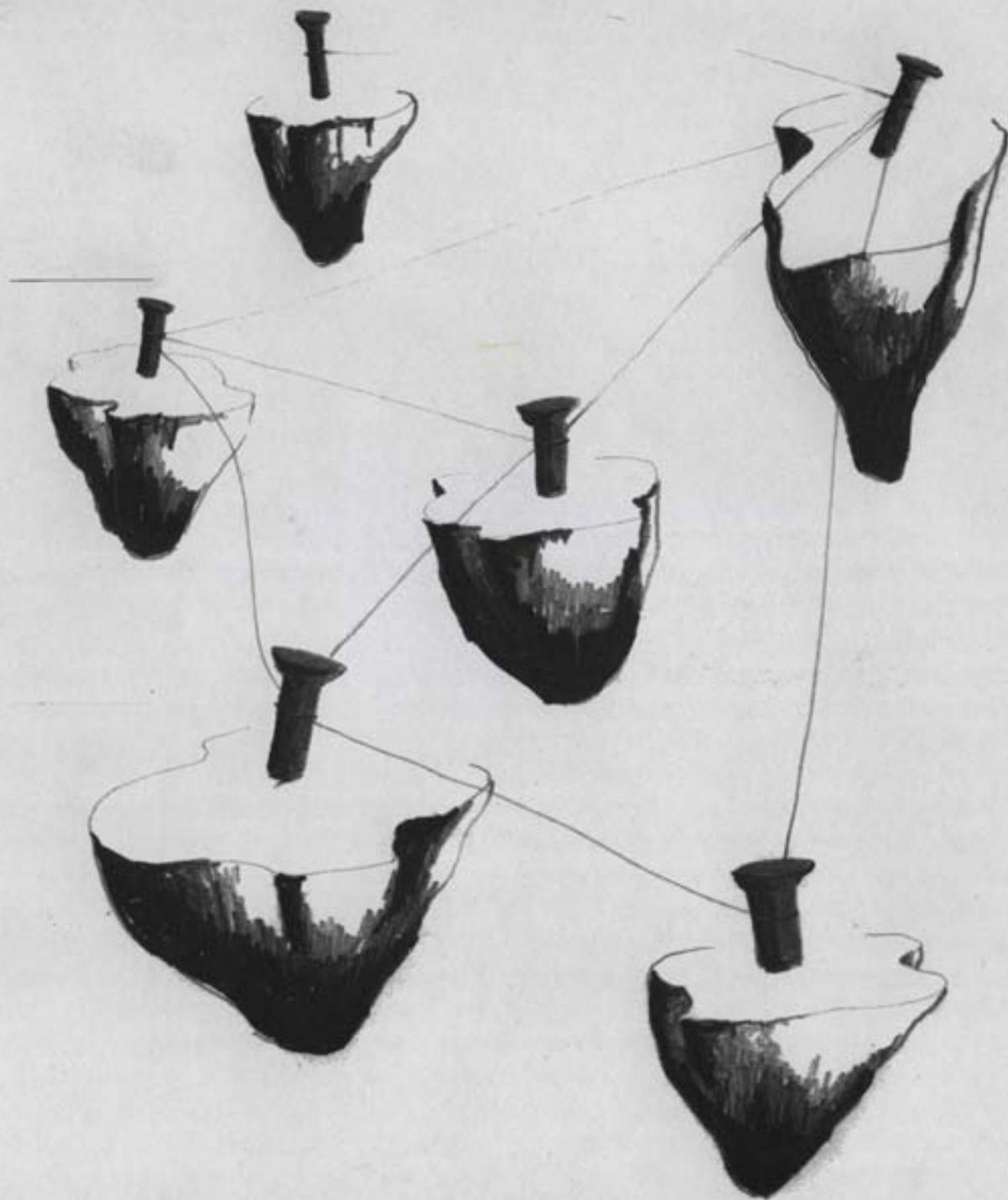


antropologia artes humanidades

sexta feira



editorial

Aberta a terceira trincheira, faz-se mais nítido o traçado de uma trajetória.

Sem dissipar seu rastro de continuidade, *Sexta Feira* vem se movimentando num terreno acidentado, enfrentando barricadas, construindo outras, perdendo-se em veredas e descobrindo atalhos. O contorno destas linhas revela uma cartografia editorial que a cada número demarca uma especificidade.

A confluência temática, ausente na número 1 e parcial na 2, irradia-se por todas as páginas deste número. *Fronteira*, emblema que deu forma à publicação – ao fazê-la navegar a meio fio entre [no meio fio das] as diferentes disciplinas, formas de linguagem e densidades conceituais –, torna-se a grande protagonista deste número, cravando estacas nas margens de seu nome.

Talvez por estar assim confundido com a identidade da *Sexta Feira*, o tema se mostra fugidivo, deparando-nos [fazendo-nos deparar] com a dificuldade de estabelecer fronteiras para a *Fronteira*. Seu campo é inesgotável, já que, no limite, toda alteridade estabelece uma fronteira. Nessa região tão vasta, as linhas editoriais se multiplicam e se embarçam, tecendo uma trama irregular.

Em seu sentido mais imediato, *Fronteira* remete a uma concepção territorial. No entanto, ela teima em se nos apresentar impalpável, metafórica, vinculada aos jogos de identidade, e mesmo à cultura. Certamente, a lente da antropologia direciona esse enfoque. Todavia, a *Fronteira* transcende a seara antropológica, sendo explorada de inúmeras formas, tanto nas experiências cotidianas, quanto nas suas problematizações teóricas. Na contemporaneidade, *Fronteira* converte-se num significante ao qual se lhe atribuem cada vez mais significados (geopolítico, étnico, geográfico, virtual, estético, econômico etc.).

A entrevista, campo-e-contracampo por meio do qual se vislumbra a figura do Outro, é crucial no mapeamento desta edição. Numa metalinguagem da fronteira, mostra-se um campo fértil para reflexões acerca do tema. São

confrontados globalização e saberes locais, ocidente e não-ocidente, colonizador e colonizado, tradição e modernidade, representação e realidade, diacronia e sincronia, cotidiano e ritual, entre tantas outras dualidades em que as fronteiras são ora diluídas, ora concentradas.

A bússola com a qual nos guiam os entrevistados, pela mata fechada do mundo contemporâneo, leva-nos à clareira onde uma dita “aldeia global” se apresenta mais como criação dos xamãs da modernidade do que uma realidade efetivamente compartilhada. A globalização, longe de apagar fronteiras, as multiplica. Emissões universalizantes são apropriadas pelas culturas em sua particularidade, dinâmica na qual fronteiras se sedimentam e se reinventam numa rede complexa de saberes, temporalidades, interpretações e poderes.

A interdisciplinaridade é um veio paralelo explorado pela linha editorial, no qual a Fronteira encontra-se num outro hemisfério. Literatura, lingüística, canção popular, geografia, cinema, fotografia, entre outros campos das artes e humanidades aqui se apresentam em interface com a antropologia, tornando porosa a superfície das disciplinas e expandindo seus confins.

Os ensaios ainda se aventuram no interior dos domínios da teoria antropológica, torneados de divisores, perspectivas e anatomias, que são aqui contorcidas, refletidas e desconstruídas; seja trazendo para as metrópoles conceitos brotados na Amazônia, seja questionando as comportas que separam a etnologia da antropologia das sociedades complexas, ou ainda partindo o espelho com que a disciplina pensa olhar a igualdade e a universalidade.

Concluído o trajeto, podemos dizer que, mais que um tema, Fronteira é um mote, o horizonte que entrevemos como se pudéssemos tocar, mas que nos escapa, estando sempre um passo adiante. Talvez não tenhamos desenhado o mapa, e sim explorado trilhas cujo emaranhado faz emergir a fronteira como um terceiro lugar, composto de um e outro lado, mas que forja uma terceira natureza, uma terceira margem, rabiscada *nos limites do incabível*.

ÍNDICE

6 Renato Janine Ribeiro

[Apresentação]

8 José Saramago

Ensaio

12 Entrevista

[Campo e Contracampo] A tela caleidoscópica de Nelson Pereira dos Santos

24 Tonico Lemos

Pauta

26 Florencia Ferrari

Romancero gitano – Uma poesia que vem da poesia da música de uma cultura cigana

38 Tânia Stolze Lima e Marcio Goldman

Como se faz um grande divisor? – Etnologia das sociedades indígenas e antropologia das sociedades complexas

46 Lúcia Mindlin Loeb

Fotomontagem

48 Gianni Puzzo

[Ensaio fotográfico] Máscaras dogon

58 Denise Dias Barros

Uma palavra errante – A loucura nos contos dogon

72 León Ferrari

Fronteras, 1987

73 Preâmbulo

Fronteiras cambiantes em um mundo inconstante – Pontos para um debate

79 Edu Marin

Muro

80 Entrevista

Saberes locais, tramas identitárias e o sistema mundial na antropologia de Manuela Carneiro da Cunha

93 *Manuela Carneiro da Cunha*

Deve o conhecimento ser livre? – A invenção da cultura e os direitos de propriedade intelectual

98 *Sandra Kogut*

Só cinco ruas – Impressões de uma viagem à fronteira uruguaia

100 *Entrevista*

Milton Santos: Das modas ao modo – Trajetórias da geografia humana

112 *Entrevista*

Agora somos todos contemporâneos – Entrevista com o antropólogo francês Marc Augé

121

1558 *Mundus novus*

122 *Tiago Carneiro da Cunha*

S M T T L .

126 *Piero de Camargo Leirner e Luiz Henrique de Toledo*

Mundo-cão: um exercício sobre as fronteiras entre natureza e cultura no meio urbano

134

[O cru e o cozido] *Cordeiro com arroz marroquino*

136 *Silvana Nascimento*

Sinfonia sertaneja – Entre o real e o imaginável

146 *Kléber Albuquerque*

Fronteira

148 *Luiz Tatit*

A eterna transição

154 *Bruno Zeni*

Calibre 68

158 *Ismail Xavier*

Eldorado como inferno – Cinema Novo, Pós-Cinema Novo e as apropriações do imaginário do descobrimento

172 *Entrevista*

Michel Tournier e os limbos da contemporaneidade

Nos últimos 30 ou 40 anos, mudou – e muito – a idéia, o sentido, a afeição depositada no dia da semana que dá nome a esta revista, a **Sexta Feira**. Mas isso ocorreu não tanto por causa desse dia, e sim devido a uma transformação no sábado. Último dia da semana, pelo menos em português (já que a existência de uma segunda-feira mostra que para nós, ou para nosso idioma, ao contrário do que diz o *Gênesis*, o descanso não encerra a semana, mas abre-a, começa-a), no sábado se trabalhava. Havia aula nas escolas, em seu período diurno, havia expediente nas empresas, ao menos na parte da manhã. Um belo filme francês dos anos 50, o *Ascenseur pour l'échaffaud*, de Louis Malle atesta bem isso: a hoje espantosa normalidade do sábado, então um dia útil.

Pois o sábado foi perdendo a utilidade. As escolas começaram a fechar, as administrações e os escritórios, a folgar. O que restou de trabalho, nos espaços que um *flâneur* devassa enquanto percorre a cidade, foi o comércio e, sobretudo, estendendo-se pela tarde e pela noite, agora invadindo até os domingos, as lojas de *shopping* – isto é, um comércio de charme. (Quero dizer, um comércio que tem charme mas que, também, vende charme como sua principal mercadoria.) Não sei quanta gente trabalha no sábado, mas percebo que, com razão ou sem, uma aura de charme, uma mescla de entretenimento e diversão coroa este dia. E daí resulta, o que é o nosso interesse, que a sexta-feira virou bola da vez, a última a ser ainda e apenas mercadoria, fator de troca, sem outras remunerações afetivas. Deste ponto de vista, a semana encolheu, e a sexta-feira converteu-se em sua ponta.

Mas isso não significa que a sexta-feira pese – pelo contrário, e justamente porque ela põe termo à utilidade, ela é passagem. À medida que se acerca o meio-dia, o habitante da grande cidade a quem pertence algo do espírito de *flâneur* principia a contagem regressiva. Se até os corretores da Bolsa neste dia aposentam a gravata e calçam tênis! Algo do lazer vai marcando as horas do último dia útil, inutilizando-o simbolicamente, antecipando cada vez mais o limiar. Porque, se este se dá no fim da tarde, é significativo que a passagem do trabalho útil ao lazer, ao charme e a seus avatares esteja sendo ensaiada desde manhã.

Esta fronteira demarcando o trabalho percebido como alienado e o tempo da folga e do folguedo constitui a sexta-feira num dia atravessado pelas miragens da festa. Talvez não tanto pela sua realidade, mas por sua antevisão, pela espera contada do momento em que ocorrerá a liberdade. Tanto assim que uma cadeia americana de bares até louva a Deus pela sexta-feira! Mas penso que a riqueza que este dia hoje possui está, precisamente, em ser um momento de **passagem**. Isto em primeiro lugar. E, em segundo, em não ser exatamente um momento, mas uma infidelidade de momentos, um recorte cinematográfico, que nos permita perceber a passagem não como um corte radical, no instante, mas como se vissemos o seu filme em câmara lenta, quadro a quadro.

Em suma, a sexta-feira é um dia muito apropriado ao antropólogo. É um tempo de passagem, e com isso ela retoma um tema caro a tantos pesquisadores da área. Mas é, além de passagem, também um tempo: isso quer dizer que hoje as fronteiras

não mais se trabalham segundo divisões radicais, cirúrgicas, mas se concebem como demoradas construções da alteridade. Quando Nelson Pereira dos Santos critica o moralismo das "três raças tristes" ou Manuela Carneiro da Cunha fala em mais de cem etnias presentes no Brasil, ouvimos essa eclosão da pluralidade, do grande número, que marca práticas intelectuais de forte corte antropológico, às quais hoje repugnam os numerais baixos porque facilmente portam o simplismo, a fronteira, o preconceito.

Os cortes, as separações, aparecem recorrentemente nos artigos deste número de **Sexta Feira**, e não foi por outra razão que, apresentando-o, quis dar a este signifiante um sentido que talvez complemente o do romance de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, mas que não é exatamente o seu. Estamos num tempo em que mais se corta do que se constrói. Administradores públicos ou privados se gabam das economias que efetuaram, cortando suas folhas de pagamento, mais que das novidades, das construções em pedra ou em alma, que de todo modo não constituem as prioridades desta década. Acredito que ser jovem, nos dias de hoje, ser moço na hora de ingressar no mercado de trabalho, esteja muito difícil. Porque o *ethos* atual é do *downsizing*, do *minimal*, é irromper na cena do mundo num momento não só competitivo, mas fortemente malthusiano, é duro para quem se percebe como um a-mais. Na hora do menos, querer ou ser o mais é entrar de chofre no conflito – é, como dizia Stendhal a respeito de Julien Sorel, ingressar no mundo por um duelo, mediante um escândalo.

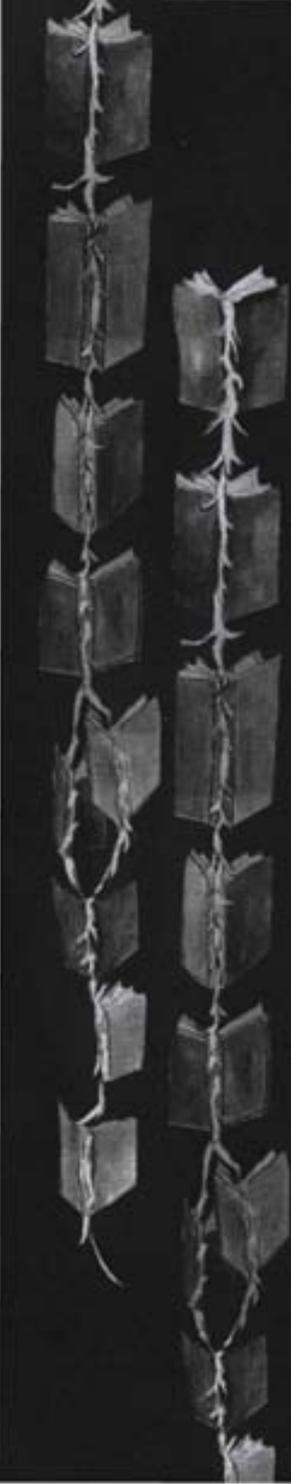
Tenho para mim que aqui reside a qualidade desta **Sexta Feira**. Quem a faz são jovens antropólogos que se atreveram a entrar no campo da produção divulgada com um duelo, a querer – e ser – mais. Estudantes têm, muitas vezes, coragem. Não foram, ainda, cooptados pelo medo. É claro que há estratégias de integração deles no mundo do trabalho – e, sendo este o da academia, num mundo cuja atração é mais o prestígio do que o dinheiro ou o mando –, estratégias que, desde a iniciação científica, vão minando o atrevimento e a disposição ao desafio mediante a expectativa de uma inclusão fácil, oportuna, "gregária", diria Nietzsche, no mercado da ciência. Hoje as instituições envidam o máximo de seus esforços para domesticar uma energia selvagem, por vezes subversiva – e têm tido razoável êxito em tornar a vida mesquinha. Parece que as instituições andaram lendo Norbert Elias, sobretudo *O processo civilizador*, e Nietzsche, em especial a segunda dissertação da *Genealogia da moral*, e dessas grandes obras efetuaram uma aplicação rasteira, integrando-as, cooptando-as num intenso trabalho de elisão e normalização. Mais não preciso dizer.

Porque o que é bom nesta revista é ir no rumo da construção, não no da redução. É mesclar a produção dos estudantes e o diálogo com os artistas, antropólogos e pensadores de sua referência. É associar o cuidado gráfico à veemência dos temas, talvez seja um polaco de tudo isso, enfim, o que faz, desde algum tempo, da antropologia uma das ciências de maior impacto – ou, diria eu, de maior fecundidade – no campo das ciências do homem.

Renato Janine Ribeiro
Setembro de 1998.



JOSE SARAMAGO



É conhecido o caso daquele moço que, sem nunca ter tomado aulas de belas-artistas ou aprendido de mestres particulares, e não dispondo de melhor ferramenta que um simples canivete, em pouco tempo transformava um toco de madeira bruta no mais acabado e perfeito urso de que se rezariam histórias da escultura se fosse objectivo delas ocupar-se de talentos rústicos e paisanos. Aos que se maravilhavam com a rapidez e o jeito, o rapaz respondia invariavelmente: "Não tem nenhuma dificuldade. Agarro na madeira e fico a olhar para ela até ver o urso. Depois é só tirar o que está a mais." O nosso escultor ingénuo dava-nos, assim, duas lições: a lição da modéstia e a lição da generosidade. Revelava-nos o seu segredo de oficina e ensinava-nos como deveríamos proceder para criar um urso: olhar para onde ele não está e, apenas com o olhar, fazê-lo aparecer.

Mas, aí de nós, não há perversidade maior que a dos ingénuos. Este amável moço, tão prestante em explicar-nos como fez, não deixou que lhe saísse da boca uma única palavra sobre como se faz. O urso está ali, vemos-lo, mas entre ele e as nossas mãos há uma muralha de madeira fechada, com nós duríssimos, veios intratáveis, traiçoeiras maciezas da fibra: é por de mais evidente que será preciso muito engenho e arte para abrir caminho. A arte, afinal de contas, não é fácil, o rapaz dos ursos esteve a divertir-se à nossa custa.

Contudo, bem descuidado seria quem se atrevesse a jurar que no interior de cada pedaço de madeira não há um urso à nossa espera. Há, e há sempre. Ainda que não consigamos vê-lo distintamente, ao menos devemos ser capazes de adivinhá-lo, de intuí-lo, aparece-nos ao longe como uma luz instável e lenta, um vago luzeiro, tão vago que mal chega a iluminar-se a si mesmo. Assim foi como me apareceu também o que sobre uma presumível relação entre o antigo canto e um novo romance aqui me propus dizer-vos. Julguei perceber-lhe os contornos, tornar-se nítido e preciso o vulto, cheguei mesmo a pensar que me bastaria estender a mão e tomá-lo firme, mas no momento triunfal em que vou exclamar: "Minhas senhoras e meus senhores, aqui está o urso", verifico que tudo não era mais que ilusão e ludíbrio, e apenas tenho para apresentar isto que aqui se vê, um tronco cortado, um cepo, uma raiz torta. E outra vez a luz começa a pulsar, como um coração que chama: "Tirem-me daqui."

Disse canto, disse romance, e essa relação, esse percurso, essa viagem por espaços, mundos e tempos, desde os poemas homéricos a Marcel Proust ou James Joyce, passando pelas *Mil e uma noites*, pelas epopéias indianas, pelas parábolas dos livros sagrados, pelo *Cântico dos cânticos*, pelas fábulas milésicas, pelo *Asno de ouro*, pelas canções de gesta, pelos ciclos de Roldão, da *Demanda do Graal*, de Alexandre, de Hobin Hood, pelos Romances da Rosa e da Raposa, por Gargântua, pelo *Decameron*, por Amadis de Gaula, pelo Quixote, e também por Gulliver e Robinson, por Werther e Tom Jones, por Ivanhoe e Cinq-Mars, pelos Três Mosqueteiros, pela *Nossa Senhora de Paris*, pela *Comédia humana*, pelas *Almas mortas*, pela *Guerra e paz*, pelos *Irmãos Karamazov*, pela *Cartuxa de Parma*, pelos *Maias*, por Brás Cubas, até agora, até aqui – essa viagem começou um dia, em voz e em grito, à sombra de uma árvore, ou no interior de uma gruta, ou num acampamento de nômadas à luz das estrelas, ou na praça pública, ou no mercado, e depois houve alguém que escreveu o que tinha ouvido, e a seguir veio alguém que escreveu sobre o que tinha sido escrito antes, ouvindo sempre, escrevendo sempre, dispondo palavras em silêncio, infinitamente repetindo, infinitamente variando.



Importa-me pouco a mais do que provável incoincidência desta visão lírica do trânsito histórico de narrativas entoadas, de melopeias, para uma escrita organizada e disciplinada, obediente a regras, a preceitos, a normas, a convenções que nunca o serão menos pelo facto de serem transitórias, substituídas por outras convenções, condenadas por sua vez em lhes chegando o tempo. A evocação que aí deixei serviu apenas para ilustrar, tão persuasivamente quanto fui capaz, o que teria sido a passagem de um canto narrativo à narração escrita. Bem mais difícil me será propor, como hipótese plausível, que o género literário a que demos o nome de romance, tendo chegado ao extremo arco que, como imaginário pêndulo, traçou, se lança agora, retomando, pelo caminho por onde veio, até chegar outra vez ao canto primordial, donde teria de recomeçar a viagem já conhecida, galgando mais uns quantos séculos para o futuro.

Não sou tão desprovido de senso comum. Dinâmica e cinética são programas de um diferente foro do conhecimento, e a literatura, se infinitamente repete, como já foi dito, também infinitamente varia, como foi dito já. Visto o que, no ponto em que nos encontramos, é irresistível recordar aquele Pierre Menard, autor de um *Quixote* literalmente idêntico ao de Cervantes, consoante nos informa Jorge Luis Borges nas suas *Ficciones*, e que, tendo repetido, palavra por palavra, o imortal "Manco de Lepanto" (assim o designamos para não lhe repetir o nome, sina de que por fortuna escapou Camões, pois a ele ninguém, até hoje, ousou chamar "Zarolho de Ceuta"), diz, muitas vezes, coisas bem diferentes, não mais do que por diferentes serem os modos de as entender, neste século XX em que ainda estamos e naquele século XVII em que nunca poderemos estar. Este exemplo mostra-nos que qualquer repetição exacta é impossível e que, na sua viagem de retorno às origens, ao outro extremo do arco, o pêndulo, ainda que percorrendo uma identidade reconhecível, iria deixando atrás de si algo como uma alteridade coincidente, se se pode admitir uma tão grosseira contradição em termos.

ora, se ao romance não é permitido fazer nenhum percurso inverso, se Pierre Menard, tendo fiel e escrupulosamente copiado o *Quixote*, acabou por escrever outro livro, como alcançaríamos nós de novo o canto, o desejado canto, e, se lá chegássemos, que canto seria esse que a nossa boca formaria, ainda que fosse igual a música e que fossem iguais as palavras? Os homéridas não têm mais lugar neste mundo, o tempo é, de todas as coisas, a única que não se pode emendar. Que restará, então? Como iremos inventar o canto novo, esse a que me estou obrigando? E com que pertinência me proporá eu, se essa fosse de facto a minha intenção, anunciar o advento de novas formas literárias, sem cuidar de saber se isso agradaria ou conviria a quem as tivesse de viver e praticar? Chamar Homero aos nossos dias, "homerizar" o romance, terá sentido? Estas perguntas, em si mesmas, e pela ordem em que se apresentam, não são inocentes. Autorizam-me, enfim, a trocar o geral pelo particular, penetrando no único universo de que posso falar com a legitimidade que dá o conhecimento de causa, isto é, no meu próprio e pequeno mundo, o do romance que faço, o seu porquê e o seu para quê.

Comecemos por considerar o tempo. Não este em que nos encontramos agora, não aquele outro que foi o do autor quando escrevia o seu livro, mas o tempo contido e encerrado no romance, e que tão-pouco é o das horas ou dias que levará a ser lido, ou uma referência temporal implícita no discurso ficcional, muito menos um tempo explicitado fora da narrativa, por exemplo, o título que recebeu, caso de *Cem anos de solidão* ou de *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Falo, sim, de um tempo poético, feito de ritmos,

de suspensões, um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo capaz de criar as suas próprias leis, um fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes. Este tempo, repito, é o tempo poético, usa todas as possibilidades expressivas do andamento, do compasso, da coloratura, é melismático e silábico, longo, breve, instantâneo. De um passo assim entendido tem sido minha ambição que vivam as ficções que invento, consciente de que estou querendo, mais e mais, aproximar-me da estrutura de um poema que, sendo expansão pura, se mantivesse fisicamente coerente.

Afirmam músicos e musicólogos que uma sinfonia, hoje, é algo impossível, como o será também, mas isto digo-o eu, esculpir um capitel coríntio segundo os preceitos clássicos. Claro que qualquer pessoa, desde que dotada de habilidade suficiente, estará em posição de contrariar uma tal interdição de princípio, compondo de facto a sinfonia ou esculpindo de facto o capitel: o que dificilmente poderá é levar-nos a acreditar que, fazendo-o, estaria a responder uma necessidade autêntica, tanto no plano da sua criação quanto no plano da nossa fruição. Ora, quem sabe se não deveríamos nós próprios confrontar-nos com a responsabilidade de aplicar a mesma sentença ao romance, afirmando, por exemplo, que também ele se tornou impossível na sua forma por assim dizer paradigmática, prolongada até hoje apenas com variações mínimas, só muito raramente radicais e logo assimiladas e integradas no corpo tópico, o que vem permitindo, com a graça de Deus e a bênção dos editores, que continuemos a escrever romances como comporíamos sinfonias bramhsianas ou trabalharíamos capitéis coríntios.

Mas este romance que assim pareço estar condenando contém acaso em si, e já nos seus diferentes e actuais avatares, a possibilidade de se transformar no lugar literário (propositadamente digo lugar e não género) capaz de receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da filosofia e da ciência, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão, como o foram, para o seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica.

Porventura estarei caindo num erro de perspectiva, se tenho em conta a crescente e parece que irreversível especialização, já quase microscópica, das aptidões humanas. Não é impossível, porém, que essa mesma especialização, por força de mecanismos ou impulsos de compensação, e talvez como condição instintiva de sobrevivência e de reequilíbrio psicológico, nos leve a procurar uma nova vertigem do geral em oposição às aparentes seguranças do particular. Literariamente, porque é só de literatura que estou falando aqui, talvez o romance possa restituir-nos essa vertigem suprema, o alto e extático canto duma humanidade que ainda não foi capaz, até hoje, de conciliar-se com a sua própria face.

E assim concluo. Manejando o meu canivete rombo, aparei e escavei o pedaço de madeira que aqui trouxe. Juro-vos que via o urso antes, via-o perfeitamente, juro-vos que continuo a vê-lo agora. Mas não tenho a certeza – culpa minha – de que o vejais vós. Provavelmente saiu-me a estatueta de um ornitorrinco, esse mamífero desajeitado, com bico de pato, feito de peças soltas de outros animais, desconforme, bicho fantástico – ainda que não tanto quanto o homem. Este que somos quando escrevemos romances, ou os lemos. Interminavelmente.

Ilustração de
Domenico Lancellotti

Este texto é parte da Conferência dada por José Saramago na Universidade de Brasília em 1997 por ocasião do título de Doutor Honoris Causa a ele conferido pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura dessa Instituição.

CAMPO E CONTRACAMPO

A tela caleidoscópica de Nelson Pereira dos Santos

Favelas cariocas, trilhos da Central do Brasil, metrópoles caóticas, sertões esvaziados, aldeias tupinambá quinhentistas, terreiros de Umbanda, porteiras sertanejas, cárceres políticos: Nelson Pereira dos Santos envereda-se pelas fluidas margens do Brasil. Num mapa caleidoscópico, fronteiras recombinam-se interminavelmente, a partir de elementos culturais que, a cada chacoalhar de sua lente, reinventam um novo cenário habitado pelas ambigüidades, conflitos, confrontos, misturas e fissuras do personagem brasileiro.

Para além das fronteiras territoriais, políticas, econômicas, sociais e culturais, Nelson Pereira transita por entre diferentes estilos e correntes cinematográficas. Sua obra não obedece, pois, a uma linha unívoca. Os roteiros, a fotografia, o cenário, a encenação são singulares a cada caso, revelando uma autoria que se dá pela apropriação de diferenças – temáticas e estilísticas.

Seus primeiros filmes estabeleciam proximidade com o universo do Neo-realismo italiano, levando a câmera para a rua e, à sua frente, não apenas atores profissionais, mas também moradores das favelas e personagens imersos na cultura popular do samba e do carnaval. *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* desviam o foco para o subúrbio do mapa carioca. Com *Vidas secas*, esse deslocamento é radicalizado para as margens do mapa brasileiro e irriga a semente que posteriormente fará aflorar o Cinema Novo.

Nos anos 70, a produção do cineasta ganha ares mais lúdicos, representando a realidade social com alegorias e metáforas que criam novas estratégias de demarcação de fronteiras culturais e abismos sociais, seja pela antropofagia, em *Como era gostoso o meu francês*, ou pelo sincretismo de *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos milagres*, entre outros.

Os anos da ditadura fizeram exacerbar as metáforas com o objetivo de driblar a Censura, porém, diz o cineasta, o público tampouco decodificava as mensagens críticas de seus filmes. Em meados dos anos

80, Nelson Pereira retoma Graciliano Ramos – *Memórias do cárcere* (1985) –, recompondo a ditadura getulista, tocando, assim, nas feridas ainda recentes do período militar.

A ditadura cerceou a liberdade de expressão das artes no Brasil, mas não impediu uma enxurrada de filmes nessa época. Já nos anos 90, apesar da ausência da Censura, Collor protagonizou a seca na produção cinematográfica, promovendo a escassez de recursos e estreitando as margens do cinema nacional. Nesse solo estéril, foi ousada a escolha de Nelson Pereira de transpor para a tela a densa mata da linguagem de Guimarães Rosa. Não é sem tristeza que o diretor nos confessa o naufrágio da travessia entre a literatura roseana e o seu filme. O mistério das palavras de Guimarães continuou silenciado, guardado na canoa da literatura, na inacessível *A terceira margem do rio*.

A região fronteira entre cinema e literatura é um território exaustivamente explorado na obra de Nelson Pereira dos Santos. É grande a lista de escritores consagrados nos créditos de seus filmes: Graciliano Ramos (*Vidas secas*, *Insônia* e *Memórias do cárcere*), Nelson Rodrigues (*Boca de Ouro*), Machado de Assis (*Azylia muito louca*, adaptação do conto *O alienista*), Hans Staden (*Como era gostoso o meu francês*, roteirizado a partir das memórias deste e de outros cronistas do período colonial), Jorge Amado (*Tenda dos milagres* e *Jubiabá*), Guimarães Rosa (*A terceira margem do rio*) e Gilberto Freyre (prepara, atualmente, a série televisiva – filmada em 16 mm – sobre *Casa-grande e senzala*).

Nas fronteiras da linguagem – literatura e cinema, realidade e representação, ficção e documentário, passado como alegoria do presente –, o cinema de Nelson Pereira dos Santos toma para si as ambigüidades próprias do universo cultural brasileiro. Mas, se a diversidade é seu mote, há a permanente busca do popular, unicidade que alinhava toda a sua obra, seja para retratá-lo (explorando os recursos do documentário), problematizá-lo (tematizando os conflitos e diferenças sociais) ou representá-lo (por meio do samba, do carnaval, do rádio, das religiões afro-brasileiras, dos subúrbios, do sertão etc.).

A trilha percorrida pelo cineasta é então margeada pela aridez da caatinga, pelos confrontos sociais, pela secura das histórias de Graciliano Ramos e, do outro lado, pela sensualidade do mar da Bahia, do Rio de Janeiro, pelas genitálias mestiças de Jorge Amado e sarcásticas de Nelson Rodrigues. Como os Tupinambá, ele os devora a fim de criar para si uma especificidade calcada na diversidade. Tal o seu Brasil povoado por sertões silenciosos, orixás furiosos, índios canibais, sambistas, loucos e comunistas. Este caleidoscópico que persegue terceiras margens – a mais perfeita transposição de um código para outro – permanece, todavia, interminável e por fazer, anunciando mais e mais possibilidades de olhar.

Você está em vias de dirigir uma série (em 16 mm) para a televisão sobre a obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*. Apontado como grande autor do mito da democracia racial, ele faz a análise da sociedade escravocrata, privilegiando uma ótica da complementaridade em vez dos confrontos sociais. O conjunto de sua obra, nos parece, enfatiza os conflitos. Como isto se resolve nesta adaptação?

Eu acho que o Gilberto Freyre é muito atento aos conflitos sociais. É terrível a forma como ele se refere às relações entre senhor e escravo, entre plantadores de cana e criadores de gado, entre donos da terra e jesuítas, que representavam polarizações de situações sociais bem definidas. E também a questão fundamental da monocultura contra a natureza, que, desde a Colônia, continua até hoje. De novo a seca – um filme velho esse (*riscos*) –, e qual é o problema? Continua sendo a questão da terra.

Como você vê essa questão da mistura como um tesouro específico do Brasil?

O pensamento dele não envelheceu. O livro do Gilberto Freyre foi uma insurgência, no meu entender. É bom lembrar as proporções do mundo pensante no Brasil: quando o livro saiu, tinha 1000 exemplares, quantas pessoas leram? Mas de qualquer forma, para aquele grupo selecionado, no Rio de Janeiro, foi uma comoção. Todos os intelectuais, com exceção do Tristão de Ataíde, reagiram àquele livro incrível, monumental, aquela coisa bem à moda de Euclides da Cunha, que citava autor para burro, só usava palavra proparoxítona; porque cientista tinha que ser assim. Aliás, outro que eu gosto muito é o Augusto dos Anjos, que é um poeta proparoxítono (*riscos*).

O que o Gilberto Freyre fez, que nenhum outro fez, foi separar raça e cultura, porque na época ainda persistia o pensamento imbecil, quer dizer, “o brasileiro é miserável, pobre, feio porque é fruto de três raças tristes”. E outro dizia assim: “é por causa do clima”. Hoje parece ridículo esse tipo de pensamento, mas isso existia e predominava na cabeça das pessoas, dos homens de poder, de qualquer direção de cargos do saber. Gilberto Freyre disse que não era só isso, o problema é a distribuição da riqueza, a terra, a monocultura, desde o começo. A sociedade foi instaurada de fora para dentro por meio da família aristocrática portuguesa. E isso permaneceu. Depois veio a tese dele – que não é só dele – do tempo tribio, quer dizer, o passado está aqui, como o futuro daqui a pouco vai ser isso também. Não são fases da vida compartimentadas, vocês são antropólogos, vocês sabem disso. Duzentos, trezentos, quatrocentos anos numa sociedade é nada. É uma mixaria de tempo, não dá para mudar assim, não. Então permanecem todas as características daquelas famílias, inclusive na política, o autoritarismo, o mandonismo. Minha leitura do Gilberto Freyre segue à risca o que ele diz, o que ele responde às críticas. A estrutura econômica da sociedade é que não permite, como não permitia

no começo, a agricultura de subsistência. Até hoje é a mesma coisa, faz esse povo infeliz, faminto, pobre e oprimido. Essa é a base de sua tese.

As adaptações de obras literárias estão presentes em grande parte da sua filmografia. Como foi possível traduzir, por exemplo, a literatura de Graciliano Ramos para a linguagem cinematográfica?

Graciliano não se envolve, possui cabeça de cientista. Como nenhum outro, ele tem um poder de distanciamento, de análise e de auto-análise também. É curioso, todo livro do Graciliano começa com a questão do método. Em *Memórias do cárcere*, o primeiro capítulo é sobre isso, quer dizer, eu vou contar fatos, falar a respeito de pessoas, e tudo isso aconteceu dez anos atrás. Eu perdi o manuscrito e só agora decidi contar. Estava preocupado, não queria contar porque havia várias coisas: uma, eu vivi com várias pessoas e está todo mundo vivo aí; mas eu vou contar só do meu jeito. Isso poderá ofender, magoar os outros; mas eles também têm todo o direito de contar a versão deles, eu vou contar a minha. Número dois, falavam da censura, mas não foi a censura que me inibiu, não. Porque entre a gramática e a censura há muito espaço para um escritor. Quem quer justificar a impotência, a incompetência, a inapetência, alega a existência da censura. Ele termina dizendo assim: "Eu vou usar o pronome obrigatoriamente, aquele pronome antipático, a primeira pessoa do singular, mas eu prometo que vou me esconder atrás dele para melhor observar o outro". Para finalizar, "como eu já estou com o pé na cova, eu vou contar tudo...".

Graciliano não se envolve, não se empenha. Por exemplo, *Vidas secas* é o seu único livro narrado na terceira pessoa, porque ele não é o pária. Graciliano é fazendeiro, na família dele teve prefeito. Ele tem uma visão exterior, embora seja onipotente como narrador. Ele vai na cabeça do Fabiano, na cabeça da Dona Vitória, dos meninos e até da cachorra. Conta como a cachorra estava se sentindo na hora que morreu.

Ele sempre teve esse poder que só o cinema tem, o cinema é que é onipotente, que pode se colocar onde quiser.

O filme *Memórias do cárcere* tentou se apropriar dessa objetividade, dessa exterioridade.

Você usou bem a palavra apropriar-se. Eu me pergunto sempre qual é o primeiro passo para uma adaptação: a apropriação do livro. Eu li tanto *Vidas secas* que parece que fui eu que escrevi. Porque eu tomei conta, ficou minha aquela história, eu que inventei aqueles personagens, e aí eu uso a linguagem do cinema para expressar aquilo. Evidentemente, o principal já fora feito por Graciliano, o que eu tinha que fazer era encontrar uma equivalência na linguagem concreta do cinema com o que ele fez na literatura. Ele usa a poderosa palavra, ela é tudo. São poucas palavras... e ele cria tudo aquilo.

Em *Como era gostoso o meu francês* também há um diálogo evidente com a literatura?

Em *A terceira margem do rio* e *Como era gostoso o meu francês*, a relação é diferente, tem uma liberdade muito maior. *Como era gostoso...* é uma invenção minha, evidentemente baseada em todos os cronistas da época: Hans Staden, Jean de Lery, os jesuítas, mas basicamente é a aventura de Hans Staden. Aquele filme é uma parábola sobre a ditadura, então era preciso inventar. No final eu fiz com muita ironia e virou uma comédia. Era para ser um filme épico, mas eu não tinha dinheiro para contratar índio (*risos*).

Foi engraçado, esse filme passou nas universidades americanas e eu contei ao pessoal de cinema de lá a história de que eu ia fazer o filme em co-produção com a França, mas na última hora ela não entrou e eu fiz o filme assim mesmo, com a metade do orçamento. Daí eu falei: se o filme fosse um livro, no final teria uma errata: no lugar de ver cinco índios, veja cinquenta, no lugar de ver cinquenta, veja quinhentos... (*risos*); "Mas por que é que você fez assim mesmo?" Ah, porque eu estava apaixonado pela atriz principal e quis fazer o filme. Isso na cabeça de americano... eles não engolem, de jeito nenhum.

Os filmes dos anos 70, entre eles *Como era gostoso...* e *O amuleto de Ogum*, abordam realidades culturais muito diferentes dos padrões ocidentais. O que significava trazer à tela temas como a antropofagia e o "corpo fechado"?

O amuleto... é um cinema mais organizado, com uma linguagem mais clara. O primeiro roteiro do *Como era gostoso o meu francês* eu escrevi logo depois de *Vidas secas*, quando, em Cannes, conhecemos os produtores franceses e eu propus esse roteiro como uma possibilidade de co-produção.

Fome de amore, *Azyllo muito louco* têm uma linguagem metafórica, como consequência da ditadura mesmo, a tentativa de fazer o mesmo discurso no conteúdo com uma forma que pudesse tapear a censura. No fim a gente não tapeou ninguém, a censura deixou passar porque o público não entendia nada (*risos*), era isso o que acontecia. De qualquer forma, a gente continuou trabalhando, fazendo cinema, no exercício da linguagem, porque é como o pianista, tem que tocar todo dia, não pode parar, o escritor não pode parar de escrever, só o cineasta fica três, cinco anos sem filmar.

Com relação a *O amuleto...*, tenho que contar uma história paralela. Minha mulher foi antropóloga, professora na UFF [Universidade Federal Fluminense], e começava a fazer na época uma grande pesquisa sobre as religiões populares, as conversões religiosas no Brasil, e eu acompanhava essa pesquisa.

Uma coisa curiosa é que, **quando eu fiz o *Rio 40 graus*, eu estava morando na favela (fazia as seqüências e ficava por lá) e eu via a Umbanda rolando, os trabalhos na encruzilhada. Mas o meu filme não via, a minha câmera não via. Para**

mas interessavam apenas as relações sociais, o operário, o malandro, a polícia, o menino, o turista, era isso o que eu estava vendo. E de expressão cultural só o samba, que naquela época ainda era marginalizado. Depois é que a escola de samba virou *show* de televisão.

Quando eu fiz *Rio 40 graus*, a população favelada de todo o Rio de Janeiro era da ordem de 200 mil habitantes. Hoje só a Rocinha tem isso, e em todo o Rio há 2,5 milhões de favelados. Acho que a coisa complicou demais. A favela do *Rio 40 graus* era quase rural, tinha o barraco, o galinheiro, a criação, até cabritos, uma horta... Hoje é uma coisa ligada à outra.

Como se deu a influência do Neo-realismo na produção nacional da época?

O que aconteceu foi que a dieta do cinema americano era muito pesada, como voltou a ser hoje. E de repente estourou o Neo-realismo, foi um acontecimento que vocês não podem imaginar. Depois, em menores proporções, foi a Nouvelle Vague. Em São Paulo tinha uma colônia italiana muito grande, então comprava-se filme italiano, tinha de tudo, era fantástico. A Vera Cruz montou um esquema de produção imitando Hollywood, enquanto os italianos estavam ensinando uma produção de filmar na rua com poucos recursos. Os americanos correram para a Itália, muitos atores, muitos diretores. Ingrid Bergman foi e casou com o Rossellini, ela era a deusa de Hollywood, fantástica deusa anglo-saxã, vai lá e casa com um italianinho perturbador, transgressor, marginal (*risos*)! Balançou a roseira de Hollywood. A influência foi muito forte, não tanto no plano estético, mas no plano da produção. E isso depois vai originar a frase do Glauber: "uma idéia na cabeça, uma câmera na mão". O cinema imperfeito, mas ligado à própria realidade, ao seu povo, à sua história, à sua tradição etc.

A Europa, devastada pela Segunda Guerra Mundial, constituiu um cenário crucial para o surgimento do cinema neo-realista.

Como isso se realizou no *ser* dos trópicos brasileiros?

Eu queria dizer que aqui a gente vive num permanente pós-guerra. O que é o Neo-realismo? A família destruída pela guerra, não é isso? Uma sociedade completamente perturbada, e foi a guerra que fez isso. Agora, aqui não precisa a guerra, não...

Assim como o Neo-realismo italiano, em que medida o cinema americano esteve ligado à identidade de seu país?

É possível imaginar a cultura americana sem o cinema americano? É difícil, não? Há uma tese que diz que a sociedade americana nasceu de um filme chamado *Nascimento de uma nação*. Todos os valores e princípios que estavam ali são os da sociedade americana. Já eram praticados, mas acho que eles não tinham consciência. O cinema sedimenta. É a bíblia que estabelece como fica o país. Por isso o cinema é importante

nos EUA para o comportamento individual, ele sempre está dizendo o que fazer ou dando uma idéia. Em qualquer questão social, o cinema está presente com vários pontos de vista. A juventude, a mulher, a raça, a guerra do Vietnã, a droga, enfim, tudo isso é discutido.

No caso do Brasil, nós precisamos ter um cinema assim, eu acho que não vai ter identidade enquanto não existir um cinema para isso. Porque a televisão tem uma outra função, que é a de vender produtos, ela não quer tocar em nenhum assunto, a ideologia da televisão é a ideologia da publicidade. Nada de assunto controvertido, de questões que possam agredir um lado ou outro, como o político quer saber de agradar a todo mundo. O cinema tem outra função porque é resultado de uma procura artística, é independente.

Voltando à questão da literatura, Jorge Amado é outro autor que esteve presente nos créditos de muitos de seus filmes.

É, há um deus cultural aí que se chama Jorge Amado. Nós, paulistas, não gostamos muito dele, porque tem essa coisa do baiano... No tempo do Estado Novo, Jorge Amado era proibido e os livros dele eram devorados, clandestinamente, porque eram muito abertos para a relação amorosa, a liberdade, a política. Adolescente só pensava nisso. No começo, os livros de Jorge Amado tinham como *happy end* entrar para o Partido Comunista. Ele dava toda uma idéia de um Brasil que a gente não conhecia, prisioneiros do asfalto, do colégio, da casa, do clube, do bairinho... São Paulo tinha 500 mil habitantes, era muito fechado. Aqui no Rio, todo cineasta, todo produtor queria fazer um filme do Jorge Amado, cada um tinha um projeto...

E Glauber Rocha? Pode ser reconhecido como um outro deus cultural brasileiro?

O que o Glauber teve de poderoso foi a sua linguagem, ele mexeu com a própria linguagem do cinema. O texto dele é poético, é poderoso, é muito bonito. Ele tem um cinema muito falado. O texto tem uma presença muito importante. **Eu, pelo contrário, economizo palavras, sou mais graciliano.** Em *Vidas secas*, as primeiras falas são fora de campo, depois é que aparecem mais.

Como você vê o papel do cinema nacional como revelador da(s) cara(s) do Brasil?

É importante que o cinema nos familiarize com a nossa própria cara. Uma grande questão brasileira é a esquizofrenia nesse plano. Conheço pessoas que são negras que foram educadas para serem brancas, se olhavam no espelho e se viam brancas. E essa questão, até hoje, está muito delicadamente tocada. O preconceito e a discriminação fazem com que haja uma vergonha em relação a nós mesmos, não gostamos de nos ver. **Um filme como *Central do Brasil* nos mostra que somos todos bonitos - um velho, um pobre são bonitos - porque o olhar do diretor é um olhar de amizade, de confraternização com o próximo.**

Nos meus primeiros filmes, a gente estava buscando essa cara no Di Cavalcanti, no Portinari, eles põem essa gente de uma maneira tão bonita... O cinema recusava isso, tinha que ser cômico, malandro como o Grande Otelo, para ser tripudiado, gozado; ou então não ser nada, uma sombra. Nos tempos da Vera Cruz, o preconceito tinha uma explicação técnica. O negro não podia ser ator porque tinha que ter muita luminosidade; então, para contracenar com um ator branco, estourava a luz. Ora, francamente! Um sujeito moreno tinha que oxigenar os cabelos pretos porque dava muito contraste. Se você pega um filme daquele, a pele do rosto não tinha porosidade porque havia uma massa de base cobrindo. Outra coisa: a língua portuguesa não é cinematográfica. A minha geração teve que lidar com tudo isso para poder fazer cinema no Brasil, esse tipo de pensamento era coisa sedimentada. Agora o cinema brasileiro está demutando esse monte de preconceitos contra o cinema, contra a própria existência.

Como professor de cinema na UFF, como você analisa essa nova geração de alunos?

A grande maioria não quer saber do Cinema Novo (*risos*). Eu estou cometendo uma injustiça com eles! Eles têm uma necessidade muito grande de se expressar, de encontrar um caminho próprio, mesmo que não tenham uma visão política ou sociológica, graças a Deus, porque ela atrapalhava o discurso e era muito chata. As personagens, as histórias são brasileiras, esta geração está descobrindo novas dimensões de geografia social.

No seu entender, existe uma especificidade no cinema brasileiro recente?

Bom, eu acho que ele é primeiro pluralista. Em comparação ao tempo do Cinema Novo, parece que todo mundo combinava, mas o que tinha era uma realidade diversa, a ditadura provocando um movimento libertário. Era tudo proibido estimulando uma busca da própria origem cultural, da história etc. Enquanto hoje há muitos filmes diferentes entre si. Os realizadores estão mais livres para fazer o que realmente sentem, com o material que estão familiarizados, vindo de suas experiências de vida. Essa é a primeira característica do cinema hoje. Tem filme de direita também, naquela época a gente era obrigado a fazer filme de esquerda (*risos*), também existe filme com pensamento conservador, por que não?

Quais filmes você destacaria na produção atual?

Vou te dar um panorama para você ver como os filmes são diferentes. Há o filme do Beto Brant, *Os matadores*, que eu adorei porque tem uma paisagem nova: a fronteira, que é um lugar mágico, de aventura, aquele "portunhol", o contrabando... Aquilo é o Brasil do tempo de *Memórias de um sargento de milícias*, a lei ali é a dos grupos, dos homens, não existe lei escrita nem instituições.

Guerra de Canudos é um filme que principalmente respeita a história, quer dizer, o bandido é o Exército. Ele

tem uma relação com a atualidade: quando os soldados entram em Canudos, eu vi os PMs entrando na favela. Eu presenciei ainda a relação do filme com o público: fui ao Recife e o cinema estava lotado, o pessoal delirando. Especialmente para o nordestino, o filme tem essa recuperação da honradez do Nordeste, aquele que luta até o final... O nordestino foi tão discriminado e depreciado na migração ao sul, e o filme dá uma levantada nisso. Tem muita coisa que eu não gosto, mas não preciso dizer, porém é um filme que existe, que tem a sua história dentro do mercado.

Outro filme bastante interessante é *Um céu de estrelas*. Um outro, do meu amigo Luís Carlos Lacerda, *For All* é uma chanchada estilizadíssima. Não foi bem de bilheteria, não sei por quê, é um filme bem curioso. Tem muita liberdade, está tudo lá, a história de uns americanos, numa cidadezinha pequena, que tomaram conta de todas as mulheres, e os homens de Natal ficavam brigando com eles, mas tudo isso numa comédia. O filme é bem-feito, uma produção maravilhosa. Um outro estilo, completamente diferente.

O que é isso companheiro é um filme que dá um tratamento muito livre a uma realidade que aconteceu há pouco tempo e isso criou uma polêmica muito grande. É um bom filme, mas tem a ótica do filme americano, porque os heróis são os americanos. É pensado para ganhar um público dos EUA. A configuração do terrorista, por exemplo, é igual à de todo filme americano: ele é um louco, está completamente fora de qualquer coisa. A única explicação que um americano médio encontra para um terrorista: "por que esse maluco coloca uma bomba para demubar um avião? Ele é louco, um cão raivoso". Enquanto nós, brasileiros, temos a informação na história de que o militante estava numa ação política.

Eu gosto muito de *A ostra e o vento*, é um dos melhores filmes, muito bonito.

Em *Central do Brasil* há um olhar generoso em relação ao povo, a temática do desvalido, do oprimido, do excluído. Ele descobre um valor ético muito grande no povo, naquelas personagens.

Em *Como era gostoso o meu francês*, como se deu a construção de uma representação da realidade social?

O filme é na verdade uma metáfora da colonização. A relação do poderoso que tem pólvora e do outro que quer a pólvora e não vai ter nunca. **O caminho do Tupinambá para usar a pólvora era muito comprido, ele tem que devorar o cara que usava o canhão para assim ter os poderes daquele guerreiro, mas isso demora muito.** Ele vai perder a guerra, naturalmente: E também na relação que se estabeleceu entre colonizador e colonizado ficou uma marca do genocídio, sendo então impossível a reconciliação. É uma história metafórica dessa relação e da permanente colonização cultural, que hoje é a globalização.

Se pensarmos numa representação do próprio cinema brasileiro, há algum filme em sua obra que tematize essa questão?

O amuleto de Ogum foi uma tentativa de fazer um cinema ligado ao que chamamos popular, no sentido do que realmente existe. Entrar ali e ver como é que se lida com os santos, como é a mediação desses santos.

O personagem que tem o corpo fechado representa tudo o que gostaríamos de valorizar: em primeiro lugar, a liberdade da vida, quer dizer, dá um tiro e não morre nunca; e também a relação com a mãe, enquanto ela vivesse ele seria imortal.

No começo e no final do filme há o ceguinho que conta a história. Na época havia uma piada em que o ceguinho era agarrado por bandidos que pediam que ele contasse a história de Pedro Álvares Cabral ou uma pornográfica, que era justamente o que a ditadura pedia: filme histórico ou pornográfico. Então o ceguinho resolve contar esta história de *O amuleto de Ogum*. No final ele diz: "E quem não gostou que vá para a puta que o pariu!", e tentam matá-lo, mas ele é o contador de histórias e ao mesmo tempo é o cinema brasileiro: não morre, sai independente e atravessa a rua cantando aquela música do Dominginhos, que é bonita, "se me der na cabeça eu volto, se me der na cabeça eu morro, mas eu volto para a curtir, eu volto, eu volto".

Por que você escolheu, para falar do cinemalatino-americano, o cinema mexicano no *Cinema de lágrimas*?

Eu fui convidado pelo Instituto Britânico para fazer a história do cinema da América Latina. O problema é que há tantas culturas, tantos cinemas na América Latina quanto os que existem no mundo inteiro. Então eu tive que optar por um momento da história do cinema e me inspirei num livro da Sílvia Oroz que se chama *Melodrama e o cinema de lágrimas*, em que ela faz uma análise do melodrama naquela época dos anos 30 aos 50 e suas raízes populares. E ela parte do princípio de que o melodrama é a linguagem do cinema, que sem ele o cinema não existiria. "O melodrama é a tragédia do pobre", a tragédia é do rei, do nobre; o melodrama é de qualquer um, da dona de casa, do motorista... Eu trabalhei em cima dos mitos do melodrama: o amor, a relação que você inventa e enriquece; depois a paixão, que é perturbadora, não respeita nada, as convenções, ela é devoradora, leva ao abismo; depois é o incesto, ela analisa como esse mito é popular, porque o incesto não é uma invenção do Édipo, existe na realidade da América Latina, na promiscuidade em que vive o povão na miséria, então tem uma relação muito forte com a realidade social; o outro mito é o da mulher, ela é um mistério, tem a mulher boa, a santa, e a mulher má... Aquela mulher má é genial. Naquela época todos os filmes eram femininos, com papéis de mulher.

Eu escolhi o melodrama porque era a época de ouro do cinema na América Latina. Nesse período,

principalmente no México, havia uma base industrial, com tudo o que tinha em Los Angeles, e excelentes diretores, fotógrafos, atores. Eles também tinham uma cadeia de distribuição, os filmes passavam em São Paulo, na avenida São João, de um lado tinha o cinema Ritz e do outro lado só passava filme mexicano. Era o cinema preferido da minha tia, da minha mãe, da minha irmã e eu achava chato pra burro ver aqueles filmes com as mulheres chorando... *(risos)*, eram filmes que diziam muito a elas.

Eu quis fazer um filme sobre essa fase do cinema latino-americano porque não dá para contar tudo. É a história de um cara que vai procurar o filme que a mãe dele viu no dia em que se matou. Já começa com melodrama *(risos)*... Ele se apaixona pelo garoto que é pesquisador. Eu me diverti muito fazendo o filme, mas foi um fracasso total *(risos)*.

**Como você teceu a ligação com a literatura roseana em
*A terceira margem do rio?***

A terceira margem... é uma adaptação que eu fiz realmente inventando. Guimarães Rosa inventou muito e eu achei que podia inventar também. A primeira coisa foi juntar cinco contos numa história só. A segunda foi sair da geografia rural e ir para a cidade. No desenrolar, as pequenas narrativas dos contos são vividas pelo mesmo núcleo familiar.

Mas tive muita dificuldade, foi meu primeiro filme depois do Collor, eu fui buscar dinheiro na França, na televisão, ajuda no Ministério da Cultura francês, no Brasil não tinha nada. Foi difícil, eu tive que reduzir muita coisa, e o filme ficou por aí.

O que é interessante em Guimarães Rosa e que eu consegui transpor muito pouco para o cinema é esse permanente mistério na vida: nada se explica, as coisas vão acontecendo. A gente vive mais assim do que com explicações, com relação de causa e efeito.

**De que forma você utiliza elementos do documentário
para fazer seu cinema ficcional?**

Na ficção, você decide primeiro onde fica a câmera, depois se compõe o quadro. Nas filmagens de *O amuleto de Ogurn*, os personagens ocupavam o espaço e a gente se virava com a câmera na mão. Lembro-me de um domingo de filmagem, com muita festa, e a equipe acompanhando na birita; comia-se, filmava-se e bebia-se, tudo junto. A coisa melhor do mundo, como é bom filmar assim! Não tem a coisa amedrontadora do cinema, o aparato, a câmera, os refletores, que parece polícia: "Não pode passar! Sai daqui!" É uma interferência muito forte.

A proposta de *Vidas secas* era fazer de conta que aquilo não era uma câmera, tirando toda a artificialidade e se integrando. Quer dizer, a câmera vira personagem também, quem está filmando fica junto, então as

pessoas se comportam de uma forma espontânea. Acho que é importante chegar, nesse tipo de cinema, a uma situação como essa.

A equipe de *Vidas secas* tinha no máximo 15 pessoas, com os atores, e a Baleia (*risos*). Era assim, não tinha refletor, a lente nua, a fotografia do Luís Carlos era de Cartier-Bresson: a luz é a do rosto e o que vier tudo bem. Até dentro da casa era preciso esperar a posição do sol para conseguir luz. E a gente trabalhava sempre no limite, com pequena tolerância focal (2, 1.8). Na seqüência na cadeia, a luz era aquela fogueirinha, na hora de rodar a gente punha uma bucha com gasolina para a fogueira ficar mais forte e a luminosidade no rosto do ator dar certo.

Fazia tudo com a luz estourada, porque antes eu trabalhava no esquema de Hollywood: quando o fundo estourava de luz em relação ao que estava sendo filmado, usava-se o filtro que cortava 50% da luminosidade e o rosto tinha que ser iluminado com rebatedores. A lente nua não tem filtro, mede a luz pelo rosto, o resto não interessa. Foi uma briga com o laboratório, eles achavam que estava errado. E até hoje, toda vez que eu vou fazer uma cópia do *Vidas secas*, tenho que ir dizer a marcação de luz porque eles querem equilibrar e lá no fundo está estourado, então fica tudo preto, não vai equilibrar nunca! E por que o fundo tem que estar estourado? Para não haver nuvem e o céu ficar branco. Na experiência que eu tive antes, tinha um céu com umas nuvens gordas, e você está falando de seca com aquelas nuvens, é um absurdo! Então tem que eliminar o céu e ficar branco, borrado de luz.

Em *Vidas secas*, a opção estética está vinculada ao conteúdo do filme. Essa é uma regra ou um caso particular?

Não sei se todos são assim, mas acho que existe gente com essa preocupação. Eu acho que cada filme deve buscar sua equação. O *Vidas secas* foi feliz nisso. A equação de uma câmera e três pessoas durante nove meses, ficamos completamente integrados. E do ponto de vista estético, nós tínhamos o equipamento necessário. Acho que foi o filme mais feliz nessa equação.

No caso de *A terceira margem...*, eu tive que mudar várias vezes. Tudo dava errado, estava prevista para o final uma chuva da Amazônia, e daí caem barracos na Rocinha... Mas não havia condições de fazer, o corpo de bombeiros de Brasília não tinha água, então nem choveu. Os bombeiros subiam; acabava a água e tinham que descer. Acabamos usando uma hélice de avião que era da universidade e jogamos uma poeira vermelha no lugar da chuva. A equação foi completamente errada no *A terceira margem...* E ainda tinha o seguinte: quem mandava era a menina. Tinha duzentos figurantes e a menina dizia "não quero filmar" e não tinha jeito. Ela tinha 3 para 4 anos. Ia embora todo mundo, esperava outro dia, voltava... Difícil.

Entrevista realizada por Edgar Teodoro da Cunha, Florencia Ferrari, Renato Szrutman e Valéria Macedo, em 22 de junho de 1998.

* Edgar Teodoro da Cunha é bacharel em Ciências Sociais, mestrando pelo Departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP e pesquisador do Grupo de Antropologia Visual-USP; Florencia Ferrari, Renato Szrutman e Valéria Macedo são integrantes do corpo editorial da *Sexta Feira*.

PAUTA TONICO LEMOS



AMOR

Romanceiro



ericu

arcia



gitanos

uma poesia que vem da poesia
da música de uma cultura cigana

Florencia Ferrari

L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne. De la science à l'écriture, il y a une troisième marge, que la science doit reconquérir: celle du plaisir.¹

Roland Barthes (1984)

Este ensaio resulta da vontade de aliar o rigor do estudo ao prazer da leitura, trazendo uma perspectiva antropológica para compreender e apreciar o *Romancero gitano*, livro de poemas de Federico García Lorca. Embora não intencionalmente, estes escritos coincidem com o centenário do nascimento de García Lorca (1898-1936), que vem causando um grande rebuliço na Espanha e em todo o mundo. Sua biografia está sendo recuperada, grande parte de seus livros estão sendo reeditados e homenagens afloram no âmbito teatral, musical, poético e político.

A aproximação da ciência com a literatura cria, como diz Barthes, um objeto novo, que já não pertence a nenhuma das duas e que, por isso, se apresenta num estado de flutuação em que as regras vão sendo descobertas à medida que traçamos a interpretação. O *Romancero gitano*, escrito entre 1924 e 1927, é considerado o livro de poemas mais lido e mais recitado de toda a literatura espanhola (Gibson, 1998). O livro traz uma série de 18 poemas que versam sobre a cultura *gitana* – os ciganos do sul da Espanha. Lorca canta, numa espécie de metalinguagem, a vida dos *gitanos* da Andaluzia: trata-se de uma cultura essencialmente musical. Os poemas parecem acompanhar essa tradição trazendo um ritmo implícito; escutamos de fundo, com um pouco de fantasia, o flamenco que brota da *guitarra gitana*².

Neste debruçar sobre o imenso universo poético com um olhar especialmente voltado para a etnografia, cria-se espaço para que os dois campos dialoguem, justificando convergências e evidenciando diferenças. James Clifford traz aproximações da literatura com a etnografia, chamando a atenção para os escritos de Heródoto e Montesquieu acerca da Pérsia (Clifford & Marcus, 1991). Eles teriam um “olhar obli-

¹ “A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo, que não pertence a nenhum outro. Da ciência à escrita, há uma terceira margem que a ciência deve reconquistar: a do prazer.”

² No último ano, foram lançados diversos discos de músicos e grupos de músicos espanhóis (*gitanos* e não-*gitanos*) que resgatam o flamenco, resignificando-o de formas variadas. Chano Domínguez, pianista, apropria-se dele mesclando-o ao jazz, tendo como resultado *Hecho a mano*; Javier Ruibal entrega-se à tradição da *guitarra española* e das palmas e lança *Contrabando*; Ketama, grupo formado por jovens de uma família *gitana*, traz, num viés mais comercial, *Konfusión*. A cultura *gitana* entranhou-se na espanhola, e os frutos desse enlace emergem na música, na arte e na poesia.

quo" sobre os fenômenos que contemplam, o qual faz com que o "estranho resulte familiar, que o exótico pareça cotidiano". E continua, "a própria noção de literatura permeia qualquer trabalho que verse sobre as representações culturais. (...) O procedimento literário (a utilização da metáfora, a figuração, o narrativo) afeta todas as vias do fenômeno cultural" (idem:29). Literatura e etnografia estão imbricadas, resultam de um mesmo ato: o de escrever. A etnografia é muitas vezes base da literatura e a literatura constitui uma necessidade expressiva urgente da etnografia.

Os antropólogos James Clifford e George Marcus reivindicam o estatuto de arte para a etnografia, sem que esta perca, no entanto, sua capacidade de interpretação. A etnografia deve ser vista como uma arte de escrever. Parte-se do princípio de que não há nela verdades absolutas, mas sim parciais, incompletas. O problema do campo é transposto para o momento da escrita do texto. A dinâmica estar-lá/estar-aquí, aludida por Clifford Geertz (1988), é radicalizada na prática modernista de eternizar o instante de contato com o Outro. A observação participante em campo – estar-lá – deve ser preservada no momento da *descrição densa* de que resulta o texto etnográfico – estar-aquí. A polifonia – pluralidade e entrecruzamento de vozes dos informantes – deve estar presente na construção textual. A preocupação com o valor literário da etnografia fica clara nesta discussão. Aproveito-me dela para propor uma inversão dos termos: buscar o valor etnográfico da poesia, no caso, de García Lorca.

el Romancero el Romancero

O *romancero* é, na literatura espanhola, aquele que canta romances; esses, diferentemente da classificação em português, são "composições ao mesmo tempo íntimas e épicas, pessoais e objetivas, narrativas e cheias de diálogo e ação, escritas em octossílabos encadeados pela rima assonante nos versos pares" (Fernandez de los Rios, 1986:1). A forma dá uma unidade à obra: os 15 poemas seguem essa lógica do romance. Veremos adiante como a cultura *gitana* é tratada, moldando uma unidade conceitual no livro.

Amarrada a uma tradição francesa na antropologia – leia-se lévístraussiana ou estruturalista –, foi inevitável o interesse pela análise feita por Fernandez de los Rios (1986) sobre o título *Romancero gitano*, de García Lorca. O crítico apresenta

uma oposição fundamental no título, que poderia ser tratado como “primeiro poema do livro”. *Romancero* é uma categoria literária que se consolida no final do século XIV, em forma de *cantares*. A partir do século XVI, ele passa da expressão oral para a escrita e é absorvido do âmbito popular pela elite cultural; os grandes poetas espanhóis apropriam-se deste estilo e fundam uma tradição. A imagem do *romancero* é de um elemento fincado nas profundezas da cultura espanhola, com uma estabilidade enraizada há séculos. Em contraste com o fixo, aparece o *gitano*, personagem móvel por excelência, nômade, vagante; do mundo e de ninguém. O cigano³ está em todas as partes e não parece ter vínculo afetivo com o território; sua identidade passa por sua relação descompromissada com o espaço. Afora isso, o *gitano* não se reconhece, e talvez tampouco seja reconhecido, como pertencente à sociedade espanhola. Ele se opõe ao “ser espanhol”, ocupando o lugar de fora. Ora, a oposição entre a figura do *romancero* e a do *gitano* fica explícita: o espanhol *versus* o não-espanhol; o enraizado *versus* o errante; o enraizado *versus* o flutuante.

O título seria ele mesmo um poema, em que os termos “aparecem perfeitamente a sós rodeados de um silêncio” que comporia o resto do poema (idem). Esse título-poema teria, desta forma, uma ação de síntese do livro, antecipando a dualidade de opostos que está presente nos poemas que se seguem.

Romancero gitano evoca a vida dos *gitanos*. Diversas esferas da vida social são abordadas por Lorca por meio da alternância e interação do cotidiano e da dimensão mítica que perpassa tanto a cultura *gitana* como o artifício metafórico do poeta. A morte da criança, a possessão da *gitana* Preciosa, a luta entre os *gitanos*, a eminente morte do *gitano* na casa do pai de sua amada, as fantasias da *monja gitana*, a conquista amorosa, o desencanto e a solidão angustiada, o ritual na rua, a cidade, o anúncio da concepção, a contraposição entre o *gitano* e a guarda civil, o oráculo e as superstições; as distintas dimensões da cultura vão sendo apresentadas e formam, no final, uma visão bastante complexa do arcabouço cultural *gitano*. Lorca se apropria dessas

3 Usarei “cigano” para falar do cigano genérico e “gitano” para o cigano da Andaluzia espanhola.



La guitarra

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blancos,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
Oh, guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.
(Poema de la siguiriya gitana ou: Poema del cante jondo)

contradições e situações culturais, transformando-as em "episódios" literários. Ele utiliza recursos metafóricos que estendem o **vívido** ao plano figurativo dos sentidos (visual, tátil, auditivo), pintando um cenário enfático da cultura. Para mostrar, por exemplo, a possessão de Preciosa, ele converte o *gitano* em vento verde; num movimento metonímico, ele deixa a cor original (explicarei mais à frente a relação do verde como a cor do cigano), mas o corpo humano se expande tomando-se o próprio contato físico (do ar) com o corpo da mulher.

A musicalidade da cultura também é intrínseca ao ritmo dos poemas. O célebre *Verde que te quiero verde/Verde viento. Verdes ramas* traz a idéia do refrão cantado; similar é o trecho de *San Miguel: Agua loca y descubierta/por el monte, monte, monte*. As repetições parecem ser a origem do ritmo. Num outro poema, a referência à música é mais explícita:

A *guitarra* como metáfora, para nós, da voz que evoca a cultura *gitana* se apresenta chorando, deixa-nos ver a expressividade dessa cultura. A madrugada é o início de um novo dia, é a origem do desenrolar deste falar *gitano*; é impossível fazê-lo calar, chora em sua simplicidade monótona como a água e o vento; é impossível calá-la; chora pelo distante, fala de sua história passada. A *guitarra* é a voz que resgata a figura do *gitano*.

Em meio a tal invocação da cultura, detemo-nos nas figuras singulares que a integram. Os poemas deste *Romancero gitano* referem-se a pessoas: a Preciosa, a Juan Antonio, a Antoiño el Camborio, a Antonio Torres Heredia, a Amargo, a Don Pedro. Quando o trato é genérico, ainda assim a categoria é *gitano* ou, como estes se chamam entre si, *compadres*. O olhar atento do poeta é também um olhar etnográfico. Ele esquadrinha observando a cena que se passa, pouco importa se em sua imaginação ou diante de seus olhos. O fenômeno pontual – real ou fictício – da morte, do ritual, do nascimento ou da luta faz emergir a representação da cultura. O particular traz em si a dimensão do global.

etnografia poética

a etnografia poética no Romancero

A etnografia é a prática antropológica por excelência. Nos termos de Geertz, "ela é interpretativa, o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o 'dito'" (1989:31). Gostaria de dar o nome de *etnografia poética* a essa maneira de lidar com a matéria orgânica cultural em conjunto com a forma poética. García Lorca não é antropólogo, portanto não é preciso que o conceito clássico de etnografia lhe sirva perfeitamente. Mas a leitura que faz da cultura *gitana* se nos revela numa espécie de *descrição rarefeita*, diferentemente da *descrição densa* proposta por Geertz. A cultura não ocupa todos os espaços da interpretação, há vãos povoados de poesia (ou talvez o contrário: poesia que se abre em vãos invadidos de cultura). Atenuada a idéia de etnografia no sentido mais acadêmico, acredito poder afirmar que Lorca realiza, sim, uma etnografia neste *Romancero gitano*. Ele faz ouvir as distintas vozes de um coro *gitano*, que se abre em solos de rituais, lutas e crenças.

Valeria a pena aproximar-se das categorias próprias da antropologia presentes no livro de Lorca. Parentesco, ritual, cosmologia, morte, etnicidade, sexo são temas recorrentes nas monografias etnográficas. Veremos se é possível colhê-los no campo dos poemas.

etnia, identidade contrastiva e conflito

Os ciganos são considerados um grupo étnico, na medida em que se identificam e são identificados como tais (Barth, 1969:11). Apesar de os fatores biológicos não definirem necessariamente uma identidade étnica, eles podem reforçá-la. No texto de Lorca, a etnia se reafirma pela associação da cor verde à pele do cigano.

Poder-se-ia pensar que é esta uma figuração de Lorca; no entanto, a coloração "verde aceitonado" (azeitonado) dos ciganos já teria sido observada por viajantes do século XIX⁴. A identificação com uma etnia é fator de grande coesão do grupo,

Preciosa, corre Preciosa,
que te coge el viento verde!
(Preciosa y el aire)

Verde que te quiero verde
Verde viento, Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde,
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.
(Romance sonámbulo)

Moreno de verde luna,
anda despacio y garboso,
(Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla)

... y este cutis amasado
con aceituna y jazmín
(Muerte de Antoñito el Camborio)

⁴ Como George Borrow no livro *The zingali or an account of the gypsies of Spain*, Londres, 1842 (Correa, 1970:52).

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
reducen como los peces
(...)
El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
— Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

e isso se faz necessariamente no contraste com outras etnias (Carneiro da Cunha, 1987). O jogo de identidades se define pela oposição entre um *Eu* e um *Outro* – categoria essa à qual pertencem grupos diferentes, mas que se homogeneizam em contraposição ao *Eu* referencial.

Este jogo aparece quando nos detemos no que caracterizamos *gitano*. Esta categoria também generaliza e homogeneiza as distinções internas que os ciganos têm entre si. No livro *Gitanos e itinerantes*, Jean-Pierre Liégeois (1987) revelou um antagonismo inicial entre ciganos (*rom*) e não-ciganos (*gadje*). O autor estabelece níveis de identificação para mostrar a diversidade interna dos ciganos. Assim, os *rom* dividem-se em subgrupos – Kalderash e Lovara – que, por sua vez, espalham-se em conjuntos por determinação histórico-geográfica e, logo, em comunidades familiares extensas até o núcleo familiar, centro da cultura cigana. A característica nômade da cultura cigana faz da família a responsável pela coesão social. É por meio dela que a tradição e a cultura podem se reproduzir no tempo e no espaço. O lugar social de um indivíduo é dado pela pertença a um ou outro grupo determinado.

Nomes como Minesti, Jonesti, Jionikoni, pertencentes aos Kalderash, representam linhagens patrilineares (descendência paterna), que se identificam seja por origem social comum, seja por critério geográfico ou profissional. Cada grupo tem características próprias e preza a linhagem e o nome; no entanto, todos se opõem igualmente à sociedade nacional, e aqui pouco importa se é brasileira, espanhola ou polonesa. Num contexto interno, mantêm uma ligação com os de sua linhagem e relação de respeito ou rivalidade com as demais. Num contexto de confronto com a sociedade nacional, a identidade se forma no contraste, os elementos de diferenciação interna se diluem, dando lugar ao homogêneo, ao que dá unidade, e força, ao grupo *rom*.

Na poesia de García Lorca, a oposição, interna e externa, pode ser claramente vista nos poemas *Reyerta*, *Muerto de amor*, *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla*, *Muerte de Antoñito el Camborio*, *Romance del emplazado* e *Romance de la Guardia Civil española*.

Em *Reyerta* (Disputa), apresenta-se uma luta entre *gitanos*. Este é o primeiro poema do *Romancero* que fala da rivalidade entre *gitanos*. As duas partes são identificadas com a oposição romano-cartaginês. O próprio poema encerra a oposição, quando, ao final da luta, chega a guarda civil e a explicação do fato:

A qualidade cotidiana do acontecimento se expressa pelo "aquí pasó lo de siempre". Alude-se ao fato de a luta entre *gitanos* ser recorrente e não provocar surpresa à terceira parte do triângulo, qual seja, a sociedade nacional representada pela guarda civil. A posição desta fica em suspenso, dando a entender que se afasta do conflito; não intervém na contradição interna. O terceiro elemento assume uma posição de contraponto entre os dois primeiros que originaram a luta e fazem parte do todo-homogêneo *gitano*.

A cena de *Reyerta* compõe um quadro de relações entre os personagens que se diferencia do quadro que resulta do *Romance de la Guardia Civil española*. Aqui a oposição é unidimensional: a celebração *gitana* na "ciudad de los gitanos" é interrompida pela aparição da guarda civil espanhola.

A alegria da festa é cortada pela presença "negra" da guarda com seus *caballos negros, herraduras negras, silencios de goma oscura*. A contradição fundamental é apropriada e reforçada pelos recursos poéticos de contraste entre o claro e o escuro.

A rivalidade entre linhagens se faz ver no momento do *Prendimiento* e *Muerte de Antoñito el Camborio*. Antonio Torres Heredia, filho e neto de Camborios, representa estirpe *gitana* de grande tradição. Apesar de ter sido carregado pela guarda civil, atribui-se sua morte a quatro primos Heredias, filhos de Benajemí. O assassinato é entre *gitanos*; no entanto, faz-se a distinção: uns são filhos de Benajemí e o outro de Camborio.

rituais e morte

Encontramos nos poemas, além de referências à construção de uma etnia composta por linhagens, momentos que descrevem rituais da cultura *gitana*. No registro de *Muerto de amor*, uma série de costumes que rondam a morte é privilegiada em detrimento da cena ritual do *velório*.

O pedido de envio de telegramas à mãe revela uma preocupação e um hábito. O desejo da cor azul do envelope, que denota a urgência da notícia, mostra o anseio de que esta seja espalhada para fora do círculo social mais próximo, para todos os

Los caballos negros son
Las herraduras son negras
Sobre las capas relucen
Manchas de tinta y de cera
(...)

La ciudad libre de miedo,
Multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
Entran a saco por ellas.
Los relojes pararon,
Y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.



Antonio Torres Heredia,
Hijo y nieto de Camborios,
Con una vara de mimbre
Va a Sevilla a ver los toros.
(...)

Antonio, quién eres tú?
Si tellamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre, con cinco chorros.
(*Prendimiento...*)

Serafines y gitanos
tocaban acordeones
- Madre, cuando yo me muera
que se enteren los señores.
Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte.
Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.

Quién te ha quitado la vida
Cerca del Guadalquivir?
Mis cuatro primos Heredias
Hijos de Benameji.
(*Muerte...*)

Viejas Mujeres del río
lloraban al pie del monte
(Muerto de amor)

En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres,
(Reverta)

El mar baila por la playa
un poema de balcones,
Las orillas de la luna
pierden juncos, ganan voces,
(...)
Vienen altos caballeros
y damas de triste porte,
morenas por la nostalgia
de un ayer de ruiseñores,
Y el obispo de Manila,
ciego de azafrán y pobre,
dice misa con dos filos
para mujeres y hombres.

lados, de norte a sul. Os *señores*, a quem são destinados os telegramas, representam os que não pertencem ao núcleo social, mas que têm vínculos com ele. A repetição tripla do sete é responsável por construir o cenário da morte: o sangue, os gritos e as flores (*adormideras*). Finalmente, a morte é associada à escuridão, ao recluso. Estes aspectos recorrentes na cultura ocidental são acompanhados da música de forma participativa⁵. No poema, o *acordeón* guarda ainda uma dimensão melancólica, mas, segundo Martín Block, "se o defunto for um cigano de distinção, o enterro é precedido de um grupo de músicos ciganos; ele desfila com grande pompa através da cidade até o cemitério" (*apud* Sant'Ana, 1983). Podemos perceber, ainda, que o grito e o choro são particulares às mulheres. Nos poemas de Lorca são vozes femininas que ressoam a dor; segundo Sant'Ana (1983), o ritual do choro, demonstração de dor e desespero, é praticado predominantemente pelas mulheres:

A entrada na cidade oferece uma dimensão ritual da religião no poema *San Miguel*. Um desfile ocorre no amanhecer da cidade de Granada, dele participam gentes da cidade e do campo. Carros de cavalos, cavalheiros, damas, morenas que saem e alguns dos quais se aproximam da igreja para escutar a missa do bispo de Manila.

cosmologia

Gustavo Correa (1970) analisa o *Romancero gitano* como uma representação mítica e fabular da realidade, associada ao humano vital e ao cotidiano. Ele destaca a continuidade interrompida entre o cósmico e o humano, que é, por outro lado, a característica essencial de uma visão cosmológica do real. Em sua análise, destaca dos poemas a simbologia que evidencia em metáforas as contradições entre a esfera mítico-cósmica e a anedótico-cotidiana. Aqui, mais uma vez, o recurso poético está

⁵ Foi exibido, na Mostra Internacional de Cinema de 1997, *O estrangeiro louco*, filme franco-romeno que retratava na ficção uma aldeia cigana da Romênia. Diversos rituais ocorreram, entre eles casamento e enterro. Neste último, os ciganos, provenientes de uma família de músicos, cantavam e choravam sobre a tumba do falecido. A musicalidade da cultura cigana perpassa todas as esferas sociais, inclusive no momento da morte.

confundido com a realidade; faltam-nos, no entanto, dados empíricos para separar o que é da cosmologia *gitana* e o que é metáfora do poeta. Apresento o impasse.

Elementos cósmicos – a lua, o sol, a luz, a sombra, o dia, a noite – são apropriados para representar metaforicamente os acontecimentos da vida cotidiana. No primeiro poema, o *Romance de la luna, luna*, a morte da criança é apresentada pela dança da lua que leva a criança pelo céu.

A personificação da lua junta-se à do ar que vela o corpo da criança. Gustavo Correa contrapõe o aspecto mítico do ritual ao cotidiano da morte e o concreto do corpo sem vida. A lua no céu, o corpo na terra, e o ar – a mediação – é quem vela o corpo do menino⁶.

O contraste do claro e do escuro é evidente em *Romance de la Guardia Civil española*. A festa natalina dos *gitanos* é interrompida pela presença dos guardas-civis que se aproximam da cidade montados em cavalos “antimíticos” (idem:69) de aparência *negra* e o *negro* simbolismo.

A sordidez da presença antimítica da guarda civil é contrastada com a alegria e a claridade da cidade dos *gitanos*. A lua tem em si a presença da luz, que caracteriza o mundo fabular *gitano* na celebração da festa. A dimensão fabular é silenciada e destruída pela aspereza da guarda.

O *gitano* vive num mundo à parte da sociedade nacional, onde vigem leis de proximidade entre as pessoas e onde o tempo é ainda ritual. Os elementos cósmicos são recursos literários que sustentam essa dualidade com imagens.

Lorca usa ainda outro artifício para diferenciar *gitanos* da sociedade nacional. A cidade, representada pelo arcanjo de *San Miguel* (citado anteriormente), é a antítese do lugar *gitano*. É o lugar histórico que se opõe ao nomadismo *gitano*, como sintetiza o título do livro. No poema, os ciganos não aparecem; os personagens são outros, e curiosamente são apresentados coletivamente. Se os *gitanos* são sempre chamados pelo nome (Preciosa, Antonio etc.), a população urbana é anônima, são

⁶ Seria interessante conhecer a cosmologia *gitana* para saber se a metáfora da morte com a lua (e outras que aparecem) é inerente à cultura, e portanto representação, ou se é recurso poético de Lorca.

La luna vino a la fragua
con su polisión de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos,
(...)

Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Caen el alma de charol
vienen por la carretera
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.

Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos,
El aire la vela, vela.
El aire la está velando,

La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.
(...)
En el portal de Belén
los gitanos se congregan.
San José, lleno de heridas,
amortaja a una doncella.
(...)
Pero la Guardia Civil
avanza sembrando hogueras,
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.
(...)

– Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!

Por los ojos de la monja
galopsan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despega la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.
(...)

Peró sigue con sus flores

“damas” e “cavalheiros” desconhecidos. Essa forma de lidar com os personagens mostra, em princípio, a relação do autor com estes. O trato individual que se dá aos *gitanos*, em contraposição à distância com o mundo urbano, cria uma situação de familiaridade também do leitor em relação ao mundo *gitano*.

Não se trata, porém, de uma mera simpatia de Lorca pela Andaluzia e os *gitanos*; a meu ver, a familiaridade e o anonimato são características intrínsecas aos ciganos e aos “urbanos”, respectivamente. A expansão da rede de relações na cidade altera a visão que cada indivíduo tem do seu entorno, uma vez que já não consegue apreender o todo que o rodeia. Numa aldeia cigana, todos os indivíduos são mutuamente identificáveis no grupo da sociedade. Cada um ocupa uma posição definida na rede e assim é reconhecido por todos os demais. Portanto, não é gratuito chamar pelo nome, no poema, os que têm sua vida regrada por relações informais e personalizadas. Lorca foi tocado pelo personalismo das relações entre os *gitanos* e o expressa nomeando-os.

sexualidade

O sexo aparece em Lorca basicamente em forma de fantasia, quando do ponto de vista feminino. A qualidade imaginativa caracteriza a mulher e como ela lida com o sexo. Em *Preciosa y el aire*, a *gitana* envolve-se com o vento, que a interpela sem rodeios:

A relação com o sexo é, aqui, de medo. O fato de ser o vento verde nos obriga a uma comparação imediata entre a figura mítica do vento, que persegue a moça, e a do *gitano*, representado pela metonímia da cor étnica. Preciosa se abriga na casa dos ingleses. Ela se afasta, portanto, de sua aldeia. Talvez seja possível interpretar como um momento de passagem em que a *gitana* ainda não descobriu as regras de sua cultura, que, por sua vez, regem as relações com os homens.

A fantasia sexual invade os pensamentos da *monja gitana* que borda flores sobre um tecido. Recolhida no convento, sua cabeça está aberta para o horizonte distante que lhe oferece a vista da janela. Por seus olhos passeiam imagens de uma fantasia proibida:

O ponto de vista masculino traz a dimensão realista do sexo. Deixa-se de lado o aspecto fantasioso; a relação sexual entre homem e mulher é concreta e isso se expressa na evocação do corpo, do físico. O desapontamento do *gitano* que pensava deitar-se com uma *gitana* virgem, em *La casada infiel*, é exemplo disso:

último suspiro

Esse debruçar-se na obra de Lorca revelou a possibilidade de um trançado bastante apertado entre a antropologia e a literatura. Os fios fragmentados da cultura *gitana* foram emergindo à medida que tecia o texto. Em alguns momentos, me vi tentada a enredar metáforas e metonímias junto a noções de parentesco e ritual. Esses escritos, ainda que desfiados, esboçam um quadro da cultura *gitana*, que, a meu ver, não estava dado *a priori* na leitura dos poemas de Lorca. O tecido que resultou da junção desses dois campos – literatura e antropologia – é um objeto novo. Talvez esta análise não pertença mais a nenhuma das duas esferas; talvez, como disse Barthes, ela seja uma terceira coisa, que não se define mais que pelo resultado. De uma forma ou de outra, a idéia de experiência continua presente neste ensaio.

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozueta,
pero tenía marido.

(...)

En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.

(...)

Yo me quité la corbata
Ella se quitó el vestido
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños.

Referências Bibliográficas

- ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos & NAVARRO, Rosa. *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BARTH, Fredrik. *Ethnic groups and boundaries – The social organization of culture difference*. Bergen-Oslo, Universitets Forlaget, 1969.
- BARTHES, Roland. “De la science à la littérature” e “De l’œuvre au texte” in: *Le bruissement de la langue*. Paris, Editions du Seuil, 1984.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Antropologia do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- CLIFFORD, J. & MARCUS, G. *Retóricas de la antropología*. Madrid, Júcar, [1986] 1991.
- CORREA, Gustavo. *La poesia mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Editorial Gregos, 1970.
- FERNANDEZ DE LOS RIOS, Luis Beltran. *La arquitectura del humo: una reconstrucción del Romancero gitano de Federico García Lorca*. Londres (Madrid), Tamesis Books Ltd., 1986.
- GARCIA LORCA, Federico. *Romancero gitano*. Barcelona, Editorial Optima, [1924-1927] 1998.
- GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós, [1988] 1997.
- _____. *A interpretação das culturas*. RJ, Guanabara Koogan, 1989.
- GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona, Plaza&Janés Editores, 1998.
- LIÉGEAIS, Jean-Pierre. *gitanos e itinerantes*. Madrid, Presencia Gitana, 1987.
- SANTANA, Maria de Lourdes B. *Os ciganos – aspectos da organização social de um grupo cigano em Campinas*. São Paulo, FFLCH/USP, 1983.
- TAUSSIG, M. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

etnologia das sociedades indígenas e antropologia das sociedades complexas
Tânia Stolze Lima e Marcio Goldman

COMO SE FAZ UM GRANDE DIVISOR?

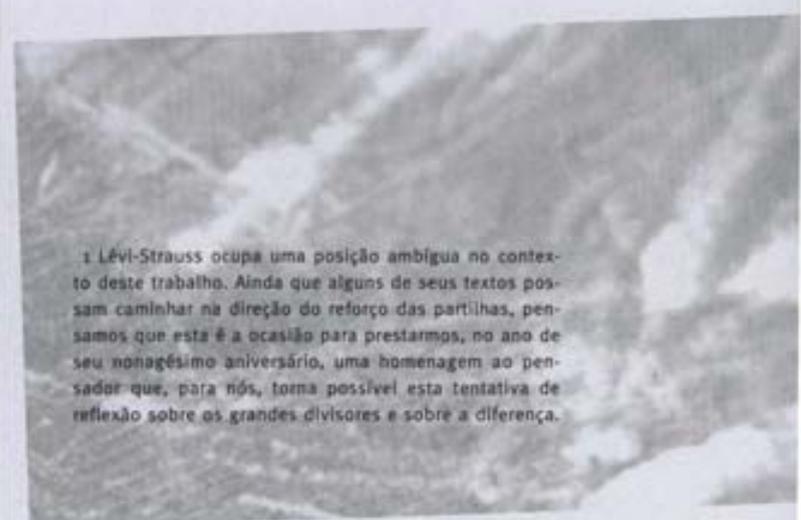
Texto originalmente apresentado na mesa-redonda "Sobre os Grandes Divisores: 'Etnologia das Sociedades Indígenas' e 'Antropologia das Sociedades Complexas'", realizada na XXI^a Reunião Brasileira de Antropologia, em Vitória, abril de 1998. A própria idéia de realizar a mesa partiu de um sentimento compartilhado pelos autores deste texto (um dos quais desenvolve suas pesquisas em uma sociedade "indígena" e o outro não) com antropólogos que trabalham em diferentes sociedades. Mencionaríamos, sobretudo, Eduardo Viveiros de Castro, Mariza Peirano e Federico Neilburg. O primeiro foi um dos idealizadores desta mesa, não podendo dela participar pelo fato de não se encontrar no país. Os dois últimos aceitaram gentilmente compor a mesa e nela apresentaram suas teorias.



Todos sentimos que uma espécie de fosso ameaça separar os estudiosos das sociedades indígenas (os “etnólogos”, como se costuma dizer) daqueles que pesquisam as chamadas “sociedades complexas”. E ainda que atribuindo diferentes valores a este fato, acreditamos igualmente que essa separação tão prejudicial talvez encontrasse uma de suas fontes na antiga tendência do pensamento antropológico em opor “nós” a “eles” – oposição que, há alguns anos, Jack Goody batizou com o nome de “great divide”, e que aqui traduzimos livremente ora por “grande divisor”, ora por “partilha”.

Este artigo não pretende, portanto, construir uma análise detalhada de cada um dos pontos que levanta, o que nos levaria longe demais, exigindo, na verdade, todo um livro. Pretendemos, antes, que ele seja uma espécie de “manifesto”, no sentido de que se trata de lembrar aos antropólogos que alguns procedimentos recorrentes em nossa disciplina estão longe de ser óbvios e desprovidos de problemas. O que tentamos fazer foi isolar esses procedimentos, ilustrando-os com exemplos específicos.

É evidente que a questão dos grandes divisores envolve virtualmente a totalidade do saber antropológico e que aqui não temos qualquer pretensão à exaustividade. Não estamos preocupados com autores, mas com operações: saber se todos os autores evocados empregam as mesmas operações ou se todas as operações estão presentes em cada um dos autores é, para nós, secundário. Gostaríamos apenas de explicitar que nossa reflexão se “apoiou”, de uma forma ou de outra, principalmente na leitura de alguns textos de Roland Barthes, Pierre Clastres, Gilles Deleuze, Louis Dumont, Michel Foucault, Ernest Gellner, Jack Goody, Félix Guattari, Robin Horton, Adam Kuper, Bruno Latour e Claude Lévi-Strauss ¹.



¹ Lévi-Strauss ocupa uma posição ambígua no contexto deste trabalho. Ainda que alguns de seus textos possam caminhar na direção do reforço das partilhas, pensamos que esta é a ocasião para prestarmos, no ano de seu nonagésimo aniversário, uma homenagem ao pensador que, para nós, torna possível esta tentativa de reflexão sobre os grandes divisores e sobre a diferença.

Começar lembrando que, ao menos hoje, somos todos contra os grandes divisores pode soar banal. No entanto, o que significa isso? Como e em que medida se é contra? Porque se a antropologia como um todo é contra a Grande Divisão, as razões e as dimensões desta oposição não são de modo algum consensuais. No limite, pode-se ser contra e realizar um trabalho a favor. É isso o que pode acontecer quando nos posicionamos contra a imagem de uma humanidade dividida entre nós e eles, seja lá o que isso queira dizer, e tratamos de substituí-la por uma oposição, aparentemente muito mais adequada, entre oral e escrita, por exemplo. Para se traçar uma partilha, não é preciso que os objetos sejam como os dois enormes conjuntos "nós" e "eles", os ocidentais e os outros. Com objetos relativamente menores, como oral e escrita, ou ainda mais específicos, como as noções de tempo linear e tempo cíclico, também se pode fazer uma partilha. Do mesmo modo, acreditamos que, em princípio, não é impossível confrontar conjuntos como "nós" e "eles" sem produzir uma partilha. Isso é apenas difícil, porque difícil é a própria opção de não pensar em termos de grandes divisores.

A partilha é como o racismo. O fato de sermos contra, de sequer vemos pertinência na noção de raças humanas, nem assegura que o racismo não exista nem que algo em nossa conduta não possa exprimi-lo. É preciso admitir que a partilha é uma realidade de fato, produzida por uma longa e sangrenta história, e que não poderia ser estudada adequadamente sem se levar em conta os discursos que a própria antropologia produziu. Pois essa realidade inclui, pensamos, a antropologia. Não que ela esteja irremediavelmente dividida entre uma antropologia dos "índios" e uma das sociedades "complexas ou nacionais". Mas no sentido de que a partilha é o espaço que habitamos, a fronteira que transgredimos e um certo tipo de linha que traçamos. Ela é a própria condição do projeto antropológico e de seu exercício; que seja sua consequência é algo que nos cabe evitar.

Aqui teremos de proceder, contudo, como se uma coisa fosse a partilha como realidade sociopolítica, e outra, os estudos antropológicos que se dedicam a refletir sobre o que essa realidade recorta. Nossa atenção estará voltada sobretudo

do para estudos que parecem trair a intenção inicial do autor, levando-o a construir o que seriam os verdadeiros fundamentos etnográficos e teóricos da grande divisão, a traçar a partilha supostamente justa. É como se nos dissessem: estamos completamente enganados se pensamos que somos superiores a eles; o que realmente acontece é que a escrita é superior ao oral, apenas isso. Ou então: uma crença pode ser melhor do que outra sem que por isso as pessoas que as professam sejam melhores ou piores. Isso nos esclarece sobre a falsa modéstia que envolve os grandes divisores na antropologia contemporânea: a grandeza da escrita e da ciência, esses dois grandes totens da partilha, não significa nossa grandeza. Adiantamos que a modalidade atual mais proeminente da partilha é a hierarquização das produções humanas desarticulada da hierarquização dos humanos. Como se para bom entendedor não bastasse meia palavra.

Tentemos, pois, mostrar como se faz um grande divisor. Veremos que se trata de um mecanismo relativamente simples de produção de assimetrias que realiza uma série de operações.

1. Identificação

Em geral, a grande divisão exige uma identificação primeira a fim de estabelecer uma base de comparação, ou melhor, uma suposta garantia de comensurabilidade. Os adivinhos africanos e os cientistas ocidentais apresentariam, por exemplo, uma semelhança fundamental: a de aplicarem uma teoria para explicar e resolver praticamente situações inquietantes (Horton). Ora, teoria ou explicação querem dizer coisas muito diferentes nos dois casos, mas isso pouco importa. Sempre impressionista e analógica, a identificação apela à nossa complacência: para provar a identidade profunda de dois conjuntos bastaria designá-los com o mesmo nome.

A operação de identificação só pode funcionar, é claro, a partir de uma concepção prévia dos elementos a identificar como "unidades". Isso revela que o problema dos grandes divisores não se encontra apenas nas assimetrias que produzem, mas na concepção substancialista daquilo que se separa. Além disso, o "lado de cá" da oposição ("nós", "a escrita", "a ciência") aparece sempre de forma excessivamente singularizada; o "lado de lá" ("eles", "o oral", "a divinação") passa por um processo de empobrecimento ou laminação. Toda a sua heterogeneidade e densidade são eliminadas em benefício de uma concepção unidimensional da diferença.

Ora, pensamos que é preciso admitir que não existe uma diferença genérica e invariável (simples contraface da identidade), mas modalidades de diferença que diferem entre si. Não basta afirmar que somos diferentes dos outros como eles são diferentes entre si; seria preciso estabelecer, caso a caso, a modalidade de diferença com a qual defrontamos. Em suma, pensamos que a questão "o que, em geral, nos aproxima e/ou distingue dos outros" é inadequada e não deveria ser formulada.

z Como se vê, discordamos de Latour quanto ao significado da obra de Goody.

2. Sinédoque

A segunda operação consiste em fazer com que um conjunto seja representado por alguns de seus elementos, escolhidos entre aqueles que se opõem de maneira mais aguda aos elementos escolhidos para representar outro conjunto. Por exemplo, afirma-se que nas tradições orais a palavra participa da realidade, enquanto nas tradições escritas ela se situa como coisa à parte. Com efeito, existem inúmeras evidências etnográficas que sugerem a neutralização, em contextos bastante específicos, da distinção entre signo e coisa. Mas isso não significa que as pessoas confundam palavras e coisas. Pelo contrário, revela justamente a existência de uma diversidade interna às relações entre signo e coisa. Que as modalidades de relação sejam contextuais, variando no interior de uma mesma sociedade e – por que não? – nas experiências de um mesmo sujeito, nada disso importa ao grande divisor.

Em suma, os termos colocados em oposição são tratados como unidades e construídos a partir de um procedimento que toma a "parte" (algo que efetivamente ocorre em determinados contextos e momentos) pelo "todo". O que pode, além disso, conduzir a um paralogismo extremamente perigoso: a confusão entre correlação e causalidade.

Assim, é indiscutível que a ciência contemporânea exija a escrita – e o trabalho etnográfico de Bruno Latour o prova ao revelar como, concretamente, se dá essa relação. No entanto, sustentar que a invenção da escrita é condição para o surgimento do pensamento científico consiste justamente em operar uma partilha e introduzir um paradoxo: se a escrita surgiu há 4.000 anos, o que fez com que a ciência tivesse de esperar 3.500 para se constituir? O fato de a ciência utilizar a escrita como meio privilegiado de registro e acumulação de dados e teorias não faz com que esta seja a própria essência da escrita – que poderia, desse modo, ser oposta à da oralidade, definida como forma fluida e excessivamente mutável^z.

A escrita assume, assim, o aspecto de uma atividade todo-poderosa, técnica capaz de produzir nada mais nada menos que a "domesticação" do pensamento humano. Ao fazê-lo, envia simultaneamente o pensamento dos "outros" – ou seja, daqueles que a desconhecem – para as fronteiras da natureza, restabelecendo em um nível "superior" um naturalismo do qual acreditávamos haver nos livrado. Porque se pode perfeitamente distinguir com cuidado o "pensamento selvagem" daquele "dos selvagens" e simultaneamente fazer com que o segundo esteja, de forma algo misteriosa, mais próximo do primeiro do que o "nosso".

3. Desproporção

Em terceiro lugar, o grande divisor opera com escalas heterogêneas, nunca assumidas como tais. Essa heterogeneidade pode ser de ordem temporal: resultados obtidos em uma investigação da história da ciência são contrapostos a resultados da observação etnográfica dos sistemas de divinação. Ora, essa diferença entre a perspectiva sincrônica da etnografia e a perspectiva diacrônica da história da ciência condensa de imediato a comparação. Ou seja, é evidente que é o método etnográfico que determina o caráter “fechado” de sistemas como a divinação; mas tudo se passa como se esse “fechamento” fosse uma propriedade inerente a esses sistemas, em oposição ao caráter “aberto” da ciência – que só aparece como tal porque investigada de uma perspectiva diacrônica. O resultado dessa comparação entre realidades tão desproporcionais parece deduzir-se logicamente, não obstante sua coincidência com os nossos mais profundos preconceitos: a ciência se aproxima progressivamente da verdade, enquanto o sistema divinatório se situa a uma intransponível distância desta.

No mais, os arquivos etnográficos indicam efetivamente o que são e como funcionam diversos sistemas divinatórios. Em contrapartida, o que é a “ciência”? Do mesmo modo, as sociedades “tradicionais” costumam ser efetivamente descritas; as “modernas” lhes são opostas a partir de um “tipo ideal” construído com elementos recolhidos de várias partes. Em suma: será que podemos utilizar resultados que não foram obtidos pelo método etnográfico – como aqueles fornecidos por epistemologias ou mesmo por ideologias – como realidades equiparáveis aos objetos etnograficamente construídos? Não estaríamos, nesse caso, simplesmente ampliando um dos pecados essenciais do evolucionismo social, a comparação descontextualizada? Se quase 100 anos de antropologia foram suficientes para que não mais agíssemos assim com as sociedades “primitivas”, o mesmo não poderia ser dito em relação às “civilizadas”: invocamos a escrita ou a ciência como objetos desvinculados dos contextos concretos em que funcionam.

Observe-se ainda que a operação de desproporção se revela também quando se opõem unidades que pertencem a planos completamente distintos. Pode ser verdadeiro que a “igualdade” e o “individualismo” correspondam a ideologias muito explícitas na sociedade norte-americana; qualquer análise etnográfica razoável revelaria, contudo, que esses ideais não funcionam de modo tão tranquilo no plano das relações sociais efetivas. Por outro lado, uma etnografia de certas dimensões da vida social brasileira pode revelar seu caráter “hierárquico” e “personalista”. No entanto, dificilmente encontraríamos uma formulação ideológica clara e bem aceita defendendo esses princípios e valores. Assim, ao opor o “igualitarismo norte-americano” à “hierarquia brasileira”, não estaríamos, na verdade, traçando uma divisão entre elementos situados sobre planos radicalmente distintos?

4. Projeção

A quarta operação do grande divisor é a projeção. A partilha oral e escrita implica assimetrias como presença ou ausência de estímulo à criação; ignorância ou reconhecimento do indivíduo; saber contextualizado ou descontextualizado (isto é, abstrato); a palavra participa da realidade ou é uma coisa à parte, o discurso é personalizado e circunstancial ou despersonalizado e intemporal, presença ou ausência de contradição. Ora, todos sabemos que não é difícil inventariar mil textos escritos sem criatividade, personalizados, circunstanciais e cheios de contradição. Ou mil falas orais que exprimem criatividade, coerência e utilização dos recursos lingüísticos adequados para despersonalizar e descontextualizar o discurso, projetando-o em um tempo eternitário.

A partilha oral e escrita é a transposição para um domínio de outra ordem de grandeza (o conjunto da humanidade) de discriminações que operamos no nosso dia-a-dia e que têm suas raízes em nossos sistemas de valores. No entanto, feita a transposição, tudo se passa como se as discriminações perdessem, como por encanto, suas raízes valorativas.

Além disso, permanece uma questão capital: por que as sociedades “sem escrita” são chamadas a fornecer os materiais necessários para o estudo da relação entre oral e escrita? Que sejam sem escrita, não significa apenas e justamente que suas tradições são alheias a esta divisão? Por comodidade, podemos designá-las como tradições orais, mas lhes pedir que ilustrem o mundo do oral em oposição ao da escrita parece-nos um procedimento vicioso. Sem dúvida, é importante estudar essa relação, mas dever-se-ia procurá-la onde ela realmente existe.

A conversão de uma distinção interna a nossa história em uma oposição entre tradições históricas diferentes consiste também em uma operação de ocultamento. Tudo se passa como se, com a invenção da escrita, uma sociedade simplesmente adquirisse uma nova dimensão e uma potência inteiramente nova, sem qualquer alteração da dimensão do oral. Como se a potência (política ou cognitiva) da escrita fosse inerente a ela. Nós nos perguntaríamos, antes, de onde vem essa potência? Que tipo de pilhagem se efetuou e se efetua, por intermédio da escrita, nas dimensões da palavra viva? Enfim, nós nos perguntaríamos se a pobreza ou impotência cognitiva do oral não é o resultado dessa pilhagem.

5. Juízo de relação como atributo do objeto

3 Lembraríamos que Trubetzkoy também isolou as “oposições eqüipolentes”, constituídas por relações diferenciais entre termos que não possuem nenhuma particularidade comum, exceto o fato de pertencerem ao mesmo universo. Por que a antropologia não encontraria aqui um modo adequado de manejar suas comparações?

A quinta operação consiste na transformação de um juízo de relação em um atributo do objeto, como se o fato de ser verdadeira uma proposição como “Paulo é maior do que Pedro” justificasse tomar o “maior do que Pedro” ou o “menor do que Paulo” como atributos de cada um. Esse colapso entre metodologia e ontologia, para falar como Sahlins, é capital.

Não há dúvida de que conferimos uma certa inteligibilidade aos materiais etnográficos indianos, por exemplo, quando contrastamos a grande ênfase na hierarquia e no grupo que se nos revela ao contemplarmos esses materiais de um ponto de vista que parece enfatizar a igualdade e o indivíduo. O problema surge quando nos esquecemos do caráter relacional e metodológico desse juízo, e tomamos o diferencial como atributo do objeto que investigamos. Resulta que a “ausência do indivíduo” suscita a idéia de uma sociedade onipotente, em que as pessoas estão condenadas a uma infinita repetição, ou então é a sociedade que aparece como um quase-nada, puro espaço aberto para as interações, desejos e cálculos individuais – o que nos remete ao paradoxo da complexidade que abordaremos adiante.

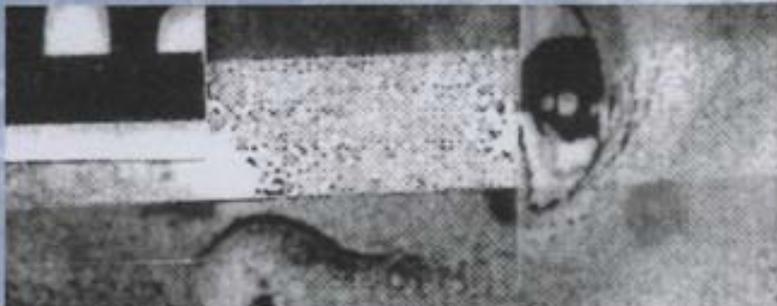
A etnologia também oferece exemplos de como a comparação entre dois ou mais grupos de sociedades engendra abstrações que, em seguida, podem ser tomadas como atributos dessas sociedades. Comparadas com as sociedades Jê, que são caracterizadas por diversos níveis de organização dualista, inúmeras sociedades amazônicas aparecem como amorfas, ou como sociedades que expulsam a diferença para o exterior. Não é preciso mais do que um passo para tomar o amorfismo como uma propriedade dessas sociedades, ou para conferir à expulsão da diferença o estatuto de objeto etnográfico.

Como modelos desse gênero nunca se adaptam bem aos materiais etnográficos, é preciso imaginar algo como um “retorno do recalçado”: ora o indivíduo irrompe, ameaçadora ou marginalmente, no seio da sociedade; ora a totalidade reaparece, corrompida ou derrisória, entre os indivíduos. Como se “sociedade” e “indivíduo” fossem coisas em si cuja eliminação só pode ser ideológica e parcial, e não noções e artifícios metodologicamente construídos para conferir alguma

As cinco operações que identificamos, aplicadas isoladamente, não constituem um grande divisor. Para isso, é preciso o concurso de uma operação adicional, de sobrecodificação, que subordina ou comanda as outras. Cabe-lhe compor a “síndrome”, segundo a expressão de Horton, articular os feixes de oposições, batizando-os com os grandes significantes que esmagam a diversidade efetiva que corta por dentro e por fora os grupos humanos. Essa operação gera igualmente uma espécie de plasticidade que ora permite situar-se sobre um plano de abstração muito elevado (“nós/eles”), ora sustentar que as oposições que se postula são muito concretas (“EUA/Brasil”, “África/Amazônia”) – passando-se de um pólo a outro por uma série de intermediários como “complexo/simples”, “moderno/tradicional”, “escrita/oralidade”, “estrutura/amorfismo” e assim por diante.

A sobrecodificação das diferenças é a transformação da diversidade cultural em oposição, em uma forma bem particular de oposição, aquela que Trubetzkoy qualificou de “privativa”: uma particularidade comum que está ausente ou presente. O estilo contemporâneo de fazer a partilha se distingue, pois, do evolucionismo – que postulava sobretudo “oposições graduais” (uma particularidade comum que varia em grau). É que se evita a possibilidade de mediações entre os termos, e tudo se passa como se a evolução da humanidade, cujo ápice era representado pelo “nós” (Ocidente, escrita, ciência ou igualdade), tivesse se historicizado, quando, na verdade, se substituiu uma teleologia otimista por um fatalismo histórico. Nossa superioridade não passa de um mero acidente ³.

6. Sobrecodificação



Para concluir – provisoriamente, é claro –, gostaríamos de abordar duas questões. A primeira, clássica, discute até que ponto a antropologia estaria irremediavelmente comprometida com a partilha. Não acreditamos nisso. Pensamos, antes, que a antropologia apenas oferece um terreno adequado para o desenvolvimento dos grandes divisores. E sugeriríamos a existência de uma analogia entre a relação destes com a antropologia e com aquela que, nas sociedades capitalistas, os mitos estabelecem com a linguagem. Segundo Roland Barthes, esses mitos são uma espécie de vírus que, incorporando os próprios recursos da linguagem, nela provoca uma hemorragia do sentido. Também os grandes divisores se apropriam dos recursos da antropologia, produzindo, por seu intermédio mesmo, uma laminação etnográfica. E assim como a linguagem só pode abrigar esses mitos porque apresenta “predisposições”, a antropologia abriga dispositivos que apresentam riscos.

Em primeiro lugar, a distinção entre etnografia (ou “descrição”) e antropologia (ou “teoria”). Seria preciso abandonar definitivamente preconceitos que supõem que, quanto maior a amplitude da realidade coberta por um conceito, mais “científico” ele é, ou que a produção de conceitos passe necessariamente pela perda etnográfica. Seria preciso admitir que a etnografia não é um simples meio para a antropologia, uma vez que isso só lhe dá ares de ciência ao preço de uma perda etnográfica, ao preço de generalizações mais ou menos fáceis e vazias.

Em segundo lugar, comparação e generalização produzem fenômenos empobrecidos que passam, facilmente, por “constantes”, gerando o impressionismo de segunda categoria, que é uma das condições e um dos resultados dos grandes divisores. É daí que resultam, simultaneamente, os universais e as partilhas: sempre haverá algo em “nós” que não pode ser dissolvido na natureza humana; nunca haverá nada entre “eles” que pareça suficientemente específico para não se apagar na identidade de todos eles. É no mesmo lance em que nós mesmos incorporamos essa identidade empobrecedora e empobrecida (feita de coisas unidimensionalizadas como “reciprocidade”, “hierarquia” ou “oralidade”) que nos distinguimos deles (os que ignoram a mercadoria, o indivíduo, a escrita ou a ciência).

A segunda questão diz respeito, é claro, à “etnologia das sociedades indígenas” e à “antropologia das sociedades complexas” – e ao futuro. O pluralismo que sustentamos aqui não implica, evidentemente, a eliminação das comparações. É preciso, contudo, que elas estejam submetidas a duas condições. A primeira, sobre a qual Lévi-Strauss há muito tempo já chamava a atenção, é não supor que é a comparação que funda a generalização. Ao contrário, é somente no aprofundamento da riqueza das singularidades que o projeto

comparativo pode ganhar um sentido. Em segundo lugar, o pluralismo estimula as comparações, mas exige que o confronto seja efetuado entre práticas e concepções reais e precisas, isoladas a partir do estudo etnográfico minucioso de qualquer sociedade.

Essa é, cremos, a condição para o cumprimento da mais interessante das promessas que nos fazem quando começamos a estudar antropologia: a reconversão de nosso olhar, a possibilidade de atingir pontos de vista outros por meio de outros pontos de vista. Nesse sentido, pensamos que este debate representa um passo prévio na direção de uma colaboração *substantiva* entre pesquisadores que desejam escapar tanto dos limites impostos pelas falsas partilhas sociais e disciplinares, quanto daqueles suscitados pela tendência bem real de compartimentalização do saber.

Gostariamos, assim, de terminar com essa espécie de paradoxo que há em torno da distinção entre antropologia das sociedades complexas e a outra antropologia. Quando se diz sociedade complexa, muitas vezes o que realmente se designa é o que escolhemos não estudar: o pano de fundo do qual destacamos um objeto que é na verdade muito simples, mas cuja simplicidade resulta apenas de nossa própria opção por nos determos sobre uma única de suas dimensões. Assim, com grande frequência, os estudos etnográficos em sociedades autodenominadas complexas ou modernas implicam objetos etnográficos bastante simples quando comparados com certos objetos etnográficos pertencentes às sociedades que está fora de moda chamar de simples³. Considerando-se isso, questiona-se se a complexidade das sociedades assim designadas é algo mais do que a consequência da maneira como se faz etnografia (incluindo o trabalho de campo). Por si mesmas, as sociedades não são nem simples nem complexas, mas nossas análises podem construir realidades uni ou multidimensionais.

Referências Bibliográficas

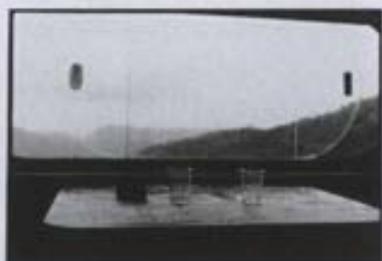
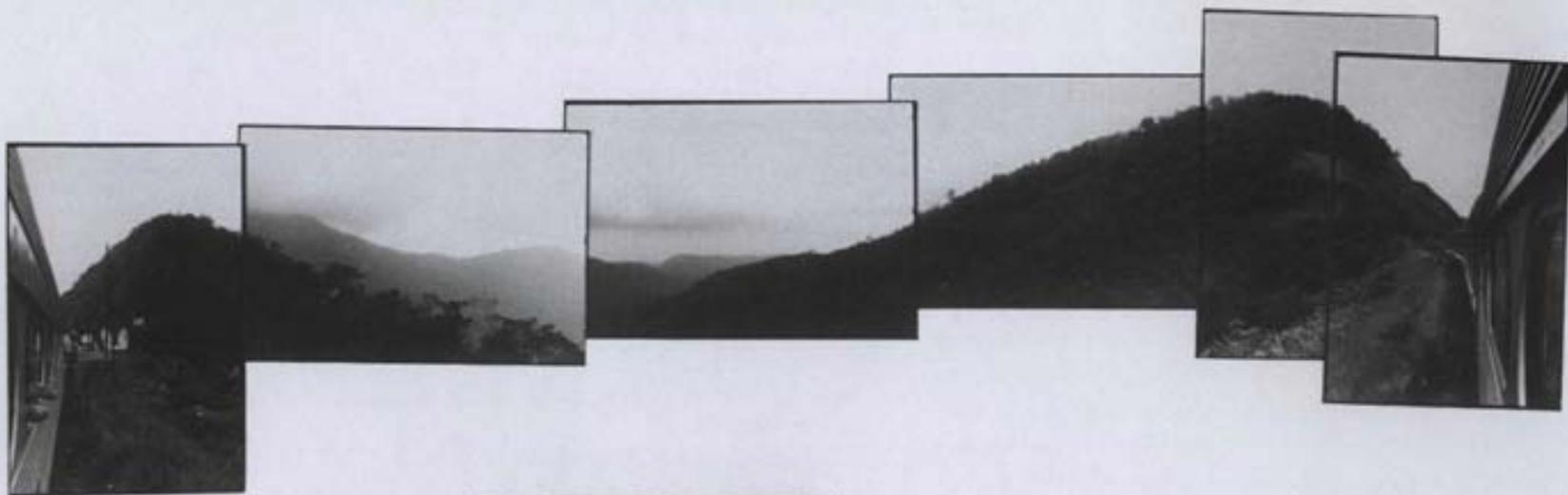
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- CLASTRES, Pierre. "Entre silence et dialogue" in: BELLOUR, R. & CLÉMENT, C. (orgs.). *Claude Lévi-Strauss*. Paris, Gallimard, 1979.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *L'anti-Œdipe*. Paris, Minuit, 1972.
- _____. *Mille plateaux*. Paris, Minuit, 1980.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus*. Paris, Gallimard, 1979.
- FOUCAULT, Michel. "Structuralisme et post-structuralisme" in: *Dits et écrits IV*. Paris, Gallimard, 1983.
- _____. "What is enlightenment?" in: RABINOW, P. (org.). *The Foucault reader*. New York, Pantheon Books, 1984.
- GELLNER, Ernest. "O relativismo 'versus' verdade única" in: CÍCERO, A. & SALOMÃO, W. (orgs.). *O relativismo enquanto visão do mundo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994.
- GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- HORTON, Robin. "African traditional thought and western science" in: WILSON, B. R. (org.). *Rationality*. Oxford, Basil Blackwell, 1977.
- _____. "Tradition and modernity revisited" in: HOLLIS, M. & LUKES, S. (orgs.). *Rationality and Relativism*. Oxford, Basil Blackwell, 1982.
- KUPER, Adam. *The invention of primitive society. Transformations of an illusion*. London, Routledge, 1988.
- LATOUR, Bruno. *La vie de laboratoire: la production des faits scientifiques*. Paris, La Découverte, 1988.
- _____. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie" in: *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958.
- _____. *Le totémisme aujourd'hui*. Paris, PUF, 1962.
- _____. "Race et Histoire" in: *Anthropologie structurale Deux*. Paris, Plon, 1973.

Tânia Stolze Lima é professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Ciência Política da Universidade Federal Fluminense e desenvolve, desde 1984, um trabalho de pesquisa sobre a sociedade Juruna, do Alto Xingu.

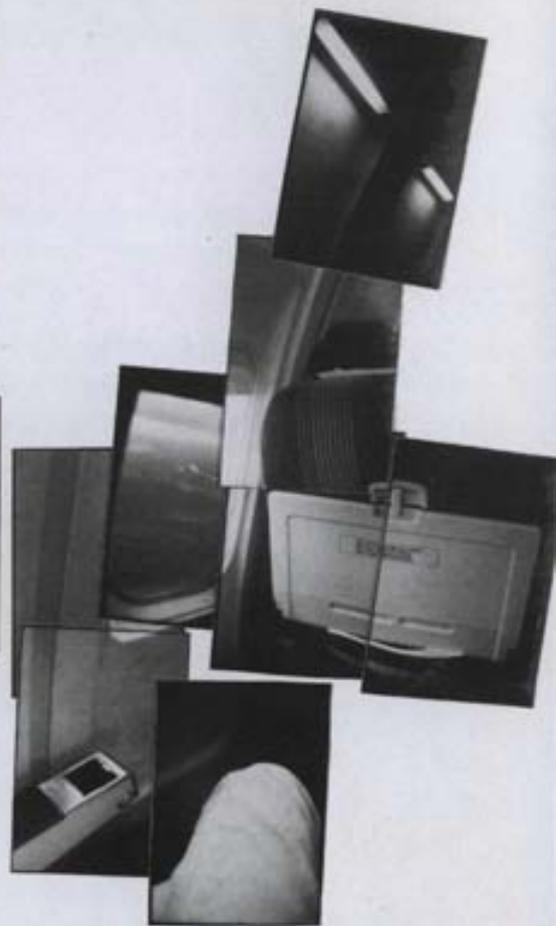
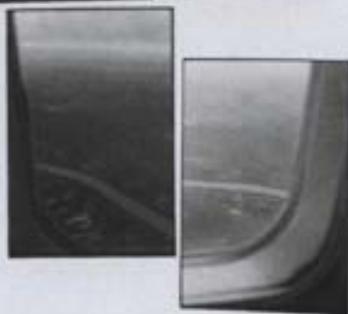
Marcio Goldman é professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (Museu Nacional) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq com o projeto "Análise Antropológica do Processo Eleitoral Brasileiro: Voto, Política e Cultura", desenvolvido em Ilhéus, sul da Bahia.

Fotos das páginas 38 à 41 de **Eduardo Delfim**.

Ilustrações das páginas 42 à 45 de **Laura Teixeira**.



Lúcia Mindlin Loeb



máscaras dogon

A Morte é, desde sempre, um evento que tem feito as culturas refletirem, ao atribuírem a ela novos sentidos e ordem – ditando os efeitos do desconhecido e do imponderável diante do qual os homens se vêem impotentes. Os ritos procuram *ressignificar* a ausência; assim, ela pode ser incorporada, prolongando a memória do indivíduo e da própria sociedade.

A sociedade das máscaras é uma sociedade secreta em que são admitidos somente os homens após a circuncisão, momento em que o menino entra no mundo dos adultos. Na região *donno*, os funerais são realizados nos meses que se seguem à colheita de *milheto*, que é a fonte principal de alimento da região. Após concluídos os ritos de agradecimento, iniciam-se longos preparativos para os ritos funerários que se desenvolvem durante cerca de quinze dias.

As crianças e as mulheres não podem se aproximar das máscaras sob penas de morte ou doenças graves, com exceção de *yasigi-n&*, a irmã das máscaras que é iniciada e possui um estatuto especial. As máscaras não pertencem ao humano, habitam as matas incultas, somente lhes é permitido entrar no povoado durante os funerais e em momentos específicos que os precedem, inaugurando uma temporada de desordem social, que se reordena por meio dos próprios rituais. As máscara não podem falar em público e os iniciados dirigem-se a elas em *sigi-sc*, que é sua língua secreta.

Ainda que seja celebrado em nome do mais velho – que ocupará um lugar privilegiado nas várias fases ritualísticas –, o funeral é uma manifestação coletiva para reverenciar os mortos que faleceram ao longo do ano anterior, assegurando-lhes a passagem ao mundo dos ancestrais. O corpo do morto, que foi depositado em grutas por meio de ritos sumários logo após sua morte, volta de forma simbólica durante o funeral, representado por uma coberta mortuária e por objetos pessoais e instrumentos de trabalho. Até o final dos funerais, sua morte não se completa, permanecendo entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

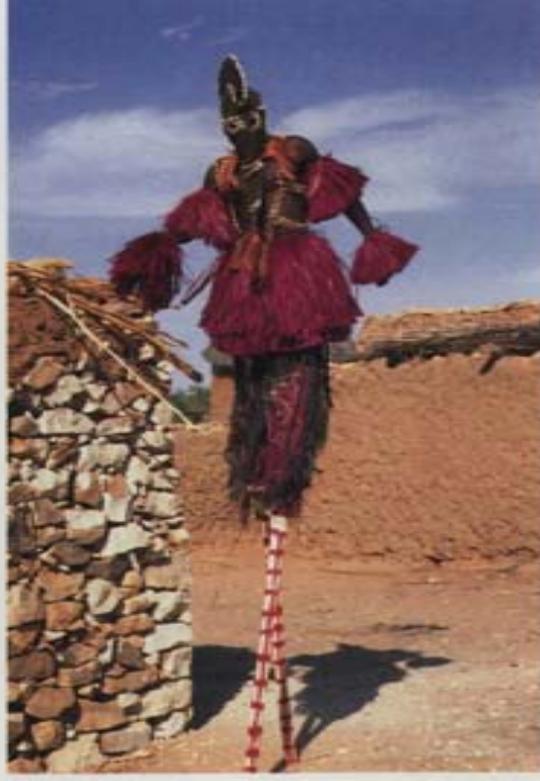
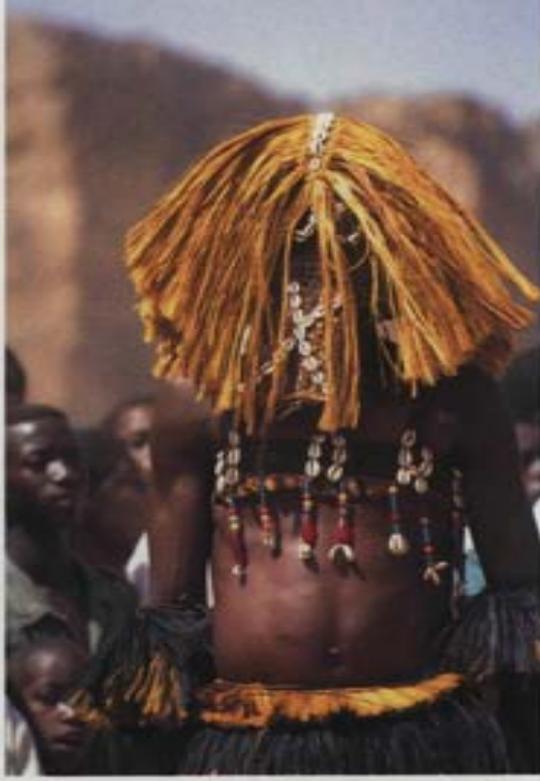
A Morte é, para os Dogon, a perda do todo mas não de tudo. ensaio fotográfico de **gianni puzzo**







I-yai. (máscara de jovem mulher) Muitas máscaras possuem elementos femininos, trazendo à memória as mulheres que, segundo o mito, acharam as máscaras com os *Andumbulun / yɛbcm* (seres invisíveis aos homens).

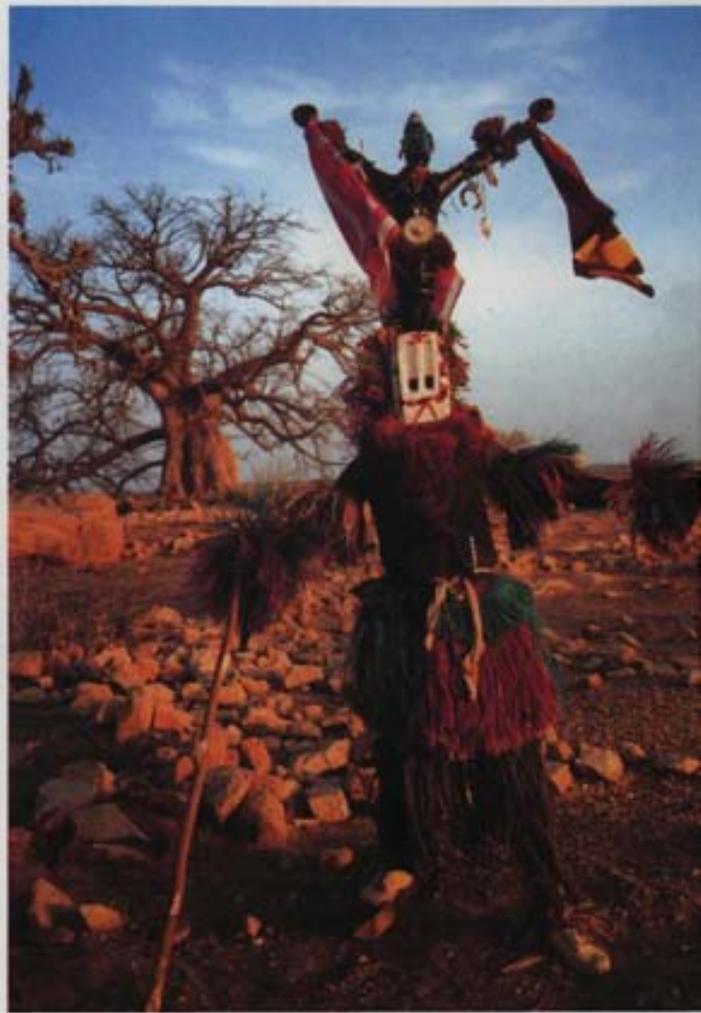


Tenge-tanga Representa os *ye/bem* que possuem pernas compridas; eles e outros seres hoje não-visíveis aos homens pediram a *Ambu* (criador) para tomarem-se invisíveis à fim de se delenderem da maldade dos homens.

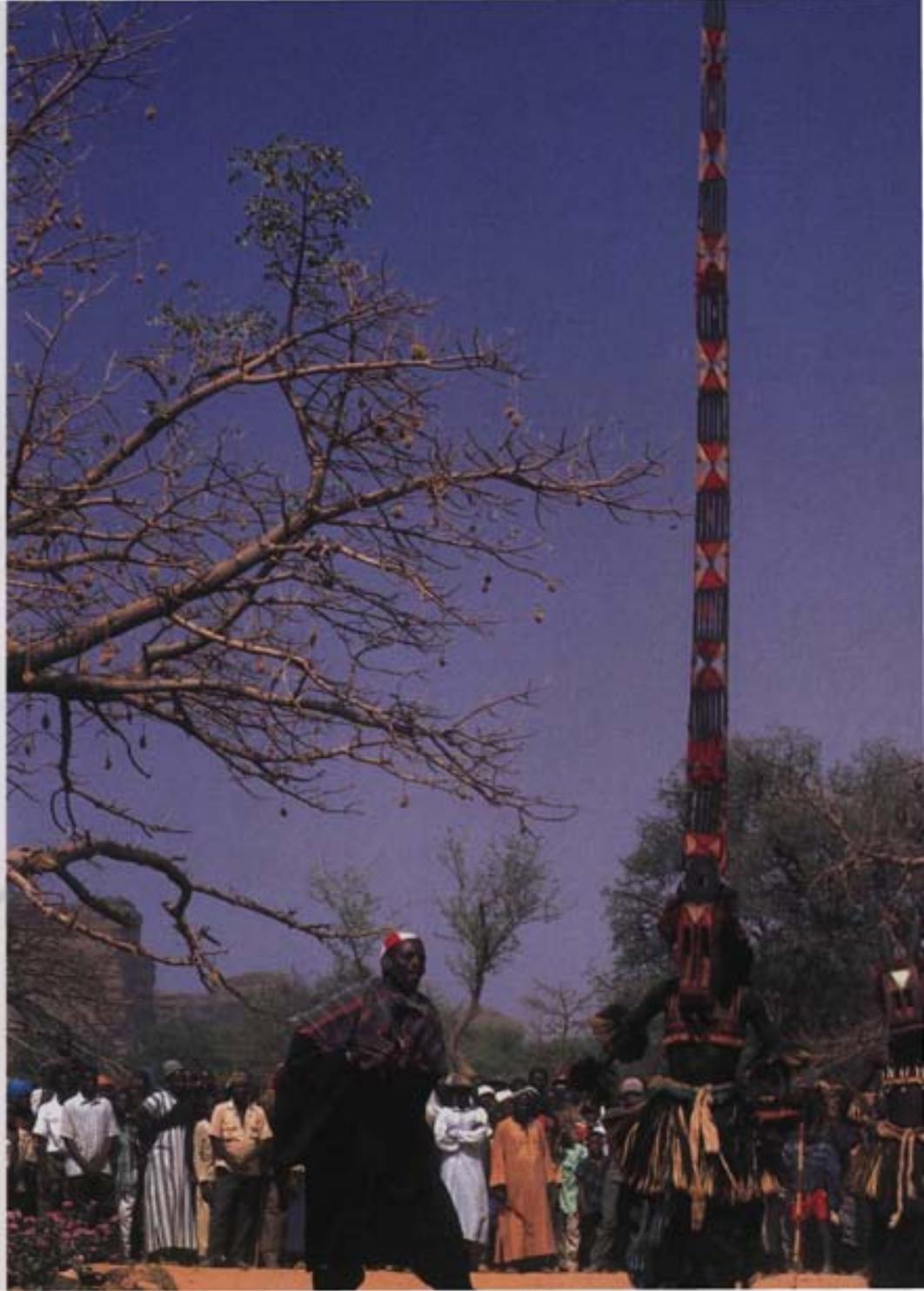


Ya-sigine. Jovens de um grupo de recém-iniciados e *yasigi-ne*, a irmã das máscaras.

Satimbe Representa a *ya-sigine* (irmã das máscaras), a primeira mulher iniciada pelos *Andumbulun*.



Silige máscara-prédio. Entalhada em madeira maciça, pode chegar a 5 metros de altura.
Devido ao seu grande peso, são poucos os iniciados capazes de portá-la.

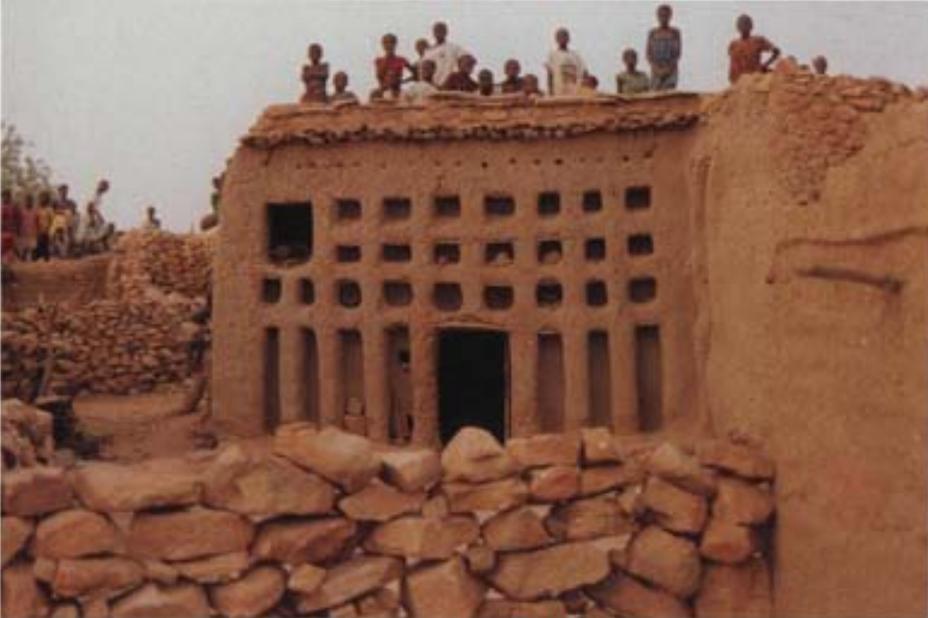


Máscaras aguardando o momento para dançar. Nada é deixado ao acaso durante as cerimônias, cada máscara tem uma ordem de aparição, uma dança e uma música específicas.





Kanaga Conta-se que o eixo superior representa o céu, o inferior, a terra e o eixo central, o espaço onde o homem atua.



Mulheres e crianças, do teto de uma *gin-na* (casa-mãe), observam apenas de longe a dança das máscaras.



Tambores dogon eles são uma presença marcante ao longo de todos os ritos funerários.

Dana-lagada máscara de caçador. Homenagem ao patriarca, o mais velho entre os homens do clã e responsável por uma série de cultos dos ancestrais da linhagem.



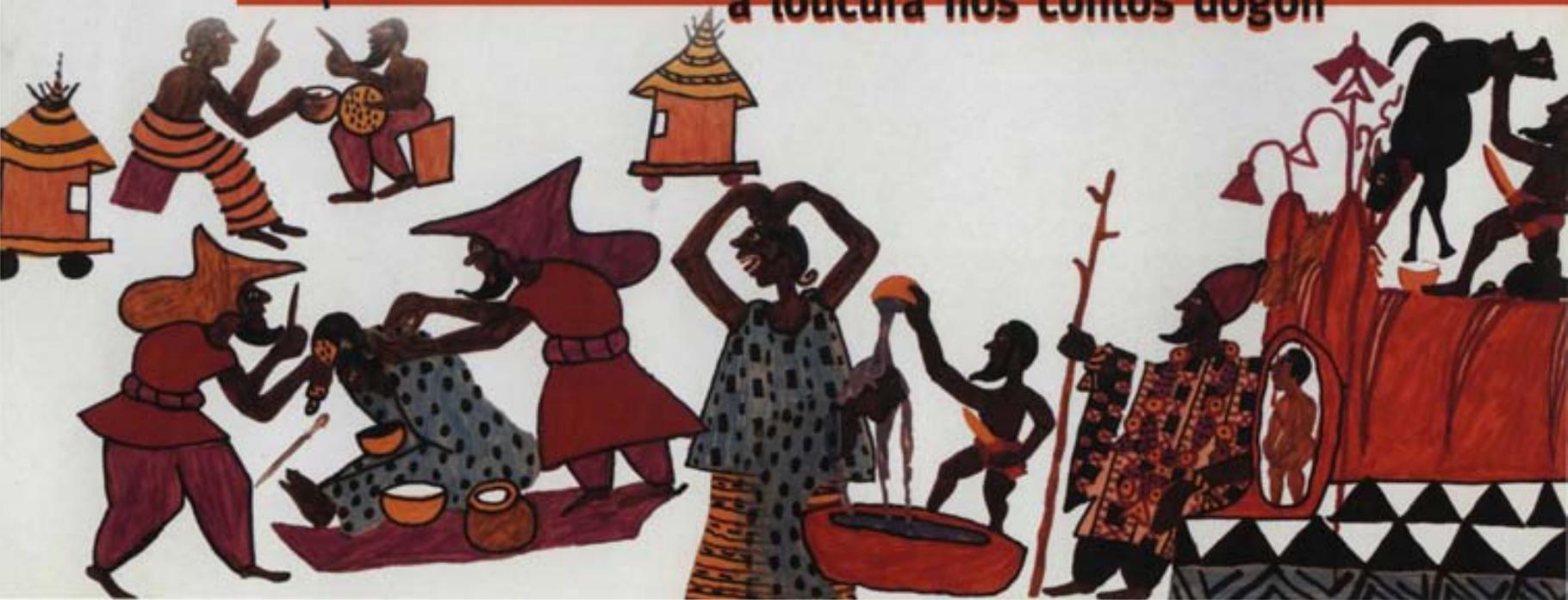




Uma palavra errante

a loucura nos contos dogon

Denise Dias Barral



O conto entre os dogon

A população dogon, estimada em 450 mil pessoas, representa cerca de 95% da região que ficou conhecida como *pais dogon*, ocupando 42% do território da 5ª região da República do Mali (Oeste da África). Tornaram-se conhecidos na época colonial, principalmente na Europa, como *Habé* – nome utilizado pelos fulas para referir-se aos negros não-islamizados. Trata-se de uma região agropastoril com predominância da agricultura, que ocupa cerca de 93% da população. Com uma densidade elevada e, ao mesmo tempo, uma superfície cultivável restrita, os dogon desenvolveram uma organização do espaço bastante original, distribuindo-se num planalto rochoso e numa planície arenosa separados por escarpas (com altitude média de 600 m) de cerca de 200 km.

A partir de ondas migratórias distintas, o povoamento da região ocorreu, principalmente, como um refúgio de excluídos e de populações que fugiram de grandes hegemonias políticas que ocuparam o vale do Níger, encontrando nas montanhas rochosas locais propícios à defesa de pequenos grupos. Em seus relatos oficiais (como no *tsib* durante as cerimônias funerárias), os dogon afirmam que eles constituíam uma única família (*togu*)¹ ao saírem do Mandê. No longo percurso que realizaram, foram separando-se. Uma parcela importante teria se dispersado em Kan-na (região da falésia).

Os dogon têm conservado uma organização que se ergue com base num sistema de linhagens exogâmicas que se decompõem em segmentos e grupos domésticos, sendo patrilinear e patrilocal. A linhagem define uma ordem piramidal a partir do vértice da autoridade do mais velho da geração mais antiga. A ele cabe repartir as tarefas e competências, distribuir os cereais e a carne, presidindo juntamente com os mais velhos os trabalhos do campo e as decisões importantes. Possui, por outro lado, obrigações múltiplas no sentido de promover a coesão, fazer reinar a paz e a justiça entre os membros.

A civilização dogon encantou a Europa com a fineza de sua cosmologia, tornou-se conhecida graças à publicação de *Dieu d'eau*, em que Marcel Graule, num encontro feliz entre oralidade e escritura, dá voz ao velho caçador Ogotemeli, profundo conhecedor de sua cultura.

O ato de contar coloca no primeiro plano as sensações, os sentimentos, além de processos, de histórias e valores. É, também, um saber dizer a partir de códigos muito precisos de uma sociedade. O conto permite a expressão sem tudo revelar, criando algo fundamental: a interpretação que cada um pode colher. Neste sentido, o conto na sociedade dogon está vinculado à formação da pessoa, que não é separável do ser-no-mundo-dogon, estabelecendo uma comunicação polissêmica, manipulada (à maneira do artesanato) de forma ótima pela sociedade, que não apenas prevê, mas também articula como estratégia de aprendizado, interpretações múltiplas segundo os momentos diferenciados de iniciação de quem ouve. Ele apresenta em sua narrativa conflitos, paixões e realça relações sociais, indicando normas e valores que são decodificados segundo o conhecimento e momento de quem ouve.

As narrativas discutidas nas próximas páginas, escolhidas entre uma série de noventa, explicitam situações vinculadas à loucura. São compreendidas como fragmentos, isto é, como momentos compactos de vida, acontecimentos intensos, essenciais e fortemente simbólicos.

Cada conto esconde e revela parte da compreensão que a sociedade desenvolveu sobre esse momento humano pungente para o qual ela destacou especialistas e produziu um léxico rico. Uma das narrativas foi recriada em desenho por Antimeli Teme (ou Allaye Kéné Atô), que nos conduz pelo papel e pela hidrocor a um passeio de formas, cores e sentidos abertos, que complementa o texto.

No conjunto das produções literárias orais, o conto é uma prosa com caráter ficcional e possui um termo corres-

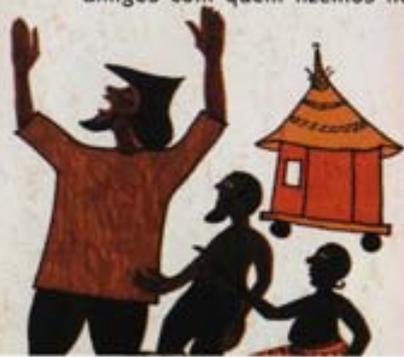
¹ O dicionário organizado por Marcel Kervran (1993:546) traduz por *raça, espécie, tipo*.

pondente em diferentes expressões dogon: *tuyo* na fala *dommo so* (DO), *elunc* em *toro so* (TO) e *annu* em *toro kã* (TE). Os relatos ancestrais e históricos são classificados como *palavra antiga* (*so pey*), ainda que seus limites sejam, às vezes, tênues. O conto não é palavra secreta, mas é palavra escondida, *so: baguru*, ou palavra do quarto, *so: deun so*.

A narração dos contos possui um papel importante tanto para as crianças como para os jovens e os adultos, uma vez que a socialização não é deixada ao acaso. A sociedade investe de maneira continuada e permanente na formação da pessoa dogon.

Não se relata facilmente um conto a um estrangeiro; ele é expressão de vida em família, de intimidade de relações, contado sempre à noite, em casamentos, cerimônias de imposição de nome, durante a vigília antes de conduzir o corpo à gruta (ou enterro) ou, ainda, na vida cotidiana quando solicitado. São principalmente crianças que o pedem às mães ou aos avós e os jovens, aos genitores do mesmo sexo. Associado à sexualidade e à fertilidade, contar é manter relações de grande intimidade e compartilha das mesmas regras sociais do matrimônio.

Além disto, no conto se evoca o sagrado de maneira fortemente lúdica. Como recriação, carrega a ambigüidade de ficar entre *verdade* e *mentira*, segundo a explicação de Musa Jigiba de Teguru. Ele convidou um grupo de amigos com quem fizemos noitadas de contos até duas,



três horas da madrugada, sempre com muita cerveja de milheto, café e risos. Isso ocorreu só depois de vários meses de trabalho com seu pai – o velho *Binu-kedunc* – e, posteriormente, com ele próprio sobre temas diversos, como tipos de loucura, processos de adivinhação, relação entre homens e seres de sociedades da mata, da água, não visíveis à maioria dos humanos.

O entendimento dessas narrativas não pode prescindir de uma busca de sentidos que se desvelam, ainda que parcialmente, a partir dos relatos referentes à criação do mundo, *so pey* (que é objeto de conhecimento, mas não de divertimento como nos contos). Ainda que o narrador desconheça seus sentidos esotéricos, personagens e episódios reportam-se a passagens do conjunto de enunciados e proposições de fundação do universo dogon.

O homem é o grão do universo e os contos favorecem a busca amorosa graças à qual a humanidade segue seu caminho. No centro do humanismo negro-africano, a *palavra antiga* é o conhecimento que situa a pessoa em espaço e tempo vastos de sua sociedade e de sua história e filosofia. Os contos, por sua vez, colocam os homens em cena em um espaço e em um tempo mais próximos, onde o conhecimento se deixa apenas entrever.

Ao tomar a palavra, o narrador eleva o tom de voz e modifica sua postura corporal, provocando a atenção imediata de todos que se concentram para o que virá. A cada frase, a eloqüência se intensifica, sendo sempre acompanhada pelo auditório que responde: *Amina!* É comum que três ou quatro entre os homens presentes façam sua evocação antes que alguém, já meio exaltado, exclame:

– *ni turu belen!* (Eu trago um!)

Em coro, o público responde:

– *Amba u jole!* (Que venha em nome de Amba ou seja bem-vindo!)

Em companhia dos narradores Dommo Jigiba e Adama Sagu Sagara, iremos buscar os contextos de narrativas e desenhos em busca de nexos que auxiliem na tarefa de situar, ainda que parcialmente, a loucura na sociedade dogon.

Por meio desta primeira narrativa, a loucura – juntamente com as outras doenças – chega ao mundo dos homens e abre nossa discussão².

2 Os contos foram coletados pela autora, registrados, transcritos (de acordo com o dialeto dogon utilizado pelo narrador) e depois foram feitas duas traduções para o francês: uma literal, traduzindo cada palavra por seu termo correspondente, e outra privilegiando o enunciado. A tradução para o português, que é de responsabilidade da autora, teve como base estas duas fontes em francês e foi revisada por Kamue Yaa.

Todas as doenças que estão hoje nos corpos antes viviam na mata.

Quando todas elas viviam na mata, vinham durante a noite comprar cerveja na casa de uma velha.

Cada doença comprava um pouco.

A febre chegava tendo o corpo quente. Ela não podia comer e, ao beber a cerveja, o calor de seu corpo transformava-se em suor.

O resfriado vinha beber para depois ir-se.

Todas as doenças criadas por *Amba*¹ vinham beber, até mesmo a loucura, que depois saía saltitando como fazem as gazelas.

Todas as doenças vinham beber na casa da velha mas não ficavam no povoado.

Certa vez, a Saúde fez uma aliança com os *sintandu*⁴. Vieram durante a noite quando a cerveja ainda fermentava e furaram o fundo do pote.

A velha conseguiu salvar apenas quatro litros.

Acontece que, quando as doenças ficaram sabendo que alguém ia preparar cerveja, deixaram seus recipientes ainda na véspera, reservando sua parte.

Foi assim que todas as doenças fizeram.

Antes que chegassem, a velha repartiu o que havia sobrado.

Mas acontece que a Saúde chegou mais cedo e insistiu em ficar com tudo:

— As doenças já souberam que a cerveja foi derramada, assim não virão mais! — dizia.

Dizia ainda que sua filha era esposa do resfriado. Quanto ao reumatismo, apostaria seu rim como ele lhe daria sua parte; ele cederia facilmente, pois aquela quantidade não lhe seria mesmo suficiente.

A Saúde dizia ainda:

— Ah, a irmã mais nova do resfriado casou-se com o *gamma*⁵. E, se a dor de barriga chegar, irá logo embora...

Assim a Saúde bebeu a parte de todos e foi deitar-se em sua casa.

Quando as doenças chegaram, a velha não tinha nada mais para oferecer.

— O que aconteceu? — perguntam — Todas as doenças vêm beber e nada encontram?

A velha explicou sobre sua conversa com a Saúde.

Entretanto, a Loucura, indagando a opinião das outras, não se conformava. Elas poderiam ser tolerantes, pois a Saúde era sogra delas. Mas ela, a Loucura, iria procurar a Saúde.

Chegando em sua casa, num gesto rápido tentou prendê-la mas não conseguiu, salu correndo para alcançá-la.

A Saúde gritava:

— Não fui eu! — Assim gritando, começou a bater as mãos. Então o *gamma* segurou-a pelos rins. Ela não conseguia ficar em pé. Não tendo quem a defendesse, enlouqueceu.

Um homem veio inteirar-se do que ocorria.

Contaram-lhe que a coisa estava fervendo e que a Saúde tinha ficado louca depois de beber a parte de todos.

O homem disse que a responsável era a velha, que não havia preparado cerveja suficiente. Depois, ele deu um medicamento e a Saúde acalmou-se.

Ainda hoje, podemos ver os modos da Loucura nas maneiras e gestos de velhas e crianças.

3 Segundo Marcel Kervran, compreende: "1) o princípio criador único, *Amba*; 2) os espíritos inferiores ao criador; 3) altar em pedra, terra, receptáculo de força vital" (1993:18-9).

4 Deriva de seita islâmica, é associado ao ar (Kervran, 1993:476). Neste relato, é possível que se sobreponha por influência islâmica (*sasā*) e católica aos *ogou* *hczim* (nome genérico de todos os seres que povoam a mata).

5 Termo que significa *fatigado*; indica, na classificação dogon das doenças, dores musculares, ósseas, algias difusas, reumatismo.



Dommo Jigiba nos conta como as doenças que viviam na mata chegam aos povoados e como a loucura, juntamente com outras doenças, ali se instalam. Iniciam-se, assim, os processos permanentes de busca e de atribuição de sentidos para dores e sofrimentos, assim como de busca de um saber capaz de negociar sua volta, ainda que temporária, ao mundo inculto e não-domesticado pela história e organizações que os homens desenham continuamente em sua trajetória pela vida. Com a mudança das doenças da mata para o mundo dos homens, iniciamos nosso percurso pelas trilhas suscitadas pelas narrativas.

O conto que trazemos a seguir foi magnificamente recriado por Antemelu Teme por meio de seus desenhos, onde assina Allaye Kéné Atô. Após conseguir a maior parte das narrativas, fomos procurá-lo. Era janeiro de 1996. Nesse primeiro encontro, passamos cerca de cinco dias em Yenduma Ato. Contou-nos sua história pessoal. Ele começou a desenhar depois de um acidente provocado pela explosão de sua espingarda de fabricação dogon. Teve sua mão esquerda amputada. Um turista deu-lhe papel e caneta hidrocor, os desenhos agradavam as pessoas e graças a eles sua vida foi se transformando, sobretudo depois que passou a vender seus desenhos. Para um agricultor, a perda da mão havia tomado a sobrevivência muito mais difícil. Allaye afirma que nunca foi à escola e que um amigo francês envia constantemente o material para seu trabalho, que é vendido principalmente para os turistas.

Os desenhos passaram por transformações ligadas à mudança de suporte, foram fotografados e depois digitalizados, sofrendo aí alteração de cores e perda de traços. Em alguns casos, as imagens ainda foram trabalhadas a fim de retirar marcas do papel ou riscos presentes nos negativos das fotos.

Iniciamos, assim, pela narrativa de Adama – por meio dos desenhos seguidos dos texto –, lembrando que o desenho é também uma escrita de sentidos abertos, cabendo deter-se para lê-lo e com ele estabelecer um diálogo. Procuo não distrair a atenção com a escrita, assim os desenhos caminham em seqüências desacompanhadas e errantes, mas que se entregam à leitura e à interpretação.

Noutros tempos não existiam interdições ligadas à água para a mulher menstruada.

Essas interdições começaram assim...

Um homem estava sentado ao lado de outras pessoas quando, de repente, uma coisa como a Loucura veio ao seu encontro.

Ele se levantou e se pôs a gritar e a correr pra cá e pra lá.

Antes mesmo que as pessoas compreendessem [o que se passava], ele entrou n'água e lá ficou durante três dias [desaparecido].

Depois ele saiu, trazendo muitas coisas consigo.

Aquilo a que chamamos *binu* ⁸ veio da água.

É algo dos *yeben*, mas daqueles da água.

Hayal Dizem que ninguém deve aproximar-se da água de onde ele recebeu as coisas.

Se ele entrou, é porque conhece seu caráter. Ele conhece diferentes tipos de água nas quais pode entrar.

Assim ele pegou daquela água e a despejou numa pedra [com uma parte côncava] esculpida.

Disse que dali em diante não teria qualquer contato com o pô (*Digitalia exilis*).

E assim fazendo, ele obteve progressivamente seu *binu*.

Reuniu seus irmãos e lhes disse que havia se tornado um *binu-kedune*, responsável pelo *binu* do clã.

Mas as pessoas se perguntavam se era mesmo *binu* ou se era Loucura...

É o *binu*

A água que ele trouxe é pura e exige que se obedçam certas regras.

Da água que ele bebe, uma mulher menstruada não deve beber.

Ele explicou, também, como se deveria fazer seu ritual.

E assim foi feito.

O homem era casado e, com o ocorrido, a esposa foi visitar sua família paterna para lhes contar que seu marido estava em posse de uma coisa daquele tipo, muito exigente:

ele não bebia mais com outra pessoa [no mesmo recipiente];

ele não mais comia o que ela preparava;

E, naquela água sagrada, nem todos podiam entrar.

Quando ela contava, seu irmão mais novo de mesmo pai e mãe exclamou:

– Tudo isto são palavras sem valor! Eu irei com certeza entrar nessa água!

A irmã insistiu para que ele não o fizesse, pois senão encontraria a mesma doença que seu marido, até aquele momento ele ainda estava convalescente. Para este tipo de doença ele devia se esforçar para ter chance, senão não se curaria mais.

Chegando na casa da irmã, o jovem saudou a todos e lá ficou durante algum tempo.

Certo dia, ele se levantou subitamente e correu para a água onde passou uma noite e um dia.

Na noite seguinte, eles ainda o esperavam e, quando apareceu, veio em grande velocidade.

Perguntaram ao jovem:

- Não era lá naquela água que você entrou?
- [Sim], eu entrei numa água que nem me cobre!
- Quando entrou ela não o engoliu?
- Venham, não vêem? Não era esta a água?

Durante a noite, enquanto ele dormia, alguma coisa entrou para lhe assustar.

Ele teve muito medo e seu corpo tremia. Levantou-se bruscamente e, lá onde estava, gritou:

- *Kaail Kaail*

As pessoas vieram perguntar o que não estava bem.

Ele gritava:

- Ele vem! Ele vem!

Agora ele fica gritando lá onde mora a irmã.

Seus irmãos de mesmo pai foram procurar saber porque isto estava acontecendo.

Ele defecava, urinava nas calças e fazia outras coisas.

Todos os produtos para fumigação que lhe deram não fizeram efeito, não acalmavam a Loucura.

Eles fizeram tratamentos em vão...

O *bini-kechu-ne* explicou que o jovem havia deixado impuro seu *bínu*. Sem que lhe dessem um carneiro [e um frango] e sem que ele lhe pedisse, o jovem não iria sarar.

Dito isto, a mulher que havia causado o conflito deu um carneiro para a purificação do *bínu*.

O guardião da faca sacrificial, *dankado*, fez seu trabalho, purificando o *bínu*.

Eles pegaram daquele líquido, batendo levemente sobre a cabeça do jovem.

Foi então que a loucura acalmou-se.

Nós dizemos ainda hoje: quaisquer que sejam os bens materiais que um homem encontre, sua esposa pensa sempre em sua família paterna.

Ela desejaria que fossem eles a ganhar.

Ela não deseja que seja você ou sua família a ganhar.

A mulher do *bini-kechu-ne* foi encontrar sua família paterna e avisou-a que

a interdição da água era verdadeira e pediu que ninguém da família entrasse lá.

Ainda em nossos dias, a água [do *bínu*] é proibida às mulheres [menstruadas].

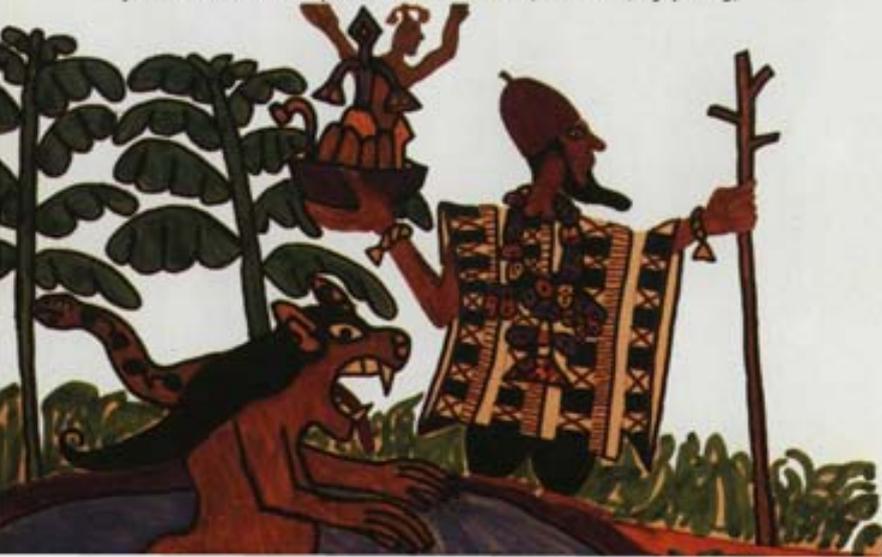
Foi a partir deste fato que nasceu a interdição.

A tradição etnográfica sobre o assunto de Itebagani forma uma narrativa mais abrangente sobre um culto, um ritualismo (Iteba-Kachu-ne), em nome, um território, onde o Iteba-Kachu-ne é o guardião da terra e protetor cultural (Iteba-ne).

Esse conto de Adama Sagara introduz a palavra ligada a *Nommo*⁷ (ser completo, filho de Amba que completa a criação, é associado à água) e um conjunto de relações que se estabelecem a partir da sua presença e participação nas esferas sociais. A referência a *Nommo* deve ser sempre indireta, realizada por meio de figuras de linguagem; pronunciar seu nome é arriscar-se excessivamente.

A ligação entre *Binu* e *Nommo* é explícita: “aquilo a que chamamos *binu* veio da água. É algo dos *yeban*”, mas daqueles da água. *Nommo* é, ao mesmo tempo, a dualidade do ser humano e a complementaridade do masculino e do feminino, unidos para procriar, ele é o mestre da água, do verbo, da fecundidade e das técnicas, representa a vitória da cultura sobre a vida selvagem” (Calame-Griaule e Ligers, 1961:111). *Nommo*, mestre da água, habita o céu, mas desce à terra pela água da chuva.

As manifestações do *binu* chamaram nossa atenção porque vêm associadas à loucura pelos atributos daquele que é escolhido para ser seu representante: sensibilidade (considerada feminina), mobilidade, intuição, capacidade perceptiva desenvolvida, características que são também do *Nommo Binu Scru*. Ele se manifesta de maneira similar à loucura, fazendo com que a pessoa realize coisas que a maioria não pode fazer: permanecer imerso na água durante longo tempo, subir no celeiro ou numa árvore com um só impulso, pular sem se machucar. Cabe ao *binu-kedu ne* dar o nome ao recém-nascido que o liga ao clã, comunicando a ele parte do *yama* do *binu* de quem ele descende (Dieterlen, 1941:223).



Esse momento é caracterizado pela luta de dois princípios, ao mesmo tempo antagonônicos e complementares, que regem a pessoa, mais precisamente entre o seu *kinde-kindu* inteligente masculino (da razão, estabilidade) e o feminino (da afetividade). Mas, o *binu* verdadeiro deve ser confirmado pela socialização e iniciação de seu representante, o *binu-kedu-ne*. Ele necessita encontrar as coisas de *Nommo* (como o colar, *duge*; um cajado de madeira, *dommola*; um gancho de ferro, *gaba*) que o último representante vivo do *binu* daquele clã tenha escondido antes de sua morte e realizar seu culto (cena 3).

Além disso, uma série de procedimentos e ritos devem ser cumpridos pela família, senão o escolhido torna-se definitivamente louco. É preciso construir e sacralizar o lugar onde se fixará o *yama* do *binu* (cenas 3 e 4). De tempos em tempos, o *yama* sai e se fixa temporariamente na pedra do colar que porta seu representante: nesse instante, ele entra em transe. O ritual de fixação, *binu duguru* (T₃), acontece durante os ritos

3

⁷ “Ele é, ao mesmo tempo, a dualidade do ser humano e a complementaridade do masculino e do feminino, unidos para procriar, ele é o mestre da água, do verbo, da fecundidade e das técnicas, representa a vitória da cultura sobre a vida selvagem” (Calame-Griaule e Ligers, 1961:111).

⁸ Muitas vezes o termo *yeban* é usado tanto para os seres da água como para seres da mata.



4



6

de fertilização das sementes (*fête des semailles*). Na cena 4 dos desenhos de Allaye, ele dá forma a essa sacralização e à unidade que se estabelece entre o homem e o ancestral que coabitam espaços e objetos sacralizados. O ancestral está presente, é a própria essência do espaço destinado a seu culto, é presença no corpo do homem e no corpo da construção sagrada erguida em seu nome.

Durante o transe, o representante do *binu*, o *binu-kedu-ne*, torna-se capaz de ver o que normalmente não é possível – os seres da mata e da água – e, ainda, pode perceber quando certos componentes (*kinde-kindu*, *yama*) de uma pessoa deixam seu corpo: durante o sonho, pela ação dos bruxos ou pela aproximação da morte. Ele deve observar uma série de regras a fim de evitar que o *binu* tenha contato com impurezas: ninguém deve penetrar em seus aposentos, não raspa a cabeça, não bebe água com outra pessoa e, sobretudo, não bebe água da casa paterna, não vai a cerimônias funerárias, não pode ter relações sexuais tendo o colar no pescoço (deve tirá-lo antes do pôr-do-sol e colocá-lo antes que o sol se levante), não pode caçar animais considerados pertencentes a *Nommo* (como o macaco vermelho, cegonha, rato, carneiro, vaca, cachorro, coelho, porco-espinho, sapo, entre outros) e só tem relações sexuais com sua mulher de casamento, *ya-biru* (que também possui uma série de interdições). O *põ* (*Digitalia exilis*), um dos grãos primordiais, foi o primeiro a germinar e foi fertilizado pelo sangue da placenta que formou a terra, tornando-se alimento

impróprio para o *binu*; seu nome não deve ser mencionado em sua presença.

O *binu* difere segundo o clã. Cada um possui sua peculiaridade, permitindo o acesso a diferentes conhecimentos. Assim, alguns deles conferem a possibilidade de tratamento de certas doenças, sobretudo aquelas vinculadas à transgressão de regras clânicas, como a do *ba-binu*. A ruptura dessas regras são muitas vezes lembradas como elemento desencadeador de manifestações de loucura. Um nexo entre loucura e incapacidade da pessoa de harmonizar os elementos que a constituem, desarticulados na transgressão. A loucura emerge como rompimento do todo, conflito dos múltiplos elementos naturais-sociais que devem encontrar equilíbrio dinâmico permanentemente.

O cunhado do *binu-kedu-ne* que violou a água sagrada não pode controlar o caráter da água e perde-se em seu medo, *ne* (cenas 6 e 8). A manifestação da loucura vem mediada pelo medo provocado por algo terrificante (cena 7). Ocorre uma disjunção fundamental e o medo



7



8



pode estar vinculado a uma solidão, a solidão da raposa em sua busca do par, a solidão de quem não pode compartilhar o que vê e o que vive. Uma pessoa assim conhece uma regressão à animalidade da raposa, banida do convívio social e da palavra agradável, e ativa comportamentos socialmente inadequados (urinar ou defecar nas calças).

Mas o caos engendra nova ordem, a solidariedade como movimento orgânico de reorganização surge dos irmãos de mesmo pai e pela ação reparatória da irmã (que havia desencadeado os eventos dramáticos com sua desconfiança do marido) ou ainda em razão do desagrado pelo prestígio conseguido por ele. A irmã fornece o carneiro para a purificação do *binu*, abrindo caminho para a cura do rapaz (cena 10). Para que o tratamento tenha êxito é preciso que sejam purificados tanto a pessoa quanto o *binu*.

Sociedade patrilinear, em que a mulher não é jamais integrada à família do marido, o antagonismo entre esposa e marido sugerido nesse relato permite entrever contradições peculiares do matrimônio entre os dogon. A mulher deve assumir as proibições da família do esposo sem abandonar as próprias (de seu pai). Sobre ela permanece sempre uma suspeita. Na casa do pai, ela é alguém que irá partir; na casa do pai do marido, ela permanece estrangeira. No relato, a mulher do *binu-kedu-ne* acreditou que o esposo estava doente e ativou a competição entre as duas famílias. Não aceita que ele tivesse recebido algo extraordinário, como sugere o narrador, ou incomoda-se com as novas regras impostas pela nova condição do marido?



As narrativas permitem dar um passo nas trilhas multiformes e entrelaçadas que nos conduzem aos saberes dogon. Saberes que são trabalhados em conjunto por diversos atores sociais nesse tecer permanente de busca de entendimento da dor que se manifesta individualmente na loucura, expressão ao mesmo tempo singular e coletiva.

O conto – exteriorização e forma de socialização da palavra – reatualiza, a cada vez, a narrativa que desenvolve temáticas ligadas à loucura, permitindo entrever nexos entre loucura e sociedade, entre loucura e os conflitos fundamentais. Ele proporciona uma ponte entre a pessoa que sofre e sua experiência singular, a

autoridade do saber (dos especialistas no tratamento, adivinhos e familiares) e a sociedade. Revela um pensamento sinuoso que não teme a repetição; cada repetição contribui com um toque que aperfeiçoa o quadro proposto⁹.

O conto fala da vida do homem na história, num processo permanente, em seu passado, presente e futuro. Não se concebe um homem vivendo um presente autônomo, em que o passado é o presente precedente e o futuro, um presente antecipado. Não são mentiras (*kakalu* TÓ/ *kalkalu* – DO, *kakala* TE), os contos são desses momentos em que a relação entre sonho e pensamento são primordiais, momentos em que a *sociedade pensa e sonha a si mesma*. As fórmulas que abrem e encerram um conto delimitam a linha que o separa do cotidiano, convidando para que se entre noutras dimensões do vivido, no qual os sentidos são tecidos em redes dialógicas que revelam a poética do social e a concretude do mítico; realidades interdependentes da organização viva. Assim, a linha que separa o conto do mito, como a que separa o sério do riso, é tênue e, às vezes, a mesma linha conduz um ao outro. Para compreendê-lo é preciso saltar para fora dos muros que aprisionaram, em lados distintos, razão e emoção, inteligível e sensível, natureza e cultura, bem e mal, ciência e magia, ideal e real. Em que o primeiro termo pertence ao *logos*, sendo presença superior, e o segundo termo é considerado sua negação e uma complicação, domínio do *demens*, expressão absolutizada da negatividade. São, todavia, construções complexas, em relação e em movimento. A desordem em sua própria entropia leva à reorganização, afirma Edgard Morin (1987).

⁹ Característica fundamental das sociedades complexas, que, segundo Michel Mafesoli (idem:30), não separam sagrado e profano, ideal e material em esferas autônomas.



Este artigo é resultado parcial de uma pesquisa realizada entre os dogon durante dois anos (julho de 1994 a julho de 1996) com vistas à elaboração de tese de doutorado junto ao Departamento de Sociologia da FFLCH-USP, com orientação do Prof. Dr. Fábio Leite, do Centro de Estudos Africanos. Contou com apoio do CNPq e da *Division National de Recherche en Santé Publique du Mali*. A equipe de pesquisa era composta também por um fotógrafo e um cinegrafista (Gianni Puzzo), além de um intérprete (Somine Guindo) e dois transcritores-tradutores dogon (Boukassoun Ouloguem e Nouhoun Guindo).

Denise Dias Barros é mestre em Ciências Sociais-Antropologia. Doutoranda pelo Departamento de Sociologia da FFLCH-USP. Membro do GRAVI. Docente do Centro de Docência e Pesquisa em Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina-USP.
Ilustração de **Allaye Kéné Atô**.

Referências Bibliográficas

- CALAME-GRIAULE, G. & LIGERS, Z. *L'homme-hienne dans la tradition soudanaise*. *L'Homme*, v. 1, n. 2, 1961.
- GRIAULE, M. *Dieu d'eau (entretiens avec Ogotemméli)*. Paris, Fayard, 1965.
- HUET, J-C. *Villages perchés des dogon du Mali: habitat, space et société*. Paris, L'Harmattan, 1994.
- IZARD, M. *Introduction à l'histoire des roayumes mossi*. Recherches voltaïques 12/13. Paris-Ouagadougou, Centre voltaïque de la recherche scientifique/CNRS, 1970.
- KERVIRAN, M. P. B. *Dictionnaire Dogon donno so (région de Bandiagara)*. Paroisse Catholique de Bandiagara, Multigraf, 1993.
- MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre, Artes e ofícios, 1995.
- MORIN, E. *O problema epistemológico da complexidade*. Mira-Sintra, Europa-América, 1984.
- _____. *O método I: a natureza da natureza*. Mira-Sintra, Europa-América, 1987.
- _____. *O método II: o conhecimento do conhecimento*. Mira-Sintra, Europa, 1987b.
- PAULME, D. *Organisation sociale des Dogon*. Paris, Jean-Michel Palce, 1988.
- _____. *La mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains*. Ouvrage, Gallimard, 1976.
- ZAHAN, D. *La viande et la graine: mytologie dogon*. Paris, Présence africaine, 1969.



"Fronteras" 1987
Leon Ferrari

fronteiras cambiantes em um mundo inconstante

pontos para um debate

A idéia de trazer à **Sexta Feira** entrevistas com intelectuais de formações e posições diversas, como **Manuela Carneiro da Cunha**, **Marc Augé** e **Milton Santos** – os dois primeiros antropólogos, o último geógrafo –, partiu da vontade de fomentar um debate comum em torno de um aparente paradoxo que permeia o senso comum a respeito da situação do **mundo contemporâneo**: a coexistência de um movimento de homogeneização global – evidenciado por tendências, entre outras, de mundialização da economia e difusão de conhecimentos técnico-científicos – e um processo de emergência, afirmação e confronto de identidades locais – sempre ancorado na bandeira das diferenças culturais.

Sexta Feira

Em nosso cotidiano fragmentado, temos a impressão de estarmos globalizados quando navegamos por entre os *chats* internacionais, assistimos aos noticiários em *real time* da TV a cabo, consumimos cosméticos da BodyShop cujas matérias-primas foram produzidas pelos índios Kayapó ou compramos roupas com motivos Maori na feira Babilônia do Rio de Janeiro. Projetamos um planeta com barreiras alfandegárias diluídas e passaportes azuis que materializam o ideal da cidadania supranacional. No entanto, o sentimento de que compartilhamos o mesmo mundo é muitas vezes invadido por um mal-estar de incompletude. As zonas de livre acesso abrem-se para **cruzamentos** de caminhos que nem sempre se reconhecem, comportando pessoas e grupos com trajetos e histórias desiguais. O cenário mundial revela etnicidades díspares, xenofobias renascidas e lutas separatistas. O mapa supostamente carente de fronteiras vive a contínua **demarcação** do seu espaço finito, experimentando novos traços, contornos e cicatrizes.

Esse contexto brevemente rascunhado torna clara a insuficiência do instrumental teórico do qual dispomos para pensar questões contemporâneas. Como conciliar a idéia de um mundo globalizado com a consciência de que vivemos em sociedades plurais, povoadas por minorias diversas, que, longe de render-se à grande ordem mundial, não se cansam de afirmar sua diferença para garantir direitos e lugares **específicos** na sociedade mais ampla? É possível sustentar a idéia de que a persistên-

cia das diferentes culturas que ocupam o globo serve de empecilho para o projeto – não mais tão jovem – de desenvolvimento e modernidade? Ou seria mais plausível reinserir a questão da diversidade cultural dentro desse horizonte de modernização? Será que a cultura está se tornando uma noção reacionária? Ou será que ela pode ser tomada como instrumento crucial nos processos de transformação na modernidade?

Questões como essas vêm desafiando antropólogos desde os anos 50 quando eclodiam os movimentos de descolonização no continente africano. Tornava-se, pois, difícil trabalhar com a **cisão** – que, de certa forma, havia fundado a antropologia face a ciências como a história e a sociologia – entre mundo “primitivo” e mundo “civilizado”, uma vez que ambos pareciam se misturar na experiência daquilo que insistimos em denominar modernidade. O que antes parecia uma fronteira inalienável – nós e eles – era posto em revisão. Afinal, como afirmaria Geertz duas décadas mais tarde em seu *Interpretação das Culturas*, somos agora todos nativos.

O Brasil, arquetipicamente conhecido como país da mistura, faz conviver realidades culturais e étnicas díspares. Seus povos “pré-cabralinos” não deixaram de existir como suposto por militantes do progresso-a-qualquer-custo ou sonhadores românticos em busca do bom-selvagem perdido. Embora em grande parte dizimados por empresas coloniais-expansionistas (que não datam apenas da época dos conquistadores europeus, mas que se atu-

alizam em fatos recentes, vide massacre Yanomami em 1992), essas populações, pelo contrário, têm se mostrado ativas no que diz respeito a processos de **reconstrução** cultural, que inclui iniciativas de demarcação de seus territórios, autogerenciamento de seus recursos naturais, além da busca de novas formas de representação política tendo em vista o cenário jurídico e legislativo que lhes atribuem estigmas e obstáculos.

Diante da propagação de manifestações culturais, religiosas e políticas que ganham, cada vez mais, o contexto nacional como um todo, emergem movimentos das mais diversas naturezas, que têm como meta evidenciar as diferenças dentro de nossa sociedade. O cenário das grandes cidades é, desta maneira, campo privilegiado para esse embate. O movimento negro, um bom exemplo, tem se organizado de formas variadas, trazendo a questão racial para discussões no Congresso Nacional, na mídia e nos círculos acadêmicos. A cultura *rapper*, uma entre muitas das manifestações de tais reivindicações, tem na música uma forma de expressão edificante, capaz de fazer **transbordar** a periferia para os centros culturais da cidade, tornando visíveis e audíveis grupos submetidos a uma condição de segregação e silêncio – tudo isso diante de uma realidade de discriminação e violência tamanhas. Não se pode esquecer, em meio a esse panorama, da proliferação das religiões afro-brasileiras – umbanda ou candomblé – pelo espaço urbano, que vêm criando e recriando regiões diferenciadas de sociabilidade e, especialmente, reivindi-

cando espaços dentro da sociedade por meio da ampliação de seus cultos e da negociação da sua auto-imagem, frequentemente disputada por jornalistas, fotógrafos e antropólogos sedentos para adentrar seus domínios.

O transbordar das culturas em instâncias pluralistas implica, não obstante, que algo de muito particular seja mantido em seu devido domínio. Assim, quando os índios permitem que filmemos seus rituais ou quando um terreiro de candomblé paulista abre suas portas para um público maior, incluindo especialistas e curiosos em geral, isso não quer dizer que a diferença tenha se tornado patrimônio público. Tampouco podemos nos apropriar impunemente de conhecimentos locais – por exemplo, dos chamados “povos da floresta” (índios e seringueiros) do vale do Juruá no Acre, que vêm manifestando interesse em travar parcerias com outros setores da sociedade – pensando que seus detentores não vão reclamar sua posse, nem que isso se faça em nome e em benefício da Ciência. Com efeito, subjacente a esse grande mercado cultural que constitui nossa modernidade, residem **segredos** que não querem ser compartilhados, lógicas singulares de pensar o mundo e atribuir significado aos acontecimentos e às coisas e toda uma série de direitos à **propriedade intelectual** que está para ser conquistada e garantida.

Parece cada vez mais complicado entrever uma fusão ou homogeneização cultural no delinear do processo de globalização. Os itens da modernidade – aparelhos tecnológicos, produtos da

mídia, objetos de consumo – são revestidos, nas periferias do sistema, de significados contrastantes, destinando-se para as mais variadas apropriações. Há índios que usam antenas parabólicas como enfeites e polinésios que acumulam sapatos ingleses sem nunca calçá-los apenas para esbanjar sua posse. Por sua vez, os próprios centros urbanos são transformados pela sociodiversidade que os habita. A experiência de adaptação dos samoanos em certas metrópoles como São Francisco, tal como nos relata Marshall Sahlins (1997), demonstra que a modernização não é a única alternativa, nem sequer na cidade (e isso traz implicações reais para a configuração dos novos espaços de convivência), revelando um movimento inverso ao da homogeneização, propriamente uma <<indigenização da modernidade>>.

Afirmar que fronteiras existem e persistem no mundo globalizado não é crer que existem territórios demarcados fixos pelos quais não se pode transitar. Guiando-se pela idéia de **fluxo** e dinamismo, em detrimento daquela de limite e enraizamento, que fundamenta uma noção contemporânea de cultura, é preciso ter em mente que as fronteiras que se nos apresentam vivem em constante expansão e câmbio, e, sobretudo, que elas não são exatamente visíveis. Daí o fato de que identificá-las torna-se uma tarefa ambígua e que requer, no mínimo, um exercício de imaginação.

Tendo em vista o debate acima tateado, o antropólogo sueco Ulf Hannerz propõe-se a detectar “palavras-chave” para

pensar um mundo que ele convencionou denominar *transnacional*, “onde as comunidades são diásporas e as fronteiras na realidade não imobilizam mas, curiosamente, são atravessadas” (1997:8). Consciente dos perigos de embarcar em um modismo conceitual, o autor ressalva que tais expressões devem ser compreendidas como noções metafóricas, “imprecisas e ambíguas, e por isso mesmo sujeitas a contestações” (idem:10). É então que ele nos empresta a imagem do território por ser conquistado, cenário típico de *westerns* norte-americanos, para pensar o valor da noção de fronteira como uma das “palavras-chave” fundamentais para sua “antropologia transnacional”. A fronteira, para ele, figura um espaço de liminaridade, lugar de barganha de saberes, práticas e vontades; zona de riscos e contingências.

Valendo-se de *flashes* semelhantes, James Clifford, em seu livro recentemente publicado, *Routes. Travel and translation in the late twentieth century* (1997), fala da proliferação intensa, no mundo contemporâneo, de zonas de fronteira (**borderlands**) caracterizadas pelas possibilidades de contato entre diferentes culturas e também pela incerteza. Ao mesmo tempo interditas e permitidas, policiadas e passíveis de transgressão, as regiões fronteiriças se apresentam como metáfora de uma modernidade inacabada, inconstante e fluida. Tais imagens apontam uma realidade de interconexão – comunicações internéticas, contatos multiétnicos, relações extranacionais – que não corresponde necessariamente a um contexto de homogeneização, em que o “sistema

mundial" triunfaria sobre as particularidades locais. Pelo contrário, o movimento incessante das fronteiras – étnicas, nacionais, territoriais etc. – no mundo contemporâneo serve como sintoma da precariedade do projeto expansionista de imposição da uniformidade cultural. Povos "tradicionais", líderes de religiões não-hegemônicas, minorias étnicas urbanas, entre outros que se apropriam do "sistema" para lhe conferir uma roupagem mais palpável e mais plausível no local não se retiram do palco mundial; negociam, porém, as formas de atuar nele, revelando-se capazes de lidar com as ambigüidades geradas pela necessidade de ter de andar por entre os dois (ou mais?) mundos.

O papel de detectar fronteiras e fluxos entrecortados na experiência contemporânea recai sobre o trabalho do intelectual. Muitas vezes, cabe a ele agir como **interlocutor** entre diferentes setores da sociedade (e mesmo diferentes etnias), apontando a possibilidade de saídas diversificadas em detrimento de uma via de mão única; e, desta forma, evidenciar os atalhos das populações "excluídas" no interior do "sistema", fazendo confrontar suas verdades e suas chances de êxito com o senso comum etnocêntrico e fatalista.

Nesse ponto, a fala de **Manuela Carneiro da Cunha** se mostra bastante otimista ao associar a cultura não a um empecilho à modernidade, mas, pelo contrário, a um instrumento essencial para o manejo da identidade, o que vai garantir o trânsito por entre províncias dessemelhantes e a conquista de novos lugares na so-

cidade. Trata-se, como sugere **Marc Augé** e sua "antropologia generalizada", da visualização de uma contemporaneidade composta pela multiplicidade das culturas, em que local e global habitam os mesmos sítios (vide a experiência dos grandes centros urbanos como São Paulo ou Paris). Por fim, ante a dificuldade de estabelecer um quadro mais próximo do que significa esse estado de coisas, **Milton Santos** adverte que é preciso prevenir-se contra os modismos (e a noção de globalização lhe parece ser um deles) para ingressar em uma discussão densa sobre a dinâmica do período histórico que vivemos. Seguindo os seus conselhos, é necessário encontrar o reverso da velocidade para que vislumbremos a coreografia caótica desse mundo que se pensa sincronizado.

Referências Bibliográficas

- CLIFFORD, James. *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- HANNERZ, Ulf. "Fluxos, fronteiras e híbridos. Palavras-chave para uma antropologia transnacional" in: *Mana* (3/1). Rio de Janeiro, Contra Capa, 1997.
- SAHLINS, Marshall. "O pessimismo sentimental: por que a cultura não é um objeto em via de extinção. Parte I e II" in: *Mana* (3/1 e 3/2). Rio de Janeiro, Contra Capa, 1997.





Saberes locais, tramas identitárias e o sistema mundial na

Com Manuela Carneiro da Cunha, a antropologia nunca esteve tão presente no rol dos debates caros ao mundo contemporâneo, afirmando uma postura crítica perante o pretenso processo de mundialização da cultura. Sua convicção é de que ainda são as diferenças o que move as sociedades desse planeta. Graduada em matemática pela Faculté de Sciences em Paris, Manuela enveredou pela antropologia pelas mãos de Claude Lévi-Strauss, e, em 1975, defendia uma tese de doutorado sobre os índios Krahó na Universidade de Campinas, onde ensinou por onze anos. Paralelamente à vida acadêmica, fundou em São Paulo, em 1978 e, junto com outros antropólogos e indigenistas, a Comissão Pró-Índio, que foi fundamental para a conquista dos direitos do índio na Constituinte de 1988. Daí em diante passou a publicar uma série de coletâneas destinadas à revisão de conceitos e idéias a respeito dos povos indígenas do Brasil, entre elas, *Antropologia do Brasil* e *História dos Índios do Brasil*, que acaba de ser reeditado pela Companhia das Letras. Foi professora titular da Universidade de São Paulo. Atualmente, é professora titular na Universidade de Chicago e uma das coordenadoras de um projeto de pesquisa no Acre — envolvendo antropólogos, biólogos, seringueiros, índios e geólogos — que trata das condições em que populações tradicionais podem gerenciar áreas de conservação ambiental. Um dos produtos dessa pesquisa multidisciplinar está por vir com a publicação da *Enciclopédia da floresta*, uma espécie de inventário do conhecimento local da região. Unindo toda essa bagagem que extrapola fronteiras, Manuela falou à Sexta Feira, com a empolgação de quem sabe — e quer — continuar a fazer antropologia.



antropologia de

Manuela Carneiro da Cunha

Durante a conferência “Populações tradicionais e a biodiversidade”, ministrada em 17 de junho de 1998 no Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP, você mencionou a “erosão das condições de produção do saber”. Dentro desse quadro, como (re)pensar a fronteira entre a *big science* e as *savage sciences*, as ciências locais?

Há pessoas que dizem que não existe diferença alguma entre a *big science* e a ciência local. Eu não concordo. Justamente o interessante é que são diferentes. Lévi-Strauss já dizia isso no *Pensamento selvagem*. Diferentes não pelas suas operações intelectuais, mas pelos objetos sobre os quais se aplicam, que são as qualidades sensíveis, no caso da ciência local. Contribuição fundamental, Lévi-Strauss lembra que a ciência, a *big science* de hoje, é uma opção que no século XVIII não estava absolutamente firmada. Goethe faz um tratado das cores que é basicamente um tratado sobre essas qualidades sensíveis. A idéia de que é o conceito que deve prevalecer na ciência foi hegemônica, mas não a única maneira de fazer a ciência possível. Há diferença entre as ciências. Afinal de contas, o homem foi para a lua, este tipo de coisa é incontestável. No entanto, isso não quer dizer que as ciências de tipo local devam ser desvalorizadas; muito pelo contrário, sua diversidade em si mesma é uma riqueza.

Quanto à erosão das condições de produção de saber tradicional, eis porque falei dela. Acredito que uma das coisas importantes que os antropólogos trouxeram para essa discussão é que não existe um acervo cultural no sentido de um data-base, um conjunto de informações fixas. Existe um conhecimento que está sempre se produzindo e avançando. Neste sentido

é muito mais importante que se dêem as condições para a pesquisa local continuar do que simplesmente inventariar tudo o que já se sabe.

Não existe uma educação formal para esse tipo de conhecimento, cada um tem o seu talento, o seu interesse. Ao mesmo tempo que o saber é sempre enciclopédico, todo mundo sabe muita coisa sobre diversos assuntos. Não basta fazer um inventário, o importante é manter a possibilidade dessas experiências, pois, de certa forma, estes grupos locais formam um batalhão de pesquisadores.

Em que medida hoje em dia estes dois “setores” mantêm um diálogo e em que medida eles se excluem ou se sobrepõem?

Hoje em dia, há mais diálogo do que nunca, tanto do ponto de vista de uma ideologia *new age* quanto das companhias farmacêuticas. Saiu em um artigo da *Economist* que nada substitui os produtos naturais. Durante muito tempo se dizia: no fundo, tanto faz, pode-se sintetizar em laboratório montes de produtos, com todas as combinações possíveis, testando as propriedades dos compostos químicos. Só que alguém lembrou que isso teve uma limitação evidente; ao passo que os produtos naturais de certa forma têm uma gama maior de opções e já foram “testados” para funcionarem pelo menos para certas coisas pela sua própria evolução, alguma funcionalidade eles têm, então nada os substitui. Segundo o diretor do Jardim Botânico de Nova York, multiplica-se por cinco a eficácia se seguirmos o conhecimento tradicional. Isso é um ganho tão considerável... Até que me provem o contrário, esse conhecimento tradicional continua sendo um enorme capital.

Estamos atestando uma dependência da *big science* em relação à ciência local?

Sem dúvida. Ela está usando a ciência local, ela está usando recursos genéticos que, lembrem-se, não são só naturais, são produzidos pelo homem também. Na área em que eu estudo, no Alto Juruá, há vinte e cinco espécies de mandioca, só numa primeira aproximação. Isso não é à toa, foram homens que selecionaram as variedades e selecionar é também diversificar. Portanto, o homem tem uma ação de diversificação que precisa ser ressaltada. Tal é um recurso que a *big science* vai começar a usar.

Qual o sentido da publicação de um inventário de conhecimentos locais de populações da floresta amazônica? Por exemplo, quais os limites éticos de um projeto de grande porte como o da *Enciclopédia da floresta*?

A *Enciclopédia da floresta* trata de quatro grupos: três grupos indígenas – Karinawá, Ashaninka e Katukina – e seringueiros, da mesma região geográfica. Não queremos que seja apropriado por interesses comerciais, mas sim levar em conta os direitos intelectuais desses grupos, por isso não publicamos o dicionário de plantas. Até agora, a grande maioria dos produtos comerciais derivou de plantas, por uma série de razões. As plantas são as mais variáveis, do ponto de vista dos produtos químicos que elas contêm. Resolvemos publicar apenas os conhecimentos sobre animais. Lá existem dicionários de plantas circulando aos montes, não queremos acrescentar isso. Vamos pegar esse enorme dicionário de plantas e entregar para a associação de seringueiros e eles que façam o que quiserem com isso. Todos os direitos autorais vão para os grupos.

Esses conhecimentos locais podem ser pensados como tradições constantemente reinventadas?

Uma coisa é a eficácia desses conhecimentos, muitos deles são eficazes. E, nesse sentido, há uma utilidade direta para que eles não se percam. A outra é o que deles se faz na constituição da identidade, ou seja, tais conhecimentos acabam sendo usados para outros fins, para se afirmar como um grupo separado. Só para citar um exemplo: embora seja o mesmo objeto, o *pariko* [cocar] Bororo, por um lado, é um ornamento, por outro lado, é uma coisa que se usa no Congresso Nacional para dizer que se é índio. Uso político, uso identitário, maneira de se afirmar como tendo um certo tipo de identidade. Ele não deixa de ser verdadeiramente um *pariko*, mas sua utilização em diferentes contextos faz dele um objeto diferente. Conhecimento, por um lado, passa a ser mercadoria; num outro âmbito, o mesmo conhecimento é outra coisa, faz parte de uma cultura viva. O fato de ser o mesmo objeto não significa que ele tenha sempre a mesma significação. O velho Marx dizia muito bem, o sapato não deixa de ser um sapato se você está considerando o valor de uso ou o valor de troca; no entanto, são coisas diferentes, uma é forma-mercadoria, outra é valor de uso. Ele se define pela sua circulação.

Nesse sentido, qual a relevância do antropólogo como mediador deste processo? Até que ponto sua presença é necessária?

O antropólogo está situado numa posição crítica para entender o que está se passando. O antropólogo vai ter também de fazer uma revisão de seu papel, e se isso já era assim há algum tempo, agora será cada vez mais. Devemos entender que os grupos indígenas estão ficando cada vez mais organizados e que o antropólogo passa a ser visto cada vez mais como um intruso.

No Brasil, é tradicional os antropólogos fazerem mil e uma coisas por grupos com os quais eles trabalham, desde ir com eles até a Procuradoria Geral da República para defender a demarcação de terras até dar aulas em programas de alfabetização.

O antropólogo se torna útil, essa é uma tradição da antropologia no Brasil, a de ser muito solidária para com os grupos estudados. Em muitos lugares, como o Peru, não se quer mais saber de antropólogos.

No Brasil, essa recorrente solidariedade do antropólogo – dado um histórico de atuação política – com os sujeitos pesquisados faria confundir um projeto teórico com um projeto de engajamento?

Os EUA fizeram uma espécie de percurso inverso. Eles eram muito “teóricos” e, de repente, com o pós-modernismo veio uma espécie de má consciência brutal sobre a situação de campo, o colonialismo implícito. Os EUA não têm a tradição de um envolvimento político que sempre tivemos aqui, e esse mal-estar pós-moderno desembocou em um impasse que, no limite, não se consegue mais escrever. Qual a maneira correta de escrever? Tudo desemboca na escrita: o problema da representação, como se representa no discurso antropológico o tal do “outro”.

A questão da solidariedade desemboca numa ação política e não simplesmente numa postura qualquer. Os antropólogos foram fundamentais para os avanços políticos no Brasil. Em 1988, havia uma coligação em que os geólogos e a União das Nações Unidas se opunham ao sindicato das mineradoras; havia a SBPC, a ABA, a União das Nações Indígenas, e isso tinha uma eficácia política enorme. Não é à toa que temos um capítulo para os índios como o que temos hoje, e que não tem equivalente em outra legislação. Outra coisa é saber se é cumprida, mas a legislação serve como um ponto de apoio fundamental, você pode ir à Justiça com isso. É curioso que o que passou absolutamente sem o menor problema foi a coisa de maior eficácia, a introdução do Ministério Público como defensor dos índios no artigo 232. Ninguém chiou. Isso foi o que na verdade mudou, mudou mesmo. Chegamos a uma ação política verdadeira e não à má consciência.

O envolvimento político é fundamental para a constituição dessa antropologia brasileira?

Acredito que é fundamental este envolvimento político. Eu cheguei a essa posição, não parti dessa posição. Vim de uma formação extremamente teórica, vim para a antropologia pelo seu lado mais teórico, da matemática ao estruturalismo. Mas eu cheguei a esta percepção, portanto, não por uma convicção prévia, mas pela minha experiência.

Há uma antropologia no Brasil que é uma antropologia do Brasil e que tem especificidades importantes e que tem tido um vigor enorme. Creio que a antropologia brasileira está muito bem, porque soube fazer das questões práticas questões teóricas. Porque, no fundo, o

movimento interessante é tentar entender o que está se passando debaixo de seus olhos, fazer da realidade o seu objeto de reflexão. Todas as questões de etnicidade, por exemplo, surgiram de questões que estavam dadas politicamente, mas que provocaram uma reflexão teórica.

Para alguns autores, a cisão teoria/atuação política é necessária para a pesquisa de cunho antropológico.

Darcy Ribeiro dizia que não se poderia estudar parentesco indígena em uma situação em que estão caindo bombas.

Acho que a cisão é necessária e o grande erro é outro, é substituir a reflexão local pela reflexão teórica, fazer um trabalho de puramente pôr aspas no que dizem os outros. Falar por si não existe. Isso é abdicar de um papel importante da antropologia, justamente o papel de reflexão. Que esta reflexão tenha de se alimentar dos problemas que são dados e que são colocados, isso é óbvio. Essas questões que estamos debatendo hoje, por exemplo, a coordenação dos grupos indígenas da bacia amazônica, uma coisa totalmente nova, com posições políticas e tudo mais... Isso é uma realidade sobre a qual temos de refletir, senão o que estamos fazendo? Estamos andando em conceitos? A antropologia sempre fez isso: alimentar-se de questões dadas. Agora, o que eu acho um grande equívoco é só estudar grupos minoritários. Em todas as teses sobre partidos políticos na USP, 90% são sobre o PT e ninguém estuda o PFL, que é interessantíssimo e importantíssimo de ser estudado. Estudar o PFL não quer dizer estar dissociado de uma agenda política.

Eu acho isso absolutamente ridículo. Acho que é muito importante estudar parentesco, organização social, exatamente para poder compreender. E dizer que quando estouram bombas não se pode fazer pesquisa, não se pode estudar, isso é um contra-senso total. Isso é abdicar do trabalho teórico. Não é nem que temos de seguir a agenda política específica dos índios, não é também que temos de chegar lá e saber se eles querem que estudemos como melhor dar aula de português. O que temos de ver possui duas dimensões. Como cidadãos estamos participando dos problemas do país e dos grupos minoritários, em particular. Por outro lado, é preciso perceber qual é a grande agenda, as grandes questões, e, neste nível, podemos intervir de uma forma muito mais eficaz, pela reflexão teórica e não simplesmente pelo ativismo.

O ativismo informa a reflexão teórica mas não a comanda, é um adubo. Dizer que não é o caso de estudar cosmologia, parentesco, é um completo absurdo.

Mudando um pouco de assunto. Em seu livro *Negros estrangeiros*, você afirma que a identidade étnica, ou etnicidade, opera de maneira contrastiva, valendo-se de traços culturais diacríticos que são selecionados (logo manipulados) segundo o contexto específico de contato. Quais seriam os limites desse caráter manipulativo da etnicidade?

Não usei manipulação de propósito. O termo "manipulação" remete a um agente individual, o que não é o caso. A questão da etnicidade baseia-se numa falta de autoria. Não existe um agente que toma as rédeas, é uma espécie de processo que se dá de certa forma sem uma autoria agentiva.

A etnicidade é uma maneira de dialogar com outros grupos, e para dialogar há de se compartilhar uma certa linguagem, e esta linguagem de certa forma dita as regras do jogo. Quando se está numa situação multiétnica, não se está mais simplesmente na sua aldeia, mas em uma situação em que se interage dentro de regras que já não são simplesmente as regras antigas, tradicionais, elas não são simplesmente operantes dentro do grupo. Está-se obedecendo a uma nova linguagem. Quando, no século XIX, os ex-escravos (de origem iorubá) brasileiros vão a Lagos, na Nigéria, eles entram em uma situação em que os grupos se definem basicamente pelas suas religiões, e, portanto, é essa a linguagem que está dada para se falar de diferenças. O catolicismo faz parte da bagagem cultural dos brasileiros, não é uma invenção. Essa bagagem cultural se adequa a uma meta-situação, que é a interação com outros grupos.

Há um desencontro entre a sua teoria e a de Fredrik Barth no que diz respeito à etnicidade?

Há um ano e meio, em Chicago, tiveram a idéia de fazer uma série de conferências. Me pediram para fazer a apresentação da conferência de Barth. Nunca tinha encontrado Barth. Disse a ele algo assim: "Creio que você dá peso demais para o agente maximizador e aí eu me separo de você, pois acho que não existe um agente nesse processo, certamente não um agente consciente manipulável. O que existe é um processo que não tem sujeito." Há uma diferença entre Barth e eu. Veja só a trajetória dele: vem de uma teoria de jogo e de racionalidade, que não é absolutamente a tradição de onde eu venho. Isso entra na teoria de etnicidade dele, e eu esperava que isso não entrasse na minha...

A partir de um balanço dos estudos de etnicidade, quais seriam os rendimentos para uma teoria mais ampla do Brasil indígena e não-indígena?

Então, para pensar o Brasil não-indígena, cairíamos na questão da mestiçagem, no mito das três raças...

Tenho que confessar que não agüento mais falar em etnicidade, mas acho que o rendimento foi grande, e talvez ainda não tenha sido avaliado direito. Acho que foi uma das primeiras coisas que começou a balançar a noção de cultura. Não se pode minimizar isso quanto à teoria. De certa forma, apontou para a gênese permanente das culturas. Penso que isso foi muito interessante, essa idéia de que, no fundo, são as sociedades que decretam a cultura, e não as culturas que formam as sociedades. Esse ponto foi da maior importância para deslanchar toda uma crítica à noção essencialista de cultura. Quanto ao Brasil, temos um caso *sui generis* porque é uma sociedade multiétnica que tem umas 200 etnicidades. Que existam diferenças, isso é óbvio. Em todos os países existem diferenças. A questão étnica se coloca só em certas circunstâncias, a etnicidade passa a ser uma categoria operante só em certos momentos. Acho que no Brasil esta questão é muito pouco colocada, a não ser no Brasil indígena, por uma série de conjecturas...

Pois é, tudo isso é uma maneira de exorcizar essas diferenças com um grau de eficácia política bastante grande. Acho que o movimento negro justamente é um, teve uma enorme dificuldade em se organizar exatamente por isso. Como é que se vai contra essa ideologia que nos é tão importante? De certa maneira, essa ideologia forma os grupos. Nos Estados Unidos, pelo contrário, os grupos estão formados e há uma ideologia étnica que já data de bastante tempo, reconhecida logicamente, o que não é o caso aqui no Brasil. Nesse sentido, creio que essa ideologia da mestiçagem foi um grande sucesso. Tal é o fato de que falamos uma língua só, com exceção justamente dos grupos indígenas. O que existe atualmente nos Estados Unidos é uma idéia de que existe uma língua branca e uma negra, que é diferente do inglês oficial e que deve ser ensinado nas escolas. Todos os Estados Unidos estão permeados por esta ideologia étnica, de várias maneiras: bairros étnicos, comidas étnicas, enfim, em todos os níveis. Creio que Gilberto Freyre criou um grande mito. Na primeira parte de *Negros estrangeiros*, tentei mostrar que existia até meados do século XIX uma noção de que havia três grupos totalmente diferentes aqui: índios, brancos e negros. O primeiro que tenta fazer uma junção entre dois desses grupos, excluindo o terceiro, é o Marquês de Pombal. Ele diz: "olha, não podemos ter um país baseado em grupos que são tão antagônicos, não se pode construir uma nação dessa maneira". José Bonifácio fala a mesma coisa. Até Silvio Romero, no final do século XIX, tem uma noção de grupos que não se misturam, tanto assim que diz que o mulato não pode prosperar porque ele não se reproduz. Ou seja, há uma série de pressupostos que só apontam para essa idéia de que é impossível uma nação mestiça.

Mas não é sintomático que o mito *Casa-grande e senzala* tenha feito tanto sentido? Portanto, há alguma coisa de estrutural, sincrônico nisso que é o Brasil?

Eu acho que há. Creio que a tradição real é aquilo que vários autores apontaram (não Gilberto Freyre, que estava imerso nisso sem perceber) que é o paternalismo extraordinário, essa relação sobre a qual repousa o poder no Brasil. Acho que nisso é que há uma grande continuidade: **Acho que a verdadeira bagagem cultural é essa do clientelismo. Isso sim é uma tradição.**

Você acha que cada vez mais, em função da globalização, as fronteiras geopolíticas vão ser diluídas, explodidas, por fronteiras dadas pela etnicidade, como tem sido o caso da Iugoslávia, dos Estados Nacionais africanos...?

Penso que a globalização é uma das grandes características da erosão do Estado Nacional. O Estado passa a ser muito mais acessório porque o mercado elimina o máximo de barreiras, então a primeira impressão é a de que ele desaparece, e portanto poderíamos voltar àquela idéia de aldeia global em que não há mais distinções, pois elas foram totalmente homogeneizadas pelo mercado. O mercado, eliminando as fronteiras nacionais, de certa forma homogeneiza o mundo. **Na realidade, o que assistimos é o contrário, isto é, uma recrudescência dos particularismos, e isso é uma situação aliás extremamente interessante.**





José Saramago, recentemente, abriu uma conferência da Comunidade Européia declarando: "Bem-vindos à nova Iugoslávia!" Parece uma visão bastante pessimista.

Interessante... A União Européia foi uma coisa que nunca se esperaria. Há 40 anos, no final da Segunda Guerra Mundial, quem realmente poderia imaginar que um dia viria a acontecer a União Européia? Penso que foi uma imensa utopia, uma fantástica utopia. Porque, pela primeira vez, não foi uma reunião do tipo imperialista. A União Soviética se esfacelou porque foi construída sobre um império. Era um império com imensas opressões regionais, ao passo que, de repente, a Europa se constrói de um modo completamente diferente, não tem mais um Império, não há uma hegemonia dentro da Europa, por mais que a Alemanha ou a França sejam importantes, isso não pode ser comparado a um império. Então, eu acho que foi um sucesso extraordinário. A Iugoslávia se construiu de forma totalmente diferente. Há grandes tensões na Europa. Os camponeses estão se sentindo espoliados, estão desorientados, não podem mais produzir o que produziam. A manteiga é mais barata na Holanda, então, na França, os camponeses estão proibidos de ultrapassar uma certa cota de leite, quer dizer, não podem produzir mais leite. É uma situação muito complicada. Nesse sentido, está se fomentando a subida do nacionalismo na França, por exemplo o Le Pen, e toda essa tendência extremamente chauvinista e mesmo racista. É verdade que tem se exacerbado uma série de problemas; no entanto, eu vejo a Europa unida, e de uma forma tão diferente da Iugoslávia, tão promissora, que eu acho estranho associar uma coisa à outra. Ou seja, penso que seja uma reconfiguração; por um lado, temos um esfacelamento político na Iugoslávia e na União Soviética, e, por outro, temos, ao contrário, uma grande união política e monetária na Europa. Mas eu não sei qual vai ser o futuro, esse é o ponto. Provavelmente ninguém sabe.

Mas você é otimista...

Bem... O que significaria isso? Que não haja guerra? Sim, eu sou.

E quanto à questão da autonomia dos Estados Nacionais e das sociedades diante da inserção da ONU e dos direitos universais, o problema da intervenção internacional em culturas arraigadas... Como você pensa essa tensão entre o universalismo e o particularismo?

Esse é um problema superespinhoso, claro. Uma vez eu participei de uma discussão justamente sobre esse tema. Até que ponto os Direitos Humanos Universais podem ser antagônicos em relação a tradições culturais? Há aquelas famosas questões, que são sempre as mesmas, a clitoridectomia na África do Norte, esse tipo de coisa. A minha posição nesse debate é a seguinte: se pensamos a tradição como uma reinvenção permanente na base do que já existe mas também como dialogando com o contexto, qual o contexto dessas populações? A grande arma que os grupos minoritários têm, a grande força política, reside precisamente nos fóruns internacionais e nos Direitos Universais, e, em particular, nas Convenções Internacionais. Então, o que se espera é que haja uma adequação das tradições, desses grupos minoritários, que são consideradas inaceitáveis pelos Direitos Humanos universalmente reconhecidos. Se os curdos dependem da opinião internacional para sobreviver, eles não podem se permitir realizar coisas que são problemas para os Direitos Humanos. Outro exemplo é o fundamentalismo islâmico. Ele está prosperando em lugares, justamente, que estão longe dos fóruns internacionais. O que é causa e o que é efeito é uma questão interessante de se pensar. Ou seja, eu penso que tudo isso é um dilema pontual, mas não acho que a longo prazo, nem sequer a médio prazo, continue como um dilema, exatamente porque se trata de uma questão em perpétuo movimento.

Voltando ao Brasil, à Amazônia. É possível identificar uma ressonância entre o xamanismo das populações indígenas norte-amazônicas ao fenômeno da "globalização"?

Há um paradoxo: fronteiras nacionais são abolidas por um lado, e por outro, se multiplicam as peculiaridades regionais. É esse paradoxo que traz a questão do xamanismo. Uma vez que se quebram as antigas fronteiras, há ao mesmo tempo um esforço de restituição da totalidade. A totalidade é algo que não está mais em voga. Mas eu persisto nessa minha crença de que, sim, há uma espécie de vocação do xamã nessa reconstituição do sentido, em pôr em correspondência esses sentidos diversos que se reforçam mutuamente.

No começo desta entrevista, discutíamos como o sistema se apropria dos saberes locais. Talvez a questão do xamã como tradutor – idéia que você desenvolveu no artigo “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”, publicado na revista *Mana* (abril de 1998) – tente dar conta também do inverso, ou seja, de como os saberes locais se apropriam do sistema.

Dá a traçar um paralelo entre o xamanismo amazônico e o novo xamanismo urbano.

Porque eles também oferecem essa possibilidade de tradução, mas sabe-se lá de que ordem...

Entrevista realizada por Carlos Machado Dias Jr., Renato Sztutman, Stélio Marras e Valéria Macedo*
25 de junho de 1998, São Paulo.
Fotos de Kiko Ferrite.

* Carlos Machado Dias Jr. é mestrando em Antropologia Social pela FFLCH-USP; Renato Sztutman, Stélio Marras e Valéria Macedo são integrantes do corpo editorial da *Sexta Feira*.

Exatamente. Interessante, eu tenho um aluno em Chicago que está insistindo justamente na apropriação pelos grupos locais dos conhecimentos “globais”. Isso nós vemos muito no Juruá. Mas não precisa ir ao Juruá. Está na esquina de casa. Na feira da Liberdade, domingo passado, vi uma planta chamada novalgina. A primeira vez que vi isso foi no Juruá e eu achava muito exótico. Tinha uma planta chamada elixir paregórico. Ou seja, é o saber local se apropriando de marcas da grande ciência para batizar seus remédios caseiros.

Exato, e com um outro tipo de clientela, uma clientela regional que vai para as cidades, para os xamãs urbanos, não necessariamente para os xamãs da floresta.

Essa tradução que consiste em proporcionar um ponto de vista mais geral...



Manuela Carneiro da Cunha e Claude Lévi-Strauss, 1992, foto de Ana Margarida Almeida Prado.

Deve o conhecimento ser livre?

A invenção da cultura e os direitos de propriedade intelectual

Manuela Carneiro da Cunha

"Os conhecimentos passíveis de ser explorados pertencem aos seus criadores"

Na história de Chamisso, um homem (Peter Schlemihl) vende sua sombra ao diabo, que a enrola e a leva embora. Uma sombra é algo bizarro de se vender, sendo sem dúvida propriedade de alguém. Coisas estranhas, materiais e imateriais, vêm sendo transacionadas hoje em dia: sangue, tecidos, órgãos, esperma, óvulos, embriões, e também idéias, formas, imagens, vozes etc. Em outros tempos e em outros lugares, pessoas vendiam por vezes suas próprias almas. A matéria do nosso debate poderia, de fato, ser parafraseada da seguinte maneira: estaríamos vendendo nossas almas ao permitir que o conhecimento se torne mercadoria?

Pode-se argumentar que os direitos sobre o conhecimento não são exatamente novos. Informação e conhecimento, ou ao menos parte deles, foram, em muitas sociedades, propriedade por um longo tempo. A genealogia dos Direitos de Propriedade Intelectual (*Intellectual Property's Rights*, IPR) no Ocidente costuma remontar à Idade Média e aos segredos das guildas. O conteúdo e o significado do conhecimento e da informação foram, contudo, muito ampliados e é sobre isso que estamos falando neste momento.

Que existam novos objetos de direitos não nos deve surpreender. Os direitos de propriedade, por exemplo, têm uma história e uma topografia. O aparecimento de tais objetos está relacionado a duas formas de produção: a produção de coisas e a produção de identidades e *status*, isto é, de relações. *Res* e *personae*, tais como aparecem no Direito Romano, se preferirem. A tecnologia – ou, de uma maneira geral, como as pessoas concebem o processo de produção – exige que os direitos sejam atribuídos sobre todo e qualquer elemento da produção. Conhecemos sociedades nas quais nomes próprios, ornamentos, canções ou rezas são cruciais para o processo de produção, e por isso tornam-se sujeitos a direitos de posse ou outros tipos de direitos. A mudança tecnológica ou, mais amplamente, as mudanças nas representações da produção criam novos objetos de direito.

Por outro lado, como apontaram Veblen, Lévi-Strauss, Barth, Bourdieu, Baudrillard e Sahlins (entre outros, incluindo eu mesma), sistemas de objetos, que emergem e desaparecem, representam sistemas de pessoas e produzem identidades. Bom gosto e conhecimento são também modos de distinção entre as pessoas, algo que pode ser bastante explorável em si mesmo. Não se trata de uma forma diferente de conhecimento, algo que pudéssemos denominar "conhecimento expressivo", mas antes um papel diferente que o conhecimento assume.

Tradução de Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji

Paper apresentado em julho de 1996, em Barcelona, em um debate promovido pela União Europeia de Antropólogos, partindo da questão "o conhecimento deve ser propriedade daqueles que o detêm?".

Marilyn Strathern, que formulou o tema, pediu a Manuela Carneiro da Cunha que, independentemente de sua posição real, defendesse a tese.

Há portanto dois tipos de conhecimento explorável: conhecimento na produção de objetos e conhecimento na produção de identidades. Eles devem ser discutidos separadamente, uma vez que trazem à baila diferentes problemas.

O que mudou, além da extensão do que é definido como conhecimento explorável, é o grau em que os direitos sobre o conhecimento adentraram o mercado e tornaram-se propriedade alienável. Pois a propriedade é um feixe altamente variável de direitos. Note-se, em particular, que a propriedade não é necessariamente alienável: a terra, por exemplo, pela lei babilônica, permaneceu muito tempo como propriedade, mas foi apenas passível de ser vendida tardiamente por meio de um grande número de ficções rituais (E. Cassin). O conhecimento segue um padrão semelhante: embora tendo sido propriedade em muitos lugares por um longo período de tempo, nem sempre ele foi negociável.

Em conexão, por exemplo, com questões de conservação, afirmou-se que a regulação dos recursos é dependente dos regimes de propriedade. Mas, é preciso enfatizar as distinções entre tais regimes. Lança-se mão por vezes de uma divisão simplista entre regimes de livre acesso e a propriedade privada. O que é simplista aqui é que tal divisão, embora fundamental, perde de vista distinções mais elaboradas no interior da propriedade privada, tomando por paradigma a propriedade individual. Mas existem outras formas, por exemplo, a posse coletiva ou mesmo estatal. Como insistiu Daniel Bromley, houve uma infeliz confusão entre "regimes de propriedade comum" e "recursos de livre acesso" (Bromley, 1991).

O acesso livre é o tipo de regime que está mais ligado à predação indiscriminada. Para dar um exemplo fora do estoque familiar à antropologia: Robert Crumb, o cartunista *underground* dos anos 60, decidiu, em um movimento de contracultura, deixar seus personagens e desenhos sem proteção de direitos autorais. A ironia foi que, graças a essa ausência de proteção, o *cartoon* "Keep Trucking" foi apropriado pela indústria publicitária. Crumb escreve agora um C irônico abaixo de cada um de seus desenhos.

A propriedade não é – desde o Direito Romano – apenas um direito exclusivo para usar e dispor das coisas. Mais que uma relação entre pessoas e objetos, ela é e deve ser sobretudo uma relação entre pessoas a propósito de objetos. Trata-se de um meio para evitar que outras pessoas usem certos objetos. A propriedade não necessariamente implica, como eu já havia lembrado, que os objetos sejam colocados no mercado: **pelo contrário, trata-se da única maneira, dado o sistema planetário de comércio, pela qual eles podem de fato ser mantidos fora do mercado.**

Qual é a presente situação? Após um longo período de tentativas de revisão da Convenção de Paris, para a Proteção da Propriedade Industrial de 1967, na estrutura da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (*World Intellectual Property Organization*, WIPO), os principais países industriais mudaram a discussão para um fórum diferente, e obtiveram que se ligassem sanções comerciais à infração dos Direitos de Propriedade Intelectual no acordo do GATT/TRIPS assinado em abril de 1994 (Oman, 1994). O GATT representa o Acordo Geral de Tarifas e Comércio (1947), e o TRIPS, Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio.

Enquanto a emergência de novos itens de conhecimento está relacionada, como vimos, às mudanças na tecnologia e na sociedade; o valor que eles adquirem e a insistência, particularmente dos EUA, em que direitos de propriedade intelectual sejam universalmente respeitados têm sido associados por alguns à posição particular dos países desenvolvidos no sistema global de produção. Como a produção de bens de consumo se localiza cada vez mais em países onde a mão-de-obra é barata, a contribuição de países desenvolvidos concentra-se sobretudo na inovação tecnológica ou industrial.

Daí a pressão exercida por países desenvolvidos em ter patentes reconhecidas mundialmente. Corresponderia a um esforço dos países poderosos em tirar proveito de mais benefícios da produção em uma divisão transnacional do trabalho. Uma economia política expandida e revisada, na qual a informação permanece como uma força produtiva (Lash & Urry, 1994:4), seria então responsável pela valorização sem precedentes dos Direitos de Propriedade Intelectual.

Que seja negada igual proteção ao conhecimento coletivo é apenas uma prova a mais do lugar do poder no valor atribuído ao conhecimento. Nega-se essa proteção com os seguintes fundamentos: que a propriedade intelectual deve estimular a invenção (e não a tradição) e que a invenção é atribuída a indivíduos e não a coletividades. A invenção é tomada no sentido de criação da mente (*ab nihilo?*), ao passo que o seu primeiro sentido, de "descoberta", é suprimido.

Tomemos os povos tradicionais e suas descobertas. Elas podem envolver o reconhecimento da utilidade de substâncias, tais como a borracha e o curare. Podem ser descobertas de processos complexos tais como os envolvidos na preparação da mandioca ou do *ayahuasca*. No caso do *ayahuasca*, não é tanto uma planta, mas antes a combinação de plantas diferentes que produzem o efeito desejado.

Cada vez mais companhias farmacêuticas e o Instituto Nacional do Câncer dos EUA se interessam pela prospecção de recursos genéticos, provenientes sobretudo de florestas tropicais. Constatou-se que, se as companhias farmacêuticas seguirem as sugestões apontadas pelo conhecimento indígena, a eficiência da pesquisa é quintuplicada (Ballick, 1990). Um estudo de 1994 encomendado pelo Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas (UNDP) avaliou que a variedade de sementes entre as populações indígenas é responsável pela maior parte dos cinco bilhões de dólares por ano transacionados em germoplasma e chama a atenção da UNDP para o fato de que "o valor comercial das variedades de sementes e do germoplasma dos países em desenvolvimento não é reconhecida e compensada" ("Conservando o conhecimento indígena", Grupo de Consultoria para Pesquisa Internacional em Agricultura – CGIAR – apud J. Dayal, 1994).

Muito do conhecimento indígena já é portanto apropriado, ainda que não recompensado. Queiramos ou não, ele está no mercado. A questão torna-se como bem argumentou Cunningham (1991), se é justo, numa ponta, haver um regime de acesso livre a recursos indígenas, e na outra ponta, um regime de propriedade das multinacionais. Dado que o conhecimento indígena está no mercado (atualmente, de forma gratuita), e isso remete a um estado de coisas que somos incapazes de alterar, não seria equitativo que seus criadores recebessem uma parcela dos lucros?

Reconhecer os direitos de propriedade intelectual indígenas, objetam certos autores, é uma figura legal ocidental alheia ao modo como as sociedades tradicionais manejam o conhecimento. E daí? O mesmo poderia ser dito de toda a situação política e legal em que essas sociedades se encontram hoje. Com o mesmo raciocínio, por que deveríamos apolar seus direitos de terem terras reconhecidas e demarcadas? A propriedade territorial não seria igualmente um conceito possivelmente estranho à maioria das sociedades indígenas? Os antropólogos não teriam percebido que conceitos estranhos ganham novos usos e são estrategicamente apropriados pelas "sociedades fracas"? Que eles podem, uma vez usados como armas, serem mantidos à distância, guardados nas fronteiras, dentro de esferas que não se misturam a instituições internas? Ou ainda expressos em novas instituições que seguem regras diferentes do mundo como um todo? O conhecimento pode ser colocado no mercado mundial por sociedades indígenas e ainda ser distribuído em diferentes caminhos no interior do mesmo grupo (como na academia tradicional).

A questão que mais me intriga é ter de discutir este assunto aqui quando ninguém põe em causa o acerto dos povos indígenas reivindicarem a demarcação de suas terras. Deve haver uma razão sutil para isso. Não seria porque, embora apoiemos sem restrições os índios nas lutas por suas terras, o problema do conhecimento nos atinge de forma mais próxima como intelectuais e antropólogos?

A academia tradicional é um baluarte para a liberdade interna do conhecimento, mas tal liberdade está sob um ataque global e insidioso (Hill & Turpin, 1995). Pode parecer contraditório defender que os povos tradicionais tenham a propriedade de seu conhecimento e reivindicar livre acesso ao conhecimento entre nós. Além disso, como antropólogos, lidamos necessariamente com o conhecimento de outros povos. Alguns podem sentir escrúpulos pós-modernos para escrever sobre isso. Outros podem temer que cercear o que livremente escrevemos sobre outros povos seja cortar os galhos em que estamos sentados. Eu não compartilho desses escrúpulos tampouco desses temores. Na realidade, assegurar a propriedade do conhecimento comerciável deixar-nos-ia em posição mais confortável. Estou no momento organizando um livro chamado *Enciclopédia da floresta*, que versa inteiramente sobre o conhecimento. Trata-se do resultado de uma grande pesquisa em equipe com seringueiros e três sociedades indígenas que vivem nas cabeceiras do rio Juruá, na Amazônia Ocidental brasileira. Nossa diretriz é não publicar nada que possa vir a ter um valor comercial, uma vez que isso equivaleria a colocar conhecimento com valor comercial em domínio público. Se direitos de propriedade intelectual fossem reconhecidos às sociedades tradicionais, tais problemas não surgiriam, uma vez que os conhecimentos poderiam ser ao mesmo tempo assegurados e publicados.

Mas o conhecimento também aparece em conexão, como eu já havia inicialmente apontado, com a produção de identidades e *status*. Muitos dos dilemas atuais sobre a posse do conhecimento e de itens culturais em geral, tanto para povos tradicionais como para antropólogos, diz respeito ao que foi denominado "apropriação cultural". Isso envolve coisas como mitos, temas musicais, padrões, artefatos, práticas religiosas e, ultimamente, imagem, voz e representação. Não creio que a saída seja se preocupar com os conflitos de representação entre antropólogos e as pessoas das quais eles falam. Afinal, jornalistas lidam muito bem com este problema.

A verdadeira questão reside alhures. Que a cultura seja um fluxo, não uma coisa, produção e não produto, é, a estas alturas, ponto pacífico em antropologia. Não obstante, os antropólogos levaram muito tempo para se desfazerem do conceito essencialista de cultura e talvez seja responsabilidade de nossa disciplina tê-lo fixado na lei e, portanto, no que se pede que as populações indígenas exibam para o judiciário. A cultura é inventada, mas não se deixa lá por isso de morrer por ela. Morre-se por uma bandeira ou uma imagem, para não falar em país ou religião. Contudo, bandeiras, imagens e religiões- podem mudar no tempo e no espaço, como itens de identidade, para o mesmo povo.

Podemos nós, como antropólogos, apoiar a idéia de "propriedade cultural" ao mesmo tempo em que percebemos que a cultura está em constante fluxo? Antes de responder a esta questão, devemos olhar para os debates sobre a "propriedade cultural" em seu contexto histórico e político, como o fez R. Coombe (1993) para as populações indígenas do Canadá. As reivindicações dessas populações tornam-se perfeitamente compreensíveis se pensadas em situação: uma história em que a definição da identidade competia a uma burocracia responsável pelo desaparecimento da língua, dos cerimoniais e da auto-estima, pela fraqueza política e pela desapropriação de terras (Coombe, 1993). Este é um fenômeno antigo: no início do século XVII, índios no Brasil foram perseguidos por reverenciar uma Virgem Maria indígena viva, não porque se apegassem a crenças ancestrais.

A apropriação de elementos culturais anda, assim, em mão-dupla e é igualmente ressentida: a Inquisição não permitiria que símbolos cristãos fossem apropriados, assim como os povos indígenas estão se opondo à apropriação canadense de "seus" símbolos. Interessante notar que os cultos indígenas brasileiros do século XVII eram organizados e liderados por dignatários indígenas, independentemente da Igreja Católica.

Resumamos. Argumentei que o conhecimento passível de exploração pode ser relacionado à produção de objetos e identidades. Enquanto ligado à produção de objetos, sua presença no mercado cresceu; como também, o seu valor, possivelmente devido ao novo lugar dos países desenvolvidos nos processos de produção multinacionais. (Com a localização crescente de manufaturas nos países de terceiro mundo, a inserção de países poderosos na produção dá-se principalmente pelo conhecimento e pela informação; como consequência, a imensa e bem-sucedida pressão dos países desenvolvidos para ter infrações do IPR ligadas a sanções comerciais no acordo do GATT/TRIPS.) Povos indígenas desenvolveram um conhecimento que é valioso para a produção. Tal conhecimento ainda não é remunerado ou compensado devido à definição ocidental individualista de patentes. Seria da mais elementar justiça que fosse reconhecido e recompensado. Atualmente, tem-se ainda uma ideologia de patrimônio da humanidade ou livre acesso, quando se trata de populações indígenas, mas tem-se uma ideologia de propriedade privada quando se trata de empresas.

Por outro lado, como podemos reconciliar nossa descrença em um conjunto chamado cultura com a defesa da propriedade cultural? Meu ponto de vista é que os debates em torno da apropriação cultural constituem meios dos povos despossuídos elaborarem suas reivindicações pelo poder. O que está em jogo é a autoridade para definir, para representar, para manter ou para dispor; em suma, trata-se de controle. Não há contradição em reconhecer a cultura como uma invenção e no entanto apoiar a propriedade cultural, uma vez que ela não é senão a tradução local para "agência". Essa percepção de si mesmos como agentes é que torna os grupos locais "sujeitos" de sua história e isso é o que devemos apoiar.

Manuela Carneiro da Cunha é professora titular da Universidade de Chicago.

Meu ponto central é que reconhecer a propriedade de conhecimento na produção de objetos não é equivalente a colocá-lo no mercado. Aliás, trata-se, ao contrário, do único meio pelo qual ele pode não ser vendido. O mesmo princípio se aplica ao conhecimento na produção de identidades. Se os signos identitários constituem uma herança comum, eles são como peixes em mar aberto, sujeitos à predação de todos. A propriedade coletiva é a única maneira de prevenir uma temporada de caça aos signos, evitando que eles se tornem mercadorias. Em outras palavras, se permitirmos que o conhecimento explorável pertença aos seus criadores, em vez de vendermos nossa alma ao diabo, estaremos de fato construindo uma barreira – conforme colocou Polányi – ao moinho satânico.

Bibliografia

- BALICK, M. "Ethnobotany and the identification of therapeutic agents from the rainforest" in: Oshwick, D. & Marsh, J. (org.), *Inactive compounds from plants. Ciba Foundation Symposium* n.154, Chichester, J. Wiley and Sons, 1990.
- BOON, B. M. *Giving native people a share of the profits: garden* 14(6): 28-31, 1990.
- BROMLEY, Daniel W. *Environment and economy. Property rights and public policy*. Oxford UK and Cambridge US, Blackwell, 1991.
- BRUSH, Stephen. "A non-market approach to protecting biological resources" in: GREAVES, Tom (org.), *Intellectual property rights for indigenous peoples, a Sourcebook*. Society for Applied Anthropology, 1994.
- _____. "Indigenous knowledge of biological resources and intellectual property rights: the role of anthropology" in: *American Anthropologist* 95 (3), 1993.
- COOMBE, Rosemary. "The properties of culture and the politics of possessing identity: native claims in the cultural appropriation controversy" in: *Canadian Journal of Law and Jurisprudence*, vol. VI n. 2, 1993.
- CUNNINGHAM, A. B. "Indigenous knowledge and biodiversity: global commons or regional heritage?" *Cultural Survival Quarterly*, Summer 1991.
- _____. *Ethics, ethnobiological research and biodiversity*. Gand, WWF-international, 1992.
- DAVIS, Shelton. "Hard choices. Indigenous economic development and intellectual property rights" in: *Akwé: Kon Journal*, 1993.
- DARL, Jaya. "Rich nations reap billions from research centres" in: *The Inter Press Service Daily Journal IPS Terra Viva*, vol. 2 (203), Wednesday October 26, 1994.
- ELIZABETSKY, E. "Folklore, tradition or know-how? The ethno-pharmacological approach to drug discovery depends on our ability to value non-Western knowledge of medicinal plants" in: *Cultural Survival Quarterly*, 1991.
- HARRISON, Simon. "Ritual as intellectual property" in: *Man* n. 27: 225-244, 1991.
- HILL, Stephen & TURPIN, Tim. "Cultures in collision: the emergence of a new localism in academic research" in: STRATHERN, Marilyn (org.), *Shifting contexts. Transformations in anthropological knowledge*, 1994.
- KLOPFENBURG Jr., Jack. "No hunting! Biodiversity, indigenous rights, and scientific poaching" in: *Cultural Survival Quarterly*, 1991.
- KLOPFENBURG, Jack & KLEINMAN, Daniel L. "The plant germplasm controversy" in: *Bioscience*, vol. 37, n. 3, 1987.
- LASH, Scott & URRY, John. *Economics of signs and space*. London, Sage Publications, 1994.
- NIAR, Gurdial S. "Towards a legal framework for protecting biological diversity and community intellectual rights – a third world perspective" (Third world network discussion paper), mimeo, 1994.
- OMAN, Ralph. "Intellectual property after the Uruguay round". In: *Journal, Copyright Society of the U.S.A* (22), 1994.
- POSEY, Darrell. "Intellectual property rights and just compensation for indigenous knowledge" in: *Anthropology Today*, vol. 8, n.4, 1990.
- POSEY, Darrell. "International agreements and intellectual property rights protection for indigenous peoples" in: GREAVES, Tom (org.), *Intellectual property rights for indigenous peoples, a sourcebook*. Society for Applied Anthropology, 1994.

Impressões de uma viagem à fronteira uruguaia

U

Sandra Kogut

SE
D
T
R
E
S

“O Brasil fica longe”, diz um dos primeiros habitantes de Santa Vitória do Palmar com quem eu puxo conversa ao chegar na cidade. Ele tem razão, fica mesmo. Mas já foi muito pior. Até a metade dos anos 60, não existia nem estrada até lá. Para atravessar os quase trezentos quilômetros que separam Santa Vitória, cidade vizinha ao Chuí, da cidade brasileira mais próxima – Rio Grande –, era preciso viajar pela areia da praia. A duração da viagem era imprevisível. Podiam ser algumas horas ou vários dias, dependendo do mar, das chuvas e do vento. Uma linha de ônibus (“o gostozinho”, para a população local) fazia o percurso duas vezes por semana. Paulo Guerra, um dos motoristas, hoje um senhor de 98 anos que mora sozinho nesta mesma praia, conta as muitas aventuras, as noites acampadas no farol, as lutas contra as ondas, os carros tirados já de dentro da água do mar. Mas o isolamento é coisa mais antiga na história deste lugar. Essa estreita faixa de terra – trezentos quilômetros de praia (os habitantes dizem cheios de orgulho que é a mais longa extensão de areia contínua do mundo, será?) entre três lagoas e o mar – foi motivo de muitas brigas entre Portugal e Espanha. Para resolver o problema, as duas coroas transformaram esta região em terra de ninguém, oficialmente chamada de Campos Neutrais pelo Tratado de Santo Ildefonso, em 1777. Ou seja, ali ninguém mandava. Uma fronteira vaga, um lugar vazio, abandonado, um nada, cheio de gado sem dono, que aos poucos foi sendo povoado por bandidos, bandoleiros, fugitivos, enfim, gente que queria estabelecer sua própria lei. Isso deixou uma tradição de gente arisca, desconfiada, acostumada ao isolamento. Em Santa Vitória eles são chamados de “mergulhões”. “Mergulhão é o nome de um pássaro que, quando vê alguém chegando, enfia a cabeça dentro d’água, mergulha e só vai sair uns cinquenta metros mais longe”, eles explicam.

Realmente, é um Brasil que fica longe, muito longe, e não tem muita cara de Brasil (se é que isso quer dizer alguma coisa). Na verdade, a gente nem sabe direito que ele existe. “A gente aqui insiste em ser brasileiro”, eles dizem. “Santa Vitória é um município brasileiro no Prata”, diz meu interlocutor. Se a gente for olhar no mapa, é aquela faixa mínima de areia que entra Uruguai adentro. Até pouco tempo atrás, eles ainda iam ao médico e ao supermercado no Uruguai. Eles todos dizem que falam português. Eles têm toda razão, eles são brasileiros de teimosos.

Tudo começou com o convite para participar do projeto “Fronteiras”, promovido pelo Instituto Cultural Itaú. Depois de hesitar entre várias fronteiras amazônicas, optei pelo Chuí. Um lugar do qual eu não tinha nenhuma imagem na cabeça, que nunca passa na televisão, sobre o qual ninguém está fazendo nenhum documentário, que não interessa à imprensa nacional nem estrangeira, enfim, um Brasil que não está na moda. Enquanto todos os outros participantes iam para o Norte, descobrir a fronteira do homem branco com os índios, a natureza selvagem, o Brasil do qual todo mundo fala no mundo inteiro, eu ia para o Sul, um lugar que a gente acha que é todo mapeado, mas mesmo assim não sabe dizer como é.

“O chato do Sul é que é aquele lugar que a gente conhece sem nem mesmo ter ido”, disse uma amiga minha ao comentar minha escolha. Não é verdade. Ao sul daquele Sul que a gente mais ou menos conhece, ou do qual tem sempre uma imagem, já vi em algum filme regional, já foi a Gramado; o Sul daqueles chalés, dos vinhos, dos italianos, pois bem, ainda mais ao sul, no extremo sul, a coisa é totalmente diferente. Este extremo sul é pobre, tem grandes latifúndios, herdou uma política de coronéis e vive isolado do Brasil, muito mais próximo do Uruguai.

Ao contrário de Caxias do Sul, ali ninguém cultiva as suas origens. A imigração italiana em Santa Vitória era de gente que fugia da máfia e queria esquecer. Parece que foi o único lugar onde a máfia calabresa existiu oficialmente no Brasil. E eles se sentem brasileiros? “Sim, mas não é aquele Brasil do samba, da alegria, esse a gente conhece de ver na televisão”.

Para chegar a Santa Vitória (e depois ao Chuí), é preciso atravessar uma reserva ecológica (a reserva do Taim), um lugar lindo, estranho, alagado. Ou então ir pela areia da praia, cheia de ossos de baleia, cadáveres de leões-marinhos e navios fantasmas. Porque será que essa é uma imagem do Brasil que ninguém conhece? Não é curioso? É um Brasil menos típico, um Brasil que não “cola”. Para mim, neta de imigrantes, acostumada a me sentir meio gringa, esse Brasil parece bastante familiar. Vinte quilômetros mais ao sul, chegamos ao Chuí. Ali é a tradicional situação de fronteira. Uma rua e, de cada lado, um país diferente. Em todo canto, lojas, muitas lojas, shopping centers, free shops. Todo mundo só pensa em comprar e vender. Tudo com cara de produto falsificado. Isso tudo a gente já viu em algum lugar, é aquela típica matéria que sai na televisão. Parece Ciudad del Este, no Paraguai. Mas tem uma particularidade engraçada: no meio da rua internacional, tem um canteiro, coberto de camelôs. Em que país eles estão? “Aqui não é Brasil nem Uruguai.” Eu pergunto: “É o quê, então?”. “É a ONU”, eles dizem, “Organização das Nações Unidas”. “É a linha mesmo, sabe? Como você vê no mapa.”. “E pra quem vocês pagam impostos?”, eu pergunto com cara de boba. “Ah, a ONU já tem tantos problemas, tanta coisa para cuidar, ela não vai ficar se preocupando com a gente, são só cinco ruas...”



A pequena sala em que nos recebeu o professor e geógrafo Milton Santos tem seu espaço e suas cores ampliadas através da imensa janela que se abre para a Praça do Relógio, ponto crucial do cenário uspiano. O largo sorriso não se perde nem nos momentos em que o pensamento enfrenta temas áridos e relevos tortuosos.

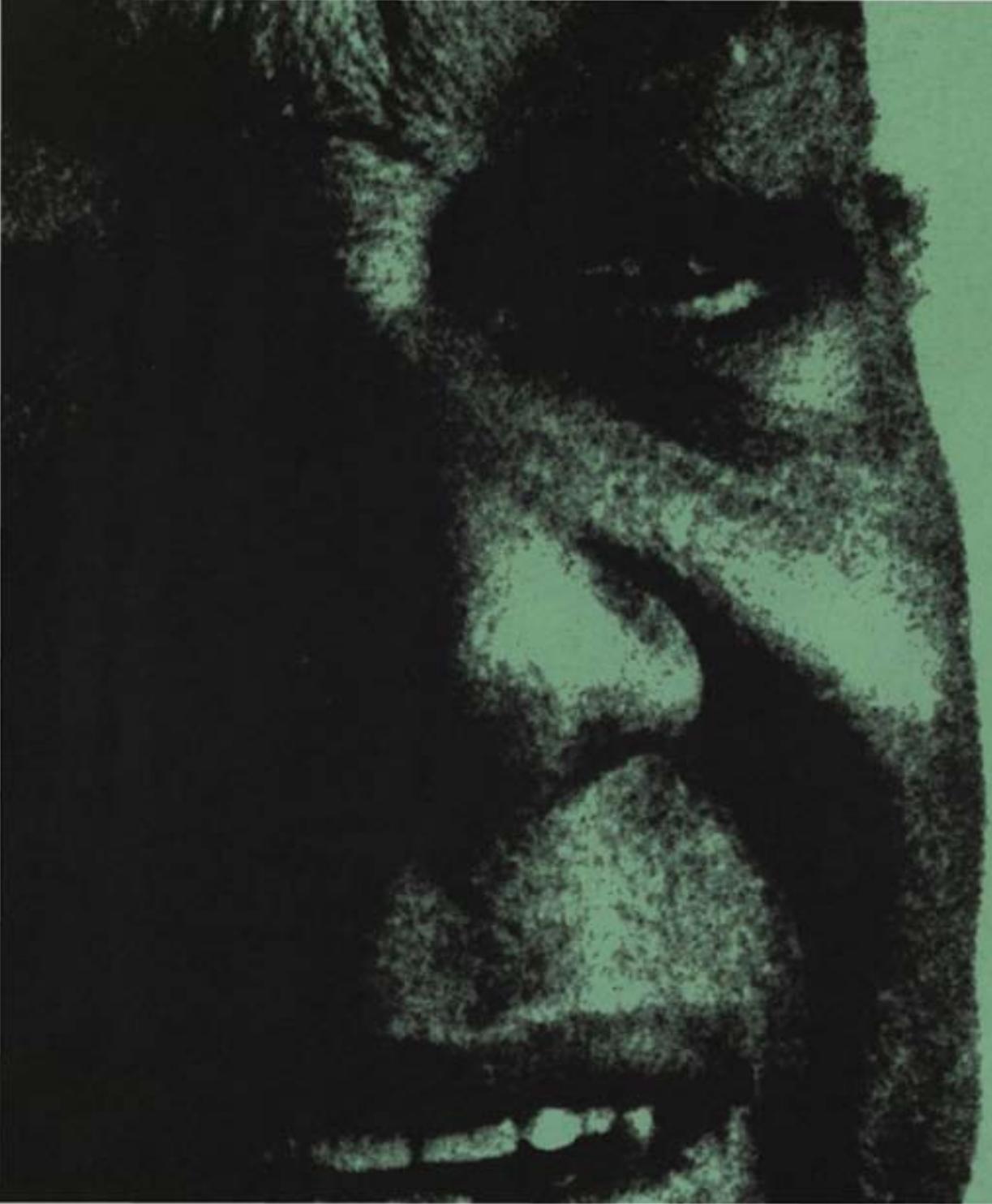
Contraponto por excelência do universo da virtualidade e da velocidade, as idéias de Milton Santos mapeiam fronteiras em sua concretude, num elogio ao espaço empírico no qual as pessoas interagem, "acotovelam-se".

Brotas de Macaúbas (BA) é o ponto inicial de uma longa trajetória que, entre outros, passa pelo estudo de Direito em Salvador, o cárcere de cem dias com o golpe de 1964, o exílio europeu por 13 anos e a atuação em 11 universidades de sete países do mundo. Com quatro títulos de doutor *honoris causa* e mais de 40 livros publicados em sete línguas, Milton Santos nos convida a compartilhar suas críticas ao que denomina ideologia da globalização, assim como suas utopias de uma nova era, globalizada, porém menos veloz e mais emotiva.

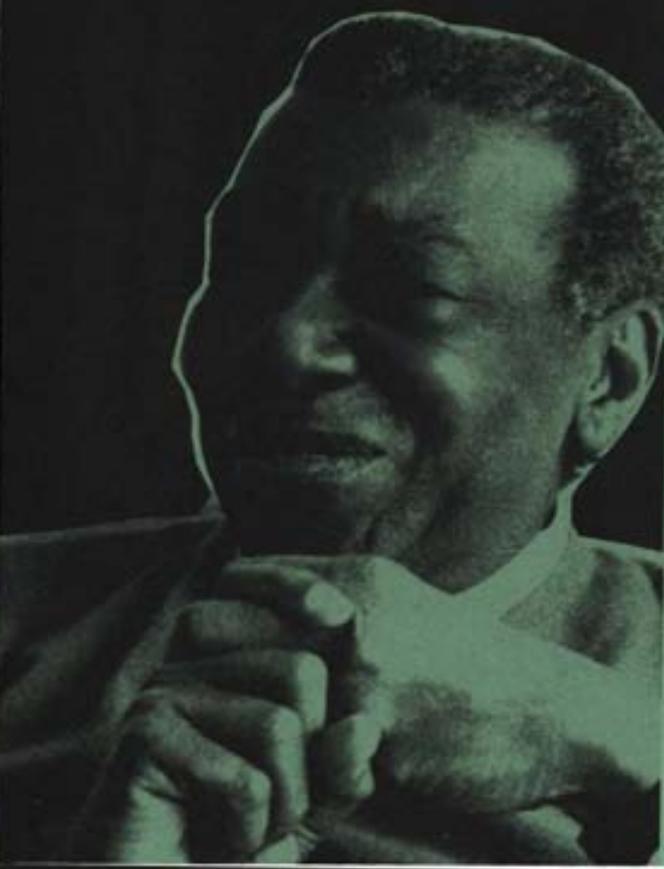
MILTON BALKOFF

Das modas ao modo

trajetórias da geografia human



Como o senhor analisaria o vocabulário da moda para se pensar a contemporaneidade, termos como globalização, virtualidade, não-lugar e era da informação? Como transgredir as fronteiras do senso comum e adentrar numa problematização efetiva desses fenômenos?



Eu creio que, para escapar à moda e encontrar o **modo** — que é ao que a gente aspira —, o essencial é ter uma idéia do que é o período. A idéia do tempo como algo empírico, um pedaço da história dotado de uma estrutura, um pedaço do tempo visto como um sistema. Isto é, onde as diversas variáveis aparecem não apenas misturadas mas inter-relacionadas. Ai incluímos as coisas que estão se dando nesta teia, neste sistema, que as define a partir disso. E assim escapamos à moda. A globalização é uma moda. Mas eu posso tomar essa palavra e considerar que é o período histórico atual. E então encontrar os elementos analíticos que me permitem enxergar cada coisa, cada grupo social, cada nação, cada objeto, cada pessoa. Assim eu conjuro o risco da moda e eu encontro o modo, isto é, a forma de interpretar o que está se passando em torno de mim.

A palavra "não-lugar", por exemplo, posso continuar utilizando, mas saberei que isso não existe, não há um não-lugar. Um não-lugar é uma metáfora boba e, quando eu a uso, estou suprimindo a capacidade de analisar o que se passa hoje. Porque a globalização é um período no qual os lugares têm um valor que nunca tiveram antes. Nada se faz sem ser em função de um lugar. E as coisas valem hoje, mais do que nunca, em função dos lugares. É por isso que os atores hegemônicos escolhem lugares: as grandes empresas escolhem os seus e deixam os outros para os atores não-hegemônicos. Então a palavra "não-lugar" corresponde a uma moda, mas não a um modo, ela perturba o processo de análise da realidade. O mesmo se dá com a expressão "espaço virtual". É uma metáfora, não há um espaço virtual. O espaço é empírico, ele está aí. Ele se nos dá como algo que tem um corpo e um conteúdo, que é a sua substância. Então não há o virtual. Porque para ser lugar, tem que ter uma realidade, uma construção empírica. Já a expressão "era da informação" aparece como uma redução. É sem dúvida a era da informação, mas não é só isso. É era da informação e de muitas coisas mais ao mesmo tempo.

Para entrar nessa problematização efetiva é preciso tomar a globalização como um período histórico — um pedaço de tempo que tem características próprias — que sucede ao imperialismo, que por sua vez é a sucessão de outro período e que vai ser sucedido por outro, usando as mesmas bases materiais, essas sim irreversíveis. Definido este pedaço de tempo por uma conjunção de variáveis que apenas existem em função umas das outras e não fora desse sistema de tempo, eu alcanço essa problematização efetiva dos fenômenos. Eu os incluo no *nómenon*, no constitucional, ficando armado para o processo de análise, que é o único que me permite entender o presente e enfrentar o futuro.

Tomando a globalização como um período histórico, escapando ao senso comum, como um intelectual como o senhor a caracterizaria?

Eu teria que defini-la como geógrafo. Vocês me atribuem essa condição de intelectual – que eu aceito –, só que eu o sou a partir de uma área do saber, e é evidente que eu costumo me limitar a ela, isto é, produzindo a

filosofia da minha área, para não ficar prisioneiro do meu objeto. **Então o que seria a globalização? Seria um período da história no qual, no meu entender, se cria um espaço, um meio geográfico, que é fundado na técnica, na ciência e na informação.** Isto é, o respondente geográfico da globalização é esse meio técnico,

científico e informacional que nunca existiu antes. A globalização é apenas inteligível a partir do fato de que as técnicas dependem das ciências na origem e, na continuação, as ciências dependem da técnica. Exatamente porque ciência e técnica são hoje movidas pelo mercado. Então o mercado tem comando sobre a técnica, que tem comando sobre a ciência, que é por isso mesmo corrompida nesta fase da história. Então o que a gente vê no domínio da cultura, da economia, das relações interpessoais, da política e da própria subjetividade é um pouco o resultado dessa combinação doentia entre técnica, ciência e mercado global, tudo isso conduzido por uma informação tirânica. Nesse sentido, a globalização é diferente do período anterior porque, hoje, a informação, a ciência e a técnica precedem tudo. É essa talvez a grande característica do nosso tempo. Nós vivemos dentro desse caldo de cultura, estamos imersos numa atmosfera que aparece como prisão. Essa busca, que vocês reclamam, de uma problematização efetiva pode conduzir a compreender que é uma prisão. Mas pode deixar de ser. Cada vez que eu problematizo efetivamente, encontro o futuro.

Então o que seria a globalização? Seria um período da história no qual, no meu entender, se cria um espaço, um meio geográfico, que é fundado na técnica, na ciência e na informação. Qual a especificidade da geografia para pensar a contemporaneidade?

A geografia aparece como uma disciplina que, no mundo de hoje, ganhou maturidade histórica. Só a nossa geração é que pode produzir uma geografia teórica, filosófica. Antes da globalização não era possível. Só agora se tem essa técnica presente no mundo inteiro. Os geógrafos são conduzidos, empurrados, a pensar o mundo, com uma certa vantagem em relação às outras disciplinas sociais porque

o território se tomou inescapável, apesar de se dizer que há desterritorialização, outro lugar comum. Quando

eu analiso, vejo que o território tem muito mais força que antes, como lugar e mesmo como território nacional. Essa questão é central: como aproximar em nosso tempo uma definição que seja instrumental à realidade, uma teoria

Quando o senhor fala de corrupção da ciência e da técnica pelo mercado, está propondo a necessidade de separação radical entre essas esferas, ou isso não é mais possível?

O senhor define espaço a partir de uma relação entre materialidade e ações do homem. No período da globalização, como ele se caracterizaria, quais suas peculiaridades em relação a outros períodos?

que seja aplicável aos fatos e que não exclua o futuro? Porque também podemos construir uma visão de mundo que não tenha futuro, como a do aparelho de Estado brasileiro atual.

Mas é claro que é possível! O que eu estou propondo, já que estamos na faculdade, é a análise. Quando eu analiso, vejo que não é irreversível. O que é irreversível é a técnica. Eu não vou deixar de usar esse gravador e tudo o que foi inventado. Quando eu analiso, descubro que ao lado do sistema da realidade há o da ideologia, que não é o mesmo de 30 anos atrás. E aí eu descubro as leis de cada um desses sistemas, e é por aí que eu descubro também que é possível mudar. Então, não há irreversibilidade. Em outras palavras, no sistema da ideologia, o grande drama hoje é que somos conduzidos por um discurso que nos fala de mercado global – que nenhum de nós sabe o que é –, de competitividade – que a gente teria que examinar o seu real interesse – e de outras tantas palavras do senso comum que constituem um sistema de idéias que conduz a ações hegemônicas. Por isso, hoje temos que ter bastante cuidado na elaboração do discurso. Se a gente analisa o que está se passando e apresenta isso como uma teia de enganos, a gente está melhor armado para enfrentar o futuro.

Ele é diferente de outros. Primeiro, porque não há continente nem país em que não se disponha das técnicas mais avançadas, o que não era verdade há 40 anos. Não há lugar que não seja alcançado pela ditadura da informação elaborada por seis ou sete grandes empresas. É isso que faz com que neste período os lugares estejam todos ligados uns aos outros, eles se globalizam. O mundo é feito hoje de lugares que têm a possibilidade, realizada ou não, de comunicação imediata. Eu chamo o espaço de meio técnico, científico e informacional por isso. Além disso, os lugares melhor dotados dessas variáveis que caracterizam a contemporaneidade dão o tom ao resto do território. De tal maneira que todos os lugares são direta ou indiretamente envolvidos no processo da globalização.

Quais seriam essas seis ou sete grandes empresas?

Associated Press, United Press, France Press, Agência Reuters e assim por diante. Porque, quando você abre um jornal, ouve um rádio ou vê televisão, é tudo mais ou menos parecido, pois são essas empresas que, diante de um fato, produzem a interpretação. Ela não é única, porque é elaborada para cada continente. O que nos chega não é o mesmo que chegará para a Ásia, porque são laboratórios bem sofisticados que reelaboram as notícias a partir do fato. E é por isso que não há aldeia global.

A possibilidade de aldeia global se encerra no momento do envio ou da recepção da informação?

Em ambos. Por exemplo, os quatro grandes jornais brasileiros: empresas que parecem grandes são, na verdade, pequenas porque não têm força para conhecer o que está se passando pelo mundo e são obrigadas a passar por essas agências de notícias. E quando se faz uma problematização efetiva, a gente vê que não existe aldeia global. Vocês que são antropólogos sabem melhor do que eu. A aldeia seria o lugar no qual a vizinhança assegura a possibilidade do conhecimento do fato com menos deturpação. Então agora se diz que o mundo é uma aldeia global, mas eu não sei o que está se passando em outro lugar. Eu poderia saber, porque os instrumentos técnicos estão presentes, mas eu não posso porque essas agências que produzem a notícia são o braço forte das empresas globais: não sei de cor, mas vocês podem contar que a United Press pertence à General Motors. Então você tem um contubérnio entre as grandes empresas da produção material, do dinheiro, e as grandes empresas da informação. Analisando as possibilidades técnicas do período, vemos que existem condições de produção de notícias corretas. Apenas eu não as tenho porque a notícia é produzida por esse sanguessuga chamado mercado global. Mas as condições estão presentes, por conseguinte, o futuro é possível.

O senhor afirma a inexistência do não-lugar, mas como conceitualizaria “lugar” no mundo atual?

Eu ainda não encontrei uma solução simples para isso. Para mim, lugar é a área do acontecer solidário.

Do mundo eu colho a possibilidade de ação. Cabral não poderia fazer o que nós fazemos, o mundo dele era outro – porque o mundo é datado. E a data é dada por essas variáveis efetiva e globalmente existentes. **No lugar, as ações são solidárias, não no sentido ético, mas no sentido em que são interdependentes.** É isso o lugar: a área

onde as ações são solidárias a partir de possibilidades históricas relativas ao momento do transcurso.

Nessa idéia de lugar como espaço de relações solidárias, a Internet pode ser considerada um lugar?

Como o senhor veria a relação entre o território e a construção da identidade?

O espaço tem que ser contíguo, no sentido físico, em que eu te acotovelo. O lugar é uma parte do território. O território acaba sendo uma agregação de lugares. Essa agregação é definida diferentemente segundo o momento histórico. Mas o antropólogo, o cientista político, o homem de direito público têm visões particulares de território. Os esquemas de interpretação são disciplinares.

Esse tema ganha relevância hoje porque nós vivemos no mundo da vertigem, da velocidade. As pessoas têm uma enorme mobilidade, as coisas mudam de lugar, o que poder ser visto como um indicio da dificuldade de ter identidade. Mas será que eu posso substituir a longevidade, o tempo longo de maturação da convivência, pela intensidade? As ciências sociais latino-americanas, muito imbuidas das idéias dos mestres europeus, dão um enorme papel ao passado. Talvez por isso nós tenhamos a tendência de discutir a questão da identidade como se num país como o Brasil o passado tivesse a mesma força que na Europa. Quando chega a fase da globalização, na qual a fluidez passa a ser um dado definitivo de todas as situações, ficamos bloqueados para discutir a questão da identidade.

Minha proposta é substituir a longevidade pela intensidade das relações. A identidade produzida pelo fato de que um grupo se sente comunidade. Mas eu posso ter o sentimento do comum pela intensidade da vida, do acontecer, manifestada num lugar.

Os lugares – e aí a geografia vai ajudar a antropologia – obrigam os homens a intercâmbios. O lugar é o teatro da nova identidade que se pode realizar menos pela longevidade e mais pela intensidade.

O lugar hoje não é o lugar do passado, pois é inédito esse fenômeno da informação. Hoje ele é a quinta dimensão do cotidiano, onde se deve intervir. A definição do lugar depende do cotidiano e a definição do cotidiano depende do lugar. A relação talvez entre as nossas disciplinas, que é filosófica, mas também empiricamente palpável, vem dessa nova condição do cotidiano e do lugar, que surgiram juntas.

A informação aparece como essa condição material, industrializada, falsificada, a ausência de comunicação das classes médias e altas. A nossa sorte é que há muitos pobres e eles asseguram essa comunicação, um cotidiano rico, diferente do nosso, que é pobre. Integração essa a qual chamamos identidade. Mas como os pobres apenas são interpretáveis dentro da sociedade global, nós, acadêmicos, tomamos tudo junto. Nesse sentido acho que a disciplina do espaço – que felizmente não é ciência – ganha uma dimensão nova com a globalização, desde que eu passe pela problematização, que supõe de nossa parte a enorme modéstia de jogar fora o que tínhamos antes.



Gostaríamos de entender sua visão do lugar dos pobres no processo de globalização. Haveria um confronto de interesses e posições em relação aos grupos hegemônicos?

Os pobres confrontam o mundo. As empresas aparecem como representativas do mundo. Há duas coisas diferentes: uma é sentir, a outra é saber. Uma coisa é o pobre, o pequeno comerciante, o pequeno industrial saber que está sendo explorado, a outra coisa é saber o real lugar que ele tem no mundo. Esse saber passa pela produção – dos filósofos, quando capazes; dos homens da antropologia, da geografia, da sociologia, da ciência política, se forem filósofos também –, que tem como tarefa entender o mundo. Passa também pelos poetas, pelos grandes músicos, compositores, artistas. A diferença é que nós, na universidade, produzimos os sistemas e idéias, que muito antes são percebidas pelos poetas, por um Chico Buarque, um Gilberto Gil, pelos rapazes do *Rap*. Nosso discurso é eficaz apenas se é elaborado.

O intelectual, para ter esse poder de síntese, de análise sistêmica e autônoma, tem que se abster da participação social?

Não. O preço é a solidão. Ele não pode bajular nem pobre, nem rico, nem poderoso, nem chefe de departamento ou diretor de faculdade. Mas isso é exatamente para ser mais ativo. É um sujeito que tem as idéias, as palavras e a coragem de exprimi-las a todo o preço. Que é o caso do José de Sousa Martins, de quem vocês falaram, que paga esse preço. Por isso ele quer a solidão, a única forma de você continuar intelectual, senão você vira *expert*, aquele que resolve problemas.

O senhor acha que para a formação de um projeto de Estado Nacional é preciso que os políticos bebam no que foi produzido pela academia?

Agora mais do que nunca. As idéias são essenciais por causa da força da informação e pelo fato de que a economia, que foi o centro da interpretação, hoje cede lugar à política. Então, a produção de idéias é a tarefa central, tanto no sentido da manutenção do *status quo*, quanto no sentido da produção de futuro. Só que os que pensam em futuro não têm a mídia, as grandes editoras, os grandes financiamentos de pesquisa...

O senhor acha que existe hoje no Brasil um partido ou um pensamento político que esteja afinado com esses intelectuais que pensam o futuro?

Qual seria o modelo atual, no mundo, desta relação entre intelectuais e pensamento político?

Voltando aos pobres: o senhor os reconhece como protagonistas de uma transformação social, como ela se processará?

Mas ela acontecerá de forma abrupta ou gradual? Com organização institucional subversiva ou pelas práticas cotidianas? É uma revolução? São mudanças pontuais?

Não tem.

Meu problema é ter parte da minha formação e haver ensinado muito tempo na França. Para mim esse modelo é a França, onde sempre houve intelectuais independentes, autônomos, que, de vez em quando, colaboravam com as instituições políticas, mas não permanentemente. Se aqui, por exemplo, prendessem o Lula, então os intelectuais se manifestariam, mas não seriam obrigatoriamente de um partido. No caso do Brasil, o problema é a confusão entre eleição e política. Mesmo partidos promissores, que a gente imaginava que teriam esse papel, acabaram com dificuldades em tê-lo porque a questão das eleições perturba. Acho que os partidos são indispensáveis. A existência de um partido como o PT é indispensável ao país. Se você retira dele os economistas — que são quase todos lamentáveis do ponto de vista da interpretação do mundo —, ainda fica gente que promove um debate nacional. O Lula fez um programa capenga porque os economistas não lhe deram material para falar. Eu não sou do PT, nada disso, estou apenas falando como cidadão. Não sou de partido nenhum, quero ficar fora disso para poder fazer esse trabalho.

Primeiro: não se processará, está se processando. É que nós não temos o aparelho cognitivo, não fomos treinados para aceitar essas mudanças. Nossa cabeça de intelectuais acha que eles são delinquentes, contra a ordem. A mídia magnifica aspectos que nos aparecem como negativos. E a maior parte das teses que se faz nas universidades são sobre a violência, em vez de estudar exatamente a solidariedade entre os povos. Se você se subordina à mídia na escolha do seu tema, não vai contribuir para criar esse ente intelectual, você vai contribuir para ajudar a direita. Acho que deveria ter muito mais gente fazendo outra coisa.

Acho que é tudo junto. As manifestações de inconformidade, de insatisfação, de não aceitação explícita, de impossibilidade de participar, tudo isso são mudanças. E eu acho que é sobre isso que temos que nos debruçar em nossas dissertações e teses.



Esse tipo de organização, cujo exemplo mais visível hoje é o MST (Movimento Rural dos Trabalhadores Sem Terra), seria uma das possibilidades de comunicação entre os pobres da qual o senhor fala?

Há um pouco de institucionalização, com seu risco de estabelecer regras, normas, hierarquias, líderes, palavras de ordem. E, por outro lado, você tem o não-orgânico, os magmas, a baixa intensidade, que está aí. O cotidiano vivido. **O cotidiano das pessoas pobres não é só desencanto, é uma sucessão de descobertas. O país é um vulcão.**

Tudo isso se dá junto. A nossa visibilidade é pobre porque nosso aparelho de produção de conhecimento é pobre. Porque nós estamos aferrados à herança européia e, hoje, a um império americano no pensamento das ciências sociais, inclusive essa mania de citação.

Acho que sim. Há uma revolução na organização do espaço brasileiro e houve uma possibilidade de revolução no comportamento dos agentes concernidos, criando essa coisa tão bonita que é o MST. E com condições adicionais porque, primeiro, em um país que tem tanta terra, os sem-terra, da mesma maneira que os com-terra, são urbanos. Acho que a urbanidade do mundo agrícola tem a ver com isso, porque a cidade é que produz a filosofia do campo. O campo tem dificuldades para produzir uma filosofia porque ele tende a ser unilateral, a cidade é que é o encontro.

Alguns acontecimentos conseguiram nos últimos anos mobilizar, pela emoção, toda a nação, ativando uma identidade que se confundia com a coletividade e minimizava a dimensão do indivíduo. Grandes festas funerais, como a morte de Tancredo Neves, Ayrton Senna e Leandro; políticas, como as Diretas-Já e o Impeachment; esportivas, como a Copa, seriam agentes mobilizadores dessa emoção potencialmente revolucionária? Aí não. Você tem uma industrialização da emoção. Para a Copa do Mundo, muitos dias antes fomos convidados a ser emotivos. No caso de Ayrton Senna, os apelos desesperados da mídia para sermos emocionalmente solidários. É um dado da mídia atual e é um dado do processo político atual.

Você tem o Brasil, o hino nacional, o português, toda a história nacional que a gente preza, toda essa simbologia que está presente e que aflora. Mas que não é revolucionária, acaba por ser conservadora. E tem outra coisa: o mundo de hoje é o mundo da matemática. O paroxismo da técnica amplia a matematização do mundo e da linguagem. E tem o debate que está lá embaixo: a expressão da espontaneidade que se realiza todos os dias. Nós vivemos sob o cálculo e refreamos nossa emoção. Até que nesta conversa nós rimos um pouco, mas cada vez rimos menos, cada vez conversamos menos. E aí a gente volta à questão dos pobres.

O brasileiro em geral é desrespeitoso, irreverente, felizmente ele consegue essa indisciplina nacional que é formidável. A vida do pobre depende da espontaneidade. Por conseguinte, o mundo da matematização, do cálculo, lhe é estranho e não constitui um obstáculo à realização concreta de sua vida.

Como o senhor vê a identificação do pobre com produtos dos meios de comunicação de massas, como a Carla Perez, o Ronaldinho, o Edir Macedo?

Dai de novo a força deles. A nossa construção de discurso sobre o Edir Macedo é intelectual. E eles são de certa maneira indefesos. Mas a defesa deles vem da própria existência. É o que chamamos epistemologia da existência. A existência do pobre é de uma grande riqueza, a tal ponto que se ele recebe essa influência terrível da mídia e do consumo, tem o contraponto do outro lado, que é a vida cotidiana.

Mas cabe ao intelectual criticar e apontar para essa conscientização do pobre, ou cabe a ele entender isso e não interferir?

Quando você entende, você já está criticando. Porque a crítica é o entendimento que leva a essa problematização efetiva. A crítica é, diante de situações, fazer-lhes uma análise profunda que permite às pessoas encontrar rumos diferentes.

Qual a importância da violência da informação, de que o senhor fala, no contexto no qual o pobre está inserido?

É menos que para nós. Ele vê televisão. Só que o pobre descobre muito rapidamente que a vida dele não vai ser lpanemizada. E nós temos a esperança ainda. A ingenuidade deles os faz fracos, por um lado, mas os faz fortes também. A ingenuidade como engenho, que nós perdemos.

Gostaríamos que o senhor falasse um pouco de sua opinião sobre a CEE, Mercosul e Alca.

São coisas diferentes. A Comunidade Européia é contraditória: ela nasce sob o signo da influência de uma idéia guerreira, representa a possibilidade de uma guerra eficaz contra os outros blocos. É verdade que toda a herança política e intelectual da Europa conduz ao aparecimento de outros temas: o tema das regiões, das culturas, dos povos, do indivíduo, da liberdade, da cidadania. O Mercosul é mais pobre porque, por enquanto, são as empresas a grande preocupação.

No caso da CEE, há de fato uma diluição de fronteiras. Como o senhor vê a possibilidade de conflitos internos em decorrência de especificidades culturais?

Para terminar, como o senhor vislumbraria esse novo período histórico, posterior à chamada era da globalização?

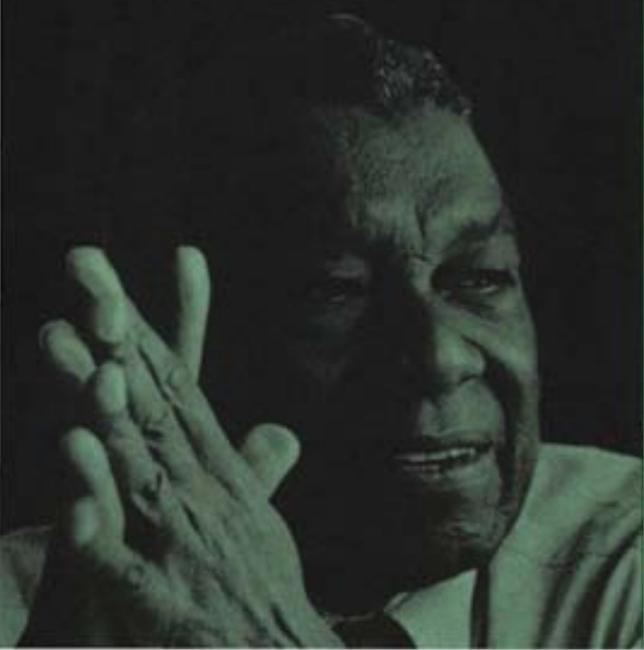
Você cria novas fronteiras que coincidem com o dado cultural, étnico, o que prova que **o que é sólido não se desmancha no ar. O que é sólido é o corpo. No mundo da globalização, a grande certeza que nós temos é o nosso corpo. Nosso corpo é nossa raça, nossa língua, nossa cultura, nosso momento.**

Não quer dizer que seja eterno e que a Croácia vá festejar sozinha a vitória (na Copa) contra a Alemanha.

Vem uma outra globalização, de baixo para cima. Há uma velocidade impressa ao mundo que não é comum a todos. Na minha idéia, nós vamos para um mundo mais devagar. Forçosamente, nós vamos produzir um mundo que é mais lento, sobretudo porque a velocidade é usada por pouca gente. Talvez seja o sinal de que esta globalização esteja terminando, que ela não funciona, porque vem acompanhada de rachaduras, das quais se fala muito na Europa, mas também se vê isso com grande freqüência na Ásia, na África. No caso do Brasil, a mídia não deixa ver as fraturas que estão aí, é uma sociedade fragmentada a brasileira.

Entrevista realizada por Florencia Ferrari, Rose Satiko Hikiji e Valéria Macedo, integrantes do corpo editorial da Sexta Feira, no dia 16 de julho de 1998.

Fotos de Valéria Macedo.







entrevista com o antropólogo francês

agora somos todos contemporâneos

A antropologia de Marc Augé transita por províncias variadas, pretendendo-se "generalizada". Não por menos, ela revela uma trajetória sinuosa, que inclui os cinco anos de pesquisa na África (1965-70), incursões pela América Latina (metade dos anos 80) e o retorno (nos 90) à sua realidade mais imediata – a Paris contemporânea dos metrô abarrotados de diferenças culturais. Enfim, percurso que vai dos lugares antropológicos – o sul da Costa do Marfim, com seus profetas curandeiros, e o sul do Togo, povoado por cultos de vodu – aos não-lugares da paisagem que convencionou denominar sobremodernidade – supermercados, aeroportos, rodovias e rodoviárias.

Embora a África nunca tenha deixado de ser laboratório privilegiado para estudos sobre temas clássicos – religião, mito e poder – inseridos em situação colonial, Augé transpõe fronteiras geográficas, apropriadas pelos africanistas, americanistas, europeístas e oceanístas. Antes de tudo, seu olhar tateia fenômenos contemporâneos – planetarização, aceleração da história, difusão da informação e da imagem – que constituem, a seu ver, um desafio, uma aposta e um novo campo de intervenção para a antropologia.

Dez anos (1985-95) presidente da EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Science Sociale), hoje é coordenador do Centre d'Anthropologie des Mondes Contemporains. Seus últimos livros publicados no Brasil foram *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (Papyrus, 1994), *Por uma antropologia do mundo contemporâneo* (Ed. BCD, 1996) e *A guerra dos sonhos* (Papyrus, 1998). Foi estimulado pelas questões suscitadas por essa produção recente que Marc Augé concedeu essa entrevista à Sexta Feira em seu gabinete no Boulevard Raspail.

MARC
AUGÉ
e

Qual o lugar da corrente pós-moderna na produção intelectual atual, em especial da antropologia? Seria ela um sintoma do fenômeno da globalização?

Vejo o pós-moderno como uma multiplicidade incontável de expressões culturais singulares. É certo que, de um lado, apesar da tecnologia e da economia, o mundo não é uniformizado, e, de outro, há uma mudança em relação ao século XIX e talvez à primeira metade do XX. Mas essa mudança parece-me, antes, uma aceleração de todos os fatores que constituem a modernidade, eis o motivo de empregar o termo "sobremoderno", no mesmo sentido de *overno* inglês, na lógica do excesso da aceleração das coisas.

Em português, no livro *Não-lugares*, a tradução do termo é ruim, pois não se trata de uma "hiper" ou de uma "supermodernidade", mas antes de uma "overmodernidade", a idéia da aceleração da história, dos acontecimentos, a afirmação individual etc. Tudo isso se faz num ritmo mais intenso, a economia se globaliza, as trocas se estendem, em relação ao século passado, com os meios de comunicação e de transmissão, por isso é difícil compreender a complexidade que nasce da multiplicação de fatores.

Seria a antropologia pós-moderna um novo paradigma, ou ela é apenas uma crítica à antropologia até hoje?

Não sei. Podemos pensar que a antropologia – tal como a vemos em alguns autores americanos – se divide entre a evocação das singularidades que se reconstituem, das culturas que se reafirmam, e uma espécie de narcisismo com uma atenção voltada ao exercício da escrita, mas de uma escrita que se apresenta alternadamente como singular, individual ou, ao contrário, como plural, portadora da voz daqueles que se expressam. Acho que não é exatamente nessa linha que se deve investir. A antropologia atual, para não chamá-la de outra forma, deve levar em consideração as duas vias: os fenômenos de unificação, de planificação, de aceleração, que fazem do planeta o que ele é – não podemos negá-lo –, mas, também, todas as reafirmações singulares culturais ou religiosas: fundamentalismo, regionalismo, nacionalismo etc. Acho que é essa tensão entre a globalização e as afirmações singulares – e individuais – o que se deveria tentar analisar.

O objeto tradicional da antropologia social sempre foi a relação entre Uns e Outros, ou entre o Um e o Outro...

Diferentemente da psicologia, que se interessa pelo indivíduo, e da sociologia, que se interessa pelos grandes grupos, **a antropologia social tem como objeto a relação que permite passar do Um ao Outro.** Podemos estudá-la por meio do parentesco, da economia, da política ou da religião, mas temos em vista sempre a relação. Possivelmente essa relação esteja hoje, em todo o mundo, em crise.

É está em crise em dois níveis distintos: de um lado, há a dificuldade de conceber a relação com o Outro, ou



mesmo a existência do Outro – vemos crescer a violência interna nos países onde o Outro é considerado estrangeiro –, de outro, há a crise da instituição, da família, dos sindicatos e dos partidos políticos. Se é a relação que está em crise, tanto no âmbito simbólico do pensamento quanto no da instituição, há, de maneira generalizada, um objeto de reflexão para a antropologia. De fato, a antropologia sempre trabalhou em situações de crise – sobretudo em situações coloniais. Progressivamente, ela foi obrigada a levar em conta essas situações.

Sabemos que há muitas diferenças conceituais entre o movimento pós-moderno francês e o americano...

Eu não me considero pós-moderno. Bom, é certo que freqüentemente falamos de obras americanas que já têm dez anos. A diferença vem muito do descompasso entre os discursos. As pessoas lá também mudaram. Aliás, pensamos em fazer um encontro com alguns americanos no ano que vem (1998). Mas acho que há de fato uma coisa importante na reação pós-moderna: é o movimento que, de uma certa forma, se opõe à idéia do fim da história. O fim da história é essa idéia de que, com a aliança da democracia representativa com a economia liberal, se fornece um modelo que ninguém contesta. Sob este ponto de vista, o planeta está em via de uma unificação política. Os antropólogos pós-modernos trazem uma objeção que me parece fundada na idéia de globalização absoluta; por outro lado, creio que uma parte da corrente pós-modernista americana está inscrita no prolongamento do culturalismo americano, revelando uma substancialização e um enrijecimento da noção de cultura. **No meu entender, não é possível reduzir nem os grupos nem os indivíduos à sua cultura.**

O que você pensa da idéia de crítica cultural proposta por George Marcus e Michael Fischer?

Dizer que é necessário fazer uma crítica cultural é pressupor que a cultura existe como um todo fechado. Emmanuel Desveux, por exemplo, é um etno-psiquiatra que trabalhou com índios norte-americanos, dando peso a certos elementos culturais locais, ainda que reconhecendo neles elementos universais. Nunca foi relativista, jamais pensou que a verdade de uma sociedade se expressasse integralmente na sua cultura. Fala ainda do fim da sociedade distante, retomando uma idéia, cara ao século XVIII, de que a observação dos costumes dos outros nos permite retornar para casa com um olhar mais agudo, mais pertinente. Creio que o tema do retorno está ultrapassado, pois, de uma certa maneira, compartilhamos as mesmas questões, os mesmos problemas. Cá entre nós, existem diferenças, existem contextos diferentes, o que não impede dizer que trabalhar em casa, no nosso país, é praticamente efetuar um retorno. Esta é uma questão sobre a qual eu tenho me debruçado bastante. Muitos dos antropólogos que têm trabalhado na Europa, ou na França, são antigos africanistas, o que é o meu

caso. Eu continuo a ir à África, às vezes vou à América. **Mas acho que está mais do que na hora de uma antropologia generalizada.**

Sempre haverá distâncias. Se eu quiser fazer uma etnografia do café daqui de baixo, é necessário considerar a distância que eu deverei tomar. **De uma certa maneira, não penso que as questões se coloquem em termos radicalmente diferentes num café ou num grupo indígena isolado na Amazônia.** Quero dizer que, nas duas situações, a posição do observador deve ser construída. Por exemplo, se eu disser ao garçom que eu vou estudá-lo, certamente ele ficará muito inquieto.

Em que medida a publicação de textos carregados de subjetividade - como o póstumo diário de Bronislaw Malinowski, tão valorizado por autores pós-modernos como James Clifford - pode trazer ganhos para a etnografia no final do século XX?

Nesse diário, vemos o antropólogo em sua imagem ideal, entediado e sem necessariamente simpatia por aqueles que observa. Hoje em dia, o antropólogo não pode mais se situar nessa simples distância de observação. Somos obrigados a pensar a política indigenista, o subdesenvolvimento ou a periferia das nossas cidades. Somos simultaneamente testemunhas e atores dos problemas contemporâneos, o que reduz a distância. Acho que, progressivamente, todos os etnólogos ou antropólogos sociais tomam consciência do compartilhar de questões com os observados. No fundo, eles estão em casa quando estão fora. É por isso que a idéia de retorno me parece bastante relativa. Atualmente, já não existe mais essa distância entre o antropólogo e os que ele observa. Muitos antropólogos publicaram, com seus resultados de pesquisa, diários como o de Malinowski como garantia da verdade ou da realidade. Se temos ao mesmo tempo o campo e o diário de campo, isso pode criar uma espécie de visão em relevo. Mas um diário é da mesma forma escrito, produto de uma elaboração, não uma tradução imediata de uma verdade, pois não há uma verdade última do indivíduo que observa, tampouco daqueles que são observados.

O que está implicado no projeto - evocativo - de dar voz ao nativo? Deixar que ele se encarregue da interpretação?



Isso é uma ilusão completa! Fico irritado em relação a isso. Marcel Griaule já fazia seu informante falar. Seus textos se apresentavam como a expressão pura e simples, como se tivesse encontrado o informante supremo, o grande sábio. Não sou hostil à idéia da transcrição, mas liberar a voz dos outros traz problemas enormes. Seria muito ingênuo pensar que a transcrição das palavras nos garante a verdade.

Não sou desses que pensam que a antropologia é um simples depósito de olhares múltiplos. Esse é um aspecto do pensamento pós-moderno que me desagrada por completo, essa idéia de que o mundo é uma polifonia e que só nos resta restituí-la.

Penso que o saber pode ser produzido justamente porque essas vozes locais ou expressões culturais são, de um lado, específicas, com suas diferenças, mas que há também grandes questões, grandes articulações que são recorrentes numa cultura e na outra. Pode-se trabalhar com índios na Colômbia, com africanos do Congo ou com camponeses normandos. Certamente, será muito diferente, mas os grandes temas que são elaborados sob a forma mítica ou ritual são recorrentes. Não sou nem um pouco hostil em relação à idéia de deixar falar o máximo possível aquele com quem discuto, mas não tenho ilusão a respeito do estatuto de suas palavras. Elas têm o mesmo valor que qualquer outra.

Quais as implicações da noção de globalização para uma antropologia da sobremodernidade?

Quando dizemos que o mundo é globalizado, fazemos uma alusão à economia e à difusão da tecnologia da comunicação. Em cada lugar, isso se instaura com conotações novas, inéditas, entre um lugar e o contexto, porque todo o contexto torna-se planetário, só isso já é evidentemente interessante. Em outras palavras, quando dizemos que o mundo é globalizado, é verdade e não é, algo um pouco análogo ao que acontece com a idéia de desencantamento. O desencantamento do mundo era verdadeiro na medida em que designava um novo estado de consciência, mas, sociologicamente, esse estado de consciência coexistia com muitos outros que, ao contrário, colocavam em relevo o mundo encantado. Diria que o mesmo acontece com a sobremodernidade. E, para falar mais precisamente da globalização: nem tudo é globalizado. Ainda que a tecnologia seja muito difundida – e é verdade que isso muda o mundo –, isso não significa que a totalidade sociológica de um país esteja inteiramente presa a essa lógica.

No Brasil, movimentos de minorias, como os negros, as feministas e os índios, bem como as religiões populares, como o Candomblé e a Umbanda, são objetos de estudo por excelência do antropólogo. Hoje em dia, eles têm feito cada vez mais exigências para permitirem a realização da pesquisa. O que você acha disso?



Esse fenômeno é bastante ambíguo, os grupos se constituem como tais e, ao mesmo tempo, não querem ser estudados na medida em que são tidos apenas como objetos e têm suas identidades construídas pelos antropólogos. A negociação pode ser em termos materiais ou de exigências de poder. Os antropólogos não foram sempre inocentes, sempre participaram dos fenômenos que estudam. Por outro lado, as pessoas não querem ser observadas como leões em jaulas ou formigas trabalhadoras. A única maneira de superar este dilema é pela tomada de consciência de que compartilhamos os mesmos problemas e que vamos estudá-los em tal ou tal contexto, o que deve ser explicitado.

Desfazer a idéia da identificação com o grupo que se estuda não é tão simples assim. Há sempre uma duplicidade na pesquisa, pois o que estudamos não é jamais, apesar de grandes esforços, aquilo que os outros crêem que estudamos. Por exemplo, ao entrar no Candomblé, aceitando o tom da pesquisa que nos é imposta, tornamo-nos cúmplices. O que complica as coisas é o fato de haver antropólogos e semi-antropólogos, há posições intermediárias, há aqueles que estão convencidos e se deixam devorar pelo seu objeto.

Conhece aquele conto do Cortázar [*Axolotl*], em que o protagonista está diante de um aquário a contemplar um anfíbio e, no final, ele se transforma nesse anfíbio? A questão não é se transformar em anfíbio, pois fazê-lo significa acabar com a idéia de ciência, de saber organizado, coisas que eu acredito que existam. Nós não devemos nos confundir com a subjetividade daqueles que estudamos, isso não quer dizer que não a respeitemos.

Para terminar, o que você pensa da antropologia brasileira?



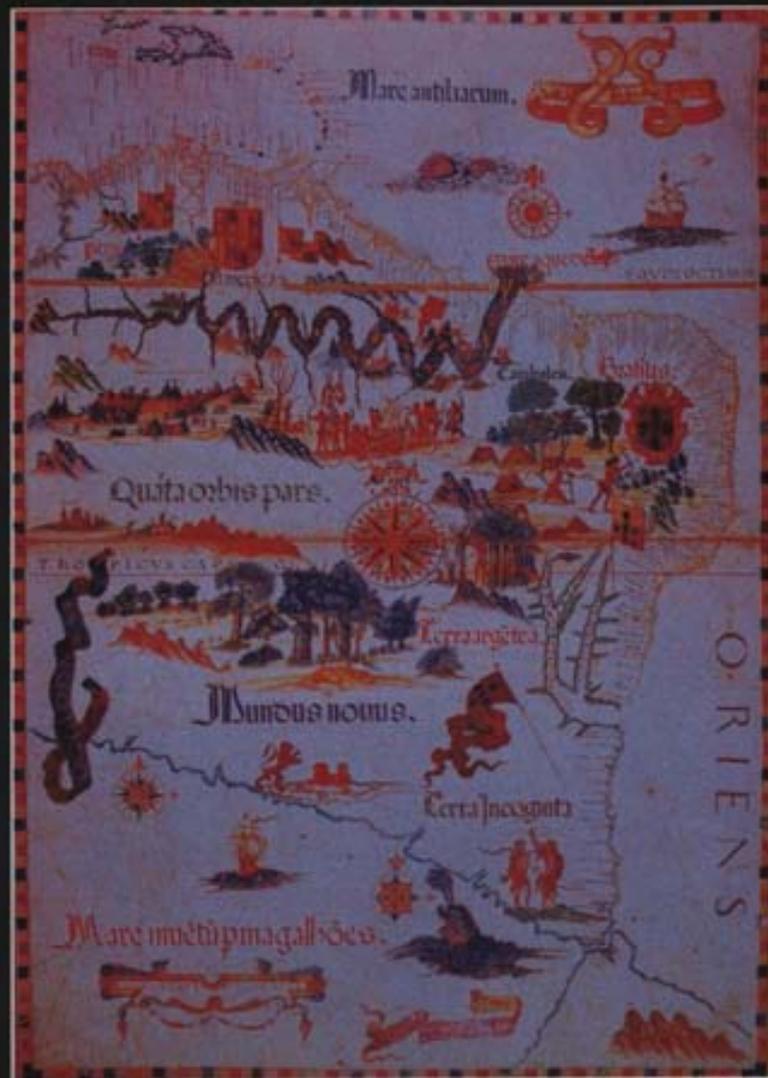
O que me chama a atenção é a maneira pela qual os antropólogos brasileiros estão envolvidos com os problemas da atualidade. A Amazônia é uma realidade difícil para o Brasil, o extermínio de grupos indígenas é uma questão delicada que vale a pena ser pensada. As cidades do Brasil, nem se fala! A ligação da Umbanda com setores pobres e com a pequena burguesia... O que me toca bastante é como os antropólogos se dedicam a tais estudos. Houve uma tradição americanista na França que tinha como modelo a etnologia pura, então, encontrávamos um grupo indígena puro sobre o qual podíamos sonhar – Tupis e Tupinambás – e só depois estudá-los. Nós, africanistas, trabalhávamos com a questão dos Estados Nacionais e tínhamos a impressão de que nossa antropologia não podia se distanciar nem da história, nem do contexto global. Os americanistas, por sua vez, tinham definido os aspectos teóricos da antropologia a partir da observação de grupos ameríndios.

Lévi-Strauss, por exemplo, trabalhou no Brasil. Mas hoje é diferente, tenho a impressão de que os americanistas brasileiros são como os africanistas de antes, preocupados com os problemas da sociedade. Logo, **é uma antropologia que é necessariamente engajada**. Acho isso muito positivo, pois acredito que isso será condição de toda antropologia. Generalizada e de objeto compartilhado, pois não podemos abstrair problemas que, de certa forma, são nossos.

Quando vocês se interessam pela situação de um bairro de uma cidade ou pelos problemas de um tal grupo de índios da Amazônia, acabam se colocando uma série de questões "à moda brasileira". Assim, compartilham determinadas preocupações – talvez não do mesmo ponto de vista, nem de maneira tão dura como nós o fazemos –, mas vocês ingressam em um diálogo que tem o mesmo objeto. Eu acho que isso vai acabar muito bem.

Entrevista realizada por **Paula Miraglia** na primavera de 1997, Paris.
Tradução e edição de **Florencia Ferrari** e **Renato Sztutman**.
Foto original do catálogo **Vitra**, 1996.





1558

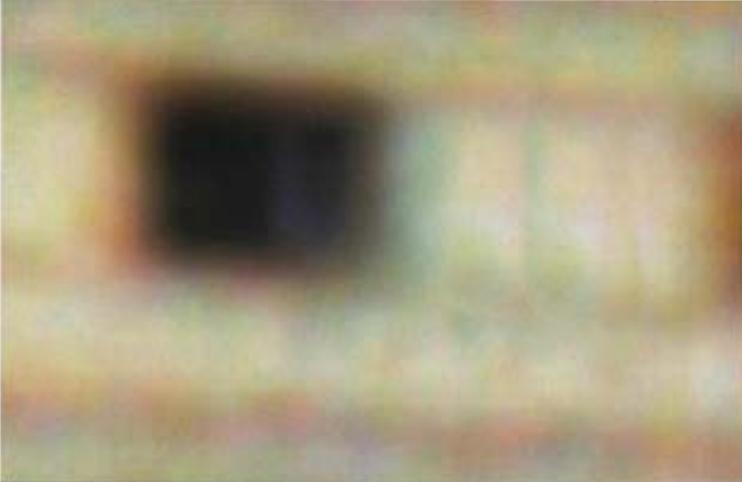
Diogo Homem, *Quarta Orbis Pars. Mundus Novus*, 1558.
Guache e folha de ouro sobre pergaminho, 56,6 x 80 cm.
The British Library, Londres, Inglaterra.

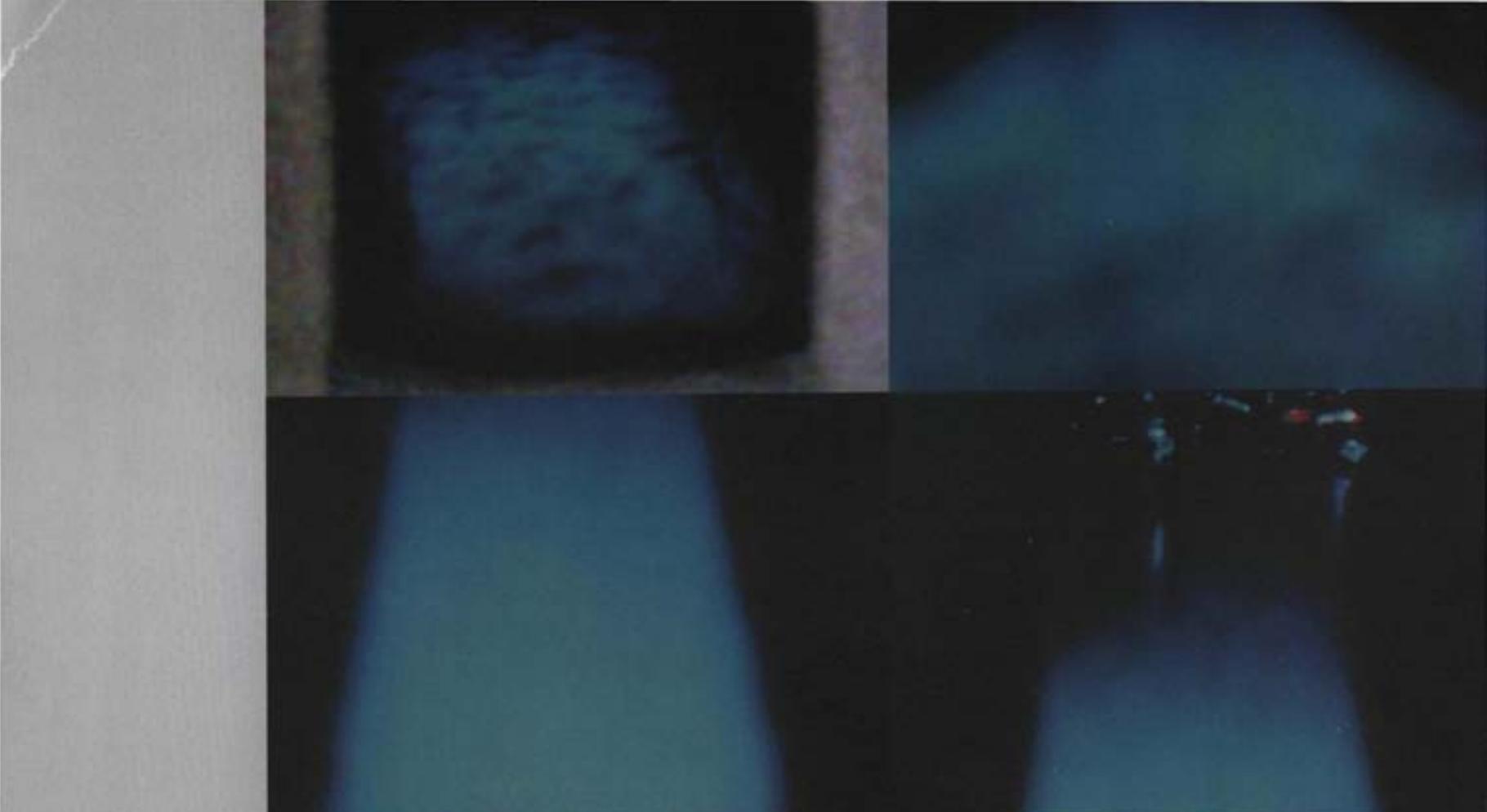
Sobre o território, índios guerreiros e a inscrição "canibalis
brasilis". O mapa teria sido feito para a rainha da Inglaterra,
com o intuito de estabelecer a divisão das possessões
espanhola e portuguesa, fixada pelo Tratado de Tordesilhas.

mundus
novus

S M T T L .

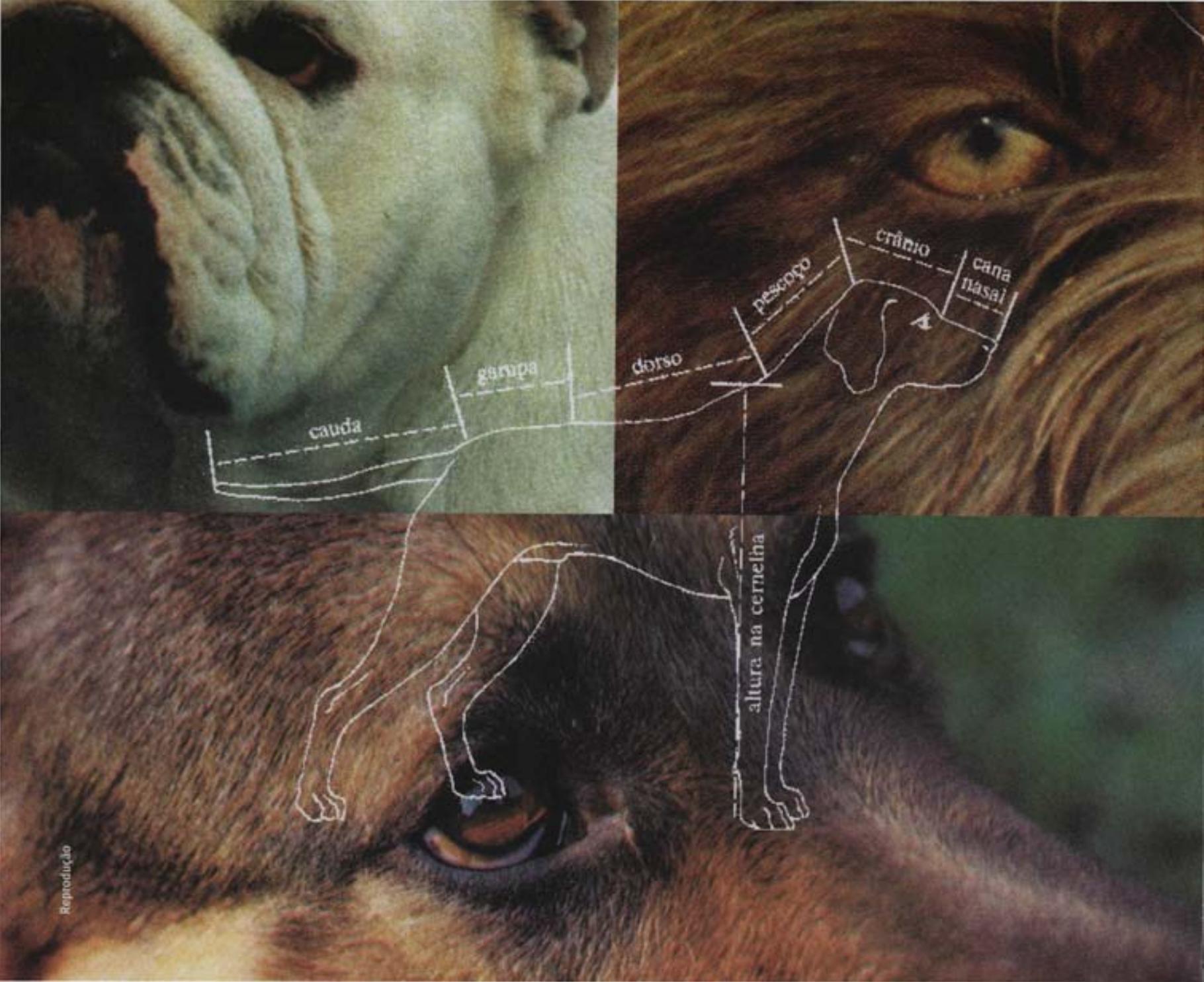






Tiago Carneiro da Cunha é artista plástico residente em São Paulo e Londres. Esse trabalho integra a série "VIVEM!", iniciada com uma instalação em abril de 1998 no Centro Cultural São Paulo, seguida da vídeo-instalação "AO VIVO!", na Casa das Rosas, em junho de 1998.





MUNDO-CÃO :

um exercício sobre as fronteiras entre natureza e cultura do mundo urbano

Piero de Camargo Leirner

Luiz Henrique de Toledo

A Prece do Cão

Trata-me com carinho, meu amado Mestre, pois nenhum coração em todo o mundo será mais agradecido que o meu./Não tente-me educar com pancadas, pois, embora eu possa lambe-lhe as mãos entre dois golpes, a sua paciência e compreensão ensinarme-ão mais rapidamente as coisas que espera que eu aprenda./Fala-me muito, pois a tua voz é a música doce do mundo, como pode perceber pelos ardentes sacolejos de minha cauda quando ouço os seus passos./Quando o tempo está frio e chuvoso, conserve-me dentro de casa, pois sou um animal doméstico, sem preparo para enfrentar as intempéries do tempo e a minha maior glória será o privilégio de sentar-me a seus pés./Conserve a minha vasilha de água fresca, pois além de não poder reclamar quando ela está seca também não posso dizer-lhe quando estou com sede. Dê-me comida limpa e sadia, para que eu me sinta bem e possa brincar, pular, cumprir as suas ordens, passear ao seu lado, estar sempre pronto a protegê-lo com minha própria vida, estando a sua em perigo./E, Mestre, quando eu estiver bem velho, se o Poderoso me privar da saúde e da visão, não me vire as costas... Faça-me o bem de deixar que a minha vida de dedicação e fidelidade possa se extinguir suavemente e eu farei sentir, com o meu último alento, que sempre me senti seguro em suas mãos.

Amém.

Autor desconhecido (*Animais & Cia*, 1998:22).

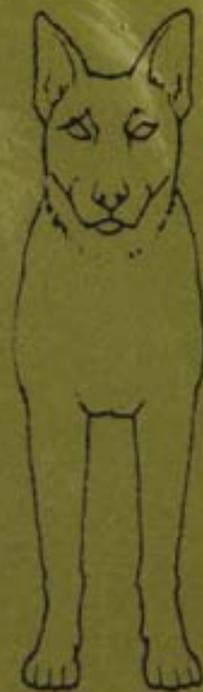
Instigados por um anúncio veiculado no vidro traseiro de um ônibus que circulava na região central da cidade de São Paulo – “promoção de jazigos no cemitério de animais de São Paulo: seu bichinho merece um bom enterro” –, fomos levados a pensar que algumas noções estabelecidas sobre as fronteiras entre natureza e cultura mereciam ser repensadas num contexto em que alguns animais “adquirem voz”, apontando para evidência dentro da nossa própria cosmologia, que, de modo particular, mostra que certos animais, os chamados *bichos de estimação*, possuem pontos de vista contíguos ao nosso, consagradamente humano.

Também sugerida por uma problemática recentemente levantada por antropólogos como Eduardo Viveiros de Castro (1996), Pierre Descola (1998), Tânia S. Lima (1996) e Aparecida Vilaça (1998), os pontos de vista ou as perspectivas não-humanas, cristalizadas na idéia denominada de *perspectivismo*, aparecem em cosmologias ameríndias em contraste a uma noção típica da tradição ocidental, vinda sobretudo do evolucionismo, que estabelece uma cisão radical entre natureza e cultura.

Para estas cosmologias,

“cada espécie, em sentido amplo, é suposta apreender as outras espécies a partir de seus próprios critérios (...). Graças à troca permanente das aparências gerada por esses deslocamentos de perspectiva, de boa-fé, os animais se consideram dotados dos mesmos atributos culturais que os humanos (...). Os animais são com certeza diferentes de nós em sua morfologia e em seu comportamento; contudo, a existência social que eles têm à nossa revelia é idêntica à nossa” (Descola, 1998:28).

De maneira contrária, nossa tradição estabelece a idéia de que, a partir de um processo evolutivo que diferencia as espécies, nos destacamos de uma condição animal, constituindo-se em algo à parte graças a uma condição cultural (Viveiros de Castro, 1996:118-9), firmando – através da cultura como categoria do espírito humano – uma ontologia humana que demarca uma fronteira com o resto, categorizado como natureza. Deste modo, a cultura reporta a uma espécie de cisão do “espírito”, enquanto a natureza, processual e evolutiva, trataria de uma suposta unidade ou região comum de constituição da substância corporal¹.



normal

1 Como coloca Viveiros de Castro em relação à noção ocidental do corpo como substância comum a todas as espécies: “o corpo (...) é o grande integrador: ele nos conecta ao resto dos viventes, unidos todos por um substrato universal (o ADN, a química do carbono etc.) que, por sua vez, remete à natureza última de todos os corpos materiais.” (1996:129).

2 “Naturalmente, os mamíferos são os mais bem aquinhoados nessa hierarquia do interesse (...) quanto às medusas ou às lêmias, nem mesmo os membros mais militantes dos movimentos de liberação animal parecem conceder-lhes uma dignidade tão consequente quanto a outorgada aos mamíferos e aos pássaros” (Descola, 1998:123-24).

3 Como bem atesta Magnani (1997), o tecido urbano possui um *socius* marcado por descontinuidades, o que nos levaria a supor, inclusive, que perspectivas hegemônicas são raras neste contexto. Daí, o “perspectivismo urbano” estar diluído no senso comum e ter que ser explicado por outras bases epistemológicas (o que será realizado em outra oportunidade).

Como se pode notar, tanto pela "prece do cão" quanto pelo anúncio aludido, começamos a detectar, ainda que em elementos esparsos na paisagem urbana, uma certa condição social da existência dos bichos de estimação. Esta ainda pode ser ressaltada por uma série de práticas e estratégias de inserção desses *bichos* no *socius* humano: tendo nossos animais aderido, de "boa-fé", à condição humana, eles abdicaram de uma condição selvagem e escolheram a vida em sociedade, realizando algumas noções como propriedade, território, julgamentos de valor, graus de parentesco e aliança. No limite, assim como na nossa perspectiva, escolhemos os animais, na perspectiva não-humana eles nos escolhem, realizando os passos necessários para se efetivar na vida em sociedade.

Esta idéia de uma suposta reciprocidade contratual, que de certa maneira coloca todos "em sociedade" e se evidencia mais quando os animais passam a ser sujeitos de direitos, não é somente dada por uma *deep ecology*, que nas últimas décadas vem sendo veiculada por um grande número de organizações ambientalistas que acentuaram uma simpatia antropocêntrica a uma certa classe de animais, como bem enfatiza Descola (1998:21)². Contudo, alimentada por noções que se propõem a captar realidades inerentes às perspectivas dos bichos, traduzidas em termos de normas de conduta e comportamentos associados à sua condição, uma perspectiva popular e urbana já vem realizando, diríamos, um certo perspectivismo, homólogo à cosmologia ameríndia.

Vale ressaltar, ainda, que tal homologia não corresponde a uma transposição *ipsis literis* dos termos ameríndios. Pois, se o perspectivismo é, de fato, perspectivista, os termos não podem ser exatamente os

mesmos: a correspondência entre um "perspectivismo urbano" e o perspectivismo ameríndio se dá numa base fenomenológica em que a noção de fronteira entre natureza e cultura é diluída, embora, no caso urbano, o que parece ter acontecido é a sistematização de uma crença em que o animal abandonou a selvageria e se afinou à sociedade, contrariamente à noção ameríndia, em cuja base mitológica se postula o afastamento da natureza em relação à cultura, tendo os animais perdido seus atributos originalmente humanos.

Atuando sobre essa base mitológica, o xamanismo parece ser "ao mesmo tempo o fundamento teórico e o campo de operação" (Viveiros de Castro, 1996:119) da noção perspectivista, sendo o xamã a ponte que possibilita o elo entre os diferentes pontos de vista, de homens e animais; considerando, ainda, que as espécies dotadas de pontos de vista possuem seus xamãs (Lima, 1996; Carneiro da Cunha, 1998), constituindo-se aí uma via de múltiplas mãos, com xamãs das várias espécies viabilizando o acesso entre elas. Mas o que aconteceria se constatássemos que não há o correspondente direto do xamanismo a isto que estamos denominando "perspectivismo urbano"? Suspeitamos que, embora na cosmologia ameríndia a mitologia seja trazida à tona através do xamã, que consegue estabelecer a ponte entre perspectivas justamente na medida em que ele próprio (como instituição) sai de um plano sensível para o plano mítico, no nosso caso a via de acesso às diferentes perspectivas encontra-se fragmentada no universo cotidiano, nas suas mais variadas expressões, seja num discurso ecológico militante, seja num discurso popular³.

Diferentemente de uma variedade de animais domésticos, o cão ainda parece ocupar no imaginário social o lugar de "melhor amigo do homem", distinto, portanto, daqueles que estão submetidos a uma razão prática, ou a uma lógica utilitária mais imediata, associada tanto à alimentação quanto a uma espécie de capital fixo, auxiliando o sistema produtivo. Fazendo parte de um lugar simbólico de destaque, a relação entre o cão e o homem parece assumir uma variedade de caminhos, decorrentes, segundo a nossa percepção, de diferentes morfologias baseadas sobretudo em distinções raciais. Disto resulta uma dicotomia principal entre os chamados *cães vira-lata* e *cães de raça*.

A hipótese deste texto é a de que esta aparente diferença natural entre estes dois tipos de cães é uma decorrência de duas estratégias distintas de inserção no

socius humano (como *condição humana*, genérica, aplicada tanto aos homens quanto aos cães), onde se opta por uma "roupagem" diferenciada na composição deste mundo social. Na medida em que as relações se dão em dois planos diferenciados (como mostraremos), a armação biológica – o corpo do animal – pode ser considerada mais como um veículo de uma noção sociológica, do "cão-indivíduo" ou do "cão-pessoa", do que um dado substantivo capaz de definir uma única ontologia da espécie canina: uma natureza. Há, sim, uma multiplicidade natural, manifesta nos corpos animais, aparecendo como resultante de uma única diversidade social (ou *condição humana*), aquela que define os papéis de acordo com a condição ou "roupa" que se veste⁴.

Do ponto de vista do homem, há quatro meios originais (a maneira, a princípio, de como um cão chega à casa) pelos quais se estabelecem as relações com os cães, baseadas em condutas corriqueiras: [a] recolhe-se para casa algum cão solto pelos arredores, originário, provavelmente, ou de cães que nasceram na própria rua, ou de ninhadas que excederam à procura, prática freqüentemente efetuada pelas crianças, que vivem levando animais para casa; [b] ganha-se de vizinhos, sempre solícitos em dispor dos filhotes, pois, se ninguém adquiri-los, acabarão, irremediavelmente, abandonados à sorte na rua de um bairro contíguo, e esta liberdade na criação permite que os animais se reproduzam sem quaisquer constrangimentos; [c] rouba-se ou se rapta de outrem, muitas vezes sabendo que há um dono; e [d] compra-se.

De maneira geral, num *continuum* que vai do vira-lata ao cão de raça poderíamos situar, respectivamente, num extremo o procedimento [a], no outro o procedimento [d], e, em pontos equidistantes, os procedimentos [b] e [c], que podem ocorrer em relação aos vários tipos de cães. No entanto, essas relações, à medida que começamos a migrar para a perspectiva contígua do cão, começam a se revelar apenas duas. Vejamos ainda um ponto de passagem, estabelecido pelo principal mecanismo de conferência de *status* dos cachorros: o *pedigree*.

No senso comum, o *pedigree* remete à idéia de pureza da raça por simples oposição ao vira-lata, que presume uma mistura e, se remetida ao plano da pureza, vai significar a idéia de impuro. As práticas de aquisição dos cães são o maior atestado dessa operacionalização que agrega valor à pureza – no limite, o cão com

pedigree vale dinheiro, e o vira-lata não. Decorre disto que, tanto na prática de roubo quanto achar um cão perdido, ainda que se tenha atributos morfológicos que o qualifiquem como cão de raça, o *pedigree* será perdido.

Isso porque o *pedigree* necessariamente consiste numa série de regras preestabelecidas que remetem a condições ligadas ao nascimento do cão. O *pedigree* é geracional; sua principal característica são os qualificativos que passam de geração a geração, e garantem que as gerações futuras ocupem o mesmo lugar de seus antecessores. Mas o que se compreende por esse "lugar"? Esse lugar é a pureza, uma mistura dos atributos da raça com um critério de antigüidade da linhagem, no sentido de, quanto mais controlados os acasalamentos e por mais tempo, maior a pureza da linhagem. Nesse sentido, a raça obedece, sobretudo, a um critério diacrônico: sua pureza não é especificamente um atributo deste ou daquele cão, mas de uma linhagem, ou seja, remete a um plano de descendência que transcende a forma elementar e estabelece uma precedência do grupo sobre o indivíduo.

Por isto, o cão roubado ou achado perde seu *pedigree*, pois perde sua linhagem. Essa, por sua vez, é garantida por um duplo instrumental de conferência de sua autenticidade: um jurídico, baseado sobretudo em registros; e outro corporal, quando o cão deve obedecer a um rígido padrão oficial de formas, cores e comportamento, em que são definidos, entre outros, os seguintes critérios: aparência geral, características psicológicas, cabeça e crânio, pescoço, anteriores, tronco, posteriores, patas, cauda, movimentação, pelagem, cor e talhe (cf. *Cães & Cia*, 1998:8). Há de se ressaltar que o cão roubado ou achado perde de imediato seu *pedigree* devido à perda do atributo jurídico;

no entanto, a longo prazo, em termos geracionais este mesmo cão dificilmente conseguirá achar um parceiro com *pedigree* para reproduzir, e, nesse sentido, seus descendentes, provavelmente, se tornarão vira-latas.

Portanto, ao se incorporar a noção de *pedigree* à de raça, quando se observa o princípio da pureza da linhagem, percebemos que diacronicamente o *pedigree* se sobrepõe à raça, no sentido de que o cão sem *pedigree* provavelmente perderá nas gerações futuras a pureza da raça. Ora, deste modo, os processos de aquisição de um cão com *pedigree* se reduzem quase ao expediente da compra ([d]), pois, mesmo quando se ganha um cão, deve se considerar que em algum momento os seus antepassados devem ter sido adquiridos daquela maneira, assim como o serão seus descendentes.

De outra forma, o vira-lata aparece de maneira quase que descompromissada em relação às regras de descendência. Os princípios que vão nortear o relacionamento deste cão com o seu dono recairão exclusivamente sobre o elemento, não seguindo fórmulas prescritivas, bem como dos desdobramentos posteriores da relação, que envolvem o adestramento, alimentação e, sobretudo, a procriação.

E em relação às estratégias de inserção dos cães no *socius* humano genérico? Como essas regras são apropriadas pela vivência animal tomada por meio dessas outras conotações perspectivizantes no interior da cosmologia urbana? Em outras palavras, como se pensa o que o cão pensa a respeito das coisas que pensamos?

O argumento que proporemos para encaminhar tais questões segue a seguinte linha: do mesmo modo que os xamãs – “mestres do esquematismo cósmico (...), dedicados a comunicar e a administrar essas perspectivas cruzadas”



de natureza



criada por adaptação



4. Nesse sentido, aproximamos esta noção de roupa à noção de pessoa de Mauss, tal qual a análise realizada por Viveiros de Castro (1996).

(Viveiros de Castro, 1996:117) – são a ponte operacional e teórica que “paraleliza” os múltiplos universos (Lima, 1996), sugerimos, à guisa de especulação, que certos fragmentos cientificistas – mote do esquematismo do *socius* ocidental – realiza papel semelhante quando se trata da relação entre nós e os bichos de estimação. Nesse sentido, estamos propondo que nossa cosmologia pode admitir uma “teoria canina” da vida social.

Sugerimos, ao retomar os princípios, genericamente difundidos por este amplo imaginário – como se vê, por exemplo, em revistas especializadas, programas e canais de TV que se dedicam ao “mundo natural”, *pet shops* –, que os animais domésticos abdicaram de sua natureza selvagem e que as espécies armam estratégias diferenciadas para se perpetuarem, que estas diferenciações que vimos na relação homem-cão são apropriadas na relação cão-homem como duas estratégias sociais diversas: uma individualizante, outra totalizante.

O *vira-lata*, cuja estratégia de relacionamento é baseada em acasos relacionados a cada elemento, e também na incerteza tanto em relação à sua descendência quanto em relação aos seus descendentes, representa, portanto, a primeira estratégia. Assim, quando os homens os vêem como impuros raciais – cães frutos de acasalamentos indiscriminados –, eles se vêem como *indivíduos* lançados à sorte de sua existência, acasos dentro das sucessões geracionais que se encarrgam, um a um, de se inserir no *socius* pelo estabelecimento da sua relação com seu “dono” potencial.

A contrapartida do *vira-lata* seria o cão com *pedigree*, cuja estratégia de relacionamento não recai sobre o elemento, mas sobre a raça, determinada pela certeza de uma pureza baseada em prescrições do acasalamento, bem como de sua conduta e padrões físicos acima indicados. Deste modo, há uma anterioridade ou precedência da regra sobre o acaso, ou do que poderia ser correspondido como um “todo” sobre as “partes” elementares, ou seja, estamos tratando de uma pessoalização do cão. Quando os homens os vêem como exemplos naturais de pureza racial, eles se vêem como *peessoas* cuja posição no *socius* já existe antes mesmo da sua existência elementar, assim como existirá depois de sua morte biológica.

Desta maneira, a roupagem do cão, seja ela a de *indivíduo* ou *peessoa*, não é tão-somente um atributo ou dote de suas determinações genéticas ou biológicas,



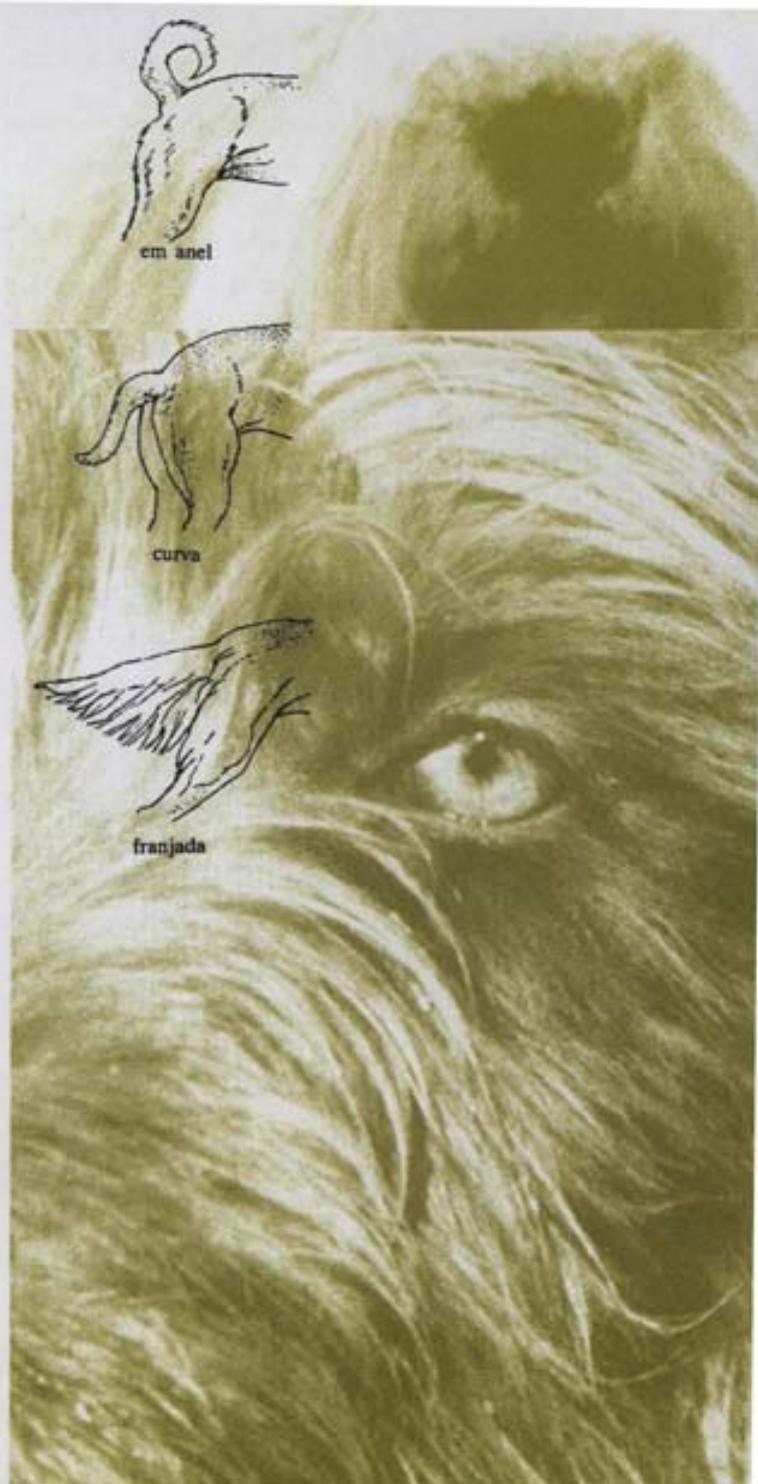
em anel



curva



franjada



mas sim a resultante de sua estratégia de inserção na humanidade. Parece que o perspectivismo urbano, se ele vislumbra mesmo a condição humana em sua multiplicidade, associa a si também uma perspectiva múltipla, desdobrando-se tanto em uma via individualista quanto holista. Pois, se o método de escolha do humano em relação ao cão presume uma diferença, as estratégias de associação do cão ao homem também são variáveis; ou seja, o cão, como espécie, também optou por estas duas formas societárias diferentes, realizando, assim, uma espécie de coincidência sociológica. Então, remetendo a Viveiros de Castro (1996:127), cães e homens "vêm ('representam') o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles vêm".

No entanto, isso seria a maneira perspectivista de como os cães "se enxergam", faltando, nesta operação, a maneira como eles nos enxergam. Se para os homens os cães são "os melhores amigos", na entrada perspectivista eles (os cães) nos vêm como um outro que possibilita a entrada na condição humana pelo pacto societário, sendo o homem aquele que vai realizar os "mandamentos" da "Prece do cão" ou enterrá-los. Poderíamos inclusive arriscar que, diferentemente das cosmologias ameríndias, que têm como pressuposto a noção de uma natureza afastada da cultura, o perspectivismo urbano tem esta marca socializante pelo fato de o animal ter abdicado de sua condição natural ou selvagem e se domesticado, tal como "nós", de acordo com a chave evolucionista – base do mote cientificista que ofereceu a idéia de que as diferentes espécies se perpetuam por meio de diferentes estratégias de sobrevivência.

Evidentemente, estes elementos da "cosmologia urbana" aparecem dispersos, juntando fragmentos de exercícios intelectuais dos mais variados da tradição ocidental: par-

tes do evolucionismo, proposições naturalistas, ecologismos militantes, imaginário popular que remonta a uma história de longa duração (Thomas, 1989); tudo isso imbricado no que resulta da experiência concreta da relação entre homens e cachorros, muito além de uma simples dicotomia gerada por uma suposta fronteira intransponível entre natureza e cultura.

Referências Bibliográficas

- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução" in: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 4(1), 1998.
- DESCOLA, Philippe. "Estrutura ou sentimento: A relação com o animal na Amazônia" in: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 4(1), 1998.
- LIMA, Tânia Stolze. "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi" in: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 2(2), 1996.
- MAGNANI, José Guilherme. "Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole" in: MAGNANI, J. G. C. & TORRES, L. L. (org). *Na metrópole*. São Paulo, Edusp, 1996.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- VILAÇA, Aparecida. "Fazendo corpos: reflexões sobre morte e canibalismo entre os *Wari* à luz do perspectivismo" in: *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 41(1), 1998.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio" in: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 2(2), 1996.

Revistas citadas

- Animais & CIA*. Ano I, n. 18. 1998.
- Cães & CIA*. Ano XX, n. 230. 1998.

Piero de Camargo Leimer é professor de antropologia na Universidade Federal de São Carlos e membro do Núcleo de Antropologia Urbana/USP.

Luiz Henrique de Toledo é doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e membro do Núcleo de Antropologia Urbana/USP.

CORDEIRO COM ARROZ MARROQUINO

[para 6 pessoas]

Ingredientes para o cordeiro

- 1 pernil de cordeiro de aproximadamente 2 kg
- 1 colher de sopa de tempero árabe (comprado em lojas especializadas)
- 5 dentes de alho amassados
- 1 xícara de café de azeite de oliva ou manteiga
- sal a gosto



Ingredientes para o arroz marroquino

- 300 g de carne moída
- 1 colher de sopa de manteiga
- 4 unidades de canela em pau
- 1 pitada de tempero árabe
- 2 copos de arroz tipo agulhinha ou parabolizado
- 4 copos de água
- 100 g de pinhões árabes ou *pignoli*, torrados em pouca manteiga, até que fiquem dourados
- 100 g de amêndoas torradas da mesma maneira
- sal a gosto

Ingredientes para o acompanhamento

- 4 embalagens de iogurte natural
- 2 pepinos japoneses picadinhos, com a casca
- 1/2 dente de alho picadinho
- hortelã picadinha

Ingredientes para o molho

- o osso do pernil
- 4 copos de água
- 2 tabletes concentrados de caldo de carne
- 1 colher de sopa de tempero árabe
- 1 colher de sopa de amido de milho

O COZIDO



Preparação do cordeiro

1. Tempere o pernil com sal, tempero árabe e óleo de oliva. Embrulhe em papel alumínio e coloque em uma assadeira. Deixe marinando na geladeira por, no mínimo, 2 horas.
2. Retire da geladeira e coloque na assadeira água o suficiente para cobri-lo até a metade.
3. Leve ao forno pré-aquecido a 220°C, por aproximadamente 3 horas.
4. Espete com um garfo para testar a maciez da carne. Corte em fatias finas e mantenha-o aquecido. Guarde o osso para o molho.

Preparação do arroz marroquino

1. Em uma panela derreta a manteiga e junte a carne, a canela, o tempero árabe e o sal. Refogue.
2. Acrescente o arroz, misture bem e refogue por 1 ou 2 minutos.
3. Adicione água e cozinhe em fogo baixo até o arroz secar.
4. Sirva o arroz com o pernil fatiado ao redor, acrescente o molho por cima e salpique os pinhões e amêndoas.
5. Sirva com o acompanhamento à parte, gelado.

Preparação do molho

1. Em uma panela coloque o osso do pernil e a água. Leve ao fogo médio, acrescente os tabletes de caldo de carne, o tempero árabe e deixe cozinhar até o caldo reduzir um pouco.
2. Retire o osso, coe o caldo e deixe esfriar.
3. Acrescente o amido de milho e leve o caldo ao fogo para engrossar. Reserve.

Preparação do acompanhamento

1. Misture todos os ingredientes e deixe o cordeiro guardado na geladeira até o momento de servi-lo.

Receita de A. Chamilian, *chef* do restaurante Tuareg, adaptada por Paula Pinto e Silva, integrante do corpo editorial. Foto de Kiko Ferrite.

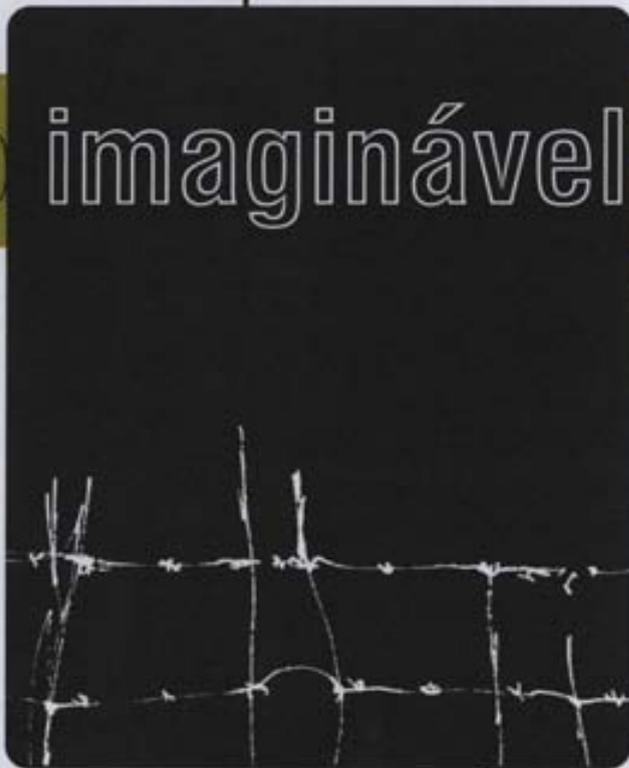
Sinfonia sertaneja

entre o



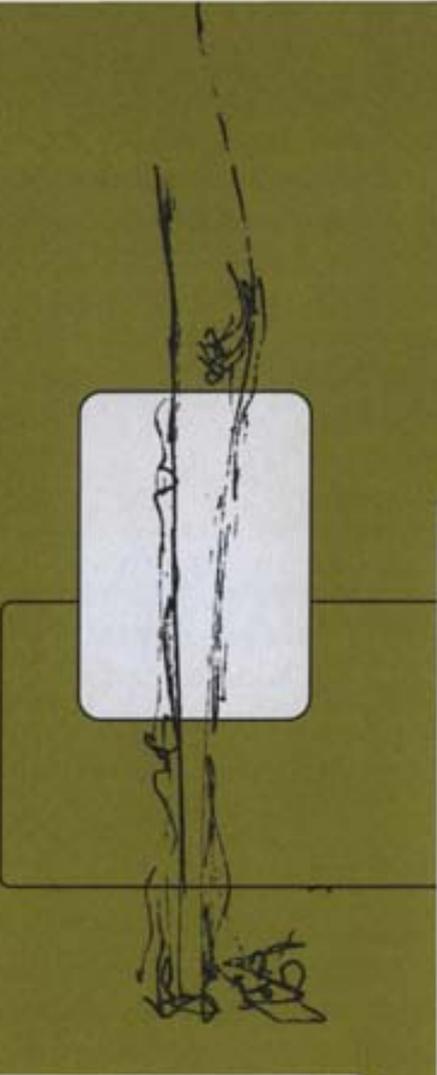
Silvana Nascimento

real e o imaginável



“Destroem-se em minutos, feito montes de leivas, antigas roças penosamente cultivadas; extinguem-se, em lameiros revolvidos, as ipueiras rasas; abatem-se, apisoados, os pousos; ou esvaziam-se, deixando-os os habitantes espavoridos, fugindo para os lados, evitando o rumo retilíneo em que se desempenha a “arribada”. (...) E sobre este tumulto, arrodando-o, ou arremessando-se impetuoso na esteira de destroços, que deixa após si aquela avalanche viva, largado numa disparada estupenda sobre barrancas, e valos, e cerros, e galhadas – enristado o ferrão, rédeas soltas, soltos os estribos, estirado sobre o lombilho, preso às crinas do cavalo – o vaqueiro!”

(Euclides da Cunha, 1985:190).



Essa bela passagem de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, refere-se a uma imagem comumente atribuída ao universo do sertão brasileiro: o *estouro da boiada*. Além dos bois, na cena descrita, outro protagonista aparece calorosamente: o vaqueiro. “Por onde passa o boi, passa o vaqueiro com o seu cavalo” (Cunha, *idem*:180).

O vaqueiro e o boi – animal que o auxilia fundamentalmente na sua sobrevivência, o “substrato material da existência” nas palavras de Walnice Galvão (1986) – mantêm uma relação quase umbilical.

No momento em que surge o vaqueiro no texto, já não se sabe mais se o autor está falando dele ou ainda dos bois em disparada. Ambos confundem-se num só personagem. Para Roberto Goto, se *Os sertões* fosse um filme seria,

aproveitando toda a vagueza e amplitude que a palavra adquire no senso comum, um filme que podemos chamar de mítico: sem fala, sem narrador *em off* e mesmo sem diálogos, mas em que os próprios elementos, da “Terra” à “Luta”, pronunciam-se com a máxima eloquência a que pode aspirar um artefato cinematográfico – a eloquência das imagens (1992:44)¹.

As imagens, segundo Goto, falam por si mesmas. Desde o início do livro, durante a descrição da natureza do sertão,

à força de expressões ciclópicas, o narrador lança-nos ante uma Terra que, dinamizada por um *animus* próprio, visceral, pulsa, convulsiona-se, adormece, seca, racha-se, quebra-se, engole dilúvios torrenciais, submete-se ao vento rapace, explode aqui e ali flora exuberante (*idem*:45).

Esta “Terra” não só tem vida, pulsa, como cria vida, e faz nascer um “Homem” que se mistura a ela, fruto da seca e do calor do ambiente típico dos sertões.

A natureza, oscilando entre a extrema aridez e a exuberância extrema, esculpe o homem do sertão como uma “rocha viva”. Entre a “terra” e a “luta”, ele sobrevive num clima árido, onde a batalha pela vida faz parte do cotidiano. Apesar da aparência fraca e *fatigada*, é “antes de tudo um forte” (Cunha, *idem*:179) e, quase um animal, desbrava as terras montado em seu cavalo, guiando seus bois.

1 Não foi à toa que o cineasta Glauber Rocha inspirou-se para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no início da década de 60 e, entre a nova safra do cinema brasileiro que começa a despontar na década de 90, Sérgio Rezende criou o filme *A Guerra de Canudos*.

2 De uma forma ou de outra, Euclides vê na mestiçagem o traço da inferioridade do homem brasileiro: “A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem extremada é um retrocesso” (Cunha, 1985:174).

"A seca não o apavora. É um complemento à sua vida tormentosa, emoldurando-a em cenários tremendos. Enfrenta-a, estóico. Apesar das dolorosas tradições que conhece por um sem-número de terríveis episódios, alimenta a todo o transe esperanças de uma resistência impossível" (idem:193).

No mundo d'*Os sertões*, o homem sertanejo é resultado de uma múltipla mistura: primeiro, entre a natureza e a cultura, que o faz "rocha-animal-homem"; segundo, além de estar ligado visceralmente à "terra" e aos elementos que a ela pertencem (como as pedras e os animais), nasce da fusão de duas raças, o "branco" europeu e o "índio". Ele é uma mistura da mistura. "Tipo mestiço bem definido", nas palavras de Euclides, apresenta-se como uma "raça de curibocas puros quase sem mescla de sangue africano" (idem:168). Na teoria do autor, o sertanejo, apesar de mestiço, mostra-se como uma raça mais "pura" e, portanto, mais desenvolvida que o mulato do litoral, fusão do europeu com o africano. Este encontra-se no nível mais inferior ainda da escala evolutiva³. Inserido no pensamento determinista da época, o autor sugere uma evolução do plano natural para o cultural, digamos, a Civilização. O sertanejo estaria na passagem entre um e outro.

A interpretação de Claude Lévi-Strauss sobre a distinção entre processos sociais e processos naturais pode ajudar a enriquecer a explicação. "Em toda parte onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura. Simetricamente, é fácil reconhecer no universal o critério da natureza." (1986:47). No plano lógico, e não empiricamente, a passagem da natureza para a cultura se dá, para este antropólogo, pela instauração de regras. Onde há regra, há cultura. Ao mesmo tempo, a dimensão do universal está voltada para a natureza.

Em *Os sertões*, segundo minha interpretação, a passagem da natureza para a cultura se dá pelo desenvolvimento da Civilização. Não é uma transformação lógica, mas naturalmente visível e cientificamente comprovada. Nessa perspectiva, a natureza consiste, então, em um universo empírico que atua sobre os homens, influenciando-os. Ela se personifica ao mesmo tempo que o ser humano se naturaliza. Daí a idéia da "rocha viva". Assim, o meio físico e o sertanejo mantêm uma relação dialética e constituem-se por uma ambigüidade intrínseca – um dos elementos fundamentais da obra.

A gênese do sertanejo reflete, nesse sentido, um jogo de antíteses. E essa

imagem contraditória desdobra-se ao longo de todo o texto, permitindo comparações entre elementos e realidades distintos. O autor estabelece equivalências, paralelismos e oposições para compreender o sertanejo e sua cultura.

O homem do Norte é o oposto do gaúcho do sul "na palavra, na índole e nos hábitos" (Cunha, idem:181). Este, morador dos frescos pampas, possui uma feição mais cavalheiresca. Não vive uma luta árdua contra a seca. Vestido com as festivas *bombachas*, o gaúcho não precisa enfrentar os "espinhos dilaceradores de caatingas" (idem:182). Tem uma vida farta e variada.

Em contrapartida, o vaqueiro do Norte está vulnerável a um clima muito rigoroso de seca que o obriga a sobreviver de maneira difícil. Na verdade, ele reflete a natureza que o rodeia. "É inconstante como ela. É natural que o seja. Viver é adaptar-se" (idem:184). Foi criado, então, entre horas tristes e felizes, entre a abundância e a miséria. Num combate sem tréguas, é forte e resistente. Como numa armadura medieval, protege-se do sol e da vegetação hostil envolvido num gibão de couro curtido, nada luxuoso.

A relação entre Norte e Sul também se estende a outras antíteses, como inferioridade e superioridade, interior e litoral, cultura rústica e civilização, Canudos e República. Estas oposições devem-se ao conflito de dois mundos distintos, que, no período da colonização, encontraram-se por meio de um "unificador étnico": o Rio São Francisco. "Levando os homens do Sul ao encontro dos homens do Norte, o grande rio erigia-se desde o princípio com a feição de um unificador étnico, longo traço de união entre as duas sociedades que se não conheciam" (Cunha, idem:165).

Explica Roberto Goto: "como o próprio narrador, o leitor permanece dividido entre dois mundos opostos, de valores

divergentes e pontos de vista opacos um para o outro e que se contaminam mas não se compreendem" (1992:62).

A fusão de "raças", consequência da "contaminação entre dois mundos", possibilitou uma mestiçagem particular no norte do país: criou um tipo sertanejo que parece ter sido feito sob um único molde: "a mesma envergadura atlética, os mesmos caracteres morais traduzindo-se nas mesmas superstições, nos mesmos vícios e nas mesmas virtudes" (Cunha, idem:174). Interessante perceber, em relação aos demais mestiços, o tipo mestiço do Norte era considerado, segundo a descrição do autor, mais uniforme e homogêneo.

Nesse sentido, pode-se notar sempre uma nova contradição nas comparações. A cada elemento incorporado à explicação, nascem outras oposições. O jogo de antíteses culmina, assim, na luta propriamente dita – um grande conflito que terá por fim a vitória do Sul sobre o Norte. A base sobre as quais nasceria a identidade brasileira, representada originalmente pelo mestiço, era destruída pela Civilização.

A destruição da comunidade de Canudos, segundo Euclides, composta por uma população sertaneja, mostrava-se, assim, inevitável. Quando milhares de sertanejos dirigem-se para Canudos, na procura pela salvação dirigida por Antonio Conselheiro, cria-se uma situação *sui generis* no sertão: os homens fixam-se à terra. Cria-se um estilo de vida muito diferente daquele vivido no árduo cotidiano do sertão. Pelo clima que varia entre um período de fartura e outro de seca e pobreza absoluta, a natureza do Norte não fixa o homem ao solo. A errância é o seu modo de vida característico, permitindo a busca pela terra mais rica, que

poderá fornecer mais alimentos e pastos para os bois.

Ora, se Canudos prende os sertanejos a um território, tornando-os, portanto, mais vulneráveis à interferência da natureza, a tendência é que eles não evoluam, de acordo com a teoria determinista utilizada por Euclides, mas regridam, já que a natureza é um obstáculo para o desenvolvimento da civilização. Canudos, assim, inverte a ordem natural das coisas. Ela já nascia velha – "Tróia de taipa" –, construída sob ruínas, entre um acampamento guerreiro e um vasto kraal africano.

O conflito e a ambigüidade como justificativas para o fracasso de Canudos são personificados na figura de Antonio Conselheiro. "Espécie de grande homem pelo avesso, reunia no misticismo doentio todos os erros e superstições que formam o coeficiente de redução da nossa nacionalidade" (Cunha, idem:227). Ele se apresentava como uma antítese que sintetizava o sertanejo. Entre a loucura e o heroísmo, o padre sacerdote e o chefe de jagunços, o "santo endemoninhado" Conselheiro apontava para os seus fiéis o caminho da salvação, como um "delegado dos céus".

Para Euclides da Cunha, o prestígio de Conselheiro devia-se justamente à própria ambigüidade intrínseca da cultura sertaneja, que compreendia melhor a vida pelo incompreendido dos milagres. A crença dos sertanejos estava baseada, segundo o autor, numa "religião mestiça", que acreditava em superstições, benzeduras, profecias, etc.

Para Douglas Monteiro (1978), esta religiosidade sertaneja, enraizada na tradição judaico-cristã, movia-se na esperança messiânica de uma terra renovada no reino de Deus e na expectativa da expiação individual. Nesta "cultura rústica", Antonio Conselheiro oscilava entre as funções de padre – uma espécie de guia religioso e espiritual – e chefe de jagunços, pela sua influência política no combate contra as forças republicanas, ou melhor, contra aqueles que representavam mudanças drásticas no modo de vida tradicional do sertão, com a implantação da República. Se, para Euclides, a ambigüidade, fruto da mestiçagem, contribui para o desaparecimento da comunidade, para Monteiro, na verdade, ela é parte constitutiva da sua cultura, baseada num "catolicismo rústico" tradicional, típico das comunidades rurais brasileiras.

entre o real e o imaginável

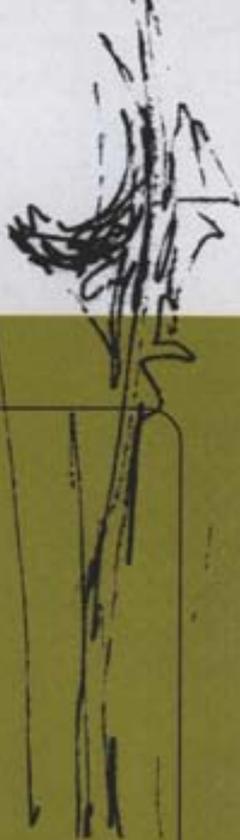
Ao longo de quase um século, *Os sertões*, publicado originalmente em 1902, inspira escritores, cineastas e estudiosos a pensar sobre questões acerca do universo dos sertões brasileiros. As histórias relatadas por Euclides da Cunha oferecem uma constante possibilidade criativa para a leitura, transmutando as relações entre os acontecimentos e criando novas lendas, novos mitos, novas histórias. Ao relatar um dos mais importantes movimentos populares brasileiros – a Guerra de Canudos –, o autor vai além de uma reconstituição dos fatos para elaborar uma interpretação sobre o Brasil.

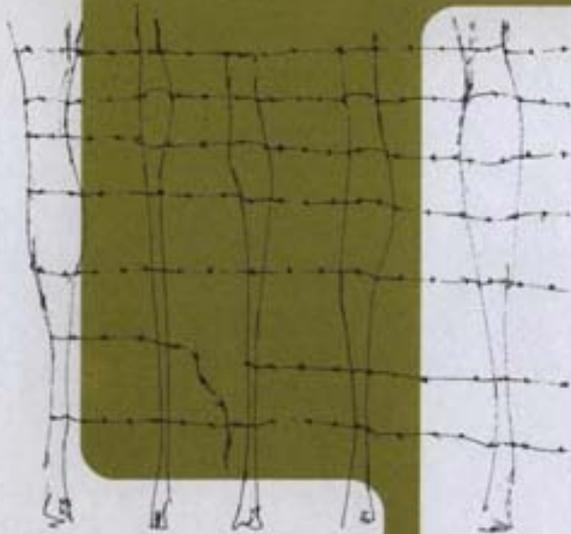
Debruçado sobre o sertanejo, com a intenção de estudá-lo, Euclides oscila entre expressões ambíguas e antíteses que denunciam uma admiração e uma repulsa por uma cultura muito diferente da sua, tipicamente urbana: “É um retrógrado; não é um degenerado” (Cunha, 1985:177), “um campeador medieval desgarrado em nosso tempo” (idem:182). Seu estranhamento evidencia-se no modo pelo qual ele elabora o texto, navegando entre uma impessoalidade gramatical e uma personalidade narrativa.

“A sua evolução psíquica, por mais demorada que esteja a ser, tem, agora, a garantia de um tipo fisicamente constituído e forte. Aquela raça cruzada surge autônoma e, de algum modo, original, transfigurando, pela própria combinação, todos os atributos herdados; de sorte que, despeada afinal da existência selvagem, pode alcançar a vida civilizada por isto mesmo que não a atingiu de repente” (idem:177)

Para compreender as origens do “tipo sertanejo”, Euclides utiliza-se de argumentações objetivas e científicas para fundamentar a sua explicação, sem deixar de enriquecer o texto com uma certa plasticidade e musicalidade das palavras. Esta oscilação entre fundamentações teóricas e explicações carregadas de juízos de valor e, ao mesmo tempo, de riqueza literária possibilita ao autor navegar entre as múltiplas dimensões da literatura, da história, da antropologia, da geologia, da psicologia. Esse caráter fronteiriço, de certa maneira ambíguo, coloca a obra no entremeio entre a ciência e a arte.

Depois de elaborar uma interpretação científica para compreender o desenvolvimento da raça do “curiboca puro”, Euclides parte para uma descrição,





3 "Ele quer sentir em bárbaro, entre os bárbaros, e, entre os antigos, no antigo" (tradução minha).

4 É sabido, por exemplo, que as profecias que afirma serem de autoria do profeta Antonio Conselheiro ("o sertão vai virar praia") eram, na verdade, filosofias populares da tradição oral de toda a região de Canudos.



carregada de adjetivos, do sertanejo de sua época como um personagem literário, às vezes épico, outras trágico:

É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante; sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. Nesta atitude indolente, acompanhando morosamente, a passo, pelas chapadas, o passo tardo das boiadas, o vaqueiro preguiçoso quase transforma o *campião* que cavalga na rede amolecedora em que atravessa dous terços da existência (idem:180).

O grau de elaboração do texto oferece uma simbiose entre a história relatada e a construção literária. É isso o que sugere Hayden White (1994): tratar o texto histórico como ficção, ampliando as possibilidades de análise de obras como *Os sertões*. Inspirado na teoria estruturalista do antropólogo Claude Lévi-Strauss, White afirma que as seqüências históricas podem ser descritas das mais diferentes maneiras e ganhar sentidos diversos sem perder a sua coerência.

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção (White, idem:102).

Não se pode negar que faz parte da narrativa histórica um certo conteúdo imaginativo para a construção do relato. Segundo White, baseando-se no método estrutural de Lévi-Strauss, o historiador deve selecionar os acontecimentos, realçar uns, descartar outros, escolher certas combinações para relacionar os fatos. E estas operações são realizadas de acordo com um determinado ponto de vista, subjetivo, do historiador. O texto histórico, desse modo, não é um modelo que simplesmente reproduz acontecimentos e processos passados, mas um conjunto de símbolos que conduz o leitor para um determinado significado da interpretação. Explica White:

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao imaginável (idem:115).

O sentido da narrativa não está, portanto, numa possível reprodução fiel do que aconteceu; encontra-se no modo pelo qual os eventos estão relacionados pelo historiador. Existe uma estrutura simbólica subjacente aos acontecimentos que foram sendo reelaborados e *re-significados* ao longo do tempo. Cabe a cada intérprete reestruturar o conjunto de eventos de acordo com uma determinada versão e explicá-los. É um eterno trabalho de construção e reconstrução das relações possíveis dos eventos.

Sublinhar o caráter literário, até mesmo mítico, de *Os sertões* não significa representar um enfraquecimento da sua narrativa histórica; ao contrário, mostra a possibilidade de um olhar refinado sobre os acontecimentos e processos relatados confirmando que não há uma *História*, mas diversas *histórias*, com múltiplos significados.

Possivelmente Euclides da Cunha, em sua época, não concordaria com essa abordagem. Como jornalista do início do século XX, sua intenção estava voltada para a descoberta da Verdade, com maiúscula, baseada numa cultura ocidental universal. Na tentativa de denunciar a impunidade do governo e do exército na destruição da população de Canudos, procurava acusar os próprios agentes da Civilização em nome de um valor básico dela mesma: a justiça. Contraditoriamente, procurava também entender a derrota de Canudos como um processo inevitável da passagem da monarquia à República, um movimento necessário para a instituição efetiva de uma sociedade moderna e civilizada.

Na Nota Preliminar, redigida em 1901, Euclides da Cunha explica que, se a intenção inicial era voltar-se para a história de Canudos, o resultado final havia se enveredado para outra feição: "Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar dos futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil" (idem:85). Estas "sub-raças" – o "jagunço destemeroso", o "tabaréu ingênuo", o "caipira simplório" –, para o autor, estariam destinadas ao desaparecimento diante das exigências crescentes da civilização, a "força motriz da história". "Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo", afirma (idem:85).

Mais do que apresentar a sua teoria, a Nota tem caráter de denúncia da violência cometida pelas tropas republicanas contra a comunidade de Canudos: "foi, na significação integral da palavra, um crime" (idem:86). Ele faz uma crítica aos historiadores e escritores

de modo geral, entre os quais ele mesmo pode ser incluído, que foram obrigados a manter silêncio durante a Guerra de Canudos pela proibição da censura militar.

Assim, como não pôde pronunciar-se sobre a massacre, a violência, a injustiça, na época, ele se sente na obrigação de justificar-se no início do livro para preparar o leitor pelas veredas tortuosas da história dos sertões. Embora ele acredite que os sertanejos estejam fadados ao desaparecimento, reconhece, ao mesmo tempo, a atuação violenta dos atores da civilização, denunciando o seu "papel singular de mercenários inconscientes" (idem:86).

Ao citar o filósofo Taine sobre "o narrador sincero que encara a história como ela o merece", ele evidencia sua postura crítica. "*Il veut sentir en barbare, parmi les barbares, et, parmi les anciens, en ancien*"³. Euclides propõe uma profunda inserção na cultura sertaneja e no mundo no qual estava inserida Canudos – "entre os bárbaros" e "entre os antigos" – para compreender a sua destruição, pela inevitável vitória do processo da civilização.

Enviado como correspondente de *O Estado de São Paulo* na quarta e última expedição a Canudos, de agosto a outubro de 1897, o autor presenciou poucas semanas de luta quando se retirou doente dois dias antes do fim da guerra. Ele não assistiu ao massacre. Mas se Euclides não pôde "estar lá" nos últimos dias para reconstruir os fatos historicamente, principalmente à destruição final, pelo menos ele gostaria de estar, ou melhor, reconhece que a maneira ideal de fazer a história do movimento seria ter estado lá, entre os bárbaros sertanejos, para descrever fielmente os acontecimentos, sem meias-verdades. Assim, tentando recompor aquilo que ele não viu, abre-se espaço para a criatividade e a imaginação⁴.

terceiro (e último) movimento

Se conseguíssemos ler *Os sertões* como uma partitura⁵ – dotada de uma musicalidade que aguça os sentidos –, perceberíamos que a obra encontra-se num plano multidimensional, localizado na história, inevitavelmente, e, ao mesmo tempo, regulado por uma estrutura sincrônica, semipermanente, quase universal, permitindo que ela seja estudada ao longo de um século por especialistas das mais diferentes áreas das ciências humanas. É uma obra que, pelo seu caráter universal, se irradia para várias esferas de conhecimento, lida em qualquer tempo. Como interpreta Goto, atravessados *Os sertões*, o leitor pode perceber retrospectivamente que o livro avança em crescendo, acelerando ou intensificando o passo, comprimindo e concentrando o ritmo, martelando progressivamente as teclas do *pathos* e da paixão (1992:45).

A metáfora da música sugere uma determinada estrutura, sincrônica e diacrônica, que avança do *Largo*, movimento vagaroso, em “A Terra”, passa pelo *Adagio*, um pouco menos lento, em “O Homem”, e culmina com o *Presto* de “A Luta” e os demais capítulos (“Travessia do Camabaio”, “Expedição Moreira César”, “Quarta Expedição”, “Nova fase da luta” e “Últimos dias”). À medida que a dinâmica da narrativa se acelera, o movimento rápido vai contaminando diversos capítulos antes de chegar ao fim do livro. Por sua vez, os dois primeiros movimentos referem-se simetricamente a apenas um único capítulo cada um.

A musicalidade da obra, tanto na maneira como os capítulos são construídos sequencialmente, no seu conjunto, como no modo pelo qual o texto é elaborado em cada evento narrado ou situação descrita, dá suporte à expressividade e profundidade das imagens criadas. “A música própria a *Os*

sertões é a música própria dos sertões: o som quebradiço da terra que seca e se racha, da folha que se esfarela, da pele e dos ossos do animal partido pelo Sol, o som farfalhante do fogo espontâneo, o som cortante do vento e do pó, o som fugaz ou brutal de chuvas rápidas, leves ou torrenciais, o som renovado de plantas que reflorescem e de animais renascidos” (idem:46). Assim, a música permite visualizar as histórias relatadas e, ao mesmo tempo, senti-las, valendo-se do *perceptus*.

A estrutura multidimensional da obra possibilita ler cada capítulo na sua peculiaridade, levando em conta que ele faz parte de uma totalidade. Particularmente em “O Homem”, o capítulo divide-se em cinco partes, intercambiáveis, que vão de uma discussão etnológica sobre o mestiço, passando por uma descrição propriamente do sertanejo e sua cultura rústica e culminando com o relato de Antonio Conselheiro, a síntese do sertanejo. Caminha lentamente do geral para o particular, de um foco grande angular para o *zoom*.

Esse interessante movimento também está contido no conjunto da obra. Para falar da batalha de Canudos, da luta dos jagunços contra o exército e vice-versa, Euclides parte da descrição da natureza – da terra – e seus elementos mesológicos, passando para uma descrição minuciosa do homem e da cultura sertaneja e terminando com a luta, que se irradia por diversos capítulos que parecem não ter fim. Pode-se visualizar esta organização pela imagem de uma pirâmide, em que a natureza, ou “a terra”, estaria na base, no meio “o homem” e no topo “a luta” e os capítulos restantes. A “natureza” é a base da explicação determinista, o “homem”, aquele que é moldado pelo meio físico e a “luta”, a consequência desta relação conflituosa entre a terra e o sertanejo.

A estrutura que se repete dentro de cada capítulo e que reproduz aquela mais geral que perpassa toda a obra é temperada por uma musicalidade especial para cada evento: “os sons de aboios e cavalgadas, de desafios e sambas sertanejos, de rezas e procissões, das longas e vagarosas, cansativas e inumeráveis retiradas de migrantes; os sons de martelos e pedras, de prédicas doces e violentas, de sinos, de peregrinações, de protestos, de marcha batida, de tambores, toques de clarim, sanfonas, hinos militares e cantigas regionais, de apitos, de bombas, canhões, de gritos, estertores, convulsões e também do silêncio” (Goto, 1992:46). Cada situação

possui a sua peculiaridade, forma, cor, som, vitalidade.

Assim, por trás do substrato determinista, a obra, em princípio científica, “acaba por carregar água para o moinho da arte” (idem:47). Como obra de arte, *Os sertões* irrompe da criação do autor e ganha autonomia. A intenção de Euclides, que era a de oferecer uma teoria sobre o homem sertanejo, é realizada às avessas. Ao utilizar uma explicação científica e objetiva para a destruição de Canudos pelo processo violento da civilização, fazendo uso até mesmo de elementos da mesologia para tal, ele cria, ao mesmo tempo, um universo para a criação artística.

Esse caráter universal sugere, então, pensar a obra como *matéria mítica*, que se irradia para outras dimensões do conhecimento, científico e artístico. Reconstruindo o evento de Canudos, por meio de construções narrativas contraditórias, tanto na forma como no conteúdo, *Os sertões* traz à tona ambigüidades próprias do evento e que, no fundo, são intrínsecas às culturas do sertão, tema recorrente nas discussões acerca do universo sertanejo brasileiro.

Tocando no cerne das culturas do interior do Brasil, *Os sertões* evidencia, por meio de uma construção narrativa que evoca a música e os sentidos a ela relacionados de um lado, e imagens quase cinematográficas de outro, que a ambigüidade é constitutiva dessas sociedades. Enfim, oferece a possibilidade de reconhecer que estes “desconhecidos singulares” sertanejos – “abandonados há três séculos” e fadados à extinção, segundo Euclides – são atores fundamentais para a construção das histórias e tradições da cultura brasileira.

Referências Bibliográficas

- CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Edição crítica. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “A Estrutura dos Mitos” in: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis, Vozes, 1982.
- _____. *O cru e o cozido - Mitológicas I*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- GALVÃO, Walnice. *As formas do falso*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- GOTO, Roberto. “A Letra e a Morte” in: *A letra ou a vida*. Campinas, Unicamp, 1992.
- MONTEIRO, Douglas T. “Um confronto entre Juazeiro, Canudos e Contestado” in: *História geral da civilização brasileira*. Tomo III, vol. 2, Rio de Janeiro/ São Paulo, Difel, 1978.
- WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário” in: *Trópicos do discurso - Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo, Edusp, 1994.



5 A metáfora da música é utilizada por Lévi-Strauss para a leitura dos mitos (1975). A leitura de partitura de orquestra deve ser feita de acordo com uma seqüência, página por página, no sentido horizontal e, ao mesmo tempo, no sentido vertical, de cima para baixo, acompanhando o esquema que passa o andamento e as notas de cada instrumento. A partitura forma um grande sistema, que deve ser lido em duas temporalidades simultâneas, uma diacrônica, no eixo horizontal, e outra sincrônica, no eixo vertical. No estudo dos mitos, essa leitura mostra que existe uma estrutura sincro-diacrônica que combina seus elementos apontando para uma determinada ordem. Isto só é possível utilizando-se todas as versões do mito, sem privilegiar nenhuma delas.

Este texto é uma versão modificada do trabalho de conclusão do curso “Ficção e história em *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*”, ministrado pelo professor Roberto Ventura, do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, segundo semestre de 1997.

Silvana Nascimento é integrante do corpo editorial da **Sexta Feira**.
Ilustrações de **Tatiana Ferraz**.

fronteira



Kléber Albuquerque

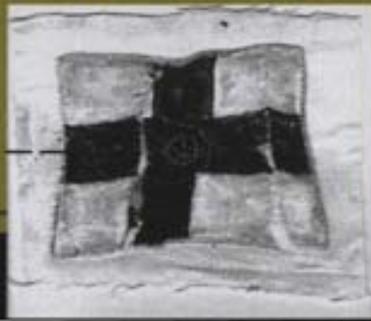
O personagem da história passou toda a sua fictícia vida do lado de cá do risco feito pelo bico do sapato do outro personagem que, embora muito menos presente do que o primeiro no decorrer desta, cumpre a necessária missão de riscar o chão com o bico de seu sapato — condição fundamental para a evolução narrativa —, pois delimita as ações do primeiro personagem a apenas um lado do risco, diminuindo pela metade o trabalho deste que a inventa, além de oferecer ao leitor, logo no primeiro parágrafo, a razão, a tensão e o motivo do título que mora acima da história, qual seja, a fronteira.

O porquê do segundo personagem haver riscado o chão com o bico de seu sapato não importa. Na verdade importa sim, mas este que inventa a história não encontrou uma razão muito plausível para tal atitude. O que deve ficar claro é que o segundo personagem — que, diga-se de passagem, até o momento já apareceu mais do que o primeiro — é muito forte e poderoso e, quando resolve riscar o chão com o bico do sapato, ainda mais, como é o caso, cuspidando no chão e dizendo com voz orgulhosa: atravesse o risco se for homem, quando resolve isto ninguém pode convencê-lo do contrário. Sua palavra é lei e o risco que fez no chão deve ser levado em conta, pois este segundo personagem não está para brincadeira.

O primeiro personagem até que vai levando sua vidinha do lado que lhe cabe do risco. Planta algumas frutas e as come com gosto, bebe da água que deste lado corre, brinca na corda pendurada no galho forte de uma árvore velha e passa suas tardes fitando o sol que se põe do outro lado do risco. Faz isso com uma mistura de inveja e covarde vingança, pois seu olhar, ao contrário de quem o lança, pode atravessar impunemente a fronteira e espetar o sol e o rio que do outro lado corre e a corda que pende do galho forte da árvore velha que mora lá.

De noite, na rede, ele sonha com as coisas e seus limites. A pele que limita o corpo, o corpo que limita a alma. Sobretudo o primeiro personagem sonha em atravessar o risco que o limita e, por extensão, o define. Sonha também em atirar pedrinhas na cabeça do segundo personagem.

Um dia, tomado por insuportável e inédita coragem, o que deste lado vive decide enfrentar seu destino. Ultrapassará o risco e a maldição de viver metade. Sabe que aquele risco é uma cicatriz a envergonhar-lhe a face. Resolve que lutará com todas as suas forças contra o cruel segundo personagem. Até a morte, se preciso for. Chega então bem perto da fronteira e respira fundo. Prepara-se para dar o passo que mudará sua vida, o passo que simbolizará sua vitória sobre seus medos, sobre seu inimigo e sobre mim, o seu criador. Levanta sua perna e inicia o movimento adiante. Neste exato momento, sob o olhar estupefato do segundo personagem, este que inventa a história decide terminá-la.



Kléber Albuquerque é cantor, compositor e poeta, autor do CD "17.777.700", lançado em 1997 pela gravadora Dabliu.

Ilustrações de Carmen Nava.

a eterna transição

Luiz Tatit

Temos consciência, em nossa época, de estar sempre em transição. A velocidade das mudanças, em praticamente todos os setores sociais e culturais, quase eliminou a ilusão de estabilidade que há algumas décadas ainda dava segurança às gerações, reforçando suas crenças e permitindo um certo prognóstico dos acontecimentos. O aspecto transitório da existência, e sua repercussão em todas as esferas humanas, veio à tona com tal intensidade que, hoje, os pensadores já instauraram o seu ponto de vista nas fronteiras: de um lado, temos noções como "interdisciplinaridade", "intertextualidade" ou "interface" que privilegiam a região fronteiriça em si e, de outro, "multinacionalismo", "multiculturalismo" ou mes-

mo "multimídia", cujo prefixo, carregado de velocidade expansionista, ultrapassa os limites e incide diretamente sobre a simultaneidade dos fenômenos. Em estágio mais avançado e, portanto, já prenunciando um excesso que leva à ruptura, o atual – e já desgastado – conceito de "globalização" prevê não apenas a superação das fronteiras mas, sobretudo, o seu apagamento total, numa espécie de império dos valores extensos, sob o qual não há lugar para um recorte particular.

Considerada como matéria de uma “semiótica tensiva”, a transição – tanto em sua versão menos acelerada (inter-) ou mais acelerada (multi-), quanto em sua forma desabalada (globalização) – vem provocando uma verdadeira reversão no foco da pesquisa sobre a construção do sentido nos textos. Não se pode mais admitir que os *actantes* narrativos, que os atributos *modais* (querer, dever, saber e poder), que os *atares* discursivos, ou que as próprias *isotopias* que asseguram nossa compreensão semântica do discurso possam prescindir da ação de forças que determinam a *descontinuidade* ou a *continuidade*, presentes em todos os estágios descritivos². Assim, os “limites” e as “gradações” ganharam *status* de valores primordiais, geradores de todas as demais noções que sustentam a teoria semiótica, e, entre eles, a transição tomou-se uma espécie de “destino” inevitável que conduz uns aos outros, estabelecendo o ritmo interno dos textos: os limites tendem às gradações e vice-versa.



Aspecto narrativo e emocional

Tomemos, como exemplo, a letra de *Gota d'água*, canção de Chico Buarque:

Já lhe dei meu corpo
Minha alegria
Já estanquei meu sangue
Quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor,
Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
Faça não
Pode ser a gota d'água

Como o narrador (*eu*) deste texto dirige-se a alguém, que ocupa o lugar da segunda pessoa (*tu*), temos uma relação de comunicação envolvendo os actantes *destinador* e *destinatário*. As marcas de primeira pessoa e os verbos no imperativo não deixam dúvida da presença dessas funções. Ao mesmo tempo, entretanto, o conteúdo da letra não parece preencher as condições de integração que garantem o êxito da comunicação entre destinador e destinatário. Dentro de um modelo canônico, o primeiro actante deve estabelecer com o segundo, por meio de argumentações, persuasões ou manipulações, um contrato de acolhimento mútuo, fundado normalmente numa relação de confiança.

De fato, em algum nível, há uma súplica para que isso aconteça ("Por favor...", faça isso, não faça aquilo etc.), mas podemos depreender, sem grande esforço, que a situação presente apóia-se em antecedentes pouco favoráveis ao desenvolvimento desejado. Em outras palavras, se há um apelo – dramático – dirigido ao destinatário, visando à improvável integração, verifica-se que há também uma história de rupturas contratuais ameaçando a nova tentativa. O drama vivido está no fato de que os valores descontínuos – que conduzem à disjunção entre os actantes – tomam conta da cena e não dão espaço à continuidade típica da integração. E, sob o efeito da descontinuidade, a relação destinador/destinatário tende a transformar-se em relação *sujeito/anti-sujeito*. Nessa tendência, justamente, concentra-se toda a tensão do texto. Portanto, o seu sentido está na transição.

O narrador apresenta-se, então, como destinador, não apenas no processo de comunicação de um objeto cognitivo – nesse caso, a *advertência* ou a *ameaça* –, mas também na transferência de objetos como "corpo" e "alegria", que traz de volta o papel de *doador*, proposto originalmente por Vadim Propp¹. Mais do que isso, porém, a personagem em primeira pessoa constitui um sincretismo de funções narrativas, no qual, ao lado do destinador, comparece o actante *sujeito passional*.

O sujeito passional, no exemplo em consideração, não age mas gostaria de *ser agido*, vale dizer gostaria de ser desejado por outro sujeito, até porque, no passado, e na condição de destinador, já cumprira a sua parte do contrato, doando ao destinatário seus principais atributos. Ora, como se trata de um contrato imaginário, envolvendo os atores *eu* e *tu*, mas concebido exclusivamente na instância do *eu*, dificilmente o seu teor será honrado pelo segundo sujeito, que nem sequer tem conhecimento do compromisso.

Entretanto, o sujeito passional pauta-se por esse simulacro de relacionamento intersubjetivo que ele próprio criou. A. J. Greimas, em célebre artigo sobre esse tema (1983), caracterizou essa condição do sujeito como um estado de expectativa *fiduciária*, pois esse actante alimenta uma crença nas obrigações imputadas, imaginariamente, ao segundo actante. O autor arrisca ainda uma formulação simbólica para dar conta desse momento subjetivo que envolve os dois sujeitos:

S_1 crer [S_2 dever □ (S_1 n Ov)] (*idem*:230)

Diríamos, em linguagem corrente, que o primeiro sujeito (S_1) espera que o segundo sujeito (S_2) cumpra sua parte no contrato (dever), ou seja, faça □ com que S_1 entre em conjunção (n) com seu objeto de valor (Ov). O objeto de valor é aquilo que o sujeito mais deseja, incluindo, nesse caso, pelo menos hipoteticamente, o próprio S_2 .

Embora seja fictício, desse contrato depende toda a confiança depositada em S_2 . Caso este último não cumpra o seu *dever*, as consequências no âmbito de S_1 virão em cadeia:

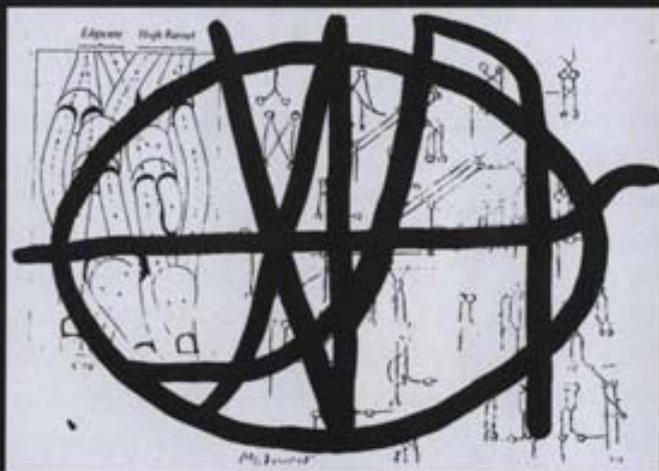
[frustração por não obter o objeto de valor almejado]
 [decepção por S_2 não ter feito o que se esperava que fizesse]
 [decepção consigo mesmo por ter depositado a confiança em alguém que não a merecia]
 [ofensa sofrida por S_1 pelo fato de S_2 ter feito justamente o que não se esperava que fizesse ("qualquer desatenção", por exemplo)]

Em suma, a não realização do simulacro imaginado por S_1 representaria o desmoronamento da crença que sustenta o universo passional desse actante. Assim, não só a confiança nos outros mas também a autoconfiança sairiam profundamente abaladas, num episódio em que a auto-imagem depreciada fere a própria honra do sujeito em relação a seu grupo social.

Daí decorre a ameaça contida na advertência ("faça não") do narrador. A quebra de confiança poderia provocar no sujeito passional, a essa altura em estado dilacerado, um grave sentimento de injustiça que, facilmente, se converteria em motivo para uma violenta reação. Sentir-se injustiçado, mesmo que num terreno exclusivamente subjetivo, corresponde sempre à sensação de um desequilíbrio no mundo passional, no sentido de que os prazeres e as dores não estão distribuídos de maneira equânime entre os membros da comunidade. Ao verificar que está sendo ostensivamente prejudicado na relação com um parceiro específico, só resta ao actante vitimado desenvolver uma narrativa que o recompense dos danos sofridos e reequilibre o seu universo passional. "Se um sujeito S_1 sofre, então sente necessidade de infligir a '*pena*', ou seja, a punição e a dor de uma só vez, ao sujeito S_2 para fazê-lo sofrer na mesma proporção" (*idem*:241). O que estamos chamando de ameaça pode se tomar, então, um projeto de vingança direcionado ao *tu* que passa de destinatário a anti-sujeito.

Aspecto tensivo

O estado passional descrito até aqui é comum a numerosas situações que culminam com a manifestação de “ódio”, de “revolta”, de “ciúme”, de “vingança” etc. Também é comum aos episódios em que a explosão emocional é contida em favor de sentimentos como “amargura”, “ressentimento”, “resignação” etc. Para irmos mais a fundo na análise, precisamos compreender o ritmo interno específico do conteúdo desta letra. Na base dos fenômenos de disjunção ou conjunção entre sujeito e objeto, de persuasão ou perda de confiança entre destinatário e destinatário, das relações opositivas entre sujeito e anti-sujeito, residem as escolhas, efetuadas pelo enunciador do texto, dos valores intensos (responsáveis pelos limites, pelas disjunções, pelas paradas, pelas formas de concentração, enfim, pelas discontinuidades) ou extensos (responsáveis pelas gradações, pelas conjunções, pelas aberturas, pelas formas de expansão, enfim, pelas continuidades) e, sobretudo, do modo de entrosamento entre eles.



A aparente predominância dos valores intensos no início do texto não chega a camuflar a aposta do enunciador no vigor da extensidade menos evidente. De fato, a caracterização inicial do *eu* como o produto de sucessivas perdas – tratadas metonimicamente como doação do “corpo” e da “alegria”, como contenção (ou parada) da efervescência sangüínea (“Já estanquei meu sangue”), como declínio da capacidade vocal (“Olha a voz que me resta”) – traz à tona os valores descontínuos, mas instaura, ao mesmo tempo, um movimento progressivo que acusa a repercussão direta das carências no aumento da tensão emocional. Daí o interesse da metáfora do líquido que vai preenchendo gradativamente o seu recipiente (“pote”) até que uma só gota seja suficiente para produzir o transbordamento. A evolução do estado passional é contínua mas não interminável. Quanto mais progride a tensão, mais vislumbra-se o seu limite. O estágio atual descrito ainda pertence ao curso gradativo mas está prestes a sofrer uma transformação brusca. Se, a partir desta, estabelecêssemos, como hipótese, um programa narrativo de vingança, novamente estaríamos recuperando os valores contínuos.

Podemos observar que o sentido (ou a direção) das perdas iniciais está na constituição da evolução emocional do narrador, assim como o sentido dessa evolução está na iminência de sua própria ruptura catastrófica. Tal “transbordamento”, por fim, já deixa entrever, como novo sentido, uma retomada da evolução por meio de um desagravo qualquer. Esse é o ritmo que alterna valores intensos (descontínuos) e valores extensos (contínuos), justamente por definir a presença dos primeiros pela falta dos últimos – e vice-versa. Trata-se, talvez, de uma verdadeira vertigem dialética, mas somente nesse quadro podemos abordar a transição.

Se pensamos em termos sonoros, podemos reconhecer os mesmos valores básicos regulando a alternância dos acentos (de natureza intensa) e das modulações (de natureza extensa). Os acentos dão sentido à inflexão melódica, mas, ao mesmo tempo, decorrem de sua evolução. Nossa entonação lingüística materializa, a todo instante, a interdependência desses dois componentes em seu encaminhamento natural do dia-a-dia. O lingüista dinamarquês Louis Hjelmslev já havia sugerido, no final dos anos 1930, que os dois planos da linguagem, referentes à expressão (ou significante) e ao conteúdo (ou significado), deveriam ser analisados pela mesma metalinguagem descritiva (1985).

Voltando ao plano do conteúdo, a necessidade de reequilíbrio das paixões surge reforçada quando verificamos que as sucessivas perdas que atingem o narrador levam-no ao estado de insuficiência (“Olha a voz que me resta”), enquanto as alusões à instância do *tu* dão a entender que ali tudo conduz ao excesso (concentrado no sentido de “festa” que se opõe ao sofrimento do *eu*) e que o destino natural deste é a ultrapassagem dos limites. A advertência incide exatamente sobre a revelação do mal ocasionado diretamente pelo excesso: a mágoa. A duração da “festa” é proporcional ao preenchimento do “pote” de mágoa e, de algum modo, os dois elementos mantêm uma complementaridade: o “desfecho da festa” é o ponto final de um estado de coisas, enquanto o transbordamento do pote é o ponto inicial de uma nova situação.

Como se vê, os conceitos tensivos – decorrentes da intensidade e da extensidade –, que incidem preferencialmente sobre as imagens figurativas ou metafóricas dos textos (como a imagem do pote de mágoa, por exemplo), mostram-se mais apropriados à análise da transição do que os recursos meramente narrativos vistos anteriormente. Estes exibem maior eficácia quando aplicados a etapas já definidas de ação, de comunicação, de julgamento ou de estado emocional. O conteúdo desta letra não se restringe à apresentação de um estado passional, uma vez que esse estado já constitui, em si, um movimento, um *ir para*. Mais do que isso, esse estado é uma tentativa de *contenção de um ir para*. Já traz, em seu interior, a continuidade e a descontinuidade.

Andamento temporal

Neste instante, precisamos compreender melhor o apelo “Deixa em paz meu coração”.

O que aflige o narrador é a iminência de uma mudança brusca, uma solução de continuidade indesejada na medida em que não se pode calcular as conseqüências desse salto. A perda do movimento gradativo compromete a capacidade de previsão e abre espaço para a surpresa e o inesperado. A fratura contida nesses conceitos corresponde ao estado de apreensão do sujeito que vê dindir sua identidade: de um lado, o *ser* (sob controle) da espera, anterior à ruptura e, de outro, o *ser* (fora de controle) do inesperado, posterior à ruptura. Por isso, para evitar a fratura da identidade, o narrador demonstra preferir alongar o seu estado passional a ultrapassar o limite do desconhecido.

Ora, a idéia de alongamento da duração de uma circunstância em contraste com a iminência de sua ruptura transporta-nos ao domínio do andamento temporal, ou seja, à oposição entre desaceleração e aceleração respectivamente. Na realidade, as escolhas dos valores tensivos são sobredeterminadas pelas variações de velocidade. Ao pedir “paz” o narrador está, em profundidade, clamando pela desaceleração de um processo que tem por limite a celeridade, a transformação repentina. A desaceleração faz a duração

durar, de modo a dar tempo ao tempo (Zilberberg, s/d). Por mais desconfortável que esteja a situação do sujeito, se este puder graduar seu tempo de acordo com certa programação, estabelecendo uma ordem de espera, é provável que obtenha as condições mínimas de segurança para conduzir seus passos seguintes.

A velocidade, ao contrário, é um mecanismo complexo que prevê, sintaticamente, uma dupla negação: a *parada* de uma evolução anterior (manifestada, neste texto, pela palavra “desfecho”) e a *parada da parada*, suspensão do limite e entrada numa nova continuidade (manifestada pela expressão “gota d’água”). A velocidade está no intervalo ínfimo que separa a *parada da parada da parada*, esse meio-tempo, em que nada pôde ser programado. O que era, já acabou, e o que vem, já começou. Essa ausência de duração entre os dois *já* é a razão oculta da surpresa. Por isso, o sujeito surpreso tem como objeto emergente a restauração da duração suprimida (leia-se não vivida). Ele precisa compreender o que aconteceu nesse meio-tempo para se sentir o mesmo *ser*, presente nas duas situações.

Em *Gota d’água*, o compromisso do narrador com os valores extensos, responsáveis, pelo alongamento de seu período passional, reflete o seu receio da velocidade, da interrupção brusca, que certamente ocasionaria uma fratura no próprio *ser* e deixaria o seu futuro ao sabor do imponderável.

Ritmo atual

A reflexão, inclusa nesta letra, sobre as situações de fronteira, pode ser estendida, guardadas as devidas proporções, às macroanálises de cunho histórico, social ou antropológico. A insuficiência das pesquisas em âmbito local, comprometidas, por exemplo, com um certo *racionalismo*, deve ter sido determinante para a conquista de novos horizontes no plano do *internacionalismo*. Ou seja, os limites mais amplos já foram objeto de busca para sanar uma carência interna do campo de estudo. Localizar-se nas fronteiras das nações e poder vê-las comparativamente trouxe, por si só, uma originalidade e uma dinâmica de enfoque jamais prevista na esfera do pensamento antigo. Ultrapassar os limites internaci-

onais e penetrar num *multinacionalismo* significa abandonar a região limítrofe e adotar a velocidade dos eventos simultâneos como o único objeto merecedor da atenção do pesquisador atualizado. A *globalização*, como deixamos entender, vem se configurando como uma exacerbação do multinacionalismo: não se trata mais de uma ultrapassagem de limites, mas sim de sua total supressão.

Ora, pela própria lógica do modelo tensivo, não havendo demarcações, desaparecem as noções de velocidade e de duração. Tudo vira continuidade absoluta, algo muito próximo à idéia de morte. A vida depende da duração de cada um de nós e de cada cultura em particular. O destino rítmico de qualquer excesso globalizante é o encontro de novas delimitações, nem que elas se consolidem numa realidade virtual. Talvez seja essa a transição do momento.

Luiz Tatit é professor do Departamento de Linguística da FFLCH-USP.



Notas

1 Trata-se da versão mais recente da semiótica, oriunda de dois trabalhos fundamentais: *De l'imperfection* (1987), de Algirdas Julien Greimas, e *Sémiotique des passions* (1991), de A. J. Greimas e Jacques Fontanille.

2 *Actante* é o termo próprio para designar a função de sujeito, objeto, destinador, destinatário, bem como de seus elementos contrários, anti-sujeito, anti-objeto etc. Note-se que a relação entre sujeito e objeto é de natureza contínua (o primeiro em busca do segundo), enquanto a relação entre sujeito e anti-sujeito é descontínua. Os *atores* são actantes já investidos semanticamente, ou seja, já caracterizados como personagens. Os

Referências Bibliográficas

GREIMAS, Algirdas Julien. "De la colère" in: *Du sens II*. Paris, Seuil, 1983.

HJELMSLEV, Louis. "La syllabe en tant qu'unité structurale" in: *Nouveaux essais*. Paris, P.U.F., 1985.

ZILBERBERG, C. "Relativité du rythme" in: *Protée*, vol. 18, n. 1.

verbos modais determinam a forma de ação do sujeito (querer-fazer, saber-fazer etc.) ou o estado em que se encontra no momento (querer-ser, dever-ser etc.). Enquanto o querer mobiliza o sujeito ao longo de um percurso contínuo, o dever estabelece valores éticos que lhe impõem limites (descontinuidades) em seu curso. As *isotopias*, enfim, são iterações sêmicas que nos permitem depreender o assunto geral de um texto. Volta e meia, temos rupturas sêmicas (espécie de desengate de uma linha de leitura) que nos reportam a um outro sentido possível para o mesmo texto. Os efeitos cômicos das anedotas, por exemplo, advêm dessas rupturas. Nada mais são do que mecanismos que produzem a descontinuidade no interior da continuidade.

3 O modelo narrativo da semiótica foi inspirado na obra *Morfologia do conto*, do russo Vladimir Propp.

Calibre 68

O ano de 1968 pode ser descrito como uma sucessão coerente de acasos. Um ano em que o inesperado e o repentino levaram à experiência do limite. Um ano bastante contraditório também.

Os Beatles - talvez o maior fenômeno cultural de massa do século - foram à Índia para se instruírem espiritualmente. A estampa de Che Guevara, morto no ano anterior, transformava-se em ícone da Revolução Cubana e de qualquer inquietação antiinstitucional. Os cartazes e as pichações nos muros franceses proliferavam. Era possível ser homossexual numa boa. As mulheres tomavam pílula anticoncepcional, usavam calças compridas ou minissaias. Os homens eram psicodélicos e usavam roupas psicodélicas. Ou então não usavam nada mesmo: havia comunidades *hippies* na Califórnia, na Austrália, no Brasil.

O sentimento geral era de proximidade e celebração, integração e libertação, erupção cultural e de costumes. A repressão viria na mesma medida. Isoladamente, a invasão soviética na Tchecoslováquia, o maio francês, o assassinato de Martin Luther King, a guerra civil na Nigéria, a derrocada norte-americana no Vietnã e o AI-5 no Brasil tiveram motivações e consequências bastante diversas. Reunidos, porém, esses fatos demonstram que o poder instituído não estava para festas.

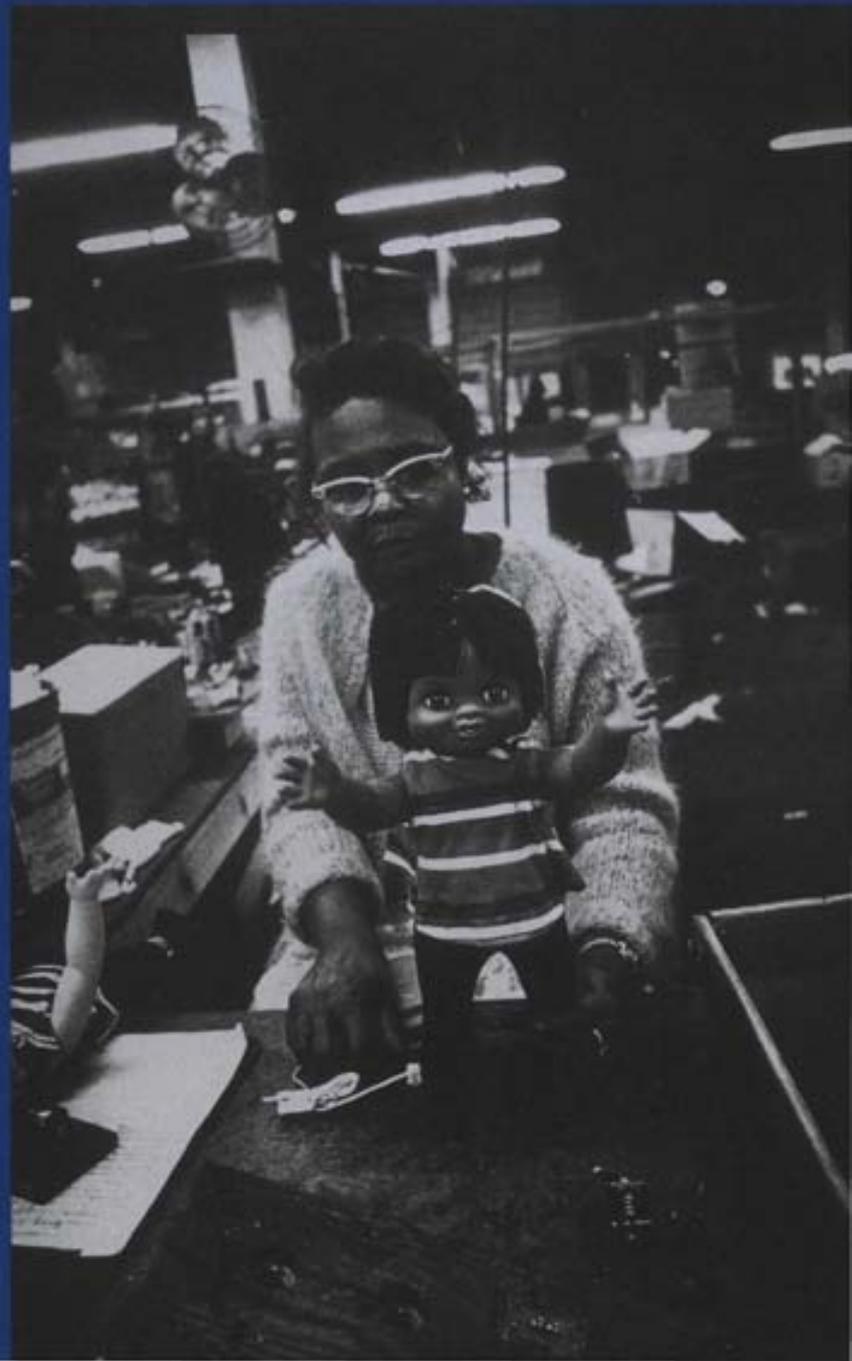
Algumas imagens significam mais pelo que não dizem.

Bruno Zeni

A primeira boneca negra produzida em escala industrial existiria sem o assassinato de Martin Luther King no mesmo ano? Ou ainda, sem King, a foto teria sido preservada ao longo dessas três décadas? O drama que se desenha dentro do seu enquadramento, porém, é outro: o da questão racial transformada em produto (produto encantatório, como se verifica nos olhos iluminados e nas feições delicadas da boneca). A negra operária está capturada em seu purgatório: a linha de produção.

O viés do olhar da senhora para as pernas da moça é bem outro. A garota está absorta. Não vemos a seu lado apenas uma garota de belas pernas e mãos, mas também o objeto do fotógrafo e a velha e o

© Eve Arnold





© Jennia Stock

O viés do olhar da senhora para as pernas da moça é bem outro. A garota está absorta. Não vemos o seu rosto. Ela é apenas uma garota de belas pernas à mostra. É o foco das atenções, objeto do fotógrafo e do olhar da velha, do antigo. A velha é o passado que subsiste, sem saber ao certo onde se enfiar. A garota é também todos os garotos e garotas de lá, em posição franca, de desenvoltura e harmonia no espaço e no tempo.

O viés do olhar da senhora para as pernas da moça é bem outro. A garota está absorta. Não vemos o seu rosto. Ela é apenas uma garota de belas pernas à mostra. É o foco das atenções, objeto do fotógrafo e do olhar da velha, do antigo. A velha é o passado que subsiste, sem saber ao certo onde se enfiar. A garota é também todos os garotos e garotas de lá, em posição franca, de desenvoltura e harmonia no espaço e no tempo.

O viés do olhar da senhora para as pernas da moça é bem outro. A garota está absorta. Não vemos o seu rosto. Ela é apenas uma garota de belas pernas à mostra. É o foco das atenções, objeto do fotógrafo e do olhar da velha, do antigo. A velha é o passado que subsiste, sem saber ao certo onde se enfiar. A garota é também todos os garotos e garotas de lá, em posição franca, de desenvoltura e harmonia no espaço e no tempo.

A menina de olhos esbugalhados nos revela a multiplicidade corrente de jornais alternativos vendidos nas ruas de Los Angeles, poderia ter sido tirada hoje. Há qualquer coisa de replicante e *clubber* na garota - talvez o cabelo e a maquiagem -, anos antes de *Blade Runner* e do *techo*. A problemática sugerida pela imagem estava apenas semeada, mas permanece a mesma (muitas vezes agravada, por certo) na década de 90: a hegemonia ideológica dos grandes meios de comunicação.



© Dennis Stoc

vendidos nas ruas de Los Angeles, poderia ter sido tirada hoje. Há qualquer coisa de replicante e clubber na garota - talvez o cabelo e a maquiagem - anos antes de Blade Runner e do techno. A problemática sugerida pela imagem estava apenas senesada, mas permanece a mesma (muitas vezes agravada, por certo) na década de '90: a hegemonia ideológica dos grandes meios de comunicação.

Como o casal sobre o cavalo, acima do chão e fora da realidade. Ou melhor, dentro da realidade que eles próprios souberam criar para si. Viver a vida como bem quisesse era factível, ainda que não durasse para sempre, ainda que não durasse mais do que alguns meses ou dias.

Por fim, que dizer da foto de Josef Koudelka, durante a invasão soviética em Praga, senão que ela é o instante eternizado da situação limite e catártica que foi 68? Algumas imagens não dependem de palavras.

Como o casal sobre o cavalo, acima do chão e fora da realidade. Ou melhor, dentro da realidade que eles próprios souberam criar para si. Viver a vida como bem quisesse era factível, ainda que não durasse para sempre, ainda que não durasse mais do que alguns meses ou dias.

Por fim, que dizer da foto de Josef Koudelka, durante a invasão soviética em Praga, senão que ela é o instante eternizado da situação limite e catártica que foi 68? Algumas imagens não dependem de palavras.

Bruno Zeni é redator da revista *Cult*.

Todas as imagens são reproduções do livro 1968 *Magnum throughout the world*

© Josef Koudelka



Eldorado como Inferno – Cinema Novo, Pós-Cinema Novo e as apropriações do imaginário do Descobrimento

Ismail Xavier

Este artigo, em suas três partes, é versão reduzida de texto publicado em coletânea que tematizou o imaginário das “descobertas”, por ocasião das efemérides de 1992: “Eldorado as Hell: Appropriations of the Imaginary of the Discovery” in *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, organizado por John King, Ana López e Manuel Alvarado (Londres, BFI Publishing, 1993).

a questão nacional

A América Latina é um continente formado por Estados nacionais que resultaram de um processo histórico em que a experiência da migração dos povos, em larga escala, desempenhou um papel central, definindo o quadro da dominação colonial e a feição própria dos países que daí surgiram a partir das guerras de independência ocorridas no século XIX. Como sociedades pré-coloniais, tais países, desde a sua constituição, suscitaram interrogações no plano da sua identidade como nação: seus fundamentos, seu destino. A partir das versões locais do movimento romântico (o qual coincide em período com o precário processo de emancipação política), tem sido latente o reiterado empenho dos intelectuais latino-americanos na reflexão sobre a natureza específica de sua sociedade, sua diferença, seu caráter, principalmente em conjunturas nas quais uma aceleração das transformações gera uma crise de identidade. O momento de mudança exige, mais do que outros, o balanço de uma história, a tematização da origem, a configuração de uma baliza capaz de preservar a unidade do que se evidencia em mutação.

A conjuntura brasileira dos anos 60 se caracteriza exatamente como um momento de transformações aceleradas gerador de uma postura reflexiva nesse eixo da identidade. O Brasil, tal como outros países da América Latina, apresenta uma forte tradição de debates sobre a questão nacional, em geral empenhados em apontar os

fatores determinantes do atraso econômico e em relacionar a má performance do país na esfera da produção e do comércio com aspectos essenciais de sua formação histórica.

No final do século XIX, o ponto central do debate era a questão das etnias que compõem a sociedade brasileira, com o predomínio de um pensamento positivista. Ao longo deste século, novas teorias da história, para localizar o país no contexto mundial, deram ênfase a categorias como classes sociais, modos de produção e divisão internacional do trabalho. Assim, maior peso foi dado ao impacto que as estruturas de dominação deixadas pela época colonial tiveram na história mais recente do Brasil.

A ênfase no fator "dominação externa" marcou, a partir de 1930, um pensamento nacionalista que, tanto à direita quanto à esquerda, abordou a questão do desenvolvimento econômico em estreita ligação com projetos de emancipação política efetiva (trazer os centros decisórios para dentro do país); em particular, na esquerda, tal nacionalismo se aliou a uma proposta de mobilização popular, ao que se chamou "integração das massas na vida política", proposta que, no início dos anos 60, parecia estar ganhando concretude dentro dos limites da experiência populista e suas típicas oscilações.

O colapso desta via populista de emancipação nacional, trazido pelo golpe militar de 1964, criou aquela conjuntura específica dentro da cultura brasileira, que pretendo aqui focalizar. A reflexão sobre a questão nacional ganha nessa conjuntura uma força muito particular, notadamente no período 1964-74, quando o desenvolvimento econômico e a modernização técnica do país se combinaram com um quadro político conservador e repressivo administrado pelos militares. O golpe de 1964 frustrou as expectativas de conciliação entre o crescimento econômico e a liberação nacional que faria expandir a cultura, afirmaria uma identidade.

A frustração dos projetos de transformação social – basicamente os de uma esquerda nacionalista – gerou a perplexidade e tornou mais intensa e mais dramática essa reflexão sobre o “quem somos?”. Afinal, a história não havia caminhado na direção desejada e era preciso analisar as razões do fracasso ou, pelo menos, expressar o sentimento de desengano.

Nesse contexto, o cinema político realizado no Brasil – tanto o Cinema Novo, de 1960 em diante, quanto as novas tendências surgidas a partir de 1968 – apresenta um número considerável de filmes em que é nítido o empenho em formular um diagnóstico geral da situação brasileira. O desejo de ser globalizante nos temas determina a procura de uma forma de representação capaz de evidenciar o quanto as personagens devem ser observadas como personificações de forças sociais em conflito (eixo político-econômico) ou encarnações de um “perfil brasileiro” de comportamento e valores (a questão do caráter nacional e da identidade). Por exemplo, o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, realizado em 1969, foi todo ele voltado para a discussão de um protagonista (o próprio Macunaíma) que se concebe não como um indivíduo, mas como personificação de um “caráter nacional”, em especial como síntese da figura do malandro, do brasileiro esperto que, de forma egoísta, usa de variados estratagemas para burlar a ordem, safar-se de perigos, não trabalhar, fazer com que todos ajam em seu proveito. Joaquim Pedro estava interessado em discutir esse tipo de herói recorrente na ficção brasileira, procurando retirar dele a aura de sucesso eterno, mostrar seus limites, sua face negativa e sua vocação efetiva para o fracasso. Com este filme, o Cinema Novo se aproximava da comédia popular – a chanchada –, mas o fazia com esse impulso de sugerir, em última instância, a necessidade de afirmação de um outro tipo de herói nacional, de um outro perfil de conduta mais afinado às idéias de solidariedade, trabalho, construção coletiva de uma nova sociedade. Ou seja, *Macunaíma* participava deste movimento de questionamento de traços populares considerados como derivações responsáveis pela derrota das forças populares em 1964. Em verdade, desde *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), havia o pressuposto de que o país tropical trazia em sua formação uma especificidade de caráter que, até o momento, evidenciava uma tendência ao delírio e às mistificações que só tinham favorecido a manutenção de esquemas de dominação herdados dos tempos coloniais.

Nestes dois filmes, fica expressa com nitidez a necessidade de colocar a discussão no terreno da formação cultural, do universo simbólico, do imaginário, para, ao lado de uma denúncia dos esquemas econômicos de dominação, dar maior ênfase a um processo de autocrítica e de avaliação da cultura capaz de apontar a relação mais funda entre identidade nacional e destino político a partir da experiência recente da derrota. Glauber, em particular, aborda questões polêmicas que tradicionalmente eram tematizadas por intelectuais conservadores (o problema da peculiaridade do país e a incidência do fator “cultura” nos conflitos políticos). Com isso, faz retornar o que os intelectuais progressistas dos anos 50 e 60 haviam deixado em segundo plano, colocando em pauta um tipo de reflexão sinalizadora de uma crise mais funda que envolve formações de longo prazo e incluem a perplexidade geradora da pergunta pelo “quem somos?”, um anseio de interpretação do país que vai além de uma localização histórica balizada por categorias que descrevem a ordem econômica e política.

Tomando o paradigma da migração como referência, a partir das alegorias de Glauber, houve todo um cinema que, ao lado de sua atenção aos processos econômicos, deu ênfase ao papel das construções simbólicas na esfera da identidade nacional, dentro de um exame de consciência feito pela esquerda entre 64 e 74, quando o terreno mais seguro das denúncias do poder externo como principal entrave à felicidade do continente teve de ceder terreno para uma visão da história em que outras ordens reivindicaram sua força na conformação de um destino político nacional. Considerada a tendência aos amplos diagnósticos, certas revisões da história tomaram o grande

movimento da migração européia que pautou a empreitada colonial e o conseqüente contato com os habitantes da terra "descoberta", como referência matriz para pensar a dominação e a violência. Ao contrário de outros continentes, onde processos migratórios foram de ocorrência mais remota, a imagem da América Latina está vinculada a estes traços de contato recente, invasão, extermínio, resistência, choque de culturas, dominação de um povo sobre outro. Ou seja, tudo o que, para o cinema aqui em foco, servia de mediação para exprimir um diagnóstico do país referido a seu momento histórico específico. A vontade de uma interpretação global favoreceu a alegoria e sabemos

ser esta uma modalidade de representação que promove uma espacialização dos conceitos, uma tradução de distintos aspectos da experiência humana nos termos de uma aventura feita de deslocamentos espaciais em que se associam valores a lugares. Assim, o que havia ocorrido ou estava em andamento no plano da história brasileira ganhou uma representação que oferecia uma configuração visível, pelos deslocamentos espaciais, para a idéia de processo. Não surpreende que a estrutura dos filmes nos lembre uma tradição cristã (e mitológica em geral) em que se discutem valores a partir da jornada de heróis marcada pela peregrinação, busca de lugares. Destaco um percurso do cinema brasileiro que, em consonância com a conjuntura política, deslocou o sentido da jornada do herói ou da experiência messiânica, esta que marcou a forma como se concebeu a Revolução no Brasil nos anos 60.



De saída, evoco *Deus e o diabo na terra do sol*, o clássico de Glauber Rocha filmado em 1963, expressão emblemática da vontade dos cineastas de falar do país como uma totalidade, discutir a vocação histórica da nação num momento crítico de transição que, antes de 1964, se pensava como ensaio geral de uma Revolução iminente. Já aí o Cinema Novo mostrava seu pendor para a representação figurativa e a espacialização da história, afirmando a alegoria com toda força, antes do advento da censura militar.

Deus e o diabo... recapitula as experiências de revoltas camponesas ocorridas no sertão do Nordeste desde o século XIX. Condensa tais experiências na jornada de um casal de camponeses, Manuel e Rosa, que buscam a salvação num contexto de seca, fome e exploração. Manuel segue, primeiro, o líder milenarista Sebastião e, em seguida, o cangaceiro Corisco, num trajeto que o filme descreve como uma gradual aquisição de consciência, gradual superação das formas equivocadas de revolta. Essas, dentro de um esquema teleológico, funcionam como estágios preparatórios à efetiva Revolução que se anuncia na fórmula "o sertão vai virar mar" e é futuro indubitável na jornada dos camponeses. Tal futuro, o filme o concretiza em seu final: morto o cangaceiro, Manuel e Rosa correm pelo sertão e a imagem do mar invade a tela, reafirmando a certeza da Revolução. A jornada de Manuel se põe como peregrinação em busca da justiça e *Deus e o diabo...* define com toda a clareza essa necessidade de materializar num lugar a idéia utópica, a constelação de valores que se quer realizar. É preciso tornar sensível o *telos*, passar a idéia de que existe uma estrutura no mundo que reserva lugares para o Bem, para o Mal, para o sofrimento e a felicidade. Assim, o filme de Glauber estabelece a oposição entre céu e inferno, ou entre presente (de sofrimento) e futuro (de abundância), em termos da oposição geográfica sertão/mar. Ou seja, temos aí uma representação em que a figura da Revolução é o movimento migratório, busca do paraíso na Terra, alegorização que transfigura uma experiência real de movimento em direção ao litoral. O movimento renovado de fuga do flagelo da seca, experiência cíclica de infortúnio, se transforma em um movimento único, decisivo, bem-sucedido, percurso histórico de superação definitiva de um *status quo* social.

A jornada de Manuel se alimenta da convicção visionária da salvação iminente e traz consigo construções imaginárias afinadas às que marcaram os europeus que emigraram em busca da "terra prometida", para viver o "sonho americano". Entretanto, a esperança do camponês oprimido não podia, em 1963, ser associada diretamente ao referencial da conquista da América, pois esta era assumida criticamente como o pecado original da desgraça latino-americana. A violência colonial é uma experiência que só pode ser assumida como realização de uma teleologia, de uma necessidade histórica, do ponto de vista do conquistador, figura que o nacionalismo cultural latino-americano consagrou como a instância do Outro, o invasor. Enfim, versão primeira e radical da renovada dominação externa que uma tradição intelectual vê como a razão maior da dependência econômica e do atraso do continente. Embora, ausente em *Deus e o diabo...*, a referência à migração européia entra em cena, agora como processo de criação dos exploradores, da elite branca que Glauber condensa no ditador Porfírio Díaz. Ou seja, na figura do arquiconservador de *Terra em transe*, que lidera a conspiração anticonstitucional para evitar a vitória eleitoral do líder populista. Aqui, a constante da migração deixa de ser trabalhada a partir da experiência do pobre, pondo em pauta uma experiência remota dos donos do poder. Para discutir a política brasileira dos anos 60 e, dentro dela, o papel da elite conservadora, Glauber alude às origens da classe dominante: encena simbolicamente a chegada do branco europeu em terras tropicais e sua cristianização da terra (a Primeira Missa no novo mundo). Tal chegada, associada ao quase extermínio do índio e à



escravização do negro, funciona em *Terra em transe* como alusão a uma violência primitiva que o filme vê se atualizando em 64, com o golpe de Estado, reposição na era moderna do mesmo gesto colonizador.

Na busca de matrizes simbólicas capazes de alimentar as alegorias políticas, não é casual o fato de tal migração européia só vir a primeiro plano nos filmes posteriores à derrota de 64, quando entra em crise a fé na história como caminho ascensional rumo à liberdade. Foi preciso ocorrer o desengano para que o imaginário da descoberta ganhasse lugar. Os filmes, já não mais impulsionados pelas certezas e pela tonalidade épica próprias a *Deus e o diabo...*, ressaltam o mundo tropical como experiência da dor sem promessas futuras e privilegiam uma figuração mais sombria deste lugar geográfico. Ele é o ponto de encontro de culturas que o cinema representa em sua dimensão trágica, seja no drama barroco de *Terra em transe*, centrado no intelectual cuja carreira política se configura como uma jornada insensata em direção ao abismo, seja na jornada de *Macunaíma*, cujo desenlace é a solidão melancólica do herói abandonado, traído pela própria natureza tropical que lhe deu origem.

Esta questão da jornada e do "encontro com a civilização" apresenta um notável exemplo de figuração trágica em *Iracema*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna, realizado em 1974, portanto num momento em que o chamado "milagre econômico brasileiro" (1968-73) já atingira um estágio avançado e encontrava na construção da estrada Transamazônica sua versão emblemática. Bodansky e Senna põem em foco a moça nativa que migra da aldeia para a cidade grande na região amazônica (Belém) para lá se prostituir, dando início a um processo de destruição pessoal cujo termo final é o total abandono num fim-de-mundo em meio à estrada perdida na selva. Pelo tratamento que recebe, ela se torna um símbolo do país e suas misérias dentro do modelo predatório de progresso, cujo efetivo resultado é a destruição da selva para a extração e contrabando de madeira, as queimadas características, a prostituição de moças antes afastadas da "civilização". A invasão da Amazônia apresenta aqui uma nova versão, agora inserida num projeto nacional (o Brasil Grande do regime militar), do que classicamente já se evidenciou a partir da matriz colonial. O que é decisivo no desamparo e decadência de *Iracema* na Transamazônica é esta noção de descaminho, de corrosão, de destruição de vida

que fica associada à idéia de uma expansão econômica predatória e “selvagem”, representação própria a um cinema voltado para a crítica à modernização do país promovida pelos militares, dentro do quadro mais amplo de um sentimento de derrota que gerou, ao lado desta denúncia tão bem sintetizada em *Iracema*, a reflexão sobre os traços de cultura e os mitos da identidade nacional. O filme de Bodansky e Senna tem força de alegoria, não apenas porque a protagonista se aniquila na estrada que traz a “civilização” para a selva, mas também porque traz o anagrama de “América” no seu nome, remetendo o espectador para o romance *Iracema*, de José de Alencar, no qual se narra, em termos românticos, o encontro da índia virgem com o colonizador português, história de amor de triste desenlace para a habitante da terra. Em termos mais crus e com forte dose de naturalismo, o filme de Bodansky e Senna refaz a narrativa deste lado trágico da experiência do nativo, tematizando o encontro que iria se tornar um tema central no questionamento dos quinhentos anos da descoberta da América. Contra a leitura do lado venturoso da conquista, forças de oposição à idéia do “épico da descoberta” salientam a dominante de violência e dominação, o dado de extermínio implicado na premissa da “terra prometida” que uma teologia européia projetou sobre o novo continente. A idéia de “terra prometida” traz consigo a idéia de “terra virgem”, natureza selvagem inabitada, lugar disponível para a ocupação. O que transforma o nativo em parte da natureza sobre quem o conquistador exerce seu domínio da mesma forma que o faz com o território, tornando então sua experiência de libertação face ao inferno da terra natal (lugar da perseguição religiosa, das lutas políticas ou da pobreza) numa efetiva anulação de toda uma cultura e um modo de ser da humanidade. Pelos dois flancos, o econômico e o religioso, a Europa construiu um imaginário de salvação e abundância como o *telos* de seu movimento migratório para as terras tropicais: Eldorado, o paraíso na Terra, a redenção do homem no Novo Mundo.

Como temos visto, é este imaginário construído pela aliança entre o pragmatismo militar mercantilista e a teologia cristã da salvação que o cinema brasileiro do período que focalizo faz retornar em outra chave. Uma vez associadas à tradição das classes dominantes, tais construções imaginárias passam por um processo de deliberada inversão, pois os cineastas estão dispostos a sublinhar que o futuro concreto que as utopias das navegações definiram foi, afinal, um preâmbulo do inferno, não do paraíso.



A Inversão das utopias do descobrimento e o aspecto trágico das experiências visionárias

A expressão desta antiutopia da descoberta da América já está presente em *Terra em transe*, filme em que o país alegórico se chama Eldorado, mas se configura como o lugar do sofrimento e da ausência de esperança, como terreno de exercício da tirania pela qual a elite repõe, a cada ameaça, a violência original da colonização. No filme *Pindorama* (1970), Amaldo Jabor apresenta um painel bastante lúgubre da vida na nova terra, vista como lugar da violência ao aborígine, da corrupção e do cinismo dos comerciantes que lideram um simulacro de libertação da terra face à Coroa portuguesa. A visão amarga do Cinema Novo diante do processo político então recente ganha aqui, novamente, sua expressão alegórica.



Reprodução

Nestas referências ao momento do primeiro choque de culturas nos trópicos, o cinema tende a desenhar o Brasil como espaço de desagregação pelo qual o conquistador, na proporção mesma de sua violência ao dominado, se avilta e enlouquece (lembramos de Conrad, de *Heart of darkness*, neste particular). Isto se vê não só nos filmes do Cinema Novo, mas também no Cinema Marginal, em que a identificação de civilização e barbárie se radicaliza. Acentua-se o lado abismal da peregrinação: esta reúne desgarrados sem fim racional, sem destino; é movimento em direção à desintegração e à derrota. A idéia de "civilização", num filme como *Orgia* (João Trevisan, 1970), se desloca para "sifilização". Retoma-se a peregrinação do campo à cidade, num mundo sem cronologia. E o termo final da caminhada de um grupo heterogêneo de personagens adquire o perfil de um primeiro contato com o mundo avançado. Aí, os índios que fazem parte do cortejo cantam um hino à "sifilização", numa alusão aos tempos coloniais em que a população da terra estava infestada de sífilis trazida pelos europeus. Tal contaminação é, ironicamente, apontada como a grande contribuição européia para a cultura ameríndia.

Na representação do contato entre o branco europeu e o nativo, a perspectiva da contracultura, típica da virada dos anos 60 para os 70 num plano internacional, leva os cineastas a olhar toda a experiência histórica brasileira como um movimento a desqualificar. O que, nos países desenvolvidos, se pôs como crítica ao progresso e aos artificios da sociedade de consumo, no Brasil, se totalizou como idéia de que a civilização, como instância do Outro, resulta, nos trópicos, de uma invasão ilegítima que destruiu o mundo equilibrado dos que viviam afastados da cultura européia.

Por essa visão apocalíptica do destino nacional, os filmes procuram, no fundo, a sátira da modernização do país. O progresso econômico, naquele momento, está identificado com a dominação externa e o principal alvo da sátira é a mitologia do Brasil Grande criada pelos militares. Quer se desautorizar a promessa de felicidade contida no projeto de desenvolvimento do governo, considerado uma versão caricata das sociedades de consumo avançadas. Antes, a esperada Revolução tinha se formulado em termos radicais e messiânicos, pouco específicos em sua análise da realidade próxima. Agora, a crítica do regime se faz em termos igualmente míticos. A oposição

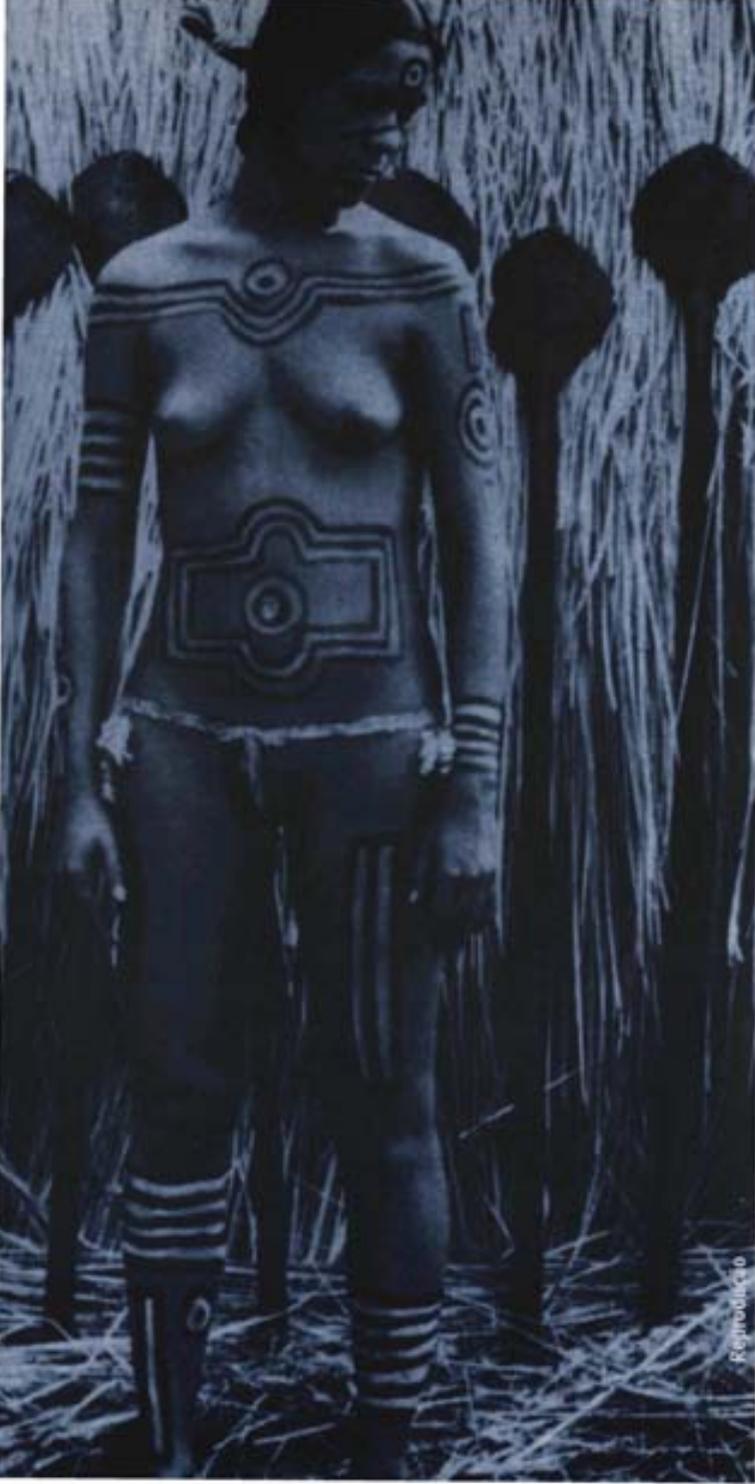
encontra, nesta figuração da crise como apocalipse e nesta visão do trópico como o inferno, os termos de sua oposição aos caminhos então recentes da história brasileira. Neste clima amargo, retoma-se, num tom distinto ao do Romantismo, a identificação com o índio, esta figura emblemática do derrotado na história. Nos primeiros anos da década de 70, o cinema passa a trabalhar a matriz central da migração numa chave melancólica, tematizando a experiência dos povos indígenas e suas peregrinações frustradas em busca do paraíso, sua perda de referências culturais no momento do contato com o branco, como em *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), filme de Gustavo Dahl baseado em narrativa de Darcy Ribeiro.

Monstro caraiíba (1973), de Júlio Bressane, organiza a jornada do protagonista em torno do tema da busca da origem. Aí a melancolia se associa ao sem-fim da peregrinação que se mostra caminhar por diferentes épocas e lugares, numa sugestão de que, no entrecruzamento de histórias, não há ponto estável que forneça as balizas da identidade. O tema do encontro de culturas gerado pela viagem é, em outra perspectiva, o motivo do recuo de Nelson Pereira dos Santos aos primeiros anos da colonização no filme *Como era gostoso o meu francês* (1971). Retomando a questão da antropofagia, o cineasta se apóia nas narrações dos viajantes europeus que, muito cedo, aportaram no continente e escreveram relatos que fizeram uma das fontes clássicas da historiografia brasileira. O filme incorpora tal tradição para deslocar perspectivas, desconfiar de versões oficiais, aludir à violência recalcada por discursos civilizatórios. Compõe uma narrativa que afirma valores indígenas, evitando as usuais idealizações da "vida selvagem" e configurando um momento de conflito permanente, face a invasões de território, massacres, depredações e um jogo confuso de agressões e alianças entre europeus e nativos no Novo Mundo. Se o tema da antropofagia vem em primeiro plano, esta se caracteriza como ritual com sentido e funções específicas na administração dos assuntos da guerra, inserido em códigos de cultura que desautorizam a idéia de barbárie. No contexto das relações, choques de interesse e diferenças de cultura, permanecem o dado inexorável, mesmo que haja um período de enlace prazeroso entre o francês capturado e a jovem designada pela tribo para cumprir a função de esposa. A jornada do europeu nos trópicos perde qualquer laivo de fantasia romântica, de idílios sem culpa no seio de uma comunidade próxima à natureza. A incursão bem-humorada pelo Brasil do século XVI se desdobra em profe-

cia sinistra, pois o rito antropofágico que deglute o francês se acompanha da sua advertência vingativa: seu povo virá em número cada vez maior para "acabar com os índios".

Considerado o percurso do cinema brasileiro aqui focalizado, o filme de Arthur Omar, *Triste trópico* (1974), oferece uma maior síntese das questões abordadas. Reúne o tema do viajante (pela alusão a Lévi-Strauss no título, pela biografia do protagonista, pela colagem de fotos obtidas numa viagem pelo mundo feita pelo próprio cineasta) ao da experiência messiânica; o tema da melancolia do índio ao do carnaval na cidade. Em relação a *Deus e o diabo...*, corresponde ao termo final de uma inversão de sentido operada sobre a esperança messiânica. A busca do paraíso adquire agora uma tonalidade trágica. O Dr. Arthur, médico que estudou na Europa, mergulha no interior do Brasil e se torna líder de uma comunidade herdeira de tradições indígenas. Pelos seus conhecimentos e experiências médicas ousadas, o doutor é encarado como figura com poderes mágicos. O destino de suas experiências visionárias, porém, não é propriamente o de intervir na história, inaugurar uma nova era, salvar os seus seguidores. É um movimento em direção a uma morte estranha, decomposição anômala que gera nos que examinam o seu cadáver, à luz da ciência positivista, o diagnóstico da loucura. Tal diagnóstico se lê, em *Triste trópico*, com os termos usados por Euclides da Cunha para descrever o exame do cadáver de Antônio Conselheiro, o líder da comunidade de Canudos, que está na raiz da profecia – "o sertão vai virar mar" – retomada por Glauber em *Deus e o diabo...*

Há um movimento em círculo pelo qual o filme de Omar se refere ao de Glauber e, ao mesmo tempo, tematiza a repressão brutal da diferença na tradição ocidental, aludindo a um desfile de tortura e violência que teve, por ocasião da



“descoberta” do Novo Mundo, um dos seus mais típicos episódios. O conflito, no filme de Omar, é colocado em termos de um paradigma que se atualiza reiteradamente na história; paradigma que opõe uma razão repressora (que exige exclusividade e quer expandir seu domínio) a experiências alternativas, de crença, de vida social. A América Latina, ponto de interseção das diferenças, não podia, neste quadro, senão alojar um trajeto de conflitos a que o filme confere uma dimensão de tragédia. Dentro desta visão, *Triste trópico* traz um aporte original à questão do carnaval: este se revela como expressão dionisíaca do sentimento trágico associado a esta destinação histórica (o filme faz questão de manter o paralelo entre a jornada do Dr. Arthur, no interior, e a festa do carnaval no Rio de Janeiro, filmada de uma maneira inteiramente nova, exibindo sua estranheza, suas máscaras trágicas). Igualados o sertão e o mar, feita onipresente a tristeza dos trópicos, o que se configura é um caminhar no tempo sem *telos*, sem redenção: apenas uma tendência à reposição da violência.

Observado o percurso do cinema brasileiro em termos de sua relação com o imaginário da salvação, é possível configurar, entre *Deus e o diabo...* e *Triste trópico*, um processo bem nítido. De início, temos a afirmação da utopia revolucionária; no fim, após diferentes expressões de desengano, temos a representação trágica da experiência messiânica malograda. Ou seja, partindo da alegoria da esperança, em que o mergulho na experiência delirante é uma forma de “astúcia da razão” (Hegel) no caminho rumo à liberdade, chegamos à alegoria em que a jornada do herói visionário leva efetivamente ao abismo.

Neste termo final do processo aqui apontado, a história, vista a partir da ótica dos vencidos, se configura como uma sucessão de desastres. Grandes movimentos, como o da época das grandes navegações, perdem a dimensão épica de uma vitória da civilização sobre a barbárie, uma vez que tal dicotomia é assumida como falsa, ilusória. O cinema brasileiro, entre 1967 e 1974, ao procurar modelos de impacto para expressar sua visão crítica de um momento político marcado pelo sabor da derrota, acabou por retomar os dados originais da formação da América Latina. Privilegiou aí a questão do choque e da dominação de uma cultura sobre outra, negando, em sua representação, a idéia-chave do progresso. Tal como a “descoberta”, este se afigura como construção imaginária dos vencedores, não propriamente uma realidade incontestável da experiência humana no tempo.

O imaginário das migrações no cinema contemporâneo ¹

Existe uma tendência dominante no cinema brasileiro moderno em tratar os assuntos relativos à migração colonizadora do território numa chave antiépica, voltada para a revelação de fracassos e de ilusões perdidas, tal como acontece nos filmes referidos neste artigo de 1992, escrito em função do debate sobre os quinhentos anos de colonização européia na América. Aquele momento de efemérides coincidiu com a crise aguda do cinema no Brasil, e não deu ensejo a produções interessadas no tema das "descobertas" que, enfim, já havia estado presente em filmes nacionais desde, pelo menos, *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, obra que, ao contrário do ocorrido no cinema mais recente, representou o contato entre brancos e índios na chave de uma conciliação possível e da construção de um futuro nacional. Nos anos 70 e 80, o desencanto é efetivamente a regra, e sua presença não se reduz aos casos em que o cinema trabalha o embate entre europeus e nativos ocorrido nos tempos coloniais, ou aos casos mais recentes ocorridos nas regiões fronteiriças, dos primeiros contatos. Na verdade, a tônica da

representação antiépica prevalece quando a experiência focalizada envolve toda a variedade de imigrantes atrelados a sonhos de riqueza na nova terra, venham de onde vierem.

Em torno de 1980, o paradigma da migração, sempre relevante na ficção cinematográfica brasileira, além de reafirmar o tema do pobre nordestino na cidade grande, compreende novas áreas geográficas e novos grupos sociais, ampliando os dados deste imaginário de peregrinações à "terra prometida" que se transformam em desastre, ruína pessoal. *Noites paraguaias* (1980), de Aloysio Raulino, trabalha o pesadelo vivido por imigrantes vindos do país vizinho para São Paulo nos anos 70, e observa seu infortúnio como um exemplo a mais dentro de uma história de experiências trágicas que incluem os massacres da Guerra do



Paraguai, no século XIX, dentro de um perfil de relações marcado pela exploração e a arrogância brasileiras. *Gaijin, os caminhos da liberdade* (1979), de Tizuka Yamazaki, introduz a figura do imigrante japonês que começou a chegar em São Paulo em 1908, para o trabalho nas plantações de café como mão-de-obra que os brasileiros julgavam mais disciplinada e menos tendente a criar problemas políticos para os fazendeiros do que os italianos e espanhóis. Há o clássico roteiro da passagem do sonho para a descoberta dos enganos e, desta, para as vicissitudes de uma migração que condena as personagens à luta contra a exploração do trabalho na fazenda e, depois, na cidade grande, para onde emigra a protagonista no final da história.

Esta dominante mais amarga no tratamento da questão encontra, neste mesmo ano de 1979, uma oposição que vem de *Bye bye Brasil*, filme de Carlos Diegues. Aqui, a viagem de um grupo de atores sob o comando do Lord Cigano, o mágico-animador e mestre da Caravana Rolidei, serve de baliza para que se desenhe um painel das zonas de fronteira, bolsões de vida rural até então pouco ou nada afetadas pela modernização do país, palco de atuação da Caravana em sua missão de divertimento e lazer, lá onde a civilização urbana não se fazia presente. A tônica do filme é a reflexão melancólica pela constatação da morte destes espaços imaculados, inventário amplo do avanço das antenas de TV. Há, portanto, o senso de despedida de um país, já anunciado no título, que tal peregrinação dos artistas ambulantes propicia. No entanto, o final da história reserva a surpresa de uma capacidade de adaptação do pobre recém-integrado ao circuito do entretenimento urbano, pois o casal que Lord Cigano adotou lá na selva e trouxe para a cidade termina por encontrar seu espaço de sucesso no

show business de Brasília. A mensagem é de duplo sentido. De um lado, voltada para o reconhecimento de um fim (o do Brasil "profundo", seja o da civilização do couro do Nordeste, seja o das culturas indígenas de que o filme mostra um exemplo de desvitalização e abandono), pólo em que se exerce o olhar crítico que o filme endereça ao aspecto predatório da modernização. De outro, há a proposição de um gesto vitalizante, construtivo, de corpo a corpo com as novas direções do mundo, que termina por descartar o clássico roteiro do fracasso e aniquilamento do migrante engolido pela civilização.

Este mesmo debate entre a representação da ruína ou a observação da experiência do migrante em chaves menos trágicas se repõe no cinema brasileiro dos anos de 90, quando a produção do dito "renascimento" do cinema brasileiro enceta seu diálogo com o Brasil de hoje mediado pela tradição, retomando certas constantes já afirmadas em outros momentos.

Quanto à experiência colonial, a polaridade entre a postura de desqualificação e a de afirmação de valores culturais associados à colonização portuguesa se expressa muito bem quando cotejamos *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) e *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Batista, 1997). Em ambos, o dado da travessia do Atlântico e o da expansão portuguesa em geral são tomados em sua dimensão formadora de identidade, num movimento que lembra totalizações como a de *Triste trópico*. *Carlota...* procura a composição de tipos grotescos na chave cômica em estilo de chanchada, que explora o imaginário de desqualificação dos ibéricos dentro do espírito do anedotário cotidiano, ao contar a história da chegada da família real ao Brasil na época das guerras napoleônicas. *Bocage...*, ao contrário, se põe num outro patamar de debate cultural: descarta a caricatura fácil e propõe a observação atenta da formação, em diferentes costas do Atlântico, de um complexo cultural de matriz lusitana pouco tematizado em nosso contexto, muito menos em nossos filmes. Toma a composição do grande afresco da expansão ultramarina como moldura da homenagem ao poeta e, por meio dele, à língua portuguesa, numa escolha que procura inverter os valores que presidem um imaginário que toma a história das navegações como a figura de um equívoco cujo resultado é o Brasil. Tal imaginário está lá insinuado em outro filme contemporâneo, *Terra estrangeira* (Walter Salles Junior, 1995), cujos protagonistas – jovens brasileiros emigrados para Portugal em

1 Segue-se aqui um adendo ao texto de 1992, nota introdutória ao cinema dos anos 90 no que esse revela de conexão com o núcleo temático lá explorado.

torno de 1990 por força do “sem saída” do país – não perdem a chance de ativar o clichê numa cena emblemática: a personagem de Fernanda Torres olha o mar na costa portuguesa e aponta para o Ocidente, lembrando jocosamente a empresa colonial que toma como dado originário de uma deriva que vem se encarnar em seus infortúnios de brasileira desgarrada que foge de si mesma em rotas européias.

As referências históricas e o impulso para a alegoria do Brasil como anti-Eldorado, embora presentes ainda no cinema dos anos 90, não têm o mesmo papel balizador que tinham nos anos 60 e 70. Se quisermos apontar pólos de afirmação do paradigma das migrações e dos choques de cultura no cinema contemporâneo, encontraremos uma ênfase maior para o tema do sertão e da seca, num retorno ao universo típico do Cinema Novo de início dos anos 60. Há um leque de filmes que trabalha esta questão em chaves diferentes, seja na recapitulação do episódio de Canudos, como em *A guerra de Canudos* (Sérgio Resende, 1997), seja na reciclagem do ciclo do cangaço, como em *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariri, 1996) e *O cangaceiro* (Aníbal Massaini, 1997), seja ainda na evocação de trajetos familiares de migração sempre emoldurados por estagnação econômica, seca, esquemas exploratórios e retóricas de modernização espúrias, como em *Sertão das memórias* (José Araújo, 1996). Entre os filmes em torno do cangaço, o mais interessante, *Baile perfumado* (Paulo Caldas & Lírio Ferreira, 1996), sinaliza com força dois tipos de alteração de sensibilidade no cenário contemporâneo. De um lado, ao destacar a história do cineasta que filmou Lampião nos anos 30, dá ênfase, pela primeira vez, ao fato de que Benjamin Abrahão era um imigrante libanês, de forma a pautar a relação entre o cineasta e o cangaceiro como algo pertencente ao arco de “encontros internacionais” que proliferam no cinema atual: o carteiro italiano e o poeta chileno, o fotógrafo macedônio e a moça inglesa, o intelectual inglês e a militante nicaraguense, e assim por diante. De outro, há um tratamento de Lampião que reflete uma cultura jovem dos anos 90, ativadora de uma iconografia tipo *videoclip* em que o cangaceiro recebe homenagem póstuma como *pop star* a que podemos nos ligar pelo carisma da figura sem maiores reflexões sobre o sentido social de sua prática. Com tais parâmetros, a representação do espaço do cangaço como “zona de fronteira” muda também de natureza, pois, ao contrário do que acontecia em *Deus e o diabo na terra do sol*, ênfase

é dada à rede de contaminações entre o rural e o urbano, num circuito no qual se insere o cangaceiro endinheirado como consumidor de bens importados. Dissolve-se a imagem do bandido social como figura proto-revolucionária, bem como altera o estatuto do sertão, antes microcosmo fechado e espaço mítico onde se profetizavam revoluções, agora um “território livre” – porém inserido no sistema de trocas comerciais – que abriga um modo de vida “aburguesado” em plena caatinga.

No cinema contemporâneo, essa focalização de experiências em “território livre” – onde se faz ausente a figura do Estado e há regras próprias de poder e interação social – compreende situações ficcionais vividas em zonas de fronteira propriamente ditas, como em *Os matadores* (Beto Brandt, 1997), filme que usa o diálogo com os gêneros tradicionais do cinema para subvertê-los, procurando uma desmistificação do pistoleiro, personagem de rotina na área de contrabando, trocas de carros roubados, assaltos a caminhões e outras operações de quadrilha típicas da fronteira com o Paraguai. E compreende situações vividas em grandes cidades, em especial nas favelas do Rio de Janeiro, como em *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), exemplo que sugere uma indagação sobre o transplante de tais experiências liminares, de fronteira, para o centro da vida nacional, transplante que vale como emblema de uma conjuntura.

Posta esta dimensão simbólica da representação da violência nos centros urbanos, é curiosa e, digamos, sintomática a posição de *Central do Brasil* (Walter Salles Júnior, 1997) no contexto atual. Se *Terra estrangeira* havia se alinhado ao cordão das desqualificações e composto a alegoria do Brasil como um lugar à deriva, o novo filme de Walter Salles parte da estação de trens – esta mesma que já crista-

lizou uma iconografia da pobreza e da migração no cinema brasileiro, desde os filmes de Nelson Pereira dos Santos nos anos 50 – para compor uma viagem de retorno ao sertão como alegoria nacional redentora. A parábola cristã de descida aos infernos da Central e de regeneração moral pela mediação dos inocentes (não por acaso, camponeses de uma nova fronteira nos confins do sertão, feita de trabalho sadio, ordem e limpeza) recebeu a benção dos espectadores brasileiros, como que satisfazendo a uma demanda por mensagens de esperança num mundo desencantado. O filme se pauta pela inversão de sentido (para o alto) nos

esquemas de “descoberta do Brasil” pela peregrinação, e afirma um percurso de humanização que enseja a catarse dos reconciliados com o país, mesmo que por um momento.

Enfim, em oposição ao desconforto de jornadas como a do Dr. Arthur de *Triste trópico*, a de Iracema e a dos próprios jovens de *Terra estrangeira*, a da protagonista de *Central do Brasil* é instância de uma outra reconciliação, talvez efêmera, entre grande público e cinema brasileiro, este que raramente se dispõe a oferecer melodramas que, tocando em problemas candentes da vida nacional, encontram seu desdobramento na conversão de uma figura do pecado cujo destino parece irremediável, mas que, no contato com um espírito de comunidade cimentada pela religião, encontra dentro de si uma espécie de Eldorado moral.



Michel Tournier e os limbos da contemporaneidade

Salon du Livre em Paris. Entramos em contato com o autor que inspirara o título desta revista, ao atribuir novos contornos e nuances à personagem Sexta-Feira, companheiro fiel na solitária ilha de Robinson Crusóé. Michel Tournier nos presenteou com essas palavras, em que Robinson e Sexta-Feira são reinterpretações à luz de temas contemporâneos.



Alho Ferrite

O contato com a antropologia

Para o contato com a antropologia, foram sem dúvida importantes os dois anos (1948-49) passados no Musée de L'Homme em Paris, com os professores Claude Lévi-Strauss e André Leroy-Gourhan. Foi quando descobri que não havia "civilizados" (nós) e "selvagens" (os outros), mas uma multiplicidade de civilizações que merecem o respeito e o estudo. Civilizados-selvagens é uma maneira de pensar absurdamente egocêntrica. Ela já aparecia na Antiguidade (gregos-bárbaros) e na Idade Média (cristãos-pagãos).

O contato com Robinson Crusóé

Durante muito tempo foi difícil ler o romance de Daniel Defoe (*As aventuras de Robinson Crusóé*, 1719) na sua versão autêntica e integral. Somente em 1950, ele se tornou acessível na edição belga Marabout. Foi quando eu o li pela primeira vez.

Quero lembrar que houve grande quantidade de "robinsonadas", evidentemente inspiradas no romance de Defoe: *Le Robinson des glaces*, *Le Robinson des jeunes filles*, *Le Robinson Suisse*, *L'île misterieuse* (de Jules Verne), *Images à Crusóé* (de Saint-John-Perse), *Suzanne et le Pacifique* (de Jean Giraudoux), *Images Brisées* (de Paul Valéry) etc.

Sexta-Feira e as "robinsonadas"

Eu queria reabilitar Sexta-Feira. Na maioria das "robinsonadas", ele é suprimido. No caso de Defoe, ele é um sub-homem. Apenas Robinson importa porque é branco, cristão e sobretudo inglês; Sexta-Feira tem tudo a aprender com ele. Em meu romance, a superioridade de Robinson com relação a Sexta-Feira se desfaz gradativamente pelo excesso de cultura. Finalmente, é Sexta-Feira quem controla o jogo e ensina a Robinson como se deve viver numa ilha deserta.



O mito de Robinson

Robinson é de fato um "mito" porque ele escapou de seu autor para viver em outras obras (foi por um fenômeno análogo que Don Juan escapou a Tirso de Molina para viver em outras obras). Além disso, está claro que Robinson se apropriou de significações que Defoe não poderia desconfiar:

O tema da solidão. Minha idéia original era estudar em filosofia os efeitos da solidão no homem. Após 20 anos de vida numa ilha deserta, o que se tornam a memória, a linguagem, a visão do mundo, a sexualidade etc. num homem? A solidão é um mal moderno. Ela não existia no tempo de Defoe, em que toda a sociedade era estruturada em função da família, da profissão, da religião, da comuna e de onde foi inventada a liberdade e a mobilidade; mas isso se paga com as seqüelas que se seguiram: a loucura, o suicídio, a violência, a droga. Não vivemos numa ilha deserta, mas a solidão está em todas as partes em nosso dia-a-dia. Leio freqüentemente no jornal casos em que foram encontrados, numa cidade com milhares de habitantes, um homem ou uma mulher morta, há meses, num apartamento. Ninguém tinha se apercebido.

Sexta-Feira aparecendo na ilha deserta é o terceiro mundo batendo à porta do **mundo industrial**. É um fenômeno universal. E o diálogo vai se estabelecer entre os dois homens.

Enfim, deve-se levar em conta a **sedução** que exerce sobre os homens de hoje **uma ilha no Pacífico** com praias douradas, ondas límpidas e palmeiras carregadas de bananas... Robinson é, para nós, o ideal do homem de férias em algum Club Méditerranée. Esta é uma idéia que não poderia ocorrer a Defoe.



Versões de Sexta-Feira

Eu fiz três versões de Sexta-Feira: a primeira (*Sexta-Feira ou nos limbos do Pacífico*, 1967) é voltada para a filosofia e reflexões. A segunda (*Vendredi ou la vie*, 1974) é completamente reescrita e clarificada e, por isso, considerada uma versão para as crianças, mas eu não estou de acordo com isto. Ela é apenas uma versão melhorada. Ela constitui um fetiche que alcançou 4 milhões de exemplares na

França e tem 35 traduções no mundo inteiro.

Fiz ainda uma terceira versão em forma de conto em minha última compilação *Le coq de bruyère*. Esta se chama *La fin de Robinson Crusoe*. Nela eu imagino que Robinson volta a Londres com Sexta-Feira. Um dia, Sexta-Feira desaparece. Robinson se convence de que ele voltou à ilha. Consumido pela saudade, ele também parte. Mas volta a Londres anos depois envelhecido e destruído: não pôde encontrar a ilha. A verdade é que a ilha era sua juventude.

Robinsons e Sextas contemporâneos

Eu viajei o mundo todo com esse pequeno livro. Falei com crianças de todos os países que o tinham lido. Constatei que a maior parte das crianças ocidentais gosta e admira Sexta-Feira porque ele encarna, para eles, a alegria e o prazer de viver. Mas as crianças da África negra o desprezam. Para eles, Sexta-Feira é um "negro sujo", incapaz e preguiçoso. Eles só admitem Robinson, trabalhador e organizador. Eu perguntei a garotas de Libreville: "Se vocês tivessem que se casar, quem vocês escolheriam preferencialmente, Robinson ou Sexta-Feira?". Todas se pronunciaram a favor de Robinson porque, me disse uma delas, "Sexta-Feira seria incapaz de prover as necessidades de uma mulher e de seus filhos".



Entrevista realizada por Evelyn Schuler, Florencia Ferrari e Valéria Macedo, do corpo editorial da Sexta Feira, em Paris, 27 de março de 1998.

Foto de Kiko Ferrite.

LINC
LEI DE INCENTIVO À CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

Itaú cultural

Vale a pena ver de perto

<http://www.itaucultural.org.br>

Av Paulista 149
01311 000 São Paulo SP
Tel 011/238 1700
Fax 011/238 1720
e-mail: instituto@itaucultural.org.br
horário de funcionamento
terça a sexta das 10h às 21h
sábados e domingos das 10h às 19h

Pletora Ltda.



ateliê querosene
r. campevas, 86 c.05
cep 05016 070 - são paulo - sp
tel/fax. 36750220
e-mail: ateliê@dialdata.com.br

editora ■ 34

R. Hungria, 592 . Jd. Europa . São Paulo . SP
cep 01455 000 . tel/fax 011.816 6777



contra
CAPA

LABORGRAF
ARTES GRÁFICAS S.A.
Rua Tapiporã, 139 - CEP 01084-000 - TEL: (011) 826-4751 - FAX: (011) 8667-2914 - São Paulo



LABORATÓRIO DE BANDA
E SOCIO-ANTROPOLOGIA
USP

Revista
de
Antropologia
azougue



REVISTA
azougue
Cada edição é
acompanhada
por 2 ou 3 artigos
Livros de Vila
Livros de São
Livros de Cinema
Ativa Shopping Cultural

Mana | Estudos
de Antropologia
Social

 **CADERNOS**
de **CAMPO**

revista dos alunos do programa de pós-
graduação em antropologia social da usp

A mais completa revista
sobre filmes e literatura
vai revolucionar seus
hábitos de leitura,
trazendo a cada mês
montras, ensaios, entrevistas
e dossiês com os
maiores nomes da cultura
nacional e internacional.

faça a sua assinatura
ligue grátis 0800-1778999

A **Pletora Ltda.** é uma empresa que nasceu com a publicação da **Sexta Feira**. O grupo que a integra tem, além da formação em ciências sociais e, particularmente, em antropologia, inserções nas áreas das artes e da cultura, como jornalismo, cinema, fotografia, música, literatura, culinária, turismo e políticas culturais.

Como editora, confeccionamos a **Sexta Feira**, cuja estrutura vem crescendo a cada número. No último ano, no entanto, fizemos alguns projetos editoriais para clientes, com o objetivo de unir o conteúdo (o conhecimento acadêmico da equipe) à forma (o meio de comunicação para um público mais amplo). A Pletora oferece a empresas ou instituições serviços editoriais que procuram esse conceito, como livros, revistas, folders, jornais etc.

Mais que uma editora, porém, a Pletora é uma produtora. A idéia é explorar a formação polivalente do grupo e trabalhar junto a institutos e centros culturais, universidades, escolas, produtoras de vídeo, cinema e televisão, agências publicitárias, revistas, jornais, livros na realização de pesquisa antropológica, histórica, roteirização, entrevistas, produção de vídeos, audiovisuais, ensaios fotográficos, organização, criação e produção de eventos culturais, como exposições, mostras, ciclos de palestras e toda sorte de produtos culturais identificados com a convergência de saberes, olhares e fazeres, da qual a **Sexta Feira** é o melhor exemplo.

Pletora Ltda.

Rua Dona Maria Dulce Garcez, 59

São Paulo - cep 05424-070

tel. 815-8745

fax. 211-6250

e-mail: pletora@uol.com.br

A **Sexta Feira** recebe artigos, resenhas de livros, filmes e exposições, entrevistas, ilustrações e ensaios fotográficos. Todo o material enviado será submetido a uma avaliação prévia dos editores, que decidirão o seu ajuste à linha editorial da revista e sua possível publicação.

Os artigos devem ser apresentados impressos e em disquete, de preferência no formato Rich Format Text, ou em processadores de texto compatíveis com Windows.

O limite para os textos é de 10 páginas, em Times New Roman 12, espaço 1,5. (É importante observar a padronização das referências bibliográficas da revista).

As fotografias poderão ser enviadas em colorido ou preto e branco e, se possível, scaneadas em alta definição e apresentadas em disquete. O mesmo poderá ser feito com ilustrações e outras imagens.

O autor deverá apresentar, ao final do texto e/ou imagem, o crédito a ser publicado e outras informações importantes para o leitor.

O material deve ser enviado para:
Pletora Ltda.

corpo editorial

Evelyn Schuler

licenciada em Antropologia, Filosofia e Teoria Literária na Universidade de Basel/Suíça e pesquisadora do NHII (Núcleo de História Indígena e do Indigenismo/USP). scheveoo@stud.unibas.ch

Florencia Ferrari

cientista social (USP). pferrari@usp.br

Kiko Ferrite

fotógrafo da revista *Exame* (Editora Abril) e estudante de Ciências Sociais (USP). kferrite@uol.com.br

Paula Miraglia

mestranda em Antropologia Social pela USP, bolsista do CNPq e pesquisadora do GRAVI. mirag@uol.com.br

Paula Pinto e Silva

mestranda em Antropologia Social pela USP e bolsista da FAPESP. atoral@uol.com.br

Renato Sztutman

cientista social (USP) e jornalista (PUC/SP), mestrando em Antropologia Social pela USP, bolsista da FAPESP e pesquisador do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual/USP) e do NHII. szutman@uol.com.br

Rose Satiko G. Hikiji

cientista social (USP) e jornalista (IMS), mestranda em Antropologia Social pela USP, bolsista da FAPESP e pesquisadora do GRAVI. satiko@usp.br

Silvana Nascimento

cientista social (USP) e jornalista (PUC/SP), mestranda em Antropologia Social pela USP, bolsista da FAPESP e pesquisadora do NAU (Núcleo de Antropologia Urbana/USP). silnasc@usp.br

Stélio Marras

mestrando em Antropologia Social pela USP e bolsista da FAPESP. smarras@usp.br

Valéria Macedo

cientista social (USP) e graduada em Cinema (FAAP), mestranda em Antropologia Social pela USP, bolsista da FAPESP e pesquisadora do GRAVI. vall@uol.com.br

corpo editorial

Evelyn Schuler, Florencia Ferrari, Kiko Ferrite, Paula Miraglia, Paula Pinto e Silva, Renato Sztutman,
Rose Satiko Hikiji, Silvana Nascimento, Stélio Marras, Valéria Macedo

projeto gráfico

Ateliê Querosene - Amalia Giacomini, Ana Cláudia Castro, Caio de Carvalho, Elísio Yamada, Joana Silva, Renata Motta, Paula Santoro

imagem da capa

Dudi Maia Rosa

página de rosto e fim

Marcos Marcelino

revisão

Daniela Puccini

colaboradores

Bruno Zeni, Carlos Machado, Carmen Novo, Denise Dias Barros, Domenico Lancellotti, Dudi Maia Rosa, Edgar Teodoro da Cunha, Edu Marin, Eduardo Delfim, Fernando Almeida, Gianni Puzzo, Ismail Xavier, José Saramago, Kléber Albuquerque, Laura Teixeira, León Ferrari, Lúcia Mindlin Loeb, Luiz Henrique de Toledo, Luiz Tatit, Manuela Carneiro da Cunha, Márcio Goldman, Nelson Pereira dos Santos, Piero de Camargo Leirner, Renato Janine Ribeiro, Sandra Kogut, Tânia Lima, Tatiana Ferraz, Tiago Carneiro da Cunha, Tônico Lemos, Zoy Anastassakis

fotolitos

SJS-Fotolito

impressão

Laborgraf

papel da capa

supremo 240 g/m²

papel do miolo

alta alvura 120 g/m², couché 120 g/m² e grafex 120g/m²

distribuição

Pletora Ltda, Contra Capa Livraria e Editora 34 Ltda,

agradecimentos

ABA, Alexandre Ferraz, Álvaro D'Antona, Ana Luiza Mutran, Antonio Mafra, Arnaldo Spindel, Artur Lescher, Benjamin Taubkin, Bruno Assami, Carlos Rodrigues Brandão, Carolinas, Claudinha Linhares, Christoph Schmidt, Deby (MIS), Diva, Dudi Maia Rosa, Ednaldo, Edusp, Edubs, Elza Mendonça de Macedo, Evelyn Ruman, Fábio Tury, Fernando Tacca, Fetiche (in memoriam), Guilherme Sztutman, Hermano Vianna, Ilana Goldstein, Ivanete e Rose, Jayme Martins e Daisy Rocha (Roda Viva), Joana Alves, Joana Barros Silva, Jorge Robson Tavares, José Guilherme Magnani, Junia (BH), Lillia K. M. Schwarcz, Lino de Macedo, Luiz Schwarcz, Luiz Alberto e Maria Cristina Miraglia, Marat Descartes, Marcelo Pretto (Mitsu), Márcia Ferrite, Márcio Silva, Mariana Vanzolini, Marie Clémence e César Paes, Marta e Júlio Hikiji, Martine Avril, Misty e Toco, Nani Ferrari, Noémi Kon Moritz, Patrícia Monte-Môr, Patrícia Rousseaux, Paula Morgado, Rafa Campos, Renata Salles, Renata Ursaia, Ricardo Ribenboim, Roberto Stelzer, Robson Spadoni, Rosane (Contra Capa), Sarah Sztulman, Sérgio Cohn, Sílvia Cardoso, Soraia Gebara, Sílvia Caiuby Novaes, Tell, Yaska Antunes.

patrocínio

Lei de Incentivo à Cultura (LINC)
Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo
Instituto Itaú Cultural

Solicita-se permuta / Exchange Desired

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sem a permissão dos Editores. As posições e expressões em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

ISSN 1415-689X

Sexta Feira é indexada pelo DataÍndice - IUPERJ/RJ

correio

Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1997

A revista está linda! E com textos muito bons. Hoje estava dando uma olhada. Achei muito interessante o encarte sobre Festas. Diversos pontos de vista, e super oportuna a entrevista com o Matta. Será referência obrigatória. Acho legal como vocês transitam entre a antropologia, a mídia, a cultura, juntando tudo, como acho que é o caminho...

Também adorei os dois textos sobre o Coutinho. Ele merece!!! Já indiquei para uma aluna que irá entrevistá-lo para uma pesquisa, na quinta. Nós íamos fazer um próximo número da *Revista Cadernos de Antropologia e Imagem* sobre festa, e adiamos um pouco. Deve ser para o segundo semestre de 99. Se vocês tiverem idéias e sugestões, nos enviem. O próximo será sobre Religião. Estamos abertos a contribuições.

Morro de pena de não poder ir a SP para o lançamento. Minha irmã, que é artista plástica e trabalha com *design* gráfico – Germana Monte-Môr –, viu a revista comigo no fim de semana e fez muitos elogios. Acho que ela conhece alguns de vocês. Se tiverem ainda chance, convidem-na.

Gostei muito de participar da Revista.

Um beijo grande para vocês.

Patrícia Monte-Môr

Londrina, setembro de 1997

Olá, pessoal da Sexta Feira!

Para quem lê de segunda a segunda, nada melhor que começar a ler de Sexta a Sexta. É isso aí, fiquei sabendo de vocês via Nelson Sato, jornalista para lá de antenado daqui de Londrina (PR), em reportagem sobre revistas culturais na *Folha de Londrina* (23.8.97), daí o meu interesse em assinar a bichinha...

abração amigo

Walter Ney Almeida Rêgo

São Paulo, 23 de junho de 1997

Meus prezados alunos,

Com grande prazer recebi o exemplar do primeiro número da Sexta Feira. Confesso-lhes que fiquei emocionado e surpreendido agradavelmente com o que vocês conseguiram fazer. Que bela Revista! Parabéns a todos, êxito a todos a Sexta Feira e a todos vocês. Abraços,

João Baptista Borges Pereira

Berlim, 24 de outubro de 1997

Parabéns por Sexta Feira!

León, sací, Pedro de Alcantara João Carlos Leopoldo Salvador... Gonzaga, cabichuí (vale a pena falar mais...), peixe delícia para quatro pessoas. E acima de tudo, em terra de "homem cordial", quem não é simpatizante?

Não entendi as referências numéricas, pudera, você dirá, ele é um mero artista plástico...

Alex Flemming

MIT LUFTPOST
PAR AVION

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Dados Pessoais

Nome
Endereço
Cidade
CEP

UF

Telefone ()

Forma de pagamento*

- Cheque nominal à *Pletora Editora Ltda.*
 Assinatura Anual (2 números - 3 e 4) R\$ 40,00
 Número 2 R\$ 20,00
 Número 3 R\$ 20,00

Valor total do pedido: R\$

* Estes preços se referem ao envio das revistas como "impresso".
Havendo interesse em recebê-la via "sedex", contatar a *Pletora Editora*.
Para receber a **REVISTA SEXTA FEIRA** pelo correio, envie seu pedido à:
PLETORA EDITORA LTDA. - Rua Dona Maria Dulce Nogueira Garcez, 59
São Paulo - SP - CEP 05424-070 (fax: 011-211.6250), enviando
cheque nominal à *Pletora Editora Ltda.*

Distribuidores

Pletora Editora Ltda.

Rua Dona Maria Dulce Nogueira Garcez, 59 - CEP 05424-070
São Paulo SP

Tel: (011) 815-8745 Fax: (011) 211-6250

e-mail: pletora@uol.com.br

Contra Capa Livraria Ltda.

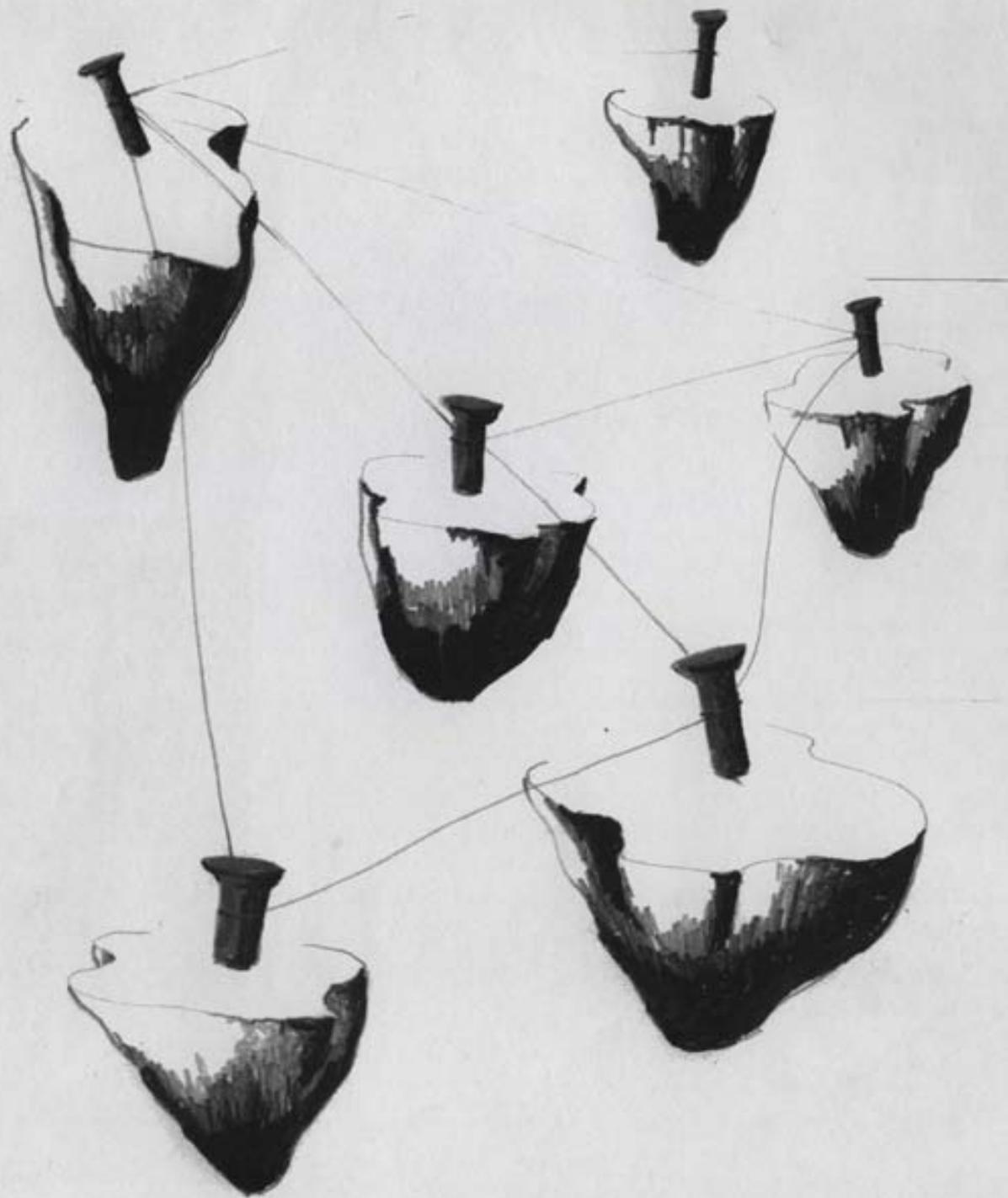
Rua Barata Ribeiro, 370 - loja 208 - CEP 22040-000
Rio de Janeiro RJ

Tel: (021) 236-1999 Fax: (021) 256-0526

e-mail: ccapa@easynet.com.br

Sexta Feira - Antropologia, Artes e Humanidades Número 2 - Conteúdo

Valéria Macedo. *Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte. Entrevista com Eduardo Coutinho, pela editoria.*
Dominique T. Gallois e Vincent Carell. *"Índios eletrônicos": a rede indígena de comunicação.*
Evelyn Schuler. *Peios olhos de Kasingpinj. Revisitando a experiência Waipiri do "Videio nas Aldeias"*
Sélio Marras. *Cetano Veloso, pensador do Brasil. De outros carnavais. Entrevista com Roberto DaMatta, pela editoria.*
Roberto DaMatta. *A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira.*
Valéria Macedo. *Os impérios da festa - a festa do Divino no Rio de Janeiro do XIX.*
Patrícia Gouvêa. *A festa de Rosário em Minas Gerais.*
Rita de Cássia Amaral. *A alternativa da festa à brasileira.*
Paula Miraglia e Paula Pinto e Silva. *Comida de Santo. Comida de homem - receitas para festas de candomblé.*
Renato Sztutman. *Cauinagem, uma comunicação embriagada - apontamentos sobre uma festa tipicamente ameríndia.*
Oficina de festa: o evodé de Zé Ceão. *Entrevista pela editoria.*
Maria Lúcia Montes. *Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira.*
Márcio Silva. *Masculino e feminino entre os Enawene-Nawe.*
Milton Meira do Nascimento. *Émile-Robinson ou Émile-Vendrediz.*
Dafne Sampaio. *Arquitetura decisiva de um país provisório.*
Rose Satiko Gitirana Hikiji. *Uma estrada para o impenetrável.*
Edgar Teodoro da Cunha. *Um céu de estrelas ou sobre o inferno terreno.*
Ana Lúcia Ferraz. *Crede no Baile de Memórias.*
Patrícia Monte-Mór. *O Brasil no circuito do cinema etnográfico.*
Paula Morgado. *Berlim vê o Brasil.*



renato janine ribeiro

león ferrari

nelson pereira dos santos

ismail xavier

milton santos

micel tournier

josé saramago

manuela carneiro da cunha

marc augé

luiz tatil

marcio goldman e tânia lima

número 03
fronteiras
outubro 1998
plethora ltda.
ISSN 1415-689X