

sexta feira



antropologia artes humanidades

exta feira antropologia artes humanidades

editorial

O desejo e o empenho do corpo editorial em conceber esta publicação nasceu como o ato criador do bricoleur (personagem evocada por Claude Lévi-Strauss): combinar materiais de diferentes proveniências, cujo resultado só toma forma na instantaneidade e no imprevisto, tendo como ponto de partida uma estrutura. Tínhamos a estrutura – uma “revista” – e a vontade de aproximar elementos desconstruídos, arriscar receitas e ingredientes exóticos, abrir espaço para a ebulição de idéias, imagens, diálogos, encontros e duelos. Sabíamos, sobretudo, que o resultado dessas aspirações teria seu gosto saboreado pela surpresa.

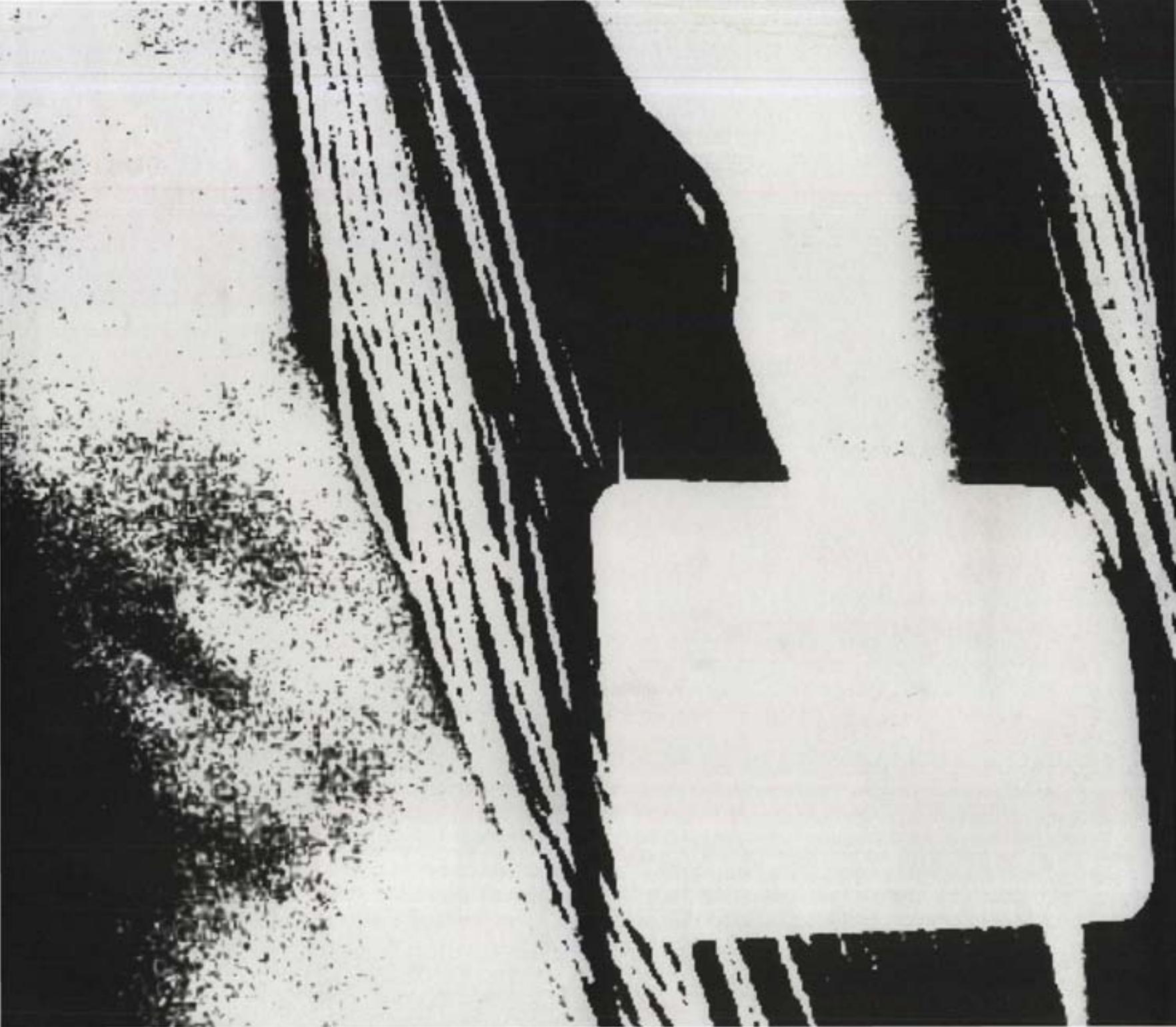
A antropologia é nosso prato principal, não só por ser o corpo editorial vinculado a essa disciplina, mas porque a grande questão antropológica, que é também seu principal dilema, vem conciliada à nossa proposta: pensar no geral por meio do(s) particular(es); encontrar unidade em meio à diversidade; vivenciar a tensão entre a igualdade e a diferença; mergulhar na fluidez da identidade e da alteridade.

Investidos do espírito da bricolagem, procuramos reunir materiais que remetem não somente à antropologia, mas que dialoguem com ela em uma arena mais ampla, que inclui a história, a psicanálise, a sociologia, as artes plásticas, as imagens óticas e eletrônicas, fixas e em movimento. A esses conteúdos foram acrescentados diferentes estilos: densos, arejados, subjetivos, acadêmicos, etnográficos, irônicos... mas que se aproximaram uns dos

outros por fazerem coincidir alguns temas. Sendo assim, integram o cardápio deste primeiro número os usos da imagem na antropologia, a identidade brasileira revisitada, os novos movimentos urbanos, o imaginário do sertão e a narração como forma por excelência de compartilhar experiências e saberes.

Procuramos fazer com que essa publicação viesse a ser ela mesma uma narrativa, de modo que seu conjunto dissesse algo diverso daquilo contido nos textos singulares. Para tanto, foi fundamental comprometer imagem e texto na confecção de cada página. Desta forma, os arquitetos do projeto gráfico assumem junto ao corpo editorial a maternidade desta iniciativa.

Por fim, o nome. Sexta-Feira é o dia esperado, em que se abre a casa à rua. Une o cotidiano à festa, o trabalho ao ócio, a fadiga ao tédio, a razão à embriaguez. É ainda a figura emblemática do indígena que devolveu a Robinson Crusoe o conforto do convívio humano; trazendo, porém, os dilemas éticos, morais e existenciais de estar com alguém que compartilha da mesma substância humana, mas no qual não se reconhecem os costumes, os valores e mesmo a aparência física. Se a antropologia nasceu do contato entre “Crusoes” e “Sexta-Feiras”, hoje, passado mais de um século, essas personagens já não estão apartadas entre a Europa e o “Novo Mundo”; ao mesmo tempo que se fazem cada vez mais próximas, tornam mais intensos os matizes de suas diferenças. Agora, em tempos de Sexta-Feiras, parafraseando Geertz, “somos todos nativos”.



[índice]

editorial

2

Sylvia Caiuby
apresentação

6

O (velho e bom) caderno de campo
jósé guilherme cantor

8

magnani

o narrador

40

prelúdio valéria macedo

leon ferrari

narrador de imagens
florescia ferrari e valéria macedo

ensaio fotográfico
frederico ferrite

68

turquia

X

94

amã: o mundo invisível da metrópole
daniela carrara fábio sanchez henrique parra

12 campo e contracampo

a louca maestria de jean rouch renato szutman e evelyn schuler
jean rouch e o cinema como subversão de fronteiras renato szutman
filmografia de jean rouch
michel delahaye e jacques rivette entrevistam claude lévi-strauss

54 o olho do rei as construções
iconográficas e simbólicas em torno de um monarca tropical: o imperador d. pedro II lília schwarcz

76 O SACI-PERERÊ ente mítico liminar da cultura caipira
contraponto e notas para uma hipótese sobre sua origem social
jósé de souza **martins**

98

ser diferente ser **mix** ser igual
florença ferrari mana cecília turatti
paula miraglia valéria macedo

106

imagem **química, eletrônica, digital:** experiências antropológicas . kiko goifman

daniela thomas

114

impressões de um brasil bastardo
renato sztutman stélio marras valéria macedo

122

Sagradas Travessias: em busca da Trindade
silvana nascimento

130

o homem cordial e a
psicanálise jorge **forbes**

136

sexualidade contemporânea: de quando o vício torna-se virtude
stélio marras

140

o cru e o cozido
misturança paula pinto e silva

144

bricolagem

quadrinhos . andré toral
III mostra do filme etnográfico . sp . ana lúcia ferraz
timothy leary . alexandre 'bauru' goulart

150

posfácio editoria

ficha técnica

158

apresentação

Vivemos um tempo e um espaço com características múltiplas, desconcertantes e contraditórias. Se a tecnologia hoje nos libera de enfadonhas e intermináveis tarefas, ela igualmente aprisiona, consome nosso tempo e atenção. O tempo que levamos identificando e tirando o vírus do computador; aguardando na fila dos bancos até que o "sistema" volte a operar; freneticamente nos atualizando, gastando horas para aprender a operar um programa mais sofisticado para a edição de textos; chamando técnicos especializados para a manutenção da máquina de lavar roupas, o freezer etc., sem as quais o mundo doméstico emperra. Na academia escrevemos longos textos sobre o texto para dizer que nele já não acreditamos. Temos hoje certeza de nossas incertezas, vivemos integralmente nosso mundo fragmentado, nossa realidade material forjada em imagens imateriais.

Sexta-Feira aparece como uma publicação que procura encarar de frente esta nossa sociedade contemporânea, suas temáticas mais inquietantes a partir de uma abordagem que traduza esta inquietação. Este é o tema do

artigo e dos vídeos de Kiko Goifman, um antropólogo video-maker, que vem procurando trazer a imagem para as Ciências Humanas de modo mais conseqüente.

Vivemos o tempo da globalização, num mundo "sem fronteiras", em que a exacerbação das diferenças - étnicas, religiosas, linguísticas, políticas etc. - se impõe como um muro cada vez mais difícil de ser atravessado. Neste nosso mundo as obras de ficção - livros ou filmes - falam, freqüentemente, mais e com mais propriedade sobre nossa realidade, do que textos sociológicos ou filmes documentários. Jean Rouch, um dos entrevistados deste número, mostra bem porque isto ocorre.

Somos mulheres bem sucedidas quando ocupamos um espaço tradicionalmente masculino, esperamos encontrar nos homens a atitude tipicamente feminina com relação à casa e às crianças. Tivemos momentos fugazes do amor livre para entrarmos em seguida no amor proibido, ameaçado, encamisado. Este número traz o artigo de Stelio Marras sobre as novas "possibilidades" da sexualidade contemporânea.

Sexta-Feira não é aquela revista maçuda, tão típica das Ciências Sociais dos anos 70 e 80, cujo ranço perdura em muitas das publicações atuais. Não ignora as angústias de nosso cotidiano, ou nossos prazeres mais prosaicos, com a justificativa de ater-se a temas considerados relevantes ou política e academicamente mais corretos. Paula Pinto e Silva fala de alguns aspectos da culinária daquela bela praia do sul da Bahia que é Caraíva, tema que podemos saborear tanto quanto aqueles que são tradicionalmente objeto da reflexão antropológica, como as romarias em Goiás, analisadas por Silvana Nascimento.

É uma publicação que não abre mão da estética, da programação visual cuidadosa, da imagem como forma de linguagem. Veja e viaje com o trabalho fotográfico de Frederico Ferrite neste número. É por isso mesmo um projeto caro, no duplo sentido que esta palavra tem em português, inglês e francês. Feita com muito tesão, como diria nosso saudoso Darcy Ribeiro - alguém que vai fazer falta nos sisudos círculos acadêmicos.

Os artigos deste primeiro número retomam

o lado mais rico da experiência e frequentemente negligenciado em publicações acadêmicas: a experiência pessoal, relatada nos cadernos de campo do antropólogo, é analisada por José Guilherme Cantor Magnani, que se detém nos cadernos de antropólogos já clássicos, como Malinowski e Darcy Ribeiro; a memória trabalhada e reconstruída, um dos tesouros da história, e o recurso da narrativa são tema dos artigos de Valéria Macedo e Florencia Ferrari sobre a obra de León Ferrari. História que pode também ser desvendada através de uma análise cuidadosa da iconografia de um período, cujas imagens permitem pensar “outros tempos e outras memórias”, como afirma Lilia Schwarcz em seu artigo sobre a construção da figura pública de Dom Pedro II.

Sexta-Feira parte de uma abordagem antropológica e este é o núcleo básico dos alunos que compõem o corpo editorial. A abordagem aqui é a de uma Antropologia contemporânea, aberta às mais diversas relações de interface, diálogo e sintonia com nosso mundo (leia os artigos deste número sobre xamanismo urbano e o Mundo Mix). Alia-se à História e à Psicaná-

lise, como evidencia o artigo de Jorge Forbes sobre o Homem Cordial; mostra a importância da sintonia da perspectiva sócio-antropológica com uma cuidadosa investigação da documentação histórica disponível, como demonstra José de Souza Martins em sua análise sobre o Saci Pererê. Procura enveredar pelas artes e angústias de artistas contemporâneos através de entrevistas com seus expoentes (a entrevista com Daniela Thomas, que encerra este primeiro número retrata bem estas angústias de quem anda pelo cinema, teatro e publicidade).

A literatura é um campo rico, onde podem ser forjados os personagens que, de modo alegórico, nos remetem, seja pela negação, seja pela reafirmação, à nossa própria realidade. A loucura de Dom Quixote nos coloca em contato com a realidade das semelhanças e diferenças entre o mundo e a representação do mundo. Moby Dick e o Capitão Ahab contrapõem aparência e realidade no plano ético e moral. Na obra de Mark Twain, Huckleberry Finn é um contraponto de liberdade. Peter Pan nos

traz o tempo dos ciclos da vida. A boneca Emilia desarma a lógica dos personagens do Sítio do Pica Pau Amarelo.

Na obra de Daniel Defoe, Robinson Crusoe passa 25 anos vivendo isolado numa ilha, onde se refugiara após um naufrágio, até que se depara com Sexta-Feira, que escapa de ser comido pelos canibais que o haviam feito cativo. Sexta-Feira é um personagem comparável ao Caliban de Shakespeare, ao Huck de Mark Twain, à Emilia e a tantos outros que a literatura forjou para especular, através do outro, uma melhor visibilidade de nossa própria cultura. São nossos espelhos, através dos quais pretendemos nos enxergar. De todos eles Sexta-Feira é, provavelmente, aquele que melhor encarna o paradigma do outro como elemento da compreensão antropológica, tal como aponta o posfácio do corpo editorial.

Sexta-Feira chegou. Custou, como costumam a chegar às vezes as noites de sexta, após uma estafante semana de trabalho. Mas veio para ficar e certamente terá uma trajetória importante na discussão e reflexão de temas que nos apaixonam.



"Este livro é a edição sem retoques dos meus diários de campo nas duas expedições que fiz, entre 1949 e 1951, às aldeias dos Urubus-Kaapor. Eu tinha, então, 27 anos, o vigor, a alegria e o *elã* dessa idade, de que tenho infinitas saudades. Enfrentava sem medo marchas de mil quilômetros, temporadas de dez meses (...). Meus diários são anotações que fiz dia-a-dia, lá nas aldeias, do que via, do que me acontecia e do que os índios me diziam. Gastei nisso uns oito grossos cadernos, de capa dura, que ajudava a sustentar a escrita. Porque índio não tem mesa. Muitas vezes escrevia sobre minhas pernas ou deitado em redes balouçantes. Você imaginará a letra horrível que resultava disso".

o [velho e bom]

Assim começa o mais recente livro de Darcy Ribeiro, *Diários Índios*, uma bela edição, mais de seiscentas páginas com dados de campo, relatos das viagens e seus incidentes, descrições de ritos, desenhos, fotos, diagramas de parentesco e até rabiscos feitos pelos próprios índios.

A pergunta é: e daí? O conhecido antropólogo já não publicou o resultado de suas pesquisas em outras obras, mais bem elaboradas, de acordo com os cânones da academia? A edição destas notas traz alguma nova contribuição para o conhecimento antropológico, ou se trata apenas de uma (justa) homenagem ao ativo e polêmico intelectual? E, em termos mais gerais, qual a importância e lugar dos cadernos de campo na atividade do antropólogo?

Na verdade soa meio deslocado, *old-fashionable* mesmo, falar em caderno -principalmente em tempos de *Internet*, *cyberspace* e *sites*; o pesquisador tem hoje à sua disposição, como instrumentos de trabalho, os versáteis, portáteis e potentes *lap-tops* ou *notebooks* equipados com *modem*, ligados *on line* a *webs*, isso sem falar nos

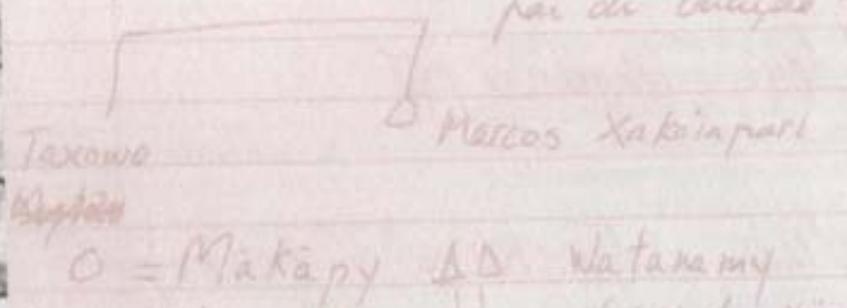
já familiares e práticos gravadores, filmadoras, câmeras fotográficas. Neste contexto, o caderno de campo mais parece um artefato jurássico, vestígio dos tempos heróicos da disciplina.

Sim, porque está se falando em caderno mesmo, o de 90 folhas, por exemplo, com espiral, formato 100 x 140 mm, próprio para a jaqueta ou o bolso de trás da calça jeans. Equipamento indispensável na mochila do etnógrafo, seja ele marinheiro de primeira viagem ou velho lobo do mar, vem sendo usado como depositário de notas, impressões, observações, primeiras teorizações, mapas, esboços, desabafos, entrevistas e garatujas de informantes. Foi o que ocorreu com Darcy Ribeiro e com Bronislaw Malinowski - para citar dois casos ilustres - e assim continua ainda hoje com antropólogos de toda as estirpes, no campo, na cidade, na aldeia.

Pode-se discutir se o caderno, em pessoa, ainda é bom para escrever; mas, parafraseando Lévi-Strauss, sem dúvida é *bom para pensar*: permite retomar a especificidade do próprio *métier* do etnógrafo.

ai de atravessar em cima da água,
andando que
falou.
- Tá bom.
- Então você

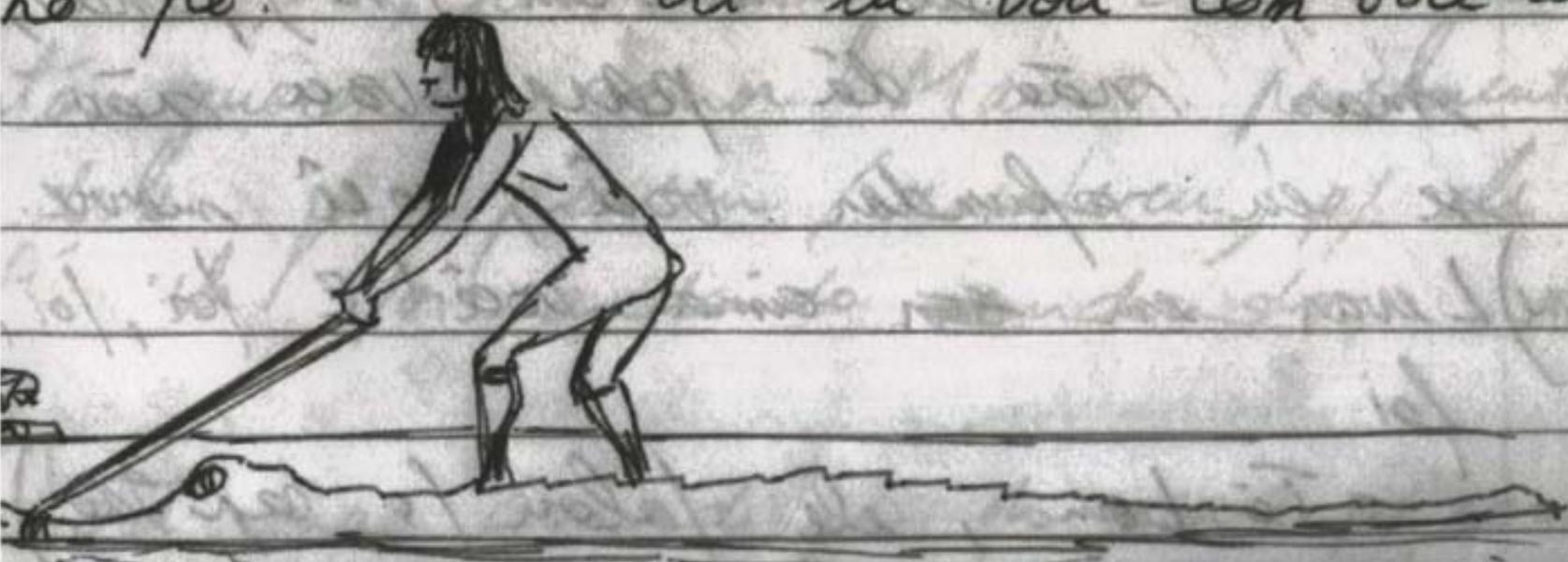
As histórias foram relatadas por Castêdio
que declarou tê-las aprendido do seu
pai de criação, Watanamy



caderno de campo

José Guilherme C. Magnani

Professor Doutor pelo Departamento de Antropologia Social da FFLCH, na Universidade de São Paulo.



Um antecedente famoso

Em 1967 foi publicado, despertando imediatamente ácidas polémicas, o livro *A Diary in the strict sense of the term*, edição póstuma do diário de Malinowski, por decisão de sua esposa. Escrito originalmente em polonês, língua materna do antropólogo, cobre parte de seu período de trabalho de campo (dezenove meses, entre 1915 e 1918) junto aos mailu e aos trobriandeses, na Melanésia. Redigido na forma de diário íntimo, consiste basicamente no registro de seus estados de ânimo, preocupações com a saúde, impressões e expressões (nem sempre elogiosas) sobre os nativos e sobre as condições do trabalho – a solidão, as leituras, os encontros –, e também o mau-cheiro, o barulho, as tentações.

Produziu o maior *frisson* no meio, provocando indignadas reações de ex-alunos e muitas dúvidas quanto à oportunidade e validade da iniciativa. Das inúmeras resenhas e comentários ficou um consenso: em termos de método ou teoria pouco acrescentou ao que já se conhecia da obra de Malinowski, expresso em suas monografias. Seja como for, o *Diary*... permitiu revelar o lado humano, vulnerável do autor e da real situação de pesquisa.

Já os *Diários Índios*, de Darcy Ribeiro é mais caderno de campo do que diário íntimo. Contém dados e informações, ainda que não a totalidade do material coletado. Mantém a ordem cronológica das expedições e a do deslocamento espacial e, nesse sentido, aproxima-se do gênero relato de viagem. Diferentemente do texto de Malinowski, não só foi publicado com sua autorização, mas cuidadosamente editado, apesar da declaração inicial de que contém sem retoques o material original.

Trata-se de dois estilos, bastante diferentes, que ço, temporalidade, códigos – deles; é uma experiência-limite, que transforma uns e outros. Mas há outras coisas, como se verá a seguir, que os cadernos ensinam.

Aldua Tapurapē

Aldua Ereheni (karaja)

Aldua Itxalá (karaja)

A jornada antropológica

Raymond Firth, quem fez as duas Introduções ao *Diary* ..., uma quando do lançamento do livro em 1967 e a segunda para a edição de 1989, nesta última reconhece que originalmente havia encarado os diários como uma espécie de chave para a interpretação da personalidade de Malinowski e, a partir daí, de seu trabalho. No entanto, para antropólogos mais jovens que jamais tiveram contato com o autor dos *Argonautas*..., o interesse do livro estaria muito mais em obter dele uma ajuda ou maior confiança para o entendimento do que acontece na sua própria experiência de campo.

Firth refere-se a um desses antropólogos, Anthony Forge, segundo o qual do *Diary*... pouco se aproveita em termos metodológicos: na verdade, ele ilustra os dilemas do pesquisador em campo, como o de manter a própria identidade em meio à dinâmica da sociedade local. A solidão do antropólogo, aí, é de uma espécie particular e, nesse contexto, o diário não teria sentido senão para aquele que o redigiu, produto de um estado de suspensão entre duas culturas¹.

O caderno de campo, entretanto – para além de uma função catártica – pode ser pensado também como um dos instrumentos de pesquisa. Ao registrar, na linha dos relatos de viagem, o particular contexto em que os dados foram colhidos, permite captar uma informação que os documentos, as entrevistas,

¹ Note-se que tal situação já fora caracterizada por Roberto Da Matta em "O ofício do Etnólogo ou como ter Anthropological Blues" (1974).

² James Clifford, 1986, citado por Raymond Firth, na Introdução ao *Diary...*, p. XXX

³ Observação feita pelo aluno Massimo di Felice durante seminário do curso "A dimensão cultural das práticas urbanas", PPGASUSP, 2º semestre de 1996.

Referências Bibliográficas

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo, Cia das Letras, 1991.

DA MATTA, Roberto. "O Ofício do Etnólogo ou como ter Anthropological Blues" in *CADERNOS do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 1974.

GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge*. New York, Basic Books, 1983.

FIRTH, Raymond. "Introduction", "Second Introduction" in *A Diary in the Strict Sense of the Term*. California, Stanford University Press, 1989.

MALINOWSKI, Bronislaw. *A Diary in the Strict Sense of the Term*. California, Stanford University Press, 1989.

_____. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril, 1978.

PEIRANO, Mariza. *A favor da Etnografia*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

RIBEIRO, Darcy. *Diários Índios*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

SUZUKI, S. *Mente Zen, Mente de Principiante*. São Paulo, Editora Palas Athena, 1994.

Imagens do caderno de campo de **André Toral**

Taxowo

Makopy

O = Makopy ΔΔ Natammy
(pai biológico) || (pai de união)

o Marcos Xakoinpari

os dados censitários, a descrição de rituais, – obtidos por meio do gravador, da máquina fotográfica, da filmadora, das transcrições – não transmitem.

Tomando como referência a expressão com que Geertz (1983) caracteriza os dois momentos constitutivos da prática etnográfica, *experience-near* e *experience-distant*, pode-se dizer que o caderno de campo situa-se justamente na intersecção de ambos: ao transcrever a experiência da imersão, corresponde a uma primeira elaboração, ainda vernacular, a ser retomada no momento da *experience-distant*. Quando já se está "aqui", o caderno de campo fornece o contexto de "lá"; por outro lado, transporta de certa forma para "lá", para o momento da *experience-near*, a bagagem adquirida e acumulada nos anos gastos "aqui", isto é, na academia, entre os pares, no debate teórico.

No entanto, apesar de indispensável no trabalho de campo, e de seu caráter de instrumento usado tanto nos primeiros contatos, como em projetos mais alentados, não se pode evitar, associada a caderno, uma certa conotação de "coisa de iniciante": é algo descartável, opõe-se a livro – este sim, "definitivo" – e a relatório, que vai ser lido e avaliado. Caderno evoca e supõe um estado de aprendiz, daquele que, por nada saber, tudo anota, não deixa passar nada.

E é justamente por esse atributo que o caderno de campo, mais do que qualquer outro objeto do kit, representa e simboliza a prática e a atitude fundamental do antropólogo. "Há muitas possibili-

dades na mente do principiante, mas poucas na do perito", diz o mestre Shunryu Suzuki, em *Mente Zen, mente de principiante* (1994: 20). Diante da cultura dos outros, somos todos aprendizes e, quase sempre, aprendizes desajeitados. Mariza Peirano refere-se a esta atitude quando mostra que, longe do "impacto existencial e psíquico da pesquisa de campo, o material etnográfico se torna frio, distante e mudo" (1995:51). E é do confronto de teorias e visões de mundo de nativos e antropólogos que surgem aqueles "resíduos reveladores" a que se refere Peirano e dos quais o caderno de campo é o primeiro testemunho.

Começamos com Darcy Ribeiro, finalizamos com o diário de Malinowski, do qual, como não poderia deixar de ser, a ótica pós-moderna também tirou sua casquinha: para James Clifford, que considera *Os Argonautas...* e o *Diary...* com um único texto expandido, a importância deste último reside no fato de constituir "um inventivo texto polifônico, e um crucial documento na história da antropologia porque revela a complexidade dos encontros etnográficos".² Falar em encontro etnográfico é falar numa particular aventura marcada pelo duplo esforço, de uns para contar, e de outros para compreender, tal como – na leitura de Italo Calvino, em *As Cidades Invisíveis* – protagonizaram Marco Polo e Kublai Khan; seu objetivo: a busca de um código compartilhado para entender e apreciar as diferenças entre as inúmeras cidades do vasto império e que, no fundo, eram uma só.³

campo e
contracampo



Esta entrevista é resultado de duas tardes que passamos junto a Jean Rouch no Museu do Folclore, Rio de Janeiro. Entre problemas técnicos, devidos ao sistema de registro e às más locações, desenrolou-se uma conversa em que atuávamos como discípulos de um mestre – confessadamente “louco” – que nos contava seus casos, aventuras e teses metafísicas colecionadas nos tantos anos de pesquisa e experimentação pelo continente africano. Falou também de trabalhos recentes, de projetos futuros e, sobretudo, de sua paixão pelo cinema.

A visita de Rouch – pai do cinema direto e revolucionário do cine-documentário bem como de sua variação temática, o filme etnográfico – ao Brasil rendeu muitas comemorações. Ninguém imaginaria que este cineasta e antropólogo francês, aos 79 anos, guardasse tanto fôlego para debates e proposições polêmicas. Durante os encontros realizados na Mostra Internacional do Filme Etnográfico, ocorrida em São Paulo e no Rio de Janeiro (agosto de 1996), dialogou impetuosamente com jovens realizadores e antropólogos. Quando se sentiu intimidado, contornou o assunto e sorriu novamente, fazendo piada. Por fim, em meio a uma sala lotada de *videomakers*, anunciou: “Odeio a televisão e o vídeo”. Muitos ficaram enfurecidos, mas Rouch não demonstrou, em momento algum, receio em parecer nostálgico.

a louca

maestria de **jean rouch**

por renato szutman e evelyn schuler

Quais são as implicações do "cinema direto" na concepção do filme etnográfico?

A expressão "cinema direto" já era utilizada nos Estados Unidos bem antes dos filmes de Hitchcock. Utilizavam-na considerando que mesmo os filmes de ficção eram "cinema direto". O "cinema direto" obriga uma improvisação contínua em todos os momentos. As pessoas que estão sendo filmadas são tão responsáveis quanto o diretor e quanto ao que vai acontecer. A dificuldade é justamente preparar este ambiente, e, a única resposta que posso ter é que..., bom, é preciso de tempo.

Les maîtres fous, um dos meus primeiros filmes, me exigiu cinco anos de preparação. Eu não sabia exatamente o que iria fazer, senão continuar com pesquisas. Este é o ponto importante: para fazer um documentário, é preciso que aquele que vai filmar conheça o assunto. Nada é gratuito.

Qual é o sentido da noção de "antropologia compartilhada"?

A "antropologia compartilhada" nasceu depois da guerra, com jovens pesquisadores franceses que trabalhavam na África, como Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule e Roger Bastide. Por exemplo, se eu pergunto a um indígena: "Você acredita em Deus?", ele pode responder "e você?". Esta resposta é tão essencial quanto a pergunta que lhe foi dirigida. É neste momento que se cria o diálogo.

O "compartilhar" seria então um procedimento inerente à antropologia?

A antropologia é um procedimento de certa forma terrorista. Antropólogos muitas vezes redigem suas pesquisas sem sequer relê-las às pessoas com quem haviam falado. O cinema é o veículo que permite realizar a etnografia, esta antropologia partilhada, que é o *feed-back*. E então, entramos efetivamente num aspecto não propriamente antropológico, mas que é muito importante no plano da realização. Este é o exemplo de Flaherty com *Nanook of the North*, de 1922. Ele filmou este filme em condições extraordinárias. Era preciso muita água doce para realizar o filme, amassava-se e derretia-se a neve. Era necessário tirar uma cópia com uma câmera que permitia filmar e também projetar as imagens. Ele fez um trabalho extraordinário e o filme foi improvisado passo a passo com Flaherty.

O *feed-back*, então inventado por Flaherty, consistia na projeção da imagem para os nativos. Era um fenômeno extraordinário, era Cinema. Pode-se dizer que os membros da família filmada por Flaherty eram como espectadores de uma sala de cinema. É esse o milagre do cinema: partilhar com muitos as mesmas emoções. E todo o grupo de Flaherty estava lá, eram 40 e jamais poderiam ter visto o mesmo numa televisão.

Eu procedia da mesma forma que Flaherty. Levava ao local da pesquisa uma parafernália



técnica, uma tela e projetava o filme para toda a aldeia. Discutia com os pesquisados para saber o que fariamos e como procederíamos com as filmagens. Eles percebiam que em um filme, no qual as crianças aprendem a atirar com flechas, não se ouve o soar das flechas. Para registrar este som, seria preciso colocar um microfone perto do arco. Foi neste momento que eles aceitaram esta coisa incrível que é fazer a sonorização *a posteriori*, refazendo uma flechada somente para gravar o som.

Qual é a sua concepção de montagem ? Quais são os estágios a que esta se vê subordinada?

Minha posição é a de começar montando meus filmes eu mesmo, o que é um grande erro. Pois, forçosamente, vemos sobre a tela a verdade. Eu lhes dou um exemplo. Durante as filmagens de *La chasse à l'Hypopothame*, fazíamos longas viagens de barco para chegar até as aldeias, e passávamos da margem direita à esquerda do rio. Para mim, esta imagem era algo muito importante. Este filme foi montado posteriormente por uma montadora profissional. E ela me disse: "que há de importante na travessia do rio? Você está perdendo tempo!". Assim, há aí uma sacada muito interessante, que é a descoberta das imagens por alguém que, sobretudo, não deve jamais assistir às filmagens.

A montadora não vê senão o que há sobre a tela. Ela não sabe o que se passa à esquerda, à direita... Ela nada sabe sobre a temperatura ou sobre o contexto. Nada! Então ela é, para mim, a segunda visão, que tem como condição não ter visto a filmagem.

Até que ponto podemos dizer que o objeto ou o assunto de um filme é negociado?

As coisas se tornaram um pouco mais complicadas a partir do momento em que as câmeras deixaram de fazer barulho. Antes, quando filmávamos, o barulho da câmera era uma indicação, para as pessoas, de um mecanismo que fazia BRRRRRR... Agora, já não fazem mais. Desconfiamos mais, fico sempre um pouco inquieto para saber o que posso filmar ou não. Mas é o mesmo procedimento a partir do momento em que praticamos o *feed-back* ao voltar e ao projetar o filme.

As pessoas filmadas se habituam muito rápido a dizer se o realizador fez um bom trabalho. Um ano depois, eles vêem aquilo que foi feito e dizem: Bah! Não ficou bom!

Como o Sr. lida com a questão do roteiro?

Eu não faço jamais o roteiro. Raramente escrevo antes de filmar.

O Sr. trabalha com algum tipo de equipe para rodar seus filmes?

As equipes com as quais trabalho são formadas por um *cameraman*, que sou eu, e um técnico

de som, que deve fazer parte da etnia que está sendo filmada. Ele deve compreender a língua, estar atento aos sons; se houver algum dialeto que ele não compreenda bem, deve chamar as pessoas para fazer uma enquete a fim de saber o que querem dizer as palavras em questão.

Como é possível tornar a filmagem um ato etnográfico, no sentido da organização dos dados?

Bem, inventamos um método de gravadores duplos e que nos agrada enormemente. Trabalhamos com um Nagra e com um pequeno gravador que nos permite ouvir o som instantaneamente. Para fazer um comentário ou uma tradução, para-se o Nagra e volta-se a fita do pequeno gravador. Isso dinamiza o processo e se houver necessidade de alguma mudança, as pessoas estão lá. Neste momento, se percebe a direção da filmagem. Podemos nos certificar do que está sendo dito, já que há uma série de dialetos e, na maioria das vezes, o realizador não fala correntemente a língua.

Como a imagem enquanto fator de "perturbação" pode consistir em uma faculdade típica do "cinema direto"?

Entramos em um domínio que eu gosto e que é muito difícil de definir. Publiquei um artigo chamado "*Ciné-Transe*" em homenagem a Germaine Dieterlen, no qual eu falo de um filme que se chama *Tourou et Bitti*. É um dos raros filmes de 10 minutos, no qual há uma possessão e esta se prolonga pelos mesmos 10 minutos. Meu técnico de som queria que registrássemos os tambores que seriam abandonados. Ele queria ter bons registros dos tambores, enquanto eu queria ter bons registros de uma pessoa em transe que falava aos outros. É muito difícil rodar um filme de 10 minutos seguindo alguém que vai ser "possuído" e ter que mudar de ângulo continuamente porque há eventos exteriores...

Então eu entro no sistema que chamo de "*ciné-transe*". Não é normal andar no meio de um ritual, e, neste momento, para os africanos que praticam a dança de possessão, eu não sou mais Rouch, sou *ciné-Rouch*.

Como a idéia da câmera enquanto elemento catalisador, acelerador ou revelador, construiu ou pode estar de acordo com uma faculdade crítica da antropologia?

Esta idéia perturba muito os antropólogos. E isto é compreensível, pois eles não se colocam jamais esta questão. Então, os filmes que fazemos incomodam e são considerados muitas vezes como provocantes, desastrosos. Mas isto não é muito grave... É preciso retirar o diploma, defender uma tese. Daí em diante, podemos fazer o que quisermos. Eu defendi minha tese

com Griaule em Paris, 1953, na Sorbonne. Era sobre a religião dos Sorra, uma população ribeirinha. E, assim que defendi esta tese, Griaule, que era um sujeito muito engraçado, me disse: "vamos tomar alguma coisa! qual é o capítulo mais pobre? É lá que vou te atacar". Mas quando lhe falei que estava pronto para apresentar um filme na defesa, ele acrescentou textualmente: "mas você é completamente louco, a Sorbonne odeia o cinema! Você deve obter um título, com felicitações do júri pela unanimidade. As pessoas farão tudo para te demolir dizendo "sim, foi pouco sério mostrar os filmes na Sorbonne". Em 1954, defendi minha tese com felicitações do júri, por unanimidade. Neste momento, podia fazer o que queria. É essa a regra. Mas ela não é nada simples!

Como o cinema pode abordar o mito então representado no ritual?

Dama é um de meus filmes que gosto muito. *Dama* é um ritual de luto entre os Dogon. Estes rituais, onde se dança com máscaras que representam toda a mitologia e a criação do mundo, são fascinantes, têm uma beleza grandiosa, com toda a significação que se pode ter. Eu fiz este filme devido a um comentário admirável do meu professor, Marcel Griaule, que dizia que o *dama* era perigoso pois os mortos eram seduzidos para que partissem. Mas os mortos seduzem os vivos e estes morrem. Dito de outra forma: este rito funerário ocasiona a morte de muitas pessoas. Ora, como explicar isso? Eu conhecia um texto de Griaule e fiz uma coisa muito simples: filmei toda uma seqüência da dança, no que denominamos "sincronismo lento", passando a velocidade do Nagra de 18 para 36 e da câmera de 24 para 48 quadros por segundo. Filmamos de uma só vez, a metade em câmera lenta.

Lévi-Strauss faz uma distinção radical entre a ficção e o documentário. Você, em contrapartida, tem assumido a ficção como o único meio de penetrar a realidade e o "cinema-verdade" como ocupando o papel de um outro olhar etnográfico. Como situar essas diferentes posições?

Minha resposta vai decepcionar bastante, mas é necessário muitos anos de experiência para compreender o que acontece. Um exemplo: tivemos a chance de filmar com os Dogon um ritual que acontecia a cada 60 anos chamado *sigui*, comemoração da invenção da fala articulada entre os primeiros homens. Antes de falar, eram imortais e, agora, estavam destinados à morte. Trata-se de um mito da invenção da morte e seu rito é a comemoração da morte do primeiro ser criado. Ele renasce sob a forma de uma serpente de madeira, que é deixada em uma caverna e, 60 anos depois, quando a madeira começa a apodrecer, realiza-se uma cerimônia para fazê-lo viver de 60 em 60 anos. Esta cerimônia dura sete anos. Este ritual foi filmado, montado e projetado. Chamei-o de *Sigui-Synthèse*, mostrando que, durante estes sete anos, é o mesmo ritual que vai de aldeia em aldeia.



Certa vez, um velho Dogon disse à Madame Germaine Dieterlen, já muito idosa: “nos veremos no próximo *sigui*”; ou seja, em 60 anos. O que fazer diante deste caso? A noção de tempo da enquete, do tempo de trabalho, não existe, não pode existir senão através de muitas gerações de pessoas. Entre os Dogon, eu era considerado filho de Griaule, sou da segunda guerra. Em 2025, o ritual será refeito. Há uma terceira geração que trabalha e que atualmente aceitou tentar estar lá em 2025 para registrar o próximo ritual. Assim, talvez em 200 anos, ou um pouco menos, daremos uma resposta para decifrar o que quer dizer o ritual.

No momento, nada sabemos. Sabemos simplesmente que nada sabemos. E assim, o cinema é uma coisa extraordinária e que não pode existir em um livro. Sim, nada sabemos. É esta a maior descoberta que podemos fazer e foi a mesma que fez Marcel Mauss: os pesquisadores das ciências humanas devem aprender, antes de tudo, o fato de que eles nada sabem. E o que aprendemos em uma vida de trabalho não é nada! Então, é melhor não tentar fazer teorias destas coisas, mesmo porque não podemos. Todas as interpretações são por definição falsas.

É como se a ciência pudesse se tornar ficção...

Neste momento, entramos em uma ficção, e entre os Dogons, ela é a seguinte: as coisas não podem ser tomadas senão pela adivinhação. Há entre eles uma história muito complicada. O filho revoltado de Deus foi transformado em uma pequena raposa branca, que andava sobre o estado de adivinhação e suas pegadas davam respostas no dia seguinte à questão colocada. É uma história belíssima - ainda mais para mim que, por vezes, me pretendo poeta.

Não, não temos nada a fazer. Precisaríamos de 240 anos para fazer um filme sobre aquele ritual. Acho que em 240 anos poderíamos chegar a alguma conclusão. Isto, creio eu, seria a verdadeira etnografia. Isto requer uma infinita modéstia e uma grande paciência. Neste aspecto, o cinema tem tido um papel muito importante.

O Sr. compara seu filme *La Pyramide Humaine* a um exercício de psicodrama. Como avaliar uma experiência em que os atores se tornam objeto do filme?

Essa experiência se deu no momento em que me sensibilizei pelo fato de que, no terceiro colegial de um liceu francês, em Abidjan, os alunos praticavam um racismo inaceitável. Quando os encontrei pela primeira vez, os brancos jamais iam às casas dos negros e vice-versa. Então, eu lhes propus fazer um filme, mas tivemos grandes dificuldades; eles estavam terminando o colégio e seus pais não queriam que participassem das filmagens, pois poderiam ser reprovados no exame final. Foi necessário esperar pelas férias: partimos assim para a ficção. Fomos proibidos de filmar na escola. Era preciso criar... arrumar uma escola para criar alguma coisa. O resultado foi que o filme, quando terminado, foi proibido em toda a África. Foi livrado da censura há apenas um ano. Afinal, ele tocou em um assunto grave e que me parecia muito



importante. Efetivamente, a experiência foi que essas pessoas, rapazes e moças de 16 e 17 anos, conseguiram viver esta história e colaboraram nesta aventura.

O filme ganhou um valor histórico bastante grande, pois desde então, uma estudante da Costa do Marfim, Denise, colocou a questão do *apartheid* na África do Sul e falou para todos sobre o problema. Assim, este filme é um testemunho, um exemplo de ficção no qual se fala do horror do *apartheid*. Mesmo sendo uma ficção, é um momento muito importante, pois filmei Denise falando sobre o que estava ocorrendo, e de como os brancos e os negros que a ouviam, não conseguiam compreendê-la. A razão dada por ela se baseava nas aventuras do Velho Testamento, da Gênese e de Noé: todo racismo vinha do fato que, depois do Dilúvio, Noé havia colhido a vinha e dela embriagou-se. Seu filho mais novo, Cam, havia visto tudo e dele zombou. Noé o amaldiçoou pelo que fizera, condenando-o a ser negro e escravo. Isto se aprende no catecismo, nas escolas primárias, e é ensinado, da mesma forma, aos jovens negros africanos.

Como o Sr. considera a diferença entre as experiências realizadas com culturas distanciadas (fazendo referência às suas várias filmagens na África) e aquelas realizadas junto à sociedade ocidental, mais especificamente em trabalhos rodados em Paris, como *Chronique d'un été*?

Não é muito mais difícil filmar junto à sua própria etnia, e sobretudo descobrir que somos mais selvagens do que aqueles que chamamos de selvagens. É incrível, uma experiência dramática e muito apaixonante! Eu tinha comigo uma ajuda, já que trabalhava com Edgar Morin, sociólogo. Era muito difícil, mas rapidamente se tornou uma experiência belíssima, pois neste momento, acabávamos de inventar uma nova câmera. Éramos forçados a trabalhar com uma Ariflex que pesava 45 kg. Um engenheiro que trabalhava no laboratório do Éclair decidiu fazer um protótipo de uma câmera portátil sincrônica e silenciosa. Ao fazer um filme, inventamos a câmera...

Um dos primeiros planos que filmamos com o operador do filme *Pour la Suite du Monde*, de Pierre Perrault, foi rodado com uma câmera em Les Halles. Colocamos a câmera no carro, enquanto Marceline falava de suas terríveis lembranças do campo de concentração. Tinha um microfone e disse: "eu não quero que o engenheiro de som escute o que eu digo". E ele, louco, disse: "vamos colocar a câmera em movimento, e acionaremos o carro e o deixaremos parar sozinho". Foi um filme admirável, filmado sem *cameraman* e sem engenheiro de som. Então, os sindicatos caíram em cima de nós, como se fôssemos uns provocadores. A televisão, mais tarde, se apropriou desse sistema.

Eu tinha feito a guerra, tinha ido à África. Não conhecia como eles diziam "minha própria tribo". Descobria que todas aquelas pessoas filmadas eram seres humanos e não coisas, o que me impedia de construir um quadro sinótico de qualquer sociedade, como pretendia Morin, meu co-realizador. As pessoas não eram imóveis, nem correspondiam a modelos: restava contar suas histórias pessoais.

Existe algum novo projeto para filmar em Paris?

Há um projeto, que será provavelmente proibido. Tentávamos fazer com Edgar Morin um *"Chroniques d'un été 30 anos depois"*. Em seguida, não encontramos filósofos na França que fossem capazes de se posicionar. Agora, vou reprojeter *Chronique d'un été* às pessoas que tinham participado, àquelas que estavam lá, ao produtor do filme, Anatole Domant, o mesmo que fez *Hiroshima, Mon Amour*.

Todas as tentativas chegaram a isto. Então eu disse: "tomemos nossas responsabilidades, criemos algo, denunciemos a base da política francesa atual". A "criação de empregos": isto não é verdade!

Tomemos um exemplo: os futurólogos de um clube de pesquisadores, como o Clube de Roma, prevêem o futuro dos trabalhadores franceses no ano de 2025. Resultado: 91% deles serão desempregados... Mas devemos tratar, a partir desse argumento, o filme como ficção: que "Viva o Desemprego!" (*Vive le Chômage!*), o nome do filme.

Como avaliar a repercussão da sua obra sobre o cinema francês "de ficção", especialmente sobre a obra de Jean-Luc Godard?

As relações que tive com a Nouvelle Vague se devem ao fato de que éramos os melhores clientes da cinemateca depois da guerra. Nos sentávamos na primeira fila, em uma sala muito ruim, assim não teríamos uma senhora com um chapéu na nossa frente ou um senhor muito alto. Em segundo lugar, se o filme fosse muito ruim, podíamos dormir no chão e esperar a próxima sessão. Nos intervalos, íamos a um bistrô perto dali. Eu ficava admirado com as pessoas que conheciam todos os filmes, que tinham teorias fabulosas. Eu não dizia nada... Um dia, encontramos Langlois, que se aproximou e nos perguntou porque vínhamos ver todos aqueles filmes. Respondemos: "queremos fazer cinema". Foi Truffaut, creio, que disse isso. Então, Langlois falou: "Bom, é por isso que vocês vêm comer meus filmes". Afinal, estávamos na primeira fila, comíamos a tela. E ele disse: "em um ano, eu vou lhes mostrar 300 filmes, mas nesse momento, deverão saber se querem mesmo fazer cinema". Então ele nos aceitou.

Eu, naquela época, já havia feito alguns filmes não sonorizados na África. Langlois os havia visto e me pediu para que passasse *Jaguar*, então uma cópia não sonora. Projetei o filme e ia, ao longo da projeção, tecendo comentários. Os caras da primeira fila me reconheceram: "é ele, o rapaz um pouco mais velho que nós...". Foi na saída desta projeção que fomos todos apresentados. Godard, Rivette, Chabrol, Truffaut e outros "malandros" faziam parte daquele grupo. Éramos muito ligados por aquela espécie de bulimia de fazer uma pesquisa cinematográfica... Godard ficou muito impressionado com *Moi, un Noir*. Ficamos amigos. Penso que todas estas pessoas tiveram uma carreira muito singular. Godard nunca deixou de nos surpreender, mas a maioria dos outros tiveram uma carreira muito convencional. Por exemplo, percebemos muito rapidamente que Truffaut, muito talentoso, fazia sempre a mesma história. Ele pegava Jean-Pierre Léaud, que crescia, e o seguia. *Les 400 Coups* era mesmo uma descoberta. Assim, me



pergunto se não valeria mais a pena para um cineasta ter apenas um filme em sua carreira. Godard, por sua vez, era um acrobata que passou pela nossa vida em grande estilo. Rivette era um pouco diferente, mas não teve uma grande sacada.

Em tudo isso, Rossellini foi a grande referência, é alguém que continuamos a amar muito. Seus filmes eram todos diferentes. Talvez, no final de sua vida, fossem um pouco falhos, mas, mesmo assim, guardavam algo de interessante. Creio ser muito difícil conservar esta capacidade de invenção - exceto no domínio do documentário, pois aí há sempre algo de maravilhoso a descobrir, em qualquer parte. A vantagem do documentário é a constante descoberta da incrível diversidade dos homens, das civilizações humanas e, no interior destas civilizações, uma surpreendente diversidade de personagens.

Neste sentido, como avaliar as experiências de Godard com o vídeo-documentário, ao longo dos anos 70?

Bem, eu rejeitei todas essas experiências. Eu lhe disse claramente, pois, para mim e para muitos dentre nós, o cinema é o único meio de fazer com que pessoas, reunidas em uma sala, compartilhem uma emoção. Com o vídeo, não se coloca a questão de haver ou não projeções. É tudo muito ruim. Ainda hoje, tais experimentações exigem cinema. Por exemplo, as experiências que Godard fazia com a imagem congelada e todas essas coisas... Ele contava com uma nova tecnologia, está bem... mas nada garantiria que esta não lhe iria falhar.

O Sr. acredita que o cinema e o vídeo não tenham nada em comum? Não seria possível aproximar essas duas linguagens?

Não, eu não acredito. Eu não acredito. Existem coisas que eu devo repetir. O visor das câmeras de cinema que temos hoje em dia é extraordinário. Quando vejo um filme que eu mesmo rodei, estou sentado em uma poltrona de um cinema. Eu vejo o filme. Em um visor de vídeo, nada se vê. Muito antigamente, o visor era em branco e preto, nada se via. Portanto, para improvisar, é necessário ter à disposição uma imagem de boa qualidade.

Se estou no momento da filmagem e me dou conta que a pessoa a ser filmada se encontra um pouco pálida e é necessário movê-la, é preciso refazer o enquadramento. Cabe ao operador fazê-lo: o que se vê é o que será visto e o que será contemplado na tela. Com efeito, a câmera é verdadeiramente uma ferramenta maravilhosa que permite descobrir cinematograficamente o mundo em sua diversidade.

Esta descoberta não é possível com uma câmera de vídeo?

Não. Não é possível, somos forçados a ter um operador. E, para mim, a figura do operador tem

um peso enorme, eu aprendi muito para me tornar um operador. É sempre ruim filmar com alguns operadores. O enquadramento é decidido por ele. Ora, o segundo elemento, essencial para mim, diz respeito à montagem. Na montagem, que eu aprendi com excelentes montadoras (garotas formidáveis!), deve-se começar pelo fim. Um exemplo: Eisenstein e Dziga Vertov têm na mão dois pedaços de película 35 mm. Da mão esquerda, tiram a primeira imagem que escolheram do plano número 2; e procuram, no plano precedente, a imagem que poderia se juntar à outra. Tal imagem pode tudo desencadear dada a sua persistência na retina. O cinema a permite ser e aparecer superposta em relação às duas primeiras imagens do plano seguinte. Elas se conservam.

O Sr. se considera de alguma forma responsável pela emergência do cinema africano dos anos 90, aquele que hoje reconhecemos como "cinema étnico"?

Não, tenho certeza que o olhar do estrangeiro é completamente diferente. É difícil, eu tive muitos problemas ao filmar a minha etnia com Edgar Morin. Os africanos ficaram completamente afastados de suas escolas de cinema, em Moscou ou Lidec. Para eles, era necessário fazer um roteiro, desenhos de decupagem. De fato, os desenhos não servem mais para nada.

É verdade que eles foram deformados pela influência dos técnicos de cinema, que querem mais é garantir seus empregos. Os filmes que eu fazia seriam impossíveis de ser feitos hoje em dia, pois não podia contar com o número suficiente de técnicos demandados pelas leis do cinema na época. Não havia equipe mínima, e os produtores, que eram espertos, pagavam os operadores e os técnicos de som que não vinham à filmagem, mas que mantinham seus nomes nos letreiros. É um grande combate...

Do cinema nigeriano, conheço Balogun. Formou-se em Lidec, na França. É um realizador muito bom, amigo antigo, casado com uma francesa. Eu o vi recentemente em Paris, ele fez um filme bellissimo sobre os rituais nigerianos em sua "evolução". Ele fez um filme muito sensível sobre sua viagem ao Brasil, pois havia muitos negros escravos que foram libertados e que voltaram à África. Atualmente, para mim, os maiores realizadores são Idrissau e Oudrogo (Senegal e Burkina-Faso). São pessoas muito talentosas.

Compreendo que os africanos não gostem do cinema que faço. É normal, eles pensam que eu sou um intruso. Mas eles retrocedem um pouco e acabam descobrindo filmes que eu fiz e que nenhum africano faria. Por exemplo, *La chasse au lion à l'arc* é um filme que é terminado, não haverá jamais outro. Bom, o filme pode ter fracassado, mas ele existe. Os caçadores o viram. É um pouco de racismo intelectual dizer: "isso é proibido aos negros". Isto é ridículo! Os americanos ficam envergonhados quando os filmamos nas praias da Califórnia?

O drama do cinema africano é que, infelizmente, eles tomaram modelos de luxo, que custam muito caro. Eu estou entre os que fazem filmes que não custam nada. Custa a película e o laboratório. Eu tenho minha câmera, tenho minha equipe etc... Nós temos este sistema de produção muito forte e que funciona muito bem; dividimos as receitas entre todos os participantes. Se isso vai dar certo, eu realmente não sei.



Entrevista: **Evelyn Schuler e Renato Sztutman**
Tradução: **Florencia Ferrari e Renato Sztutman**
Fotos: **Frederico Ferrite**

Evelyn Schuler, graduanda em Antropologia, Teoria Literária e Filosofia pela Universidade de Basel, Suíça.

Florencia Ferrari, estudante de graduação do Curso de Ciências Sociais da FFLCH na Universidade de São Paulo.

Renato Sztutman, bacharel em Jornalismo e Ciências Sociais, atualmente mestrando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo

jean rouch e o cinema como subversão de fronteiras

renato szutman

O homem científico é a continuação do homem artístico Friedrich Nietzsche

Guy Gauthier, em *Le Documentaire, un Autre Cinéma* (1995), insiste na existência de uma clara distinção entre cinema de ficção e documentário, tendo que um se situa no plano do vivido e o outro, no do inventado; um se guia pela experiência, outro, pelo imaginário. No entanto, o próprio autor assume, no decorrer de sua análise sobre o cinema documentário, que, embora distintas, as duas formas podem e tendem a se confundir. O caso do neo-realismo cinematográfico italiano dos anos 40-50 representaria, neste sentido, um limite de gênero. Seria impossível negligenciar o tratamento documentário presente em filmes como os de Vittorio de Sica ou Roberto Rossellini; respectivamente em *Ladrões de Bicicletas* (1948) e *Roma, Cidade Aberta* (1946).

A obra de Jean Rouch demonstra, por sua vez, como esses limites podem se tomar ainda mais tênues. Rouch, amigo e admirador de Rossellini, inverte os termos do neo-realismo, trazendo a ficção para o reino do documentário e consolidando o projeto do "cinema-verdade", preconizado por Dziga Vertov e abraçado pelos "terríveis" da Nouvelle Vague. A idéia presente em André Bazin de um cinema portador de tarefa sociológica eclode em Rouch, Phd em etnologia e seguidor dos passos de seu mestre Marcel Griaule, que, já nos anos 30, filmava entre os Dogon do Níger, sempre tendo em vista uma investigação acadêmica.

O filme etnográfico¹ em Rouch deve superar as possibilidades da antropologia teórica-acadêmica. Cabe a ele a reflexão e a interpretação dos acontecimentos. Quando fala em uma insuficiência dos meios acadêmicos para se vislumbrar uma realidade etnográfica faz referência à comentada crise da representação em ciências sociais. Aponta, em contrapartida, uma realidade múltipla, vivida e percebida em campo, impassível de redução a modelos abstratos de análise. Justifica-se assim o receio de Rouch em relação à teoria "acrobática" de Lévi-Strauss, vista como incapaz de penetrar as nuances do cotidiano e do imaginário coleti-

¹ Rouch adota a seguinte definição: um filme é etnográfico quando alia o engenho cinematográfico ao rigor da enquête científica (antropológica).

vo. Por outro lado, isso promove a reaproximação com autores franceses anteriores, tais como Marcel Mauss e Marcel Griaule, além de uma aliança - apaixonada - com interlocutores da área do cinema, não menos intrigados com a questão da representação da "realidade" social, tais como Robert Flaherty, Dziga Vertov, Henri Langlois e Roberto Rossellini.

Mas para que afinal estas molduras são? Vladimir Maiakovsky

George Marcus (1994) afirma que os trabalhos antropológicos escritos têm muito o que aprender com os filmes etnográficos, uma vez que estes sempre implicaram a presença de narrativas e histórias "de fundo". Neste ponto, apontaria o autor a uma "base cinemática dos experimentos no campo da escrita etnográfica" (1994: 19; trad. minha). O cinema - e é esta a intenção de Rouch - pode então ser reconhecido como "subvertor" da ordem lingüística acadêmica, transformando não só seu meio, mas sua mensagem. A questão introduzida passa a ser a de como narrar a experiência etnográfica, tendo que a narrativa enquanto linguagem e construção deve conter a reflexão, elemento intrínseco a esta.

Peter Loizos, em *Innovation in Ethnographic Film* (1993), define o ato de narrar como o retrato de um evento, seja ele real ou imaginário. Marc Vernet (in Aumont, 1995), no ensaio "Cinema e Narração", vai além desta colocação, sustentando a idéia de que "qualquer filme é um filme de ficção" (1995: 100). Para este autor, a ficção é antes de mais nada capaz de representar algo de imaginário, através da enunciação de uma dada situação. O filme se tornaria ficção na medida em que desenvolve o poder de "ausentar" o que mostra: "no cinema, representante e representação são ambos fictícios. Neste sentido, qualquer filme é um filme de ficção" (id., ibid.). Para Vernet, o suporte da ficção está nos objetos retirados da realidade, que deseja ser subvertida e revelada. Ora, isso depende mais do imaginário que da própria "realidade conhecida": é somente especulando que se revela. Ou ainda, voltando ao caso antropológico: é por meio da transformação do objeto bruto (realidade múltipla) em objeto de contemplação (e portanto de estudo) que se confere narratividade e ficção a esforços rotulados como "de rigor científico".

Em 1967, Rouch definiria seu atual filme, *Jaguar* (que começava a ser filmado em 1954, mesmo ano do lançamento de *Les Maîtres Fous*), como "pura ficção", dotada de uma "história banal", totalmente a serviço do irreal e do imaginário. Da mesma forma que *Moi, un Noir* (1957), o filme conta a história de três jovens que migram para grandes centros urbanos. A intenção de Rouch era a de compor um retrato de pessoas que exprimissem os desesperos "típicos" dos habitantes de cidades nigerianas, divididos entre padrões "tradicionais" e "modernos". É assim que, durante as filmagens de *Moi, un Noir*, foi pedido aos personagens que simplesmente "vivessem sua vida" em frente da câmera, gerando aquilo que o realizador denominou "realidade ficcional".

Justificando sua escolha pelo gênero predominantemente fictício, Rouch alega: "a ficção é a única maneira de se penetrar a realidade. Em *Moi, un Noir*, eu queria mostrar uma cidade africana - Trechville. Eu poderia fazer um documentário cheio de figuras e explicações. Isso teria sido insuportável. Então eu contei uma história com personagens, suas aventuras e seus sonhos. E não hesitei em introduzir as dimensões do imaginário, do irreal - quando o persona-

gem sonha que está boxeando, ele boxeia... O problema em si é manter uma certa sinceridade frente ao espectador, nunca mascarando o fato de que este é um filme... uma vez que esta sinceridade é atingida, quando ninguém está decepcionando ninguém, o que me interessa é a introdução de um imaginário do irreal. Eu posso então usar o filme para contar o que não pode ser contado de outra forma" (1995).

Eu penso que o racionalismo e o positivismo são incapazes de descrever o imaginário. Ao imaginário se chega quando se derrapa. Jean Rouch

Peter Crawford, em *Film in Anthropology* (1988), recorre à ideia de que, em análises antropológicas, tanto o filme como a palavra não podem abrir mão de formas narrativas, criando uma realidade destacada do mundo: há recortes, os dados são selecionados, um texto, enfim, é produzido. Clifford Geertz (1988) demonstra que essa ideia de distanciamento acaba por se converter em selo de etnografia, legitimada pela constatação de um "ter-estado-lá", o que permite que seja tão contemplada quanto "acreditada" pelo público. De forma análoga ao que acontece com um filme estrelado por uma bela atriz como Ingrid Bergman ou Natasha Kinski, o público pode se ver atraído por uma etnografia devido à sua propriedade de apresentação de um mundo distante e ausente. Esse efeito pode muito bem ser reconhecido em *La Chasse au Lion à l'Arc* (1965), em que Rouch convida o público a conhecer, junto à câmera, "os confins do Judas" ("le pays de nul part"). Chegamos então a uma aldeia localizada na fronteira do Mali com o Níger, cujos habitantes se preparam para uma longa caçada de leões. Tudo é descrito com muitos detalhes - de forma bastante densa, parafraseando Geertz (1978). Cada estágio da preparação da caçada é focalizado, abrangendo, entre outras coisas, a fabricação de cestas, a construção de armadilhas e os preâmbulos rituais.

La Chasse torna evidente a capacidade do filme etnográfico em se transfigurar em "caderno de campo", espaço para registro das "impressões" pessoais do pesquisador; mas, diferentemente deste, deve transformar a realidade observada em espetáculo, afastando o tédio que poderia ocasionar a descrição. Não obstante, a narração em *off*, realizada pelo próprio diretor (o filme não contém diálogo algum), imputa um olhar específico, devidamente uma interpretação, um trabalho autoral, sustentado pelo esforço de montagem.

Montagem: Ver apenas aquilo que pode ser visto (não dito, não escrito) Jean-Luc Godard

A prática de montagem² revela uma função, da qual não se conseguiu fugir, que é a de argumentação: é a partir dela que a imagem se torna elemento de discurso, possibilitando a narratividade do filme. A concepção eisensteiniana de montagem enquanto técnica estética e crítica de comunicação aponta a aparição de um cinema eminentemente intelectual. Eisenstein alega que a realidade "bruta" representada por "fragmentos" ou "planos" carecem de significação *aposteirori*; ou seja, o filme como produto final é sempre uma reflexão em que estão colocados objetivos intelectuais. É por meio da associação e da justaposição de fragmentos que este autor assume captar o sentido do filme. Pode-se desta concepção afirmar que o filme produz um conhecimento "dirigido"; no caso (para Eisenstein), em função de um "interesse" de classe (sentido revolucionário da arte cinematográfica). O conflito gerado intencionalmente pela justaposição das imagens indica, deste modo, uma

²Por uma definição: "a montagem é o princípio que rege a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou, de agrupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua denotação" (Aumont, 1995: 62).

revolução na tela que deve ser transposta ao mundo.

A idéia de um "conhecimento dirigido" ou de "verdade filmica" pode ser verificada de forma diversa na obra de Dziga Vertov. Com *O Homem da Câmera* (1916), esse cineasta pretendeu demonstrar a superioridade da máquina de filmar em relação ao olho humano, dada a sua capacidade de manipulação e de construção de uma realidade reveladora. Diferentemente de Robert Flaherty (*Nanook of the North*, 1922), que se recusa a problematizar a presença da câmera na narrativa filmica (buscando a representação de uma realidade fixa e total), declarando-a "transparente"; Vertov entende o filme como informado pelo seu realizador. Existe para este, assim como para Rouch (confessadamente herdeiro seu), uma verdade que pode ser construída via "cine-montagem". De forma diversa a Eisenstein, essa não se constitui a posteriori, mas no decorrer das filmagens, no processo de "cine-olhar". Inevitavelmente, a realidade é distorcida pela câmera: não se trata mais da verdade "pura", mas de uma verdade particular das imagens registradas, uma "verdade filmica".

Etno-olhar, etno-pensamento, science-fiction, cine-Rouch

O reconhecimento do filme como texto que carrega marcas de sua construção, trazendo sempre os traços de um autor, sugere a "perda da inocência epistemológica e teórica" (Loizos, 1991: 6; trad. minha) experimentada pelos empreendimentos etnográficos. "A noção de que escrever é corromper, de que algo essencialmente puro é perdido quando um mundo cultural é textualizado é, depois de Derrida, visto como uma alegoria ocidental persuasiva e inteiramente contestável" (Clifford & Marcus, 1986: 119).

A idéia de ponto de vista resgata a figura do autor que nega a condição de passividade, elegendo a reflexibilidade e a subjetividade como motores da produção intelectual. O primeiro termo, oriundo dos esforços científicos e portanto "objetivos", se une ao segundo, identificado na produção de obras de arte. No caso do cineasta, isso implica uma arte interessada, materializada na câmera que deseja intervir a todo custo. Na medida em que todas as obras possuem um autor, sejam elas artísticas ou não, o ponto de vista interventor ganha lugar em relação à idéia de representação da realidade em sua totalidade.

O caso de Rouch é neste sentido maestral. Em uma viagem ao Níger em ocasião de trabalho, Rouch, que tinha formação primeira como engenheiro civil, começou a se interessar pela realidade nativa, mostrando-se muito preocupado com os problemas deixados pelo advento de um processo arrasador de "modernização". A partir de então, passou a considerar formas pelas quais poderia intervir naquele contexto de maneira positiva. Em primeiro lugar, buscava uma reflexão, em seguida, um instrumento. É assim se dava a síntese de seu "cinema direto", que, acima de tudo, trazia à tona um projeto de intervenção social.

O etnólogo-cineasta insere novos métodos no curso de suas pesquisas, como aqueles que dizem respeito à inclusão da improvisação e da fantasia. O advento da "câmera na mão" e a rejeição do tripé (movimentos livres pelo espaço) reinstauravam o movimento nas tentativas sociológicas do cinema, anunciando as inovações da Nouvelle Vague e metamorfoseando os interesses do neo-realismo italiano. Desta forma, "a câmera tornava-se mais um agente ativo de investigação e o seu operador, um interrogador do mundo" (Loizos, 1993: 46; trad. minha).



Chronique D'un Été (1960), uma co-realização com o sociólogo Edgar Morin, marca bem esse espírito "experimental" da filmagem. Ambos os realizadores saíram às ruas à procura de informantes que lhes respondessem questões bastante ambíguas ("Como você vive?", "Você é feliz?") e cujo propósito consistia em traçar diferentes histórias de vida circunscritas na Paris do pós-guerra, cenário que beirava a caoticidade.

Rouch, ao fazer uso da câmera, tenciona a *provocation*, sua marca primeira. No caso de *Chronique D'un Été*, era preciso fazer com que os informantes-personagens falassem, liberassem suas memórias, exprimindo o horror que a guerra havia gerado em suas vidas. Por sua vez, as experiências africanas nativas, possibilitavam a documentação do "impensável", tudo aquilo que o mundo ocidental julga por irracional e sem sentido. Com efeito, os rituais de possessão, tema privilegiado em filmes como *Les Maitres Fous* (1954) e *Les Magiciens de Wanzerba* (1947), conseguem promover o estranhamento da audiência, que deve ser transformada psíquica e politicamente, da mesma forma como propunha Antonin Artaud com seu "teatro da crueldade" (Stoller, 1994).

Dai a reviravolta rouchiana: passava-se a ver na improvisação projetiva e na câmera subjetiva uma maneira mais eficaz de representar o real do que os empreendimentos, por exemplo, neo-realistas que privilegiavam planos longos e fixos. A ideia de que o objeto do filme deve ser negociado tanto com os "filmados" quanto com os espectadores fundava o projeto do "cinema direto": "a apresentação de uma nova técnica que correspondesse a uma estética baseada no retorno da função da linguagem falada e o 'contato direto e autêntico' com a realidade 'vivi-da'" (Marie IN Eaton, 1979, trad. minha). A questão residia na desconstrução da "impressão de realidade" presente nas narrativas onematográficas clássicas, tal como enunciada por Christian Metz. O "cinema direto" apresentava, sobretudo, uma promessa de libertação, tendo a câmera participante como parte indispensável da filmagem e como fomentadora do diálogo desejado e constitutivo daquilo que se poderia denominar antropologia.

Moi/ Je n'ai plus d'espoir/ Les aveugles/ Parlent d'une/ Issue/ Moi/ Je VOIS, Jean-Luc Godard²

A recusa do cinema pela antropologia era interpretada por Rouch como "hipocrisia" de uma intelectualidade francesa que preferia se posicionar como "neutra" diante dos problemas eclodidos no mundo. Este era o caso do colega Claude Lévi-Strauss, cuja postura frente ao colonialismo era reduzida por um distanciamento crítico e uma denúncia acadêmica do ocidente etnocêntrico, isolando as sociedades ditas "mecânicas" dos problemas concretos impostos pelo "complexo desenvolvimentista" (Albert, 1995), vivenciado pelos emergentes países do período pós-colonial.

Em contrapartida, o "cinema direto" se apresentava como implicação necessária da etnologia diante de uma realidade desestabilizada e ameaçada, negando o ponto de vista de que uma ciência, enquanto forma de conhecimento, não pode legitimar quaisquer formas de intervenção. Emergia então uma ética antropológica que, em simbiose com a cinematográfica, poderia se converter em instrumento crítico ao mesmo tempo metodológico e político. Seu intento consistia então em uma "antropologia às avessas". Era a antropologia, com suas máximas e ditames, que, por meio de *feedbacks* cinematográficos, deveria ser problematizada e recolocada,

² *Euf* Eu não tenho mais esperanças! *Os cegos!* Falam de uma saída! *Euf* Eu vejo

não como ciência amorfa, mas como implicação de uma prática, capaz de incorporar valores políticos bem como estéticos.

Com *Petit à Petit* (1969), Rouch reúne três atores africanos (os mesmos de *Jaguar*, 1967), focalizando o *feedback* antropológico, sob um tom um tanto satírico. Desta vez, são os jovens africanos que vão à França, levando aparelhos de antropometria e questões metafísicas a fim de “pesquisar” a vida “tribal” dos parisienses, que deixam de ser observadores para submeterem-se à condição de observados. É propriamente uma inversão que propõe Rouch, principalmente quando alega no *Le Monde* (16/06/71): “a idéia de meu filme é transformar a antropologia, a filha mais velha do colonialismo, em uma disciplina reservada àqueles que detêm o poder, interrogando sociedades que não o detêm. Eu quero substituí-la por uma antropologia compartilhada. Isso implica um diálogo entre pessoas pertencentes a diferentes culturas, o que, para mim, representa a disciplina das ciências humanas para o futuro” (trad. minha).

Para Rouch, é somente o cinema enquanto veículo democrático que poderia (e poderá) levar a cabo o projeto de uma “antropologia compartilhada” (“*anthropologie partagée*”), partindo do pressuposto de que os “filmados”, então objeto de pesquisa etnológica, não lêem, mas vêem, podendo opinar sobre o produto realizado graças às suas presenças. Reside assim a proposta de um permanente “etno-diálogo”, tendo em vista que o conhecimento do observador não deve ser produto de um segredo roubado, mas de um processo contínuo de troca. Não seria ingênuo, desta forma, traçar um paralelo com a problematização e denúncia pós-moderna das “instâncias de poder” embutidas em toda enunciação etnográfica (cf. Clifford & Marcus, 1986). A questão passa a ser: desnudar a dominação, brincar com ela, esculpir a realidade e conferir narratividade ao observado. Dar ouvidos, dar voz, transformar a cacofonia de insatisfações em espetáculo, brincar com as fronteiras entre arte e ciência, ficção e documentário. Foi nesta direção que caminhou a crítica de Jean Rouch e o cinema, sua certeza, tornou-se, doravante, sua retórica inseparável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Bruce. “Anthropologie Appliquée ou ‘anthropologie impliquée?’” in Baré, J. F. Les Applications de l’Anthropologie, Paris, 1995.
- AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. (org.) A Estética do Filme. Campinas, Papirus, 1995.
- BAZIN, André. Cinema. Ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- CRAWFORD, Peter & TURTON, David. Film as Ethnography. Manchester, Manchester University Press, 1992.
- EATON, Michael. Anthropology - Reality - Cinema. The films of Jean Rouch. London, British Film Institute, 1979.
- GAUTHIER, Guy. Le Documentaire. Un Autre Cinéma. Paris, Nathan, 1995.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro, 1978.
- _____. Works and Lives. Anthropologist as Author. California, Stanford University Press, 1988.
- GOODARD, Jean-Luc. Uma Introdução à Verdadeira História do Cinema. São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- LOIZOS, Peter. Innovation in Ethnographic Film. Manchester, Manchester University Press, 1993.
- MARCUS, George. “The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage”, in TAYLOR, Lucien (ed.). Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. New York and London, Routledge, 1994.
- MARCUS, G. & FISCHER, Michael. Anthropology as Cultural Critique. Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- MARCUS, G. & CLIFFORD, James. Writing Culture. Berkeley, University of California Press, 1986.
- PIAULT, Michel Henri. “Cinéma Ethnographique” in Dictionnaire de l’Ethnologie et de l’Anthropologie. Presses. Paris, Universitaires de France, 1992.
- ROUCH, Jean. “On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker and the ethnographer” in Studies in the Anthropology of Visual Communication, vol. 5-1, 1978.
- _____. “Entrevista com Jean-Paul Colley” in Cadernos de Antropologia e Imagem, nº 1, Rio de Janeiro, 1995.
- STOLLER, Paul. “Artaud, Rouch e o cinema da crueldade”. in TAYLOR, L. (ed.). Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. New York and London, Routledge, 1994.

filmografia de jean rouch



Les maitres fous, de 1954

- 1947**
Au pays de mages noirs
de Jean Rouch, Jean Sauvy, Pierre Ponty
16mm, p/b
- 1948**
Les magiciens de Wanzerbe
16mm, p/b
- 1949**
Circoncision
16mm, cor
Initiation à la danse des possédés
16mm, cor
- 1952**
La chasse à l'hippopotame
16mm, cor
Yenendi: les hommes qui font la pluie
16mm, cor
Bataille sur le grand fleuve
16mm, cor
Les gens de mil
16mm, cor
- 1953**
Mammy Water
16mm, cor
Alger-le Cap
16mm, p/b
- 1954**
Les Maitres Fous
16/ 35mm, cor
- 1957**
Baby Gana
Moi, un Noir
Com: Oumarou Ganda (Edward Robinson), Touré Mohammed (Eddie Constantine - Lemmy Caution), Alassane Maiga (Tarzan), Mlle. Gambi (Dorothy Lamour) - todos atores não profissionais
16/ 35 mm, cor
- 1958**
Moro Naba
16mm, cor
Sakpata
16mm, cor
- 1959**
La Pyramide Humaine
Elenco de atores não profissionais: Nadine, Denise, Alain, Jean-Claude e os estudantes do Lycée d'Abidjan.
16/ 35 mm, cor
- 1960**
Chroniques d'un Été
de Edgar Morin e Jean Rouch
Elenco de atores não profissionais: Marceline, Mary-Lou, Angelo, Jean-Pierre
16mm, p/b
La punition
Elenco de atores não profissionais: Nadine Ballot, Jean-Marie Simon, Jean-Claude Barnal
16mm, p/b
- 1961**
Niger, jeune republique
de Claude Jutra, co-direção - Jean Rouch
16mm, p/b
- 1962**
Abidjan - port de pêche
16mm, cor
Fêtes de l'indépendance de Niger
16mm, cor
La plamier à l'hulle
16mm, cor
Le cocotier
16mm, cor
Le mil
16mm, cor
Rose et Landry
16mm, p/b
- 1963**
Monsieur Albert, Prophète
16mm, p/b
- 1964**
Les veuves de quinze ans
Elenco de atores não profissionais: Véronique Duval, Marie France de Chabenix, Nadine Ballot, e outros.
16mm, cor
Gare du Nord
Elenco de atores não profissionais: Nadine Ballot, Gilles Queant e outros
16mm, cor
- 1965**
L'Afrique et la recherche scientifique
16mm, cor
La goubmé des jeunes noceurs
16/ 35 mm, cor
Hampi
16mm, cor
Musique et dance des chasseurs Gow
16mm, cor
Jackville
16mm, cor
La chasse au lion à l'arc
16/ 35 mm, cor

1966

- Batteries Dogon - éléments pour une étude des rythmes
16mm, cor
Fêtes de novembre à Bregbo
16mm, cor
Dongo Horendi
16mm, cor
Koli, Koli
16mm, cor
Sigui anné zéro
16mm, cor

1967

- Jaguar
16mm, cor
Dauda Sorko
16mm, cor
Sigui: l'enclume de Yougo
16mm, cor
Tourou et Biti
16mm, cor
Yenedi de Ganghel
16mm, cor
Pierres chantantes d'Ayarou
16mm, cor
Wanzerbe
16mm, cor
Sigui 1968 - Les danseurs de Tyogou
16mm, cor
Un lion nommée l'Américain
16/35mm, cor

1969

- Petit à Petit
16mm, cor
Yenedi de Yantalla
16mm, cor
Sigui 1970 - Les clameurs d'Amani
de Jean Rouch e Germaine Dieterlen
16mm, cor

1971

- Porto Novo - La danse des reines
16mm, cor

Sigui 1971 - La dune d'Idyeli

- 16mm, cor
Architects Ayorou
16mm, cor
Yenedi de Simiri
16mm, cor

1972

- Funérailles du vieil Anai
16mm, cor
Horendi
16mm, cor
Sigui 1972 - Les pagnes de lame
de Jean Rouch e Germaine Dieterlen
Yenedi de Boukoki 16mm, cor
Tanda Singui
16mm, cor

1973

- L'enterrement du Hogon
16mm, cor
VW-Vbyou
16mm, cor
Dongo Hori
16mm, cor
Sécheresse à Simiri
16mm, cor
Boukoki
16mm, cor
Homage à Marcel Mauss
16mm, cor
Cocorico, Monsieur Poulet
de Damouré Ziká, Lam Ibrahim Dia e
Jean Rouch
16mm, cor
Pam Kuso Kar (Briser les potteries de
Pam)
16mm, cor

Sigui 1973 - L'auvent de la circoncision

- 16mm, cor
La 504 et les foudroyeurs
d - Jean Rouch e Damouré e Lam
16mm, cor
Ambara Dama
de Jean Rouch e Germaine Dieterlen
16mm, cor
Sécheresse à Simiri
16mm, cor

Toboy Tobaye

- 16mm, cor

1975

- Souna Kouma (La nostalgie de Sauna)
16mm, cor
Initiation
16mm, cor

1976

- Babatou ou les trois conseils
de Jean Rouch e Babou Hama
16mm, cor
Médicines et Médecins
de Jean Rouch e Ousseni
16mm, cor
Rythme de Travail

1977

- Makwayela
16mm, cor
Ciné-Portrait de Margaret Mead
16mm, cor
Ispahan: Lettre Persane (La Mosquée
du Chah à Isfahan)
16mm, cor
Fête des Gandy Bi à Simiri
16mm, cor
Le Griot baddyé
16mm, cor
Homage à Marcel Mauss: Marcel Lévy
16mm, cor
Homage à Marcel Mauss: Germaine
Dieterlen
16mm, cor

1979

- Yenedi de Simiri accompagné de
semailles

1980

- Capit'ain Omori
cor, 16mm
Ciné-mafia
cor, 35mm

1981

- Les deux chasseurs
Le renard pâle
Les cérémonies soixantennaires du
Sighi
cor, 16mm

1983

- Portrait de Raymond Depardon
cor, 35mm
Sonchamp-Dogon

1984

- Dionisos
cor, 16mm

1986

- Enigma
cor, 16mm
Folie imaginaire d'une fille de Cham
cor, 16mm

1987

- Barc ou mariage
cor, 16mm
Couleur du temps, Berlin août 1945
cor, 16mm
Le beau navire
cor, 16mm
Promenade inspirée
cor, 16mm

1990

- Liberté, égalité, fraternité
cor, 35mm



Bataille sur le grand fleuve, de 1951

Michel Delahaye¹ e Jacques Rivette² entrevistam **claudio lévi-strauss**

O antropólogo Claude Lévi-Strauss fala sobre cinema em entrevista concedida a Jacques Rivette e Michel Delahaye, publicada originalmente na *Cahiers du Cinéma* no. 156, em junho de 1964. Leia a seguir fragmentos da conversa entre o etnólogo e os cineastas.

O Sr. vai ao cinema? Até recentemente, muito. Hoje, menos - e cada vez menos - primeiro por falta de tempo, talvez também porque o cinema traz menos satisfações: ou ele mudou, ou eu envelheci, ou nós nos afastamos um do outro.

Em que o cinema mudou? Antigamente, ele não apresentava problemas. Era um tipo de produto de qualidade provada e relativamente homogênea. Estávamos quase certos do tipo de prazer que ele traria. Podia ser melhor ou não tão bom quanto esperado, mas não tínhamos inquietações. Agora, têm escolas, doutrinas, que levam cada vez mais a uma opção, o que, pessoalmente, eu acho muito desagradável.

Seria a ingenuidade, a espontaneidade deste cinema que o seduzia? Eu estava menos seduzido pelo mérito, ou pelo desmérito, das obras do que pelo meio, o ambiente cinematográfico. Eu fui muito ao cinema, sobretudo durante meus anos na América. A qualquer hora do dia podia-se entrar em alguma salinha de Greenwich Village onde se achavam - desculpem-me pelos detalhes - poltronas muito confortáveis, assim como uma solidão relativa e às vezes total; enfim, um espetáculo que não obrigava, digamos, a tomar um partido, em razão de seu caráter artesanal, e da ausência de qualquer pretensão intelectual ou estética declarada. Era uma espécie de retorno ao desgaste do homem moderno, onde estávamos livres de nos deixar captar pelas imagens que desfilavam na tela ou nos abandonarmos em sonhos. Isto implicava, primeiro, uma enorme disponibilidade de minha parte, em seguida em um certo anonimato da produção cine-

matográfica, que não existe mais hoje. Pois, se decidíssemos agora ir ver um filme, saberíamos antecipadamente que se trataria de uma obra da nova escola francesa, ou de um filme americano, do tipo tradicional - aliás prodígio somente degenerado - ou de um filme italiano..., será preciso pensar, escolher, decidir-se...

Não existiam, já no cinema "clássico", algumas tendências?

Existiam, mas não tínhamos a obrigação de tomar consciência, porque estas tendências não tinham consciência de si próprias. O grande fenômeno, me parece, destes últimos anos, é que o cinema medita sobre si mesmo e quer se orientar de tal ou tal maneira. Só do fato de ir a uma sala de cinema, o espectador adere, se mostra receptivo ou hostil. É preciso que ele tome partido.

Utilizando o vocabulário de Paulhan, o cinema também entrou no reino do "terror"...

É isso. Eu acrescentaria que a maneira pela qual o cinema se "politiza" a alguma coisa é que desconcerta. Por exemplo, eu me pergunto às vezes se os posicionamentos dos jovens cineastas não procedem de um certo desconhecimento - ou vontade de recusar as diferenças que existem entre a expressão cinematográfica e outras artes. Eu explico: quando recebo um livro ou quando eu compro, eu sou livre de dar a este livro a quantidade de tempo que corresponde ao interesse que eu tenho. Eu posso olhar a primeira página e a última e pô-lo de lado a seguir, eu posso, como se diz, lê-lo "em diagonal", e esta leitura pode durar, a meu ver, dez minutos, meia hora, uma hora... a menos que eu passe dias inteiros sobre este livro, semanas, ou meses.

No cinema, esta liberdade é recusada. Eu caí na cilada. Entro na sala, me encontro prisioneiro durante uma hora e meia ou as duas horas do espetáculo. Este estado das coisas deveria excluir o privilégio que certos cineastas contemporâneos se dão de fazer, no cinema, o que corresponderia, no plano literário ou no plano pictorial, ensaios ou esboços. A natureza do espetáculo cinematográfico (seria a mesma coisa, aliás, para a audição musical) exige obras completas e - não tenhamos medo de palavras - bem feitas. Bem feita, pois, pedindo ao espectador a integralidade de seu tempo, implicam, da parte do criador, um esforço não menos total e integral. O cinema de hoje me irrita, pelo sentimento que me dá de ter sido mobilizado sem justificativa suficiente: de certa maneira, por um rascunho.

Os rascunhos podem ser necessários.

O rascunho é legítimo, na condição de que não seja explorado em circuito comercial fazendo-o passar por uma obra pronta. Que os

Em suma, o cinema não deveria esquecer suas condições de espetáculo...

Essas qualidades "espetaculares" não coincidem - digamos no cinema americano atual - com algumas ambições que distinguem o cinema moderno?

Dentre os filmes americanos destes últimos anos, quais são os que o Sr. gostou?

Então, entre os filmes da nova escola, existem alguns que você gosta...

cineastas passem rascunhos, que eles os assistam entre eles, que eles os discutam entre eles... que eles mostrem até fragmentos aos espectadores, eu admito. O que eu não admito, é este paralelismo que se pretende instalar entre a criação literária e a criação cinematográfica, como se as condições objetivas não fossem inteiramente diferentes nos dois casos.

... suas condições de espetáculo, de duração obrigatória, que impõem retorno uma altíssima perfeição artesanal.

Eu farei algumas restrições. Não que eu tenha critérios muito rígidos - todo filme em cores, na grande tela, me dá um prazer físico que se deve ao tamanho do campo, à transparência e à suntuosidade das cores... É raro que eu reaja de maneira puramente negativa a algum *western*, mesmo medíocre, se este comporta belos exteriores. Só que, vemos cada vez menos deles que sejam assim: a antiga comédia americana decaiu de modo em que os filmes americanos destes últimos anos raramente trazem este prazer simples e sem mistura que ofereciam no passado.

Picnic, Os Sete Mercenários... No cinema francês, eu sei que irei contra o espírito da *Cahiers du Cinéma*, dizendo que não gosto nada dos filmes do Godard. Em contra partida, tenho muito respeito e admiração por Resnais, sem estar tão feliz por seus filmes quanto gostaria. No fundo, não houve mais do que *Hiroshima* que me agradou integralmente. Em seguida viria *Marienbad* e mais tarde, *Muriel*. Quanto à Jacques Demy: eu adorei *Lola*, um pouco menos *La Baie des Anges*; sobre *Les Parapluies de Cherbourg*, eu teria muito a dizer, a favor e contra...

Que eu gosto? Às vezes, mas que merecem um interesse, com certeza. Nem sempre, aliás, por razões geralmente avançadas. O que me intrigou em *Hiroshima* é a total diferença, ao que me parece, do que foi visto, e provavelmente, do que Resnais quis mostrar. Uma grande epopéia lírica sobre o fenômeno urbano, um contraponto patético onde se opõem a cidade pacata - Nevers -, e a cidade louca, demoníaca - Hiroshima -; cada uma ilustrando um modo histórico da condição humana, e a segunda, infelizmente, o que começa a ser a nossa, e cujo horror é poderosamente mencionado. A piada e o horrível diálogo recebem até uma justificativa imprevista, como partes intrínsecas desta monstruosidade, enquanto as

imagens exaltam Nevers.

Marienbad me parece ser um filme de ambições legítimas, mas cuja execução fica muito simplória. Para traduzir a passagem entre o presente e o passado, o real e o irreal, o vivido e o imaginário, contentaram-se com processos ingênuos: variações de iluminação, diferenças nos fundos e roupas, quando deveria ter sido montada uma retórica apropriada, contendo todo tipo de "figuras".

Muriel é, tecnicamente falando, uma obra de arte de virtuosidade (do ponto de vista do corte, da montagem, dos ângulos). Mesmo assim, este filme me pareceu ser o anti-cinema por excelência. Por estranhas vias, constitui um tipo de teatro de rua de antes da guerra: ao ponto que o jogo de Delphine Seyrig se junta por momentos ao de uma Gaby Morlay, encontro que é sem dúvida cheio de significações.

(...)

Parece que o Sr. é muito cético sobre a possibilidade que o cinema teria de ascender a uma certa "modernidade"; e talvez esta não lhe pareça nada desejável?

O que nos remete ao assunto das responsabilidades particulares do cineasta...

Puxando um pouco sobre o "fio" da modernidade, os cineastas não trouxeram novas atitudes ao público, podendo beneficiar todo o cinema (moderno ou não)?

De jeito nenhum. O que eu ponho em questão é a falsa oposição que parece existir no espírito de nossos contemporâneos entre a modernidade e o trabalho bem feito. Mas não vejo absolutamente porque uma obra não poderia ser finalizada, e testemunhar uma ciência refinada, mostrando-se muito moderna. Deste ponto de vista, os filmes de Resnais são os mais promissores, sem que a execução me pareça a medida de suas intenções e do projeto do autor.

O cinema é uma arte que tem mais dimensões que a pintura ou a literatura e que, deste ponto de vista, só me parece comparável à música, contando que há música nos filmes, de maneira que o cinema goza ainda de dimensões complementares. Isto aumenta as obrigações da obra cinematográfica. Ela deve contar com numerosas exigências. Um pintor tem o direito de fazer um quadro em três minutos, pois eu que o vejo tenho o direito correlativo de lhe consagrar somente três segundos. Não acontece o mesmo nem com o cineasta, nem com seu espectador. O filme se desenrola na duração. Eu posso abraçar um quadro numa só olhada, mas o filme me envolve até o fim da projeção.

Uma ruptura era indispensável para "quebrar" os vários academicismos, onde o cinema se fazia. Pode ser que seja uma operação cujo valor - como o do dadaísmo - pode ter sido destrutivo, e não menos salutar. Sob condição, é claro, que isto não dure muito tempo, e que as ruínas sejam reconstruídas.

Antes, o cinema visava um público, constituído como um todo; hoje, ele tende cada vez mais visar públicos...

O Sr. acredita que, no mundo moderno, um tipo de "arte bruta" - cinema ou outros - possa ainda surgir? A consciência que temos da arte não impede totalmente uma tal resurreição?

É um papel que a televisão não pode sem dúvida fazer...

Um certo cinema é muito revelador desta vontade de fazer pensar com o bruto: o que foi chamado de cinema-verdade.

Rouch é talvez aquele que, no interior mesmo

Objetivamente, e do ponto de vista da evolução histórica do cinema, eu não tenho pena. É normal que as coisas aconteçam assim, e é provavelmente fecundo. Eu não sinto pena se eu me situo em relação a um certo momento de nossa civilização, onde o cinema tinha um charme rústico de natureza bastante excepcional: um cinema cujas virtudes não estavam conscientes naqueles que as manifestavam. Nós estávamos então em presença de uma arte bruta. Mas se o cinema quisesse permanecer arte bruta indefinidamente, primeiro ele não o seria mais, pelo simples fato que, por sua própria vontade, ele contradiria esta noção. De todo jeito, isto não poderia durar, já que os perfeccionismos técnicos, que aliás vieram, impuseram-lhe - se me arrisco a dizê-lo - o exercício de uma liberdade, permitindo aos cineastas fazer tudo o que quisessem. Mas, as grandes obras são até hoje aquelas cujos obstáculos estão à altura do projeto, e mesmo um pouco além.

Eu só a vejo possível na seqüência de alguma grande descoberta técnica que apareceria também totalmente imprevisível por suas conseqüências sociais e estéticas, como a invenção do cinema em si.

Sim, tenho a impressão que a televisão pode dificilmente ser outra coisa, seja um meio de informação, seja apenas uma imitação do teatro e do cinema. Nisso, ela se mostra diferente do rádio, capaz de oferecer o todo da música.

Eu o conheço um pouco, já que ele se desenvolveu nos meios que lidam com a etnologia. Mas é preciso diferenciar dois aspectos: somente o documentário etnográfico merece o nome de cinema-verdade, e pode ser admirável, se é um Rouch que o faz. Quanto ao pretendido "cinema-verdade", como ele se quer - revelador de nossa sociedade - eu não vejo mais do que uma besteira - consciente ou inconsciente -, já que esses filmes aparecem, em geral, de tal maneira: começa-se com testemunhas, continua-se com cúmplices, e termina-se com amigos.

Qualquer que seja a amizade e a admiração que eu tenha por Rouch, admito que em *Chronique d'un Été*, no momento em

deste sistema, preservou a maior autenticidade; mesmo em *Chronique d'un Été*, seu filme mais discutível, sem dúvida...

Mas em *Moi, un Noir* e *La Pyramide Humaine*, Rouch não justifica esta ligação entre o cinema-verdade e o filme etnológico?

Mas Rouch não admite francamente a regra do jogo, e que organiza justamente um jogo: uma situação real no princípio catalisada pela introdução da ficção? Isto não muda a situação?

E não podemos recair sobre a verdade jogando com a ficção, e da passagem de um plano a outro?

A partir do momento onde se começa a fazer uma montagem, uma escolha, qualquer que seja, não se trai a verdade? O etnólogo em si é obrigado a fazer esta "montagem" no seu filme-caderno de anotações...

que veio uma explicação entre os dois amantes, que dificilmente poderiam estar inconscientes da presença de uma câmera diante de seus narizes e de um gravador a seus pés, saímos da verdade. Eu admito o cinema-verdade, mas no mesmo nível que os cadernos de anotações do etnólogo ou do sociólogo trabalhando no "campo". Só que, nós não publicamos nossas anotações: estas são de uso interno.

Estes filmes revelam um "pseudo" cinema-verdade, e muito pouco do filme etnográfico. Eu entendo o filme etnográfico no sentido estrito da palavra: o documentário. Tanto *Moi, un Noir* quanto *La Pyramide Humaine* provêm de uma acomodação da verdade, muito menos tolerável, que se apresenta sob a aparência da verdade. Se fosse o caso de uma ficção na qual pusessem um pouco ou muito de verdade, ainda passa. Mas num filme que pretende ser verdadeiro, um átomo de ficção tiraria, a meu ver, seu crédito.

Se se trata de uma ficção, ela seria realizada de uma melhor maneira com profissionais, um cenário e uma *mise-en-scène*: e se se trata de um jogo, então trapaceamos sobre a verdade deste jogo, para fazer crer a uma verdade fora do jogo. A fórmula me parece inaceitável, e o resultado sem algum interesse.

Eu tenho muito respeito pela verdade para aceitar que ela seja prostituída pela ficção, mesmo que seja por momentos.

Existe montagem em toda obra científica e, se seguissemos assim, não existiria ciência possível... A questão é saber se esta montagem é feita no interesse da verdade ou da ficção. Entretanto, em tudo que eu vi de cinema-verdade, é certo que existe uma distorção constante na segunda direção. Por que? Porque é preciso transformar a verdade em espetáculo. Por que? Porque esta verdade, em si, seria muito chata, e ninguém aceitaria contemplá-la!

Voltando à questão anteriormente discutida: o cinema deve ser primeiro uma obra de arte. Um cineasta constitui sua documentação como lhe parecer melhor, é assunto dele. Que ele nos entregue esta documentação toda crua, é inaceitável. Que ele a acomode, é ainda mais inaceitável.

Um cineasta como Hitchcock seria então plenamente satisfatório.

O cinema de Hitchcock parece ser o tipo de cinema que se apresenta antes de mais nada como um espetáculo, mas acaba também em outra coisa...

Você viu *O silêncio*?

Podemos reduzir estes filmes às suas "intenções", tão evidentes e irritantes que possam ser por vezes?

Estas não seriam apenas uma máscara, indicada com muita insistência para que não seja suspeita?

Quase todos os filmes de Hitchcock me fizeram mergulhar em felicidade; com exceção todavia de *Os pássaros*. Este filme gera um problema ao qual um etnólogo não pode deixar de se sensibilizar: o da ligação da natureza e da cultura. Entretanto me parece que Hitchcock cometeu em *Os pássaros* um erro muito grave: os pássaros, que representam a natureza, são unicamente apreendidos sob um ângulo visual, quer dizer, de todos os sentidos, o mais intelectual, o mais socializado, aquele que está do lado da cultura. Fazer um filme baseado nas relações dos pássaros e dos homens, e no qual não haja sujeira e mal cheiro - quando todo o problema das relações entre homens e pássaros está aí: nós deveríamos ter visto uma população afundada em sujeira - é um erro que acaba com a produção.

(...)

Com toda sinceridade, eu não gosto de gente que pensa "além do mais". Eu não gosto de pintores que fazem filosofia sobre suas pinturas, e eu não gosto de cineastas que fazem filosofia com seus filmes. A filosofia - se ela existe - deve estar na mistura das imagens, na maneira como elas se desenrolam, e não nas mensagens, que nos são atiradas na cara. Isto vale para *Os pássaros*, para Godard e para Bergman.

Não o vi, e não penso que irei vê-lo. Nada me arrepiava mais que um filme de Bergman, que pensa ser o Rembrandt do cinema.

Eu não pediria mais que esquecê-las, infelizmente, não nos deixam o prazer.

Eu creio que você está colorindo a situação... Há pouco tempo, quando eu falava de Bergman, falei de Rembrandt, um pouco ironicamente. De fato, tenho por este pintor tanta admiração e respeito quanto qualquer pessoa, mas existe de todo jeito dois tipos de pintura: a de Rembrandt e a de Ingres. Não digo que a pintura de Ingres não contenha mensagens, mas estas mensagens estão encarnadas nas cores e nas formas, elas falam diretamente uma linguagem plástica. As mensagens de Rembrandt não estão em sua pintura; elas se adicionam como um algo a mais. Olhamos um quadro, e então constatamos que ele nos leva a pensar... So-

Em suma, quando dizemos a palavra cinema, você pensa principalmente...

Concluindo, parece que você estabelece uma separação entre o cinema e suas preocupações profissionais.

A ópera implica obrigatoriamente o mito?

mos convidados a nos questionar sobre os mistérios da alma humana e outras coisas da mesma espécie.

Eu diria que um bom Hitchcock é um Ingres do cinema (e também, em outro plano, um filme de Losey), enquanto que Bergman gostaria de ser - sem conseguir, aliás - um Rembrandt do cinema.

Ah, eu penso também em *O Cão Andaluz*, em *Balé Mecânico*, em Chaplin, e muitos outros.
(...)

Não exatamente. Seria mais provável que, quando eu sinto que o cinema se aproxima destas preocupações, eu fico rigoroso, enquanto que quando ele se afasta, eu fico extremamente relaxado. Mas eu gostaria que nós nos aproximássemos: trabalhando agora com mitologia, eu adoraria que um cineasta fizesse um longa metragem a partir de um mito. É daí que surge meu gosto pela ópera filmada.

O que eu entendo por ópera, o que a ópera é para mim, sim. Ou seja Wagner, assim como *Boris*, *Pelleas* ou *Wozzeck*. Você não acha que poderia existir, em todas as grandes cidades do mundo, uma sala especializada, inteiramente dedicada ao repertório filmado da ópera - seja, uns cinquenta filmes - e que tal exploração seria rentável na escala internacional? Seria, de alguma forma, o museu dos mitos do homem moderno: aos quais, obviamente, eu não excluo que a cada ano apareçam novos...

¹ Crítico de cinema do *Cahiers du Cinéma* durante os anos 60.

² Crítico militante e diretor de cinema, Jacques Rivette é um dos mais importantes nomes da primeira fase da Nouvelle Vague, dirigiu filmes como *Paris nos Pertence* (1961) e *A bela intrigante* (1991).



Tradução de
Karina Beniacar

o narrador

desde que dejó hasta que
volví a mi Casa. Las tel-
lañas cubrían las puertas
los rincones y el gran
rogar como esqueletos
de soles como cubrían
los caminos de a-
quella virgen de igual
dad que se enredó



"Cada vez mais rara vai-se tornando a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento. (...) É com

"Cantar [contar] é mais do que lembrar, é mais do que ter tido aquilo então; mais do que viver, do que sonhar, é ter o coração daquilo." Caetano Veloso

sem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas." Walter Benjamin

Walter Benjamin – mergulhado no universo teórico da Escola de Frankfurt, enredado na melancolia e no pessimismo do entreguerras e, posteriormente, do nazismo – se debateu a vida inteira com os impasses da modernidade, buscando as possibilidades redentoras inscritas na história, na *memória involuntária*, na *galvanização do presente*, no resgate da figura do narrador e, com ela, da experiência. Dentre suas especificidades, todos esses temas convergem para a reconstrução do sujeito no mundo moderno, fragmentado e reificado pelo cotidiano da metrópole que esvazia e quantifica o tempo, os valores e as relações humanas.

Em "O Narrador", Benjamin anuncia o estado moribundo em que se encontra a arte narrativa na modernidade. Como causa principal, ele identifica a desvalorização da experiência na vida da metrópole - onde as relações são quase sempre mediadas pelos meios de comunicação de massa, situando a tradição oral no limiar do desaparecimento.

A experiência é o arcabouço dos momentos da vida em que o sujeito se inteira de si mesmo por meio da atualização de um tempo perdido na memória – a qual retorna para redimensionar o presente, abrindo novas perspectivas para o novo. Assim, a narrativa é uma forma de alimentar o sujeito de experiência, já que nela é resgatada uma memória coletiva (vinda de lugares distantes ou de um tempo longínquo), que é incorporada à memória daquele que ouve e que, portanto, pode transmiti-la a outros

– os quais, por sua vez, a ouviram recontada de maneira diversa, pois cada ouvinte é co-autor de uma narrativa, somando a ela elementos próprios de sua experiência pessoal. “A experiência própria ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se em experiência daqueles que ouvem a estória” (O Narrador, 1975: 66).

A ausência de experiência na vida moderna também está vinculada à questão da memória. Para pensá-la, Benjamin recorre à obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*. Para este, a emergência de elementos do passado, que vêm para redimensionar o presente, fazem parte da memória involuntária (conceito de Bergson que trata da dimensão individual e inconsciente da memória) e, portanto, não podem ser provocados, estando à mercê do acaso. “Segundo Proust, depende do acaso o fato de cada um alcançar uma imagem de si mesmo, tornar-se senhor da própria experiência” (Sobre Alguns Temas em Baudelaire, 1994: 37).

Benjamin discorda de Proust no que diz respeito à exclusividade da memória involuntária na constituição da experiência para o indivíduo. “Onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado individual entram em conjugação, na memória, com os do passado coletivo” (idem: 38). Essa conjugação se dá em certas ocasiões, como nas festas e nos rituais em geral. Dessa maneira, tanto a memória involuntária como a voluntária participam no processo pelo qual o passado, revigorado, adentra o presente e o modifica.

Em contraposição à experiência, Benjamin elabora a noção de vivência, na qual só participam elementos da memória voluntária, particularmente aqueles que se repetem mecanicamente em nosso cotidiano. Os indivíduos na metrópole, para o autor, estão mergulhados na vivência, em que as pessoas e as formas são fetichizadas, destituídas de experiência, que envolve um saber

aurático – único e irreprodutível.

Além da memória, a reelaboração da noção de história é fundamental para a reconstrução do sujeito “inteirado de si mesmo”. Em “A Imagem de Proust”, Benjamin diz que “Toda exposição histórica deve começar como Proust começou a história de sua vida: com o despertar”. A historiografia clássica é o principal alvo de Benjamin em sua teoria da história. Ela pressupõe um desenrolar de acontecimentos contínuo, linear, cronológico, no qual o passado é tido como uma etapa superada e encerrada. Mas, sob esse enfoque, são enterradas também todas as atrocidades cometidas em nome do progresso e da civilização. Por isso, a proposta benjaminiana é que se faça a “história dos oprimidos”, desnudando as discontinuidades históricas e a barbárie que sempre esteve presente na sombra da civilização.

Tomar conhecimento dessa outra face da história pode abrir uma outra possibilidade para a humanidade, impedindo que os erros do passado sejam repetidos (como o Nazismo, então fato do presente). Nas palavras de Olgária Matos, “A história é massacre, a memória é sua redenção, é luta contra a morte, como lembrança e transcendência. (...) A recordação é a única maneira de barrar o caminho à repetição do Mesmo. (...) Por essa razão, ao efetuar a arqueologia do moderno e das forças da repetição que querem se apossar dele, Benjamin realiza a derrubada epistemológica do historicismo dos vencedores” (1989: 58-59).

O narrador, então, é aquele que preenche com a memória e a história os conteúdos da experiência, nos despertando para o fato de que “não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa” (A Imagem de Proust, 1994: 46).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “A Imagem de Proust” in *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. SP, Brasiliense, 1994.

_____. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” in *Os Pensadores*. SP, Abril Cultural, 1975.

_____. “O Narrador” in *Os Pensadores*. SP, Abril Cultural, 1975.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. SP, Edusp, 1994.

MATOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*. SP, Brasiliense, 1989.



“É possível ir mais longe ainda e indagar se a relação existente entre o narrador e a sua matéria, a existência humana, não assume também um caráter artesanal; se sua tarefa não se resume exatamente em trabalhar a matéria prima das experiências - próprias e estranhas - de forma sólida, útil e única?”
Walter Benjamin

LEÓN FERRARI NARRADOR DE IMAGENS
flôrencia ferrari e Valéria macedo

Na *tessitura* das palavras, León faz emergir imagens...O bombardeio da Plaza de Mayo; sua casa cheia de jovens, as discussões e as risadas, *las madres de los desaparecidos*, os *montoneros*, padres, torturadores, seu filho Ariel, desaparecido, sua namorada, Liliana, desaparecida, as listas infindas.

Os volumes e contornos da história vão sendo delineados na narrativa, de tal forma que vamos nos apropriando e nos aproximando de suas personagens e enredo. E, da mesma forma que a vida do artista está impregnada do contexto em que viveu, também sua obra desnuda essa biografia, sendo fruto da memória involuntária (individual e inconsciente) e voluntária (coletiva e consciente). “Assim se imprime o sinal do narrador, como o da mão do oleiro no vaso de argila” (Benjamin, 1975: 37).

Na *tessitura* das imagens, León faz emergir o texto. Assim como Walter Benjamin, nas palavras de Hannah Arendt, “as citações estão no centro de toda obra de Benjamin. (...) O trabalho principal consistia em arrancar fragmentos do seu contexto e dispô-los novamente de modo tal que ilustras-

sem reciprocamente e pudessem provar sua *raison d'être* num estado, por assim dizer, de livre flutuação. (...) Para Benjamin, citar é nomear, e o nomear antes que o falar, a palavra antes que a frase, traz a verdade à luz" (1987: 173-4).

E o que são as colagens de León Ferrari senão citações de diferentes proveniências (como a iconografia erótica oriental e as imagens sagradas do catolicismo), arrancadas de seu contexto e, por isso, reinventadas, redescobertas, redimensionadas? O Cristo que desce da cruz para se esbaldar no kamasutra é o mesmo Jesus, com seu olhar doce e patético, mas é também outro, imerso agora num contexto diverso entre as genitálias orientais, rompendo com todo repertório valorativo da moral cristã. É um Cristo mortalizado, historicizado, humanizado.

Benjamin define seu método de trabalho como "montagem literária". Sua obra se quer aberta, construída por meio de citações, de onde emergem imagens dialéticas, as quais cabe ao leitor interpretar, alinhavando os fragmentos como se fosse um co-autor (ver Bolle, 1994: 88). León Ferrari, por sua vez, se identifica com uma corrente artística que atravessa as diversas etapas e modos de pintar, em suas palavras, "não respeitando diferenças estéticas entre abstratos, figurativos ou conceituais para afirmar que a arte, ou parte dela, também serve para expressar idéias e para tentar participar na perseverante luta pela liberdade e a justiça".

Essa arte engajada de León, assim pensada, caminha na contramão da proposta benjaminiana, uma vez que se aproxima do sentido absoluto, explicitando seu ponto de vista por meio de imagens dialéticas, por certo; mas que caminham para uma síntese em nada obtusa: a crítica à Igreja Católica, ao nazismo e à subjugação do homem em geral. Sob esse aspecto, ele se aproxima mais da técnica eisensteiniana de montagem cinematográfica. Para Eisenstein, "o microcosmo da montagem

tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo" (1990: 199). Ou seja, a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro, qualitativamente superior. O cinema de Eisenstein cerca a obra de um conteúdo quase absoluto, evidenciando as contradições da sociedade capitalista e encontrando sua síntese no socialismo. Da mesma forma, a "arte política" de Ferrari busca as contradições inerentes à sociedade administrada, levada ao limite nos regimes totalitários e, sobretudo, às instituições e valores do catolicismo. Mas a dialética exercitada por León, ainda que imponha significados, não encontra nenhuma síntese definitiva; é antes uma arte que afirma pela negação.

Nos anos de exílio no Brasil, porém, o trabalho de León se distanciou de um engajamento explícito. Sua obra continuou questionadora, mas ampliou as margens do sentido. De tal forma que, aquele que vê o quadro, pode interagir com seu conteúdo, explorar sua subjetividade para revestir de significados os elementos dispostos na tela. Como no conjunto de gravuras "Hombres" (1984), em que se vale de figuras humanas - caminhando, sentados em escrivaninhas, em enormes mesas de reunião, ou ainda carregando pastas, andando por entre multidão etc - em que o inusitado emerge da construção figurativa, através da disposição - repetida ou justaposta - de elementos. Talvez aí possamos fazer uma verdadeira aproximação com a técnica de montagem benjaminiana, na qual a sobreposição de elementos diversos multiplica as possibilidades interpretativas, não dirigindo ou impondo um sentido ao olhar, mas condenando-o à liberdade de percorrer as formas e atribuir-lhes conteúdo - ou, diria Bolle, "na especificidade de seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens" (1994: 4)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDE, Hannah. "Walter Benjamin" in *Homens em Tempos Sombrios*. SP, Cia. das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre Alguns Temas em Baudelaire" in *Os Pensadores*. SP, Abril Cultural, 1975.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. SP, Edusp, 1994.
- CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. SP, Studio Nobel, 1993.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. RJ, Jorge Zahar Editor, 1990.

Rua Reconquista, Buenos Aires, manhã de julho de 1996. Quadros, esculturas, bíblias, cristos de gesso, garrafas, manequins, montagens; no apartamento-atelier de León Ferrari, a memória descola-se das coisas e realiza-se nas palavras do narrador...

I - A HISTÓRIA NA MEMÓRIA

PRIMEIRAS HISTÓRIAS

Bueno, na realidade a ditadura na Argentina tem uma série de etapas. A primeira que me vem à memória aconteceu em 30 com a revolução de Uriburu¹, quando eu tinha dez anos. Depois foi o golpe de 1943, que terminou com o governo de Perón². Naquela época eu era anti-peronista. Participei da ocupação das universidades em 1945, quando nos levaram da faculdade de Ciências Exatas até Devoto³.

Veio então o governo peronista⁴ e nós fomos à Europa, por causa da Marialí⁵. Na Itália, entramos em contato com o pessoal de esquerda do partido comunista. Isso teve uma grande influência sobre mim - que naquela época tinha uma tendência mais liberal - e participei de algumas manifestações comunistas em Roma.

De volta, em 55, aconteceu, para mim, o fato mais grave do terrorismo, o terrorismo de Estado: foi o bombardeio da Plaza de Mayo em 16 de junho. Houve uma manifestação de operários que foi metralhada e bombardeada. Ônibus foram incendiados, morreu muita gente... O pior de tudo é a absoluta impunidade dos responsáveis, que fugiram para o Uruguai. Mas, em pouco tempo,



¹ O golpe do general J.F.Uriburu, dado em 06.09.1930, derruba o governo radical de H.Yrigoyen (UCR, União Cívica Radical, 1916-22; 1928-30) e inicia um longo ciclo de governos militares na história argentina. Inaugura também a chamada "década de infame", período de eleições fraudulentas e golpes "silenciosos" dados nos anos 30.

² Em 04.06.1943, o GOU - Grupo de Oficiales Unidos - derruba o então presidente argentino R.S.Castillo e inicia uma nova sequência de governos militares (A. Rawson 1943; P.P.Ramírez 1943-44; E.Farrel 1944-46). Em meio aos participantes do golpe, destaca-se a liderança de Juan Domingo Perón (1895-1974). Durante o governo de Farrel, ele exerce, entre outros, o cargo de Secretário do Trabalho e Previdência Social - base do apoio sindical de que desfruta durante toda sua trajetória política e suporte político do peronismo.

³ Devoto: prisão famosa em Buenos Aires.

⁴ Com forte apoio popular e com suporte de boa parte das Forças Armadas e da Igreja, Perón é eleito Presidente da República em 1946, governando ao lado de sua então esposa, María Eva Duarte Perón - a Evita (falecida em 1952), responsável por boa parte das políticas assistenciais do período. Perón é reeleito em 1952, momento em que, após alguma tranquilidade política e econômica, começa a enfrentar sérios problemas. Em 1955, rompe com setores expressivos da Igreja e das Forças Armadas e, em meio a um quadro crítico da economia argentina e a fortes tensões sociais, Perón é derrubado por um novo golpe militar (23.09, trata-se da chamada *Revolução Libertadora*), liderado pelo general E.Lonardi. Nova série de episódios intervencionistas é inaugurada até que, em 1973, Perón retorna após 18 anos de exílio, é novamente eleito, mas falece no ano seguinte - sendo sucedido por sua mulher, María Estela Martínez de Perón, a Isabelita.

⁵ Marialí, filha de León, adoeceu de meningite em 1952, motivo pelo qual foram à Europa e lá ficaram até 1955.

se decretou a chamada "Revolução Libertadora" e, evidentemente, nenhum deles foi condenado por esse crime. Para mim, esse bombardeio marcou a forma como o poder se defende, ou melhor, ataca as maiorias que reclamam seus direitos.

Depois disso foi o golpe de Onganía⁶, los bastones largos, a invasão da universidade, o governo de Lanusse⁷ e o princípio da guerrilha nos anos 70, com a execução de Aramburu⁸.

VIOLÊNCIA QUE SE FAZ SILENCIOSA

Na história da Argentina, essas ditaduras - que vão e voltam e que, ao contrário do que se pensa, começaram muito antes de 76⁹ - têm, eu diria, duas origens: é um problema da administração da violência ou da responsabilidade perante ela. Temos um estado de violência permanente que atravessa ditaduras e democracias e se mantém, com ligeiras alterações: a ditadura da miséria. No Norte¹⁰, há uma grande porcentagem de mortalidade infantil, que chega a 80 por mil, enquanto que nos países escandinavos o índice é de 12 por mil. É uma violência que se faz silenciosa, inadvertida, ou, quando se denuncia, a gravidade da denúncia não tem comparação, por exemplo, com um bombardeio, e, obviamente, as ações da guerrilha.

Essa violência, que sofre uma parte da sociedade, gera várias reações. Uma delas não recorre à violência, é, por exemplo, a das pessoas que pedem comida nos supermercados. Outra resposta é o roubo, a delinquência provocada pela miséria. Em boa parte, rouba quem não tem como alimentar ou comprar remédios para a família. É possível também que haja uma de-

⁶ A 28 de junho de 1966 (a chamada *Revolução Argentina*), uma junta militar depõe o presidente A. Illia, responsabilizado pelo "caos político" que se diagnosticava na época, entregando, no dia seguinte, a presidência ao general Juan C. Onganía. Católico fervoroso, Onganía projeta uma Argentina renovada, dizendo-se portador de uma revolução técnica e política para o país. Sem conseguir realizar seus projetos, seu governo encerra-se (1970) em meio a sérias turbulências políticas, sendo derrubado por um golpe militar e substituído por uma nova junta, que nomeia R. Levingston presidente da República.

⁷ Alejandro A. Lanusse foi presidente da Argentina entre 1971 e 1973. Antes disso, participa ativamente dos golpes de 1966 -na derrubada de Illia- e de 1970 -na derrubada de Onganía. Quando Levingston, presidente posterior a Onganía, tenta destituí-lo do cargo, lidera novo golpe e assume a presidência (26.03.1971). Ainda que a Argentina tenha vivido grave crise econômica durante seu período, Lanusse restabelece o sistema partidário e convoca, em 1973, novas eleições presidenciais diretas.

⁸ O general Pedro E. Aramburu participa, com Perón, do golpe de 1943. Posteriormente rompe com o peronismo e participa, com Lonardi, do golpe de 1955. Logo depois, articula empreitada golpista contra Lonardi e se torna presidente (1955-58). Em 1970 é seqüestrado e executado pelos *montoneros*, guerrilha peronista, que justifica o ato como represália à participação de Aramburu na repressão ao levante de 1956, uma tentativa frustrada de restabelecimento do governo peronista.

⁹ Em 24 de março de 1976, aproveitando-se da crise política e econômica do governo de Isabelita Perón, novo golpe militar é deferido, sendo empossada uma nova junta. A esta, outras juntas se seguem durante os sete anos (1976-1983) que dura esta nova fase militar. Proponentes de um *Proceso de Reorganização Nacional*, os militares golpistas desencadeiam, nesse período, uma impressionante rotina de repressão e violência política. Os anos do *Proceso* marcam a face de uma Argentina militarizada, sendo muitas vezes identificados como o suposto início do controle militar do Estado argentino. No entanto, a ação dos militares na política argentina inicia-se muito antes deste golpe.

¹⁰ Norte Argentina Tucumán, Salta, Jujuy, Santiago de Estero etc.

linquência por vocação, como a dos poderosos corruptos, que não precisam de mais dinheiro, no entanto continuam roubando. Por fim, a terceira reação é a guerrilha.

As diferentes reações perante a violência da miséria, provocam, por sua vez, um aumento da violência da polícia. Entre os que não comem e os que comem, há como se fosse um cordão policial que aumenta ou diminui de acordo com as reações das classes populares.

A GUERRILHA E O POSSÍVEL

A guerrilha, esta forma de violência que começou em 1969, é um dos problemas a se analisar. Eu acredito que existam razões para que uma parte da população, mesmo que não pertença à mais explorada, conteste a violência com violência, como os atentados e outros erros que se cometeram. Essas razões existiram e continuam existindo - a violência que uma parte da sociedade exerce sobre a outra é tão grande que justifica quase qualquer reação. A diferença é que naquela época a guerrilha recebeu grande apoio popular¹¹. Agora, é possível que o erro principal tenha sido não compartilhar com o movimento operário e as classes menos favorecidas essa resposta violenta. De todo modo, o que se pode dizer é que eles tinham razão de fazê-lo, o que não tinham era possibilidade de triunfo.

Foram ficando mais complexos e sofisticados os equipamentos e a organização da repressão, sobretudo, o instrumento fundamental para a derrota da guerrilha, que foi a tortura: todas as que se podem ver no *Nunca Más*¹², e que fazem quase impossível a resistência das pessoas que estão na guerrilha. Era uma tortura que não só se aplicava à pessoa em si, mas também aos parentes, aos filhos. Pior que isso era o que acontecia quando torturavam uma criança na presença da mãe para

¹¹ Um exemplo dessa popularidade se viu na volta de Perón, na marcha de Ezeiza, em que havia milhares de pessoas, muitas delas com cartazes da guerrilha dos *montoneros* que apoiavam essa manifestação. Os episódios em torno desse retorno de Perón tornaram-se famosos pelo conflito estabelecido no aeroporto entre setores divergentes dentro do peronismo. Exemplo trágico da pluralidade de projetos internos ao peronismo, tais conflitos resultaram em diversas mortes.

¹² *Nunca más. Informe da Comissão Nacional sobre o desaparecimento de pessoas na Argentina* relata torturas, sequestros e perseguições políticas durante o período 1976-83, fase da chamada *Guerra Suja*. Coordenada por Ernesto Sábato, o *Informe* foi divulgado em 1984.

tirar-lhe informações. Assim a obrigavam a denunciar a outros, constituindo-se uma cadeia.

Particpei superficialmente de tudo isso, mas minha impressão é muito pessimista. As chances de êxito da guerrilha são muito escassas. E o pior é que esse tipo de resposta, para muita gente, justifica o aumento da violência do sistema. Ou seja, à violência da fome, soma-se a violência da repressão.

II - A MEMÓRIA NA HISTÓRIA

FAMÍLIA ARTE E A DITACUJA...

Meu engajamento através das artes plásticas começou em 65, com a guerra do Vietnã. Fiz algumas obras sobre esse tema e deixei de fazer arte abstrata. Particpei da organização de exposições de caráter político como uma homenagem a Che em 67, ao Vietnã em 66 e uma mostra contra Rockefeller em 69.

Depois de 72, restringi minha participação aos grupos de defesa dos direitos humanos, contra a repressão e a tortura. O Foro de Buenos Aires pelos Direitos Humanos, composto por advogados e escritores, publicou um livro que, já em 73, tinha 150 denúncias de torturas durante o governo de Lanusse.

Nesses anos, os meninos tinham por volta de 20 anos¹³. Pelo que me lembro, a entrada de Ariel na política foi quando terminou o colégio e entrou em Sociologia, quando fazia campanhas pelo ingresso livre na faculdade. Pablo tinha outra orientação. A diferença principal em casa é que Ariel estava junto à guerrilha dos *montoneros* e Pablo estava no movimento do Partido Obrero (PO)¹⁴, que era contra a guerrilha por considerá-la ineficaz. Marialí não participava, Alicia¹⁵ tampouco, mas nossa casa estava sempre cheia de amigos dos dois. Havia discussões, às vezes meio violentas. Tanto em Castelar¹⁶ quanto em Buenos Aires recebemos refugiados.

DESTINO, CLANDESTINIDADE...

O golpe de Videla¹⁷ havia acontecido há poucos meses, quando Ariel começou a ser procurado. Os militares foram atrás dele na casa de Cesar, meu irmão, às três da manhã, no início de novembro de 76. Pablo também foi procurado, quando estava em Tucumán, dando aulas. Entramos então numa espécie de clandestinidade e deixa-

¹³ Pablo, hoje, com 47 anos, Ariel tem 45 anos.

¹⁴ Partido Obrero, partido de esquerda, de orientação trotskista.

¹⁵ Alicia Ferral, esposa de Leon com quem está casado desde 1946.

¹⁶ Castelar: distrito de Buenos Aires onde morava a família.

¹⁷ O general Videla participa do golpe de 1976 e lidera a primeira junta militar, tornando-se presidente da República. Posteriormente à redemocratização (1982), Videla, juntamente com outros militares que desempenharam papel ativo durante a Guerra Suja, é julgado e condenado à prisão.

mos Castelar. Uma amiga nos emprestou um apartamento onde havia morado sua sobrinha, guerrilheira, que depois desapareceu.

A tática dos militares era deter toda a família para arrancar informações sobre a guerrilha e para nos aterrorizar. Pergunta-se o porquê do caso dos desaparecidos, por quê? Se uma pessoa desaparece, se nem sequer aparece morta, multiplica-se o terror. Não se sabe onde está, não se sabe se está vivo, se está morto, se podemos fazer algo por ele...

Então, frente à possibilidade de pegarem algum de nós, em poucos dias - no princípio de novembro - resolvemos sair do país. Começamos a ir aos poucos para o Brasil, e não ser Ariel, que ficou. O último que partiu foi Pablo. Estávamos bastante inquietos por isso. Assim foi...

EXÍLIO

Nos primeiros tempos de Brasil, o dinheiro dos antigos negócios e da venda da casa nos sustentaram. Possivelmente, foi pior para Alicia, Marialí e Marcelo, seu marido, que não participavam daquilo e, portanto, não tinham razões para ir embora. Foi muito duro, é claro. Sobretudo Marialí e Marcelo ficaram mal por deixarem seus empregos. Éramos nove pessoas: os dois casais (Pablo e Patricia, Marialí e Marcelo), cada um com sua filha, nós dois e Liliana, namorada de Ariel. Isso foi em novembro. Ariel continuou escrevendo cartas até fevereiro, quando recebemos a última. Ele tinha ido uns dias à praia... (anos mais tarde, encontrei alguns amigos que tinham estado com ele). Depois não tivemos mais notícias, sequer alguma que dissesse que tinham-no matado ou que estava preso. Ficamos um ano sem ter notícias, pensando que não escrevia porque não havia meios de mandar as cartas....

Apenas em 78 uma amiga nos escreveu e soubemos que ele estava desaparecido. Lila Pastorilla, amiga de Ariel, também *montonera*, foi uma das poucas que saiu da ESMA¹⁸. Disse que os oficiais contaram que havia uma casa de um grupo especial dos Montos e que um deles foi pego e "cantou" a casa. Um oficial alguns dizem que foi Astiz¹⁹, foi ver a casa achando que estava vazia. Na CADU²⁰ aparece o nome de Ariel, como se tivesse entrado morto na ESMA, no dia 26 de fevereiro de 77. Essas informações vieram de pessoas de Paris e Madrid, que recolheram testemunhos de três garotas que saíram da ESMA e contaram.

¹⁸ A ESMA -Escuela Mecánica de la Armada- desempenha, durante a Guerra Suja, papel importante na repressão política, sendo reconhecidamente centro de tortura e de desaparecimento de adversários políticos do regime militar.

¹⁹ Astiz, torturador e assassino da ESMA, vivo e solto até os dias de hoje.

²⁰ CADU: Comisión Argentina de Derechos Humanos, funcionava em Paris e Madrid.

Bom, Liliana veio conosco e depois me lembro de tê-la levado a Foz de Iguazu de carro, atravessamos... Ela estava voltando para a Argentina para buscar Ariel, mas disseram-lhe: "nem entre nessa que eles te pegam". Ela ficou um pouco à margem do movimento, mas mesmo assim foi pega e desapareceu.

AS LISTAS

Em 78 fui à Europa, falei com as pessoas responsáveis pelos direitos humanos em Paris e Roma. No "Le Monde" saiu uma fotografia de Liliana em um artigo do correspondente argentino no jornal.

Voltei à Argentina em 82, quando disseram que iriam dar notícias dos desaparecidos aos parentes. Fui à embaixada da Itália, porque tínhamos reivindicado a cidadania italiana para reclamar por Ariel como um italiano. Na embaixada, disseram que havia duzentos italianos desaparecidos, mas não me deixaram ver as listas. Fiz um escândalo, escrevi muitas cartas à Itália, fiz um dossiê com os antecedentes de meu pai e finalmente saiu a cidadania. Publicaram as cartas em "Il Manifesto", um jornal de esquerda. Depois, finalmente, saíram as listas dos italianos.

Dos argentinos já havia listas antes, organizadas pelas *Madres de Plaza de Mayo*²¹. Quando mataram Villaflor, a primeira mãe a denunciar o desaparecimento de seu filho (e pouco depois também desapareceu), as outras *madres* publicaram uma lista com mais de cinco mil nomes.

LOS MISMO...

A luta hoje é para denunciar todos os que colaboraram com esse processo. No meu caso, a Igreja Católica. Entre todos os poderes, tanto as forças armadas como o poder civil mudaram um pouco, não é o mesmo que Videla, nem Balsa (atual comandante do exército) é igual aos que naquele momento ocupavam os Estados Maiores. A Igreja, no entanto, continua com os mesmos: Quarracino, presidente do episcopado, cardeal nomeado pelo Papa, colaborador da ditadura, não denunciou os crimes e, há poucos anos, fez o possível para lograr o indulto²², sendo um dos que defendia a idéia de que os desaparecidos estavam no exterior.

²¹ *Madres da Plaza de Mayo*: grupo de mães de desaparecidos que, desde 1977, denuncia o Processo e reclama pela morte dos 30 mil desaparecidos políticos na Plaza de Mayo, que fica em frente à Casa Rosada. Em 27 de junho de 1996 completaram-se 1000 quintas, dia da semana em que elas andam em volta da praça durante meia hora.

²² Durante o governo de Raúl Alfonsín (UCR, União Cívica Radical, 1983-89), é feita uma ampla avaliação do período do Processo, com decorrentes processos judiciais e julgamentos -tanto do lado do governo como da oposição- dos "enfrentamentos" ocorridos entre 76 e 83. Vários militares, inclusive ex-presidentes, são condenados, e as práticas de tortura e desaparecimentos de inimigos do regime são expostas. Opondo-se a esta revisão, setores das Forças Armadas manifestam-se, seja através de ações e declarações políticas, seja por meio de tentativas golpistas. O governo Alfonsín, diante dos riscos, procura atenuar as tensões editando diversas leis que excluem dos julgamentos setores que haviam participado da repressão política no Processo. São exemplos disso a *lei da obediência devida* -que determina a tolerância perante atitudes que revelassem o cumprimento de ordens de superiores hierárquicos - ou a *lei do ponto final*, que marca o fim do prazo de acusação de militares que houvessem participado da repressão. Posteriormente também são estabelecidos, nos governos Alfonsín e Carlos Menem (Partido Justicialista, PJ, 1989-1995, reeleito em 1995), indultos aos militares antes condenados.



Leon Ferrari

Valéria Mendonça de Macedo é bacharel em Ciências Sociais e Comunicação Social (Curso de Cinema), é mestranda pelo departamento de Antropologia Social da USP

Florencia Ferrari é estudante do curso de Ciências Sociais da FFLCH-USP

Colaborou para as notas **Júlio César Pimentel Fo.**, professor do departamento de História da Pontifícia Universidade Católica e doutor em História da América pelo Departamento de História da USP.

Imagens originais de **Leon Ferrari**

ARTE E REPRESSÃO

A corrente contemporânea da arte política é uma continuação da produção que durante séculos foi sendo feita no Ocidente e, não raro, colaborou com a repressão. Não só me refiro aos artistas do fascismo, nazismo e do stalinismo, mas sobretudo à arte cristã, que contribuiu para o desenvolvimento do poder da Igreja, que se estende até nossos dias.

Dada a forte e declarada convicção católica daqueles que planejaram e realizaram o extermínio em nosso país - e o apoio incondicional que prestou e ainda presta a Igreja - seria interessante assinalar alguns parentescos entre as imagens religiosas do passado, ou seja, da iconografia da repressão cristã e dos versículos que a inspiraram, com os sistemas repressivos que se desenvolveram no Processo: a relação entre a violência da religião e a violência dos religiosos.

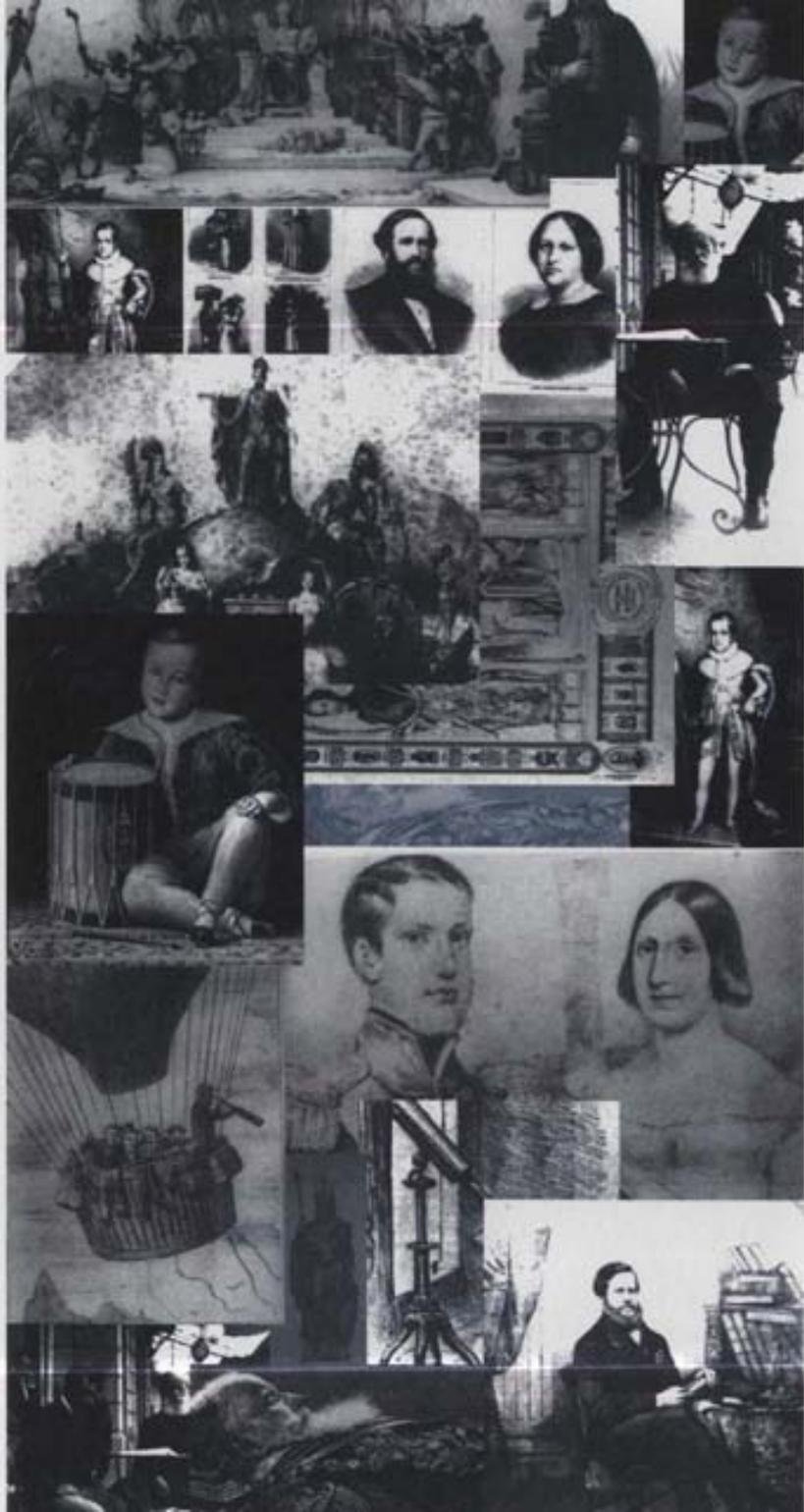
Na Bíblia encontram-se correntes de idéias antagônicas: a que mostra tolerância e pede que ofereçamos «a outra face» diante daquele que nos fez mal; e a que ameaça com sofrimentos terrenos ou infernais os chamados infiéis, hereges e demais pecadores.

No embate entre essas duas idéias – a promessa de felicidade eterna ou a ameaça de eterno tor-

mento – o Vaticano optou por priorizar esta última e se valeu de seus artistas para reforçar suas campanhas intimidatórias. O Ocidente, então, conta com um tesouro extraordinário de obras que enaltecem a tortura como argumento evangelizador, logrando construir uma sólida cultura com a maior das inculturas: o tormento, o fogo e o terror. Dessas representações artísticas do mal, de pinturas de 100, 500, de 1500 anos atrás, junto aos versículos que inspiraram seus autores, as Forças Armadas, e o Episcopado que as apoiou, parecem ter tomado, consciente ou inconscientemente, idéias para reproduzir esse mal: são as gravuras e afrescos que, de certa forma, ilustram as caras do Processo.

Nos livros sagrados, se estabelece o princípio jurídico de que as culpas individuais podem merecer castigos coletivos e/ou hereditários. O Dilúvio, o incêndio de Sodoma e Gomorra (e o anunciado Apocalipse), são exemplos desse princípio. A mesma justiça foi aplicada no Processo, aniquilando gente por ser amiga ou parente de supostos culpados.

Todas as culturas torturaram, em maior ou menor grau, mas creio que o Ocidente é o único que produz cultura com a tortura, valendo-se do horror para fazer o belo: Michelangelo, Giotto, Frangélico, Botticelli, Dante - pilares do Ocidente com suas maravilhosas obras em louvor à crueldade.



O OLHO DO REI

as construções iconográficas e simbólicas em torno de um monarca tropical: o imperador d. pedro II

lilia k. moritz schwarcz

introdução:¹

Em finais do século XIX, Hans Christian Andersen escreveu um belo conto para crianças, que ficou famoso no mundo dos adultos. *The emperor's new clothes* relata a estória de um rei muito vaidoso, que se deixou iludir pelas promessas de dois alfaiates. Corria a lenda que só os espíritos mais inteligentes teriam o poder de reconhecer não só a beleza das roupas, como sua própria existência. Contratados os artesãos, a farsa se desenrola com os trabalhos dos falsos alfaiates, o teatro do rei e de seus súditos, que nada viam, porém, não se cansavam de elogiar a qualidade dos tecidos e do corte. O final da estória todos sabem. O desfile desse rei orgulhoso acabou em grande gargalhada, quando um menino – pouco informado gritou em alto e bom som: “O REI ESTÁ NU!”, colocando um final nesse episódio e no belo conto.

Muito poderia ser dito sobre essa estória, já que não são poucas as suas versões e mesmo porque toda narrativa possibilita, em si, uma série

de interpretações. Esse conto aponta, no entanto, para elementos importantes e particularmente definidores da realeza: seu caráter teatral, a dimensão simbólica de seu poder político. Na verdade, se qualquer sistema político carrega consigo uma dimensão ritual e simbólica, é talvez na monarquia que se concentram os mecanismos de efetivação desse tipo de poder.

Recorramos ao nosso conto. Em que tipo de regime a força do teatro da corte permitiria que a farsa se prolongasse dessa maneira? Com efeito, é só na monarquia que a etiqueta ganha tal importância e que realidade e representação confundem-se em um jogo intrincado. Nesse sistema, em que o ritual não está só nos costumes, mas consta das próprias leis, e a etiqueta é parte fundamental do sistema (Elias, 1974), importa ver o que o monarca vê. É o olhar do rei que faz o milagre; é o consenso em torno de seu poder ritual que veste os nus.

Mas o conto de Andersen nos leva mais longe,

fala do caráter mítico que envolve a própria concepção da realeza. Denominada por Kantorowitz (1989) como uma forma dual de poder, o "corpo duplo do rei" associa de maneira excepcional o elemento transitório e humano ao corpo místico. Ao lado do homem mortal, encontramos o lado divino do rei, sujeito dos rituais de consagração, entre coroações, funerais, procissões e cerimônias da corte. Vemos, portanto, como, no caso da realeza, a produção acelerada de imagens é parte fundamental de sua própria efetivação.

Essa discussão poderia se estender muito, mas interessa mais tomar como objeto um caso ao mesmo tempo particular e próximo. Trata-se de analisar as construções simbólicas da figura pública de D. Pedro II, em suas associações com o fortalecimento político do Estado.² A descoberta de uma ampla iconografia relativa a D. Pedro II levou a refletir acerca da emissão alargada da representação desse rei, e também sobre o diálogo que essa produção travou com a realidade na qual se inseriu: uma monarquia tropical cercada de repúblicas por todos os lados. Assim, se é evidente a relação da monarquia dos Braganças com as casas reais européias (afinal, D. Pedro era um Habsburgo, Bourbon), é clara a tentativa de alicerçar esta experiência em meio a um território americano³.

O objetivo é, portanto, verificar as trajetórias pictóricas que envolveram a figura de D. Pedro, que de órfão da nação se transforma em rei majestático; de Imperador tropical vira rei cidadão; e do mártir exilado é feito mito após a morte.

Exercício específico, nesse ensaio, são as

imagens que dirigem a reflexão. Já se foi o tempo em que os pesquisadores sociais acreditavam na exclusividade das fontes escritas. Chamada por J. le Goff (1976) de "imperialismo dos documentos escritos", essa tradição cedeu lugar a uma perspectiva que incorporou outros tipos de materiais, sobretudo iconográficos, reservando a estes, porém, um caráter decorativo ou por demais colados à estrutura explicativa.

Importa aqui menos refletir sobre a qualidade desse tipo de fonte e mais acerca de suas potencialidades enquanto representação. Na verdade, a intenção é tomar a produção pictórica que girou, no período, em torno da personagem de D. Pedro II e tratá-la como uma coleção de documentos, assim como fez o monarca ao doá-la à Biblioteca Nacional, logo após seu banimento em 1889.⁴

Além disso, abrindo mão de qualquer pretensão crítica, a opção foi restringir a abordagem ao conceito que Panofsky (1991:53) deu a iconografia: o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras. Não basta classificar as imagens, é relevante interpretar as alegorias, descobrir alterações, já que o material varia não só em sua técnica, como em relação ao contexto a que se refere. Seu conjunto é porém uniforme, na medida em que, em sua maior parte, a coleção é constituída de retratos. São mais de 400 Pedros que nos observam, enquanto o observamos, sendo possível acompanhar não apenas o crescimento cronológico dessa personagem, como momentos diversos de sua construção como símbolo de Estado.⁵

¹ Esse texto faz parte de uma pesquisa mais ampla, intitulada "A roupa nova do rei: reflexões sobre a figura pública de D. Pedro II", que vem sendo financiada pela FAPESP, desde 1994. Nesse sentido, centramos nossa atenção na apresentação e discussão de algumas imagens, sendo que pouco espaço restou para a análise mais detida do contexto político e econômico, ou mesmo dos detalhes particulares a cada fotografia. As ilustrações expostas fazem parte de uma coleção maior, que, no momento, conta com mais de 600 imagens.

² Referência ao trabalho de Geertz (1980) sobre o "Estado-Teatro" em Bali.

³ Vimos analisando como para além da produção intencional de uma imagem para a realeza brasileira, houve, de fato, uma espécie de "coincidência imaginária". Ou seja, a seleção do termo imperador deveu-se a um conselho de José Bonifácio que defendeu a utilização do termo na medida em que já era conhecido do povo em função da festa do divino. Por outro lado, também a população local conhecia a realeza como instituição e via nela um elemento de hierarquia justificado.

⁴ Essa documentação encontra-se espalhada por entre uma série de acervos dos quais destacamos, além da Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Museu Imperial de Petrópolis, o Gabinete Português de Leitura, o Arquivo Nacional, o Museu de Juiz de Fora. Nesse artigo resolvemos entender as ilustrações como parte de uma coleção em que as imagens falam entre si. Não descartamos a possibilidade de analisar as ilustrações em seus detalhes, mas esse procedimento tornaria muito longa a reflexão.

⁵ Para efeito desse ensaio serão selecionadas apenas algumas imagens, quase que exemplos de determinados conjuntos. Além disso, é preciso esclarecer que a divisão histórica seguida nesse texto serve mais como recurso de classificação do material, do que como uma maneira rígida de compreender a documentação.

entre aquarelas e gravuras: “eis que havemos um rei”

A criação de uma identidade ao mesmo tempo européia e tropical não foi tarefa original do Segundo Reinado. Logo após a independência política em 1822, tratou-se de desenhar uma cultura imperial pautada em dois elementos constitutivos da nova nacionalidade: o estado monárquico como centro da civilização; a natureza territorial com suas gentes e frutas, como base material do Estado.

Foi Debret⁶ quem se responsabilizou pela elaboração de uma grande alegoria, especialmente idealizada como representação da nova realeza, em 1823. “Pano de boca” de uma apresentação teatral que celebrava a coroação de D. Pedro I como primeiro imperador do Brasil, a imagem trazia mesclados uma série de elementos fundamentais.

Tendo passado pela inspeção e aprovação do Imperador e de José Bonifácio, a pintura sintetizava e celebrava a originalidade local. Ao centro, o governo imperial, representado por uma mulher ornada por um fundo verde, trazia em um dos braços as armas do Império e no outro a Constituição. Adornando a imagem, as frutas do país, o café e a cana de açúcar. Ao lado dos produtos da terra, desfilam as suas “gentes” exóticas: uma família negra demonstra sua fidelidade; uma indígena branca ajoelha ao pé do trono. Além disso, como descreve Debret, “paulistas, mineiros e caboclos mostram com sua atitude respeitosa o primeiro grau de civilização que os aproximam do soberano” (1823/1978:327). Por fim, as vagas do mar, que se quebravam ao pé do trono, revelavam a posição geográfica e longínqua do Império.⁷ Estamos, portanto, diante de uma grande representação; de uma espécie de inauguração.⁸

O ÓRFÃO DA NAÇÃO: INFÂNCIA E JUVENTUDE DE PEDRO

Mas é da história de D. Pedro II que se quer tratar e ela se inicia no dia 2 de dezembro de 1825, quando a corte do Rio de Janeiro acordou com o estrondo das salvas de fortalezas e navios. Era o príncipe herdeiro que nascia, o primeiro genuinamente brasileiro, a promessa e o resumo das esperanças nacionais. Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga, era um grande nome para um monarca tão pequeno. O tamanho do nome revelava, porém, a dimensão da mística e das aspirações que giravam em torno do “pequeno príncipe”. No entanto, a despeito de todos os alúrios de chegada é a representação do órfão de Estado, que começaria por se afirmar. Na

⁶ Artista da missão francesa que chegou ao Brasil logo após o estabelecimento da corte em 1808.

⁷ Para uma descrição mais minuciosa dessa alegoria, vide Debret, op. cit. e Salles, s.d.

⁸ A bandeira nacional, também concebida nesse contexto, deixava evidente seus vínculos com a tradição imperial: o verde, cor heráldica da Casa Real Portuguesa de Bragança, à qual pertencia o Imperador; o amarelo cor da casa Imperial Austríaca de Habsburgo, da primeira imperatriz. Eis um exemplo de redefinição cultural: elementos tradicionais do armarial europeu, passam a representar uma nova realidade física, destituídos de seu significado anterior.



Debret, “Pano de Boca” in *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*

data da coroação de seu pai e de seu primeiro aniversário – 1 e 2 de dezembro – sua mãe se encontrava enferma e viria a falecer dez dias após a data de seu aniversário.

Essa era também a época dos grandes amores de D. Pedro I, e dos boatos sobre os desgostos de Leopoldina, de certa forma assassinada pela tristeza. Lenda ou não, o fato é que a mãe de D. Pedro sucumbia a um parto prematuro. Sozinho, com suas duas irmãs, o herdeiro da nação era antes um pequeno órfão, isolado e frágil, pouco retratado nessas circunstâncias. Uma das poucas pinturas desse período mostra o Imperador sentado ao lado de um vistoso tambor em uma cena que o aproxima do universo infantil. No entanto, é sempre a imagem oficial que se impõem, na medida em que os emblemas da monarquia estão por toda parte, e revelam a necessária dissimulação de um menino nascido rei.

Armand Palliere (cerca de 1830). Museu Nacional



A infância de D. Pedro foi na verdade curta e repleta de episódios políticos importantes. Em Portugal, já em 1828, começavam os problemas de sucessão, enquanto que no Brasil os abusos do voluntarismo da política de D. Pedro levariam à sua abdicação em 7 de abril de 1831. O monarca partia para Portugal com a firme intenção de recuperar o trono para sua filha, Dona Maria da Glória; enquanto que o pobre príncipe, com pouco mais de cinco anos de idade, ficava sob os cuidados de seu novo tutor: José Bonifácio de Andrada e Silva. D. Pedro se transformava, então, em órfão por duas vezes; afinal, junto com seu pai partia Dona Amélia de Leuchtenberg, princesa da Baviera, nova esposa de Pedro I, cuja beleza, diziam os relatos, teriam serenado os humores do monarca.

Nos poucos retratos da juventude D. Pedro mais se parece com aquela velha história em que já se conhece previamente o final feliz. Na iconografia, revelava-se a imagem do menino nascido rei; o jovem adulto ciente de suas responsabilidades.

O PEQUENO REI: A SAGRAÇÃO

Desde 1835 cogitava-se antecipar a emergência ao trono de D. Pedro prevista pela Constituição para 1843, quando faria 18 anos. É com a criação, em 1840, do Clube da Maioridade que este projeto toma forma, mesmo porque, frente às inúmeras rebeliões regenciais, parecia urgente a formação de um poder centralizado.

Difícil imaginar que o pequeno monarca, de apenas 14 anos, estivesse pronto para assumir o comando da nação, mas é isso que afirmam os documentos quando descrevem o famoso “Quero já”, ou a iconografia da época ao mostrar o adolescente resolutivo e elegante. Porte impassível, cautela nas palavras, caráter pouco acessível; eis que se forjava a imagem legendária desse rei, que só revelava humanidade nas suas pernas finas

demais e em sua voz estridente. Diante de uma população composta, em sua larga maioria, por mestiços e negros, o futuro rei era a encarnação de um monarca divino, a imagem que exemplificava uma posição. Brasileiro, branco e louro como o menino Jesus, um europeu em terras tropicais, D. Pedro transformava-se em mito antes da história, era um Deus na terra, uma representação maior do "imperador do divino", personagem principal de uma das mais conhecidas festas nacionais.



Coroação e sagração, 1841. Bib. Nacional

Em 1841, no ritual da sagração e coroação, digno dos grandes reis, o pobre garoto mal escondia o temor diante da roupa tão volumosa e desajeitada, da coroa pesada demais, do cetro poderoso, com sua serpe assustadora: o velho símbolo dos Bragança. Pronto para um grandioso teatro, no qual

representaria o papel principal, o pequeno monarca era antes uma representação de si próprio. Porém, mais interessante do que localizar a cópia, é perceber o diálogo entre o estilo europeu e os novos elementos nacionais. Nessa verdadeira batalha de imagens, a ordem do Cruzeiro do Sul representava o céu do Brasil, enquanto que a murça de papos de tucano e a ombreira ruiva de galos da serra faziam referência aos nossos indígenas. Um adorno de caciques como se comentava na época.

Nesse espetáculo, em que nada podia falhar, não faltaram os cortejos, o cerimonial ou o costume português do "beija-mão". Repicaram os sinos, soaram as salvas e a multidão saudou o Imperador. Com seu manto de penas, aspecto ingênuo de Imperador do Divino, D. Pedro subiu os degraus e olhou a turba a seus pés. De fato, a riqueza do ritual encantou o público que rapidamente se convenceu de um passado real, de uma tradição imperial que apesar de recém-criada, parecia próspera e consolidada.

O GRANDE IMPERADOR: 1841 - 1865

O período que vai de 1841 a 1865 - ano do início da Guerra do Paraguai - representa uma fase importante para a consolidação da monarquia brasileira. As rebeliões regenciais da Bahia, Pará e Maranhão haviam sido debeladas, sendo que apenas a Guerra dos Farrapos, no sul do país, continuava a angustiar os políticos da época. É também nesse momento que se atinge uma maior estabilidade financeira, obtida por meio da consolidação do café nos mercados internacionais, com o final do tráfico negreiro e a concomitante liberação de grandes capitais; e por fim pela "Era Mauá", com seus investimentos volumosos na área industrial.

D. Pedro, por outro lado, afastado dos negócios de Estado, completava sua educação, voltada para

as ciências e para as letras. Nesse contexto de relativo isolamento, as imagens acerca de D. Pedro pareciam falar de uma idealização; uma réplica dos modelos do Velho Mundo. Com a insistência em suas barbas ralas, às vezes inexistentes, por meio da caracterização de seu olhar altivo, as pinturas inventam no imaginário um monarca que mal aparecia no dia-a-dia.

Mas era preciso casar o rei para que ele fosse de fato reconhecido como adulto. À moda das cortes européias, a noiva foi encontrada sem a participação de D. Pedro que, diziam, corava frente à idéia do casamento. Em 23 de julho de 1843 chegava a escritura e um pequeno retrato de Teresa Maria Cristina, Princesa das Duas Sicílias. Neste estavam expostas as qualidades físicas da futura imperatriz, porém, minimizados os seus defeitos: a falta de cintura, o andar cocho, o rosto duro. Mais uma vez, a imagem se impunha à realidade e nosso rei sonhava com uma idealização.

Após uma longa viagem, chegava Tereza Cristina, cuja primeira impressão teria desapontado o Imperador. De toda forma, nessa história feita de imagens, vence a representação oficial. Nela, os dois monarcas aparecem saudáveis e felizes; identificados com uma nação tão nova quanto a pouca idade de seus governantes.⁹

Lit. de Gatti e Dura (1843)



Paralelamente ao maior amadurecimento do Imperador¹⁰ tomava forma, a partir dos anos cinqüenta, um projeto de cunho mais particular. Crescia a popularidade do monarca conjuntamente com uma situação econômica e política apaziguada. No entanto, ambicionava-se um projeto maior: era preciso não só garantir a realeza, como criar uma memória; reconhecer uma cultura. Data desse momento o maior interesse do monarca pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e de sua entrada na vida cultural do país. D. Pedro completara 24 anos e vinculava-se a uma geração de intelectuais e artistas - tão jovens quanto ele - interessados em refletir sobre uma nacionalidade "genuinamente" brasileira.

É nesse momento que, sem abandonar a coroa, D. Pedro introduz o cocar e uma visão particular do país. Promover a centralização nacional significava imaginar uma unificação cultural e era assim que lançavam-se as bases para uma atuação que conferiria a D. Pedro a fama e a imagem de mecenas: do sábio imperador. Em torno dos membros da revista do Instituto anunciava-se o projeto nativista, cujo objetivo era promover o triunfo da literatura nacional, que, no caso brasileiro, deveria levar em conta a capacidade poética do Índio.¹¹

Se foi na área da literatura que a atuação do grupo ganhou maior visibilidade, com seu projeto romântico (e mesmo no campo da música sobretudo com a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes) é nas artes que o motivo tropical ficou rememorado. A valorização do pitoresco, da paisagem e das gentes, do típico ao invés do genérico, encontrava no indígena o símbolo privilegiado. Com efeito, por oposição ao africano, que representava a escravidão, o silvícola aparecia como nobre e autêntico, capaz de suportar a construção de um passado honroso e mítico.

Criada em 1826, a Academia Imperial de Belas Artes aglutinou e formou toda uma vertente romântica de pintores que elegeu o exótico como

⁹ Em 1845 nasce o primeiro filho do casal, Dom Afonso, que não passaria do primeiro ano de idade. Em 1846 nasceria Isabel e em 1847 Leopoldina.

¹⁰ É também nesse contexto que toma forma um sonho acalentado pelo pai, mas realizado pelo filho. Originalmente comprada em 1821 por D. Pedro I, a fazenda Córrego Seco só seria transformada em palácio de verão a partir de 1843. Petrópolis teria suas obras concluídas em 1850, e ajudaria a adicionar mais uma faceta ao mito. A "cidade de Pedro" com sua catedral gótica no meio da mata, e um palácio renascentista nos trópicos, adicionava um elemento à forte representação.

¹¹ Conviviam nesse local Gonçalves Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias e F. Adolfo Varnhagem, um dos fundadores da historiografia brasileira. Sobre o tema vide, entre outros: Candido (1990), Bosi (1972).

¹² Esse é o caso das obras de Vitor Meireles de Lima, *A primeira missa no Brasil* e *Moema*, ou de José M. Medeiros com *Itacema* e de O último Tamoió de Rodolfo Amoedo que fazem parte do ciclo indigenista que chega mais tarde à pintura.

¹³ D. Pedro, por exemplo, jamais abriu mão do poder moderador que era de sua exclusiva competência. Vide, entre outros, Holanda (1977).

¹⁴ A introdução da fotografia no Brasil deve muito à D. Pedro - ele próprio um grande admirador dessa técnica. Já na década de quarenta vários daguerrotipistas oferecem seus serviços no país. Sobre o tema vide, entre outros: Ferez (1985), Vasquez (s.d.).

¹⁵ Em outras ilustrações, D. Pedro aparece rodeado do grupo dileto que o acompanhou. Faziam parte da comitiva, não só a Barral, como Gobbeau, que se tornara amigo íntimo do monarca quando permaneceu no Brasil na condição de enviado oficial da França.

¹⁶ É muito significativa a importância das revistas e dos caricaturistas nesse contexto. Távora (1975) lista mais de 60 títulos, sendo que o nome mais conhecido é o de Angelo Agostini, com a sua *Revista Ilustrada*.

símbolo local e dessa forma adaptou-se ao projeto monárquico em outras áreas. Além dos inúmeros retratos do Imperador, a Academia esmerou-se em exaltar a natureza e o indígena, e toda uma idealização coerente com essa produção, em boa parte realizada no exterior.¹² O documento mais emblemático dessa geração é talvez a escultura pouco conhecida de Francisco Manoel Chaves Pinheiro, que possuía o sugestivo título "Índio simbolizando a nação brasileira" (1872). Com uma postura corporal idêntica à imagem oficial com que o monarca era sempre retratado, o indígena de Chaves carregava o cetro da monarquia ao invés de sua arma; um escudo com o brasão real em lugar de sua borduna.

Francisco Manoel Chaves Pinheiro (M. Nacional de Belas Artes)



Nessa mesma época o monarca passará a distribuir títulos para a sua nobreza improvisada utilizando topônimos Tupis. Quixeramobim, Bujuru, Uruçui, Aramaré, Icó, Poconé ... era assim que os nobres brasileiros passavam a ser denominados, dando uma qualidade indígena e tropical aos velhos títulos medievais. Por outro lado, nas imagens oficiais largamente veiculadas dentro e fora do país, ao lado das alegorias clássicas, surgem indígenas quase brancos, idealizados em ambiente local.



"D. Pedro sagrado por indígenas da terra" s.d. (Bib. Nacional)

Esse quadro idílico começa, no entanto, a ser quebrado por uma série de questões de ordem social. Os eventos atropelam a pacata política imperial: em 1870, é fundado o Partido Republicano; em 1871, é aprovada a lei do Ventre Livre; e é nessa época que termina a desastrosa Guerra do Paraguai. Nesse meio tempo, acompanhado de seu ministério, D. Pedro pretere a coroa pela cartola (Freyre, 1987). Estamos perto da década de setenta e o rei passa a se vestir como um "monarca cidadão" e enfrenta, pela primeira vez, os dissabores da política.

UM MONARCA CIDADÃO: 1870-1885

A Guerra do Paraguai significou um desgaste evidente na popularidade de D. Pedro II. Não só caía sob o rei a responsabilidade sobre o embate, como tomava nova força a campanha em prol da abolição da escravidão e, sobretudo, surgia uma nova instituição que escapava ao controle imediato do Imperador: o exército. É ainda nos anos de guerra que o rei se faria retratar trajando uma farda militar e tentando passar a seriedade e a serenidade que o momento exigia. Afinal, o Brasil havia gasto 600 mil contos de réis e deixado para trás 33 mil mortos.

S. A. Sisson. 1873. (Bib. Nacional)



Comentava-se que a guerra tinha causado tal impacto na personalidade de D. Pedro que até sua famosa barba embranquecia, antecipando-se assim a conhecida imagem do ancião, por meio da qual esse rei é até os dias de hoje lembrado. Mas, finda a guerra, o retrato oficial do monarca seria mais uma vez alterado. Apresentando uma nova figuração, D. Pedro de cartola e casaca se confundia no meio de seus súditos. Próximo da imagem de Luis Felipe (no poder de 1830 a 1840), D. Pedro apenas encenava um projeto liberal que não assumia.¹³ Porém, fachada ou não, nosso monarca deixava seu traje real relegado às ocasiões mais formais, como as Falas do Trono, e cercava-se de símbolos de erudição, entre muitos livros, globos, penas de escrever e poses de pensador.



Foto V. Frond. (Museu Imperial)

Com a utilização de novas técnicas, como o daguerreótipo, multiplicava-se a visibilidade da monarquia e as situações em que essa se fazia retratar.¹⁴ Sobretudo nas viagens ao exterior que D. Pedro passará a realizar, a fotografia o acompanhará de perto, ajudando-o a ver um mundo que só conhecia por meio dos livros. A primeira viagem, cercada de controvérsias, iniciou-se em 1871, sendo imenso o itinerário previsto, já que o monarca tencionava conhecer a Europa e o Oriente. Dessa "aventura" restam sobretudo as imagens do Imperador e de sua comitiva próximos das pirâmides do Egito.¹⁵

Encantado com o Velho Mundo, o Imperador voltava ao Brasil após dez meses de ausência, sendo sua chegada marcada por dúvidas e tensões. Índice dessa situação é o aparecimento de uma série de caricaturas que descreviam um "Pedro Banana", ridicularizavam as viagens do Imperador ou criticavam seu pouco interesse com relação aos negócios de Estado.

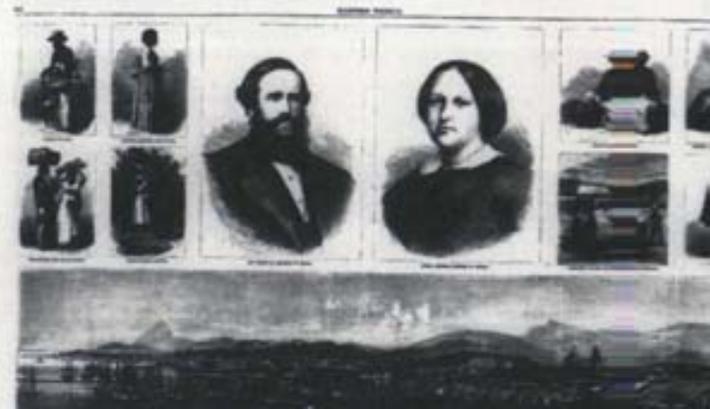
"Revista Ilustrada" s.d. "O Mosquito" nº 400



Com efeito, o monarca revelava sinais de cansaço frente à sua missão de governante. Era a própria realidade que se misturava com a representação quando o amigo Gobineau publicava em 1875 o livro *Les Pleiades*, claramente inspirado na figura de D. Pedro. Nesse romance à *clef* - em que Jean Theodore é D. Pedro -, o tema central é a história de um rei angustiado por seus afazeres. A inspiração é evidente: sempre irritado com a política local, o Imperador começava a fazer planos para uma nova viagem ao exterior. Partia em maio rumo à América, terra da "modernidade técnica", que tanto o inspirava.

A chegada em Nova York em 1876 foi cercada de atenção. Afinal, era a primeira vez que um monarca pisava em território norte-americano e sobretudo porque se tratava de "the only American Monarch" (New York, 1876:16). Sempre com sua jaqueta preta e retirando o dom de sua assinatura - "o monarca da casaca", conforme ironizava Eça de Queiroz - D. Pedro era ainda assim destacado a partir das qualidades exóticas de seu reino.

Harpers Weekly 1876 (Bib. Nacional)



São muitas as atividades naquele país (destacando-se a visita à Exposição Universal de Filadélfia de 1876), mas a comitiva rumava à Europa, onde o monarca cumpriria seu famoso ritual: visita a escolas e instituições culturais, encontro com intelectuais e cientistas famosos - sobretudo Victor Hugo, um ícone da época. Essas eram as atividades diletas desse rei que, publicamente, entediava-se diante do cotidiano da política e preferia dedicar-se aos grandes temas da cultura mundial. Mas se D. Pedro assenhorava-se de valores universais que tanto estimava, afastava-se de seu Império tropical ao qual precisava, finalmente, voltar.

A MONARQUIA CAI OU NÃO CAI: 1886-1888

A despeito do belo *Te-Deum* que comemorou o regresso do Imperador, D. Pedro mais se parecia, nesse contexto, com um estrangeiro em terras próprias. Quase como um espectador, observava o crescimento do abolicionismo e do partido republicano, assistia de camarote à demissão do Gabinete conservador e a subida dos liberais (afastados do poder há dez anos); não se incomodava com a grave seca que assolava o país. O monarca abria mão, também, de uma série de rituais, como o beija-mão e a antiga divisa que era substituída por um P maiúsculo em cor azul. Os tempos eram outros e o monarca dava sinais de fadiga. Datam dessa época as charges que mostram D. Pedro dormindo nas seções do IHGB; cochilando em meio aos exames no colégio D. Pedro, ou entre deputados.

Junto com as imagens mais impiedosas, demolia-se a representação pública do monarca que era implicado em uma série de escândalos - como o roubo das jóias da rainha -, ou acusado de negligência na condução dos interesses do país. D. Pedro tornava-se um rei estranho a seus súditos. É em meio a esse contexto avesso que o Imperador parte para sua terceira viagem, cercado por um mar

de controvérsias. Chamado publicamente de "Cesar caricato" e ridicularizado por causa de seu aspecto senil e doente, com 62 anos, o monarca mais se parecia com um velho consumido, marcado por profundas rugas e por suas imensas barbas brancas. O navio *Gironde*, que fora chamado por Quintino Bocaiuva de "o esquife da monarquia", deixava um país cheio de tensões, sob as ordens da jovem e inexperiente Isabel.

Na chegada, porém, é numa outra Europa que D. Pedro aporta. Tudo havia mudado, sua "era romântica" representada por Victor Hugo, Gobineau e Wagner parecia morta. Na estação de Baden-Baden D. Pedro e sua comitiva descansam. Nas imagens, o retrato de um rei curvado e abatido.

Aix les bains, 30 de julho de 1888 (M. Imperial)



Sob os cuidados do famoso Charcot e de Mota Maia, seu médico particular, o Imperador se recuperava e aprontava-se para retornar à uma terra que lhe parecia cada vez mais afastada. De fato, o ano que começava não seria dos melhores, ao menos aos olhos da monarquia. Ainda em 1888 é declarada a abolição da escravidão, um forte golpe no seio do Império, que a essas alturas se apoiava nos proprietários escravocratas cariocas. Essa é também a época dos conflitos com a Igreja, dos embates entre a "guarda negra" e os republicanos e de um atentado contra o Imperador, ocorrido em junho de 1889.

A partir do segundo semestre, a cada dia um novo acontecimento acirrava os ânimos, e, paradoxalmente, a monarquia sobrevivia apenas timidamente colada à representação pública de D. Pedro, que ainda era objeto de simpatia. Se naquele contexto o final do Império era discutido quase abertamente, vários setores do exército e o próprio Deodoro preferiam aguardar a morte do "velho monarca" e só depois precipitar o golpe da República. Era o símbolo que resistia diante da realidade decadente; a imagem que persistia diante do contexto adverso.

Com o acirramento dos embates começava a ficar evidente como não era mais possível aguardar a morte natural do monarca, conforme preferiam alguns setores do exército, como que separando a figura do monarca de sua própria instituição enfraquecida. Em 11 de novembro de 1889 ocorre o desastrado Baile da Ilha Fiscal, logo após inicia-se a movimentação do Clube Militar e o famoso boato da prisão do major Solon. O tom titubeoso da proclamação era evidente e os próprios revoltosos temiam o futuro do movimento. De toda forma, nas imagens anunciava-se uma nova sorte: a jovem república se despedia do velho monarca.

O EXÍLIO E A MORTE DO MONARCA MORTO O REI/ VIVA O REI

Façamos de uma longa história um breve fecho. D. Pedro parte de seu país e vive na Europa às custas dos amigos. Com a morte de Tereza Cristina, logo em 28 de dezembro, o ex-imperador refugiava-se em seus livros, talvez o único símbolo que o acompanhava.

Na verdade, a era de D. Pedro parecia que se acabava. 1891 foi o ano da morte da Condessa de Barral, sua companheira de tantas viagens, tutora de suas filhas e, diziam, sua amante. Nesse ano, também, uma tosse insistente começava a acompanhá-lo; era uma pneumonia que lhe tomava o pulmão esquerdo e lhe causaria a morte em 1891.

Morto no exílio, o rei foi vestido como um monarca brasileiro, com a Ordem da Rosa sob a barba, a Ordem do Cruzeiro do Sul ao peito, duas bandeiras brasileiras e um volume lacrado com terra do país. Novamente o teatro confunde-se com a realidade e o rei deposto é cada vez mais um grande Imperador; o rei morto está mais vivo que nunca.

Retrato póstumo. 5 de dezembro de 1891. (Nadar)



Com efeito, a força do cortejo fúnebre de D. Pedro, e a presença de boa parte da monarquia européia, revivem o rei, que é lembrado como um "herói civilizador, injustiçado por sua gente". É nesse momento que morre o homem e nasce o mito. Os líderes republicanos, temerosos com o tamanho da repercussão, silenciavam sobre o pedido do Imperador, que muitas vezes declarara o seu desejo de ser enterrado no Brasil. De fato, por mais que o IHGB não evitasse esforços nesse sentido, a situação era protelada, como se o fantasma do rei morto ainda causasse apreensão. Re-significado como herói popular, re-traduzido como herói oficial, o monarca expulso é, já em 1922, por ocasião do centenário da independência, incorporado em meio a um grande panteão de heróis nacionais.



Comemoração do centenário da Independência.
(Museu Imperial)

Mas foi só em 1839, com a presença de Getúlio Vargas, que se inaugurou a capela mortuária em Petrópolis, aonde até hoje jazem os corpos do Imperador e de Tereza Cristina. Morto pela história, eis que, a partir das mãos de um presidente forte, D. Pedro volta como um rei popular, um herói nacional, que como tal não tem data, local ou condição.

Esse texto não teve a pretensão de recuperar a história de D. Pedro, mas antes os rastros da construção de sua memória; uma memória fortemente apoiada na força das imagens e dos retratos. Trata-se de uma narrativa feita de algumas lembranças e muitos esquecimentos, de uma trajetória que se apropria da história e a transforma em mito e cuja produção acelerada de imagens é parte fundamental do enredo.

Se a crítica pode e deve desmontar "a real face desse rei", que era sobretudo mestre na dissimulação, quando se trata de discutir a iconografia, importa menos esse aporte tão direto ao real. A pergunta não se destina exclusivamente aos fatos, mas antes recai sobre as versões – suas inúmeras construções – assim como acerca das imagens que, muitas vezes, acabam por indicar novas ênfases e significados sob esses mesmos eventos.

É dessa maneira que podemos perceber a relevância da dimensão simbólica, parte fundamental do poder político no sentido de garantir a sua própria vigência, mas sobretudo como lastro de sua memória. Morto como rei deposto, D. Pedro volta com sua imagem mítica de rei vivo; um caso único de Imperador tropical. Relido a partir das cosmologias indígenas e das inúmeras concepções de realeza que vieram ao Brasil junto com os escravos africanos, D. Pedro era um rei com muitas coroas. Na verdade estabelecia-se um diálogo entre "cabeças coroadas" que acrescentavam a essa monarquia de tradição européia um traço particular e miscigenado.

Seria hora, portanto, de pensar como as imagens refletem seu contexto, mas dialogam também entre si e conformam no imaginário outras histórias: histórias míticas; de uma memória feita mito (Sahlins, op.cit). Como produto e produtor, a iconografia de uma época nos fala da História, mas ajuda a pensar em outros tempos, outras memórias.

Bibliografia

- BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo Cultrix, 1972.
- BURKE, Peter. *The fabricacion of Luiz XIV*. London, Yale University Press, 1992.
- CALMON, Pedro. *O rei filósofo*. São Paulo, Editora Nacional, 1938.
- CALMON, Pedro. *História de D. Pedro II*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975. 5 vols.
- CANDIDO, Antonio. "A culpa dos reis: mando e transgressão no Ricardo II" in *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. "O romantismo". São Paulo, mimeo, 1990.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de sombras: a política imperial*. Vértice, JUPERU, Rio de Janeiro, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem. A elite política imperial*. Rio de Janeiro, Campus, 1980.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo, Edusp, 1978.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história das costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1990.
- ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil (1840-1900)*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- FREYRE, Gilberto. "Dom Pedro II, imperador cinzento de uma terra de sol tropical" in *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, Record, 1987.
- GEERTZ, Clifford. *Negara. O estado teatro no século XIX*. Lisboa, Difel, 1980.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GOBINEAU, Arthur de. *Les Pleiades*. Paris, s.e. 1875.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *O Brasil Monárquico 5. O Império e a República*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Difel, 1977, 2ª ed.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, 13ª edição.
- KANTOROWICZ, Ernst. *Les deux corps du roi*. Paris, Gallimard, 1989.
- LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- LYRA, Heitor. *História de D. Pedro II*. São Paulo, Editora Nacional, 1938-40. 3 vols.
- MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- MOSSÉ, Benjamim. *Dom Pedro II empereur du Brésil*. Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1889.
- PANOFSKY, Erwin. *Significados nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1995, 3ª ed.
- RAEDERS, Georges Pierre Henri. *D. Pedro II e conde Gobineau: correspondências inéditas*. São Paulo, Editora Nacional, 1938.
- RAEDERS, Georges Pierre Henri. *D. Pedro II e os sábios franceses*. Rio de Janeiro, Atlântica editora, s.d.
- RIBEIRO, Renato Janine. *A última razão dos reis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SAHLINS, Marshall. *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Michigan, The University of Michigan Press, 1981.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- SALLES, Ricardo. *Nostalgia Imperial*. Rio de Janeiro, mimeo, s.d.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra". in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, no 29. São Paulo, ANPOCS, outubro de 1995.
- TÁVORA, Araken. *Pedro II através da caricatura*. São Paulo, Editora Bloch, 1975.
- VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*.
- VASQUEZ, Pedro. *Dom Pedro II e a fotografia*. Rio de Janeiro, Internacional de Seguros, s.d.
- VIANNA, Helio. *D. Pedro I e D. Pedro II, acréscimos às suas biografias*. São Paulo, Editora Nacional, 1966.



E

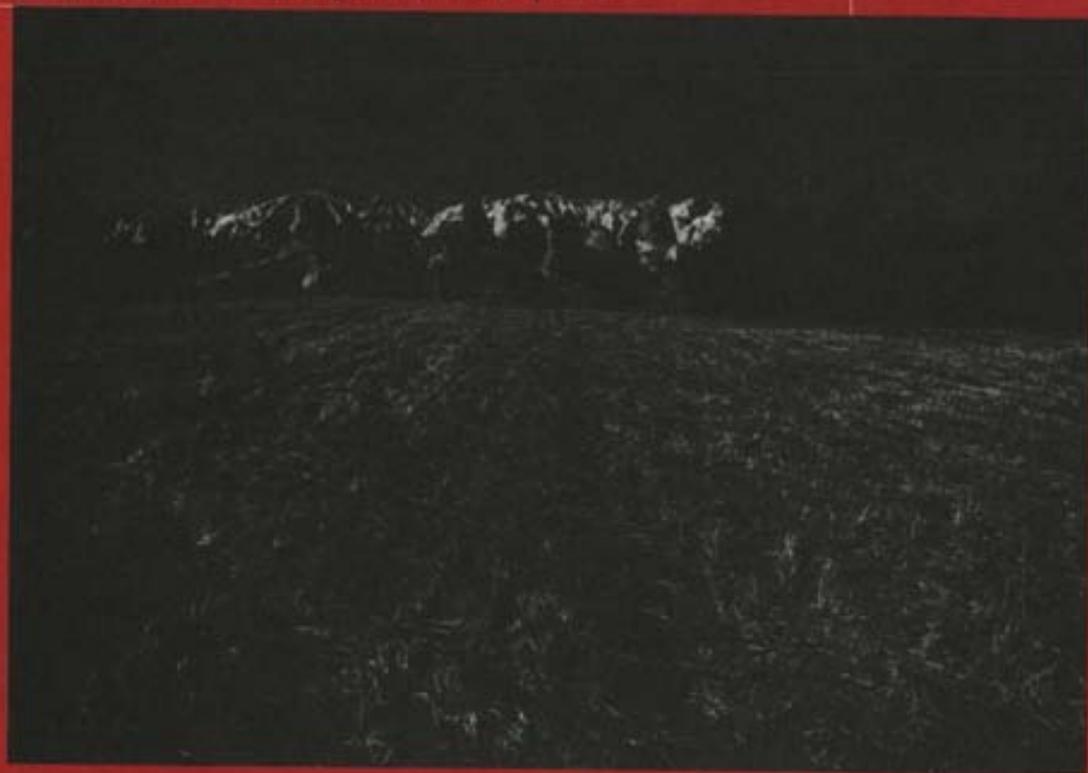
ste ensaio fotográfico foi realizado na Turquia em agosto de mil novecentos e noventa e seis.



São as imagens coletadas ao longo de um mês de viagem.

A

lua cheia me emprestou a luz para fotografar este vale na Capadócia.



O tapete nada: me sugeriu até que o muçulmano entrasse na Mesquita.



Sua presença física me traduziu aquele grafismo em espaços carregados de significados. O desenho definia então, não só um belo movimento mas também, a prática de um espaço.

Sente-se.



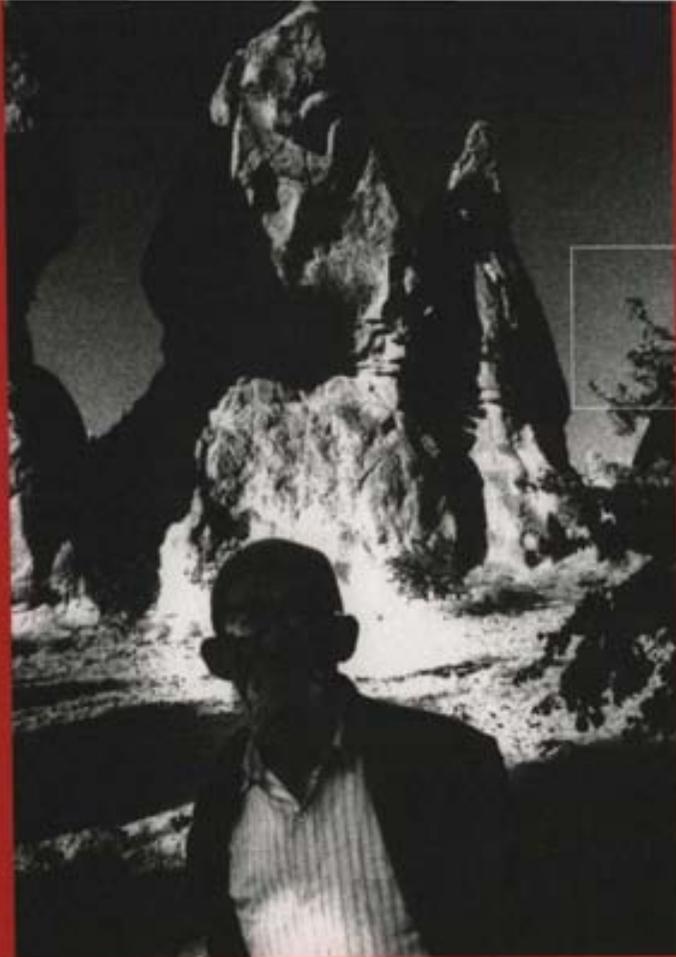
Numa pequena cidade do interior da Turquia fui conhecer umas ruínas, mas o menino que curioso me seguia não passou do portão de entrada.



Ficou me olhando como se eu tivesse entrado num espaço proibido, temendo que algo me acontecesse.



Acaitei, curioso do sabor, cauteloso. Me sentei... e, num instante notei que os céticos olhares se azuiavam em tranquilidade. Tudo agora estava normal.



A

agricultor.

O chá de maçã verde inaugurava, acomodava o tempo. Unia todos a um mesmo sabor.

Foto 1- Istambul.. Julho de 1996.

Foto 2- Capadócia. Agosto de 1996

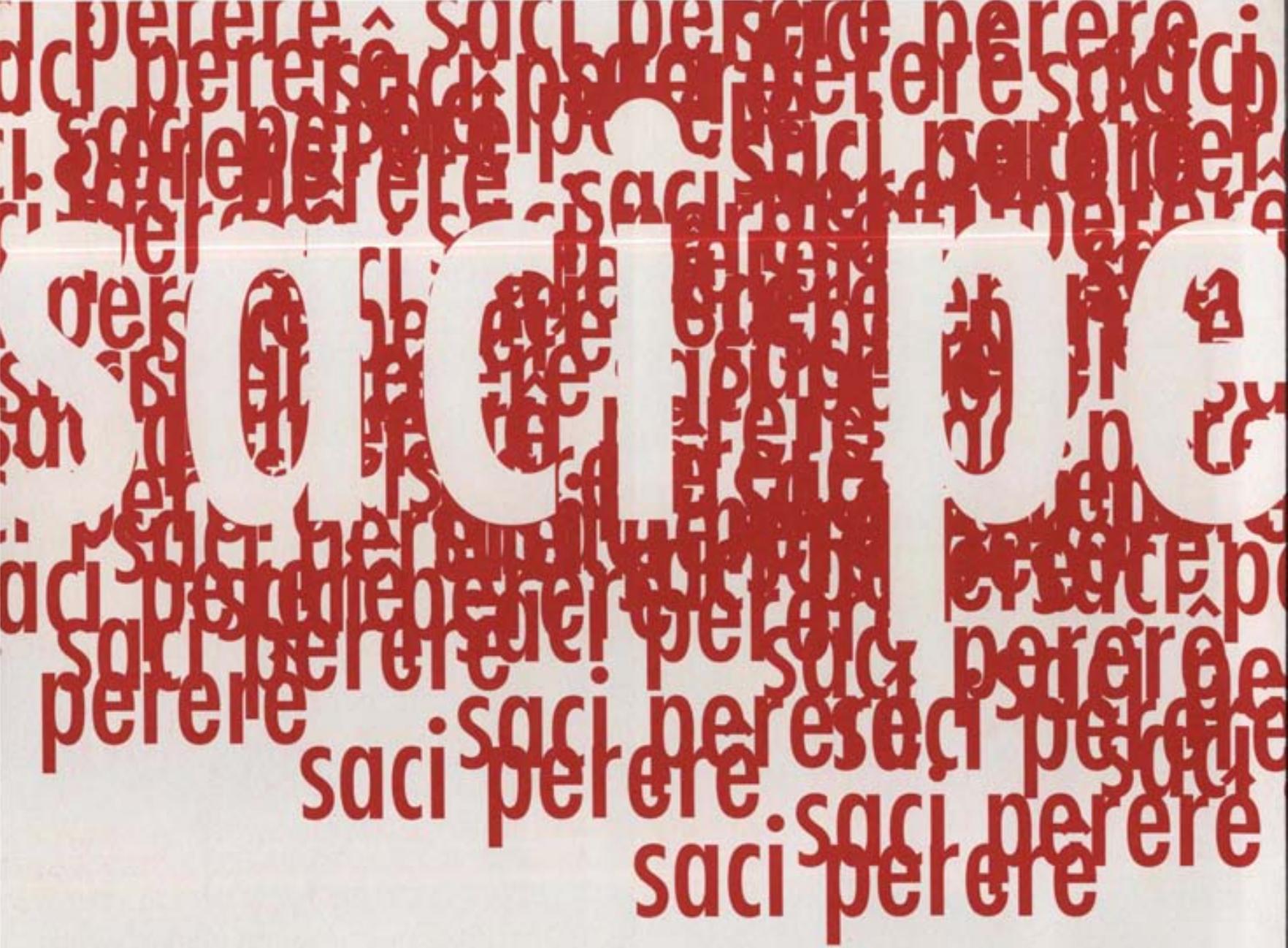
Foto 3- Grande Mesquita Istambul.. Julho de 1996.

Foto 4- Ruínas, Região da Capadócia. Agosto de 1996.

Foto 5 - Jardim. Capadócia. Agosto de 1996.

Foto 6 - Chá de Maçã, cidade de Istambul.. Julho de 1996

Foto 7 - Agricultor, Região da Capadócia. Agosto de 1996



ente mítico liminar da cultura caipira – contraponto e notas para

Mais do que simples figuração folclórica da peraltice, o Saci-pererê, personagem mítica da cultura caipira, continua a ser um desafio para os estudiosos das ciências sociais. Nos últimos tempos, Renato da Silva Queiroz não só desenvolveu uma tese de doutorado em Antropologia a respeito do tema (1987), como também publicou artigos interessantes e informativos, dentre os quais o que inspira estes comentários (1995: 141-148). Nele o autor trata das metamorfoses do Saci e propõe hipóteses para explicar a transformação desse ente mítico indígena num ente negro africanizado¹, além de destacar a vitalidade cultural que, nos tempos recentes, o fez migrar do campo para a cidade.

Em particular, no que se refere às determinações históricas da liminaridade da figura mítica do Saci, o competente artigo provoca no leitor reflexões adicionais e alternativas. Seja porque o Saci aparece tanto em fronteiras reais quanto em situações em que a idéia de fronteira se alarga. E sugere desdobramentos interpretativos quando se considera que na sua liminaridade está contido mais do que o ente mítico dos pontos lindeiros de um terreno, pois nele nos defrontamos com a figuração da fronteira entre etnias ou, mesmo, entre classes sociais.

Sapo-de-fora, como se diz na roça, e, portanto, com as cautelas devidas, tomo como referência principal de reflexão trechos de uns poucos parágrafos da página 144 do artigo, aqueles que mais provocam o leitor para a interpretação alternativa. Mais do que outra coisa, com este texto quero sobretudo sublinhar a importância do diálogo entre antropólogos e historiadores. E, também, do diálogo dos sociólogos com os pesquisadores dessas disciplinas afins.

Nesses trechos, o autor afirma que:

1 O autor cita suposições de vários autores sobre a metamorfose do Saci. Um deles, Florestan Fernandes, constata que o negro incorporou e adaptou à sua própria cultura tanto elementos da cultura portuguesa, quanto elementos das culturas indígenas. O Saci e a lara estão entre os exemplos da demologia indígena africanizados (1943: 347-348).

2 Antonio Candido, 1964: 63.

3 Esses temas e essa interpretação já estão presentes em outro trabalho do autor (1987: 88-89).

"o Saci-moleque surge nas áreas de expansão geográfica dos paulistas por volta do final do século XVIII, período em que [1] a estrutura social da 'Paulistânia', até então pouco diferenciada, [2] se vê alterada com a ampliação dos latifúndios, [3] e a introdução de mão-de-obra escrava de origem africana. [4] Povoadas desde os primórdios do período colonial por uma população esparsa e seminômada, de origem indígena e portuguesa, [5] a multiplicação das fazendas nestas áreas, onde 'as camadas superiores puderam afazendar-se graças à cana de açúcar e ao braço negro' configura 'os traços fundamentais da cultura caipira, que se vinha esboçando desde o início da colonização'.² " [6] [...] "...as referidas transformações [que configuram a sociedade mercantil-escravista e, já em gênese, a sociedade do patrão e do salário, recusados pelo caipira, JSM] disseminam, produzem e colocam em confronto, simultaneamente, a nova camada dominante, uma população campesina formada pelos homens livres e pobres do campo e o segmento negro cativo. É este o tenso contexto em que emerge a figura do Saci-moleque." ³

Os números entre colchetes foram introduzidos por mim para facilitar o comentário de cada trecho assinalado em itálico. Justamente aí, se a informação histórica for nuançada, permite ver melhor hibridismos e ambigüidades da situação social da época, mais do que um quadro tenso de confrontos. Esse foi um período, na história social do planalto paulista, marcado por uma rígida estratificação estamental e, ao mesmo tempo, por uma imprecisa definição de categoria social e de pessoa em relação a todos que não fossem escravos. Foi, sobretudo, uma época de disseminadas dúvidas sobre a condição social de cada um, inclusive os brancos. O Saci-pererê é o ente mítico que, no meu modo de ver, cristaliza essas dúvidas e ambigüidades. Nesse sentido, ele é para o pesquisador o documento de uma época.

Essa revisão sugere uma ampliação das referências capazes de explicar a origem do Saci-pererê na situação étnica essencialmente ambígua que entra em crise no planalto no final do século XVIII. De um lado, porque o refluxo da mineração de ouro restituiu a uma economia agrícola simples muitos dos moradores que haviam tido mais intenso envolvimento com o mercado e o dinheiro e se envolvido numa vida social e, sobretudo, religiosa de pompa barroca, mesmo nos bairros rurais. A acentuação das linhas de distinção estamental na mentalidade desse período, como documentam os estudos genealógicos de Pedro Taques, não perde eficácia, mas perde substância nesse retorno a relações econômicas mais simples.

O imaginário exacerbado dessa circunstância parece ter se desdobrado no desencontro que aponto, especialmente nas comunidades rurais, de modo a recobrir de sentido relações e concepções que se esgarçavam em face da tendência regressiva das mudanças sociais que estavam ocorrendo⁴. À medida em que desapareciam as condições para que continuasse se movendo em torno do eixo de certezas sobre as diferenças sociais, constituído pela riqueza ostensiva, o imaginário lentamente se deslocou para o eixo das incertezas e dissimulações próprias do vazio de cabedais e do esvaziamento de referências que a decadência da mineração impunha.⁵ Nesse sentido, procuro sugerir que *não é o contexto tenso de confrontos rígidos entre categorias sociais formais*, como o estruturado pela articulação de uma "nova camada dominante", "uma população campesina formada pelos homens livres e pobres do campo" e o "segmento negro cativo", que pode oferecer a melhor explicação para a origem do Saci. E sim o hibridismo social dos administrados e mestiços, que aponto, e sua liminaridade em relação às demais categorias sociais, hibridismo e liminaridade representados na também híbrida e liminar figura do Saci – índio e negro, velho e criança, peão e cavaleiro.

4 Quadros de refluxo de um modo de vida, e de empobrecimento, como esse do declínio da mineração de ouro e seus reflexos na capitania de São Paulo, não ficam satisfatoriamente explicados quando recorreremos à palavra "decadência". Sociologicamente, a explicação melhor se pode obter quando os estudamos através da concepção de que a mudança social tanto pode ser progressiva quanto pode ser regressiva (Fernandes, 1960: 13). É claro que a regressão dificilmente implica no simples retorno a um padrão de estrutura social que tenha existido antes. Justamente por isso entendo que a situação aqui estudada indica regressão na economia, com conseqüências desiguais nas relações sociais e na mentalidade das pessoas.

5 Em relação ao imaginário invertido e exacerbado da festa barroca nas Minas Gerais, nessa mesma época de decadência econômica e mudança social, Laura de Mello Souza observa que "O verdadeiro caráter da sociedade é, aqui, invertido: a riqueza já começava a sumir, mas aparece como pródiga; ela era de poucos, e aparece como de todos. Por fim, a festa cria uma zona (fictícia) de convivência, proporcionando a ilusão (barroca) de que a sociedade é rica e igualitária: está criado o espaço da neutralização dos conflitos e diferenças" (1982: 23).

6 Carlos Rodrigues Brandão, em sua sistematização das desconstruídas informações históricas e antropológicas sobre o caipira, constatou não só a hierarquização social rígida desse momento, como também a situação social rigidamente inferior do caipira desde os primeiros tempos (1983: 7-48).

7 Na sessão da Câmara de São Paulo, de 21 de maio de 1575, um certo Domingos Rodrigues pedia licença para reabrir uma porta no baluarte que cercava a vila, pois sua mulher, para ir à roça, tinha que dar uma volta. E qualifi-

cava: "sua mulher por ser pobre com suas escravas vão à roça". Cf. Prefeitura do Município de São Paulo, *Atas da Câmara da Cidade de São Paulo, 1562-1596*, Volume I, 2ª edição, Divisão do Arquivo Histórico do Departamento de Cultura, [São Paulo], 1967, p. 74.

8 O padre-gastador do Mosteiro de São Bento, de São Paulo, anotou, no respectivo livro da Mordomia, no dia 8 de agosto de 1757: "...por uma esmola a um homem grave, uma pataca - \$ 320". Em 27 de setembro do mesmo ano, voltou a anotar: "por uma esmola a uma pessoa grave, uma pataca - \$ 320". Menos de um ano depois, em 9 de julho de 1758, anota: "Esmola. Em dinheiro, mais uma esmola a um pobre, vinte réis - \$ 020.". Cf. Arquivo do Mosteiro de São Bento, de São Paulo, Códice 2, *Mordomia, 1757-1764*, fls. 9, 11v e 29. *A esmola a um nobre pobre era dezesseis vezes maior que a esmola a um pobre sem qualidade.*

9 Silva Bruno diz que "só no decorrer do século dezoito, como se sabe, a língua portuguesa tinha suplantado completamente o uso da língua da terra no planalto de Piratininga. Ainda em 1698 em carta ao rei dizia Artur de Sá e Meneses que os provimentos de párocos para as igrejas de São Paulo deviam recair em padres que conhecessem a língua geral dos índios, porque a maior parte da gente não se 'explicava' em outro idioma. Sobretudo as mulheres e os servos." (1984: 50). Paulo Duarte esclarece que "já em 1727, uma provisão do reino proibia no Brasil o uso da língua geral, isto é, o guarani, pela adulteração rápida que vinha realizando no idioma português." Língua, portanto, cujo uso se estendeu pelas primeiras décadas do século XVIII (prefácio a Amadeu Amaral, 1955: 13).

10 Essa extensa obra estava sendo escrita entre 1763 e 1766.

1 A assimetria social na sociedade colonial paulista, no meu modo de ver, aparece aos olhos de quem hoje lê os documentos de então, como se estivesse diluída na afetividade ao menos aparente da família patriarcal, das suas relações de compadrio, dos muitos agregados de diferentes origens que se recolhiam à sua proteção e dependência (desde parentes bastardos até parentes de sangue limpo, muitos deles, com o tempo, reduzidos à pobreza e à dependência pelo instituto do morgadio). No entanto, a estrutura social da região paulista de modo algum era *pouco diferenciada ou igualitária* até o final do século XVIII nem o foi depois. Ao contrário, desde o século XVI, desde as origens, portanto, a sociedade paulista fora uma sociedade estamental, em consequência marcada por profundas desigualdades sociais, sobretudo de origem étnica.⁶ Como diz Antonio Candido, era "uma sociedade rural rigidamente hierarquizada sobre os restos do senhorio e da servidão" (1964: 63). As pessoas não se distinguiam entre si unicamente nem principalmente pelos cabedais que possuíam, mas pela qualidade estamental de sua origem. Uma pessoa de qualidade, isto é fidalga, de sangue limpo, como então se dizia, podia ser pobre, e não raro o era⁷, no limite a ponto de pedir esmola nas portas dos conventos⁸, mas mesmo assim era tratada segundo o decoro próprio de seu estamento e desse estamento retinha privilégios de tratamento e direitos.

As *Atas da Câmara de São Paulo* repetem aqui e ali, por largo tempo, referências a normas relativas às desigualdades estamentais próprias da socie-

dade de então. Convém lembrar que, cem anos depois do povoamento do planalto, os mestiços de Piratininga, isto é, mamelucos, ainda falavam tupi, ou língua geral, na conversação doméstica, denúncia de uma origem indígena que constituía fator de discriminação contra eles, porque de sangue impuro, como então se dizia.⁹ Retinham, portanto, a marca de descendentes de mãe de casta inferior. Neles, ao menos em parte, tem origem o caipira, palavra que, como observa Antonio Candido, designa "um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial" (1964: 8). Neste último caso, penso, muito mais no sentido de que a cultura caipira não ficou circunscrita aos mestiços de índio e branco. Porém, como observou Amadeu Amaral, no "dialeto caipira" abundam palavras tupis, juntamente com outras do português arcaico (1955: 63-67), o que sugere que a cultura caipira tem data de origem e que a data é justamente a da conquista do índio e a da mestiçagem.

Um detalhado e útil documento da época, da segunda metade do século XVIII, justamente a respeito do tema das desigualdades, é a indispensável *Nobiliarquia Paulistana*, de Pedro Taques (1980, tomo III: 55)¹⁰, abundante nas informações a respeito das diferenças estamentais que marcavam cada família da sociedade paulista de então. Quem o lê fica com a impressão, aliás, de que foi escrito como uma espécie de catálogo de graus de pureza racial em face de um confuso mapa de relacionamentos e procriações que a negavam.

Ái por meados do século XVIII já havia litígios sobre os direitos de herança dos impuros de sangue,

justamente os mestiços de índio e branco. Era uma clara batalha pelo não reconhecimento de direitos de branco em relação ao índio e ao mestiço, mesmo com a aparente cessação formal das interdições estamentais em relação ao índio administrado a partir de 1757 (s/d: 233).¹¹ Ainda depois dessa data, as ordens religiosas, em S. Paulo, como se vê em seus documentos, faziam investigações minuciosas sobre a origem racial dos postulantes, vedando a admissão dos que não tivessem pureza racial nos quatro costados, isto é, de parte dos quatro avós. Antes disso, a invocação de ascendência nobre na solicitação de privilégios, como sesmarias e datas de terra, era abundante nos documentos do século XVII. Sem contar que, no próprio século XVI, os documentos da Câmara paulistana registram em algumas ocasiões a distinção entre *fidalgos* (filhos de algo ou filhos de alguém) e *peões* (filhos de ninguém), isto é, *os que tinham nome de família e andavam a cavalo e os que não tinham nome de família, apenas pré-nome, e andavam a pé (e descalços)*, como distinção estamental clara e profunda (que no meu modo de ver, pode estar relacionada com a forma de cavaleiro descalço assumida pelo Saci-pererê).¹² O descalço e enfermijo Jeca-Tatu dos preconceitos de Monteiro Lobato não era filho da ignorância, mas filho de uma cultura estamental que privava os infimos de signos de qualidade próprios dos que dominavam, aos quais estavam reservados.

Apesar da compreensível dúvida de Amadeu Amaral em associar essa palavra à palavra "caipora" ("certo gênio habitador do mato"), o caipira é "habitante da roça, rústico", mas também, pela pró-

pria raiz (caá = mato), *morador do mato* (1955: 106). Por extensão, o incivilizado, o que não tinha e não podia ter vida civil nas vilas e agrupamentos urbanos. Uma designação, portanto, que define uma identidade excludente, a partir daqueles que se denominavam a si mesmos, nos séculos XVI e XVII, os "homens bons da república". É justamente do século XVIII um documento da maior relevância para se compreender a marca estamental da origem do caipira. Refiro-me ao livro do Padre Manuel da Fonseca sobre o Padre Belchior de Pontes, da aldeia do Embu, nas referências que faz à bastardia, à impureza de sangue, na discriminação das pessoas (s/d: 233). Aliás, bastardia é referência recorrente na obra de Pedro Taques.

Justamente em relação à segunda metade do século XVIII, Marcílio, em bem documentado estudo de demografia histórica, registra um significativo aumento dos casos de bastardia. Na Paróquia da Sé, na cidade de São Paulo, no período de 1741-1755, de cada cem batizados, 25 eram de bastardos (crianças ilegítimas e expostas). Essa proporção sobe para 42, em 1801-15 (1974: 157-159). É claro que no conjunto da Capitania as alterações demográficas não estavam necessariamente se desenvolvendo do mesmo modo. Mas, temos aí uma indicação importante de mudança nas características, na moralidade e nos valores da população que definem uma cultura de certezas estamentais numa realidade de incertezas étnicas e de origem que pode ter interferido na transfiguração do Saci no ente híbrido que o fez chegar até nossos dias.

Na segunda metade do século XVIII, grupos in-

11 O Diretório, a propósito da designação de negros [da terra] para os Índios, diz, no seu artigo 10: "E porque, além de ser prejudicialíssimo à civildade dos mesmos Índios este abominável abuso, seria indecoroso às Reais Leis de Sua Magestade chamar Negros a uns homens, que o mesmo Senhor foi servido nobilitar e declarar por isentos de toda, e qualquer infâmia, habilitando-os para todo o emprego honorífico." Cf. *Directório, que se Deve Observar nas Povoações dos Índios do Pará, e Maranhão, Em quanto Sua Magestade não mandar o contrario*. Lisboa: Na Officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca, Anno MDCCLVIII, p. 5. Reprodução facsimilar em Beozzo, 1983.

12 A designação dos desclassificados como peões, indicativa de distinção de qualidade para o inferior, no século XVI, é assinalada por Laura de Mello e Souza, 1982: 58.

13 No livro do Donativo Real, de 1729, transcrito por inteiro por Nuto Sant'Anna, um donativo que então se cobrava dos moradores de São Paulo, o arrolador menciona cada fogo, isto é, cada casa, pelo nome do chefe da família, acrescentando-lhe a referência aos parentes e agregados da casa por seu número. Num certo momento, porém, anota: "119 bastardos na Borda do Campo", dispensando-se de individual famílias, nomes e, mesmo, cabedais (1953: 141).

14 Essas duas localidades destacaram-se, na segunda metade do século XVIII e na primeira do século XIX, no quadrilátero da cana do açúcar formado por Sorocaba, Piracicaba, Moji Guaçu e Jundiaí (Petroni, 1968: 41).

teiros de vizinhos, nos róis da população, são classificados como *bastardos*, palavra que, como ensina o jesuíta Manoel da Fonseca, designava os mestiços de branco e índia, concebidos no que então se classificava como o ventre impuro da gentia, frutos híbridos da mestiçagem. Significativamente, num caso ao menos, o arrolador sentiu-se, por isso mesmo, desobrigado de mencioná-los nominalmente, mostrando, assim, que os concebia como gente ínfima, como então se dizia, gente sem nome, isto é, sem apelido de família, os que não eram *fidalgos*, e não eram, portanto, *filhos de alguém*, com apelido de família e tradição.¹³

É significativo que a ampla e indiscriminada mestiçagem dos séculos XVI e XVII não afetara as distinções estamentais. Ao contrário, impusera uma quase rebuscada necessidade, até jurídica, de distinguir os desiguais, por meio de classificações precisas, como a designação de “bastardo”, de “agregado”, “administrado”, “exposto” etc. Sinal de uma consciência contemporânea fortemente marcada pelas distinções estamentais de origem étnica e de origem histórica e não de uma consciência tendente ao igualitário ou dominada pela pouca diferenciação das categorias sociais.

2 Nada de especial ocorreu que sugira a ampliação do latifúndio paulista no final do século XVIII, como um fato novo que afetasse todas as relações sociais, inclusive as relações de trabalho. As mudanças foram muito circunscritas. Nesse século, a posse da terra, aparentemente,

não sofreu modificações em tamanho da área e orientação econômica, com a provável exceção da agricultura canavieira da região de Campinas e Itu.¹⁴ E também uma certa expansão dos bairros rurais organizados em torno de modesta agricultura de excedentes de gêneros alimentícios, não raro destinados às regiões de mineração do ouro, especialmente as Minas Gerais, da primeira metade do século XVIII (Zemella, 1951: 54), embora não só. Aliás, Alfredo Ellis Jr. classificou a economia açucareira paulista dessa época como “pequeno ciclo do açúcar paulista”, ele próprio estimulado pela mineração de ouro em Minas Gerais (*idem*: 54, *em nota*). Mas, esse foi também um período de guerras na fronteira com a América Espanhola, guerras que afetaram muito a área paulista tanto em termos de população, sobretudo quanto ao recrutamento, quanto em termos de produção agrícola. Algo que, portanto, está completamente fora de explicação possível através de esquemas que privilegiam transformações nas relações econômicas.

Além disso, penso que os pesquisadores deveriam com urgência substituir a suposição corrente de uma tendência evolutiva em direção à formação do latifúndio, como característica da realidade brasileira, pela hipótese mais realista de tendências opostas de desconcentração tendencial da sesmaria que nasce latifundista. Só na segunda metade do século XIX, cessado o regime de sesmarias, começa propriamente a prevalecer a tendência à concentração da propriedade fundiária, no sentido que hoje a entendemos, mesmo assim contrabalançada por ciclos de desconcentração. A suposição de uma

tendência unívoca em direção à concentração absoluta da propriedade da terra é um equívoco que as evidências históricas comprovam facilmente.

O regime sesmarial, vigente desde o início da Conquista, pois a antecedia em mais de século¹⁵, que no Brasil produziu resultados opostos ao de sua função redistributiva original, encarregou-se de disseminar latifúndios ao redor da cidade de S. Paulo, a mais antiga região caipira da Capitania. Embora, ainda na lógica da Lei de Sesmarias, no próprio século XVI foi o latifúndio de Piratininga alcançado pelo espírito redistributivo que a inspirava, como se vê nas cartas de sesmarias concedendo a terceiros terras concedidas no passado, abandonadas ou mantidas incultas pelos sesmeiros originais, que por força da Lei retornaram ao domínio do rei.

Na primeira metade do século XVII, após o final da guerra com os índios, o povoamento e o latifúndio se expandem para o Vale do Paraíba e para a região de Santana do Parnaíba e Sorocaba. É dessa época célebre latifúndio de estrutura clássica, nessa última região, o do Padre Dr. Guilherme Pompeu d'Almeida, de que restam, aliás, expressivos documentos de contabilidade, descobertos e estudados pelo competente e dedicado historiador, o Cônego Castanho.¹⁶ O próprio terreno em que se encontra a Cidade Universitária é remanescente do extenso latifúndio de Afonso Sardinha, que incluía a mina de ouro do Jaraguá, do século XVI, legado à Companhia de Jesus quando de sua morte e confiscado pela Corôa no século XVIII, quando se deu a expulsão dos jesuítas.

Minha própria impressão de leitura de documen-

tos dessa época é a de que a lavoura canavieira paulista, e a respectiva produção de açúcar, e a tentativa de inseri-la num sistema de transporte, comercialização e exportação mais moderno, tiveram um impacto reduzido na disseminação do latifúndio. Ao contrário, as listagens de população sugerem uma certa disseminação de posses e bairros rurais de pequenos agricultores devotados à subsistência em diferentes regiões da Capitania.

3 Os recenseamentos do século XVIII não parecem sugerir uma abundante população escrava de origem africana, mesmo no final do século. É importante lembrar que somente em 1757 cessara legal e formalmente a possibilidade indiscriminada da escravidão indígena, com a extensão ao Estado do Brasil do *Diretório dos Índios do Maranhão e Grão-Pará*, de 1755.¹⁷ O *Diretório* mandara cessar o cativo indígena e a discriminação contra o índio e seus descendentes naquele Estado. Como sempre acontecia com essas medidas formais, e já acontecera com as várias determinações reais em favor da libertação dos índios, seus efeitos se diluíam nos casuismos pautados nos interesses dos senhores de terras e de gente.

Até então a população cativa estava dividida entre duas modalidades bem distintas de escravidão: a dos *Índios administrados* e a dos *escravos negros* (crioulos ou africanos). Desde o século XVII, aliás, os administrados indígenas não podiam ser avaliados nos inventários de seus senhores, não podiam receber preço nem ser comprados e vendi-

15 A Lei de Sesmarias é de 1375. Cf. Ministério da Agricultura/Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, *Vade-Mecum Agrário*, Volume 1, Centro Gráfico do Senado Federal, Brasília, 1978, p. 11-12. Ao contrário do que geralmente se pensa e diz, a legislação sesmarial, ao invés de assegurar a formação do latifúndio, circunscreveu o direito de posse ao uso produtivo da terra, cabendo às autoridades assegurar que as terras excedentes fossem distribuídas a quem as lavrasse e semeasse. Por meio dela, o rei assegurou sobre as terras do país o seu domínio, proclamando-o como direito diverso do direito de posse. No Brasil, somente com a Lei de Terras de 1850 domínio e posse se reunificaram na gênese do atual direito de propriedade. A função redistributiva da terra, na Lei de Sesmarias, é assinalada, em tese de doutorado de 1945, por Virgínia Rau (1982: 87 e 89-93).

16 O fausto da nobreza latifundista do século XVII, marca da casa de Guilherme Pompeu, o filho, está descrito em detalhe por Pedro Taques de A. Paes Leme (1980, Tomo I: 116-119).

17 Nessa época, a administração portuguesa na América se fazia por meio de dois estados distintos, com governos próprios: o Estado do Brasil, cujo extremo norte era o Piauí, e o Estado do Maranhão e Grão-Pará, que compreendia o que hoje denominamos Amazônia.

dos, mas eram repartidos entre os herdeiros do falecido como se fossem bens materiais, como mostra a abundante coleção dos *Inventários e Testamentos*. Com a aplicação do *Diretório*, porém, os administrados continuaram vivendo nas fazendas em condições de desigualdade e de ausência de direitos, como tutelados e agregados a serviço de seus senhores, mas ainda como população distinta e separada dos brancos livres e dos negros escravos. Além disso, muitos foram mantidos em verdadeiro cativo, a que se juntaram novos índios capturados em nome da chamada "guerra justa", cujas vítimas eram mantidas fora do alcance da lei. Petrone menciona escravização de índios ainda depois da Independência na mesma região canavieira de Itu e Campinas (1968: 117).

Através da mestiçagem de índios com negras, que parece ter sido estimulada, os libertados no papel procriavam, assim, novos cativos. É que, como sabemos, só era cativo quem nascesse de ventre cativo, não alcançando o cativo, em princípio, quem fosse filho de escravo, gerado porém no útero de mulher livre. A mestiçagem do índio com a negra, do mesmo modo que a mestiçagem do branco com a negra, reproduziu, no plano demográfico, a mesma lógica que vigia na bastardia do mestiço de índio: o fruto desses relacionamentos nascia escravo.

Era exceção, quanto ao predomínio do negro, porém restrita, a já mencionada região canavieira de Campinas e Itu, que se desenvolve na segunda metade do século XVIII. Mas, de qualquer modo, o recenseamento realizado pelo engenheiro Marechal

Daniel Pedro Müller, em 1838, na Província de S. Paulo, indica que os escravos eram apenas 27.8% do total da população (1836/1923). O fato mais importante, no meu modo de ver, é o de que a expansão açucareira naquela área e o conseqüente crescimento localizado do número de escravos negros não são suficientes para supor que ali e naquela circunstância tenha se dado a metamorfose do Saci de ente indígena em ente africano. Minha suposição é a de que essa metamorfose deve ter ocorrido nas áreas mais tradicionais, nas regiões propriamente caipiras, aquelas de equilibrada convivência de índios integrados e aculturados e de negros, recém-chegados ou não, mas sobretudo crioulos. Portanto, a busca de causas econômicas deve ser feita nas áreas em que a decadência econômica geral se refletiu, aquelas propriamente caipiras e de economia de subsistência e não na área mais próspera da cana de açúcar. A busca deve ser feita nas áreas em que o empobrecimento se combinou com a exacerbação da imaginação popular, como foi mencionado antes.

Dados demográficos compilados por Bastide e Fernandes (1959: 15-16), relativos à Capitania, mostram que, apesar da proporção baixa, houve no período, sim, um grande aumento no número de negros, que passam de 8.987 pessoas, no terceiro quartel do século, para 38.640 em 1797. Mas, no mesmo período, houve um aumento muito maior do número de brancos, que sobem de 11.098 para 89.323 pessoas. O crescimento do número de brancos foi praticamente o dobro do número de negros. Já os índios, caíram ligeiramente de

32.526 para 30.487 pessoas no período. A economia da região não sofreu grandes e significativas transformações na segunda metade do século XVIII, com exceção, é claro, do enclave de produção de açúcar na região mencionada. Ela continuou a ser, predominantemente, uma economia de gêneros de subsistência para comércio (exportação, abastecimento de navios, municiação das tropas no sul). O que sugere que a explicação para a transfiguração do Saci indígena num Saci negro deve ser buscada mais nos fatores demográficos do que nos fatores econômicos. E estes últimos menos na expansão econômica do açúcar do que na decadência econômica da mineração do ouro.¹⁸ Marcílio quantificou dados sobre casamentos que mostram acentuada imigração de forasteiros do sexo masculino para a cidade de São Paulo entre 1730 e 1809, com maior crescimento a partir de 1760. No período, 57% dos esposos eram de paróquias da Capital e 80% das esposas tinham a mesma procedência (1974: 169-172).

Enfim, é fascinante a hipótese de examinar a relação que possa ter existido entre o surgimento da figura mítica (e, sobretudo, híbrida) do Saci e o enegrecimento forçado da população indígena acaipirada seja para burlar a libertação dos administrados e mantê-la em cativo, seja porque de fato houve aumento de população masculina branca, seja porque houve aumento desproporcional de população negra. Queiroz, justamente, nos fala de um ente mítico indígena que se enegrece.

4 É complicado classificar os caipiras, os mestiços de portugueses e índios, como nômas ou, mesmo, seminômades, eventualmente porque herdeiros da itinerância própria das culturas indígenas. De fato, não o eram. As indicações que se tem para o século XVII, por exemplo, são no sentido de que os deslocamentos populacionais (não só dos agregados, mas também dos fazendeiros) se deram em grande parte em consequência das próprias características do complexo agropecuário de então. Os paulistas que se deslocaram da área da vila de S. Paulo para o Vale do Paraíba o fizeram porque as terras inicialmente ocupadas e usadas, nos capões de mato em meio ao campo, estavam esgotadas. Há minuciosas narrativas sobre os desmatamentos na Borda do Campo, a criação de pastagens e o posterior esgotamento das terras agrícolas a elas vizinhas. Pode-se documentar, inclusive, como consequência do desmatamento, uma lenta porém firme alteração no regime das águas, a ponto de que no final do século XIX um engenheiro lamentasse a falta de águas em fazendas onde fora, até o século XVIII, o pântano do Tijucuçu.

Por outro lado, os mestiços livres, os brancos empobrecidos, os negros libertos, os índios aculturados (que essas são as fontes étnicas da população caipira e não só os brancos pobres¹⁹) não tinham senão limitada liberdade de deslocamento, quase sempre atados a alguém de estamento mais alto por vínculos de parentesco, dependência ou favor. Um exame dos recenseamentos do século XVIII permite registrar facilmente o sentido e a dire-

18 Bastide e Fernandes observam que já em 1727 alguns mineiros começam a abandonar as minas de Cuiabá e que a produção de ouro começa a declinar nas Minas Gerais em 1756 (1959: 13).

19 Numa das regiões em que fiz pesquisa sobre a música caipira, o município de Pinhalzinho, na região Bragantina, há pelo menos um bairro inteiro de negros caipiras descendentes de escravos, o bairro da Fazenda Velha, cuja cultura não contrasta nem um pouco com os bairros caipiras vizinhos, completamente brancos, da Cachoeirinha, da Rosa Mendes e do Arriá. Bairros de populações de sobrenomes autenticamente paulistas do século XVI, com muitas capelas votivas onde ainda se encontra imagens barrocas do século XVIII.

ção dos deslocamentos populacionais, deslocamentos que nada tinham de nomadismo. Eram, antes, o povoamento de regiões novas nas quais o índio fora exterminado ou amansado. Tanto a citada *Nobiliarquia Paulistana*, de Pedro Taques, quanto a *Genealogia Paulistana*, de Silva Leme (1903-1905), permitem constatar que o lento deslocamento dos paulistas no antigo território da Capitania está estreitamente ligado a fatores econômicos, como a mineração, e à abertura de novas unidades agrícolas de subsistência relacionadas com o crescimento populacional. Deslocamento dado quase sempre no interior de uma unidade social mais ampla, no mínimo a família conjugal.

Que não se confunda o leitor quanto aos títulos dos livros genealógicos, pois de fato, de permeio com a multiplicação das famílias fidalgas, está narrada a multiplicação de muitas famílias autenticamente caipiras. O morgadio, com certa frequência assinalado nesses relatos genealógicos, de fato excluiu de direitos de herança muitos membros dessas famílias, que, com o tempo, caíram na pobreza e na situação de agregados dos descendentes de seus antepassados abastados. Não é raro encontrar-se em antigos bairros rurais autenticamente caipiras do Alto Paraíba ou da Bragantina lavradores muito pobres e fazendeiros muito ricos que têm o mesmo sobrenome e reconhecem que há entre eles vínculos de parentesco de gerações passadas. É que a instituição de um morgado implicava em concentrar os direitos de herança no primogênito. Claro que não só o morgadio responde por tais desigualdades. Mas também os mecanismos de he-

rança e a fragmentação de propriedades, sobretudo depois da cessação do regime de sesmarias, pouco antes da Independência e, especialmente, depois da Lei de Terras, de 1850.

Nem mesmo os participantes das bandeiras dos séculos XVI e XVII eram propriamente nômades. Eram elas expedições de caça ao índio e, mais adiante, de busca de minerais preciosos. Tinham, porém, seus membros, por referência permanente, o domicílio nas vilas de origem, onde ficavam mulheres e filhos pequenos. Ponto, portanto, de retorno cíclico ou permanente. O principal, porém, é que muitos desses bandeirantes, provavelmente a maioria, não participaram de mais de uma expedição (Monteiro, 1995). E outros tantos acabaram mudando, com família e agregados, para os novos lugares que ajudaram a descobrir e a povoar.

O deslocamento quase circular dos lavradores caipiras, em consequência das características técnicas de sua agricultura de roça, de deslocamento para novas terras, porém vizinhas, quando esgotadas as ocupadas até então, não chega a caracterizar nomadismo. Até porque não se dava por força de uma característica cultural dos lavradores, mas por força das características técnicas de sua lavoura. Pode caracterizar, quando muito, a itinerância agrícola própria da chamada *agricultura de roça*, que ainda se pratica largamente nas áreas sertanejas de nosso país. Mas, essa é uma característica da própria técnica agrícola e não da população que a utiliza.

5 Tampouco se pode supor que seja dessa época o surgimento de uma aristocracia agrária, qualquer que seja o nome que se lhe dê, em decorrência de que membros das camadas superiores tenham se afazendado graças à cana e ao escravo negro. Essa aristocracia já existia, ainda que sem cabedais ou com cabedais modestos, como já indiquei antes. Os documentos dos séculos XVI e XVII falam abundantemente de um reiterado zelo dos fidalgos de então pelas características aristocráticas de suas origens. Aliás, a própria concessão de datas e sesmarias se baseava em critérios de exclusão dos impuros de sangue do direito à terra. Não seria demais lembrar que os princípios aristocráticos e fundiários do acesso ao poder das vilas municipais estava regulado desde os primeiros momentos do povoamento. Somente os *homens bons* da república podiam ocupar funções nas Câmaras. Além dos impuros de sangue, estavam excluídos, também, os que exerciam ofícios mecânicos, os artesãos, os que trabalhavam com as mãos²⁰. Uma aristocracia, portanto, de estilo antigo, sem uma base econômica firme.

Uma aristocracia fundiária nativa, ou, ao menos, abasileirada, ostensivamente rica, só vai surgir em São Paulo no século XIX com o café, como observa Antonio Candido (1964: 63). E mesmo assim sob restrições quanto à sua nobreza, como decorrência da abolição do regime de sesmarias e da abolição do morgadio, medidas expressamente tomadas entre o fim do período colonial e os primeiros tempos do Brasil independente para evitar a formação de uma aristocracia de proprietários de terra.

6 Finalmente, é complicado supor que a rejeição, pela população livre e pobre, do enquadramento do salário e do patrão fosse o resultado de transformações sociais que teriam culminado numa rígida sociedade mercantil-escravista, como a que prevaleceria no século XIX, sobretudo com o café. Antonio Candido esclarece que tal recusa se referia antes ao modo como salário e patrão tinham sido apresentados ao caipira, "em moldes traçados para o trabalho servil" (1964: 60). Era a servidão, portanto, que o caipira recusava. A sociedade mercantil-escravista era responsável pelo apelo à escravidão negra e pela disseminação de uma categoria social que se apossaria do Saci indígena para transformá-lo num Saci africanizado.

Essas duas definições, relativas às relações de trabalho, são estranhas à realidade da época. "Refugar salário e patrão" é expressão que tem certamente sentido, mas significa antes, aí sim, a impossibilidade histórica dessa diferenciação nas condições da época, que aparecia no desconforto do caipira e do índio administrado em face de tal enquadramento. Mas, esse desconforto era também do que hoje chamaríamos de fazendeiro.

Aliás, as categorias "fazendeiro" e "fazenda", que já existiam, não tinham a menor proximidade com o sentido que damos hoje a essas palavras. *A resistência à personificação daquelas categorias "puras" vinha antes da própria insuficiente diferenciação social, a vivência das relações sociais distribuída, até no cotidiano, por uma complexa situação, em que cada um era socialmente, e rigidamente,*

20 Taques observa que, no reinado de Dom João III, "foi este foro de cavaleiro fidalgo o mais superior que constituía grau de fidalguia, até que alterou a ordem dos filhamentos o Sr. rei D. Sebastião, de cujo tempo até o presente ficou este foro de cavaleiro fidalgo, sendo infimo; de sorte que o mordomo-mor do reino o confere às pessoas mecânicas para passarem com ele ao primeiro grau de nobreza..." (1980, Tomo I: 219).

vários. E aqui, por insuficiente diferenciação social, não estou querendo dizer indiferenciação social. Estou, antes, dizendo que as categoriais hoje precisas que tais designações compreendem, não tinham na época o contorno e a precisão de hoje.

"Fazenda" era o patrimônio de alguém, aí incluídas jóias, imagens e alfaias de suas capelas, escravos, casas e plantações. "Fazendeiro" era o que hoje conhecemos como administrador de fazenda, aquele que geria e tutelava os bens de outrem.

A categoria "salário" aparece na documentação da época, porém com sentido inteiramente diverso. Era um crédito por serviço a ser executado, de que o trabalhador podia resgatar parcelas à medida em que necessitasse de dinheiro. Mas, os assalariados eram pouquíssimos: feitores, artesãos trabalhando para alguém e uns poucos escravos de aluguel, aluguel contraditoriamente também denominado salário, de cujo excedente em relação à subsistência do cativo seu senhor se apropriava. A massa dos trabalhadores livres e pobres estava muito longe da categoria salário. Exceção precária era a dos índios aldeados, que podiam ser requisitados pelos que deles necessitassem para trabalhar em suas terras mediante salário, um pagamento de diária, mero complemento da subsistência produzida diretamente.

Mas, os que estavam agregados às fazendas, trabalhavam em regime de parceria ou de aforamento. Muitas vezes, numa curiosa situação jurídica: quando não podiam ser senhores de terras, podiam ser senhores das benfeitorias, a que se reconheceu mais tarde, no século XIX, direitos

de propriedade no interior das terras dos que podiam tê-las. Portanto, uma superposição de direitos numa mesma área. Mesmo os que sendo brancos e livres, embora pobres, pudessem se tornar posseiros em terras realengas, em terras que ainda pertenciam ao rei e que seriam as terras hoje definidas como devolutas, estavam sujeitos a uma situação peculiar: quando alguém solicitava e obtinha sesmaria nas terras que ocupavam, ali permaneciam na condição de agregados, senhores de suas benfeitorias, moradores de favor, sujeitos a eventuais retribuições em serviços e lealdades ao sesmeiro. Além do fôro quase simbólico deviam, quando muito, pagar o laudêmio ao sesmeiro quando por acaso transferissem suas parcelas a outrem. Uma superposição e não, portanto, uma contraoposição de categorias sociais e jurídicas, ainda imperfeitas e indefinidas.

O salário só começou a ser personificado por um trabalhador especificamente assalariado nas décadas finais do século XIX, muito tempo depois da época que nos interessa. Até então, era condição eventual e passageira, sobretudo componente da *híbrida pessoa* do agregado. Quando o mestre Marcos Bueno da Conceição, índio administrado da Fazenda de São Caetano, em São Paulo, promoveu um pleito contra seu senhor, o abade do Mosteiro de São Bento, em 1758, pôs em discussão a sua complicada condição de múltipla pessoa (Martins, 1990: 18). Complicada, além do mais, por ser casado com mulher citada em genealogia, uma branca pobre de família antiga do então bairro de São Caetano. Como índio administrado não tinha direi-

tos, não podendo, portanto, invocar direito em face de seu senhor, de quem solicitava simplesmente o pagamento de uma partida de farinha de mandioca produzida na fazenda dos beneditinos. Nessa fazenda, era feitor dos escravos (além de mestre ferreiro do Mosteiro) e como tal recebia um salário anual, pago sob a forma de adiantamentos em roupas, remédios e, ocasionalmente, em pequenas quantias de dinheiro. Mas, era também colono, isto é, foreiro de uma ilha no rio Tamanduatel, onde tinha lavouira. Nesta última condição, aparecia como contratante e, portanto, igual, sujeito de direito, pois era um arrendatário que pagava renda anual. As dúvidas do Mestre Marcos sobre a sua própria pessoa ficam claras no tipo de apelo que fez: não foi à justiça pública, a justiça do rei, que seria a justiça dos livres, mas à justiça privada do monge corregedor do Mosteiro, vindo do Rio de Janeiro para a sua correição periódica, e, portanto, a justiça dos cativos.

No final, teve ganho de causa, pois o corregedor parece ter entendido que o objeto do pleito, o pagamento ou não da partida de farinha, fazia predominar em sua pessoa o feitor e o colono, e não o índio administrado - o livre e não o cativo, o igual e não o desigual. Portanto, *igualdade e desigualdade se materializavam em categorias abstratas e não em pessoas reais*. Pessoas reais, por sua vez, mergulhadas num permanente viver ambíguo, cada pessoa cotidianamente fragmentada nas pessoas das diferentes condições sociais que se combinavam num único ser humano. Foi, assim, o abade obrigado a pagar ao Mestre Marcos a importância

devida com seu próprio dinheiro e não com dinheiro do Mosteiro. O que, aliás, sugere que havia igualmente multiplicidade de pessoas em relação a cada branco. O abade comprara a farinha para o Mosteiro e não para si mesmo e, supostamente, desde o momento de seu ingresso na Ordem, tudo o que era seu era dela.²¹

Na verdade, essa suposta população livre estava, geralmente, sob tutela e proteção de alguém, num estado de óbvia menoridade social. A rigor, não havia como escapar de mecanismos de dependência pessoal. Não é demais lembrar que toda a população, inclusive esses pobres e livres, estava alistada nas companhias de ordenanças, grupos civis arregimentados periodicamente para execução de serviços públicos de mão-comum, como abertura e limpeza de estradas e caminhos, construção e reparos de pontes, defesa das vilas, etc., sob comando e direção de um potentado do mesmo bairro. Trabalho esse, aliás, sem remuneração; os faltosos sujeitos a prisão e multa.

Penso que sem levar em conta essa situação híbrida e ambígua fica difícil sugerir quais foram as condições sociais da época que podem ter contribuído para a elaboração da figura mítica do Saci. O próprio autor assinala a dupla origem do Saci-moleque: na tradição tupi, base da formação cultural e étnica do caipira, e na tradição africana. A miscigenação forçada que assinalarei acima, em consequência da abolição da servidão indígena, nas complexas condições que também assinalo, certamente constitui uma referência essencial para se investigar as origens daquela personagem híbrida no imaginário

21 Taunay assinala que: "Foi permitido aos monges, mais afortunados, disporem livremente dos rendimentos de sua legítima contanto que não passassem de pequena quantia, fixada pela Junta de 1765 em cinqüenta mil réis, o que hoje [1927] representaria uns quatro contos de réis, talvez." (1927: 256).

22 Era tal a importância do calçado como indicador de diferença estamental, que Pedro Taques se refere com admiração a um certo João Pires das Neves, nobre e abastado morador de São Paulo, no século XVII, cujos oficiais de artes fabris e mecânicas, que eram pretos e mulatos, "trajavam calçados" (1980, Tomo II: 92). No caso, aparentemente, o calçado do cativo tinha expressa função de ostentação vicária: por esse meio, o abastado homem de tratamento exibia sua nobreza. Isso, porém, nem sempre era possível, pois muitos dos nobres paulistas eram pobres, tendo alguns até mesmo que pedir esmolas para sobreviver.

23 Definindo o Saci como "trickster", Queiroz lhe destaca "a origem impura, anormal" (1987: 78, mas, sobretudo, Capítulo 1). Mais adiante (p. 86-87) esse autor refere-se ao fascínio do Saci pelo cavalo, assinalando, justamente, o antagonismo da sua relação com o cavaleiro pela mediação do uso que faz do animal, dando-lhe, pois, o sentido de escárnio do opressor.

popular da época. Até mesmo a referência ao trançado da crina do cavalo, à noite, nos pastos, tem seu lugar nesse quadro (o autor poderia ter falado do Saci cavalgando o cavalo e trançando a crina para agarrar-se e substituir o cabresto, versão que ouvi quando menino e morador na roça, quando de manhã encontrávamos assim trabalhada a crina do nosso cavalo tordilho).

É que, como já referi, nos séculos XVI e XVII, *uma das formas de distinção dos estamentos estava, justamente, em ser cavaleiro ou peão.*²² Ainda na primeira metade do século XIX, os viajantes deixaram ilustrações e informações preciosas de cavaleiros negros, capitães-de-mato, cavalgando descalços. Pois, o uso do sapato também era uma distinção estamental. Andar descalço, até o século XIX, não era decorrência da pobreza e da ignorância, mas era antes marca estamental, o pé calçado ou descalço sendo um signo de qualidade social.

O cavalo do fidalgo seiscentista materializava e simbolizava ao mesmo tempo o instrumento de locomoção daquela casta de gente que, por sua qualidade e poder, não podia usar os próprios membros, os pés e as mãos, em nada que significasse trabalho e que fosse, portanto, negação do ócio. Lembremo-nos que, naquela sociedade, como disse antes, os que trabalhavam, os que usavam as próprias mãos como ferramentas, caso dos artesãos, estavam excluídos da condição *de homens bons* e, portanto, não podiam exercer funções públicas, as funções do poder. Do mesmo modo, os que não trabalhavam, os que não tinham mácula de sangue, não podiam carregar a si próprios, andar com

as próprias pernas distâncias que representassem fadiga e, portanto, trabalho; não podiam exercer funções próprias dos semoventes, os animais e os escravos. Estavam destinados a ser carregados e não a carregar nem mesmo a si próprios.

Provavelmente, os maiores enigmas do Saci-pererê estão justamente no fato de ter uma perna só e no fato de ser a *figuração da bastardia étnica transgressivamente montada a cavalo.*²³ *Esse Saci liminar e negro, sendo índio, ao cavalgar, parece muito mais um transgressor de limites sociais para as concepções da época, o peão que se apossa à noite, nos pastos, de sítios e fazendas, do cavalo, o símbolo maior da fidalguia. Mas que expressa, ao mesmo tempo, a sua condição híbrida e impura na mutilação de ser cavaleiro descalço e de uma perna só. Nesse sentido, o filho de ninguém, o Saci-peão, faz do cavalo o instrumento da sua concepção imaginária e crítica do cavaleiro, do fidalgo, do filho de alguém, do senhor de terras e escravos: mostra-o como sendo ele, o branco, o mutilado, que empresta as pernas do cavalo para se mover.*

A perna que falta ao Saci é a leitura dos híbridos, cativos e bastardos, do que é a figura do branco, senhor de terras e escravos. Mas, é também uma leitura que vislumbra o contrário (e contraditório) que se encerra nas relações sociais; uma leitura que propõe o imaginado como o oposto do vivido ou que, mais precisamente, interpreta o sentido do vivido pela mediação do imaginado invertido. Nela os desclassificados, ao se apossarem do símbolo e instrumento de classificação social, o cavalo, revelam nele o *uso* negando nele o *símbolo*. E na pre-

cedência do uso sobre o símbolo revelam quem é instrumento do que. Se verdadeira a suposição, o Saci-pererê, o Saci-peão, expressa no plano do símbolo a inversão dos significados constitutivos da sociedade colonial e é, portanto, expressão de crise da ordenação estamental. Na noite escura, o Saci-pererê percorre, na montaria furtada e domada, os limites das terras do fazendeiro, definidos por cercas e porteiras, pontos liminares e de sua predileção, como observa Queiroz. No meu modo de ver, com sua transgressão inverte o sentido do senhorio e re-demarca o espaço de sua perambulação, revelando na sua mutilação a contradição que tal montaria expressa e na contradição a mutilação social que se oculta na pessoa do senhor. Ocupa e percorre o território limitado da servidão daqueles a quem simboliza, invertendo por dentro o território em que no mesmo cavalo o branco e senhor domina e demarca sua autoridade e domínio. Mas, na personificação do peão que cavalga às escondidas o cavalo do fazendeiro, ao mesmo tempo *desmarca* os limites que separam quem cavalga de quem é cavalgado, de quem, para as concepções da época, é humano e de quem não o é. Essa parece ser a verdadeira molecagem do Saci.

José de Souza Martins é Professor-Associado do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Professor Titular da Cátedra Simon Bolívar da Universidade de Cambridge (Inglaterra) em 1993/94 e *fellow* de Trinity Hall.

saci

Referências Bibliográficas

- BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. *Branços e Negros em São Paulo*, 2ª. edição, São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1959.
- BEOZZO, José Oscar. *Leis e Regimentos das Missões - Polícia Indigenista no Brasil*. São Paulo, Edições Loyola, 1983.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Caipiras de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Vol. I, 3ª ed., São Paulo, Hucitec/Prefeitura do Município de São Paulo, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito - Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1964.
- DUARTE, Paulo. "Dialeto Caipira e Língua Brasileira", prefácio a AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira*. São Paulo, Anhembi, 1955.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais no Brasil*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960.
- FONSECA, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes, da Companhia de Jesus, Província do Brasil*, Lisboa, na Oficina de Francisco da Silva, Ano MDCCLII, reeditada pela Companhia Melhoramentos de S. Paulo, S. Paulo, s/d.
- LEME, Luiz Gonzaga da Silva. *Genealogia Paulistana*, São Paulo, Duprat & Cia, 1903-1905.
- MARCLÍO, Maria Luiza. *A Cidade de São Paulo - Povoamento e População, 1750-1850, com base nos registros paroquiais e nos recenseamentos antigos*. São Paulo, Liv. Pioneira Ed./Edusp, 1974.
- MARTINS, José de Souza. "O Bairro de São Caetano no Censo de 1765" in *Raízes*. Ano II, nº 3, São Caetano do Sul, Assessoria de Comunicação Social da Prefeitura de São Caetano do Sul, julho de 1990.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do Ouro - A Pobreza Mineira no Século XVIII*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.

- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra (Índios e Bandeirantes nas Origens de São Paulo)*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- MÜLLER, Daniel Pedro. *Ensaio d'um Quadro Estatístico da Província de S. Paulo* (1ª. ed: 1836), reedição literal, Secção de Obras d'O Estado de S. Paulo, São Paulo, 1923.
- PAES LEME, Pedro Taques de Almeida. *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*. 3 tomos, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/Edusp, 1980.
- PETRONE, Maria Thereza Schorer. *A Lavoura Canaveira em São Paulo - Expansão e Declínio (1765-1851)*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968.
- QUEIROZ, Renato da Silva. *Um Mito Bem Brasileiro - Estudo antropológico sobre o Saci*. São Paulo, Polis, 1987.
- _____. "Migração e Metamorfose de um Mito Brasileiro: o Saci, Trickster da Cultura Caipira" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 38, 1995.
- RAU, Virginia. *Sesmarias Medievais Portuguesas*. Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- SANT'ANNA, Nuto. *Metrópole (Histórias da Cidade de São Paulo, também chamada São Paulo de Piratininga e São Paulo do Campo em tempos de El-Rei, o Cardeal Dom Henrique, da Dinastia de Avis)*. Vol. III, São Paulo, Coleção Depto. de Cultura, 1953.
- TAUNAY, Affonso de E. *Historia Antiga da Abbadia de S. Paulo (1598-1772)*. São Paulo, Typographia Ideal, 1927.
- ZEMELLA, Mafalda P. *O Abastecimento da Capitania das Minas Gerais no Século XVIII*. Boletim 118, São Paulo, FFLCH - USP, 1951.
- Arquivo do Mosteiro de São Bento de São Paulo, Códice 2, *Mordomia, 1757-1764*, fls. 9, 11v e 29. *A esmola a um nobre pobre era dezesseis vezes maior que a esmola a um pobre sem qualidade*.
- Prefeitura do Município de São Paulo. *Atas da Câmara da Cidade de São Paulo, 1562-1596*. Vol. I, 2ª. ed., São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico do Departamento de Cultura, 1967.

Xamã:

O mundo
invisível na
metrópole*

Daniela Sanches Carrara
Fabio José Bechara Sanchez
Henrique Z. Martins Parra**

* Artigo baseado em relatório desenvolvido no curso "Pesquisa de Campo em Antropologia", ministrada pelo Prof. Dr. José Guilherme C. Magnani, Universidade de São Paulo, primeiro semestre de 1996.

**Os autores são alunos de graduação do curso de Ciências Sociais da FFLCH, na Universidade de São Paulo.

Altas temperaturas, aromas aspergidos no ar, toque de tambor e cânticos são entoados ritmicamente, mais um processo de cura está se iniciando. O transe envolve as duas pessoas, tanto o xamã quanto o paciente, e eles se preparam para adentrar num mundo misterioso, buscando a cura para o mal. Neste ritual, o xamã entra em contato com as forças da natureza, mergulhando num universo mágico de si mesmo. O que há de mais curioso nesta cena é que ela não ocorre em alguma "tribo isolada" no meio da selva tropical, mas sim na cidade de São Paulo, em um espaço destinado a práticas espirituais urbanas.

Xamanismo é um termo científico utilizado pelos antropólogos para designar práticas e técnicas ligadas ao curandeirismo em diversas culturas. Em princípio, era um fenômeno restrito a certas sociedades e, posteriormente, este termo foi apropriado por formas modernas e urbanas de espiritualidade. As tradições xamânicas sempre foram estudadas pela Antropologia, portanto, não estamos lidando com um novo objeto, mas com um objeto que ganhou novos significados.

As práticas xamânicas foram trazidas para a cultura ocidental por meio de trabalhos antropológicos, sendo reinterpretados de forma a se encaixar no contexto urbano-esotérico. Hoje, encontramos xamãs espalhados pela

SER DIFERENTE
SERMIX
SER IGUAL

Florencia Ferrari

Maria Cecília Turatti

Paula Miraglia

Valéria Macedo



Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, adentrar um enorme galpão próximo à rodoviária da Barra Funda... Imagine-se entrando pela primeira vez nessa aldeia, sozinho ou acompanhado de poucos amigos. Alguns dos nativos se reúnem ao seu redor, principalmente quando sentem que você pode ser um consumista. Outros, os mais velhos e de maior dignidade, continuam onde estão...!

Dia 13 de Abril de 1996. Fim de tarde na avenida Pacaembú. A caminho do MERCADO MUNDO MIX, íamos especulando sobre o que nos esperaria nessa pequena aldeia fashion. Talvez a mesma experiência de alteridade que Malinowski registrou quando chegou nas ilhas Trobriand. Talvez nos sentiríamos como caipiranas iluministas, querendo fazer pesquisa antropológica naquele templo hedonista pós-moderno.

Carro estacionado, caminhamos até a porta do galpão observando os tipos que saíam do Mundo Mix, repletos de sacolas. Um olhar rápido já permitiu a identificação dos nossos "nativos fashion", cabelos pintados, roupas extravagantes, piercings ou qualquer outro acessório que combinasse com a cara *underground* do

lugar. Um segundo olhar, no entanto, nos revelou uma outra "espécie" de nativo, carregando as mesmas sacolas mas com um *lay-out* totalmente diferente: senhoras com suas filhas adolescentes, garotões de bonê e calça jeans com grifes imitando marcas famosas, enfim, a tão familiar "classe média".

Na rampa de entrada (como Malinowski no convés do navio), tivemos a primeira visão geral da "ilha": dance music no último volume, locutor divulgando uma festa no Massivo, inúmeros *stands* vendendo as mais diversas mercadorias, cada qual com o nome inusitado da sua grife como "Tipo Bola", "Escola de Divinos", "Será o Benedito", ou "Maria Chiquinha Hair Design", estampada em enormes faixas

que caíam verticalmente do teto do galpão. Enfim, uma polifonia de símbolos visuais e auditivos em meio a milhares de pessoas, muitas delas do chamado grupo GLS (gays, lésbicas e sim-patizantes), *clubbers*, *video-makers*, algumas *drag queens* e "descoladas" em geral. Mas também pessoas de outros estilos, que os "nativos" chama-riam de "*fashion victims*", "bagaceira" ou mesmo "normais" com toda a subjetividade que essa expressão passa a carregar.

Um mercado como o Mix não é nenhuma novidade, os *flea markets* (mercado de pulgas) londrinos talvez sejam os pioneiros, espaços de consumo com essas características podem ser encontrados no mundo inteiro ou, como colocou Bárbara Gancia, "Em qualquer

bueiro higiênico de Berlim ou Nova York..." (Folha de São Paulo, 15/05/96). Em São Paulo, ele é mais um dos inúmeros palcos criados para a manifestação de um estilo de vida que, há algum tempo, toma conta da noite paulistana. O Mercado Mundo Mix é mais um *point* do circuito formado pelas *Raves*, *Clubs*, ateliês da nova safra de jovens estilistas brasileiros e até mesmo colunas sociais *clubbers* como a coluna "Atitude" da Folha de São Paulo. *Clubbers*, *drag queens*, *fashions*, ou GLS, são os personagens de um público específico que compartilha um capital cultural único: a modernidade.

No entanto, o mercado especificamente é visitado por um público cada vez mais numeroso, que chegou a

contabilizar 30 mil pessoas (O Estado de São Paulo, 15/04/96). Transformado em espaço de *la-zer* e consumo, torna-se cada vez mais conhecido. Acompanhando essa dinâmica de mudança de seus frequentadores, apresenta alterações em sua estrutura a cada nova montagem. Seu novo (e terceiro) endereço, na *Móoca*, é um galpão enorme que abriga um número ainda maior de expositores.

Nossa incursão antropológica se deu, então, com o objetivo de conhecer o espaço, os atores, os códigos de comportamento e, principalmente, compreender como a diversificação do público interferiu no jogo de construção e afirmação de identidades todas as partes envolvidas são, umas para as outras, verdadeiros "outros" no sentido

antropológico da palavra. Foi criado um movimento onde a todo momento o familiar se torna exótico e o exótico se torna familiar.

Não existe, como esperávamos, uma tendência polarizada no sentido de criticar o aumento e a diversificação do público. Há, sim, uma polêmica. Os vendedores, nessa discussão, aceitam o grande público por motivos comerciais evidentes. Entre os frequentadores do "mundinho" (gays, lésbicas e simpatizantes) há duas propostas desencontradas. De um lado, um discurso que afirma a perda de identidade, a falta de reconhecimento. De outro lado, afirma-se exatamente o contrário: é com um "grande público" que pode-se legitimar o estilo adotado.

As reclamações giraram em torno da perda de um lugar de encontro de um grupo, onde eram criadas e reforçadas as identidades, num jogo entre frequentadores e estilistas. *"Agora demoro um tempão para encontrar alguém conhecido"*, queixa-se Afrodite, frequentadora antiga do Mix, que se define como verdadeiramente *fashion*. *"Antes anunciavam performers, agora anunciam playground para crianças"*, ironiza decepcionada Dorothy Gordon, ou Roberto, *drag queen* e diretor de escola infantil. *"...Vem muita gente na embalo, mas não entende nada.....vêm muitos playboyzinhas, o pessoal que curte o ambiente alternativo não gostou"*.

Perdeu-se um núcleo, perdeu-se a exclusividade, todo o Mercado

definitivamente mudou para atender a massa de gente que chega. Os anúncios devem seduzir todo o público, o espaço deve acolher essa gente, crescendo para os lados, e até mudando de endereço. Não há maneira de conciliar exclusividade e consumo em larga escala. Para alguns passou-se da exclusividade para a exclusão...

No sentido inverso, para muitos, apesar das perdas, essa mistura é uma grande vantagem. Como dizem alguns gays, na medida em que no Mundo Mix a homossexualidade sempre teve seu espaço, o aumento do público só pode ajudar a legitimá-la. A entrevista com Horácio, que se define como *"night-biker-clubber gay"*, deixa claro que o fato do Mercado ser desde o

princípio um território gay, onde as regras são outras, possibilita uma legitimação da condição homossexual frente a toda a sociedade adentro o Mundo Mix. Como resposta ao que mais gostava do Mix, disse: *"o bom daqui é que se eu estou com um namorado gatinho, eu posso beijá-lo sem problema; e se, como já me aconteceu, uma senhora vem e me diz para respeitá-la e à sua filha, eu respondo: "ô dona, a senhora não tá no shopping não, a senhora está no Mix"*, é aqui que se percebe o verdadeiro significado deste mercado. O "Mix" tem que ser levado às últimas consequências; uma vez passada a entrada, o moralismo de classe média fica para trás e o "Mix" vira valor único e absoluto.

Se nesse aspecto o Mundo Mix parece estar com fronteiras cada vez mais nebulosas, em outro garante a diferenciação entre os "novos" e os "antigos" frequentadores: o estético. As relações e definições que são estabelecidas no Mix são atravessadas pelo estético, o Mercado Mix é um fenômeno estético.

Michael Featherstone, seguindo as orientações teóricas de Bourdieu, trata do conceito de cultura corporificada: "os sinais das disposições e esquemas classificatórios que revelam as origens e a trajetória de vida de uma pessoa manifestam-se também na forma do corpo, altura, andar, conduta, tom de voz, senso de desembaraço ou desconforto em relação ao próprio corpo, etc. Assim, a

cultura é corporificada e isso não é apenas uma questão de quais roupas são usadas mas sim de como são usadas" (1990: 40). Portanto, as roupas que são usadas não dizem tudo. É a forma como são usadas que deve ser levada em conta. Afrodite, quando entrevistada, vestia botas e saia preta de vinil costurada pela mãe, meia arrastão rasgada, além de vários piercings. Ela, ilustra essa situação ao se diferenciar da passageira vestida com botas de couro, camiseta *babylook* e uma mecha rosa no cabelo. Para Afrodite, isso é uma "bagaceira", que se acha *fashion*, mas de fato não é: "*anda sozinha, fica medindo, e se acha*". Vickie, uma outra entrevistada, também ironiza: "*acho divertido, as pessoas botam piercing, roupas, mas não têm estilo e ficam*

parecendo uma árvore de natal". Ora, se por trás das roupas há regras íntimas escondidas, significa que há grupos que articulam essas regras de maneira a filtrar aquele que não é da sua turma. Um dos mecanismos é a busca frenética e incessante de elementos novos, a moda se faz no imediato, só assim é possível diferenciar-se segundo suas próprias regras, isto é, recriando-as.

Neste jogo, de constante diferenciação e identificação, aparece a contradição que se define então por "ser diferente, ser mix, ser igual": a identidade do Mundo Mix depende de um conceito abstrato do "ser diferente" - esta expressão é a chave de toda a curiosidade que cerca tanto o velho quanto o novo público. No



entanto, à medida em que o "ser diferente" de hoje é objeto de consumo, banaliza-se, fica "igual", perde o sentido. Este parece ser o ponto de mal-estar que está se gerando entre aqueles que usam do "ser diferente", e de sua forma de vestir, um modo de expressar uma postura de vida. A saída apontada - buscar um novo diferencial, mostra, afinal de contas, que a identificação com um grupo, e a conseqüente diferenciação do restante do público, passa necessariamente pelo estético. É esta a principal bandeira dos conflitos, uma vez que os próprios informantes dos grupos afirmam não ter ideologia e não fazerem parte de um movimento.

Este paradoxo, "ser diferente, ser mix, ser igual", consiste em tema dos

mais significativos para o estudo antropológico da atualidade. A tendência universalizante que a globalização impõe no chamado mundo pós-moderno faz com que cada vez mais as pessoas tenham acesso a conteúdos e referências culturais variados, criando, ao mesmo tempo, a necessidade de demarcação de identidades, através da seleção de elementos culturais específicos que permitam a um grupo se reconhecer em contraposição ao resto da sociedade. Todavia, esse mesmo processo de universalização torna passível de apropriação indiscriminada o arsenal de símbolos e valores idealizados por um grupo, acarretando a descaracterização e o esvaziamento de seu conteúdo e

exibindo-o como formas sedutoras e consumíveis à disposição de um grande mercado mundial - nesse caso específico, o Mundo Mix.

O mercado Mundo Mix é ainda um bom material para pensar algumas outras questões, como por exemplo uma adaptação peculiar brasileiro do famoso "GLS". Segundo Yuri, ex-clubber, GLS significa, fora do Brasil, "gays, lésbicas e sados". No entanto, seguindo uma tradição de assimilação e adaptação de elementos de outra cultura, transformou-se aqui em "gays, lésbicas e simpatizantes"; uma grande sacada para englobar todas as tendências numa única fórmula.

Combinada a "originalidade da cópia" (ressignificação de elementos culturais importados) com a cordialidade comum à nossa sociedade, os brasileiros conseguiram aproximar essa expressão aos nossos valores culturais, diminuindo ou pelo menos encobrindo o conflito. Afinal em terra de "homem cordial" quem não é simpatizante?

No meio de ataques aos invasores, drag queens famosas que não pretendem mais voltar ao mercado e "tias" que estão deixando de assistir ao Sílvia Santos no Domingo para visitar o Mercado, o Mundo Mix continua como espaço de lazer, consumo, teatro, manifestação e legitimação gay; resta ainda uma pergunta: "afinal é *undeground* ou não é"?

¹Parodiando o início do texto de Malinowski (1922), pai fundador da pesquisa de campo como método para o conhecimento etnográfico, em outras palavras, a etnografia.

* Artigo baseado em relatório desenvolvido no curso "Pesquisa de Campo em Antropologia", ministrado pelo Prof. Dr. José Guilherme C. Magnani, Universidade de São Paulo, 1996.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M., A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, UNB, 1987.
- BOURDIEU, P. Distinction: A Social Critique of Judgment on Taste. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984.
- _____. A Economia dos Trocos Simbólicos. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- FEATHERSTON, M. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo, Nobel, 1990.
- MAGNANI, J.G.C. Festa no Pedraço: Cultura Popular e Lazer na Cidade. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- PEIRANO, M. A Favor da Etnografia. Rio de Janeiro, Zahara Dumará, 1995.

** Florencia Ferrari é graduanda pela FFLECH, da Universidade de São Paulo; Maria Cecília Torretti é bacharel em Ciências Sociais e mestranda em Antropologia Social pela FFLECH, da Universidade de São Paulo; Paula Miroglio é bacharel em Ciências Sociais pela FFLECH, da Universidade de São Paulo; Valéria Wanderson da Moura é bacharel em Comunicação Social (Cinema - UNAP) e em Ciências Sociais, e mestranda em Antropologia Social pela FFLECH, da Universidade de São Paulo.

fotos: Tereza Faria e Valéria Moura

"As imagens videográficas não são mais expressões de uma geometria, mas de uma geologia, ou seja, de uma inscrição do tempo no espaço" (Arlindo MACHADO).

Palavra escrita, palavra dita, imagem fixa e em movimento. Em seu escritório-abrigo, um pesquisador tem ao lado do bloco de notas uma caneta tinteiro, um lap-top, um fax modem, um videocassete, uma high-8, uma câmera fotográfica, uma super-8, um aparelho de registro de som mini-disc. Tudo isso e a paisagem que se forma em uma janela opaca, comum em um "quase refúgio para escrever".

Não é a cidade - seu caro e difícil locus de estudo - que se oferece ao olhar, mas uma paisagem noturna composta por muitas montanhas e uma imensa represa. Diante de suas próprias palavras, penduradas à tela do computador, um exercício-devaneio é autocolocado. De que forma registrar, reinterpretar, reconstruir aquele cenário que não lhe é familiar com o instrumental que possui. Por instantes aparece um super plano aberto, com jeito de Bertolucci, captado por uma poderosa câmera de 35 mm. Logo essa imagem se desfaz, como que desaconselhando um esforço mimético e se instaura em seus olhos uma sequência enérgica de movimentos nervosos, que anunciam a própria dificuldade de percepção, em uma turbulência de imagens captadas pela high-8 operando em velocidade baixa. A pouca habilidade para o naturalismo que é imputada à imagem-vídeo era antes de tudo uma certeza. A cena-borrão que se delineia em sua mente incorpora aos poucos grãos oferecidos pela atmosfera da película super-8, como que se uma referência nostálgica lhe garantisse proteção diante daquela paisagem imensidão.

Crente em seu poder literário, o pesquisador-antropólogo elege então a palavra escrita para a reinterpretação de uma paisagem já por demais comentada, descrita. Se prende a minúcias, fecha os olhos em uma tarefa de memória. Mas ao reconstruir por palavras a obscena grandeza daquelas montanhas, desiste em meio à sua fobia de alturas.

Ao abrir os olhos, vê então uma pequena luz, provavelmente uma casa, provavelmente pessoas. Pega seu gravador de sons e, em seu já avançado estado de sono, se imagina caminhando até lá. Bate à porta, uma velha surge como se estivesse à sua espera. Ele se senta, toma um café doce e fraco. Ouve então uma pequena história de meninas que ali brincavam pelas trilhas que de forma frágil recortavam as montanhas. Essas meninas, entre as quais a narradora, corriam e se deliciavam em um jogo no qual uma se interessava em pegar a outra. Surge uma terceira personagem imensa entre as montanhas, roubando a cena. As crianças choram e correm para dentro de sua casa. Espiam da janela até que sóbrios adultos anunciam que elas correram de uma assombração chamada lua cheia.

Após o relato, "fidelmente" registrado pelo gravador, o pesquisador volta para seu abrigo. Sorri lembrando-se das dificuldades de descrição. Quase que sem querer, delegou a um informante a reconstrução de um cenário. Comenta através de



palavras o fato em um ensaio literário. Ouve infinitas vezes a história quase sem pausas contada pela velha. Pega então sua câmera e aponta para a lua. Diante de sua "objetiva", uma frustração: a lua estava minguando. A metonímia-clichê lua, tão evidente para uma possível descrição através de uma parte daquela paisagem - como o asfalto, as placas e o movimento são para as grandes cidades - se negou ao olhar.

A câmera se volta para a casa e revela outra surpresa. Em plano fechado a luz ainda acesa se confundia com a própria lua. Entre o fake e a descrição, entre a dúvida do falso assumido e da crença em uma verdade ontológica das imagens, disparou o rec e com sua própria voz, recontou a história.

Palavra escrita, palavra dita, imagens fixa e em movimento. Antes que formas excludentes, possibilidades ...

A questão central presente neste artigo é o tom de quase-manifesto relacionado à possibilidade de experimentações várias com a imagem dentro da antropologia. Imagem aqui entendida em sua multiplicidade de suportes, ou seja, não só a imagem processada quimicamente, invocada pela palavra filme, mas sobre um caráter mais genérico, que leva em consideração dispositivos eletrônicos e digitais.

Nestes momentos atuais do "pouco acreditar", gostaria de resgatar um tom de manifesto pela pluralidade de contribuição imagética. Panfleto anacrônico, pouco importa, mas a afirmação da necessidade de experimentação frequente. Cada vez mais forte, a presença do vídeo hoje

já aparece quase despida de um preconceito com relação à "baixa definição" da imagem eletrônica. Possibilidades de uso múltiplo e complementar entre oralidade, visualidade e palavra escrita surgem, ainda com timidez, a partir de iniciativas isoladas.

O antropólogo Clifford Geertz - entre outros - já foi bastante feliz apontando para a importância de se deter em especificidades que em muito podem colaborar para o pensar de questões mais amplas e gerais. O exemplo citado por ele é o de um médico que se interessa por uma rara doença de pele e que a pouca incidência dessa doença - sua raridade - em nada invalida a reflexão sobre ela. O olhar para o raro colaborando para pensar o arcabouço teórico a respeito de questões gerais ligadas à epiderme.

A utilização de meios que não a escrita pode, no meu entender, colaborar de forma significativa para uma problematização de caráter genérico para a antropologia. Instigar questões metodológicas, por exemplo a respeito da clássica relação entre pesquisador e sujeitos estudados, sobre a idéia de autoria no fazer científico, enfim, a transcendência de uma vocação de instrumento sugerindo até meta reflexões as mais diversas.

O produto audiovisual parece, e acredito apenas parece, evidenciar uma postura de autor para a antropologia de forma mais manifesta que o texto escrito. Curioso essa relação se levarmos em conta a tradição de séculos associada ao uso múltiplo da escrita e sua problematização histórica à possibilidade de registro objetivo. O reconhecimento do uso ficcional, retórico ou o vigor de reconstrução potencializado pela escrita não é um ponto essencialmente polêmico. O que é insano - ou mesmo insensato - é a mensuração das possibilidades de autoria em suportes distintos e entre a palavra e a imagem. Se, por um lado, a escrita aparece como um suporte ideal para o desenvolvimento de um raciocínio lógico ou para a codificação de regularidades abstratas - tarefas muitas vezes caras à nossa disciplina - os meios de produção de imagem e som também permitem outros usos que não o de depósito de informações brutas.

Infelizmente a manipulação possível de imagens é muitas vezes vista pela antropologia como:

1 - desvio de um naturalismo ontológico do poder imagético;

2 - pirotecnia de efeitos gratuitos (seja lá o que se entenda por isso, é uma expressão recorrente);

Dispomos hoje em dia de um leque de possibilidades para a captação e edição de imagens e também para sua manipulação - conceito que espero seja percebido aqui com bons olhos.

A tecnologia relacionada ao processar de imagens já encontra seu uso estabelecido para fins bélicos e pela indústria do entretenimento



e agora na arte é visível um encontro muitas vezes difícil mas não menos valioso com a tecnologia atual. Será que vale a pena ignorarmos essas possibilidades de re-construção imagética acreditando que o instrumental de imagens e sons em nada colabora para o pensar antropológico além da idéia de registro? Ou que o uso fundamental das imagens na antropologia seja para a construção de uma pseudo-objetividade ou para a crença na catalogação de imagens "puras" (??) a respeito de rituais, técnicas ou relatos?

Não se trata de pregar aqui um império da "imagem suja", manipulada, afirmando o fim da imagem plena ou do plano geral com intenções descritivas. Sem pretensões de propor uma reedição anacrônica de um manifesto futurista, afirmo apenas que, muitas vezes, em nossas pesquisas antropológicas que levam em conta o uso do audiovisual, nos satisfazemos, por exemplo, em "concordar" com alguns efeitos imagéticos - que prefiro chamar de manipulação - e desprezo de outros.

A característica de se situar em uma interface de linguagens outras não pode ser ignorada. Essa possibilidade está presente no vídeo, na imagem digital e no próprio cinema. A imagem que é captada abriga não só recortes da realidade em ângulos e enquadramentos, mas os mais diversos filmes etnográficos compreendem no mínimo o corte seco, a fusão entre imagens e/ou a fade. Existe quase que um tabu de linguagem imagética no qual alguns efeitos podem ser utilizados e outros não.

Em alguns de meus trabalhos recentes² venho tentando a utilização de recursos de interferência sobre a imagem captada, em uma postura na qual a edição não é entendida como um momento secundário. O estar aqui, editando - usando expressão de Clifford Geertz - é tão importante quanto o fato de estar lá. Um autor de imagens que muito respeitamos já anunciava em seus trabalhos a potencialidade da montagem: o cineasta russo Dziga Vertov. Nem o espetáculo da dramaturgia que ele denuncia em seus manifestos, nem uma imagem especular das coisas e sujeitos filmados. Vertov pode, no meu entender, ser visto como um exemplo ainda de re-construção e, porque não dizer, de manipulação imagética, com trabalhos considerados muito mais "radicais" do que muitos dos chamados documentários experimentais em vídeo.

Avançando nesse sentido da manipulação da imagem, acredito que um desprezo por intenções naturalistas pode em muito colaborar para a relação entre antropologia e imagem. Um efeito que gosto de usar como exemplo é a sobreposição de imagens por uma duração de tempo superior à idéia de transição. Simultaneamente, duas, três ou mais imagens convivendo no espaço da tela talvez estejam mais próximas de uma

possibilidade de realismo, e não de naturalismo, já que a própria experiência individual e social se dá em contextos temporais e espaciais simultâneos. Dessa forma a reconstrução da imagem pode muitas vezes ser reveladora de questões latentes importantes.

Corro o risco de ser mal interpretado aqui, mas fazer tal afirmação muito me seduz. Será que, não raro, definimos como filmes ou vídeos etnográficos aqueles cuja a impressão de registro se mantém ou aqueles nos quais se apresenta um ocultamento da "manipulação" por parte de seus realizadores? A manipulação para mim é uma característica ontológica desses meios e não a crença, A CRENÇA, de que temos "a mão belos dispositivos para a captação da realidade, noção esta, mesmo no mínimo, polissêmica.

Esse caráter de reconstrução não é essencialmente uma novidade com relação à escrita e outros suportes. Gostaria então de partir dessa característica fundamental - a manipulação - para chegar a questões relacionadas aos chamados novos suportes da imagem.

Proponho uma brevíssima reflexão, com caráter assumidamente parcial e fragmentado, sobre meios recentes de captação e reprodução de imagens e de som a partir de uma categoria fundamental hoje que é o tempo. Vou entrar ainda, de forma sintética, na discussão a respeito do CD-ROM. Não se trata, insisto, em ser interpretado aqui como uma pessoa que prega o fim do cinema como suporte ou meio de comunicação e arte.





Acredito porém no encontro dos formatos e vejo com bons olhos o trânsito de realizadores por diversos suportes de imagem e som. Se essas novas tecnologias oferecem possibilidades de um relacionamento de documentaristas com espaços de desenvolvimento particulares, com relação ao tempo as possibilidades que se apresentam são várias: o tempo como uma categoria para a compreensão de alguns aspectos da imagem eletrônica - que vou exemplificar pelo vídeo e pela possibilidade digital, discutida aqui a partir do exemplo do CD-ROM.

Inicialmente no vídeo:

1 - Em nossas experiências cotidianas de trabalho de campo utilizando equipamentos de captação de imagens é nítido o fato de que pelo próprio baixo custo - em relação ao cinema - o vídeo permite o ato de capturar mais. Estar com a câmera ligada gravando, produzindo imagens sem uma excessiva preocupação com o tempo de gravação me parece uma possibilidade fundamental para o documentário. Se pensarmos na gravação de um ritual ou de um depoimento, esse custo mais baixo nos possibilita a captação do antes e do depois relacionados ao clímax. A câmera não é disparada somente em busca do acerto ou do melhor. Tomando a liberdade para parafrasear Cartier-Bresson, momentos poucos decisivos podem depois se mostrar reveladores. Esse caráter mais errático da imagem vídeo em relação ao cinema - apontado por alguns autores que discutem a natureza da imagem eletrônica ou por realizadores como o carioca Artur Omar - esse caráter errático desperta, por exemplo, a possibilidade de que o tempo morto, de difícil percepção no calor do momento da gravação, se revele significativo em um momento posterior, na montagem ou edição.

2 - Uma outra possibilidade que não é inaugurada pelo vídeo mas que se torna absolutamente facilitada com ele é o fato de retardar ou acelerar o tempo. Se a busca do tempo real deixa de ser um fetiche para os documentários, tanto a desaceleração do fluxo temporal pode revelar aspectos que se confundem, se misturam, a aceleração - quase nunca usada em filmes e/ou vídeos antropológicos - pode ser uma construção significativa. Se a escassez temporal e a velocidade aparecem como qualificações do mundo contemporâneo não parece um absurdo que em alguns documentários essa velocidade não seja necessariamente "combatida", mas incorporada, ainda que a interrupção do fluxo rápido apareça como uma possibilidade mais sedutora.

3 - Temporalmente o vídeo, através da edição digital ou analógica, torna fácil a incorporação de um atributo que já comentei que é a simultaneidade expresso em uma edição vertical. Não somente pensamos uma montagem em uma linha contínua no decorrer do tempo. É possível

editar dentro do próprio quadro, mais que no espaço, em um tempo simultâneo. A tela pode ser fragmentada, ocorrerem mais coisas em um intervalo de tempo ou, mais ainda, uma mesma tela pode comportar diferenciadas temporalidades.

4 - Por fim gostaria de falar de uma possibilidade temporal associada ao vídeo que é sua potencialidade de lidar com o tempo real. As câmeras de vídeo podem jogar imagens em tempo real para monitores. O que esse fenômeno viabiliza é que estejamos diante de algo como um documentário feito cotidianamente por máquinas que jogam imagens em tempo real. Em São Paulo, até o fim deste ano, 163 câmeras de circuito fechado serão espalhadas pela cidade. Um perverso documentário que varre o espaço funcionando o tempo todo. São máquinas do olhar, tema abordado por Michel Ignatieff, Paul Virilio e no Brasil fundamentalmente por Arlindo Machado. A reflexão sobre essa temática necessariamente coloca em questão o próprio status da imagem, como prova construída, como ética de registro, em discussão hoje.

Passo a tratar de forma também breve da discussão que relaciona as possibilidades do CD-ROM associadas ao tempo e à nossa disciplina, a antropologia.

1 - A imagem digital e seu suporte em discos de informação, de forma imediata sugere uma relação não linear com o tempo de produção e essencialmente com o da recepção. Pensando na idéia de interatividade efetiva, o receptor aqui se coloca em uma outra situação dentro da lógica



de relações com o tempo. Se o fluxo das imagens em cinema e vídeo impõe uma continuidade, que obviamente pode ser fragmentada, com o CD-ROM não se abrem somente janelas no espaço mas no tempo. O navegar é enfático, com características de experimentação e reconstrução. O que acredito seja interessante é que não devemos ignorar esse fato, ainda que sejamos críticos de um uso com o suporte científico que se aproxime de alguma forma com o lúdico. A interrupção passa a ser a regra e, concordando ou não com isso, é ingênuo um não questionamento a respeito dessa fragmentação temporal hoje.

2 - Um dado temporal extremamente significativo é referente à materialidade e à duração. A resolução do problema de armazenamento durável e da frágil memória da imagem-vídeo, sempre colocada como descartável.

3 - O espaço/tempo na intersecção de suportes. Pela natureza "promíscua" do próprio CD-ROM é fácil perceber um tempo que se situa na interface da lógica da escrita, da visualidade, do oral (falas) e da música (sons). O caráter agregador de um hipertexto nos joga em direção à uma situação híbrida e complexa.

Um farto material, além de textos lineares ou não, podem completar o universo de informações. Como exemplo, fotografias, plantas arquitetônicas, anotações de caderno de campo, entrevistas na íntegra ou menos fracionadas.

Acredito que seja fundamental para a antropologia a possibilidade de experimentação em movimento inverso ao desejo da taxonomia. Impor rótulos e classificações entre o que seja ou não um filme etnográfico ou insistir em fronteiras rígidas entre gêneros parece menos fecundo que apostar em um vasto instrumental que pode tornar a experiência antropológica ainda mais instigante.

Se dedicamos muito da nossa busca de conhecimento para a compreensão de como grupos particulares lidam com artefactos ou com a própria tecnologia que dispõem, eu acredito que seja muito importante para os antropólogos que lidam com a imagem um interesse a respeito do instrumental disponível e da discussão já profunda hoje sobre a tecnologia de produção de imagens. Se falamos o tempo todo de algo que pode ser incorporado ao fazer antropológico, parece equivocado que não nos dediquemos à compreensão que inclui, no meu entender, uma disponibilidade de lidarmos com máquinas e equipamentos.

Munidos de câmeras fotográficas, de cinema, de vídeo, gravadores analógicos e digitais, computadores, ilhas de edição lineares ou não, outros meios e suportes, talvez nada disso em si afaste ou "resolva"



o desafio de questões como a interpretação da alteridade e da diferença no mundo contemporâneo. Tal instrumental em nada assegura que se faça uma antropologia instigante. Em mãos inteligentes e ousadas, a tecnologia pode nos trazer ainda uma ampliação de uma "poética" que em nada nos afasta de ideais antropológicos ou de nossas necessidades de rigor.

Trata-se ainda de uma via de mão dupla, onde acredito a antropologia muito possa colaborar para a produção de cineastas, *mediatists*, fotógrafos. Um namoro que já desafia o efêmero da paixão e que já contempla uma história de décadas, mas que ainda é tão sedutor que nos primeiros momentos.

Certa vez em uma mesa-redonda realizada em Belo Horizonte a respeito de violência, o sociólogo Edmundo Campos Coelho afirmou que grande parte do desprezo atual por análises estatísticas na sociologia se dava inclusive pelo fato de que muitos pesquisadores desconheciam métodos e estratégias para sua realização. Espero que isso não seja a questão central quando notamos uma grande insegurança e atitudes preconceituosas relativas ao uso de imagens para a antropologia a partir de novos suportes.

* Kiko Goffman é antropólogo e videomaker.



¹ Este texto foi originalmente concebido para apresentação do autor dentro do Seminário de Cinema e Antropologia...realizado pelo Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP. Tal fato caracteriza ainda uma vocação oral do texto e um certo despreendimento (talvez perigosa) na forma de expressão das idéias.

² Como exemplo cito os vídeos *Tereza* e *Clones, bárbaros, replicantes*, ambos com direção conjunta com Caco Pereira de Souza. O último contou com consultoria da antropóloga Juliana Gonzaga Jayme. Como exemplo de um outro trabalho que venho desenvolvendo em suportes que não exclusivamente a escrita, cito o livro e o CD-ROM, em realização, *Valetes em Slow-motion*, de minha autoria. Trata-se de uma articulação entre texto escrito e possibilidades audiovisuais. A publicação, prevista para o próximo ano, está a cargo da Editora da UNICAMP.

imagens extraídas de Tereza e Clones Bárbaros Replicantes, vídeos de Kiko Goifman e Caco P. de Souza.

Jeni^{pa}po

de Monique Gardenberg (1995). É muito fácil não gostar de *Jenipapo*... você tem que brigar para gostar. Ele tem dificuldades tão óbvias, nos primeiros dez minutos você já sabe exatamente quais são os defeitos do filme e do roteiro. Mas ele tem, para mim, vários interesses pessoais. Há uma coisa tipicamente brasileira, que é uma petulância em relação ao fazer. Monique é master da vida prática. Inclusive, ela é uma pessoa que administra a vida prática de várias pessoas. Mas ela é muito petulante, é muito louca, porque resolveu fazer um cinema que só se pode realizar igual quando se é uma produtora de filmes americanos. Ela fez um filme americano! Eu não sei, eu gosto disso. Saí do Brasil com 19 anos e acho engraçado essa petulância de falar "eu faço, eu faço igual, eu faço melhor". Você pode fazer um exercício de sentar lá na frente e dizer: "Ah, isto aqui é uma merda, isso aqui é uma merda, uma merda...". Tem uma coisa assim que, não só como artista brasileira, mas como mulher, me surpreendeu. Mas *Jenipapo* é obviamente um filme cheio de problemas. Para mim, o mais grave do filme foi que ele mostrava o Brasil como um *souvenir*, como uma terra de *cucarachas*, e um brasileiro tratar o Brasil como terra de *cucarachas* é um pouco vendilhão demais.

O problema é quando os meios de produção do filme são mais importantes do que a sua realização. A Monique me falou em *off* na estréia: "É uma pena eu não ter feito esse filme um pouquinho depois, porque achei que a única maneira de fazer filme era essa". Na cabeça dela, como produtora que ela é, conseguir os meios de produção do filme significava fazê-lo em língua inglesa. E, quando ela viu, tinha vários outros filmes sendo feitos no Brasil sem essa necessidade de fazer em inglês.

A Grande Arte

de Walter Salles Jr. (1991). Acho que foi a mesma coisa, só que pela *A Grande Arte* eu não tenho tanto respeito quanto pelo *Jenipapo*. Este é mais peitudo, mais escroto, mais sujo... *A Grande Arte* é um filme *yuppie*. O Waltinho não gosta nem de falar sobre o filme, é um trauma da vida dele. Foi um negócio que saiu totalmente da proporção do que ele imaginava. Ele ficou irascível, e as pessoas que trabalharam em *A Grande Arte* não podem nem ouvir falar dele. Então foi uma experiência ruim.

Da exigência de obra de **arte** no cinema **brasileiro**

Essa era uma coisa que tinha sido criada pela geração anterior de cineastas brasileiros, como uma espécie de caráter nacional, diferente do caráter universal de cinema; e que o filme brasileiro seria de outra qualidade, de outra natureza, artístico enfim. Você não poderia julgar um filme brasileiro com os mesmos padrões que se julgava os internacionais. Então, na verdade, eu não acho que isso era uma qualidade, mas uma desculpa, um defeito. Sei lá... têm as mulheres lindas e têm as interessantes... a gente dizia que esses filmes eram interessantes.

"O pior filme **brasileiro** que o melhor filme americano" **é melhor do** Paulo Emilio Salles Gomes

Não, eu sou americanófila nesse sentido. Acho que o cinema é uma arte que foi criada e desenvolvida lá, e que a gente usa essa ferramenta e faz coisas muito criativas, com certeza. Mas não concordo; eu entendo toda essa vertente de pensamento - que eu acho genial - mas acho hilário. Por um lado, é uma espécie de condescendência teórico-paternalista. Mas com certeza os filmes de que ele está falando são melhores dos que eu estou falando. Nossa! Estou fazendo a mesma coisa que a Marilene Felinto: estou pondo todo o cinema brasileiro no mesmo saco, mas não devia. Com certeza Paulo Emilio está falando dos filmes que o Glauber fez. Todos esses diretores, que depois ficaram famosos, fizeram uns puta filmes no começo da carreira, mas depois fizeram muitas merdas. Eu estava vendo um pedaço de um filme do Cacá, mas um filme tão bom... Os filmes iniciais, os filmes primeiros do Jabor eram também tão interessantes e depois foram ficando tão sem sangue, sem aquela energia...

Tem um desvio conceitual do processo artístico que já começa lá com Duchamp: toda uma retórica do conceito artístico para justificar uma série de projetos de qualidade ou de má qualidade, que foram colocados nesse mesmo saco, o saco do projeto artístico.



Terras **Brasileiras**

Se você quiser, é fácil ver unidade. Isso me parece uma coisa de geração: têm assuntos que estão na ponta da língua, que a gente discute nos bares, nas escolas, nas faculdades. E acaba que há uma unidade de preocupação em relação à identidade - sobre quem somos. Essa é uma coisa que o Caetano começou. Aliás, o Caetano é um

excelente guia para saber quais são as preocupações do momento. No show *Circuladô*, que eu vi 20 vezes, eu ficava muito comovida quando ele falava que nós somos únicos, os únicos seres vivos desse planeta na América Portuguesa; há de ter uma curiosidade nesse fenômeno, há de ter uma qualidade nesse fenômeno.

Acho que a Carla Camurati estava preocupadíssima com essa questão. Eu fui na sala de produção dela, tinha uma estante cheia de livros que eu nunca vi na minha vida, maravilhosos! Livros sobre a Família Real Portuguesa, sobre os reis portugueses, quer dizer, ela foi a fundo, estava lendo bastante. É que coisa linda descobrir que nosso Imperador é um filho bastardo, que a linhagem portuguesa não existe! Eu acho genial que essa informação venha a público por meio do cinema...



Tieta do Agreste

de Cacá Diegues (1996). Sou meio irresponsável para falar, porque eu não vi. Não vi, mas já não gostei... Não gostei, porque o pedaço que eu vi parecia uma enorme novela da Bandeirantes. Achei que parecia direção de arte de novela... Vi dez minutos do filme e não tive razões para continuar.

Cinema identitário ou a identidade no cinema

O Rubem Fonseca trabalha com um universo da literatura detetive, tipicamente californiano. Então Califórnia é Rio de Janeiro. A Patrícia Mello, todo esse pessoal pega uma vertente californiana e não brasileira da literatura. Cada máquina que eu pego, desde o computador até o último gravador é californiano, holywoodiano. Mas, o cinema não é californiano neste momento. Na hora em que o diretor de arte coloca uma pessoa vestida em cena, na hora que tem que descolar uma esquina, em tudo ele deve se questionar. Então, eu sou obrigada a sentar com um grupo de pessoas e falar quem são essas pessoas, como elas se vestem, como são. A Carla Caffé está fazendo direção de arte do filme do Waltinho [*Central do Brasil*]. E eles já foram ao Nordeste umas quinze vezes. Ela está forjando uma imagem. Olha só a responsabilidade: fazer um filme contemporâneo envolvendo o Nordeste, o ícone do cinema nacional...

Ser Free

Outro dia, um cara falou assim para mim: "Daniela, você é Free..." Fodeu, né? O Free, por incrível que pareça, está extremamente entrelaçado com este projeto de identidade nacional. A campanha é justamente vender uma identidade para pessoas jovens que queiram mais que um cigarro. É um tipo possível dentro da América Portuguesa; não é como Hollywood, que usa aquelas máquinas.

Arte e publicidade

Eu não acho que a publicidade pode fazer arte. Nunca. Hoje em dia ela é um trator, uma locomotiva de transporte, porque eles roubam tudo. Lá Duchamp impera, não existe mais autoria, tudo é liberado, mas transita muita coisa. É tudo pós-moderno, é um reciclar. A tendência desse fim de década é esse universo da imagem, do *fashion*; isso me cansa, não posso nem ouvir falar. Na França teve uma época em que o Olympe era filosófico. As pessoas que importavam eram Henri-Lévi, Michel Foucault, Roland Barthes. Hoje em dia, tem muita energia envolvida em função da imagem.

O caderno cultural da *Folha de São Paulo* e do *Jornal do Brasil* têm uma página sobre os clubbers... A publicidade espirra. Walter Benjamin, quando escreveu "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução", mal sabia o que estava por vir. Qualquer imagem não dura o tempo de você embrulhar peixe. Antigamente, o jornal ainda durava 24 horas, dava para embrulhar peixe na feira. Hoje em dia, tudo é criado e descreido, todo mundo se parece com tudo, a idéia não tem mais autor, não tem mais pai, é o mundo bastardo, das coisas bastardas.

Arte e realidade

A gente é educado como se fosse uma sociedade que tivesse mercado para nos absorver, mas aí a gente cai na real. Me interessam muito essas pessoas, que é o assunto do *Terra Estrangeira*. No *Terra*, a preocupação essencial era essa: o rapaz, numa certa idade, olha em volta, o Minhocão... por ali, e se pergunta: o que eu vou ser quando eu crescer? E a pergunta dele não ressoa. Ele não sabe que país é esse, que país será esse. E a tragédia é não ter resposta para essa questão, não ter como fazer as expectativas sobre si próprio serem concretizadas.

O mercado não tem como absorver essas inteligências que saem das universidades. Então a publicidade acaba absorvendo o *lumpem* da universidade, da ECA, da Antropologia, da Sociologia, da História.



Teatro

feito de cacos

Quando comecei a trabalhar com o Gerald Thomas, encenávamos textos de Beckett. O primeiro trabalho que fizemos com texto próprio foi *Carmem com Filtro*, que foi feito aqui em São Paulo em 86. Para mim, o Gerald era um excelente diretor de atores, um ótimo encenador e tinha uma capacidade de criar momentos de beleza teatral extraordinários. Na Alemanha, a gente conseguiu fazer a platéia entrar em êxtase. Em *Carmem com Filtro*, começamos a fazer juntos o roteiro da peça. Mas o Gerald tem uma cabeça realmente moderna, ele se sente prisioneiro da narrativa tradicional, então se irrita se uma coisa segue um raciocínio lógico. E eu sou o contrário, acho incrível que alguém consiga pensar dentro da estrutura narrativa tradicional. Em *Carmem*, via que a gente não ia funcionar, então achei melhor trabalhar só com a imagem. Ainda no *Carmem*, foi interessante, eu via os processos mentais de alguém que eu não entendia.

Com o *Processo* também foi assim. Mas depois, acho que se esgotou, chegou ao limite dos processos destrutivos da história. Foi o que aconteceu com Shöenberg na música, na arte moderna. Na Bienal não tem mais uma porra de um quadro na moldura, aí começa a ficar uma coisa repetitiva, histérica, as pessoas já não tem o que fazer, já não se lembram mais do referencial, nem da meta.

É uma histeria essa desconstrução: os cacos já não se remetem mais aos pratos. E na minha vida eu vou me dar ao direito de me remeter à história. É como ser adolescente. O impulso destrutivo,

o tesão que aconteceu, que eu acho que resultou em trabalhos muito interessantes, mas que eu nem me lembro sequer como era. Cacos que você nem sabe mais se eram pratos tentando se travestir de xícaras e coisas úteis. É uma coisa meio patética quando as coisas destruídas tentam se passar pelo que elas foram ou poderiam ter sido.

Ao mesmo tempo é uma coisa de grande verdade. Gerald é apaixonado pela comédia pastelão. É a coisa que mais o comove. A coisa que ele mais ama é assistir aos filmes ingleses dos anos 50, péssimos, uma putaria. Então, ao fazer isso, ele está sendo super sincero. Mas o problema é que no lugar de personagens e atores, ele usa cacos. Ele se corneou, se colocou num beco sem saída. No começo, tinha uma nobreza na desconstrução, depois virou putaria, no meu entender. E fui ficando imitada, porque era um processo totalmente neurótico - donjuanismo dele - e não me interessava mais. Quando eu fazia teatro, eu queria escrever, queria ver como era fazer personagens do começo ao fim.



Melhor **que sexo?!**

Teatro quando dá certo é uma experiência quase religiosa. Poucas vezes se tem uma experiência tão intensa, se é um teatro como eu imagino e como eu já vi três vezes na minha vida. Quando isso acontece, é melhor que sexo, é realmente um negócio poderoso, parece que você foi dado a viver uma outra vida. Tinha uma época, quando eu era adolescente, que pensava assim: "eu queria tanto acordar amanhã e ser outra pessoa, não agüento mais ter os mesmos medos, as mesmas angústias, queria tanto, por alguns segundos, estar no corpo de alguém...". E teatro é isso: você é dado. É esse o teatro que eu gosto, que eu acho extraordinário. Você é dado viver na pele de outra pessoa durante algum tempo. O cinema não. O projeto americano é um sucesso. Eles conseguiram fazer com que você não se dê conta que está numa sala de cinema. Realmente é um processo de anulação do meio, em nenhuma outra arte se consegue alguma coisa tão poderosa quanto no cinema. Mas as pessoas falam em cinema porque nunca viram teatro, porque se vissem teatro não falaria nem em cinema. É uma experiência que eu tenho certeza que o brasileiro quase nunca teve. Não teve mesmo! Meu projeto agora com a Nanda [Fernanda Torres] é esse: a gente vai fazer uma peça que vocês vão ver e vão ficar assim: "puta que pariu... o que é isso!...". E o texto será o mais velho dos velhos: vamos fazer Tchekov, *A Gaiivota*. Só que eu não posso falar, mas agora já falei... A Nanda falou para eu não falar. Mas...

Ave Cinema

Dentro do que me foi dado a realizar, o cinema é o mais abrangente que eu sou capaz de chegar. Não sou música, não sou filósofa, não sou açougueira, nem médica; enfim, o que eu tenho me dado a fazer é o mais abrangente, mais "power", sabe? O teatro é uma coisa bem elitista, porque teatro não pega mais que uma certa quantidade de pessoas. Não estamos na Grécia, não temos teatros de 2 mil, 3 mil lugares. O cinema é o que mais viaja. A televisão é imagem pura, como se fosse miragem, não existe, é uma energia gasta, tão inútil, porque as coisas somem no ar, impressionante. O cinema ainda tem matéria, tem aquela porcaria daquele filme que arranha, estraga... O cinema está mais na frente, como se fosse o bandeirante da identidade no momento. Tem que se forjar um personagem. Como é esse menino que desce da favela, como que é essa puberdade precoce, essa sexualidade precoce? Essas pessoas são brasileiras no momento, elas vivem na favela, são os gritos sociais mais poderosos do momento, que mais impacto têm sobre a cultura, sobre a economia...

Mas ainda está muito difícil de fazer cinema. Eu estava fazendo dois projetos. *Menino Maluquinho 2* ia começar a ser filmado em setembro, mas parou, porque não conseguimos fechar o orçamento. O do Waltinho também está na maior dificuldade de fechar o orçamento.

Êxtase

É uma sensação muito louca, uma sensação de ser transportado, uma coisa grega mesmo, *transport*: sair da sua alma e ser levada para outro lugar. Esse é o objetivo da arte. Quando Aristóteles começava a conceituar a arte, falou que o objetivo do poema, sublime, era o de transportar. Proporcionalmente, o teatro, quando dá errado é um fracasso retumbante. Eu, pelo menos, fico extremamente constrangida numa platéia quando vejo um ator passar vergonha. É uma tragédia. Meu trabalho com o Gerald era defendê-lo da vergonha. Era esse o meu objetivo, protegê-lo de incomodar a platéia.

Duas ou três coisas sobre **Daniela Thomas**

Daniela Thomas tem 37 anos. Dirigiu, em 1995, junto a Walter Salles Jr., *Terra Estrangeira*, longa metragem em super 16mm, que tinha como protagonistas Fernanda Torres e Fernando Alves Pinto. No cinema, ainda em 1995, também assinou a direção de arte de *Menino Maluquinho*. Em teatro, obteve reconhecimento pela direção de arte das peças de Gerald Thomas e, principalmente, pela atuação como diretora e autora da peça *Pentesiléias* (1993), que contava com a interpretação de Guíllia Gam e Bete Coelho. Foi responsável pela direção de arte da campanha do cigarro Free para a televisão, tendo dirigido, também em 1991, um dos comerciais da mesma.

Daniela tomou gosto pelas artes, já criança, no estúdio do pai (o cartunista Ziraldo), onde passava a maior parte do dia. Começou a cursar história na Universidade de São Paulo, mas abandonou a faculdade quando, aos 19 anos, mudou-se para Londres para aprender inglês. Lá acabou ficando por 3 anos. Neste interim, casou-se com Gerald Thomas, trabalhou na Anistia Internacional, fez curso de cinema e fundou uma produtora de cinema, onde fazia curtas e *videoclips*, além de dar aulas de cinema. Anos depois, mudou-se, com Gerald, para Nova York e lá começou a fazer teatro. Teve então a idéia de um objeto para a peça que, segundo ela, "deu muito certo". Daí em diante, não parou de produzir cenários para os espetáculos de Gerald. A parceria teria fim em 1991, depois das turnês de *M.O.R.T.E.* e *Fim de Jogo*.

Seu projeto mais recente, em parceria com Walter Salles Jr., é um filme para a série "Minuit" ("O último dia"), da televisão francesa, e tem como tema o último dia do ano de 1999.

Entrevista realizada por
Renato Sztuman, Steli
Marras e Valéria Macedo
Fotos Valéria Macedo



Nã o há b



i s , n ã o h á h o m e m .

Sagradas Travessias

Não há bois, não há homem...
Boi Dançador em "Conversa de Bois",
João Guimarães Rosa, Sagarana

Silvana Nascimento

Manuel Timborna, personagem de Guimarães Rosa, filho de Timborna velho e pai de uma infinidade de Timborninhas barrigudos, contou, certa vez, um caso acontecido na encruzilhada de Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, em que os *bois-de-carro* conversavam, que nem homens. Não só conversavam mas, como *bois-de-carro* que eram, aos trancos e solavancos, provocaram a morte de um tal Agenor Soronho... Apesar do que se deu, depois do acontecido, disse que até o *carro-de-bois* ficou contente e ao longe podia-se ouvir a sua cantiga, numa toada triunfal: *nhein... nhein... renhienhein*.

O leitor atento dessa bela estória da "Conversa de Bois", em *Sagarana*, pode perceber que, para além do enredo, ela abre possibilidades múltiplas para se pensar em outras várias estórias contadas e recontadas entre carreiros pelos caminhos do Sertão do Brasil. Neste vasto mundo, cujos personagens reais são jagunços, vaqueiros, matadores, bóia-frias, acredita-se até mesmo que os bichos possam falar, pensar, ter sentimentos de honra, justiça, solidariedade e serem ouvidos por qualquer um filho de Deus.

Entre os bichos, os *bois-de-carro*, assim como no conto de Guimarães Rosa, são freqüentemente protagonistas de acontecimentos extraordinários, desgraças ou milagres, ao longo das travessias pelo interior brasileiro. Ao lado dos seus carreiros, os ho-





e m busca da Trindade

mens-de-pau-comprido, ou contra eles, como filhos da obra divina que são, participam ativamente do mundo e são capazes de julgá-lo: umas vezes é preciso matar e fazer justiça, outras reverenciar a Deus, ser abençoado por Ele.

Assim, como filhos de Deus que são, os bois e seus carreiros, ano após ano, devem cumprir uma devoção durante alguns dias fazendo uma viagem de romaria. De tempos em tempos, é preciso se dirigir a uma terra santa, onde milagres acontecem, para se redimir dos pecados e rezar. Uma dessas viagens, que existe desde o século passado, é aquela que conduz centenas de romeiros para Trindade, em Goiás, a poucos quilômetros de Goiânia, cidadezinha "protegida" pelo Divino Pai Eterno.

A devoção ao Pai Eterno começou por volta de 1840, no arraial de Barro Preto, quando o casal Constantino Xavier e Ana Rosa acharam um medalhão de barro enquanto roçavam o pasto. O medalhão, "com meio palmo de círculo", trazia a imagem da Virgem Maria coroada pela Trindade. O casal, então, começou a rezar diante do medalhão e, assim, nasceu "uma devoção sem igual", atraindo para a região milhares de devotos do Pai Eterno, Filho e Espírito Santo - da Santíssima Trindade. Essa versão, entre as várias que são contadas e recontadas durante as romarias para Trindade, integra um conjunto de histórias sobre os santuários espalhados

pelo Brasil, fundados na idéia de um suposto milagre na sua origem.

Do milagre nasceu a crença, da crença nasceu este santuário e, com ele, a Festa do Divino Pai Eterno, uma das maiores do Estado de Goiás. Com aproximadamente 50 mil habitantes, Trindade recebe cerca de 300 a 400 mil pessoas de todo o Brasil na primeira semana de julho, além daquelas que visitam a cidade todo final de semana.

Esta enorme festa, segundo o padre redentorista André, da paróquia de Trindade, acontece para celebrar o dia da Santíssima Trindade, um domingo depois de Pentecostes (cinquenta dias depois da Páscoa), e também o fim das colheitas nessa época do ano. Essa mesma data foi escolhida para marcar outros acontecimentos, como o início das férias escolares. A explicação do padre André, entre outras existentes, é que a festa do Pai Eterno representa uma "síntese" da Santíssima Trindade.

Entre os milhares de romeiros, que chegam a pé, carro, ônibus, caminhão, carroça, cavalo, teve a oportunidade de acompanhar um grupo de Mossâmedes, cidade próxima à de Goiás (terra da poetisa Cora Coralina), que faz a viagem tradicionalmente em carros de boi. Pequenos proprietários e agregados de fazendas de criação de gado, eles saem na sexta-feira anterior à primeira semana de julho para chegar a Trindade na quinta-feira, per-

correndo 150 quilômetros pelas antigas estradas de terra por onde se viajava antes da construção das rodovias asfaltadas. Alguns membros das famílias também fazem a romaria a pé, para cumprir promessas e agradecer as graças recebidas.

A pé, carro de boi ou cavalo, importa simplesmente fazer uma penitência, sacrificar-se no pleno sentido do termo: fazer o sagrado (a origem da palavra sacrifício vem do latim *sacra facere*) como manda a tradição, ou seja, percorrer uma via-sacra em busca de uma Terra Santa, a "velha Trindade da fé e do amor".

Os carros de boi, conduzidos pelos homens montados em seus cavalos - os carreiros - além de levarem mulheres e crianças, carregam pesadas bagagens e todos os utensílios domésticos necessários (colchões, bancos, fogões, panelas, pratos, talheres e quilos de alimentos). Tão antigos e pesados são os carros, puxados por dez bois, que é impossível deixar de ouvir a cantiga de suas rodas a quilômetros de distância, *nhein, reinheim, nhein...* E assim a romaria vai seguindo, vagarosa, levantando a poeira da estrada, até chegar aos "pousos" no final de cada dia.

Nos "pousos", em terras de fazendeiros conhecidos, os bois são levados para o pasto e as barracas são montadas entre os carros. É o momento das mulheres se dedicarem ao preparo do jantar e da espera pelas visitas, que são bastante rotineiras. É por isso que "sempre tem prato pra mais um". Alguns parentes que não podem participar da romaria, por motivos de saúde ou trabalho, vão especialmente visitar os romeiros durante as paradas para ouvir as histórias do dia, jantar, conversar e relembrar os tempos antigos. Depois das prosas e do jantar





compartilhado entre amigos, parentes, padres e compadres, não esquecem da reza coletiva para agradecer a viagem de romaria ao Pai Eterno e pedir para que proteja "a casa santa de morada". Uma das cantorias durante a reza assemelha-se às músicas de folias cantadas nas festas do Divino: "Salve esta casa santa/Casa santa de morada/de Jesus e o Deus Divino/coroando a Mãe amada".

Existe uma família que tradicionalmente conduz a romaria e tem como representante principal o seu Tota, Sr. Antônio Horácio Amorim, de 65 anos, que participa dessa viagem há mais de cinquenta anos. É ele quem geralmente indica os caminhos da romaria e decide onde o grupo vai pousar. Portanto, durante a jornada, o carro do seu Tota segue na frente, logo atrás vêm os carros de seus filhos, com suas esposas e crianças; depois, posicionam-se os carros da família do seu Fio (Sr. João Costa Filho, 67 anos), que faz a romaria também há muitos anos, e assim sucessivamente. Entre as famílias, cada casal possui seus próprios carros e, quando um filho casa, começa a fazer a romaria com seu próprio carro, levando sua mulher e, posteriormente, seus filhos. Constrói-se, desse modo, uma "família romeira" - o casal mais velho da geração, os filhos com suas mulheres, os netos, bisnetos, alguns afilhados, parentes distantes, amigos, vizinhos, padres - que não deixa de incluir pessoas "de fora", como jornalistas e pesquisadores.

A chegada no santuário mobiliza todo o grupo para o esperado "Desfile dos Carros de Boi". Em 1996, cento e vinte carros, numerados pela prefeitura, desfilarão pelas ruas principais da cidade observados por devotos, turistas, jornalistas e curiosos. Os romeiros de Mossâmedes conduziram o desfile, com cavaleiros na "ala de frente", e foram seguidos por outros grupos de regiões vizinhas como Anápolis, Pirenópolis e Goiás. Dirigiram-se, então, para um terreno desocupado da prefeitura e lá se instalaram até a segunda-feira, quando retornaram para casa numa viagem de quatro dias, pelos mesmos caminhos de ida.

No santuário, participam de outra festa que, à primeira vista, assemelha-se às outras que acontecem, por exemplo, em Aparecida do Norte, São Paulo, ou São Francisco das Chagas de Canindé, no Ceará. Uma multidão se aglomera nas praças, barracas, terrenos, ruas e calçadas, formando um cenário quase medieval: milhares de devotos disputam um espaço apertado dentro das igrejas para receber graças, bênçãos, fazer orações, cumprir promessas e, enfim, esperar por um milagre ou cura divina. Na porta das igrejas e nas praças ao redor, pedintes, mendigos, deficientes físicos e doentes, muitos deles leprosos, aproveitam o intenso movimento de devotos para pedir "qualquer tipo de ajuda".

Paralelamente ao movimento de entra-e-sai nas igrejas, uma grande feira preenche as ruas principais, onde se vende e se compra de tudo, desde comidas as mais variadas até roupas, sapatos, panelas. Além das barraquinhas, há muitos jogos e um parque de diversões. Esta feira permite a formação de um amplo centro de intercâmbio e comunicação entre todos os participantes, ultrapassando os interesses comerciais.



Romarias do Sertão

A história do santuário de Trindade está inserida num contexto peculiar das chamadas "romarias do sertão", que já não estão mais limitadas ao meio rural mas se estendem a outros espaços.

Segundo o historiador Riolando Azzi (1973), as romarias sertanejas surgiram no século XIX e espalharam-se principalmente pelas regiões Centro-Oeste e Nordeste, acompanhando a expansão de um catolicismo "rústico" ou popular, entendido aqui como uma forma de religiosidade católica baseada em festas coletivas, danças, procissões, romarias e orações, sem a presença necessária de um padre, e que se diferem, portanto, daquelas consideradas "ofici-

ais" pela Igreja. Podemos ter como referência o catolicismo rústico pensado por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973), a partir da noção de cultura rústica de Antonio Candido (1987) como constitutivo do "universo das culturas tradicionais do homem do campo".

Assim como cresceram as romarias nas regiões sertanejas, nessa época desenvolveu-se um "catolicismo romanizado" nos moldes do Concílio de Trento, tendo como um dos objetivos principais controlar com mais rigidez as cerimônias da liturgia católica (as missas, os batizados, casamentos) e, por consequência, as capelas, igrejas e santuários, já que, até aquele momento, esses rituais eram realizados por leigos nas comunidades rurais ou pequenas cidades. Aliás, a ausência de padres nas localidades era um elemento freqüente e tornou-se constitutivo do catolicismo popular.

Nos termos legais e institucionais, diversos centros de devoção passaram a ser controlados por ordens religiosas da Europa. E, já nos primeiros anos da República, bispos europeus começaram a assumir direções de santuários como Aparecida do Norte (1894) e Bom Jesus de Pirapora (1897), no Estado de São Paulo; São Francisco das Chagas de Canindé (1897), no Ceará, Trindade (1894), em Goiás, entre outros.

Enquanto a estratégia dos primeiros jesuitas portugueses do século XVI consistia em levar a mensagem religiosa dentro do contexto da religião popular, a atividade dos novos religiosos vindos da Europa no final do século XIX pretendia enquadrar a expressão de fé popular dentro dos moldes do catolicismo romano, na tentativa de

Referências Bibliográficas

AZULI, Riolando. "As Romarias no Brasil" in *Revista Vozes*, nº 79, Petrópolis, 1973.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas/SP, Papirus, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo, Duas Cidades, 1987.

FERNANDES, Rubem Cesar. *Os Cavaleiros do Bom Jesus*, 1983.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "Catolicismo Rústico no Brasil" in *Campesinato Brasileiro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1973.

SANCHIS, Pierre. "Festa e Religião Popular: As Romarias de Portugal" in *Revista Vozes*, nº 79, Petrópolis, 1973.

Silvana Nascimento é bacharel em Jornalismo (PUC /SP) e mestranda em Antropologia Social na Universidade de São Paulo.

"sacralizar" e "purificar" os locais de culto, retirando deles a dimensão reconhecida profana.

Considerando a existência de uma circularidade de influências recíprocas, de interesses opostos e complementares, nos termos propostos por Carlo Ginzburg (1987), entre formas de religiosidade consideradas populares ou dominantes, vemos que esses antagonismos, ou melhor, ambigüidades, tornaram-se constitutivos do catolicismo popular.

Tomando como referência histórica as romarias portuguesas desde o século VI (maiores expressões da religião popular em Portugal), as romarias do Brasil criaram mecanismos para reinterpretar as novas influências da Igreja, baseadas no Concílio Tridentino, e reavaliaram os significados tradicionais da sua religião. Nelas percebe-se, portanto, a presença de elementos provenientes do catolicismo rústico do mundo rural e outros originários da religião "oficial" romanizada, porém, reelaborados em outros contextos.

As romarias evidenciam essas ambigüidades de forma mais acentuada porque representam uma situação única de encontro entre diversos interesses religiosos, políticos, econômicos e sociais, no contexto de uma grande festa; mais do que isso, uma síntese da relação de complementaridade e conflito entre uma "religião popular" e uma "religião oficial". Nesse sentido, propomos uma noção de romaria que não depende de um contexto específico de significados "da cidade" ou "do campo", do "tradicional" ou "do moderno", "do religioso" ou "do secular", mas de um lugar plural, que não faz sentido senão pelo deslocamento entre es-

paços distintos, "sagrados" e "profanos", sintetizando esses sistemas de significados numa prática simbólica, resultado e condição da história, sugerindo que, nas palavras de Marshal Sahlins (1994.), "quanto mais é a mesma coisa, mais muda".

Desse modo, as romarias possuem um dos elementos fundamentais para várias festas do catolicismo popular que é justamente a dimensão de romaria presente em todas elas; como afirma Carlos Rodrigues Brandão (1989), "o culto religioso é nômade". O sentido da festa como uma viagem simbólica ganha pleno sentido no caso das romarias porque elas não existem senão pelo deslocamento, uma viagem no sentido literal, qualificando os espaços e atribuindo-lhes um centro, onde encontra-se um santo (Fernandes; 1983) e espera-se dele acontecimentos miraculosos.

Assim, não se trata mais de pensar um catolicismo rústico e suas romarias do sertão em oposição ao urbano, oficial, moderno, dominante; muito menos considerá-los como "sobrevivências de um passado", uma vez que constituem uma totalidade complexa, que abarca tanto o campo como a cidade, tanto o tradicional como o moderno, tanto o sagrado como o profano. Como dizia Guimarães Rosa, "o sertão está em toda parte".

Agradecimentos ao Mosteiro da Anunciação do Senhor, cidade de Goiás; e ao Gabriel pela sugestão roseana.

o h o m e m c o r d i a l e a



www.italianair.com

psicanálise

jorge forbes

Psicanalista, diretor geral da Escola Brasileira de Psicanálise e membro do Conselho da Associação Mundial de Psicanálise.





A imagem do brasileiro é a de uma pessoa naturalmente simpática, extrovertida, prestativa, que se interessa imediatamente pelo problema do outro; de riso fácil, andar molenga, de tendência pacífica; amante da música, do sol e da multidão. Ainda a sua mais completa definição é aquela consagrada por Sérgio Buarque de Holanda: o brasileiro é o "homem cordial".



"A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, diz Buarque de Holanda, um traço definido do caráter brasileiro, na medida em que permaneceu ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal" (1992: 106). Resistem os brasileiros ao coercitivo da civilidade e "nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez" (1992: 107). O oposto ao homem cordial seria o homem polido, e a polidez é, conforme o autor, "organização de defesa ante a sociedade; ... equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções... é um triunfo do espírito sobre a vida. Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social... a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo" (1992: 107-8).

Lendo *Ralzes do Brasil*, o clássico de Sérgio

Buarque de Holanda, compreende-se a distinção entre "cordial" e "polido" como derivada e equivalente às diferenças do tipo aventureiro encontrado em Portugal, Espanha e Inglaterra, e o tipo trabalhador, estável, predominante no resto da Europa. Haveria uma incompreensão radical entre ambos, muito mais do que oposição evidente. O primeiro desses tipos tinha como característica o ir além das fronteiras, o visar horizontes distantes. O segundo privilegiava a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar.

Nos aventureiros, "cada um é filho de si mesmo, de seu esforço próprio, de suas virtudes..." (1992: 4). "À frouxidão da estrutura social, à falta de hierarquia organizada devem-se alguns dos episódios mais singulares da história das nações hispânicas, incluindo-se nelas Portugal e Brasil" (1992: 5). Não importam as tradições pois o que vale é mais "a eminência própria do que a herdada" (1992: 9).

Esses fatores contribuíram na criação do "homem cordial". São características da cordialidade:

A. a intimidade: ah! como é difícil a um brasileiro se acostumar à sutileza da diferença do emprego do *tu* e do *vous* em francês e como lhe parece estranho, até mesmo caricato, a sucessão de meneios de cabeça dos japoneses. Verifica-se uma enorme dificuldade no respeito a um superior. "A manifestação normal de respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de





estabelecer intimidade" (1992: 108). É com facilidade que após quinze minutos de conversa dois brasileiros já "se contaram a vida toda", como até mesmo se diz no jargão e, passada meia hora, se descobrem amigos de infância.

B. uso dos diminutivos: "no domínio da lingüística esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos" (1992: 108), o que pode ocasionar frases tais como: – se eu me atrasar um pouquinho, você vai tomando um chopinho, com alguma comidinha ou então dá uma ligadinha... É a maneira de fazer tudo mais acessível, menor, próximo; uma vida que caiba na palma da mão; uma vidinha.

C. omissão do nome de família: quem foi criança no Brasil há de se lembrar seu pai perguntar: "Mas esse seu amigo tem sobrenome? É José do quê?" e as crianças, sem entender, invariavelmente respondem: "É José meu amigo, ponto." E que dificuldade na hora de querer encontrar um telefone na lista. E quantas vezes nem o prenome se sabe, pois há trinta anos só se conhece o apelido. "Seria talvez plausível relacionar tal fato à sugestão de que o uso do simples prenome importa em abolir psicologicamente as barreiras determinadas pelo fato de existirem famílias diferentes e independentes umas das outras" (1992: 109). Mais uma vez, para o aventureiro, não importa de onde se vem mas o que se é. Os estrangeiros acham estranho que no Bra-

sil a ordem alfabética é a dos prenomes e, por sua vez, brasileiros ao serem chamados pelo nome de família não se sentem identificados, pois pode se tratar de um irmão, ou de um primo.

D. ética da emoção: qualquer forma de convívio há de ser ditado por uma "ética de fundo emotivo" (1992: 109); até mesmo concorrentes, antes de mais nada, têm a necessidade de ser amigos.

Nem mesmo os ritos religiosos e seus personagens escapam ao "horror às distâncias" (1992: 110) que parece constituir o traço mais específico do espírito brasileiro. Dizem que até a pompa do Vaticano, se no Brasil se instalasse, não resistiria à irreverência local e que em poucos dias o Papa teria um apelido camarada.

"A uma religiosidade de superfície, menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias do que ao colorido e à pompa exterior... ninguém pediria que se elevasse a produzir qualquer moral social poderosa" (1992: 111), é o que explica, conforme Buarque de Holanda, o fato da República brasileira ter sido obra de positivistas, ou agnósticos e a Independência, realizada por maçons.

Por essas características, já houve quem, no Brasil, pensasse que a psicanálise, para aí se implantar, deveria sofrer um processo de tropicalização, tornando-a mais ao gosto da terra; que o estender a mão, o divã, etc, eram coisas boas para os povos frios e polidos; "coisa de austríaco". Não percebe-



ram que é outra a geografia da psicanálise, que não é ela mais própria ao polido que ao cordial, nem vice-versa.

Sérgio Buarque de Holanda não faz apologia do "homem cordial", não o coloca no melhor dos mundos. Ele previne que "a vida em sociedade – para o brasileiro – é de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente de viver consigo mesmo" e profere a máxima: – "Ele é antes um viver nos outros", concluindo, citando Nietzsche: – "Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativeiro" (1992: 108).

Esta tipologia de imaginário social, do "homem cordial" e do "homem polido", pode ser comparada, a meu ver, com o intuito de uma crítica psicanalítica, àquela lembrada por Jacques Lacan, em seu seminário sobre a Transferência, quando se refere aos tipos altruísta e egoísta. Desconfiem do altruísta, ele alerta.

Não para preconizar o egoísmo, é claro, mas, se quanto a este não é necessário advertir o defeito, por ser evidente, o altruísta, em sua bondade, em sua piedade, no seu incansável querer bem ao outro pode aparecer como um virtuoso moral. "É que, de fato, o precioso *Mitleid*, o altruísmo, não passa da cobertura de uma outra coisa, e vocês vão observar isso sempre, sob a condição, todavia, de estarem no plano da análise" (Lacan, 1992: 352)¹. Lacan exemplifica o altruísta através de um obsessivo que diz casar com a pobre garota – alusão

a uma histérica – por piedade ou respeito, "ficando ambos aborrecidos por muito tempo", porquanto, contrariamente ao que explica, "o que ele respeita, o que ele não quer tocar, na imagem do outro, é a sua própria imagem. Se a intatibilidade, a intocabilidade dessa imagem não fosse cuidadosamente preservada, o que surgiria seria simplesmente a angústia" (Lacan, 1992: 352).

A pessoa que se concebe altruísta não se angustia em face de uma possível maldade que cometeria ao deixar a pobre garota. Uma, porque ela só é "pobre" e "garota" em sua imaginação, e a experiência é pródiga em mostrar a dureza das "pobres garotas"; e outra, mais fundamental, é que a sua angústia reside no confronto ao objeto do seu desejo, quando ultrapassa a queixa e a insatisfação cotidiana. O difícil é que em face do que se quer – quando se pode querer – surge o desamparo, o *Hilfflosigkeit* freudiano, o estar só frente ao seu desejo. Uma pessoa está sempre acompanhada frente ao que não gosta, pois a reclamação é coletiva, daí os sindicatos. A opção desejante, por sua vez, é solitária; ela não se explica, se faz.

Há muito de altruísta no "homem cordial", por isso nos permitimos emparceirar Lacan e Buarque de Holanda. O psicanalista esclarece o que o historiador descreve como "o pavor de viver consigo mesmo".

Esse pavor, podemos entender como oriundo da dificuldade para cada pessoa de sustentar o seu



¹ No original: *Le Transfert*, Seuil, Paris, 1991, p. 423.





desejo, pois sendo este singular, não compatível, surge com facilidade a fantasia de exclusão, de ser abandonado pelo grupo, tribo, ou bando a que pertence; – “vão me matar...”, é um fantasma paradigmático.

Assim se expressa Lacan a respeito: “se a análise não conseguiu fazer com que os homens compreendessem que seus desejos, em primeiro lugar, não são a mesma coisa que suas necessidades, e, em segundo lugar, que o desejo apresenta em si mesmo um caráter perigoso, ameaçador para o indivíduo, que se esclarece pelo caráter evidentemente ameaçador que ele – o desejo – comporta para o bando; pergunto-me, então, para que a análise terá servido” (1992: 356)².

Essa é então a nova forma de tratamento da angústia que a psicanálise propõe ao homem; levá-lo a sustentar o seu desejo, a não ceder no que deseja. Para atingir este ponto, é necessário atravessar o conforto das soluções coletivas, fantasmáticas; o fantasma é coletivizável, o sintoma é singular. Por isso é que o resíduo, o resto de uma análise é um sintoma, um saber fazer, um estilo singular.

Não pensemos que se nos ocupamos mais aqui com o cordial-altruísta, a vida seria mais fácil para o polido-egoísta, ou que este melhor suportaria o difícil de si mesmo. Ora, ao evitar o contacto com os outros, o homem polido perde a chance de descobrir que existem os outros. A sua solidão é falsa,

pois vive no mundo dele mesmo, onde só o familiar, o “como lá em casa”, é valorizado.

Dizer também que a psicanálise se acomodaria melhor ao imaginário polido-europeu, por ser este mais adepto aos rituais de distância, de repetições dos encontros, das horas marcadas, seria tão falso quanto pensar que mais adequada ela estaria ao imaginário cordial-brasileiro, porque com mais facilidade os brasileiros falam de sua intimidade.

A nenhum dos dois mundos pertence a psicanálise, daí dizermos que sua geografia é a de um campo, marcado por seu fundador, freudiano.

Inútil almejar que na terra do campo freudiano surja uma nova proposta de convívio melhor que a cordialidade e a polidez criticadas. Só podemos esperar que ao final de uma análise uma pessoa possa ter-se despojado de identificações imaginárias embaraçantes, estorvantes, e prove uma maneira peculiar de fazer passar na lógica deste mundo um quê de seu desejo, sem sufoco, mas sem por isso desprezar a cordialidade e a polidez.

Referências Bibliográficas

- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 24^a ed., 1992.
LACAN, J. *O Seminário – Livro 8 – A Transferência*. (texto estabelecido por Jacques-Alain Miller). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1992.

² No original, p. 428.



at Delaware Valley's most popular gentlemen's club!

- Featuring
 - 42 Young, Beautiful, All-Nude Showgirls
 - Sophisticated Adult Entertainment
 - Continuous Stage Shows
 - Erotic Couch Dancing
 - Sexy Table Dancing
 - Nude Oil Wrestling
 - 2-Girl Shower Shows
 - Sexy Sweetheart Dancing
 - Amateur String Bikini Contests
 - Up-close demonstration of HOT sex toys
 - Star in your very own erotic video
 - Audience Participation Games
 - And Much, Much More
- Mention this Gif and receive
FREE admission and a
complimentary Shower Show
Sunday through Wednesday
or a surprise Mystery Gift
Thursday, Friday or Saturday
Fantasy Showbar



at Delaware Valley's most popular gentlemen's club!

- Featuring
- 42 Young, Beautiful, All-Nude Showgirls
- Sophisticated Adult Entertainment
- Continuous Stage Shows
- Erotic Couch Dancing
- Sexy Table Dancing
- Nude Oil Wrestling
- 2-Girl Shower Shows
- Sexy Sweetheart Dancing
- Amateur String Bikini Contests
- Up-close demonstration of HOT sex toys

sexualidade contemporânea

de quando o vício se torna virtude*



stélio marras**

Tudo o que você queria saber sobre sexo, admita, você já sabe, e faz muito tempo. Tudo o que você queria fazer de sexo - meu amigo, minha amiga - se ainda não fez, não culpe os tempos, que estes são permissivos como nunca. Troca de casais, *ménage a trois*, homossexualismo, bissexualismo, transexualismo, exibicionismo, voyeurismo, sado-masoquismo, pedofilia, necrofilia, sexo verbal, por telefone, TV, via satélite, Internet; agora tudo pode, se é para atender ao ideal urgente de esgotamento do prazer. Lança-se mão, acredite, de uma disposição espantosa para isso. É possível que estejamos vivendo a ditadura do prazer e, tal como todo regime autoritário, este também exerce repressão; mas como "às avessas": pois "quem abdica de exercer uma sexualidade 'plena' e cheia de variações é que é anormal" (Costa, 1996). O que antes era vício, agora ganha estatuto de virtude.

Então anote: o mercado oferece toda a oportunidade para que goze até exaurir-se. No entanto, se você não esgotar, ou pelo menos não servir-se um pouco das variantes que lhe são postas à disposição - um passeio ao paraíso dos *sex shops* resolve qualquer problema - conscientize-se logo do risco que corre em ser censurado pela indisfarçada cara feia da parceira ou parceiro mais disposto que recusa o tradicional papai-e-mamãe e faz muxoxo sério se você declinar do convite por "mais umazinha". - *Ah, mais umazinha, vai... Que tal assim, assado, pendurado, de ponta-cabeça... Um cadeado, um chicote, um porrete... Que tal uma Cicciolina então?*

Jean Baudrillard (1995): a sexualidade da pós-revolução sexual perdeu o conteúdo utópico e libertário que alimentava as promessas dos anos 60 e 70. A energia sexual nunca era dispendida senão acompanhada de uma flama política que arrebentava com tudo, sob a direção não raro caótica de um jorro libidinal que aguardara no silêncio inque-

to do escuro o momento certo de explodir diante dos refletores do poder aquele tesão fantasiado em insurgência política, social, moral.

Herbert Marcuse (1967): a sexualidade perdeu seu potencial de crítica na "sociedade unidimensionalizada", em que tudo emerge às claras (ou às sombras) exclusivamente. Submergiu o contraponto crítico de uma sexualidade potencialmente negadora da realidade opressora do mundo do poder; ei-la agora despojada daquela carga transgressiva que guardava teor revolucionário e totalizante. Agora, fragmentada (tudo é parte, a boca, os peitos, a bunda, o pênis; nada perfaz um todo, o sexo é um fragmento isolado da dimensão social), a sexualidade anuncia (denuncia) o próprio mundo em fragmentos, a angústia da pobreza afetiva, o ser só, individualista, não por acaso narcísico, masturbando frente ao espelho.

Os anos 80 e 90 trataram de aprisionar, canalizar, submeter a libido à lógica do consumo; e assim encontra-se domesticada a sexualidade. Ou mais: estaríamos diante do fenômeno da "deserotização e banalização da sexualidade" (1996) no mundo da imagem - da relação com elas, e não com pessoas; o mundo cada vez mais dominado pelo "simulacro", de acordo com a sugestão forte de Baudrillard. Pessoas, coisas e relações só ganham concretude se puderem fazer-se imagem. Não por acaso o voyeurismo e o exibicionismo - essas "práticas sexuais paradigmáticas de nosso tempo" - assumem a vanguarda das novas modalidades de "investimento libidinal" - é o olho lânguido que aprecia a imagem; é o corpo que se põe à vista; é a consubstanciação da matéria na imaterialidade da imagem.

A sexualidade, mercantilizada, opera através de uma "economia libidinal", onde sexo precisa encontrar seu bom uso, onde se deve usufruir do cor-

po e gastar a libido. "Essa obrigação de liquidez, de fluxo, de circulação acelerada do psiquismo, do sexual e dos corpos é a réplica exata do que rege o valor mercantil: é preciso que o capital circule, que não haja ponto fixo, que a cadeia dos investimentos e reinvestimentos seja incessante, que o valor se propague sem trégua - é essa a forma de realização do valor e da sexualidade, o modelo sexual é o seu modo de aparecimento no nível dos corpos" (Baudrillard, 1995: 47)

Incrédulo, o amigo ou amiga leitora desconfia: -*Não seriam essas realidades estranhas à nossa? Pois vá à Confraria do Bon Vivant; não, melhor: vá ao Massivo quinta à noite, e então poderá mergulhar no centro da "sociedade do espetáculo", de que fala Baudrillard. Lá, terá a oportunidade de auferir o quanto se deseja tornar público e transparente o que antes era assunto de foro íntimo. Lá, verá que o corpo só é percebido enquanto imagem. É lá o lugar que denuncia o engolfamento da sexualidade na lógica do lazer, o prazer programado, exacerbado, em si mesmo. "Escancarar a intimidade é uma obrigação contemporânea".*

O quadro parece pessimista, brochante; mas o amigo nem pense em brochar - pois na medonha e vergonhosa eventualidade desta tragédia se lhe abater - e pior, insistir na recorrência -, o destino certo é a expiação com farmaco-terápicos, um pouco de análise e sessões com especialistas à cata prodigiosa das razões últimas dessa quase excrescência: como pode a "máquina não funcionar?". Se nada resolver, talvez o jeito seja tirar umas férias; recomenda-se uma estação de águas: vá a Poços de Caldas, ares saudáveis, águas termais, quentes e estimulantes - ao menos lhe servirá de refúgio, longe da vergonha.

Mas será tudo tão negativo assim?, nada mais subverte? Não estou certo disso. A liberalização plena do fim de século registra a posição assumida





pela mulher: ela toma a dianteira na relação, explode com a submissão. Ligo a TV e percebo mais do que nunca que Clodovil envelheceu; uma figura antiga, um emblema corroído pelo tempo: é definido demais, evidentemente gay, sem qualquer pontinha de dúvida que gerasse inquietação ao espírito desejante. O desvanecimento da fronteira entre os gêneros é fenômeno contemporâneo e anuncia a insuficiência que a definição por uma modalidade ou outra – ser hetero ou homossexual – encerra para a dialética do desejo.

Talvez se mostre muito pouco importante o que ainda recentemente aparecia como imperioso: revelar-se, assumir-se, definir-se. Se o fato não causa mais angústia, não com a mesma crueldade daquele superego que reclamava classificação; se dores e penas são evitadas, rechaçadas pelo tempo social, então algo de libertário aparece por aí. A pergunta de fundo é a seguinte: o devir do desejo se deixará um dia enclausurar?

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. São Paulo, Elfos, 1995.
 COSTA, Larissa Barbosa DA. *Sexualidade Contemporânea: O fenômeno da Banalização do Sexo*. São Paulo, FAPESP, 1996.
 MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

* A propósito da pesquisa de Larissa Barbosa da Costa: *Sexualidade Contemporânea: O fenômeno da banalização do sexo*. Iniciação Científica, FAPESP, 1996. Orientação da Profa. Dra. Heloisa Helena Teixeira de Souza Martins.

** Stélio Alessandro Marras, bacharel em Ciências Sociais, é mestrando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo.

O CRU E O COZIDO



MISTURANÇA

paula pinto e silva

Vila de pescadores, Caraíva está situada ao sul da Bahia, próxima a Santa Cruz Cabrália, onde aportou, pela primeira vez, Pedro Álvares Cabral, quando acreditou ter descoberto, neste mesmo local, o caminho que o levaria às terras ricas da Índia. Tendo como vizinhos uma aldeia de índios Pataxó, inevitável foi o contato e a miscigenação.

A vila atrai pela simpatia de seus moradores, pela beleza deslumbrante de suas praias e, sem sombra de dúvida, por sua excelente – e tão simples – cozinha. Foi numa andança pelos lados de lá que pude me deliciar com uma mistura tão original quanto saborosa: o Peixe Delícia, que tem como base peixe com banana, de inigualável prazer.

Bem distante dali e em tempos totalmente distintos, eis que essa estranha mistura culinária reaparece, aguçando os olhos e fazendo a boca salivar. A provocação do aroma acabou por me guiar a uma nova e deleitosa degustação. Apresentaram-me ao Kalulu, receita de peixe com espinafre, trazida de um lugar desconhecido do sul de Angola. Deve ser comido com um não menos fabuloso pirão de banana.

Intrigante é saber como dois ingredientes tão distintos, quando utilizados conjuntamente, conseguem formar deliciosas comidas, permitindo-nos (a nós que tivemos a rara oportunidade de degustá-los) conhecer o exótico, que acaba por se tornar familiar.

A cozinha apresenta-se, então, palco de experimentação, de criatividade, de revelação de gostos diversos. Misturas inusitadas fazem dela um lugar de encontros de culturas, influências de sabores, alquimia de temperos e aromas. Como se descobrissemos, na cozinha, estruturas comuns, que se movem em seus desencontros, presenteando-nos com essas gostosas misturanças.

PEIXE DELÍCIA para quatro pessoas

12 tomates bem maduros, cortados em cubos pequenos
6 dentes de alho picados pequenamente
8 postas de peixe fresco sem espinha, com aproximadamente dois dedos de altura cada
4 bananas-da-terra cortadas em tiras (sentido longitudinal)
100 gramas de queijo tipo mozzarella ralado
azeite de oliva
limão
sal
pimenta-do-reino moída na hora

KALULU para quatro pessoas

8 tomates maduros picados em cubos
1 pimentão verde cortado em rodela
1 cebola grande cortada em rodela
4 dentes de alho picados
8 postas de peixe fresco, sem espinha, de aproximadamente 2 dedos de altura cada uma
1 maço de espinafre cozido (caule e folhas)
1 garrafa de leite de côco (250 ml)
2 limões
sal
1 pimenta ardida
azeite de oliva
2 colheres de sopa de azeite-de-dendê

para a m i s t u r a n ç a

1. Tempere as postas de peixe com limão, sal e pimenta-do-reino. Reserve.
2. Doure o alho no azeite aquecido, acrescente os tomates, uma pitada de sal e outra de açúcar, tampe a panela e deixe cozinhar até que o tomate se desfaça.
3. Numa travessa refratária, coloque um pouco do molho de tomate (o suficiente para cobri-la) e espalhe as postas de peixe, cuidando para não deixar que elas se sobreponham umas às outras.
4. Coloque o molho restante por cima das postas e cubra com as bananas cortadas em tiras. Leve ao forno pré-aquecido, em temperatura média, por cerca de quinze minutos.
5. Retire a travessa do forno e acrescente a mozzarella. Leve ao forno e deixe por tempo suficiente para que ela derreta. Sirva imediatamente.
6. Acompanha arroz branco, passado na manteiga, com uvas passas.

1. Tempere as postas de peixe com suco de um limão e sal. Reserve por 30 minutos.
2. Passe rapidamente as postas de peixe numa frigideira com pouco azeite de oliva, guardando o caldo resultante da fritura. Este caldo restante será utilizado para a feitura do pirão de banana.
3. Em uma frigideira grande, aqueça azeite de oliva, doure o alho e a cebola, acrescentando depois o pimentão verde e o tomate.
4. A esse refogado, acrescente as postas de peixe, o espinafre cozido e o leite de côco. Deixe cozinhar em fogo alto até começar a ferver.
5. Quando estiver levantando fervura, espremer o suco de um limão, derramar o azeite-de-dendê, acrescentar a pimenta ardida picada, desligar o fogo e tampar. Sirva imediatamente, acompanhado de pirão de banana e arroz branco.

Obs: O tipo de peixe deve ser escolhido de acordo com o gosto do freguês!

Obs 2: Pode substituir o espinafre por quiabo (nesta receita, 1 kg)

PIRÃO DE BANANA

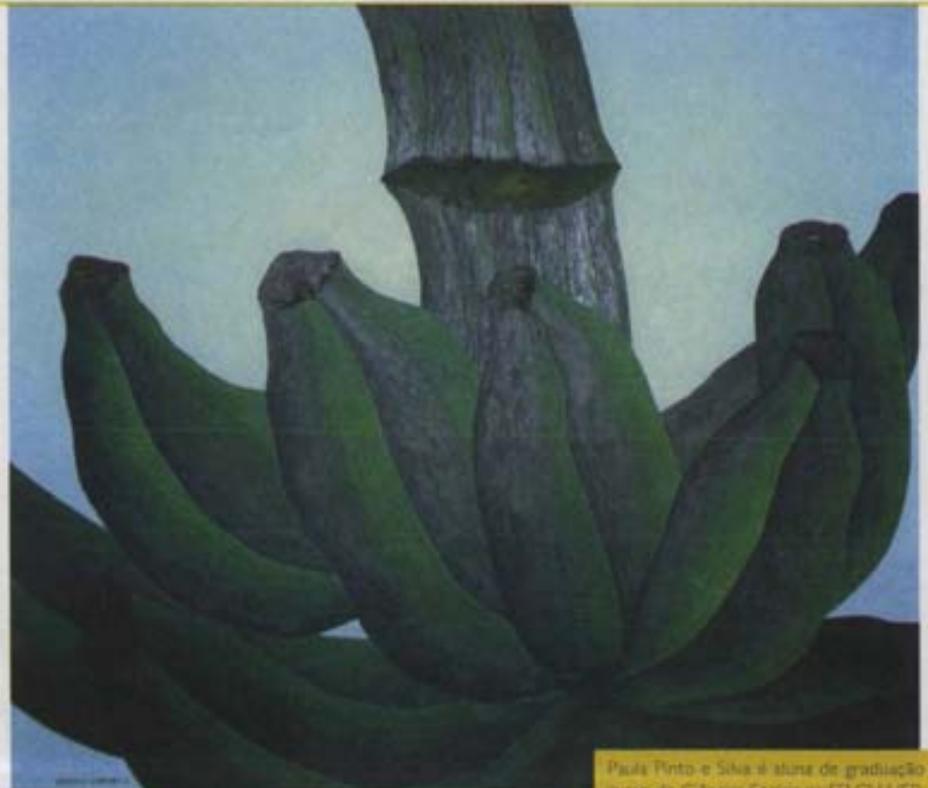
8 bananas bem maduras, quase passadas
farinha de mandioca
caldo do Kalulu
salsinha picada

1. Coloque as bananas para ferver em uma panela com um pouco de água (o suficiente para cobri-las). Quando estiverem bem amolecidas, coloque-as num prato e "machuque-as", amassando-as grosseiramente com um garfo.

2. Coloque as bananas "machucadas" de volta na panela, acrescente o caldo do Kalulu que estava reservado (até formar uma pasta semilíquida) e, delicadamente, acrescente a farinha de mandioca, aos poucos, sempre mexendo. Deve ficar na consistência de um pirão.

3. Coloque a salsinha picada por cima e sirva com o Kalulu.

bom apetite!



Paula Pinto e Silva é aluna de graduação do curso de Ciências Sociais na FFLCH-USP.
Foto de Frederico Ferrite
Imagem de Antônio Henrique Amara

a guerra segundo o relato de um soldado paraguaio que trabalhava como ilustrador no jornal Cabichui

andré toral

As imagens não valem mil palavras.

Durante minhas viagens aos Javaé e Karajá na década de 80 fiz muitos desenhos das suas representações de seres cosmológicos, de suas pinturas corporais e retratos de homens e mulheres. Não conseguia, no entanto, "achar o lugar" dessas imagens num trabalho etnográfico. Achava esses trabalhos pouco científicos, marcados pelo subjetivismo e, portanto, definitivamente "não científicos". Sequer foram utilizados na minha tese de mestrado sobre cosmologia Karajá pois a fotografia, como "ilustração" afirmativa do texto desempenhava melhor este papel.

Na pesquisa de doutoramento que desenvolvo atualmente sobre as representações da "guerra do Paraguai" através da iconografia produzida contemporaneamente ao conflito entre 1864 e 1870, resolvi narrar (no sentido empregado por Furet de uma "história narrativa") a visão de mundo desses homens, que produziam imagens, de uma maneira diferente. Ao invés de aprisionar wázzu as imagens em "ilhas" cercadas de textos explicativos por todos os lados, resolvi adotar uma forma "romanceada", onde um roteiro, que como num filme de Jean Rouch é imaginado como um

caminho expositivo, faz com que o público "leia" as imagens. A novidade, ainda em relação à linguagem de cinema de Jean Rouch e ao pessoal da "história das mentalidades" com seus textos de Romance é a linguagem de arte-sequencial (ou "história em quadrinhos" como é conhecida no Brasil) que, combinando texto e imagem, serve como fio condutor. Nada de um narrador em "off" ou de divisões da realidade que se pretendam confundir com pensamento do observado. As interpretações, subjetivas graças a Deus, aparecem sem nenhum disfarce ao lado de um levantamento iconográfico que se pretende o mais completo possível.

Para terminar gostaria de lembrar o que disse Pierre Francastel, que existe um pensamento plástico, como existe um pensamento matemático ou verbal. A imagem plástica vai direto ao cérebro, sem exigir intermediação verbal. Nunca poderemos "descrever" uma imagem, por isso que ela não vale mil palavras. Vale muitas outras coisas, que não podem nem devem ser traduzidas em palavras. Que as imagens dialoguem com as imagens, e que o subjetivismo seja colocado explicitamente, sem se esconder atrás de uma pretensa "cientificidade".

André Toral é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente está em fase final de sua tese de doutorado **Xeamigo Paraguai**, a ser defendida pelo Departamento de História da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Silva.

III mostra internacional do filme etnográfico SP estar lá, escrever aqui, ou, dos trabalhos de penélope

ana lúcia ferraz

Rememorar um evento implica em evocar reminiscências do vivido, reunir fragmentos. O trabalho da memória, de atualizar os fatos marcantes e relegar outros tantos ao esquecimento, implica aqui no tecer de uma narrativa...

Do fim de agosto ao fim de setembro de 1996, no Círculo Paulo Emilio Sales Gomes, assistimos a filmes e vídeos de antropólogos e cineastas e ouvimos os seus realizadores. Em 27 de agosto, *Malha em Tecla* (Portugal, 1970) mostra a que veio o filme etnográfico. A câmera registra o movimento dos corpos, a disposição de cada um e de todos na ação retratada: o bater sincrônico do capim. Cantos e fogueira, camponeses. Uma criança chora e homens rolam no chão. A câmera, sobre tripé, descreve os movimentos, numa etnografia filmada.

Em seguida, *La Chasse du Lion à L'arc* (Jean Rouch), etnografia clássica que descreve a caça de leão na Nigéria e seus procedimentos rituais. Depois dele, *Jaguar*, filme rodado em Gana em 1955, em que a voz do narrador diz: "Nós" (três jovens africanos que vêm do campo para a cidade) "achamos coco melhor que queijo", e riem; o filme tematiza uma situação colonial. Jean Rouch inova por evidenciar a relação do antropólogo com os sujeitos que ele filma, os jovens africanos representam para a sua câmera. Ainda nesta sessão, o autor falou sobre a prática de filmar etnografando

e da decupagem de *Moi, un Noir* (1957), filme que confunde ficção e documentário. Ele conta como propôs o filme para os seus atores, e a importância de se considerar o lugar do cinema na África para entender o lugar do antropólogo-cineasta em sua prática. Defendeu, ainda, que a antropologia se constrói a partir de um saber que é compartilhado entre o autor da etnografia (seja ela filme ou texto) e os sujeitos que a informam.

Compunham a mesa neste debate, Geraldo Sarno (*Viramundo*, 1965), Paulo Rufino (*Canto da Terra*, 1991), Kiko Goifman (*Tereza*, 1992; *Clones, Bárbaros e Replicantes*, 1994) e Sylvia Caiuby Novaes (*A Wedding in Paquistão*, 1994). Pretendendo dar continuidade ao debate iniciado na III Mostra Internacional do Filme Etnográfico, realizada no Rio e organizada por Patrícia Montemór. Kiko Goifman tematiza a oposição entre o filme e o vídeo, e pergunta: "O que fazer com o vídeo?", ao que Jean Rouch, depois de ter assistido ao *Tereza*, que retrata a vida na prisão, responde: "O que fazer com as prisões?"

No dia seguinte, Rouch visitou o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. Num depoimento registrado por muitas câmeras, afirmou que entre o olho do filmador e o papel do montador há um diálogo necessário. Defendendo que o *logos* conserva, disse: "Foi possível repetir, na África, um



Ana Lúcia Ferraz é
bacharel em
Ciências Sociais e
mestranda em
Antropologia Social
na FFLCH-USP

ritual, 60 anos depois". E afirmou a importância de notarmos as categorias, as classificações, as valorizações dos sujeitos que filmamos.

Eliane de Latour compareceu à exibição de seu filme (*Si Bleu, si Calme*, 1996) e respondeu às questões colocadas pelo público. Composto com fotografias, do interior de celas, e imagens em movimento, do exterior delas - os corredores, o pátio da prisão, os carcereiros, ela pretendeu discutir o mundo interior construído por presidiários franceses no parco espaço fechado em que vivem.

Em 12 de setembro, realizou-se o debate *Os sentidos da imagem para antropólogos, cineastas e video-makers*, com Cláudia Fonseca (*Ciranda, Cirandinha*, 1994), Jean Claude Bernardet (*São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*, 1994/5), Eduardo Coutinho (*Boca de Lixo*, 1994) e Virgínia Valadão (*Yákwa - o Banquete dos Espíritos*, 1995) que falaram sobre os seus trabalhos. Jean Claude constroeu o seu filme a partir da desconstrução de outros, ele tematiza a experiência da cidade, vivência e imaginário. Trata também da montagem cinematográfica, no que é virtuoso. Coutinho, documentarista que se formou na prática do telejornalismo, contou os percursos da produção de seu filme, garantiu também que fez três projeções para os catadores de lixo que retrata. A mesa centrou

as discussões nas distinções entre o filme etnográfico e o documentário.

Em 26 de setembro, *O diálogo entre antropólogos e cineastas* entre Wolf Gauer (*Os mukers*, 1978), Francisco César Filho (*Hip Hop*, 1990), Vincent Carelli (*O espírito da TV*, 1990) e Regina Müller (*Safurai*, 1993) tematizou o processo de reconstrução de imagens 'documentadas', o filme como documento e as escolhas feitas pelo autor. A voz *off* como recurso à objetividade. A montagem, a seleção das imagens, das falas, e suas articulações. Um filme revela muito sobre seu realizador. Vincent Carelli afirma que sua prática de produzir vídeos é política; exibir filmes é criar consciência de algo. Regina Müller aproxima o filme etnográfico de uma construção estética, propõe-se a fazer uma etnografia do movimento do corpo na dança Assurini partindo do método Laban de descrição do movimento. Da observação do ritual à edição do vídeo há algo de magia, ela afirmou.

Outros filmes também permaneceram na memória: *God Gave her a Mercedes Benz* (Karja Forbet Peterson, 1992), *Beijo na Boca* (Jacira Melo, 1987), *Pedras no Meio do Caminho* (Evelyn Schuler, Iracema Rita Bastos e Julio Wainer, 1996); por sintetizarem as tensões presentes nos debates e refletirem o estado da arte.

Drop out

Alexandre "Bauru" Goulart

Timothy Leary se foi. E com a sua morte vai-se embora um dos protagonistas da história contemporânea. Leary foi, por motivos vários, um interlocutor privilegiado das recentes transformações pelas quais o mundo tem passado. Não se deve a pouca coisa o fato de ter sido considerado o 'maior perigo da face da terra'. Designações desse tipo tem sua razão de ser, mas seria mais proveitoso buscar uma desmitificação de Leary, se quisermos alcançar a verdadeira dimensão de suas idéias e atitudes.

Para se saber um pouco da história de Leary, esse mix de xamã pós-moderno, guru contracultural e incentivador do uso de drogas "expansoras da mente", o melhor mesmo é debruçar-se sobre sua autobiografia – *Flashbacks* – e conferir o que foi parte desse século na visão do papa do LSD (outra designação simpática...). O livro, como bem mencionado na sua apresentação, é um 'Who's who' do mundo moderno e promove, além disso, uma arqueologia das mais interessantes no resgate de antigos pensadores (Dante Alighieri, Aleister Crowley, Aldous Huxley e Paracelso, para citar alguns) que balançaram as estruturas sociais, políticas e culturais de suas épocas com suas idéias.

Neste livro pode-se ter contato com as

experiências de Leary com drogas psicotrópicas alteradoras da consciência (psilocibina, LSD, peyote...) e, mais do que tudo, perceber a busca de um confronto com nossas consciências numa época de obscurantismo.

A leitura desta biografia é mais do que aconselhável, mas aí resta a pergunta: qual a atualidade de Leary e suas idéias? Essa é uma daquelas perguntas cuja resposta oscilaria entre o mais desinibido desdenho até a mais apaixonada idolatria.

Leary suscitou polêmicas, combateu a sociedade academicista e fundamentalmente chamou a atenção para a necessidade de cortar pela raiz nossa racionalidade totalitária, poluída química e moralmente. Aqui está o ponto: estar atento para combater a todo instante os inimigos que se instalaram em nossa mente. Experiências enteógenas, famílias polinucleares, reabilitação de presidiários e realidade virtual são temas learyanos ainda vivos e candentes.

A morte de Leary via Internet é enigmática para um ícone da sua estatura. Leary morreu sintonizado, contribuindo até o derradeiro momento de sua vida para legitimar seu lema para aquele momento de transgressão única na história da sociedade ocidental: "SINTONIZE-SE, DESLIGUE-SE e PULE FORA".

L I F E

AND

STRANGE SURPRIZING
ADVENTURES

OF

ROBINSON CRUSOE,
OF YORK MARINER:

Who lived Eight and Twenty Years,
all alone in an un-inhabited Island on the
East of AMERICA, near the Mouth of
the Great River of OROONOQUE;

Who had been cast on Shore by Shipwreck, where
in all the Men perished but himself.

WITH

A true Account how he was at last as strangely deli-
ver'd by PYRATES.

Written by Himself.

L O N D O N;

Printed for W. TISDALL at the Ship in Paternoster-
Row. MDCCLXIX

Who lived Eight
all alone in an
OF YORK
ROBINSON
ADVENE
STRANGE
A

Posfácio

Sexta-Feira ou os limbos da Antropologia

*A alguns metros dali, num maciço de samambaias arborescentes, um homem negro e nu, com o espírito devastado pelo pânico, inclinava a cabeça até o chão e a sua mão procurava, para o pôr sobre a nuca, o pé de um homem branco e barbudo, ouriçado de armas, vestido com peles de cabra, a cabeça coberta por um gorro de peles e recheada de três milênios de civilização ocidental. (Michel Tournier, *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*, 1966/1985: 127).*

Deus enviou-me um companheiro. Mas, por uma decisão obscura da sua Santa Vontade, escolheu-o no mais baixo degrau da escala humana. Pois além de homem de cor, este araucano costeiro está longe de ser um puro-sangue, e tudo nele denuncia o mestiço negro! Um índio cruzado de negro. (...) O caminho que se me impõe está todo traçado: incorporar o meu escravo no sistema que aperfeiçoou a anos (1985: 129-130).

Sol, torna-me parecido com Sexta-Feira. Dá-me o rosto de Sexta-Feira, desabrochado pelo riso, talhado todo ele para o riso. Aquela fronte muito alta, mas atirada para trás e coroada com uma grinalda de caracóis negros. Aquele olho sempre iluminado pela zombaria, fendido pela ironia, alterado pela comicidade de tudo que vê. Aquele boca sinuosa de cantos levantados, gulosa e animal. Aquele balançar de cabeça sobre o ombro, para melhor rir, para melhor marcar com a risibilidade todas as coisas do mundo, para melhor denunciar e esclarecer essas duas câibras, a estupidez e a maldade (1985: 190).

Speranza já não é uma terra inculta que é preciso fazer frutificar. Sexta-Feira já não é um selvagem que é meu dever morigerar. Um e outro requerem toda a minha atenção, uma atenção contemplativa, uma vigilância maravilhada, pois parece-me - não, tenho a certeza - que os descobri pela primeira vez, a cada instante, e que nada ofusca a sua mágica novidade (1985: 193).

Robinson Crusoe, náufrago europeu abandonado à existência solitária por três décadas numa ilha nos confins do Pacífico, habita, desde o século XVIII, o nada desértico, mas populoso imaginário ocidental. Daniel Defoe (1660-1731) publicava essa história em 1719, tratando de questões caras aos dilemas de seu tempo e que até hoje persistem, irrespondíveis e fascinantes, a ponto de converter a saga de sua personagem em mito. Mito da vida sem o Outro, desenredado da trama social, à mercê da natureza selvagem (exterior e interior), posteriormente tendo como única companhia um ser que é da mesma espécie, mas que não compartilha de seus valores, costumes, língua, fenótipo, enfim, "um eu que é um outro", habitante dessa zona fluida de identidade e de alteridade, do humano e da coisa; e que ganha um nome que não é um nem outro: **Sexta-Feira** - imerso na ambigüidade do tempo cronológico e cíclico, na zona intermediária entre a história e a sincronia.

No mais, o encontro entre Crusoe e Sexta-Feira pode ser contemplado como um dos momentos de maior reflexividade na literatura Ocidental. Indica uma discussão que viria a ser muito cara às Ciências Humanas, principalmente no que diz respeito à construção da disciplina antropológica, que brotava dos embates envolvidos no reconhecimento da diversidade cultural e da alteridade humana.

Em 1966, Michel Tournier publica uma bellissima reinterpretção do épico de Defoe, conferindo-lhe um novo título: **Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico**. Logo nas primeiras páginas, dando voz ao capitão do *Virginie* (Tournier, ao contrário de Defoe, prefere não dar voz exclusiva a Robinson, alternando suas "memórias" a narrações de outros interlocutores, que, na maior parte das vezes é o

próprio autor) pouco antes do navio sucumbir à tempestade, ele esmiuça com lucidez e ironia a figura de Robinson como alegoria do iluminista europeu: "existe em você um organizador. Ele luta contra um universo em desordem, que se esforça por dominar por meios ocasionais (...): a sua obra é ilusão, a sua ordem é ilusória. Infelizmente, ignora-o. O ceticismo não é seu forte. (...) Os seus cabelos cortados curto, a barba ruiva e quadrada, o olhar claro, bem de frente, mas com um não-sei-que de fixo e limitado, a apresentação, cuja austeridade se aproxima da afetação, tudo isto classifica-o na feliz categoria dos que nunca duvidaram de coisa alguma" (1985: 5-6). Como bem designado por Italo Calvino, Robinson Crusoe veste a rigor o figurino do século: navegador inglês, protótipo do "homem de negócios respeitador das normas, que na hora do culto vai à Igreja e bate no peito, e logo se apressa em sair para não perder tempo no trabalho" (Calvino, 1994:106).

Pode-se dizer que Crusoe está imerso num contexto que corresponde à gestação das "ciências do Homem", particularmente no que diz respeito à Antropologia. Assim como ele, muitos navegadores e viajantes partiam para o "Novo Mundo" em busca de fortuna, conhecimento científico (também promessa de fortuna e prestígio), interesses comerciais ou mesmo aventurecos. Os cronistas escreviam sobre os habitantes das Américas desde o XVI e, no XVIII, as obras só faziam avolumar-se. Dentre esses viajantes, talvez nenhum tenha compartilhado da solidão quase absoluta de Crusoe, porém muitos tiveram que se haver com índios, mestiços e "selvagens"; adotando postura semelhante de escravizá-los, denotando o desejo de catequizá-los. Mas também não eram poucos os que se surpreen-

deram com esses "selvagens", escrevendo livros em que contavam para o resto da Europa sobre a humanidade insuspeitada desses seres.

No final do século XX, são poucos os que ainda lêem Defoe, mas é raro quem não conheça a história de Robinson Crusoe; ainda criança ela nos adentra os ouvidos e se impõe como referência no repertório de lendas e heróis. Nela, Sexta-Feira aparece como escravo de Robinson, submisso e passivo, que nada mais faz do que confortar o europeu com sua simpática presença humana, apesar de "limitada" e "inferior". Ao apropriar-se da história, Tournier complexifica a configuração dramática, pondo em cheque a moralidade, a sanidade e todas as certezas do europeu. A relação entre Robinson e Sexta-Feira também perde o maniqueísmo dos papéis dominante/dominado; conversor/convertido; senhor/escravo; culto/ignorante. Ou, se ela começa assim, no decorrer do livro essas categorias "explodem", dando lugar a uma relação marcada pela reciprocidade, um "descobrir o Eu que há no Outro e o Outro que há no Eu".

Vislumbrada por esse prisma, a história de Robinson pode ser vista como uma alegoria da Antropologia; e Sexta-Feira como esse Outro que ela abarca como objeto de estudo. E, se Defoe espelha a Antropologia em sua gestação, atrelada ao imperialismo e ao cientificismo, o Robinson de Tournier é o espelho que se partiu no XX, com as Guerras Mundiais, os movimentos de "minorias" (gays, negros, mulheres etc) nos anos 60, o processo acelerado de globalização e o acirramento de confrontos étnicos - refletindo um mundo e uma Antropologia multifacetados e metamorfoseados. Na versão de 1966, a trajetória percorrida por Crusoe alegoriza em alguma medida o caminho percorrido por essa

ciência. Assim como a vida de Robinson teve dois marcos decisivos, que lhe transformaram essencialmente - a explosão do *Virginie* com a tempestade e a explosão da ilha administrada vinte e sete anos após o naufrágio pelo cachimbo de Sexta-Feira -, a Antropologia passou por várias "explosões", que acabaram por criar novos paradigmas e novas posturas em relação à alteridade.

Depois dos primeiros tempos tomado pelo desespero, em que permaneceu na lama dos porcos rolando sobre as próprias dejeções, Robinson procurou descobrir meios para manter a razão e os laços com a humanidade. Para isso, empenhou-se na reconstituição de seu modelo de sociedade, mesmo que numa versão fantasmagórica. Tomou todas as providências para fazer de Speranza uma "ilha administrada": classificou as plantas, os animais, recuperou a escrita, iniciou um calendário (que não corresponderia ao de sua sociedade, pois não sabia há quanto tempo permanecera no "chiqueiro"), passou a marcar o tempo com uma clepsidra, fez um mapa da ilha, dedicou-se com empenho à agricultura e ao pastoreio, construiu uma casa, elegeu-se governador da ilha, escreveu uma carta legislativa; impôs a religião e o ritual religioso. "Uma vez mais se confirmava que, contra os efeitos dissolventes da ausência de outrem, construir, organizar e legislar eram remédios soberanos" (1985: 70).

A reconstituição de uma fantasmagoria do social não impedia que ele tivesse a consciência e refletisse sobre seu estado solitário. Estar só não só ameaçava a razão e a moral, mas também propiciava reflexões sobre a humanidade e a importância do Outro para que se tenha a medida do humano. Dessa forma, tendo o estranhamento como ponto de partida, o autor cria um Crusoe porta-voz de

indagações filosóficas e existenciais, questionador a todo momento da sua condição solitária e melancólico pela ausência de outrem em sua vida. Dessa maneira, na experiência de Robinson, a ausência de Outrem é como uma presença, uma vez que o próprio eu é estranhado, e o que parecia inato e natural mostra-se construído e ilusório.

"Construí, pois, e continuo a construir, mas na verdade a obra prossegue em dois planos diferentes e *em dois sentidos opostos*. Porque se, à superfície da ilha, prossigo na minha obra de civilização - culturas, criação de animais, edifícios, administração, leis, etc. - copiada da sociedade humana, e portanto, a bem dizer, *retrospectiva*, sinto-me o teatro de uma evolução mais radical que substitui as ruínas criadas pela solidão dentro de mim por soluções originais, todas elas mais ou menos provisórias e tateantes, mas cada vez menos semelhantes ao modelo humano de onde partiram. (...) Há de vir fatalmente um tempo em que um Robinson mais e mais *desumanizado* já não poderá ser o governador e o arquiteto de uma cidade mais e mais *humanizada*" (1985: 104).

Eis que, em mais uma de suas repetitivas tardes, ele se dá conta da presença de seres estranhos, seres humanos de tipo "bárbaro", praticantes de um ritual de canibalismo. A surpresa pelo encontro com personagens de tal porte, traduzida pelo estranhamento, turva-se na hostilidade incontrolável diante da atrocidade a ser cometida. Mesmo depois de tanto tempo apartado do contato humano, ele não sente alívio ou desejo de se aproximar daqueles homens, que representam uma ameaça e não uma esperança de voltar a viver em sociedade. Robinson decide então libertar o cativo dos canibais, tornando-o,

em contrapartida, seu escravo. Oscilando acerca do nome ideal a ser concedido a tão estranha criatura humana de súbita chegada, o protagonista opta por uma nomeação pagã: "Não queria dar-lhe um nome cristão antes de merecer tal dignidade. Um selvagem não é, no todo, um ser humano" (1985: 130). Assim sendo, faz do seu novo companheiro **Sexta-Feira**, dia do eventual encontro.

Com efeito, para Tournier, o indígena como figura humana reencontrada consiste no elemento desestabilizador do projeto - utópico - de (re)construção da ordem econômica e moral empreendida por Crusoe. O Sexta-Feira de Tournier não é um "Índio puro" como o de Defoe, mas sim, mestiço de indígena com negro, o que de certa forma causa repulsa ao Europeu. "Não espero razão de um homem de cor - deverei dizer de cores, visto que há nele o Índio e o Negro. (...). É verdade que lhe bato, mas como não compreenderá ele que é para seu bem?" (1985: 136).

Sexta-Feira passa então a despertar-lhe sentimentos ambíguos, sua presença não pode ser digerida de imediato. Daí sua nomeação: "Não é nome de pessoa, nem um nome vulgar, está a meio-caminho entre os dois, o de uma entidade meio viva meio abstrata, fortemente marcada pelo seu caráter temporal, fortuito e como que episódico..." (1985: 130-1). Estar situado no lugar de transição torna-se o estigma de Sexta-Feira, dia ao mesmo tempo da morte de Cristo e do nascimento de Vênus, combinando a fé religiosa ao espírito dionisíaco e à sensualidade censurada. Esta apercepção do outro como Outro, dado de estranhamento, aponta a dissolução inevitável do sujeito então idealizado como inteiro na diversida-

de de possibilidades oferecidas pelo mundo exterior. E Robinson se esvai: "Mas a minha condição é ainda pior, porque me vejo no meu único companheiro, como num espelho desfigurador, sob a forma de um monstro" (1985: 137).

Sexta-Feira fumava o cachimbo do senhor sem que esse permitisse. Quando Robinson flagra o escravo e levanta o chicote para castigá-lo, o índio atira o cachimbo para dentro da gruta, onde toda pólvora retirada do *Virginie* se encontrava estocada. Há uma forte explosão, que destrói toda obra humana empreendida na ilha e provoca um cataclismo na terra. Robinson sobrevive por entre os escombros, mas a explosão acaba por metaforizar uma mudança profunda em seu ser, provocada pelo convívio com Sexta-Feira e os anos de solidão, o que colocava em cheque os valores e costumes de sua antiga sociedade.

"Depois da destruição da gruta, este novo golpe na terra de Speranza acabava de quebrar os últimos laços que uniam Robinson a seus antigos alicerces. Para o futuro, flutuaria, livre e assustado, sozinho com Sexta-Feira. Nunca mais poderia abandonar esta mão morena que tinha agarrado a sua, para o salvar, no momento em que a árvore soçobrava na noite" (1985: 168).

Se Deleuze (1969/1985) qualifica o romance de Tournier como "experimental-indutivo", isso se dá na medida em que se lança a testar a "aventura" causada pelos efeitos da ausência de outrem; ao passo que o romance de Defoe promove a tese da possibilidade de reconstrução do mundo moral e econômico à luz de uma situação de recuo às "origens". A história da reconstrução da civilização humana a partir de um indivíduo íntegro que não se dilacera passa a ser aquela da "desumanização":

o protagonista se vê extirpado de qualquer matéria social, rendendo-se à virtualidade da organização pessoal.

Tournier busca portanto digerir a empreitada robinsoniana idealizada por Defoe e seus contemporâneos. A figura de Crusoe representa, neste sentido, uma "perspectivação" da sociedade moderna em relação a um espaço vazio de relações sociais. O romance de Defoe marca um momento crucial do pensamento ocidental, ao pretender resgatar uma noção de humanidade vinculada a um ideário que associa noções de liberdade e igualdade ao domínio estritamente individual. O Robinson de Defoe pretende levar adiante este projeto de humanidade ideal e autêntica, não se dando conta da virtualidade de sua tarefa. Enquanto Defoe prossegue com a ficção de uma individualidade auto-suficiente e economicamente possível - uma "robinsonada", para usar o termo do velho Marx -, Tournier tenciona defender a tese, muito cara às ciências do homem, da inviabilidade em termos sociais e psíquicos da ausência de outrem, descartando qualquer possibilidade para a autonomia individual.

O que Tournier parece demonstrar face à tarefa iluminista do personagem de Defoe é que o próprio sentido de "desumanização" pode revelar aquilo que Louis Dumont reconhece como uma "apercepção sociológica do homem", isto é, a consciência de si como ligado a teias que extrapolam o âmbito individual. Assim, a auto-percepção como indivíduo não poderia ser jamais inata, mas aprendida, carecendo de educação e podendo ser subvertida. A figura de Sexta-Feira aparece para evidenciar esta proposição, uma vez que o fato de ser alheia a todo esse universo de regras e costumes pode apontar a artificialidade

dos esquemas reproduzidos e aos quais tudo se conforma; o que contém o germe da experiência antropológica, na qual "aprendemos nos outros a modelagem pela sociedade de traços que não vemos, ou quando tomamos por 'pessoais' em nós" (Dumont, 1992: 55).

Neste momento, o romance de Tournier, mais que o de Defoe, pode se encontrar com a história da Antropologia, que tem construído como especificidade a apreensão da alteridade por meio do intelecto. Ciência que brota da tensão entre o universalismo transcendental iluminista e o relativismo perplexo romântico, a Antropologia tem na figura de Sexta-Feira uma alegoria edificante. É pois este "outro", tomado em seu sentido mais amplo, o ente capaz de fundar a relatividade, transformando a desejada "verdade do homem" no sistema de suas diferenças. Somente esta figura poderia atentar aos desvios da consciência moderna que insiste em se guiar por modelos unívocos e universais, atando os olhos para não perceber que as diferenças podem e tem muito a dizer sobre a inconsistência dos modelos aceitos. Assim, nas palavras de Louis Dumont, "o universal só pode ser atingido na espécie através das características próprias, e sempre diferentes, de cada tipo de sociedade" (1992: 52).

Pelo viés da Antropologia Interpretativa, Clifford Geertz cerca o conceito de humanidade enquanto artefato cultural, específico a cada grupo humano e, desta forma, enredado em teias de significado que este mesmo teceu (1973/1989). Assim, o autor faz despontar uma noção de cultura como constitutiva do homem, de tal forma que o sentido unívoco de humanidade contido no projeto robinsoniano pode ser flagrado em sua fragilidade. Para Geertz, o homem é fundamentalmente um ser

incompleto e inacabado que se completa e se modela pela cultura. Seria pois a "natureza humana" uma invenção do iluminismo, visão exterior à cultura. Segundo este autor, a discussão sobre a humanidade deve estar sempre atrelada a diversidade das culturas, "é na compreensão desta variedade que chegamos a construir um conceito de natureza humana" (1989:64).

Claude Lévi-Strauss, por sua vez, assume que a tensão entre a diversidade humana e a humanidade elementar possui uma "implicação recíproca", uma vez que "a vontade sistemática de identificação com o outro caminha lado a lado como uma recusa obstinada da identificação consigo mesmo" (1976: 43). Assim, o homem, "evidentemente, precisa aprender a conhecer-se, a obter um si-mesmo, que se revela como outro ao eu que o utiliza, uma avaliação que se tornará parte integrante da observação de outras individualidades" (*idem*: 144).

Para Lévi-Strauss, o princípio das Ciências Humanas consiste em um constante recusar-se a si-mesmo, assumindo que "o eu é um outro", e empreendendo uma "objetivação radical" que tem como horizonte o conhecimento. Nesse aspecto, aproxima-se de Jean-Jacques Rousseau, cuja noção de identidade pessoal é tida como adquirida por inferência, que lhe imputa a marca permanente da ambigüidade, fazendo emergir uma "concepção de homem que coloca o outro antes do eu e uma concepção de humanidade que, antes dos homens, afirma a vida" (*idem*: 45). Esta recusa do eu como possibilidade de existência e conhecimento revelada pela "revolução rousseauiana" é capaz de performar e iniciar a "revolução etnológica", que "consiste em recusar as identificações forçadas, quer seja a de uma cultura a outra cultura, ou a de um

indivíduo a um indivíduo, membro de uma cultura, a uma personagem ou a uma função social que esta mesma cultura procura impor-lhe" (idem: 48).

Lévi-Strauss identifica a unidade no antagonismo eu/outro, enxergando no distanciamento necessário uma possibilidade de compatibilidade. Em primeiro lugar, esta possibilidade é ditada pela linguagem, pela comunicação, o "possível" propriamente dito. Não por menos, em sua obra magistral, *As Estruturas Elementares do Parentesco* (1949), este autor inaugura uma teoria, focalizando as relações elementares de parentesco como instâncias primordiais de troca. O tabu do incesto, regra que prescreve o casamento fora dos limites do grupo de parentesco, permite extrair a elementaridade da reciprocidade, tendo-a então como condição lógica e necessária para a instauração da vida em sociedade e da existência de qualquer forma individual de identidade. Sendo assim, tal regra elementar pressupõe uma estrutura mental que contém a alteridade como parâmetro.

Uma certa aproximação pode ser notada em Deleuze, que acrescenta: "outrem como estrutura, é a expressão de um mundo possível, é o expresso apreendido como não existindo ainda fora do que o exprime. (...) O outrem era isto: um possível que se obstina a passar por real" (1985: 233). Não é portanto uma estrutura entre as outras, mas a estrutura que condiciona o conjunto dos campos, tornando possível a constituição e a aplicação de categorias precedentes. O processo de desumanização de Crusoe, continua Deleuze, é apresentado por Tournier como efeito da ilha deserta: ali se dá o distanciamento progressivo e irreversível em relação às estruturas mentais humanas. A princípio,

esta ainda opera, mesmo em uma situação de absoluta solidão; no entanto, trata-se de uma estrutura desprovida de termos ou personagens capazes de efetuar-la.

A chegada de Sexta-Feira representa todavia uma possibilidade que contrasta com o processo de interiorização da ilha. A presença do indígena, conta-nos o Robinson de Tournier, veio "tarde demais" para interromper um trajeto iniciado em tempos remotos. A mônada já havia sido edificada, sendo a ilha interiorizada em seu corpo e mente de maneira tenaz. A existência deixava de fazer sentido, Robinson apenas "in-sistia", insistia para "ex-sistir" num mundo cuja chave parecia ter lhe sido roubada.

Estes sentimentos só pareciam reforçar (daí a faculdade crítica do romance) a consciência da elementaridade da relação "eu" e "outro", tendo este último como garantia dos limites e das transições no mundo. É pois somente o outro capaz de relativizar o não-sabido, o não-percebido, introduzindo novos signos, pelos quais passam o desejo do sujeito. A ausência deste outro implica a não-transição, a repetição insuportável do tempo e do espaço.

Robinson se vê diante do paradoxo da ilha deserta: naufrago único, pode enfim contemplar a "liberdade" que tanto ansiava ao descobrir que é a alteridade o que aprisiona o mundo nos limites do corpo e da terra, do tempo e do espaço. Dessa forma, o Robinson de Tournier, ao contrário do original de Defoe, recusa-se a deixar a ilha; não haveria como retornar ao "mundo dos homens", ao universo das regras, às leis da reciprocidade. Representa ele por isso a experiência antropológica abortada: parte da recusa de si-mesmo, mas

Referências Bibliográficas

- CALVINO, Italo. *Por que Ler os Clássicos*. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. New York, Children's Classics, [1719] 1990.
- DELEUZE, Gilles. "Tournier e o mundo sem outrem" in: *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*. São Paulo, Difel, 1985
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarcus*. São Paulo, Edusp, 1995.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Regras Elementares do Parentesco*. Petrópolis, Vozes, 1982.
- _____. *Antropologia estrutural dois*. São Paulo, Tempo Brasileiro, 1976.
- TOURNIER, Michel. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Paris, Gallimard, 1972.
- _____. *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*. São Paulo, Difel, 1985.

não consegue apreender o outro em sua diversidade. Se antes da "explosão", o Outro era neutralizado por um modelo, no qual ele não tinha lugar senão em um patamar de inferioridade; depois desse evento, que aniquila toda a ordem preestabelecida, ele passa a ser tomado como referência única e inquestionável, na qual Robinson deseja se espelhar e, por conseguinte, se confundir. Assim, o cerne da experiência antropológica identificado, usando os termos de Geertz (1989), ao alargamento do universo do discurso humano se perde em uma relação de mão única, onde o "eu" aniquila o "outro" ou se aniquila, fazendo deste seu espelho. A mediação entre o "eu" e o "outro", transformadora de ambos, é sacrificada, dando lugar a uma relação de cisão total e posteriormente de fusão entre as identidades de Robinson e Sexta-Feira.

28 anos, dois meses e dezenove dias após o naufrágio, um navio europeu aportava em Speranza. O fascínio e a curiosidade de Sexta-Feira com o espetáculo de homens e coisas completamente diversas contrastava com o descaso e a decepção de Robinson, que não mais podia compartilhar os valores e costumes de seus semelhantes, "simultaneamente tão familiares e tão estranhos" (1985: 207). É então que Sexta-Feira deixa a ilha, buscando retornar ao convívio coletivo, ao mundo do possível. Crusoe, por sua vez, mantém-se fiel à opção solitária, mas seu corpo e espírito se dilaceram com a partida do companheiro, o que o faz envelhecer subitamente. Mas, para sua surpresa, permanece na ilha Jaan, o pequeno albino escravizado pela tripulação, sendo batizado por Crusoe como "Quinta-Feira", seu futuro seguidor e herdeiro na

empreitada da solidão, o que indica uma brecha de humanidade na figura do personagem então desumanizado.

Em suma, o romance de Tournier trata do absurdo do altrucídio, da morte de todos os possíveis, indicando na figura heróica de Robinson Crusoe as marcas de uma perversão inculcada à consciência moderna. Ao tomar o feito de Robinson como uma perversão, Tournier empreende uma crítica cultural endereçada ao imaginário ocidental, que reduz o mundo à somatória de vontades autônomas. Neste ponto, ele devolve às personagens de Defoe uma ossatura mais complexa, tornando clara a falha do projeto antropológico do último e apontando uma etnografia do absurdo de forma a suprir os traumas coletivos da robinsonada. "O mundo do perverso é um mundo sem outrem, logo, um mundo sem possível. Outrem é o que possibilita. O mundo perverso é um mundo em que a categoria do necessário substitui completamente a do possível. (...) Toda perversão é um outrem-cídio, um altrucídio e, por conseguinte, um assassinio dos possíveis. (...) É o que sugere Tournier neste romance extraordinário: é preciso imaginar Robinson perverso; a única robinsonada é a própria perversão" (Deleuze, 1985: 249).



ficha técnica

corpo editorial

florencia ferrari . frederico ferrite . paula miraglia . paula pinto e silva
renato szutman . silvana nascimento . stélio marras . valéria macedo

colaboração especial

evelyn schuler

projeto gráfico

ana claudia veiga de castro . caio de carvalho
elísio yamada . renata uraia

colaboração

elizabeth slamek

fotolitos

andreotti

impressão

gráfica círculo

apoio cultural

klick editora

laboratório de imagem e som em antropologia (lisa)

logos escola de 1o e 2o graus

piccolo espaço cultural

patrocínio

andreotti

agradecimentos especiais

guilherme szutman . patricia e. rousseaux . sylvia caiuby novaes

agradecimentos

antônio henrique amaral . bernardo elis . carlão . catu gallois
celso pereira de carvalho . chandrad . clóvis cunha . daniela puccini
evaldo mocarsel . fabio schivartche . fernando eizin senaha . frederico barbosa
heitor ferraz henrique z. m. parra ivo de souza . josé tadeu de azevedo maia
julio pimentel filho . kelly & leandro . márcia ferrite
márcia signorini . marcos a. silva . margarida maria moura . rodrigo araujo .
silvio pinto . wagner gonçalves . vera lúcia uraia . vinho . wilson jorge filho

aos futuros colaboradores

os interessados em apresentar seus artigos, imagens ou sugestões à
redação, remeter à revista **sexta-feira**: rua baroneza de itú, 426,
sala 5, cep 01231-000, são paulo / SP.

para qualquer informação adicional, enviar fax para (011) 210-6250

a/c revista **sexta-feira** ou pelo e-mail : pferrari@usp.br

a revista se reserva o direito de não publicar artigos enviados, que serão devida-
mente retornados aos autores.

são paulo maio 1997



ANDREOTTI
propaganda e publicidade ltda



Gráfica Círculo

exta feira antropologia artes humanidade

1870-1871
1870-1871
1870-1871

1870-1871
1870-1871
1870-1871

