiosidade pelo *primitivo* também iria para além do âmbito arquitetônico e de certo modo também sincopava do *primitivo* para o *exórico*. Como no exemplo documentado em sua viagem ao oriente e a sua visita aos “simples e inocentes negros” no Rio de Janeiro, em 1929¹⁰. A beleza exótica das curvas cariocas transcendiam-se da natureza, para as sensuais curvas das corpulentas mulatas. Para além de Josephine Baker, “objeto” de inspiração em diversos esquiços feitos em sua cabine a caminho do Brasil, Corbu não apenas se deslumbrou com sua “reflexão de urbanista” ao “escalar” os morros “altos e escarpados”, onde se encontraria a “favela dos negros” com “suas casas de madeira e taipa” que “se agarram a esses

morros como os mariscos nos enrocamentos dos portos”, ou com o suposto “orgulho que existe no olhar do negro que contempla...” uma visão panorâmica do alto “ventoso” das favelas, concluindo que “o olho do homem que avista horizontes vastos é mais altaneiro; tais horizontes conferem dignidade”, mas também contemplou seu olhar sobre a diversidade sensual das mulatas cariocas, em seus esquiços oferecidos a Tarsila do Amaral, ou representada nesta citação:

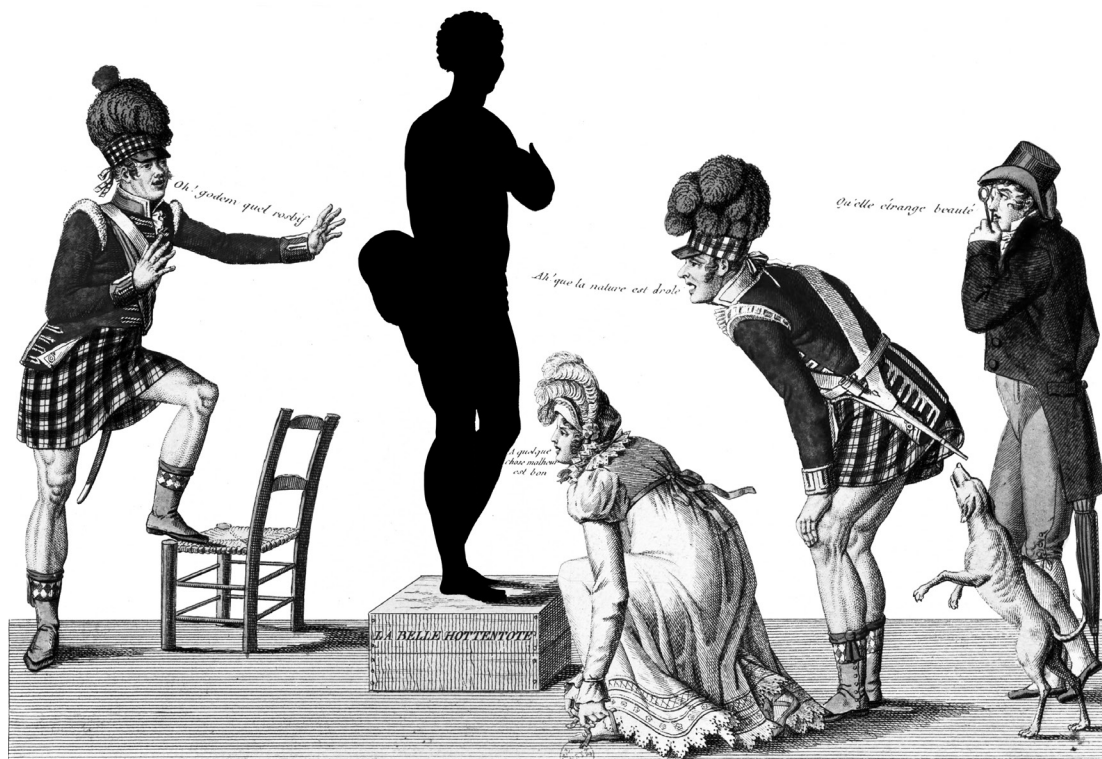
“*Os negros são asseados e de estatura magnífica, as negras vestem-se de morim branco, irrepreensivelmente lavado; não existem ruas ou caminhos, é tudo muito empinado, mas atalhos por onde escoam o esgoto e a água da chuva; ali ocorrem cenas da vida popular animadas por uma dignidade tão magistral que uma requintada escola de pintura encontraria, no Rio, motivos muito elevados de inspiração*”.¹¹

Esta visão *exótica* dos favelados que também fora reproduzida por Marcel Camus, em seu filme “**Orfeu Negro**” de 1959 – onde os quadris das sorridentes e felizes mulatas cariocas chacoalhavam mais que a calda de uma amedrontada cobra cascavel – refletiria para além do óbvio romantismo paternal com olhar curioso ao “outro”, uma também erotização do *primitivo*, que no caso brasileiro, ocorreu desde Caminha, entre outros europeus que também estariam “livres dos pecados” como conta a obra de Chico Buarque de Holanda “Não existe pecado ao sul do equador”, ou pela máxima que o inspirou “Ultra aequinoxialem non peccari” escrita pelo holandês Barlaeus¹², incluindo Le Corbusier que considerava esta “terra feita para os conquistadores onde tudo é festa”¹³.

Apesar desta herança condescende ainda estar incumbida na cultura geral, como em meu olhar ignorante a imagem referência citada no início, sabemos que esta curiosidade estaria também presente, tanto no homem “evoluído” quanto no homem *primitivo*. Talvez o único possivelmente classificável por este termo, sem aspas ou itálicos. O **primata**. Como na teoria da evolução ou a sequência inicial do filme de 1968, “**2001: Odisseia no espaço**” de Stanley Kubrick ao encenar um possível início da humanidade. A curiosidade dos primatas em tocar e, conhecer o até então desconhecido, para enfim evoluírem, é contada em primeira pessoa. Muito pelo fato de não existir uma segunda ou terceira, mas, vemos pela perspectiva que não nos seria comum. Não há narrações, apenas imagens e os ruídos dos atores. O *primitivo* deixa de ser representado, para enfim se apresentar. Já a voz do *primitivo* pode ser ouvida em 1971. Em bom e claro *Tupi*, Língua dos Tupinambás, que seriam os atores principais da belíssima obra cinematográfica “**Como era Gostoso o meu Francês**” de Nelson Pereira de Santos. Esta obra retrata as aventuras de um mercenário francês em 1594, capturado pelos índios Tupinambás (inimigos dos Tupiniquins, que por sua vez eram aliados dos Portugueses), e condenado a ser devorado em um ritual. O filme se baseia nas cartas de Jean de Léry, e relatos do alemão Hans Staden em “Viagem ao Brasil”, e busca desmistificar a visão do indígena, mudando o foco, olhando com os olhos do “outro” e explicitando o lado nada ingênuo do “nobre selvagem”, e a troca do ato de colonização e adaptação do *napê* aos costumes de trejeitos dos Tupinambás.



05. Esquízo de representação: “The Dawn Of Man” 2001: Space Odyssey,
Stanley Kubrick, 1968.



06. Adaptação da imagem: "The Curious in Ecstasy or Shoelaces"
Louis François Charon, London, 1815.

Portanto, os termos *primitivo* e *exótico* se relacionam e se tencionam durante a história. Desde a origem do homem *primitivo* (do primata) a “descoberta” da mulher *exótica*, seja o “selvagem” ou “civilizado”, ambos sempre tiveram algo em comum: **A curiosidade pelo diferente**. Dentro desta relação entre valores evolucionistas e culturais, praticaríamos o desejo de conhecer, que em princípio, nos “separaria” dos outros animais e seres vivos.

Como a visão sugerida pelos primatas curiosos de Kubrick, inquietados por um objeto exótico, preto, robusto, monolítico de arestas perfeitas, que naquele caso, tal curiosidade nos faria evoluir. Talvez assim, condicionando-nos a este desejo curioso, exemplificado na sátira de Charon onde primatas já evoluídos se interessariam por outro “objeto” também *exótico*, preto, robusto, que por sua vez possuiria arestas mais curvilíneas, e talvez não nos evoluiria tanto quanto o primeiro. Esta admiração pelo desconhecido dos primatas de Kubrick, ou dos europeus para com os *primitivos* apresentados em zoológicos humanos até 1958¹⁴, poderia se enquadrar num frenético vai e vem; numa eminente simbiose do *primitivo*, para o *exótico*. Na página ao lado, uma imagem representando a sequência de Stanley Kubrick onde seria um possível exemplo do primeiro encontro entre o *primitivo*, e o *exótico*. E ao lado, a sátira com o título “The Curious in Ecstasy or Shoelaces”. Também vemos a curiosidade e fascínio com o *exótico*. Soldados ingleses atentos a “beleza estranha” da *primitiva* Saartjie Baartman, enquanto o cão e a mulher civilizada se atentam a outros pormenores. Em ambos exemplos, a curiosidade prevalece por diferentes pontos de vista. Seja um monólito, uma mulher, ou até as partes íntimas dos soldados.

“Enquanto os brancos proclamavam que os índios eram animais, os segundos contentavam-se em suspeitar que os primeiros fossem deuses. Em nível idêntico de ignorância, o último procedimento era, com certeza, mais digno de homens.”

Lévi-Strauss, 1955.







ALMA E ANIMAL

¹⁵ EAGLETON, “A ideia de cultura”, p. 48, 2005.

¹⁶ LECLERC, “Crítica da antropologia: ensaio acerca da história do africanismo”, p.27, 1973.

¹⁷ DUMONT, Homo Hierarchicus: o sistema das castas e as suas implicações, p. 50-56, 1966.

¹⁸ CASTRO, Viveiros de, in “Encontros”, p. 94, 2008.

¹⁹ CASTRO, Viveiros de, “A Inconstância da Alma Selvagem”, p. 194, 2002.

²⁰ LARAIA, Roque, “Cultura: um conceito antropológico”, p. 73, 2009.

²¹ SAID, Edward, “Orientalismo”, 2007 - “Cultura e imperialismo”, 1995.

²² STRAUSS, “O Pensamento Selvagem”, p.15-50, 2016.

²³ KOPENAWA, “A queda do céu”, p. 199, 2016.

Minha abordagem ao personagem da imagem referência, foi baseada numa visão condicionante da qual fui adaptado ao longo dos anos. Uma visão etnocêntrica do *exótico* partindo do ponto de vista humano, onde os outros que seriam étnicos, idiossincráticos e culturalmente peculiares. Isto partiria da ocidentalização do mundo e a produção e reprodução da imagem dos *selvagens*, dos *primitivos* e *exóticos* oriundos de colônias ou neo colônias, dentro das artes, história, e no âmbito antropológico estritamente relacionado aos interesses metropolitanos ao sujeito colonial.¹⁶

*“a antropologia [...] oferece [...] uma «perspectivação» da sociedade moderna em relação àquelas que a procederam e que com ela coexistem, [...] o estudo de uma sociedade complexa, portadora de uma grande civilização, é mais favorável que o estudo das sociedades mais simples, social e culturalmente menos diferenciadas. [...] a percepção de nós mesmos como indivíduos não é inata, mas aprendida. Em última análise, ela nos é prescrita, imposta pela sociedade em que vivemos”.*¹⁷

E mesmo, com a institucionalização do estudo ao *outro*, sua reprodução nos é apresentada como uma espécie de projeção cultural. Os *primitivos* e *exóticos* como visto no capítulo anterior seriam adaptados ao nosso ponto de vista, nossa perspectiva etnocêntrica. E esta adaptação parcial do *exótico* pintado com as cores que nos convém, se deve muito, não apenas a ignorância cultural sobre a figura pintada, mas também pela falta conhecimento de sua língua. O selvagem sempre dublado, e quase nunca realmente compreendido. Esta falha na interpretação do objeto de estudo condiciona drasticamente nosso conhecimento sobre ele. Algo que Viveiros de Castro cita no que diz respeito ao processo de conhecimento sobre os “nobres selvagens” índios das Américas. Castro explica as consequências da falta de entendimento, e a percepção indígena nestas trocas de informação com os antropólogos *napë*, das quais os indígenas utilizariam uma “ingenuidade” propositada para simplificar sua explicação, e levar a compreensão ao não-índio infantilizado.¹⁸ O *napë* vê um ingênuo *exótico*; O indígena vê uma ingênuo criança *napë*; O *naïve* portanto estaria lá. Projetado em um espelho *exótico* onde a reflexão da imagem real estaria camuflada entre pinturas corporais e penas ornamentais. Esta falsa ingenuidade também pode ser vista nesta passagem em um de suas obras:

“Mas podiam também escarnecer da doutrina católica, sobretudo depois que tiveram tempo de experimentar as iniquidades dos brancos. Vieira relata escandalizado como encontrou a missão aos Tobajaras da Serra do Ibiapaba, em meados do sec. XVII: “Na veneração dos templos, das imagens, das cruzeiras e dos sacramentos estavam muitos deles tão calvinistas e luteranos, como se nasceram em Inglaterra ou Alemanha. Estes chamam a Igreja igreja de Moanga, que quer dizer igreja falsa, e à doutrina moranduba dos abarés, que quer dizer patranhas dos padres...” (s/d: 231). Mas, bem antes disto, Hans Staden já se defrontara com o sarcasmo indígena frente à religião europeia: *“Tive que cantar-lhes alguma coisa, e entoei cantos religiosos, que precisei explicar-lhes em sua língua.”* Disse: ‘Cantei sobre o meu Deus.’ Responderam que o meu Deus era uma imundície, em sua língua: teõuira...”.¹⁹

Uma vez ultrapassada esta barreira linguística, somos contemplados com a fala do objeto até então, narrado em livros e etnografias. E finalmente não apenas despiríamos o *outro* das fantasias do nosso olhar condicionado, como enxergaríamos as assimetrias relacionais de forma comparativa, e muito mais verdadeiras. Meu olhar etnocêntrico seria partilhado pelo observado. Para ele, eu provavelmente seria um *exótico*, ou um não humano, dentro de suas devidas proporções culturais. Como explicita Roque Laraia:

*Os Cheyene, índios das planícies [sic] americanas, se autodenominavam ‘os entes humanos’; os Akuáwa, grupo Tupi do sul do Pará, consideram-se ‘os homens’; da mesma forma que os Navajo se intitulavam ‘o povo’. Os australianos chamavam as roupas de ‘peles de fantasmas’; pois não acreditavam que os ingleses fossem parte da humanidade; e nossos Xavante acreditam que o seu território tribal está situado bem no centro do mundo”.*²⁰

O etnocentrismo não seria então uma exclusividade do olhar europeu, mas a partir da sua integração as relações de força constitutivas das colonizações, esta visão se singularizaria, ao eurocentrismo que conhecemos.²¹ As assimetrias “etno-relacionadas” de pensamento estariam presentes dentro desta condição universal. Se tomarmos por exemplo a cosmologia ameríndia como comparação, veríamos as diferenças de abordagem e pensamento. Um pensamento que partilharia da mesma complexidade ocidental como Lévi-Strauss em seu olhar para o pensamento selvagem já havia constatado.²² O autor defende a existência de dois meios de pensamentos, ou angariação de conhecimentos: Um seria o pensamento mítico, ou a **ciência do concreto**; e outro a ciência moderna, a tradição letrada com base na academia. Ambos seriam formas, meios válidos de pensamento, sem a eminência de superioridade e maior eficácia, entre ambos. Abolindo a anos atrás, uma visão classificatória onde o primeiro antecederia o segundo dentro de um processo evolutivo. Onde o feitiço do “outro” não passaria de uma ciência *primitiva*. Essa “bricolagem intelectual” onde o pensamento seria baseado na observação dos eventos naturais teria, portanto, um efeito equivalente a ciência do imperceptível. “Plantas venenosas tendem a ser amargas, portanto, o amargo seria veneno”. Visões intuitivas como essa tendem a constatar um resultado previsível assim como a ciência e seu processo químico no mesmo caso. Como a explicação de **Kopenawa**, sobre o processo natural da chuva:

*“No horizonte, onde o céu se encontra com a terra, existe uma árvore imensa que nasce dentro de uma lagoa. Sem terra para se alimentar, a árvore cresceu bebendo água pelas raízes. Agora ela não dá frutos, mas sim pingos d’água. Quando o vento bate forte, derruba os frutos da árvore da chuva (maa hi), e os pingos caem, molhando a terra”.*²³

Poderíamos, portanto, facilmente relacionar este mito com o processo de precipitação conhecido pela ciência. Uma abordagem moderna, contrariando o que há muito tempo atrás consideravam apenas um esboço de cognição, uma espécie de metabolismo basal da cognição que conhecemos, não um pensamento *per se*.

07. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.

08. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.

09. Desabamento do céu / O fim do mundo, da série: “Sonhos Yanomami”, Claudia Andujar, 1976.



^[24] CASTRO, “A Inconstância da Alma Selvagem”, p. 317-344, 2002.

^[25] _____, “A Inconstância da Alma Selvagem”, p. 376, 2002.

^[26] _____, “A Inconstância da Alma Selvagem”, p. 355, 2002.

^[27] _____, “A Inconstância da Alma Selvagem”, p. 361-368, 2002.

^[28] _____, in “Encontros”, p. 102, 2008.

^[29] _____, in “Encontros”, p. 117, 2008.

^[30] MAISTRE, “A Journey Round my Room”, p. 24-25, 2004 (1794).

^[31] STRAUSS, “Anthropologie Structurale Deux”, p. 384, 1973.

Castro por sua vez, explica em seu **perspectivismo ameríndio**, o exemplo da alma, que pela a atual abordagem etnocêntrica da sociedade civilizada é traduzida para coisas similares como cultura, linguagem, política, entre outros, resguardando sua utilização não traduzida para fins essencialmente religiosos. Segundo Castro, nossa relação com os animais não passaria da matéria que somos compostos, “poeiras de estrelas”, e o que nos diferia seria exatamente esta alma, ou como traduzido anteriormente, cultura.

“Os homens compartilham com o restante da realidade o fato de estarem na natureza, mas não compartilham com nenhuma outra parte da realidade o fato de estarem também na cultura”.24

Já os povos ameríndios sugerem a ideia de que todas as coisas podem ser concebidas como sujeitos em potência. A possibilidade de um universo onde todos os eventos, fenômenos, entidades, possam ser oriundos da mesma cosmologia, da mesma humanidade que constituiria as relações sociais da sociedade humana. Em outras palavras, todas as relações seriam relações sociais, porque todas as diferentes espécies fariam parte de uma sociedade. Indo de encontro com o conceito das forças produtivas e relações sociais de produção de Marx, onde as relações com o natural concebem as relações sociais das quais ocorreriam apenas a nível humano.²⁵

“O que há de comum entre os homens e os animais seria a animalidade dos homens; no ponto de vista indígena, o que haveria de comum entre os homens e os animais seria a humanidade dos animais”.26

Os indígenas são totalmente conscientes das diferenças morfológicas entre os humanos e os animais, não existe aqui um problema de classificação. Apenas as diferenças intraespecíficas e as diferenças interespecíficas são homogêneas, como defende Castro. O povo ameríndio partilharia de um universo estritamente socio mórfico e a humanidade dos animais existiria em um universo ou dimensão não paralela, mas exatamente perpendicular à nossa.²⁷ Outro exemplo seria a aproximação biológica dos humanos com os chimpanzés, e a distanciação cognitiva pelo aspecto cultural. Neste âmbito, o último se enquadraria numa generalidade bestial. Um **antropocentrismo dogmático**, onde, o ser humano estaria no centro do universo. Ao passarmos para o mundo indígena, o contraste de pensamento é notório. Este olhar de superioridade não existiria. Os humanos não seriam diferentes dos animais, “exceto pelo fato de que todas as espécies são diferentes entre si”.²⁸ Dando a humanidade base a todos os seres vivos dentro desta realidade. Abordando, portanto, um pensamento inverso onde a espécie humana seria a mais parecida com todas as outras, e não uma exceção privilegiada por ser contemplada de cognição.

Nesta visão de classificação antropomórfica, os homens nunca teriam evoluído, mas sim os animais que sofreram uma involução. Um pensamento contrário onde um “penso, logo existo” de Descartes tomaria uma perspectiva duplamente invertida, porém semelhante no caso indígena, algo como: **existe, logo pensa**.²⁹

Vemos que, assim como os antropólogos, os índios também são relativistas ao pensar que cada cultura vê o mundo de uma forma diferente. Cada ser animal tem uma cultura e uma visão, realidade específica, porém todos compartilharíamos de um mesmo e único mundo. Assim como a cosmologia moderna onde a natureza é única e as culturas diversas, no pensamento ameríndio, **o mundo é único e a natureza é diversamente cultural**. Portanto, hoje já temos conhecimento desta assimetria entre a visão indígena e a visão dos *napẽ* em conceber as diferenças entre a **alma** e o **animal**. Mas talvez esta assimetria de certa forma seja algo que relacione ambos os mundos cosmológicos.

E a alma aqui abordada traduzida em pensamento, seja ele, científico ou mítico, selvagem de Lévi Strauss, ou desenhada para o nosso vocabulário como “perspectivismo ameríndio” de Viveiros de Castro, explicita, para além do que já seria óbvio, a definitiva presença de raciocínio, mas também, dentro de suas assimetrias, relações que conectam enquanto humanos. Como uma boa feijoada à transmontana de um lado, e uma feijoada brasileira de outro. Ambos têm cores, ingredientes, processo de cozedura, especiarias, e sabores diferentes, mas ambos, para além de toda a assimetria em sua composição culinária, parte de uma base composta essencialmente pelo ingrediente que lhes dá nome. Sejam brancos, vermelhos ou pretos, não deixam de ser **feijões**.

A distinção e separação metafísica do animal e alma classifica um como pensamento e despromove o corpo ao estatuto de um ser sem cognição. Poderíamos treiná-lo a conduzir um carro, ou fazer o pequeno almoço, enquanto a alma, o pensamento, poderia deixar sua supervisão habitual, uma vez que o considere suficientemente domesticado, para possivelmente vagar para uma jornada, mesmo a volta do um quarto como Maistre descreveu.³⁰ Esta dicotomia entre a alma e o animal acontece de diversas formas e perspectivas tanto do lado “civilizado” quanto no lado primitivo. Lévi-Strauss conta uma anedota sobre as diferentes abordagens do ser curioso:

“Nas Grandes Antilhas, alguns anos após a descoberta da América, enquanto os espanhóis enviavam comissões de inquérito para investigar se os indígenas tinham ou não uma alma, estes se dedicavam a afogar os brancos que aprisionavam, a fim de verificar, por uma demorada observação, se seus cadáveres eram ou não sujeitos à putrefação”.31

^[10] A série foi uma tentativa de fazer uma aproximação poética com essas imagens, um trabalho de superposições do ser com elementos da natureza. Eu considero a série ‘Sonhos Yanomami’um ponto de virada na minha e periência com os Yanomami. A partir desse momento, consegui conceber uma interpretação imagética dos rituais que me davam acesso a genealogia do povo, aglutinando aspectos da cultura, dissolvendo as fronteiras entre os seres humanos, os deuses e a natureza para integrando-os de forma contínua.”

^[10] Guerreiro de Toototobi, da série: “Sonhos Yanomami”, Claudia Andujar, 1976.

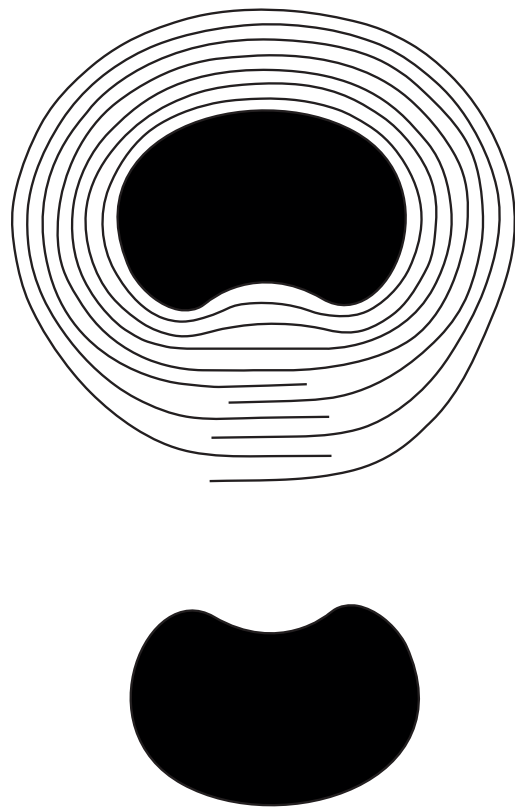


11. Fotomontagem: Humanoide Animal.

³² RUDOFISKY, “The unfashionable human body”, p. 21, 168, 1972.

³³ RUDOFISKY, “Are clothes modern?”, p. 101, 1947.

Seja com uma “folha de figueira”, ou a pele de animal do primitivo Adão, os quimonos unissex dos japoneses, ou até mesmo os pinturas corporais do “selvagem superior” por saber usar melhor seu corpo,³² Rudofsky abordou diversas perspectivas sobre o corpo e a necessidade de cobri-lo. Abaixo vemos o homem “moderno” que se cobre de diversas camadas de tecido e ornamentos parecendo um “museu” ambulante. Tomo emprestada esta imagem para relacioná-la a ideia antropocêntrica anteriormente citada. No centro o corpo, o ser humano enquanto animal, vestido por diversas camadas de pensamento que lhe protege ao mesmo tempo que o rodeia. A visão etnocêntrica de desassociação ao ambiente natural em que se insere. Ao lado, o mesmo idêntico corpo invertido, em alusão a visão antropomórfica dos Índios. Sem barreiras ou proteções com o mundo natural pois ele não só faz parte deste mundo como ele seria o próprio.



12. Adaptação da imagem: “The seven veils of the male stomach pit”,
The Unfashionable Human Body, Rudofsky, 1972.

*“Application and quality of the paint are still primitive. We ourselves add inconvenience through our stubborn refusal to make a clean separation between clothing and painting. Esthetically and practically, the savage is therefore superior to us since he uses his naked body much in the way as the artist who creates polychrome sculpture. White man is content to patch up with color those few spots which he has not already covered with cloth or leather.”*³³

Ambos ignorantes perante a humanidade do outro. Mesmo que explicitem essa assimetria em suas atitudes e pensamentos diferentes, partilhariam da mesma curiosidade. Mostrando que apesar de abordagens opostas, somos mais parecidos do que “parecemos” ser.

O *animal* humano difere em formas, dimensões e em suma maioria, contrariariam as perfeitas e ideais proporções do homem Vitruviano, a obra-prima desenhada por Leonardo da Vinci. Com seus devidos significados a parte, poderíamos ver o corpo proporcional de Vitruvius relacionado ao antropocentrismo e etnocentrismo, uma vez que o ser humano novamente ocuparia uma central importância, não apenas por seu “umbigo geométrico”, mas por posicionar logo acima dos animais, e apenas abaixo das divindades de acordo com a “Escala da Natureza” neoplatônica.

O homem e seu corpo no centro das dimensões cosmológicas para além das proporções geométricas. Se o relacionarmos com a visão antropomórfica indígena sobre o cosmos, poderíamos adaptar o homem Vitruviano ao perspectivismo ameríndio, onde a biologia humana seria idêntica ao dividir as características físicas, em princípio primitivas com o não índio, relacionando tanto o chimpanzé como os pássaros a uma cabeça pensante dentro de seu respectivo universo, juntamente com um olhar condicionante do homem civilizado propositalmente (e não menos coerente) invertido sobre o *exótico*. Neste caso representado pela europeia Brigitte Bardot. Resultando em uma espécie de **humanoide animal** concebido por uma **bricolagem digital** representada ao lado.

Estas diferentes visões em essência se igualam. Suas notórias assimetrias, no mundo místico, cosmológico, ou no natural, científico se assemelham em suas respectivas complexidades de forma geral. O que também se reflete num âmbito mais especificado, como o mundo **Yanomami**. O próximo capítulo passara do olhar macro do perspectivismo ameríndio e pensamento selvagem, para uma específica investigação da cultura dos atores principais deste estudo.

“Índios? Ai! meu caro senhor, já desapareceram há muitos lustros! Oh! É uma página triste e vergonhosa, da história do meu país. Mas os colonos portugueses do século XVI eram homens ávidos e brutais. Como censurar-lhes ter participação da rudeza geral dos costumes? Eles agarravam os índios, amarravam-nos às bocas dos canhões e esfaçalhavam-nos vivos a tiros. Foi assim que destruíram, até o último. O senhor, como sociólogo, vai descobrir coisas apaixonantes no Brasil, mas deixe de pensar em índios, pois não mais encontrará nenhum...”

Embaixador do Brasil para Lévi-Strauss, 1957.







YANOMAMI

Yanomami, também denominada como *Yanamami* ou *Yanomamo*, nomes oriundos da expressão “*yanōmami thepe*”, com o significado de “seres humanos”, são constituídos por um conjunto cultural e linguístico composto de quatro outros subgrupos adjacentes: *Sanima*, *Yanōmami*, *Ninam* e *Yanomae*. Esta tribo, assim como Platão, julga que o mundo que vivenciamos com nossos sentidos e ações é apenas uma miragem imperfeita do universo real. Um universo que se divide em diferentes plataformas espirituais. Sua cosmologia, para além dos *yanōmami thepe* filhos de *Omama*, envolve os *yaro* e *yai*, a *urihi* os *xapiris*.³⁴

Descendentes de um povo isolado nas nascentes do rio Orinoco, esta tribo se manteve isolada por muitos anos, tanto no lado venezuelano, escapando de investidas espanholas em busca do *El Dorado*,³⁵ quanto no lado brasileiro, se mantendo nas colinas, apesar das tentativas portuguesas em atraí-los para suas fortificações construídas as beiras dos rios Uraicuera e Tacutu no Rio Branco.

O primeiro contato registrado com um *napẽ* aconteceu em 1787 com a expedição de Gama Lobo d'Almada, membro da Comissão de Fronteiras Portuguesas. Posteriormente, nenhum registro de contato ocorreu até os anos 50. Desde então, missionários, católicos e protestantes, militares (com a implantação do “Plano de Integração Nacional” que consistiu basicamente na abertura mata a dentro de uma estrada (perimetral norte) cortando terras Yanomami), e por consequência garimpeiros extrativistas (após neste mesmo período o projeto RADAM de 1975, detectar a existências de jazidas minerais na região),³⁶ tiveram contato com este povo deixando-o longe do isolamento. E suas terras até hoje ainda sofrem com as investidas religiosas, mercenárias e políticas, mesmo tendo sido demarcadas em 1991 e homologadas 1992 pelo próprio governo brasileiro graças à atuação da Comissão Pró Yanomami, a CCPY. Atualmente a situação seria ainda mais crítica como explicita Claudia Andujar:

“A *garimpagem ilegal continua e está crescendo. O resultado de uma análise científica recentemente realizada e divulgada pela Fio-cruz, ao longo do Rio Aracaça, comprova que a contaminação de mercúrio usado no garimpo de ouro neste rio atingiu 90% da população. Um verdadeiro massacre. O governo brasileiro não está tomando as medidas necessárias para inter-romper as invasões ilegais. Se continuar assim, será um triste fim para os Yanomami e como afirma Davi Kopenawa em seu livro, será o fim do mundo*”.³⁷

Além do interesse territorial, esta tribo também foi objeto de estudo de muitos pesquisadores e antropólogos. Nesta excessiva exploração cultural, o “nobre selvagem”, abraçado pelo estruturalismo antropológico foi de encontro as obras de Napoleon Chagnon. Sua obra etnográfica “**Yanomamō: The Fierce People**”, resultado de um trabalho de campo realizado nos anos 60, que foi e ainda é imensamente criticado, ajudou a construir uma imagem sensacionalista da tribo, descrevendo-a como “agressiva, intimidadora, e grotesca”, “feroz”, “com o ímpeto de violência aguçado entre si”, e vivendo em um “estado de guerra crônico”. Acusado de forjar cenários violentos, o antropólogo americano transmite uma espécie de reverberação conquistadora, “uma projeção da sua personalidade agressiva”.³⁸

Claudia Andujar, por sua vez, descreve em imagens o retrato do “outro” de forma menos destrutiva ou encenada. Vivendo com os Yanomami, numa intensa relação a partir dos anos 70, a fotógrafa suíça naturalizada brasileira retrata com imagens todo seu interesse pela cultura, e o rico universo mitológico deste povo. Andujar buscava retratar não apenas o outro enquanto **animal**, mas principalmente o imaterial, o espiritual, o invisível, as sensações, o cosmos, a **alma** dos Yanomami e da *urihi* que os acolhe. A fotógrafa “busca criar um clima onírico ao abrir mão da nitidez e do registro meramente documental”. Sua forma de tentar materializar em imagem, o imaterial, passa por diversas estratégias técnicas.

*“..filtros, filmes infravermelhos, subexposições e superposição de imagens, passava algumas vezes vaselina nas lentes das objectivas, “queimava” partes de filmes na tentativa de revelar o que o simples referente material não mostrava. Por vezes o ângulo de tomada, o uso criativo dos controles de exposição, a fragmentação dos corpos se tornavam suficiente para essa tradução”.*³⁹

Com o romantismo parcialmente em resguardo, podemos notar simplicidade e complexidade, espaço e lugar, sombra e luz, materialidade e imaterialidade, poesia e realidade registradas em suas fotografias. Se olharmos com olhos de ver, é possível identificar a *alma*, que Andujar sempre busca retratar. Traduzida num fecho de luz zenital, vencendo a sombra pelas aberturas em meio as folhas de palmeiras. *Xapiris* indo ao encontro dos seres que ali habita. Vemos as vezes borrados, por vezes em primeiro plano o *animal*. O “selvagem” com seu *exotismo*, a dançar, caçar, posar, repousar em uma das diversas *amakas*, podemos vê-los viver, sua vida, imensamente diferente da nossa. As vezes desapercibidos aos disparos que o capturam, por vezes atentos as longas exposições nas aberturas do obturador, serenamente observando seu observador.

As lentes de Andujar se dilatam ao máximo assim como nossos olhos, para captar a maior quantidade de luz possível em meio às escuras sombras da densa floresta, ou dos interiores de seus *xaponos*. Como descritos por Carbonecini:

*“A vida na casa comunitária representa o espaço comum, protegido, em que cada grupo familiar tem um lugar definido, porém onde todos convivem. São imagens caracterizadas pelo tratamento dramático da luz que filtra do cume e revela, aos poucos, a grandiosidade do espaço interior que relembra uma catedral. Feixes de luz investem as figuras que surgem de contornos negros profundos: certas imagens reforçam o discurso da imagem anterior dilatando-o, outras colhem momentos fugazes de intimidade, uma certa felicidade contagiante de existir ou a essência complexa de um rosto”.*⁴⁰

As imagens, fotográficas para nós, seriam os **costumes**, no duplo sentido da palavra para eles. Partilham da mesma imagem da natureza. Vivem com a natureza de forma a serem natureza. Esta imagem possui uma complexidade especial no contexto cosmológico dos Yanomami, como explica Davi Kopenawa:

³⁴ ALBERT, “Urihi A: a terra-floresta Yanomami”, p. 11-12, 2009.

³⁵ ARIAS, Hortensia, “Los Yanomami”, p. 17, 2011.

³⁶ ALBERT, B. in “Povos Indígenas no Brasil”, 2018, <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami> [consultado em 10-08-2019].

³⁷ ANDUJAR, C. “Exposição Yanomami 1990 / O extermínio continua. Até quando? (1974-1990) in Um Triste Fim.

³⁸ “How Napoleon Chagnon Became Our Most Controversial Anthropologist” in in The New York Times, EAKIN, E, 2013, <https://www.nytimes.com/2013/02/17/magazine/napoleon-chagnon-americas-most-controversial-anthropologist.html> [consultado em 07-08-2019].

³⁹ _____, in “Encontros”, p. 117, 2008.

⁴⁰ GONÇALVES, S. “A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar”, p. 158, 2016.

“O que foi o mais importante é de chegar a entender isso. É de entender justamente a alma dessas pessoas. Eu não acho que essas fotos representam só o lado físico. Eu sempre tentei penetrar dentro da parte física para e entender quem são como seres humanos”.

13. Sem Título, da série: “Reahu”, Claudia Andujar, 1976.

14. Sem Título, da série: “O invisível”, Claudia Andujar, 1976.

15. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.



⁴¹ LIMULJA, H. “O Desejo dos Outros: Uma Etnografia dos Sonhos Yanomami”, p. 50, 2019.

⁴² KOPENAWA, “A queda do céu”, p. 111-131, 2016.

⁴³ CASTRO, V. “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”, p. 325, 2006.

⁴⁴ ALBERT, B. “Yanomami – L’esprit de la forêt”, p. 47, 2003.

⁴⁵ MARCIO in “Como Fotografei os Yanomami”, CURY, O. 2018.

⁴⁶ CHAGNON, N. “A Man Called Bee”, 1974.

⁴⁷ DONNER, F. “Shabono”, p. 5, 1982.

⁴⁸ KOPENAWA; ALBERT, “A queda do céu”, p. 554, 2016.

⁴⁹ DONNER, F. “Shabono”, p. 4, 1982.

⁵⁰ KOPENAWA, D. “A Casa. In: ANDUJAR, Claudia. Yanomami”, 1998.

⁵¹ ALBERT, “Urihi A: a terra-floresta Yanomami”, p. 73-83, 2009.

⁵² KOPENAWA; ALBERT, “A queda do céu”, p. 567, 2016.

⁵³ LIZOT, J. “O círculo dos fogos. Feitos e ditos dos índios Yanomami”, p. 102, 1988.

“Quando à noite a pessoa dorme, seu corpo, pei siki, permanece deitado na rede, enquanto sua imagem, utupë, viaja e experimenta os eventos que podem afetar ou não o corpo de quem sonha. Essa separação que ocorre entre corpo e imagem é a mesma que acontece no momento da morte”.⁴¹

O *utupë*, que seria o “verdadeiro interior” dos seres da floresta, e possui um aspecto central em sua perspectiva cosmológica. Todos têm um *utupë*, exceto animais de caça que seriam apenas representantes de tais “imagens” como uma “fotografia” dos reais animais de *imagem-xapiri*.⁴² A noção de imagem para este povo não pode ser reduzida a “representação figurada de uma realidade preexistente sobre um meio qualquer”, mas algo muito mais elaborado e complexo. “Imagens que seriam como a condição daquilo de que são imagens”.⁴³

“A imagem (utupë) é primeiro um componente da pessoa. Ela está assim, enquanto “imagem-vital”, contida no “corpo-pele” (siki) de cada ser e garante sua animação. Mas, sob forma não-corpórea, é igualmente uma “imagem-essência” original que os xamãs podem convocar a título de espírito auxiliar. Ela se torna assim “imagem-espírito” xamânico. Utupë designa também o reflexo, a sombra que se traz, o desenho, a fotografia, as reproduções. Utupa sipë (“peles de imagens”) designa os jornais e as revistas”.⁴⁴

Esta imagem que capturamos nas câmeras fotográficas, que seriam de fato a *alma* que Andujar intentou em capturar, possui uma extrema importância dentro da mitologia Yanomami. Eles não gostam de ser fotografados, o que foi de início um problema para Andujar. Mas depois do convívio com a tribo a consequência de uma troca mútua de confiança, eles se deixaram “capturar” pelas lentes da fotógrafa. Otávio Cury, que documentou a relação entre os enfermeiros brasileiros com uma tribo Yanomami, obteve alguma rejeição. Alguns índios já acostumados com esta relação intercultural não apenas foram filmados, mas filmaram de volta numa espécie de roubo mútuo da *alma*. Seu maravilhoso documentário chamado **“Como fotografei os Yanomami”**, conta com uma descrição de Márcio, um índio Yanomami, explicando em Yanomami, toda a crença e problemática por trás do olhar fotográfico do observador *napë*, que traduzido para o português, seria:

“Nós, Yanomami, não somos iguais a vocês, não indígenas. Quando uma pessoa morre, nós não ficamos olhando a sua imagem. Não gostamos de ver as imagens dos mortos. Quando vocês pegam a imagem de uma pessoa, mesmo depois de muito tempo após sua morte, a imagem continuará preservada. [...] e isso é ruim, isso nos faz sofrer”.⁴⁵

A língua de Márcio, o *Yanomam*, possui uma grande complexidade poética. Chagnon cita: *“Their myths are rich in metaphor and cannot be understood by knowing only the vernacular language. People tell myths dramatically and add detail to the meaning with various body movements, tone of voice, and facial expressions”,* e continua: *“they do not say thank you. they can express their appreciation in other ways... A simple smile, a click of the tongue, or a gift of food”*.⁴⁶ Esta linguagem complexa também foi descrita por Florinda Donner, que apesar de controversa no mundo antropológico, descreve peculiaridades da língua e cultura Yanomami numa passagem do seu livro “Shabono”:

I wonder how many months have I been here? I asked. “Many,” three voices answered in unison. I could no help smiling. Anything beyond three was expressed as many, or more than three.” Ela continua: *“It was not that I had ceased being aware of time, but the days, weeks, and months had lost their precise boundaries. Here only present mattered. For these people only what happened each day amidst the immense green shadows of the forest counted. Yesterday or tomorrows, they said, were as undermined as a vague dream, as fragile as a spider’s web, which was visible only when a streak of sunlight sears through the leaves”.⁴⁷*

Já de forma mais assertiva e detalhada, Henri Ramires descreve as 4 variantes da língua citadas no começo deste capítulo e seus respectivos estatutos: 1. *Yanomam* e *Yanomami* são considerados dois “superdialetos”, respectivamente oriental e ocidental, de uma mesma língua (“divisão Y”); 2. *Ninam* (*Yanam*) continua sendo classificado como língua à parte (“divisão N”); 3. *Sanima* continua também sendo classificado como língua à parte (“divisão S”); 4. Postula-se a possível existência de uma quarta língua na região dos rios *Ajarani* e *Apiáú* e do curso inferior dos rios *Mucajaí* e *Catrimani* (“divisão A”).⁴⁸ Estas línguas, tradicionalmente não escritas seriam do tipo aglutinante e polissintético que procederiam ao acréscimo de afixos a palavras-base que expressariam todas as relações gramaticais. Contando com aproximadamente 50 sufixos resultando em várias combinações relacionadas da mesma raiz verbal, em séries de 8 ou 9, dando possibilidade de especificar as diversas dimensões de suas expressões.

A casa Yanomami, o cenário da imagem referência, que segundo Albert seria onde ocorre toda a negociação entre o sobrenatural e natural, serve as mais diversas funcionalidades. Para além de refúgio, proteção, estadia, também possui um grande significado cosmológico e espiritual. É o quarto, e a “igreja” da tribo... É a zona de descanso, e lazer, assim como de trabalho e cerimônias ou rituais de pajelança, xamânicos. Temos aqui uma casa, uma oficina, uma igreja, um espaço, um pavilhão, um refúgio, um **lugar**.

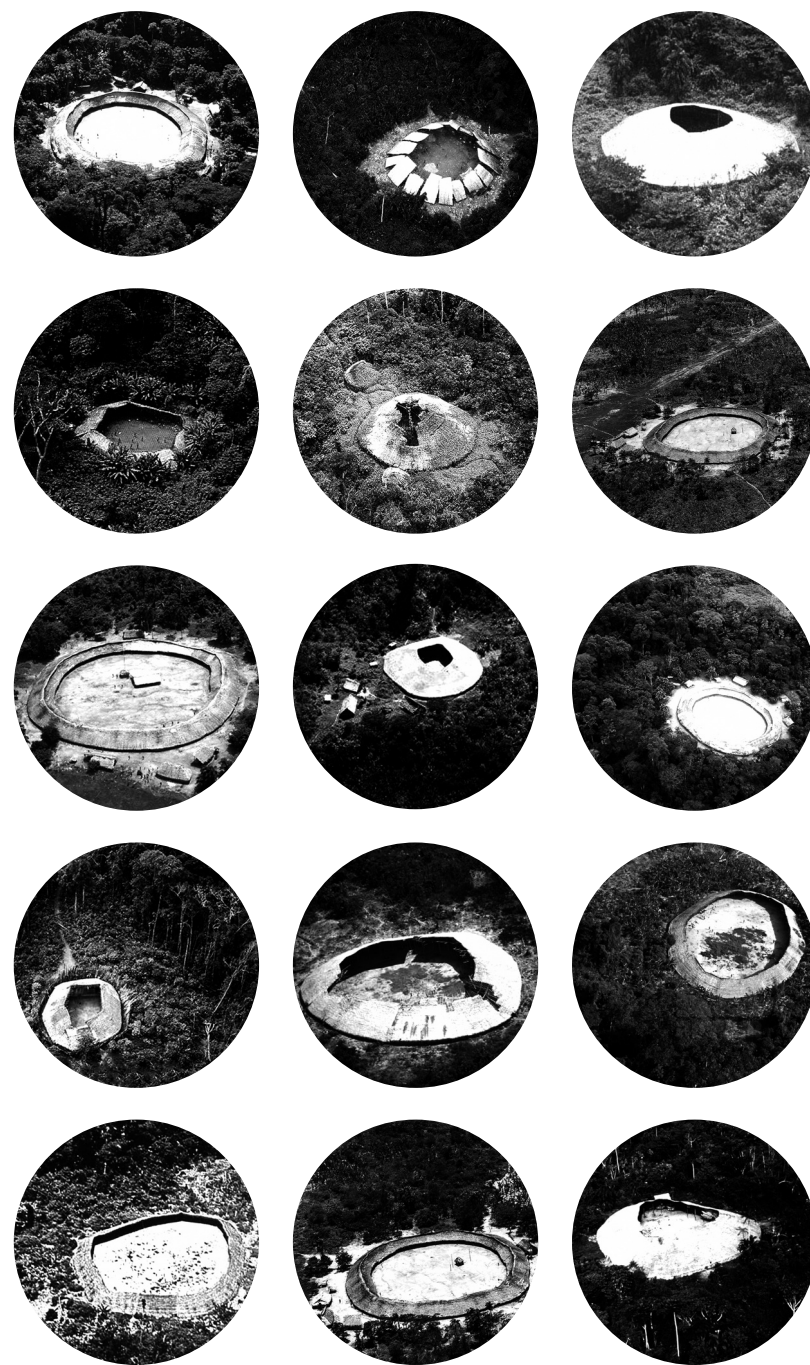
“The fire filled the hut with smoke, gradually warming the chilly damp air. Burning day and night, the hearth fires were the center of dwelling. The smoke stains they left on the thatch ceiling set one household apart from the next, for there were no dividing walls between the huts. They stood so close together the adherent roof overlapped each other, giving the impression of one enormous circular dwelling. There was a large main entrance to the entire compound with a few narrow openings between some huts. Each hut was supported by two long and two shorter poles. The higher side of the hut was open and faced a clearing in the middle of the circular structure, while the lower, exteriors side of the hut was closed with a wall of short poles wedged against the roof.”⁴⁹

As casas na floresta que Florinda Donner detalha acima, e também descritas por Downey como um exemplo perfeito de arquitetura invisível, leve, flexível, e econômica, interdependente das forças naturais sendo um organismo com os poderes do universo, que alimenta a natureza da mesma forma que é alimentado por ela, são os *xapono* a, ou *yano* a, também grafados como *shabono*, *shapono*, e *xabono*.

16. Sem Título, da série: “O invisível”, Claudia Andujar, 1976.



17. Esquízo de representação: Mapa de Localização do território Yanomami na floresta Amazônica, divisa entre Brasil e Venezuela.



18. Exemplos de diferentes xaponos espalhados pelo território Yanomami.

⁵⁰ KOPENAWA, D. “A Casa. In: ANDUJAR, Claudia. Yanomami”, 1998.

⁵¹ ALBERT, “Urihi A: a terra-floresta Yanomami”, p. 73-83, 2009.

⁵² KOPENAWA; ALBERT, “A queda do céu”, p. 567, 2016.

⁵³ LIZOT, J. “O círculo dos fogos. Feitos e ditos dos índios Yanomami”, p. 102, 1988.

“Quando eu era criança morava numa casa muito grande. Nesse tempo, antes das fumaças -epidemias dos brancos, os nossos antigos eram numerosos. Não me lembro de tê-los visto plantando as vigas dessa casa nem cobrindo seu teto com folhas de palmeiras. Só me lembro dela já constituída. [...] Foi nessa primeira casa que meu pensamento acordou e começou a endireitar. Lá comecei a observar como os antigos faziam as coisas que “Omama”, que criou os Yanomami, lhes ensinou.” ⁵⁰

Estas casas comunitárias do líder indígena Davi Kopenawa, possuem algumas variações de acordo com as necessidades espaciais e termológicas de cada tribo e região. Tomam partido do mesmo princípio, conceito, processo construtivo e funcionalidade, porém resultariam em obras únicas e singulares, se adaptando as necessidades de cada comunidade. Sua estrutura circular toma partido de uma abertura central, a “boca da casa” chamado de *yano kahiki*, que varia de acordo com a escala da construção, resultando num enorme pátio central nas grandes estruturas (troncônicas, ou *yano matha*) que podem chegar até 80 metros de diâmetro, ou pequenas chaminés para expelir o fumo em *xapono*s de menor escala (de estrutura cônica ou *yano komi*). O *xapono*, que também significaria abertura/clareira na floresta, é implantado em zonas estratégicas livres de grandes árvores e suas possíveis quedas, e cercada por uma parede externa de cerca de 1,25m de altura, garantindo a segurança e proteção da tribo contra estes eventos naturais e animais predadores. Sua cobertura comunitária é composta de folhas de palmeiras delicadamente entrelaçadas, e esporadicamente trocadas de acordo com as necessidades. Esta cobertura é assentada numa estrutura de madeira com elementos verticais e horizontais atados com cordas/cipós em suas juntas. O espaço exterior adjacente a casa Yanomami é chamada de **yano a roxi (a)** onde se situariam suas roças. Nas aberturas de entrada para a casa, esta zona perimetral entre a cerca e o *xapono* são isoladas com pranchas de paxiúba, resultando em pequenos corredores de acesso ao interior. Cada pórtico de acesso possui um nome específico de acordo com sua função. Dentro das necessidades de cada tribo, as portas normalmente consistiriam em um *pata yoka*, (acesso principal), *poriyo yoka* (caminhos para floresta), *hutu yoka* (roça), *hwama yoka* (caça), *rama yoka* (acesso para água), assim por diante. Seu interior, sempre generoso em sua espacialidade, possui em torno de 10 metros de largura na profundidade do anel habitado, e seria dividido por três faixas concêntricas com diferentes funcionalidades. A faixa perimetral, chamada de **yano a xikā (b)** de menor espaço cúbico devido a inclinação de sua cobertura cônica seria destinado ao armazenamento de diversos itens, como água, lenha, alimentos a serem processados, e objetos de uso diário, arrumados em prateleiras denominadas de *maima siki*. A faixa seguinte seria a espaço principal, a zona das habitações, com um maior espaço praticável denominadas de **nahi a (c)**.

Ali seriam amarradas as *amakas* das famílias a volta de suas respectivas fogueiras. Também possuiria uma zona de arrumos na parte superior da estrutura, normalmente utilizada para o armazenamento de alimentos prontos, e objetos de maiores dimensões. Por fim a última faixa, o **yano a heenā (d)**, suscita uma especial curiosidade, não apenas por ser um espaço intermediário, um não lugar, de transição entre o interior e exterior, mas também seria público e privado por assumir uma importante função de circulação, um corredor de distribuição dos fogos unifamiliares, – sendo provavelmente mais antigo que os corredores de Francesco Borromini, no Pallazo Spada em Roma de 1635, ou mais ventiladas que os *korridoren* das universidades alemãs de 1899 – além de funcionar como uma extensão do espaço privado da família que ali vive, seria também utilizada para danças e rituais coletivos, resguardados pela pala anelar. O pavimento de terra batida possui canais de drenagem para o escoamento da água da chuva com uma diferenciação de cotas onde o pavimento interior seria ligeiramente mais alto que o pátio central. Este pátio, chamado de **yano a miamo (e)**, seria essencialmente utilizado para festejos comunitários e intercomunitários, rituais cerimoniais. Consiste num importantíssimo espaço de convívio dos residentes e diversão para as brincadeiras supervisionadas dos mais novos.⁵¹ Albert cita:

“A ampla abertura da sua praça central deixa entrar sob a marquise circular uma luz difusa que envolve discretamente os lares familiares, enquanto a altura do telhado de folhas mantém uma temperatura agradável, mesmo nos dias mais quentes. Assim dá a seus moradores tanto quanto a seus visitantes, uma sensação harmoniosa de amplidão e intimidade, que faz dela um espaço ao mesmo tempo confortável e acolhedor.” ⁵²

Lizot também descreve a importância desta casa e suas incomparáveis qualidades:

“O *xapono* é o reflexo da representação indígena do universo. A praça central é a abobada celeste e aparte baixa do teto da casa uma réplica da parte baixa do céu, concebido como estrutura convexa, em seu ponto de junção com o disco terrestre. Quando o *xamā* vai viajar pelos vários níveis que compõem o universo [...] a casa é para ele uma representação geométrica cômoda, em que se orienta perfeitamente. Essa convergência exata da ordem social, religiosa e cosmológica faz da casa yanomami um microcosmo.” ⁵³

O *exotismo* do *outro* colocado de forma pejorativa como abordado anteriormente iria de encontro ao *primitivismo* desta estrutura no âmbito arquitetônico. O homem já não seria tão *primitivo* como o **lugar** que habita. Então onde fica a arquitetura *primitiva*? Na casa Yanomami? Se esta casa seria mais um dos diversos exemplos de Rudofsky, o que a tornaria *primitiva*?

a. roça/proteção perimetral
b. armazenamento/arrumo
c. zona de habitação
d. espaço de transição/convívio
e. linha de escoagem da água/pátio central

19. Esquízo de representação: Desenho axonométrico da estrutura construtiva do *xapono* e sua funcionalidade.

“What, those things that any Negro could do, which all people and ages before us have been able to do, we alone, the people of the nineteenth century, are not capable of doing them?”

Adolf Loos, 1908.







LUGAR

⁵⁴ “Architect”, in Etymonline Dictionary, 2020, <https://www.etymonline.com/word/architect> [consultado em 01-03-2020].

⁵⁵ FORTY, A. “Primitive, the Word and the Concept”, p. 5, 2006.

⁵⁶ RUDOFISKY, B. “Architecture without Architects”, p. 2, 1964.

⁵⁷ RUDOFISKY, B. “The Prodigious Builders”, p. 14, 1964.

⁵⁸ RUDOFISKY, B. “The Prodigious Builders”, p. 14, 1964.

⁵⁹ RUDOFISKY, B. “The Prodigious Builders”, p. 103, 1964.

⁴⁰ Medida convencionada como referência. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2020, <https://dicionario.priberam.org/bitola> [consultado em 02-03-2020].

Xapono sendo parte indispensável da cosmologia Yanomami, arremata, portanto, a investigação realizada sobre este povo, e a perspectiva de cunho antropológico e metafísico, relacionando a *alma* e *animal* ao *exotismo* do “outro” presente na imagem referência. Que para além da intentada relação dos termos aplicados a cultura e cosmologia Yanomami, serviria também como uma introdução e base de pensamento para a abordagem do **lugar** enquanto arquitetura *primitiva*. O termo *primitivo* é normalmente abordado na disciplina de arquitetura sem nenhum tipo de advertências sobre seus possíveis significados, diferente de disciplinas como antropologia e artes, onde colocam o mesmo em uma espécie de **quarentena gramatical**, isolando-o das demais palavras com aspas ou notas de rodapé, que descrevem as contra indicações sobre os efeitos colaterais de seu uso indevido, evitando assim, uma comunhão com a possível ligação ao paternalismo e condescendia no transitivo indireto de seu significado. O olhar superior sobre o objeto *primitivizado*. Esta destemida falta de preocupação com sua recorrente utilização no âmbito arquitetônico pode se dar ao fato de que nesta disciplina, o termo primitivo tende a ser usado mais como um conceito, devido a sua fundamental importância na história da arquitetura. Se visitarmos as raízes da arquitetura – oriunda etimologicamente do latim, *architectūra*, ae, ‘arte de edificar’ e do grego, *arkhitekton*,⁵⁴ que dentre diferentes variações, se traduziria em algo como “mestre de obras” – encontraremos um refúgio, o primeiro refúgio. Não apenas o refúgio do homem *primitivo*, (o microambiente necessário para o sucesso de seu sistema imune, em resguardo a severas condições climáticas ou e respectivos predadores), mas também o refúgio do termo, enquanto conceito, *primitivo*. Encontraremos a pequena cabana rustica feita pelo homem de “première origine” descrita por Marc Laugier, ou pela visão de Vitruvius deste mesmo homem, que aprendera com os animais o método de se abrigar da natureza hostil que lhe cercava. Ambos antecederiam e conceberiam a arquitetura, dando, portanto, imunidade a quem utiliza seu emprego na disciplina. Porém, Laugier e Vitruvius nunca teriam tomado partido do termo *primitivo* em suas descrições da primeira arquitetura construída pelo homem.⁵⁵ Apenas na versão traduzida para o inglês do **“Essai sur l’Architecture”** de Laugier de 1977, onde “première” fora traduzido como “primitive”, e que mesmo assim teria sido relacionado ao estado do homem, não a condição de sua edificação. A utilização primeira do termo dentro de bibliografias de âmbito arquitetônico pode ter acontecido em 1759 como “construção primitiva” na obra **“Treatise on Civil Architecture”**, de William Chambers. Semper também trouxe o termo à tona quando se referiu ao construtor *primitivo* em seu conceito arquitetônico do humano impulsivo em procurar proteção e praticar decoração, provavelmente, partido do sentido do *primitivo* enquanto original.

Adolf Loos em 1908 por sua vez poderia ser um dos responsáveis da introdução do termo em sua densa interpretação na arquitetura. Sua obra “Ornamentos e crime” eleva o termo, e o leva a dimensões provavelmente sem volta. Talvez a partir deste ponto, o *primitivo* tanto pejorativo de Loos, quanto adorativo de Rudofsky, que adicionaria a caldeirada ingredientes como: “vernacular, espontâneo, anônimo, sem-pedigree e indígena”⁵⁶, toma diversas vertentes de significados, sem realmente sabermos onde se encontraria o *primitivo*. Se passarmos para o cristianismo e sua concepção sobre o primeiro homem, ficamos sem muitas repostas relacionadas a casa que este homem, no caso Adão, habitou.

Rudofsky comenta como esta “première” habitação não seria mencionada no conto do primeiro homem da história: “*Curiously, the holy book has nothing to say about Adam’s house. Although it gives a comprehensive account of the bungled fist clothes, Adam’s attempts at building a shelter are not mentioned.*”⁵⁷ Mas teríamos detalhes da primeira habitação móvel, e do primeiro aranha-céus construídos pela humanidade: “The surrealist stories of Noah’s Ark (the first mobile dwelling) and the Tower of Babel (the first high-rise) become as familiar to the child as *Cinderella* and *Snow White*”⁵⁸. Tanto a Arca de Noé, ou a Torre de Babel, dentro de suas qualidades surrealistas, seriam os primeiros de suas categorias a serem concebidos. Mesmo assim não é comum adjetivá-los pelo termo primitivo. Não existe a primitiva **Arca de Noé**, ou a arcaica, sem pedigree **Torre de Babel**. Porém, esta classificação veio a mim de forma intuitiva quando olhei a primeira vez o *xapono* na imagem referência. Mas se não nos é comum empregarmos este termo a construções, onde dentro de sua real etimologia, primus de primeiro, seriam convenientes, certamente não é com esse expediente que utilizaríamos esta terminologia para o *xapono*, mesmo sendo considerada uma das únicas e possivelmente a **primeira** casa comunitária dentro de suas peculiaridades que se tem conhecimento junto aos povos ameríndios. Ainda mais se olharmos para a simplicidade e eficácia desta estrutura, assim como Rudofsky olhou para a casa Lindenthal: “*With (so-called) primitive architecture we stand on less secure ground. Engrossing as it is, it does not much lend itself to comprehensive classification. Its boundaries are hard to define. The more carefully one looks at the reconstruction of a Lindenthal house (neste caso, o Shabono), the more one hesitates to call it primitive.*”⁵⁹

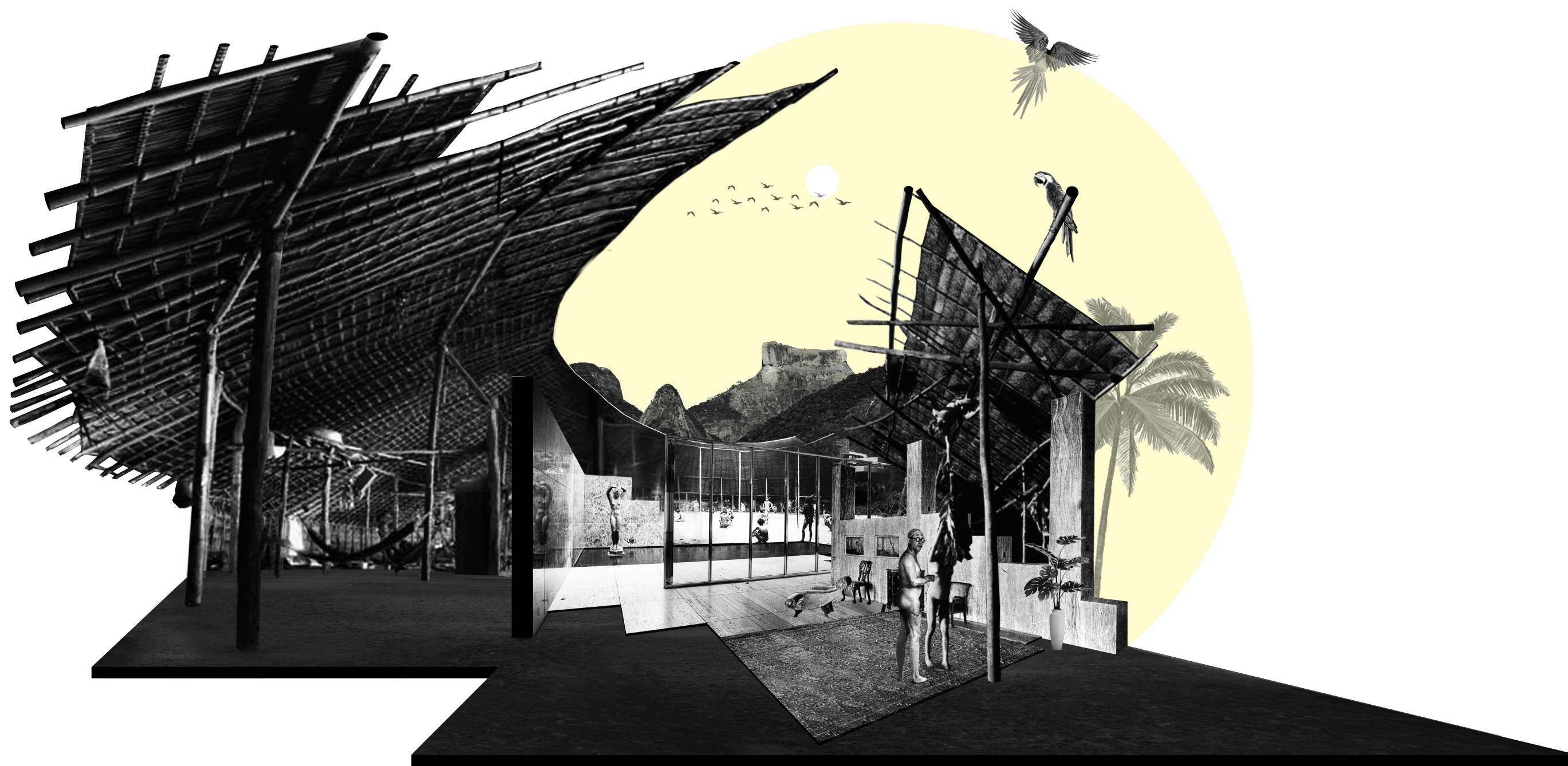
Onde portanto estaria o *primitivo*? Seria sempre algo distante como os objetos de Rudofsky ou estaria perto, como ruínas das velhas cidades europeias? Estaria na floresta amazônica Yanomami? Ou num bairro clandestino na costa da Caparica transvestido de informalidade? Vitruvius cita Portugal como uns dos sítios onde encontraríamos o *primitivo*, Rudofsky cita Alemanha, Semper, o caribe. Teria, portanto, o *primitivo*, um lugar específico? Ou seria algo apenas fundado no ideal imaginário de quem o classifica? E para além disso, o que seria o *primitivo*? Se voltarmos à primeira citação desta dissertação, segundo Le Corbusier, o *primitivo* definitivamente também não seria o homem. Tamanha é a complexidade do pensamento e cosmologia daqueles que, há tempos, foram classificados por este termo, como os Yanomami, que seria impossível considerá-los *primitivos* em qualquer sentido da palavra. Mas, no que toca os seus recursos, seriam estes *primitivos*, como defendeu Corbu? O que realmente significaria os “moyens primitifs” que Corbusier cita? Seriam seus “tracés régulateurs” de uma linguagem geométrica para lutar contra a “arbitraire” de uma caverna? Talvez uma *bitola*⁶⁰, mais eficaz do que os membros do corpo para obter medidas mais exatas? Mas se “L’idée est constante, en puissance dès le début”, o homem não *primitivo* teria de chegar à conclusão de que o próximo passo em sua construção seria melhorar suas ferramentas para se adaptarem o mais próximo possível de sua “visão altaneira”? Se analisarmos por este ponto de vista, voltaríamos a colocar em causa a minha primeira observação sobre a imagem da casa **Yanomami**.

Até que ponto estes indígenas poderiam se enquadrar nesta afirmação do autor? Os seus recursos continuam, de certa forma, *primitivos* ao compará-los com a tecnologia atual, ou mesmo com as “máquinas de habitar” de Corbusier.

20. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1974.

21. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1972.

22. Wakata-ú, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1974.



³⁴ ALBERT, “Urihi A: a terra-floresta Yanomami”, p. 11-12, 2009.

³⁵ ARIAS, Hortensia, “Los Yanomami”, p. 17, 2011.

³⁶ ALBERT, B. in “Povos Indígenas no Brasil”, 2018, <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami> [consultado em 10-08-2019].

³⁷ ANDUJAR, C. “Exposição Yanomami 1990 / O extermínio continua. Até quando? (1974-1990) in Um Triste Fim.

³⁸ “How Napoleon Chagnon Became Our Most Controversial Anthropologist” in in The New York Times, EAKIN, E, 2013, <https://www.nytimes.com/2013/02/17/magazine/napoleon-chagnon->] americas-most-controversial-anthropologist.html [consultado em 07-08-2019].

³⁹ _____, in “Encontros”, p. 117, 2008.

⁴⁰ GONÇALVES, S. “A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar”, p. 158, 2016.

Os Yanomami na sua maioria, não utilizariam mais do que ferramentas simples, como facões, para o corte dos materiais de suas construções. Não usam Neoprene nas juntas, ou parafusos de aço galvanizados para afixação dos seus elementos de madeira. Se olharmos por esta perspectiva, não de comparação, pois partiríamos para uma complexidade muito além do que abordo aqui e irrelevante para esta condição, mas de empréstimo exemplar, a tentativa de uma melhor compreensão do termo *primitivo*, e os “moyens primitifs” de Le Corbusier, *a priori*, seríamos remetidos a duas possibilidades: seriam os Yanomami *primitivos* pela falta de uma “ideia forte e constante desde seu início” resultando numa suposta estagnação evolutiva de seus recursos construtivos? Ou seus recursos, meios *primitivos* no ponto de vista abordado, continuam nesta condição pela possibilidade de não ter havido a necessidade de “aprimorá-los”? Basicamente, a simplicidade de suas construções pode se dever, não ao fato de seus recursos, meios, ou ferramentas serem *primitivos*, mas pelas suas necessidades irem ao encontro da simplicidade construtiva que praticam? Rudofsky também cita esta suposta estagnação evolutiva:

“So-called primitive peoples have none of the devil-may-care attitude when confronted with the reality of the environment. Above all, they have no desire to dominate it. Admittedly, the vernacular’s unforgivable weakness is constancy. Unlike the apparel arts or pedigreed architecture, it follows no fads and fashions but evolves only imperceptively in time. As a rule, it is tailored to human dimensions and human needs, without frills, without the hysterics of the designer. Once a lifestyle has been established and habit has begotten a habitation, change for change’s sake is shunned.” ⁶¹

A constante condição, citada pelo autor estaria presente no *xapono* enquanto conceito funcional, mas o mesmo não poderia ser dito sobre o seu desenho e forma. Não existiria uma construção igual a outra, mesmo dentro da mesma tribo e zona territorial. Talvez pela falta da bitola anteriormente mencionada, ou pela condição de que cada construção se adaptaria ao clima que se encontra, envolvente que se insere, e necessidades de seus habitantes.

E se, ao contrário de Rudofsky, dermos autoria às “exóticas habitações”⁶² catalogadas em seus livros, e olharmos o *xapono* como sendo oriundo de mestres construtores indígenas – desconhecidos porém existentes – esquecendo todas as diferentes terminologias utilizadas até o momento, e olhando apenas para a origem etimológica da palavra “arquiteto”, utilizando-a, não como um título acadêmico, mas apenas como um adjetivo funcional, talvez, poderíamos relacionar esta arquitetura indígena a mentes brilhantes desta disciplina: Loos, que obviamente estava equivocado em sua analogia entre Papuans e uma criança de dois anos, talvez empregasse maior idade aos *arquitetos* Yanomami pelo bom gosto na falta de ornamentos de suas funcionais estruturas, ou pelos detalhes manuais de suas belíssimas coberturas que para além de impor admiração a qualquer craftsman,⁶³ é imputo de uma complexidade suficiente para descapacitar “as pessoas noventaistas”, até mesmo contemporâneas, de a reproduzi-las facilmente; Venturi poderia adicionar esta estrutura aos seus exemplos de *double-functioning*,⁶⁴ onde de forma literária, faria se sentir nesta maloca/casa-aldeia, centro de eventos/habitação, igreja/casa Yanomami; e apesar da sua eficaz funcionalidade, também não procurariam resolver todos os problemas arquitetônicos, e ao invés de escondê-los, como Wright ou excluí-los como Mies⁶⁵, exemplificando assim a sua complexidade e contradição na arquitetura.

O *xapono*, como descrito no capítulo anterior, possui inúmeras qualidades arquitetônicas, talvez a mais interessante delas, seja a adaptação à sua zona de implantação e a extrema eficácia funcional dentro de uma grande simplicidade construtiva, procurando “apenas” suprir as necessidades da sociedade que a habita. Sendo assim, continuando estas comparações alusivas, podemos relacionar esta abordagem com as grandes máximas de algumas das referências bibliográficas aqui citadas. Dentro do resguardo a uma análise estritamente literal, poderíamos comparar esta simplicidade construtiva Yanomami com o “*Less is more*”, de Mies, e o “*Less is a bore*” de Venturi, e, a partir de uma análise tanto arquitetônica, quanto cultural, chegaríamos uma nova máxima Yanomami: ***Less is enough!***

24. *Urihi-a, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.*



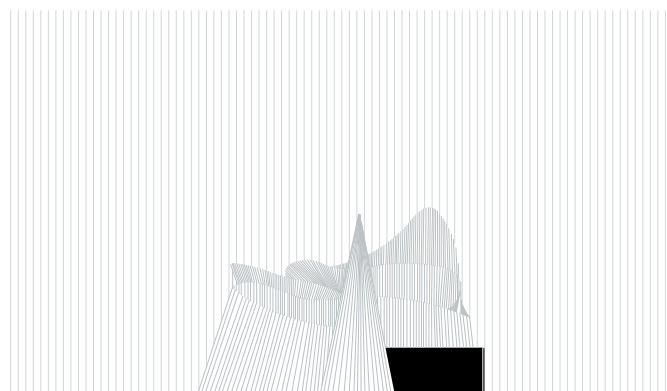
CONCLUSÃO

Tanto o primitivo, quanto o exótico sugerem algo distante. Um raciocínio de diferenciação, e apreciação paternal. Um por ser bonito e diferente, outro por ser fundamental e inspirador. Analisando esta dicotomia por uma abordagem silogística, ambos estariam conectados, como na imagem que serviu como ponto de partida para esta reflexão. O exotismo estaria presente na casa primitiva por não ser daqui. Mas, se pensarmos nos termos, como os Yanomami pensam a natureza, todos seríamos exóticos, e o primitivo estaria presente na arquitetura, não como exemplo, mas sim como parte integrante. O exotismo do ser, e o primitivismo do objeto perderiam força por serem projetadas em um espelho, ao alcance das mãos de quem o observa. Nesta condição, toda a arquitetura seria primitiva, dentro dos recursos, e do universo social em se encontra. O pertinente interesse do arquiteto em olhar para este espelho, demonstraria uma certa sensibilidade para com suas escolhas contemporâneas, resultando numa arquitetura de qualidade, não apenas por se adaptar ao local onde se insere, mas por possuir uma latente essência primitiva. O primitivo estaria para o lugar, assim como a alma estaria para o animal.

Portanto, após esta viagem acadêmica, olho para esta imagem não como a visão do nosso passado, nem como uma condição para o nosso possível futuro primitivo, mas como um exemplo singular. O *less is enough* Yanomami. E, talvez, poderíamos traduzir este exemplo para nosso mundo capitalista, evoluído, e, obrigatoriamente, cada vez mais sustentável, como um *less is necessary*, tendo em vista as situações atuais que possivelmente condicionarão o nosso futuro.

“Os brancos desenharam suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras nos nossos antepassados dentro de nós. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos xapiripe sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos, que nos ensina a sonhar. Quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos xapiripe não sonha, só dorme como um machado no chão. **Vocês, brancos, sabem, mas vocês não sonham.**”

Davi Kopenawa, 2016.



PEI KEYO - IXI
casa para lugar nenhum



C O N T E X T O

*A house for no place.
The house has no place.
Therefore, it has all places.
The house has five (5) spaces.
The house is for an art collector.
Each space has one (1) piece of art.*

Uma casa para lugar nenhum. Esta casa se chama **Pey këyo ixi**. Ela não tem portas, nem janelas, apenas entradas ou saídas. Não tem sala, cozinha, quartos ou casas de banho, mas um espaço para estar, uma zona com fogo para cozinhar, um lugar protegido para descansar, uma abertura zenital para se banhar, e uma isolada torre monumental para depurar. Esta casa tem cinco espaços envolvidos pela natureza, mas não tem lugar. Esta casa incomum é um pavilhão, uma instalação, um refúgio, um local de oração e reflexão. É também uma galeria que abriga cinco obras de arte, com os espaços concebidos para sua exposição. E na infinita profundidade da escuridão de suas paredes pode se encontrar uma conexão intensa, não apenas com as belíssimas obras nelas expostas, mas também com a natureza que a envolve e com a alma de quem a experimenta. Um refúgio que externa a arte e dá acesso a um percurso com destino ao interior da natureza humana. Um lugar único, igual a lugar nenhum. Uma casa sem lugar, que possui todos os lugares. Uma casa. Um **Pey këyo ixi**.

Portrait of a Man in a Red Turban

Jan van Eyck
(26 x 19cm)



“This famous Flemish painting, is one of several famous panel paintings by the painter Jan Van Eyck (1390-1441), one of the foremost pioneers of the early Netherlandish Renaissance. It was first described as a self-portrait in 1655, although this view was not unanimous, and the identification remains tentative. The inscription at the top of the frame has been cited as strong evidence in favour. It reads “Als Ich Can” (as I/Eyck can) - which is a pun on the painter’s name. Through his control of the medium, Van Eyck becomes ineffably present in the image through the way in which he alone has the skill to render invisible the mark of each brushstroke.” (Visual Arts of Cork, 2020)

Betty

G. Richter
(102 x 72cm)



“The canvas is a portrait of Gerhard Richter’s daughter “Betty”, from a photo taken 10 years before the artist painted it. Part of a series of oil paintings of his children. Evidently in this Vermeer quality rendition and direct reference back in time, there is no attempt to hide the fact that a photo has acted as the modern-age sketch either. The pose is breaking conventions in portraiture. The daughter turns away from the camera and the viewer looks into one of Richter’s monochrome works from the mid-70s. For this painting it would be tempting to whip up some psycho-babble about the inherent isolation in that disenfranchised stance.” (Xamou Art, 2016)

Saints Jerome and John the Baptist

Masaccio
(125 x 59cm)



“Masaccio was the most revolutionary painter of the Early Renaissance. Saint Jerome, wearing his red cardinal’s hat, and Saint John the Baptist stand side by side on a grassy hillock. Saint John’s sturdy toes interrupt a carpet of wild flowers, including yellow dandelions, violets and strawberries. Saint Jerome who lived in the fourth century, was a cardinal and biblical scholar who translated the Bible from Greek to Latin. At his feet is a lion. It lifts its paw up to the saint and looks at him with an imploring expression. When Jerome was living as a monk near Bethlehem he pulled a thorn from a lion’s foot; from that moment it was his companion and protector. In his left hand he holds a Bible, its weighty pages curling over at the top edge. It is open at the first page of the Old Testament which describes the creation of the world. In his right hand he holds a model of a church which may represent Santa Maria Maggiore in Rome.” (The National Gallery, 2020)

Four Darks in Red

Mark Rothko
(260 x 295cm)



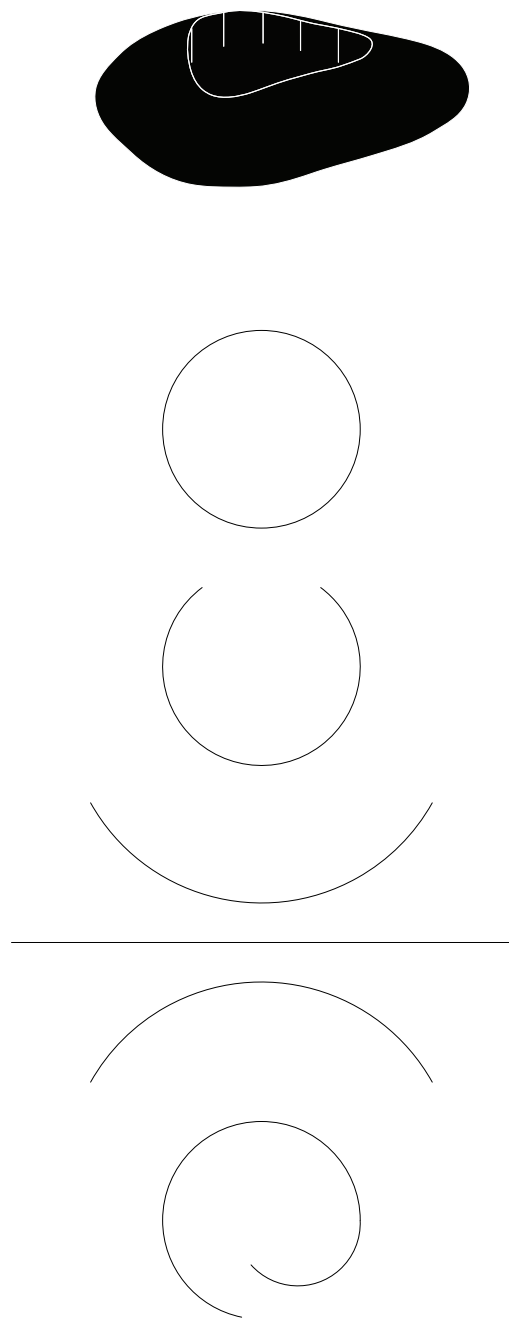
“Four dark rectangular areas of different proportions dominate this composition, while emerging from and receding into a luminous red background. When this nearly three meters wide canvas is seen closeup, the viewer is engulfed in an atmosphere of color and intense visual sensations. The weightiest dark color is at the top of the canvas while a softer roseate glow emanates from below, creating a reversal of visual gravity. Rothko believed that such abstract perceptual forces had the ability to summon what he called “the basic emotions—tragedy, ecstasy, and doom. In some cases, you might be able to spot one color glowing through the thin layer of paint on top of it. And look at the second shape from the top—you might almost imagine getting lost in that deep, textured black. For Rothko, the drama was in the play of the colors and shapes”. Rothko wanted viewers to get close to his art and experience the big emotions he felt while painting.” (Whitney Museum of American Art, 2020)

Fernando Pessoa

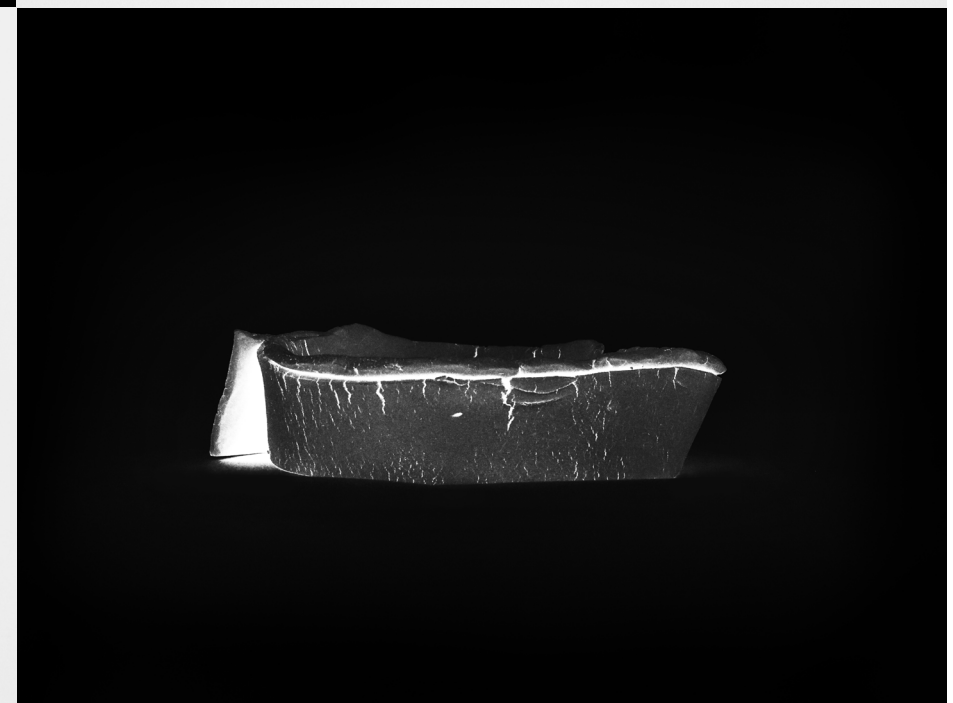
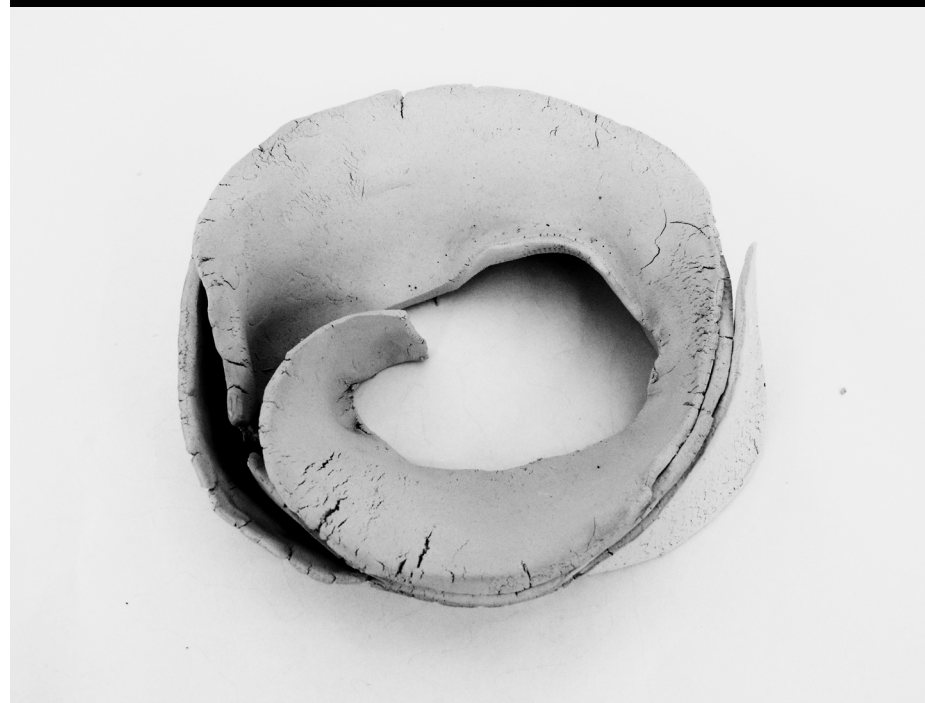
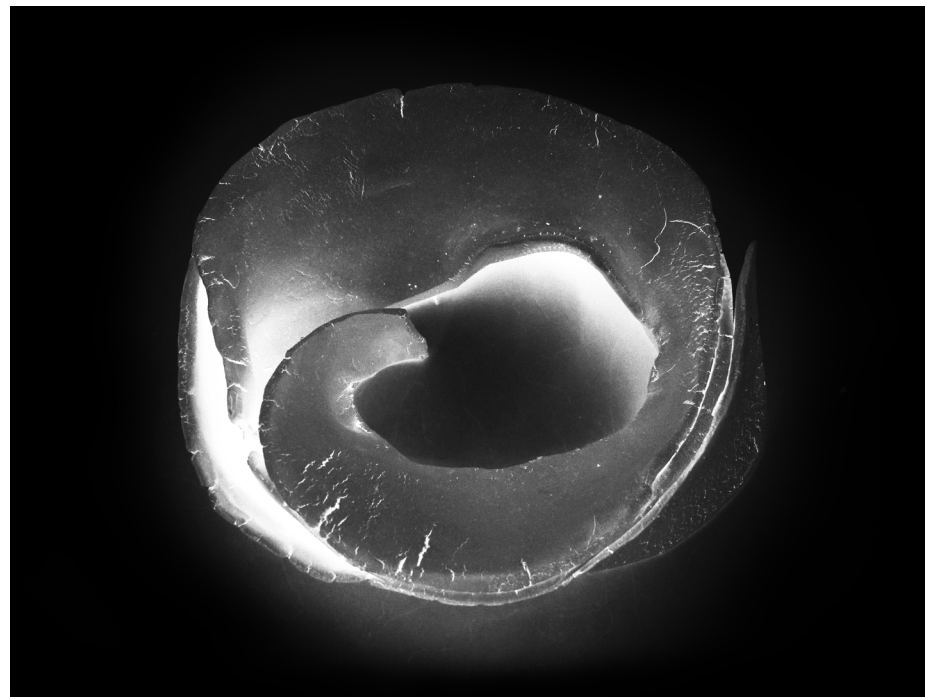
Richard Serra
(900 x 300 x 20cm)



“The monumental sculptures of Richard Serra, one of the preeminent sculptors of the 20th century, emphasize or alter viewers’ perceptions of space and proportion. “It’s all about centralizing the space in different ways. How people move in relation to space, that’s essentially what I’m up to,” he has said. Inspired early in his career by modern dance—notably through his relationship with members of New York City’s influential Judson Church dancers—and Japanese Zen gardens, the artist sought to create works that engage viewers in movement, taking in his large-scale sheet metal pieces by navigating the space around them. “I have a certain obstinacy, a certain willfulness that has got me in trouble, but it has also got me through,” he has quipped.” (Artsy, 2018)



VII. Conceito do círculo para a espiral.

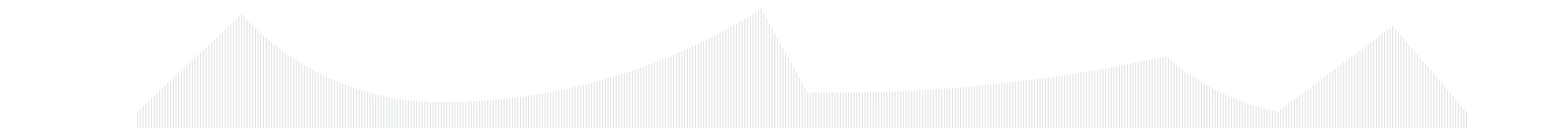


VIII. Maquete de estudo em argila. Conceito de espiral.

CONCEITO

Um Plano

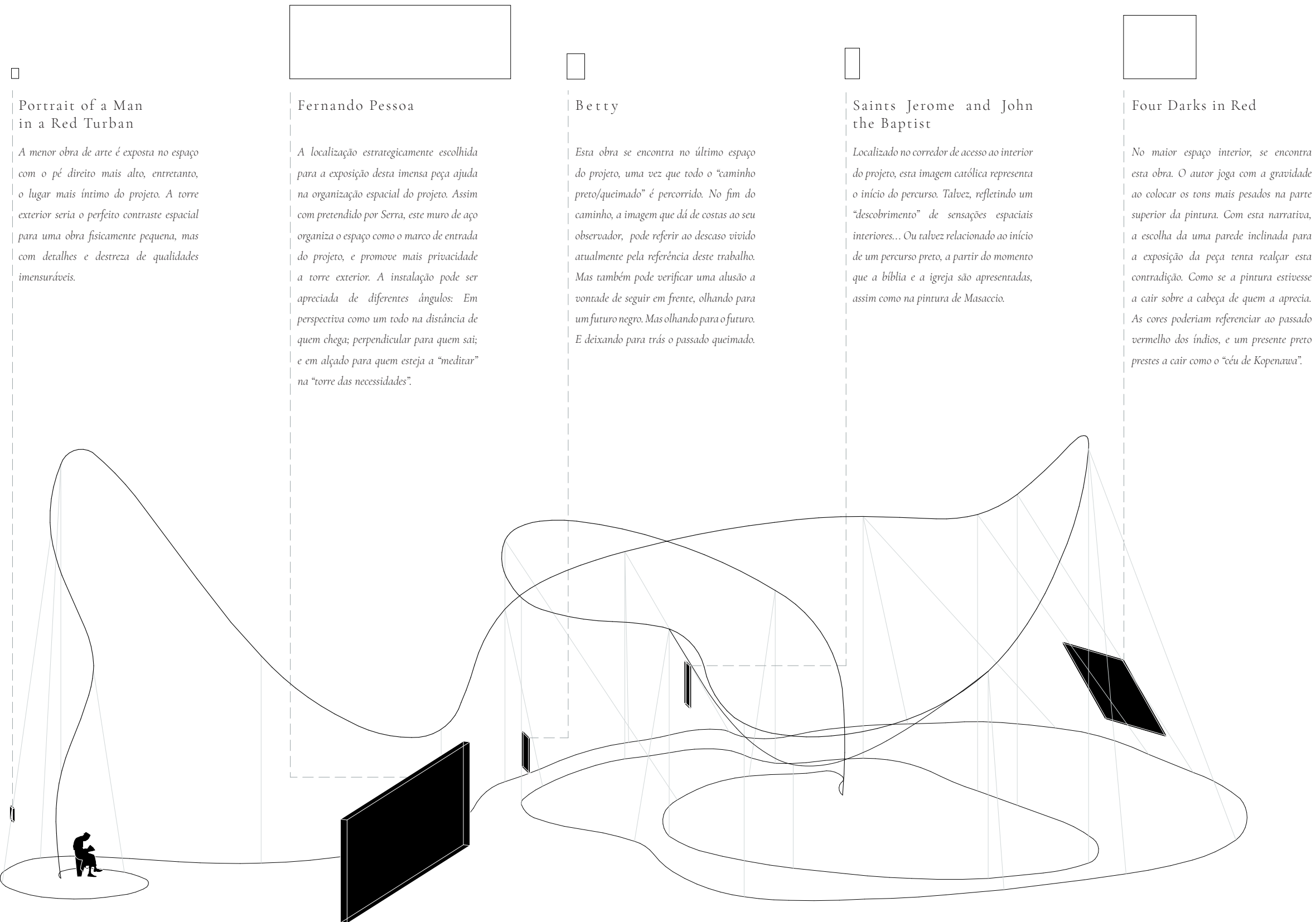
O *xapono* e sua extremamente funcional estrutura é composta por vários elementos verticais que apoiam um teto, uma cobertura, um plano cônico constituído por folhas de palmeiras. E apenas um simples plano resolve a arquitetura desta casa. Um teto/parede que vai ao encontro das necessidades do abrigo, conforto e costumes do povo que o habita. Tendo esta abordagem arquitetônica como inspiração, e sua simplicidade construtiva como referência, o conceito deste projeto consiste na utilização de apenas dois materiais e um único plano espiral, traduzido em uma parede/teto composta por elementos verticais, nomeadamente, troncos de madeira alinhados e encastrados num chão de terra batida. Estes troncos organizados em uma linha espiral policêntrica, possuem diferentes ângulos de inclinação e comprimentos que variam de acordo com a necessidade da concepção dos espaços interiores, sempre condicionados pela sua tecnologia construtiva, resultando numa sucessão de espaços, por vezes estreitos, com um pé direito baixo como um corredor de conexão, outros amplos, arejados com um alto pé direito remetendo a uma espaçosa catedral, todos conectados num percurso que termina num pátio central. Para solucionar uma zona privada necessária para uma casa de banho sem quebrar a única linha modeladora do espaço, uma torre monumental é concebida numa de suas extremidades. Levando as necessidades fisiológicas para fora da casa, tendo novamente a solução indígena como referência. O espaçamento dos troncos varia de acordo com a necessidade e área do plano, como mais cerrados no perímetro exterior ou afastados nas paredes interiores, dando acesso ao pátio central ao conectar os espaços de forma transversal e permitindo a entrada de luz natural durante o dia, e um ténue lusco-fusco durante a noite misturados pela luz relaxante de uma fogueira central, e o calmo brilho da luz do luar. Semelhante ao plano teto/parede dos Yanomami, esta parede/teto dá voltas a si própria remetendo as danças praticadas nos rituais *xamânicos* deste povo. Os diferentes ângulos dos elementos verticais traduzem uma forma quase abstrata, e assim como os movimentos em suas danças, concebem um ritmo natural condicionado pela sua própria materialidade, resultando em interessantes espaços interiores. Ainda relacionado ao credo Yanomami, no processo tão importante de cremação dos mortos com intenção espiritual de libertar suas almas, e da incineração de seus antigos *xaponos* para que os vivos possam se libertar de seu passado a modo de seguir em frente dentro do seu presente, a materialidade da casa é condicionada com um processo de carbonização, (já tão comum nas florestas amazônicas) contrastando com os fachos de luz filtrados pelos espaçamentos entre as estruturas, com o intuito de remeter aos espaços oníricos já abordados, onde a luz seria o elemento principal cortando o fundo escuro que lhe daria destaque. O resultado deste plano espiral é um percurso. Um caminho ao interior de um espaço arquitetônico, e ao mesmo tempo, ao interior de quem o experimenta. Também como uma tentativa de representar o percurso Yanomami por vezes sombrio e escuro, um caminho de sonhos queimados, mas com a esperança de um futuro banhado por luz e proteção, encontrado ao fim do percurso. Numa ligação sensorial entre o céu e a terra. Num pátio central.



IX. Plano de elementos verticais por extenso. Esc. 1/500



X. Alçados do projeto. Esc. 1/500



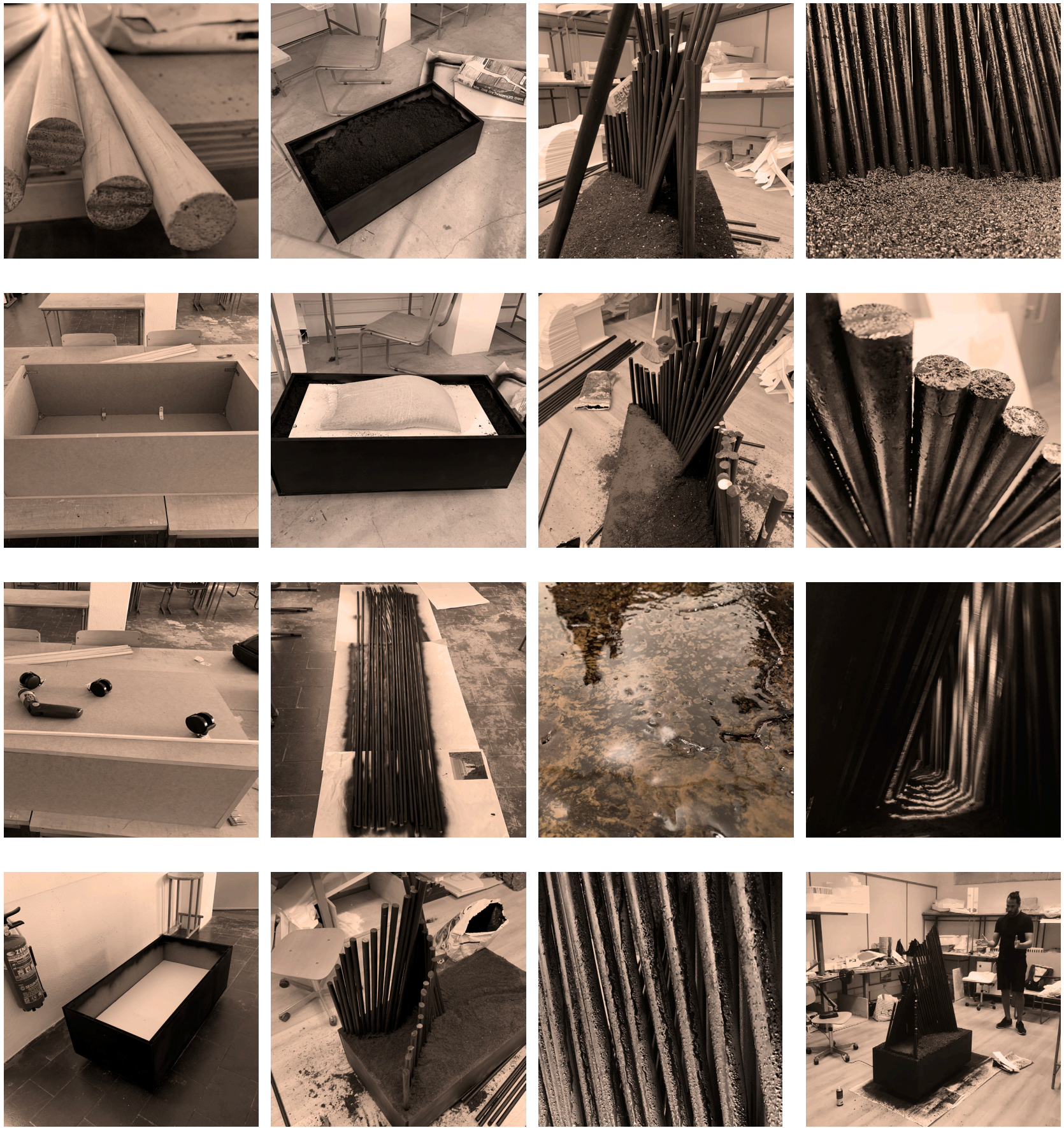
XI. Vista axonométrica do projeto e exposição das obras de arte.



XII. Processo de construção da maquete. Esc. 1/50.



XIII. Maquete do projeto - Madeira, Argila e Café. Esc. 1/50.



XIV. Processo de construção da maquete. Esc. 1/10.



XV. Maquete do projeto - Madeira, Terra, Café e Canela. Esc. 1/10.









ÍNDICE DE IMAGENS

01. Yanomami, Catrimani (Wakatha-u) TYh, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1974.	21. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1972.
02. Yanomami, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1998.	22. Wakata-ú, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1974.
03. Sem título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1972.	23. Fotomontagem autoral: Lugar
04. Yanomami, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.	24. Urihi-a, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.
05. Adaptação autoral da imagem: “The Curious in Ecstasy or Shoelaces” Louis François Charon, London, 1815.	I. Fotomontagem do projeto - Fotografia: Sebastião Salgado.
06. Esquiço autoral de representação: “The Dawn Of Man” 2001: Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968.	II. “Portrait of a Man in a Red Turban”, Jan van Eyck, 1433.
07. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.	III. “Betty”, Gerhard Richter, 1988.
08. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.	IV. “St. Jerome and St. John the Baptist”, Masaccio, 1478.
09. Desabamento do céu / O fim do mundo, da série: “Sonhos Yanomami”, Claudia Andujar, 1976.	V. “Four Darks in Red”, Mark Rothko, 1958.
10. Guerreiro de Toototobi, da série: “Sonhos Yanomami”, Claudia Andujar, 1976.	VI. “Fernando Pessoa”, Richard Serra, 2007-2008.
11. Adaptação da imagem: “The seven veils of the male stomach pit”, The Unfashionable Human Body, Rudofsky, 1972.	VII. Conceito do circulo para a espiral.
12. Fotomontagem autoral: Humanoide Animal.	VIII. Maquete de estudo em argila, conceito de espiral.
13. Sem Título, da série: “Reahu”, Claudia Andujar, 1976.	IX. Plano de elementos verticais por extenso. Esc. 1/500.
14. Sem Título, da série: “O invisível”, Claudia Andujar, 1976.	X. Alçados do projeto. Esc. 1/500.
15. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1976.	XI. Vista axonométrica do projeto e exposição das obras de arte.
16. Sem Título, da série: “O invisível”, Claudia Andujar, 1976.	XII. Processo de construção da maquete. Esc. 1/50.
17. Esquiço autoral de representação: Mapa de Localização do território Yanomami na floresta Amazônica, divisa entre Brasil e Venezuela.	XIII. Maquete do projeto - Madeira, Argila e Café. Esc. 1/50.
18. Exemplos de diferentes shabonos espalhados pela floresta amazônica.	XIV. Processo de construção da maquete. Esc. 1/10.
19. Esquiço autoral de representação: Desenho axonométrico da estrutura construtiva do xapono e sua funcionalidade.	XV. Maquete do projeto - Madeira, Terra, Café e Canela. Esc. 1/50.
20. Sem Título, da série: “A Casa”, Claudia Andujar, 1974.	XVI. Planta baixa do projeto. Esc. 1/60.
	XVII. Secção transversal a-a’. Esc. 1/60.
	XVIII. Fotomontagem: exterior do projeto.
	XIX. Fotomontagem: interior do projeto.

BIBLIOGRAFIA

ALBERT, Bruce. “Urihi A: a terra-floresta Yanomami”, Institut de Recherche pour le Developpement: São Paulo, 2009.

ALBERT, Bruce; GOMEZ, Gale Goodwin. Saúde Yanomami: um manual etno-linguístico. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1997.

ALBERT, Bruce; SANTOS, Laymert; MOTTA, Gisela; SENRA, Stella; LIMA, Leandro. Xapiri. Documentário: Rio de Janeiro, 2012.

ARIAS, Hortensia C. Los Yanomami. Los Yanomami, 2011.

CARBONCINI, Anna. Em busca de uma essência. In: ANDUJAR, Claudia. São Paulo: DBA, 1998.

CHAGNON, Napoleon A. Yānomamö: the fierce people. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1968.

CHAGNON, Napoleon A. A Man Called Bee. Film by Napoleon A. Chagnon, Department of Anthropology Pennsylvania State University & Timothy Asch Department of Anthropology Harvard University, 1974.

CURY, Otávio. Como Fotografei os Yanomami. Outros Filmes: São Paulo, 2018.

DONNER, Florinda. Shabono. Delacorte press: New York, 1982.

FORTY, Adrian. Primitive, the Word and the Concept in Jo Odgers et al., eds, Primitive: Original Matters in Architecture, New York: Routledge, 2006.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar. Revista Gama, Rio de Janeiro, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

KOPENAWA, Davi. A Casa. In: ANDUJAR, Claudia. Yanomami. São Paulo: DBA, 1998.

LECLERC, G. Crítica da antropologia. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

LE CORBUSIER. Vers une architecture, Paris: Ed. G. Crès, 1923.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Papyrus, Campinas-SP, 1989.

----- . Tristes Trópicos. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

----- . “Race et Histoire”. In: Anthropologie Structurale Deux. Paris: Plon. 1973a [1952]. p. 377-422.

----- . Antropologia estrutural. São Paulo: Cosac & Naiff, 2008 [1958].

LIMULJA, H. O Desejo dos Outros: Uma Etnografia dos Sonhos Yanomami. PPGAS/UFSC: Florianópolis, 2019.

LIZOT, Jacques. O círculo dos fogos. Feitos e ditos dos índios Yanomami. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LIZOT, Jacques. Diccionario enciclopédico de la lengua yanomami. Editorial Ex Libris: Puerto Ayacucho, 2004.

LOOS, Adolf. Ornament and Crime. Penguin Classics, London, 2019.

MAISTRE, Xavier de. A Journey Around My Room. Hesperus Press, London, 2004. (1794).

RAMIREZ, Henri. Iniciação à língua Yanomami. Manaus: São Gabriel da Cachoeira/Inspecoria Salesiana Missionária da Amazônia (ISMA)/Missão Salesiana Sagrada Família do Rio Marauíá, 1993.

RUDOLFSKY, Bernard. The Prodigious Builders, Harcourt Brace Jovanovich, Nova Iorque e Londres, 1a ed., 1977.

----- . The Unfashionable Human Body. Rupert Hart-Davis Ltd, Nor-wich, 1972.

----- . Architecture Without Architects. University of New Mexico Press, 1964.

----- . Are Clothes Modern? P. Theobold: Chicago, 1947.

VENTURI, Robert, Complexity and Contradiction in Architecture. The Muse-um of Modern Art, New York, 1966.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. Cadernos de Campo, n. 14-15, 2006.

----- . A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropolo-gia. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

----- . Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Mana, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

----- . Araweté, os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, Anpocs, 1986.

----- . Encontros. Azougue: Rio de Janeiro, 2008.

YANOMAMI, Davi Kopenawa. A Casa. In: ANDUJAR, Claudia. São Paulo: DBA, 1998.

