

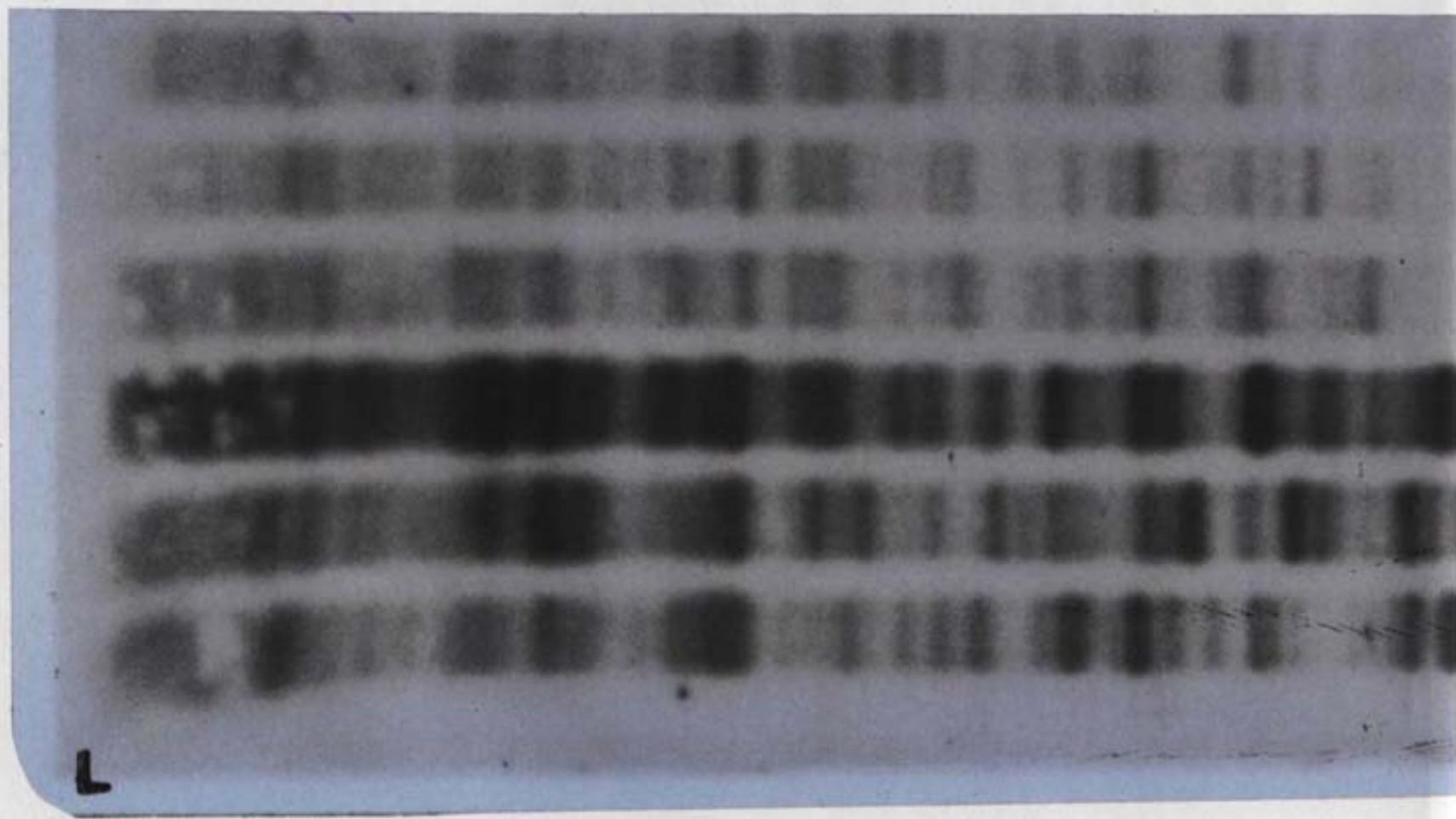


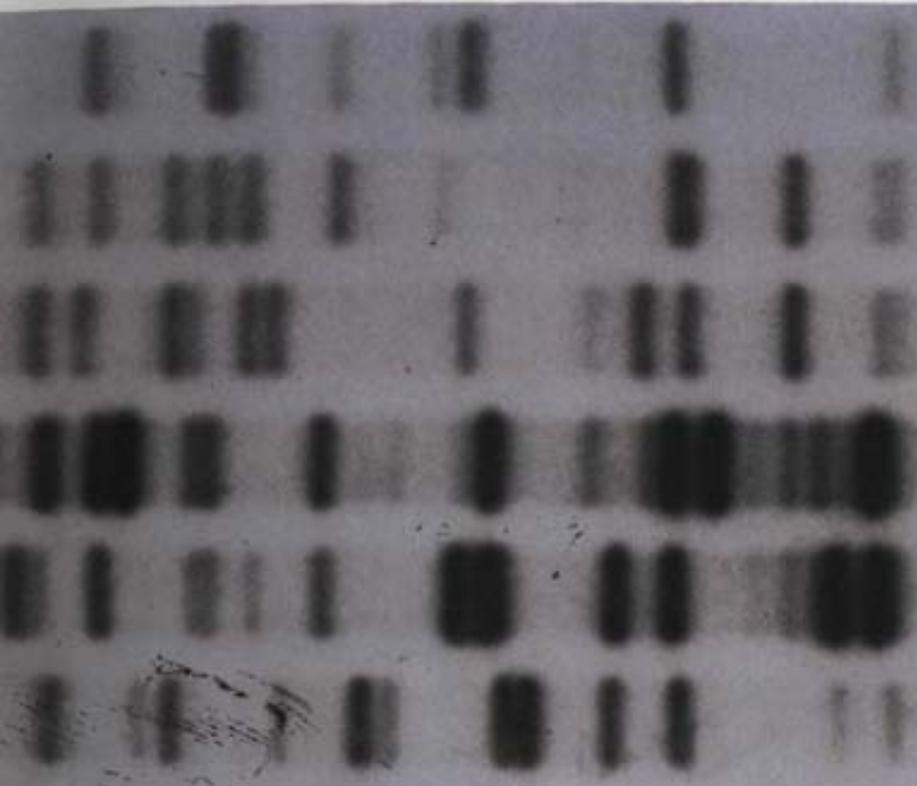
sexta feira

antropologia artes humanidades

hedra

concepção e realização Pletora Ltda.





14013

14023

14014

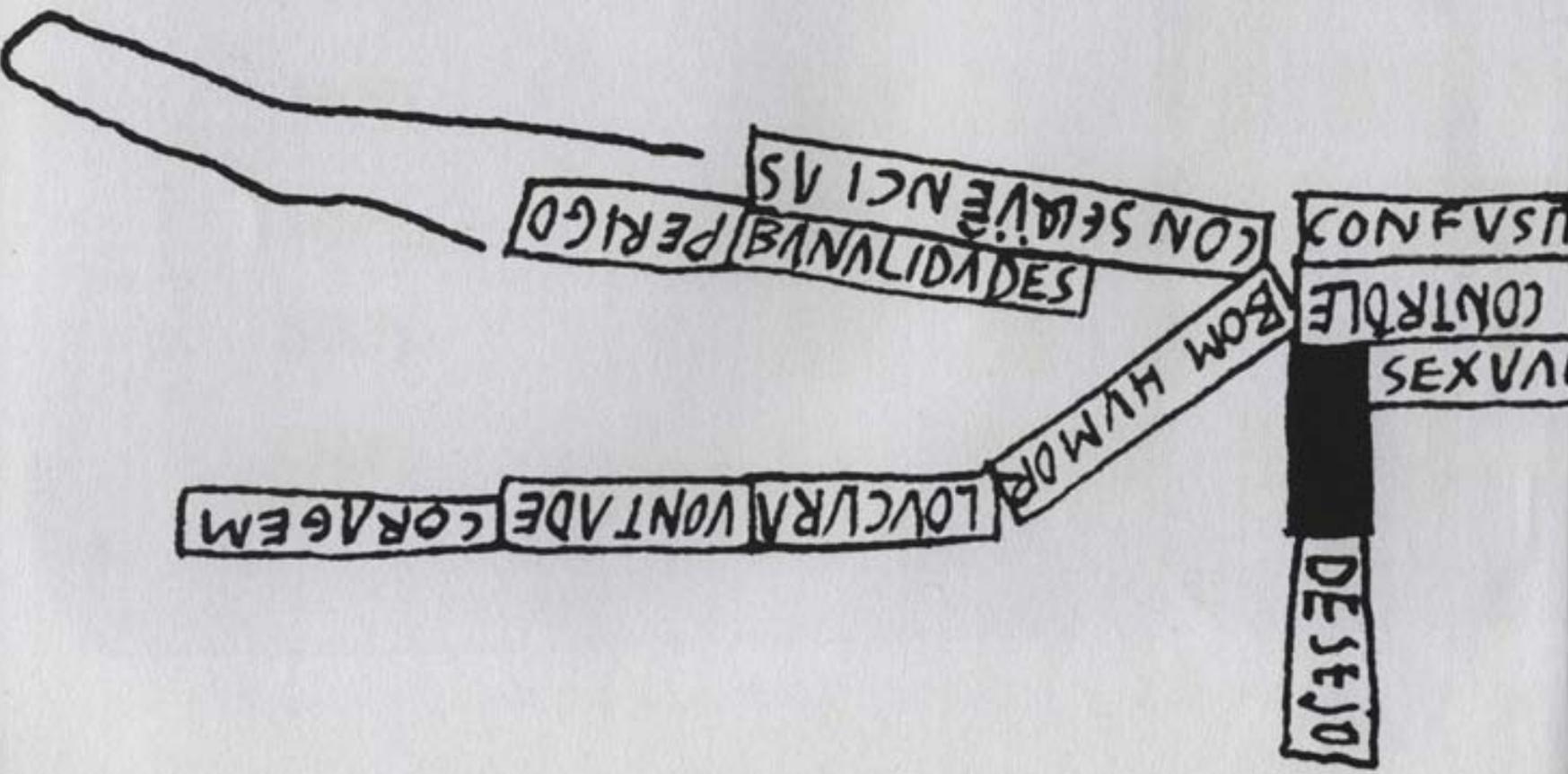
14262

14260

14261

GONDA 33.15
3DIA6 BX P
21.04.95

1







Alguns anos após a “descoberta” da América, espanhóis enviam às Grandes Antilhas comissões para investigar se os índios possuíam ou não alma. Os índios, por sua vez, manifestavam uma outra curiosidade, gastavam seu tempo a afogar prisioneiros brancos para verificar se seus cadáveres eram sujeitos a putrefação. Estamos diante de duas diferentes escolhas: se os primeiros tomam a alma como critério crucial da distinção entre humanos e não-humanos, os segundos parecem conferir ao corpo essa mesma propriedade diacrítica.

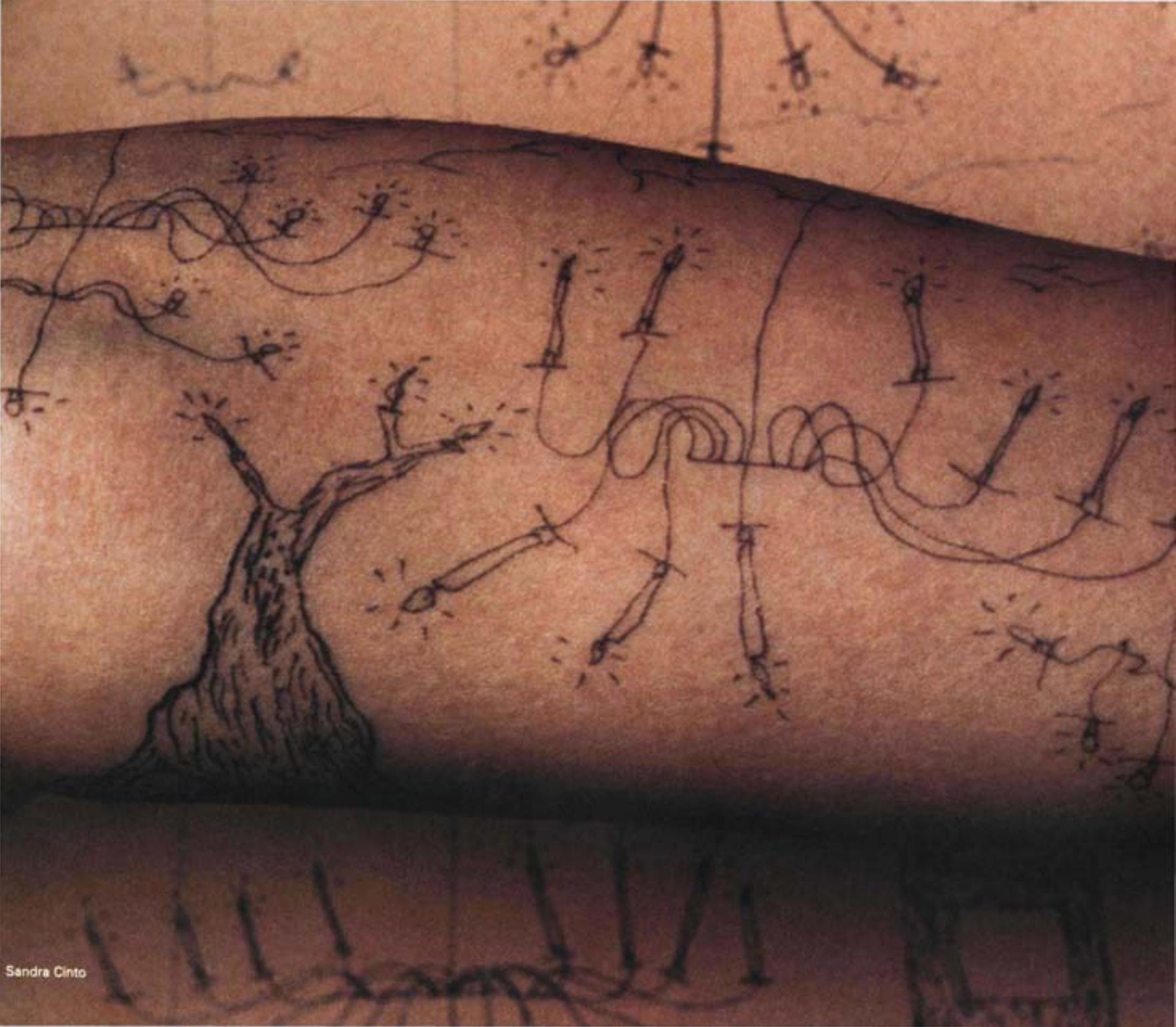
Essa anedota, recuperada por Lévi-Strauss em *Raça e História*, dialoga de maneira estimulante com o conjunto heterogêneo de artigos, ensaios e entrevistas reunidos neste quarto volume da **Sexta Feira**, cujo tema em evidência é justamente o *corpo*. Não o corpo reduzido à sua fisicalidade orgânica e plástica, mas sobretudo aquele que se revela como constructo cultural, sempre atado a visões de mundo específicas.

O mal-entendido entre espanhóis e antilhanos, portanto, aponta para o fato de que a diferença pode estar no corpo, apesar da idéia enraizada no pensamento cartesiano, caro ao Ocidente, de que o corpo representa o que há de mais objetivo na humanidade—sua natureza—e o espírito aquilo que confere subjetividade aos homens—sua cultura. As singularidades culturais não seriam dadas exclusivamente pelo elemento espiritual, mas também pelas posturas, pelas predisposições e pelos humores entranhados no corpo. Os corpos, que se emprestam à inscrição das culturas, são muitos.

Procuramos trazer pelo intermédio de diferentes autores e pontos de vista essa multiplicidade de corpos. O corpo representado nas artes plásticas e no cinema. O corpo requebrado no movimento das canções e das coreografias. O corpo metamorfoseado dos xamãs amazônicos. O corpo dilacerado pela experiência da violência urbana. O corpo indivisível pregado pelo catolicismo popular. Enfim, corpos que não cessam de se particularizar, mostrando que sua materialidade não pode desprender-se de um substrato sócio-cultural. Corpos que não servem apenas para cultivar, mas sobretudo para pensar.

Para dar corpo a esta edição, recorreremos a uma considerável metamorfose. A apresentação gráfica da revista foi alterada visando aprofundar um tema que tanto nos inquieta: a relação entre texto e imagem. Desta vez, optamos pela criação de um discurso visual paralelo, que se dispõe como complemento necessário ao discurso verbal, mostrando-se catalisador de associações inesperadas. Insistimos na velha máxima de que ler é também ver e, nesse sentido, oferecer a leitura é também esculpir, criar formas, imprimir idéias de maneira gráfica—fazer a palavra tomar corpo para integrar expressão e conteúdo, matéria e espírito.

o corpo editorial





- 16 Corpo e cinema pela boca aberta de Peter Greenaway [campo e contracampo]**
Evelyn Schuler e Thomas H. Lehmann
- 30 Lição de Anatomia**
Paulo Menezes
- 46 A dialética do corpo no imaginário popular**
José de Souza Martins
- 56 Do corpo para ser visto ao corpo invisível: do teatro da crueldade ao império do terror**
Marcos Alvito
- 68 Totem e tabuleiro — O corpo da baiana nos requebros da canção**
Valéria Macedo
- 88 O estranhável debate do prof. Cassiano Marvalho com os atores da Companhia do Latão**
- 94 As metamorfoses do corpo**
Renato Sztutman
- 112 Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro**
Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stélio Marras
- 130 Alimentando o corpo — O que dizem os Caxinauá sobre a função nutriz do sexo [o cru e o cozido]**
Eliane Camargo
- 138 Fragmentos de corpo: o espelho partido — A trajetória de Sabino Kaiabi no Parque Indígena do Xingu**
Mariana K. Leal Ferreira
- 154 Ekspirro**
Vadim Nikitin
- 158 Clones — do grego broto**
Sylvia Caiuby Novaes
- 168 Palavras do corpo na companhia de Rodrigo Pederneiras**
Florença Ferrari, Paula Miraglia, Rose Satiko Hikiji e Valéria Macedo
- 178 Deve o conhecimento ser livre? Os direitos de propriedade intelectual e suas vicissitudes [debate]**
Philippe Descola
- 184 Corpo, cosmologia e subjetividade [postfácio]**
Stélio Marras





16 [campo e contracampo] **Corpo e cinema pela boca aberta de Peter**

Greenaway Evelyn Schuler e Thomas H. Lehmann

COMER E BEBER, SEXUALIDADE E SECREÇÃO, VIVER E MORRER, LER E escrever, imagem e observação: Peter Greenaway comenta em seus filmes, traço por traço, os rituais com os quais a sociedade oculta o corpo. E ele o mostra de uma maneira raramente vista no cinema alhures: nu em sua abundância formal barroca, como teatro de milagres, como origem e objeto da caligrafia, como paisagem, como possessão, como campo de batalha da luta das classes e dos sexos.

Uma mulher com um revólver na mão. Seu marido. Na famosa cena final de *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, ela o obriga a saborear o corpo do amante que ele mandara assassinar engolindo as páginas de seu livro predileto, uma história da Revolução Francesa. Para o ladrão, a cultura é um bem que pode ser comprado e consumido—e é precisamente quando não consegue incorporá-la, que a usa para destruir os outros. Há de se tomar as metáforas literalmente nos filmes de Greenaway. Sua maneira de imaginar—pensar com imagens—mostra o perigo do mundo ordenado pelas palavras. Trata-se de um mundo imagético que quer revolucionar o cinema, invertendo o domínio da história dos textos escritos sobre a história das imagens. Excessivamente, o cineasta cita a tradição visual e procede com a câmera como se estivesse com um pincel na mão—foi, pois, à pintura que ele dedicou sua primeira formação.

As referências a imagens da memória cultural nos filmes de Greenaway são muito freqüentes. Com um sorriso manhoso, apetece-lhe citar Pauline Kael, crítica de cinema norte-americana, que o denominou um “onívoro que come com a boca aberta”—ou que fala com a boca cheia. Ao gesto falar, Greenaway opõe o gesto canibal, que leva ao extremo o consumo em seus dois sentidos: digestão e destruição. Sua crítica cultural não se dá pela restrição, mas pela avidez e pelo excesso.

A boca cheia e os olhos bem abertos revelam a instigação do cineasta em fazer um cinema que ainda não vimos: um espetáculo imaginado que, num sentido modernista, promova uma visualização de imaginações. Em suma, um cinema que tem mais afinidade com Méliès, Eisenstein ou Walt Disney do que com Lumière e a tradição do realismo.

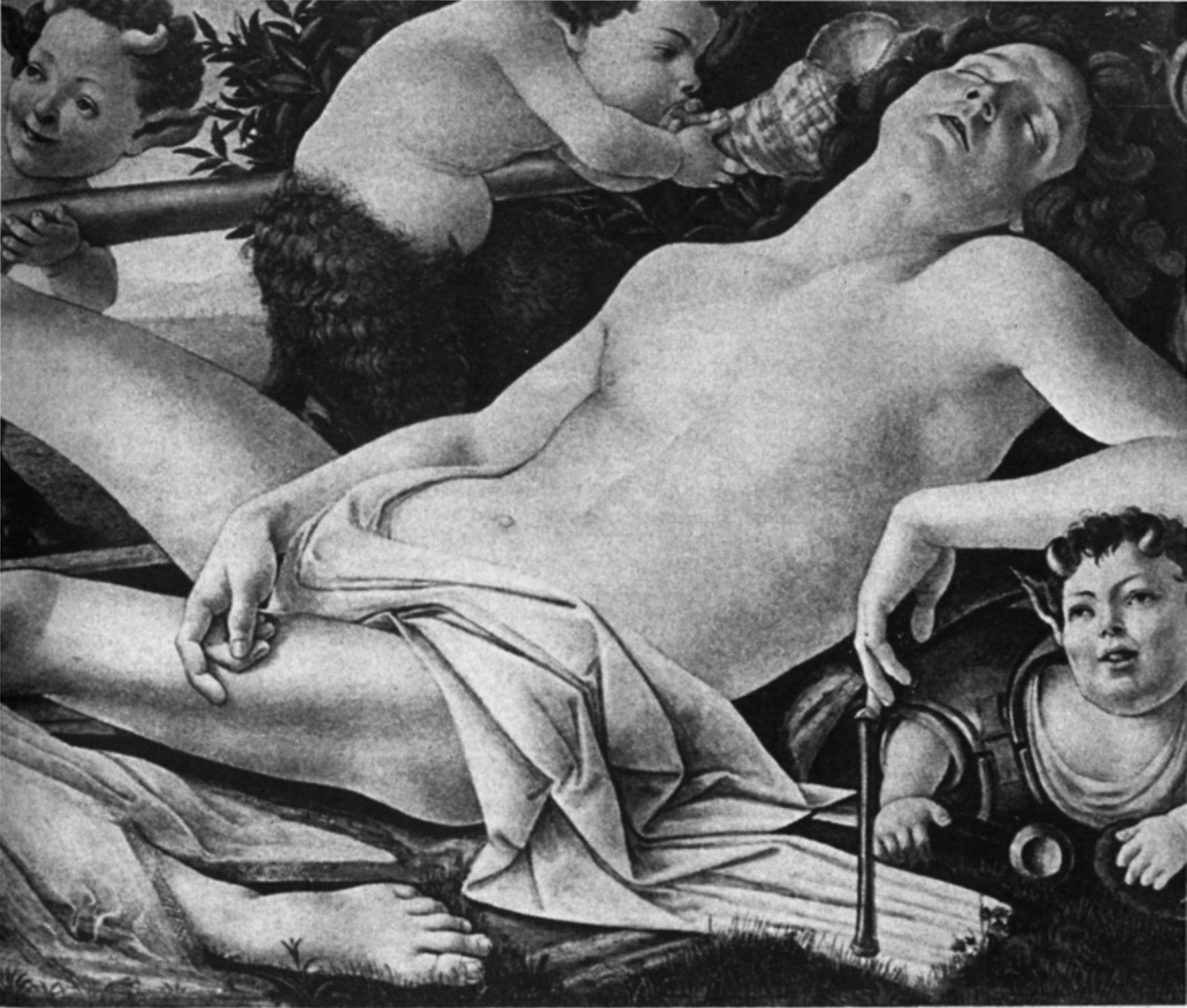
Greenaway começou a formar seu olhar como editor no British Film Institute, onde aprendeu as técnicas por meio das quais as imagens parecem verdadeiras, estratégia que usa em filmes de ficção.

Por via do excesso organizam-se serialmente vários de seus filmes. Quando a estatística deixa de ser um meio e se converte num princípio de afirmações, o documentário revela-se como ficção. São doze desenhos que estruturam



BOTTICELLI

Mars and Venus



O contrato do desenhista. Em *Afogado em números* aparece uma numeração de 1 a 100, que vai do início ao fim do filme—como se o contar pelos dedos de um jogo de criança tivesse deixado rastros. E em *A última tempestade* são os livros do feiticeiro que determinam a ordem dos acontecimentos. Um filme de Greenaway convida a se deixar seduzir por uma embriaguez visual e intelectual. Pede para ser tratado como uma conspiração: incitando a decifrar o que é mostrado por meio de vestígios e insinuações, mas cuja investigação é acompanhada pelo perigo de que, finalmente, tudo se revele uma alucinação extraordinariamente nítida.

O editor é o rei, nas palavras de Greenaway. Foi de um de seus castelos, uma ilha de edição em Amsterdã, que o rei—que sabe da transparência de suas roupas e quer mostrar-se desnudo—nos concedeu gentilmente a seguinte entrevista por telefone, na sexta-feira de 19 de fevereiro de 1999.

Como você define a relação entre cinema e corpo de forma geral? Para mim, a posição de uma materialidade muito intensa do corpo humano sempre esteve presente nos termos da arte ocidental. Nesse sentido, enfatizo o fato de que a pintura foi e continua sendo muito importante na constituição do meu olhar. Nessa tradição da representação imagética, o corpo—especialmente o corpo nu—ocupou um papel central certamente desde o Renascimento e, provavelmente, mesmo antes. **Diria que nos últimos dois mil anos as duas imagens mais significativas da arte ocidental cristã são o Cristo Crucificado e o Menino Jesus, ambos vistos e representados praticamente nus.**

É muito importante considerar as profecias do Velho Testamento que anunciavam a vinda de Deus à Terra como homem, para provar sua corporalidade. Na maioria das pinturas do Menino Jesus (sobretudo depois do século XIV) seus órgãos genitais são mostrados para indicar tanto sua humanidade quanto sua masculinidade. E são famosas as imagens sadomasoquistas do Cristo Crucificado, repetidas *ad nauseam* por tantos pintores, certamente desde 680 até Salvador Dalí.

Essas duas imagens, fortemente orientadas pela imagem do corpo masculino, estiveram freqüentemente diante dos olhos ocidentais nos últimos dois mil anos. Assim também ocorreu com a pintura do corpo nu da tradição das Belas Artes, que persistiu nestes anos todos apesar das crises mais diversas, passando de períodos de puritanismo aos de serenidade. Cabe lembrar que, nos meados do século XVI, com o Conselho de Trento, era a própria Igreja católica que definia se o corpo podia ser representado na iconografia ocidental. Passando para outra representação imagética ocidental, eu diria que o cine-

ma—de modo geral, o cinema tipicamente hollywoodiano—sempre promoveu, sobretudo, noções do corpo vestido. Nesse tipo de cinema, são poucas as representações da nudez e do corpo nu. Acho importante diferenciar essas duas concepções: o corpo nu (*nude*) com uma conotação positiva e um aspecto sereno e exibicionista, e a nudez (*nakedness*) carregando o peso da culpa e da vergonha.

Geralmente vemos a noção do corpo nu representada como prelúdio ao sexo, nas cenas em que as pessoas tiram a roupa—basicamente mulheres entre 16 e 30 anos. Novamente estamos diante de uma concepção muito patriarcal do corpo feminino, pois trata-se de um corpo feminino jovem. Sabemos, porém, por nossas vidas privadas, que as condições gerais da civilização humana são outras. As noções de nudez e de corpo nu abrangem muito mais que simplesmente o prelúdio ao sexo. Eu quero ver se conseguimos, no cinema, as liberdades, os interesses e a curiosidade iconográfica que fizeram e fazem parte da pintura ocidental.

Quais noções de corpo estão presentes em seus filmes? A materialidade do corpo humano sempre foi de suma importância nos meus filmes. E houve diversas abordagens: como uma rica simbologia no filme *O cozinheiro...*, segundo as noções de Adão e Eva, o tormento do Inferno, a Ressurreição; ou como um manual de diferentes tipos fisiológicos em *A última tempestade*, no qual Prospero deve repovoar uma ilha no cenário de uma iconografia do corpo nu voltada ao Renascimento e ao maneirismo. Mas essa materialidade também pode ser vista em *Zoo—um z e dois zeros*, relacionada à parte interna quanto à parte externa do corpo—suponho que isto também esteja presente em *O cozinheiro...*, no qual as noções de comida e digestão e o canal da alimentação estão associados às concepções de sexualidade. Se pensarmos em termos darwinianos, as noções de digestão e o canal da alimentação foram substituídos em estágios evolutivos lentos, por noções de sexualidade. Não é por acaso que os moralistas associam excreção e reprodução a partes de uma anatomia explicitamente física, o que obviamente possibilita críticas às noções de corporalidade.

Nesse contexto, você poderia comentar o tema do canibalismo em seus filmes? Bom, o principal filme que aborda esse tema é *O cozinheiro...*, no qual o canibalismo aparece primeiro metaforicamente e depois literalmente. Eis como muitas vezes construo meus filmes: por exemplo, em *O livro de cabeceira*, a corporalidade e a escrita no corpo aparecem no início como uma metáfora que depois se transforma, perigosamente, em uma realidade literal. Para mim, **a noção geral do canibalismo como metáfora está fortemente associada ao fato de que, quando tivermos comido tudo que existe no mundo**—ou seja, quando tivermos explorado tudo e

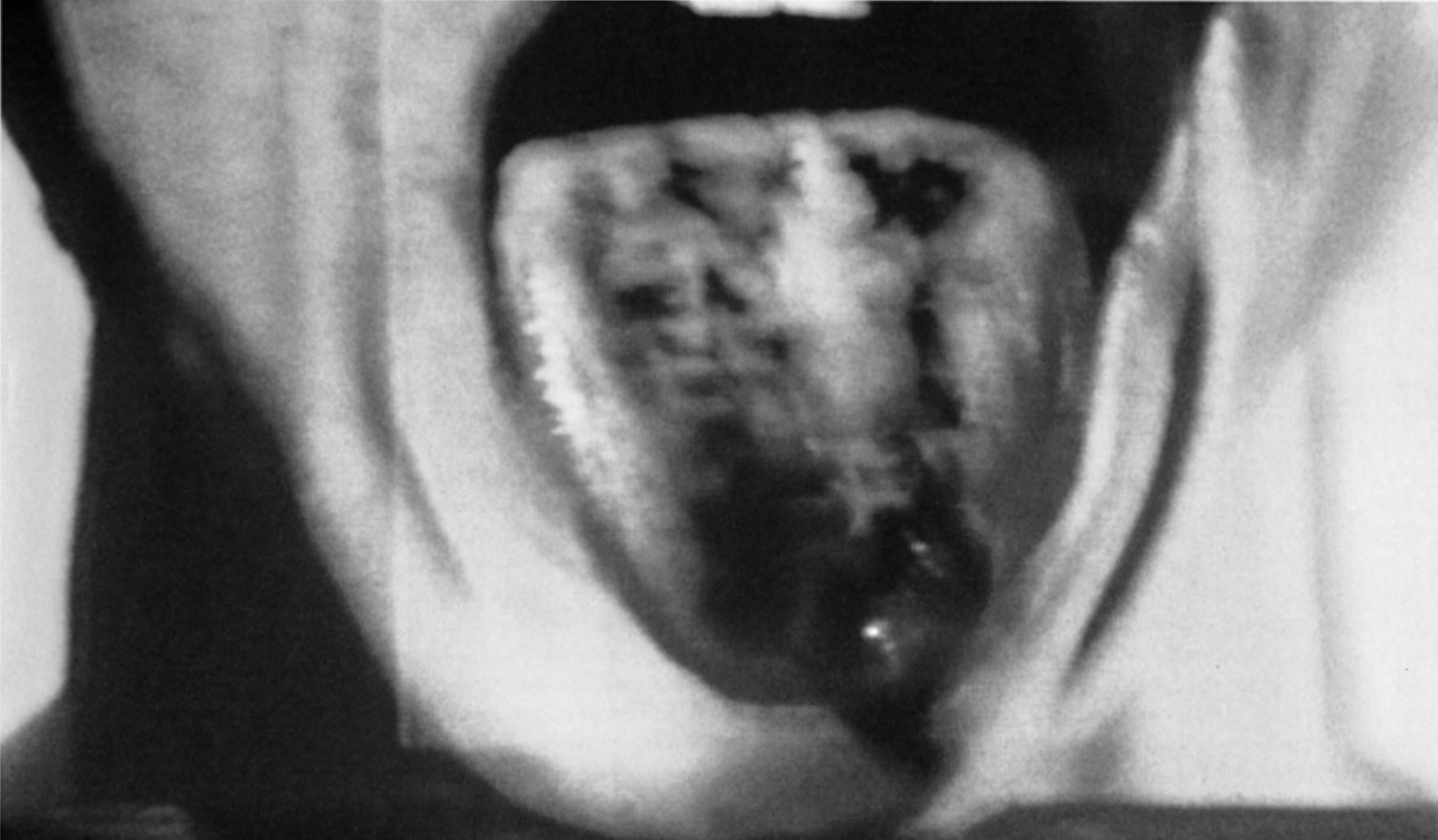
colocado tudo na boca como uma criança—, **terminaremos comendo-nos uns aos outros**. Nesse sentido, o filme foi uma crítica à Grã-Bretanha de Ms. Thatcher, cuja política se baseava na avidez e no egoísmo e era eminentemente negativa em relação a idéias de comunidade. Essa política obteve, rapidamente, vários seguidores na sociedade inglesa, egoístas ao ponto de praticar aquele tipo de canibalismo das formas extremas de exploração. Mas também existem outras conotações: por exemplo, na cena da Última Ceia Jesus diz: “Tome! Este é o meu corpo que será entregue por vós. Tomai-o em comemoração minha”. Tanto o capitalismo quanto o catolicismo giram em torno do canibalismo como metáfora e da noção de comer um eu físico. Jogo com todas essas atitudes, com todas essas idéias e com todas essas imagens nos meus filmes, especialmente em *O cozinheiro...*

Seus filmes abordam a sexualidade e a morte de maneira bem específica. Prazer e dor estão sempre relacionados, o prazer passa sempre pela mutilação. Você poderia elucidar essas abordagens?

Acho que todos nós somos—qualquer que seja nossa percepção, como sul-americanos, japoneses, australianos, africanos ou europeus—muito fascinados pela nossa corporalidade. O eu físico é a base dos nossos sentidos e da nossa apreciação do mundo. As noções do intelecto, as noções da alma e as formas de sensibilidade variam bastante de cultura para cultura e são, em certo sentido, muito, muito efêmeras. O corpo permanece conosco. O intelecto e o espírito mudam constantemente e com tanta freqüência que, de fato, temos praticamente um novo conceito intelectual a cada dia. Na filosofia francesa dos últimos sessenta anos, por exemplo, as opiniões intelectuais sobre moda mudam a cada fim de tarde.

Assim, o centro de nossas questões é o nosso próprio eu físico. Acho que devemos insistir nisso, apesar de essa imagem sempre ter feito parte da tradição ocidental e de fazer parte do fim do século XX. Nos últimos tempos, o culto ao corpo é extremamente forte num sentido comercial e capitalista, nas noções de corpo como fonte de dinheiro ou do que entendemos ser saúde, medicina e longevidade. Por exemplo, a idade do homem perfeito e da mulher perfeita é a de Cristo ou a de Alexandre, ou seja, 33 anos. Trata-se de uma idade que permite acreditar ainda num futuro otimista...

A noção do corpo físico é, absolutamente, de suma importância para nós. Acredito, sinceramente, que minha tarefa principal, que é o cinema, deve sempre procurar refletir sobre essa idéia—não de maneira asseada ou de forma sentimental e romântica, mas com os nossos olhos muito abertos. Há atualmente uma grande atividade—fora do cinema, nos âmbitos da literatura, da pintura e da escultura contemporâneas—profundamente interessada no



THE

BOOK OF SILENCE
O LIVRO DO SILENCIO

corpo em seus múltiplos aspectos. Gostaria que o meu cinema fosse parte dessa atividade.

Gostaríamos que você comentasse as representações do corpo em seus filmes. Acho que o cinema—e o que digo não é válido necessariamente para o cinema europeu, mas certamente para o cinema dominante, hollywoodiano, que percorre o mundo todo, de Pequim a Tóquio, Sidney, São Francisco—sempre promoveu a representação do corpo feminino jovem. São ignoradas, em sua grande maioria, as pessoas com excesso ou com falta de peso, as excessivamente velhas ou novas, as aparentemente “feias” ou que não correspondem aos estereótipos que a civilização ocidental desenvolveu no final deste século XX. Quero pôr todo mundo no meu cinema.

Sou um homem de idade mediana, meu corpo não é mais tão jovem, bonito e estruturalmente perfeito como talvez tenha sido, se é que alguma vez o foi. De certa maneira, eu quero ser representado. Todos nós fazemos parte de um mesmo fenômeno da corporalidade e não quero particularizar e, menos ainda, corresponder aos estereótipos que a moda e a cultura contemporâneas exigem. **O que eu quero é um uso onipresente do corpo em todos os seus aspectos, contendo tanto o de dentro quanto o de fora, o doente e o sadio, o mutilado, o deformado, o cego...** É toda uma enciclopédia fisiológica da humanidade. Vejo isso realizado em algumas pinturas do século XIV, como naquelas representações do céu e do inferno. Para criar essa enciclopédia no cinema, inspiro-me nas pinturas anteriores ao Renascimento, no qual foram criadas as noções do Super-homem e da Supermulher. Inspiro-me particularmente na obra de Van Eyck, na qual encontro uma grande tendência para os conceitos não-idealizados do corpo humano. Eu gostaria de gerar estes conceitos no cinema.

Colocamos essas idéias em jogo no último filme, *O livro de cabeceira*, no qual chegamos ao ponto de dizer que todos os textos do mundo foram criados pela materialidade de um corpo humano. Agora, porém, rompemos com esse laço mágico, pois estamos todos escrevendo em computadores. A conexão da imaginação e da inteligência com a cabeça e o ombro e o braço e a mão e a caneta e o papel está rompida. De certo modo, o filme fala desse rompimento entre a noção do corpo e do texto. E, se o corpo cria o texto—ironicamente, claro, e como metáfora—, então, em *O livro de cabeceira*, o texto deveria permanecer no corpo.

***O livro de cabeceira* representa elementos de uma cultura oriental. Qual foi a sua motivação para se aproximar dessa cultura? Como foi esse encontro?**

Busco um meio para juntar texto e imagem de maneira mais satisfatória. No Ocidente, perdemos a tradição oral: nossas idéias foram geradas—ao menos desde a invenção da imprensa—por textos escritos em oposição a tradições

orais. Ainda existe no Oriente, certamente no Japão, a tradição da caligrafia e da escrita em hieróglifos, nos quais não há esse tipo de divisão, pois um hieróglifo japonês é, ao mesmo tempo, imagem e texto: pode ser lido e pode ser visto. É muito sofisticado e a noção de imagem é muito próxima à de texto. Em *O livro de cabeceira*, eu queria examinar a relação entre o que pode ser lido e o que pode ser visto e **experimental**, concomitantemente, **o potencial de juntar texto e imagem no cinema**. Não tenho certeza se pude levar essas idéias muito longe, acho que é preciso ser muito mais experimental. Nos próximos filmes, quero ver se há um modo pelo qual esse intercâmbio pode ser mais sofisticado para formar a base de um novo cinema.

O seu trabalho pode ser considerado uma pesquisa sobre o cinema e sua relação com outras mídias? Após 104 anos de existência, acho que o cinema perseguiu todo o tipo do que considero irrelevâncias, e não chegou a desenvolver-se de maneira verdadeiramente cinematográfica. O cinema ainda imita muito o teatro e, mais ainda, a literatura. De tal forma que eu diria, num momento pessimista, que **ainda não vimos cinema... Vimos até agora teatro filmado e, principalmente, textos ilustrados**.

Eu me formei como pintor e acredito que o cinema seja, sobretudo, uma arte visual, e não uma arte literária ou textual. Por isso, lamento ver com frequência que o cinema não se inspire na produção de imagens, mas pretenda simplesmente ilustrar um texto. O que não é suficientemente bom para a literatura e menos ainda para o cinema. Sou muito cético em relação à narrativa, pois não considero o cinema uma mídia narrativa. Se você quer escrever uma história, seja um escritor ou um romancista, não um cineasta. Acho também que as restrições do que eu chamo de tirania do quadro, que prende tudo num espaço bidimensional, geraram uma situação lamentável que felizmente, graças às novas mídias, está sendo explodida agora.

Gostaria de encontrar uma maneira de introduzir no cinema todas as coisas que têm uma tradição histórica muito mais longa de produção de imagens ocidental, pois não conheço profundamente a arte oriental. Certamente em relação à tradição imagética ocidental, deveríamos examinar todas as centenas de milhares ou dezenas de milhares de imagens dos últimos três mil anos. E deveríamos utilizá-las no cinema com a mesma intensidade que dedicamos a textos escritos.

Como o seu cinema contribui para as práticas da representação no começo do século XXI? Potencialmente, o cinema é uma mídia extraordinária. Porém, esse potencial não está sendo suficientemente aproveitado. O cinema vem sendo usado basicamente para ilustrar textos, para criar noções de naturalismo e de realismo. Certamente gostaria de ver essas coisas todas, porém transmutadas num novo tipo de cinema.

Acho que existem quatro tipos de tiranias que devemos superar. Já mencionei duas: a do quadro e a do texto. Penso que há também a tirania do ator. Mas a mais importante é a tirania da câmera. **A câmera sempre nos diz como o mundo real é atraente, real e fascinante, que nunca podemos pôr na tela.** Em certo sentido, devemos começar novamente do início. Posso oferecer duas citações: Picasso disse que pintou o que pensou e não o que viu; e Eisenstein, quando encontrou Walt Disney na Califórnia, disse que Walt Disney era o único que verdadeiramente fazia filmes. Podemos deduzir de ambas citações que devemos começar a fazer cinema a partir de uma tela negra vazia. Ou seja, não se deve partir, essencialmente, do mundo real, mas das nossas imaginações ou do mundo real concebido pelas nossas imaginações. Acredito, sinceramente, que, com todas as novas tecnologias, o editor é o rei e que o câmera não é mais tão importante porque o editor pode remanipular o mundo completamente. Estamos diante do início de todo um metacinema novo que pode criar uma nova mídia e um novo produto. Esta criação deve ocorrer de forma totalmente autônoma, sem estar associada a noções preconcebidas da cultura ocidental do século XIX.

Gostaríamos que você comentasse a idéia de que a pintura eletrônica é a única capaz de processar emoção, memória e imaginação simultaneamente.

Penso que há potenciais enormes da nova mídia para abordar essa idéia. A noção de uma mídia misturada se aproxima de nossas vidas complicadas, mas isso não quer dizer, de maneira alguma, que seja excludente: em torno de 1430, a pintura narrativa de Van Eyck foi capaz de abordar muitos significados simultaneamente. Cada artista deve tomar muito cuidado e usar e experimentar a tecnologia de seu tempo. Em nossa era revolucionada pela TV, a tecnologia está essencialmente associada à eletricidade.

As novas tecnologias me atraem porque nos oferecem novos meios para analisarmos a condição humana. Mas isso se refere apenas a um lugar particular, histórico. Tenho certeza de que em cem anos a tecnologia atual estará ultrapassada. Penso que as invenções tecnológicas deste século são apenas meios que não são mais sofisticados que a caneta no meu bolso. A imaginação humana será a força diretriz—uma força real e preciosa—qualquer que seja a tecnologia.

Quais são seus projetos atuais? Há vários projetos. Você me ligou aqui numa ilha de edição em Amsterdã, onde estamos editando uma versão complicada da ópera *Rosa* que fiz no ano passado e que aborda a morte de um compositor uruguaio em 1953. Estou também fazendo uma série de pinturas para uma exposição minha agendada para o final deste ano em Bruxelas. Mas o projeto mais recente é bem grande, tanto em relação ao conteúdo quanto à forma e, de fato, quanto à distribuição. Esperamos fazer quatro filmes de



duas horas cada, uma série de CD-ROM's, entrar na Internet e também realizar séries para a TV. O nome do projeto é *A maleta de Tulse Luper* (*Tulse Luper's suitcase*); Tulse Luper é um *alter ego* que inventei há muitos anos, quando comecei a fazer filmes. Mas o projeto terá ainda um outro título, que será simplesmente *Urânio* (*Uranium*). Tudo se baseia no número atômico de urânio, que é 92: 92 eventos, 92 episódios, 92 personagens e também 92 maletas—com a maleta do título.

Sinto que a maleta é uma metáfora extraordinária para o fim do século XX, no qual tantas pessoas estão no caminho. Na América do Norte dificilmente se encontra alguém que ainda more no lugar onde nasceu. Supõe-se que na China há 25 mil jovens que se mudam para as maiores cidades todos os dias do ano. E sabemos do tumulto no centro da Europa: quando o muro de Berlim caiu, as pessoas começaram a se mudar, colocando suas coisas numa maleta e viajando rumo a novos lugares. Estamos falando de um mundo em movimento.

Suponho, porém, que ao analisarem o século XX daqui a duzentos ou trezentos anos, talvez os historiadores vejam o século XX como o século do urânio: responsável pelas ansiedades, pelo fim da Segunda Guerra Mundial com a bomba de Hiroshima, mas também pelos anos todos da Guerra Fria de 1945 a 1989, quando o muro de Berlim caiu.

Não quero fazer um documentário histórico, de maneira alguma. Tomaremos um detalhe muito pequeno deste panorama: no meu caso, serão 92 personagens para exemplificar todo tipo de noções sobre o século XX. Trata-se de um projeto gigante que iniciaremos em breve.

Ainda tenho outra ópera em Amsterdã, que se chama *Escrevendo para Vermeer* (*Writing to Vermeer*), o holandês que pintou principalmente mulheres escrevendo ou recebendo cartas. Para este novo milênio queremos fazer uma ópera que fala da serenidade e da calma contra o contexto da violência. Por isso nos baseamos em Vermeer, que conseguiu gerar uma grande aura de serenidade e de ordem em suas 26 pinturas, uma obra pequena que produziu em torno de 1670. Como você pode perceber, temos vários projetos e muitos deles têm algo em comum.

Evelyn Schuler é integrante do corpo editorial da **Sexta Feira** e Thomas H. Lehmann é docente responsável pelo estúdio de vídeo da Universidade de Basel (Basel/ Suíça) e recém-doutor com uma tese sobre o olhar em Goethe e em Greenaway.

curtas e médias

Caro telefone (Dear phone) 1977, duração: 17 min., produção: Peter Greenaway

H is for house 1973, duração: 9 min.

Intervalos (Intervals) 1969, duração: 7 min., produção: Peter Greenaway

Janelas (Windows) 1975, duração: 4 min., produção: Peter Greenaway

O aperto de mão de Hubert Bals (Hubert Bals handshake) 1989, duração: 5 min., produção: Allarts Enterprises

Refazendo detalhes verticais (Vertical features remake) 1978, duração: 45 min., produção: Peter Greenaway, Arts Council of Great Britain, música: Michael Nyman

Uma caminhada pelo "h" (A walk through "h") 1978, duração: 41 min., produção: BFI, música: Michael Nyman

longas

A barriga do arquiteto (The belly of an architect) 1987, duração: 105 min., produção: Callender Company, film Four International, British Screen, Sacis, Hemdale

A última tempestade (Prospero's books) 1991, duração: 123 min., produção: Llarts, Cinea, Camera One, Penta film, co-produção em associação com Elsevier Vendex film, film Four International, Vpro, Canal Plus e NHK

Afogando em números (Drowning by numbers) 1988, duração: 108 min., produção: Allarts Enterprises, film Four International, Elsevier Vendex film

O bebê santo de Mâcon (The baby of Mâcon) 1993, duração: 120 min., produção: Allarts Enterprises, Ugc-la Sept, Cine Electra, Channel Four, Filmstiftung Nordrhein Westfalen, Canal Plus

O contrato do desenhista (The draughtsman's contract) 1982, duração: 108 min., produção: BFI e Channel Four Television, música: Michael Nyman

O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante (The cook, the thief, his wife and her lover) 1989, duração: 120 min., produção: Allarts Enterprises, Erato Films Inc.

O livro de cabeceira (The pillow book) 1995, duração: 123 min., produção: Asander & Wigman Productions, Woodline films and Alpha films em associação com Channel Four films, Studio Canal Plus e Delux Productions

The falls 1980, duração: 185 min., produção: BFI, música: Michael Nyman

Zoo—um z e dois zeros (A zed and two noughts) 1986, duração: 112 min., produção: BFI, Channel Four Television, Allarts Enterprises e Artificial Eye, música: Michael Nyman

Paulo Menezes



ESTOU MUITO PELADA!

Esta frase, pronunciada no *reveillon* de 1997 numa praia em Ilha Grande, e de autoria sempre vigorosamente negada pela autora, fez-me pensar de maneira prolongada nas várias dimensões de significado que explicita, bem como nas inúmeras outras que nos furta, ao mesmo tempo, ao olhar e ao pensamento.

Numa primeira aproximação, qual seria a diferença entre o estar nu e o estar pelado, ou, mais propriamente falando, entre o nu e o pelado? A palavra nu, segundo o *Aurélio*, vem do latim *nudus*, que significa sem vestimenta, sem roupa, como também, despojado, destituído. Pelado, por sua vez, vem de pelar, cuja origem seria pêlo+ar, numa primeira acepção, tirar o pêlo, incluindo-se aqui também os cabelos, ou, numa segunda, pele+ar, tirar a pele ou casca. Escalpelar, nesta direção, parece ser uma junção dos dois sentidos pois significa tirar a pele da cabeça, o que acabaria incluindo os cabelos que por ventura ali ainda estivessem.

Nesse contexto, uma primeira diferença entre os dois termos parece surgir do fato de que ficar nu significa a retirada de algo que não era parte de nossa natureza, sendo, portanto, exterior ao nosso corpo, e que, mais precisamente, nos devolveria à nossa condição primeira e primeva—no limite, uma recuperação de nossa forma de origem, de nossa primeira maneira de

estar no mundo, de nosso momento inicial como ser autônomo, no sentido de desligado fisicamente de um outro que nos dê as condições de vida, por mais que continuemos dependentes de alguém que nos dê agora um outro tipo de provisões para que continuemos a subsistir. Pelado, por sua vez, remete-nos a uma outra direção interpretativa. De início, seja como tirar pêlos ou como tirar a pele, em ambos os sentidos estamos sendo privados de algo que faz parte de nosso próprio corpo, de nossa própria natureza física, algo que, no limite, acompanha-nos desde o nosso nascimento. Mesmo assim, estamos defronte de duas atividades de profundidade diferente, pois se tirar os pêlos (ou cabelos) significa arrancar algo que parece extrapolar a nossa superfície e que, portanto, pode ser arrancado sem nos “descobrir”, o mesmo não poderia ocorrer no caso de um “tirar a pele”, onde nossa própria superfície seria arrancada, começando a mostrar, finalmente, o que teríamos “por dentro”. Daí decorre que, se pelado pode significar arrancar pêlo ou pele, o ato de arrancar ou tirar varia do depilar na primeira acepção ao esfolar na segunda. Com isso, podemos ver que do nu ao pelado estamos realizando um trajeto que vai do exterior para o interior do próprio corpo, de um apêndice de vestuário à nossa própria “cobertura” natural.

Mas, o que me parece realmente fascinante, em todo esse trajeto, é a terceira palavra ali proferida, que acaba por nos forçar de maneira decidida

a olhar aquela frase de um modo que vá além dos limites do puramente fisiológico. “Estou muito pelada” parece proferir uma grande redundância, a partir do momento que se refere a um estado do qual aparentemente não se poderia passar. Difere, portanto, de uma frase que poderia ser lida no mesmo registro — “estou ligeiramente grávida” — que se remete, esta sim, a uma realidade bipolar à qual existe ou não existe um pertencimento. Ou se está grávida, ou não se está, fisiologicamente falando¹. No nosso caso, o muito pelada — o estar pelada em excesso ou o estar abundantemente pelada — parece nos mostrar camadas sucessivas de possibilidades de exposição do corpo para além de seus limites propriamente biológicos, pois é evidente que não se trata de uma autópsia, além do fato curioso de que os corpos sem vida, os cadáveres, não se apresentam a nós pelados, e sim pura e simplesmente nus, quando não vestidos. Portanto, o pelado, que parece ser uma característica dos corpos humanos vivos, não mais nos deixa escapar de enfrentar uma questão que aqui estava latente o tempo todo e que se refere à dimensão cultural que envolve a existência e a percepção dos corpos no mundo. Por outras palavras, a existência de um corpo pressupõe um “estar no mundo” por meio de um corpo determinado e único no espaço e no tempo. Ou seja, a pergunta que se faz é se o corpo poderia ser pensado como entidade puramente biológica, “como a substância física, ou a estrutura, de

cada homem ou animal”, ou, de maneira mais contundente e muito mais clara, “a parte material, animal, ou a carne, do ser humano, por oposição à alma, ao espírito”, como nos diz o *Aurélio*. Aqui temos, de maneira exemplar, a assertiva de classificação das coisas tão ao gosto do positivismo e de sua separação radical dos domínios que constituem o mundo. Essa perspectiva envolve ainda um abandono de tudo o que seria peculiar às aparições individuais desses corpos, para que deles restasse apenas o que têm de mais geral e genérico, relegando ao campo do impertinente o fato de que não existem dois corpos nem mesmo biologicamente iguais, marcados que são internamente por mudanças temporais e, entre si, por diferenças também espaciais.

Mas a frase que nos estimula parece negar esses lugares estanques a que foram relegadas as coisas e as palavras que as nomeiam, deixando para nós o problema de perceber as dimensões que ignora e aniquila. Como pensar o corpo, sem pensar simultaneamente em prazer, erotismo, sexualidade, e mesmo procriação — ato reduzido a uma mera operacionalidade prática e, por que não dizer, técnica, pela ciência médica. Será que não era para isso que nos alertava Marcuse, quando disse que “muito antes de as forças especiais e não-assim-tão-especiais estarem fisicamente treinadas para matar,

1 É evidente que deixamos aqui de lado fenômenos como a “gravidez psicológica”, por não estarem nos limites de nossa discussão.

queimar e interrogar, os seus espíritos e corpos já estão treinados para ver, ouvir e cheirar no outro não um ser humano mas um animal—animal contudo sujeito a castigo total” (1977:102)? Como pensar os corpos sem vigiá-los ou puni-los, como nos mostrou Foucault (1980;1981), sem pensá-los em suas relações com o poder, sem problematizá-los nos desdobramentos de sua sexualidade e dos valores que definem em cada época o que nela é bom ou mau. Lembremo-nos de Nietzsche: “o que uma época considera mau é, constantemente, uma sobrevivência anacrônica de algo que foi julgado bom antigamente, o atavismo de um ideal mais antigo” (1989:92).

Como não pensar em todos esses problemas, após ver *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, filme de Peter Greenaway?

Existe uma certa recorrência de ponto de partida nas imagens que retratam os corpos na pintura, desde o Renascimento. Diferentemente da estatuária grega, que nos relegou os mais variados exemplares de corpos masculinos², a arte dos pincéis parece ter deslocado seu interesse predominantemente para o sexo oposto. A mulher, elevada ao lugar primordial de eterno modelo, transforma-se em referência dos olhares não só do pintor que as registra, mas, e principalmente, dos olhares posteriores que atija, que atrai para si mesma. Como não lembrar dos ícones desse processo, as famosas Vênus de Tiziano e de Velázquez. Ambas estão deitadas sobre um

leito coberto por lençóis brancos, ligeiramente de lado, a oferecer a mais ampla visão das formas arredondadas que constituem os seus corpos claros. O curioso dessas pinturas é o fato de que essas mulheres têm os seus olhares dirigidos àqueles que agora as contemplam, constituindo assim uma relação de cumplicidade entre elas, nós e o pintor³. A Vênus de Velázquez, por estar pintada de costas, a nos mostrar as nádegas, utiliza-se de um artifício genial para conseguir o mesmo efeito, com a introdução de um anjo que está ali com a única função de segurar um espelho para que Vênus olhe para nós e nos atraia de maneira irresistível. Afinal, não é Vênus, a deusa dos prazeres, que ao arrastar Tannhäuser para seus braços impede de maneira definitiva que ele realize seu amor por Elisabeth, na ópera de Wagner? Talvez, a mais contundente de todas, pelas inversões que propõe, seja a “Vênus” de Manet, Olympia, elaborada exatamente na mesma posição da de Tiziano. Apresenta, entretanto, uma mudança curiosa. Se no pé da cama de Tiziano víamos um cachorro, símbolo de fidelidade, em Olympia vemos um gato, na verdade quase um esboço de gato, com os pêlos eriçados. O gato, como sabemos, é o oposto do cachorro, aparecendo aqui como um elemento de

2 É uma louvável exceção que confirma a regra a mais que famosa Vênus de Milo, no Museu do Louvre.

3 Ver sobre esse tema o interessante ensaio de John Berger (1980:49–68).



O PÊNIS DE Milhão Dólares



INCRÍVEL

JOHN BOBBITT

TE O PÊNIS

ENTADO PELA

HER FEZ

IMPLANTE

VAI DIZER

FUNCIONA

ENTREVISTA
EXCLUSIVA

HISTÓRIA

S AVANN

O QU
HÁ PO
TRÁS D
SUICÍDIO

E MA
DIEDR
HOLLA

ROXAN
BLA

ASI
CARRE
LEN
HEFN



devassidão. Só que, aqui, o olhar de Olympia não induz à passividade de se deixar contemplar. Pelo contrário, questiona o olhar possessivo do macho ao afirmar seu lugar como controladora de seu mundo e de todos os que ali adentram. Diferentemente das outras que se colocam para serem possuídas pelo olhar, Olympia penetra com seu olhar decidido a moralidade da contemplação dos corpos femininos nus.

O filme de Peter Greenaway coloca-se como uma areia movediça no meio destas proposições.

Em *O cozinheiro...*, tudo é montado e parece funcionar por contrastes, associações e inversões. O lugar central de suas ações é o grande salão de refeições de um restaurante inglês chamado, e não por acaso, Le hollandais. Tudo lá, no restaurante e no filme, é cuidadosamente construído como referência explícita à pintura holandesa. Esse salão principal tem como cor fundamental um vermelho intenso, que cobre seu chão, suas paredes, suas cortinas de veludo e as toalhas de suas mesas. A isso se somam as roupas de todos os que ali estão, invariavelmente combinações desse mesmo vermelho e preto, com leves e fugazes brancos que despontam em alguns lenços e rendas nas camisas e paletós. Este salão tem uma decoração rebuscada e redundante, com elementos que se repetem uns sobre os outros, todos arredondados, todos emaranhados, todos excessivos, em detalhes e

em aparições, o que acaba por criar ali um clima pesado e, às vezes, sufocante. Parecemos nos mover dentro de um ambiente laboriosamente construído para nos pegar de chofre pela invasão que perpetra em todos os nossos sentidos. A câmera, que não se cansa de passear entre suas mesas, mostra-nos, com vagar, uma interminável sucessão de minúcias. Podemos deliciar nossos olhares com mesas onde se dispõe, de maneira cuidadosa, uma parte da natureza morta—gansos, patos, faisões, maçãs, uvas— cuidadosamente distribuída e arranjada, como poderíamos apreciar em uma pintura de Willem Kalf. Em um canto do salão, por excesso de zelo de se fazer compreender, apresenta-se uma tela de Frans Hals, *O banquete dos oficiais da Companhia de São Jorge*, de 1616, numa curiosa inversão que acaba fazendo o quadro parecer uma decorrência absolutamente natural da sala na qual se encontra. Os trajes dos personagens que por ali passeiam reforçam essa sensação, mais por indução do que por imitação, pois seguramente não são trajes de época os desenhados por Jean-Paul Gaultier.

O filme todo se passa em espaços circunscritos, na sua maior parte o próprio restaurante, com breves aparições de seu estacionamento, de um hospital e de um depósito de livros. Mas até mesmo este estacionamento nos é apresentado como um espaço recluso, fechado, asfixiante, angustiante.

Cada espaço apresenta uma cor principal que redobra as cenas que ali

acontecem, construindo e ressaltando o seu significado. O grande salão, como já vimos, é predominantemente vermelho, cor da paixão, do sexo, mas também do sangue, além de preto, cor da morte. De lá decorrem seus espaços correlatos, que vão ter a cor das emoções que ali se desencadeiam. O estacionamento é escuro e azulado, lugar frio de poucas ações, mas todas elas contundentes em seus desdobramentos. A cozinha é esverdeada, ampla e espaçosa, lugar genético essencial e, portanto, de cor neutra, colocando-se como o centro de irradiação de tudo o que iremos observar no decorrer do filme. E ali se gera a energia vital que mantém todos nós vivos (a comida). Outras cores tornar-se-ão significativas com o passar do filme, como veremos mais à frente.

O enredo da história é aparentemente banal, mostrando o contraste entre um rico, proprietário de um restaurante, mal-educado, inculto e desprovido de qualquer gosto, Albert Spica (o ladrão), e seu *chef*, Richard (o cozinheiro), um refinado *restaurateur* francês, que elege Georgina (a esposa) como sua preferida, por ser ela a única pessoa diferenciada naquele meio: mulher sensível e capaz de apreciar a sofisticação de seus magníficos dotes culinários.

O filme desdobra-se em uma sucessão de jantares que marcam o passar do tempo pelos cardápios que anunciam, para nós, o menu de cada dia.

É o único suporte temporal que nos permite recompor a trama no tempo e, nele, os tempos de cada um. Esses jantares transcorrem de maneira quase ininterrupta, transformando-se na espinha dorsal da história que nos será contada. A forma assumida pela narrativa redobra aquilo que vimos no cenário, que aparentemente se faz sempre igual, mas que ao mesmo tempo nunca cessa de se transformar.

A primeira cena do filme, escura e confusa, anuncia-nos de maneira inequívoca, como depois veremos, as várias dimensões que nossa trama pretende esmiuçar. É uma cena um tanto quanto bizarra. Vemos nosso "anfitrião", no meio do estacionamento, juntamente com seus capangas, arrasando aos gritos o dono de um outro restaurante que se negou a pagar a "proteção" exigida por ele. O final dessa cena é exemplar, ao vermos serem arrancadas suas roupas enquanto Spica começa a fazê-lo comer os excrementos dos cachorros que ali estão, latindo o tempo todo. Momentos depois de ser deixado pelo bando, Richard coloca o homem em uma cadeira e o lava na porta da cozinha, reforçando a idéia de ser aquele lugar um espaço de purificação, não apenas dos alimentos que ali se transformam em deliciosas iguarias, mas também, e principalmente, daqueles que delas se servem e que conseguem apreciá-las. Essa acepção se reforça momentos à frente, quando ouvimos uma voz muito aguda e adolescente, que provém

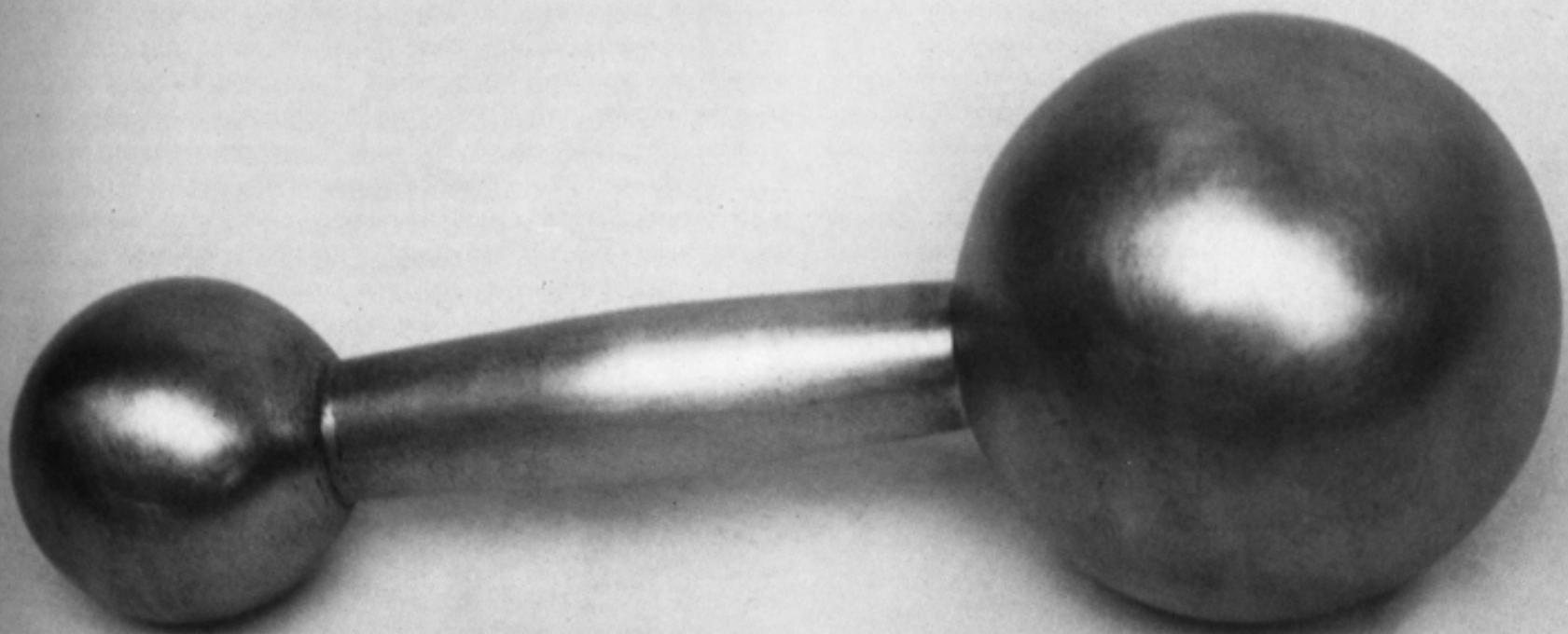
de um garoto de cabelos de um loiro quase branco. Iluminado por trás, seus cabelos transformam-se em uma auréola em torno de sua cabeça, como a abençoar os versos que ele canta de maneira extremamente penetrante: “tenha pena de mim, tenha pena de mim, apague meus pecados, me purgue com hissopo, e eu serei puro, e eu serei puro, me lave e serei mais branco do que a neve...”. Tudo isso nos induz a acreditar que estamos prestes a ver uma grande purificação.

Spica é grande e relativamente gordo, mal colocado nas roupas finas que ele utiliza de maneira desajeitada nesses jantares e que poderiam disfarçar suas maneiras rudes e indelicadas se também se esforçasse em não abrir a própria boca. Sempre grosseiro, sempre falando alto em qualquer lugar do restaurante, nosso proprietário é a antítese de Richard (o *chef*), em todas as suas dimensões. Ele se coloca como o dono de tudo e, como não poderia deixar de ser, de todos que ali participam desta ceia interminável, ou quase interminável, como veremos no final. É impressionante perceber que nenhuma de suas frases parece apropriada aos lugares nos quais são proferidas. Estão sempre lá para nos lembrar continuamente da distância que separa este mundo do “ser proprietário” e aquele longínquo, e hoje aparentemente sem sentido, mundo da cultura, aqui materializado pela sofisticação propiciada pela culinária e por alguns dos clientes do restaurante, em especial por

Michael (o amante), que é sempre acompanhado em suas refeições por livros encadernados também em vermelho.

Em uma das primeiras cenas, vemos Spica tentando levar à frente uma empreitada que percebemos, rapidamente, ser inglória: aprender a falar francês, para melhor compreender o que se come no restaurante que acabou de comprar. Mas, ao ler o nome dos pratos do cardápio, como um papagaio tentando dar um ar de “refinamento” às suas palavras, acaba por cair na curiosa armadilha lingüística propiciada pela suave diferença sonora que separa *poisson* de *poison* e, portanto, peixe de veneno.

Spica é um mar de grosserias e de brutalidades que se repetem sem cessar durante a sucessão de cardápios e de jantares. Mas é interessante perceber que suas frases, recheadas de eternos impropérios, repetem-se sem nunca se repetir propriamente, como uma sucessão de pinceladas barrocas que se somam sem nunca recobrir o mesmo lugar. O que importa, no limite, não são as frases que se seguem, mas seu efeito de conjunto, suas articulações em torno de um conteúdo que vai se tornando cada vez mais explícito, denso e profundo, com o passar dos jantares. Todas essas evoluções são acompanhadas pela música de Michael Nyman, que, salvo em dois momentos, repete-se durante todo o decorrer do filme. Repete-se, apenas em termos, pois nunca é realmente a mesma, apresentando variações



minimalistas a partir de um mesmo tema, como o fazem também o cenário e as atitudes de Spica em relação a Georgina⁴.

Logo nas primeiras cenas, temos uma amostra da "elegância" de Spica no trato de sua companheira. Ao pronunciar de forma equivocada que gostaria de ter *poison* como jantar, Georgina corrige-o dizendo que o que ele deseja é *poisson*. A reação de Albert é imediata, batendo sem cessar o cardápio que segura no rosto de Georgina, para visível constrangimento de Richard e deleite de seus asseclas. Ele sempre a trata como se ela nada mais fosse do que um daqueles pratos com os quais ele se refastela a cada refeição. Na verdade, é primordial para todo o desenrolar das ações do filme a tensão criada pelo fato de que Spica passa toda a primeira metade do filme até que descobre o amante de Georgie (como ele a chama) ensinando aos seus pulhas como eles deveriam se comportar em um ambiente de requinte e luxo, com o qual visivelmente não estão acostumados. Assim, nada mais contundentemente esdrúxulo do que ver Spica ensinando aos outros as "boas maneiras" que ele mesmo não têm.

Tomemos, como ilustração, algumas das frases proferidas por Spica durante o filme, para refrescar a memória de nossos leitores. Logo na primeira vez que entram na cozinha do restaurante, no momento em que Georgina se dirige para o salão, Spica grita, no meio de todos, que é para ela "levantar a

saia para esquentar o assento" da cadeira. Quando ela retorna de uma de suas "idas ao banheiro", Spica pergunta a ela se "limpou o assento antes de colocar a bundinha, pois eles são como campos minados". Lembra a todos, em uma fala memorável, que uma de suas "amigas" havia sentado em uma privada onde havia resíduos de ácido de bateria e que, em virtude dos furúnculos que cresceram em suas nádegas, nunca mais havia podido fazer *striptease* de costas. Em um momento em que tenta demonstrar sua "cultura", nosso anfitrião nos diz que as vacas bebem duas vezes o seu peso de água por dia, e que é por isso que elas possuem "tetas grandes", como as de Georgina. Ao falar isso, levanta-se e enfia a mão no seio de sua mulher, por baixo do vestido, para por fim exclamar a todos não ter a menor idéia das razões pelas quais ela está sem sutiã. Por fim, em outra cena crucial, quando "apresenta" Michael a Georgina, Spica a faz repetir, para mostrar o que ela é, quanto gasta com ela por semana: quatrocentos libras com roupas, quarenta com gasolina, além de freqüentar os melhores restaurantes e usar roupas estupendas, ao que Georgina em desafio diz que também vai a um bom cabeleireiro, a um bom dentista e a um bom ginecologista, que lhe disse que não poderia mais ter filhos porque os três abortos que ela fez prejudicaram de maneira irreversível o seu corpo. Diante da ira de Spica, Georgina completa que, por ser infértil, é o que se pode chamar de uma "boa foda".

O momento de inflexão de nossa história é o romance entre Georgina e Michael, que vai detonar todos os outros acontecimentos num filme no qual as cores são definidoras de condições e de estados emocionais. Apenas dois personagens transitam pelos espaços sem terem alteradas as cores de suas roupas. Richard, sempre vestido em um branco impecável, e Michael, sempre em seu terno e gravata vermelhos e camisa branca. O fato de suas roupas permanecerem sempre da mesma cor reforça seus lugares centrais, eixos pelos quais transitam todos os outros personagens, bem como seu papel como desencadeadores de descontinuidades que vão desgovernar a estabilidade grotesca das relações entre Spica e aqueles que o cercam, até o trágico desfecho. São eles que realçam em Spica o contraste com o gosto que ele não tem e a capacidade de amar e ser amado que ele nem desconfia não ter.

Uma cena exemplar dessa primeira proposição é aquela na qual Spica mostra a todos o "maravilhoso" néon que mandou executar para a fachada do restaurante. Cafonismo exagerado que termina em escuridão⁵.

A sua forma de "amar" Georgina, por sua vez, faz-se emblemática num curioso monólogo logo no começo do filme. Albert, conversando com a sua trupe, diz a todos que é um artista "quando se trata de juntar negócios e prazer. Dinheiro é negócio, comer é prazer... e Georgina é meu prazer também, só que um prazer mais particular do que encher a boca e alimentar os

esgotos, embora ambos estejam relacionados, pois as partes nobres e as partes abjetas do comer e do sexo são tão próximas...". Completa sua frase afirmando que "as partes internas de Georgina se comparam a comida". Na verdade, isso é uma pista para compreendermos porque tudo aqui parece se passar no lugar errado, quais tipos de "comida" Spica leva para a mesa e para a cama e o porquê de sua mesa no restaurante, em alguns momentos, parecer-se mais com uma latrina do que com qualquer outra coisa. Deixa claro, também, que para ele comida e sexo são a mesma coisa, que ele trata do mesmo jeito e que ele aprecia com o seu mesmo paladar inexistente. Isto nos leva a imaginar que ele faça sexo da mesma maneira como enche a barriga⁶. Afinal, saberemos de suas "preferências" sexuais apenas quando Georgina conta, a um Michael já morto, que Albert lhe batia constantemente,

4 Aqui se juntam todos os elementos imagem, cor, e som (diálogos e música) que marcam a temporalidade dos personagens do filme. Se Spica está preso na mesmice, ao voltar sempre igual para o mesmo lugar, como ele bem expressa na cena final ao tentar a reconciliação com Georgina, os outros, que como tudo parecem não sair do lugar, também voltam sempre, mas voltam sempre diferentes, de uma maneira que Spica não compreende e nem mesmo percebe.

5 A cena que se segue, na qual todos seguram pratos com velas acesas, faz com que pensemos imediatamente em quadros de Georges de La Tour, a exceção que confirma a regra.

6 Albert parece levar ao extremo o fato de que, em quase todas as línguas, o verbo utilizado para a alimentação e para o sexo seja o mesmo: comer.

que fazia com que ela limpasse suas...[fezes]⁷ com toalhas quentes, e que se divertia utilizando dentro dela os utensílios que carregava em sua maleta: uma escova de dentes, uma colher de madeira, um trem de plástico e uma garrafa de vinho, novamente associando sexo à comida e, portanto, mesa à cama, incluindo sempre uma certa escatologia.

Nesse contexto, o banheiro aparece, e por contraste, como o outro lugar essencial e, portanto, desencadeador de ações e de sentimentos, como é a cozinha e seus anexos. É completamente diferente dos outros ambientes do restaurante, sempre cheios de coisas e pessoas. Ao contrário do que se poderia esperar, ele é absolutamente *clean* em sua economia de decoração e detalhes, além de ser o único lugar onde tudo aparece em cores totalmente brancas: o chão, as paredes, as divisórias, a pia, os vasos sanitários e os mictórios⁸. Curiosamente, o lugar onde se espera encontrar os dejetos e os fluidos indesejáveis com os quais sobrecarregamos nossos corpos aparece como um espaço imaculado e purificador. Não é à toa que seja justamente no banheiro que se dê a primeira relação (incompleta) entre Georgina e Michael. É o lugar que detona em ambos o calor da paixão singela que a tudo desafia e que, por sua simplicidade ingênua, por desconsiderar os riscos que comporta, acaba por levar à morte.

As outras relações entre ambos acontecem nos meandros da cozinha,

primeiro onde se guardam os pães, depois onde estão os queijos e salames e por fim onde estão as aves. Sempre banhados por uma luz quente, amarelada, esses espaços se recolhem em júbilo, desdobrando-se no aconchego que parecem compartilhar com os amantes e que envolve seus corpos nus dourados. São lugares que também associam a comida ao amor, mas de uma maneira muito diferente da que vimos até então. Ali, são apenas pré-dejetos que se engolem para serem excretados depois, corpo e comida, sexo e fezes alimentando os esgotos da existência. Aqui, a comida e o sentimento são nutrientes do espírito e fontes de vida, como os livros e os queijos. Não é por acaso, em consequência, que as cenas de amor entre ambos são intercaladas por outras que nos mostram facas que cortam, de maneira cuidadosa, os legumes que nutrirão os corpos dos clientes no jantar. São, portanto, espaços primordiais que ressaltam o tempo da criação, da gênese, do envolvimento e do metabolismo que dissolve dois corpos em um só.

7 Ela não consegue pronunciar.

8 Não podemos deixar de ressaltar que a própria ergonomia do sanitário masculino acaba induzindo esta percepção, pela arquitetura curiosa dos quatro mictórios dispostos em cruz, fazendo com que os que os utilizam sejam obrigados a se olhar ao mesmo tempo. Não é necessário dizer que isso causaria um constrangimento genial levando, no limite, à impossibilidade de concretização do ato fisiológico que em princípio deveria, se não estimular, pelo menos não atrapalhar ou impedir.



Essa coloração amarelada acompanha os amantes em todos seus percursos e percalços, até mesmo em sua fuga, quando envolve o freezer onde se escondem, o caminhão de comida agora completamente deteriorada no qual fogem e, por fim, o depósito de livros no qual realizarão sua única ceia juntos, a única que não se assemelha à "Santa Ceia" de todos os jantares e que vai marcar, pela sua radiante alegria, o início do fim.

Não é, portanto, de se estranhar que, se estamos associando o tempo todo corpo e comer a comida e sexo, bem como alimentação a gênese, acabemos por associar, também, corpo e comer a comida e morte.

Spica, ao encontrar o amante no depósito de livros, pede que o matem da mesma forma que se come, pela boca, sufocando-o com páginas de um livro que, não por acaso, é sobre a Revolução Francesa, com destaque para a fase do Terror. Terror que se estampa em seus olhos abertos e em seu peito quando o cadáver é, momentos depois, encontrado por Georgina. Por fim, para realizar a derradeira associação entre corpo, comida, vida e morte, Georgina pede a Richard que asse o corpo de Michael para uma última refeição, associação definitiva entre o vermelho da paixão e do sangue ao preto da morte. Idéia reforçada quando Richard explica que estabelece o preço de seus pratos em relação à quantidade de preto que eles contêm. Tudo o que é preto é caro, como caviar e trufas, pois, simbolicamente, as pessoas ao comer

comida preta sentir-se-iam como se comessem a morte, demonstrando seu poder sobre ela, dominando-a e submetendo-a⁹. Compreendemos, então, a frase que Richard pronunciou lá no começo, quando as luzes se apagaram, de que graças a Mr. Spica "is black everywhere". Compreendemos também porque a roupa de Spica continua preta quando ele invade aos gritos o banheiro procurando por sua esposa, que estava com Michael em uma de suas cabines. Se ele parecia uma agourento agente da morte, não poderíamos imaginar que fosse, também, e por fim, o agente de sua própria aniquilação.

A união final de todos esses elementos aparentemente diferentes realiza-se quando é servida a Albert sua derradeira refeição. A cena é estonteante. Vemos uma procissão dos desvalidos, da qual participam todos aqueles que foram humilhados, machucados e pisoteados por Spica, acompanhar uma grande travessa coberta por um lençol, que é disposta à sua frente. Seu olhar de curiosidade e de prazer é instantaneamente substituído pelo espanto e pelo horror, quando o lençol é retirado e vemos sob ele o corpo de Michael, assado, temperado e adornado com uma série de legumes e tubérculos. A câmara move-se vagarosamente por todo o assado, dos pés à cabeça, mostrando em detalhes a refeição que se estampa aos olhos de Spica. Pela primeira vez o vemos tremer, quando lhe é ordenado que cumpra a sua promessa realizada em seus gritos de ódio ao descobrir que sua mulher

tinha um amante de que iria matá-lo e depois comê-lo. A imagem fecha-se sobre seu rosto, espelhando em seus olhos o mais lívido pavor, que se aprofunda ainda mais quando sua esposa lhe ordena que comece a comer, e começando pelo *cock* de Michael pois, além de ser uma *delicatessen*, aquilo ele bem sabia onde havia estado. Vemos suas mãos tremerem o garfo que contém aquele pedaço do corpo de Michael, que Spica leva com vacilo até a boca, engasgando e quase vomitando antes de conseguir colocar dentro dela o primeiro pedaço e tentar mastigá-lo. Após o vermos engolir a carne do sexo de Michael, a imagem volta-se para Georgina que, com o braço esticado, aponta-lhe o revólver para então disparar. Com o corpo de Albert deitado por terra, à frente do corpo de seu amante disposto sobre a mesa, Georgina pronuncia a última palavra do filme: Canibal.

Corpo, comer, comida e sexo são, finalmente, uma única e mesma coisa.

Não deixa de ser curioso que *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*, que aparentemente repete as mesmas falas e a mesma música sem sair do lugar, a partir de sua associação indelével entre comida e sexo, acaba por penetrar, de maneira contínua e incessante, em várias camadas de nosso corpo e ao mesmo tempo em várias dimensões de nossa moralidade insuspeita. O corpo de Georgina é exposto na mesa como se fosse um faisão, comido pelas palavras de Spica como se fosse um salame, exposto

em suas entranhas como se fosse um aspargo, vilipendiado sem cessar como se fosse a cabeça de porco pendurada na traseira do caminhão. Estranha antropofagia moral, que engole sem mastigar, uma a uma, todas as dimensões que comprovam não poder ser o corpo reduzido a uma entidade puramente física. Mostra-nos, da mesma forma, como é possível despi-lo sem retirar as roupas que o cobrem e como é possível sentir-se pelado sem que se esteja nu. Deixa em nós, ao seu final, a amarga sensação de que estamos todos nós, ali também, sempre muito, muito pelados.

9 Richard diz também que cobra pela vaidade, 30% a mais pelos dietéticos e 50% pelos afrodisíacos, o que de novo remete o alto preço ao sexo e à morte.

Referências bibliográficas

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis, Vozes, 1981.

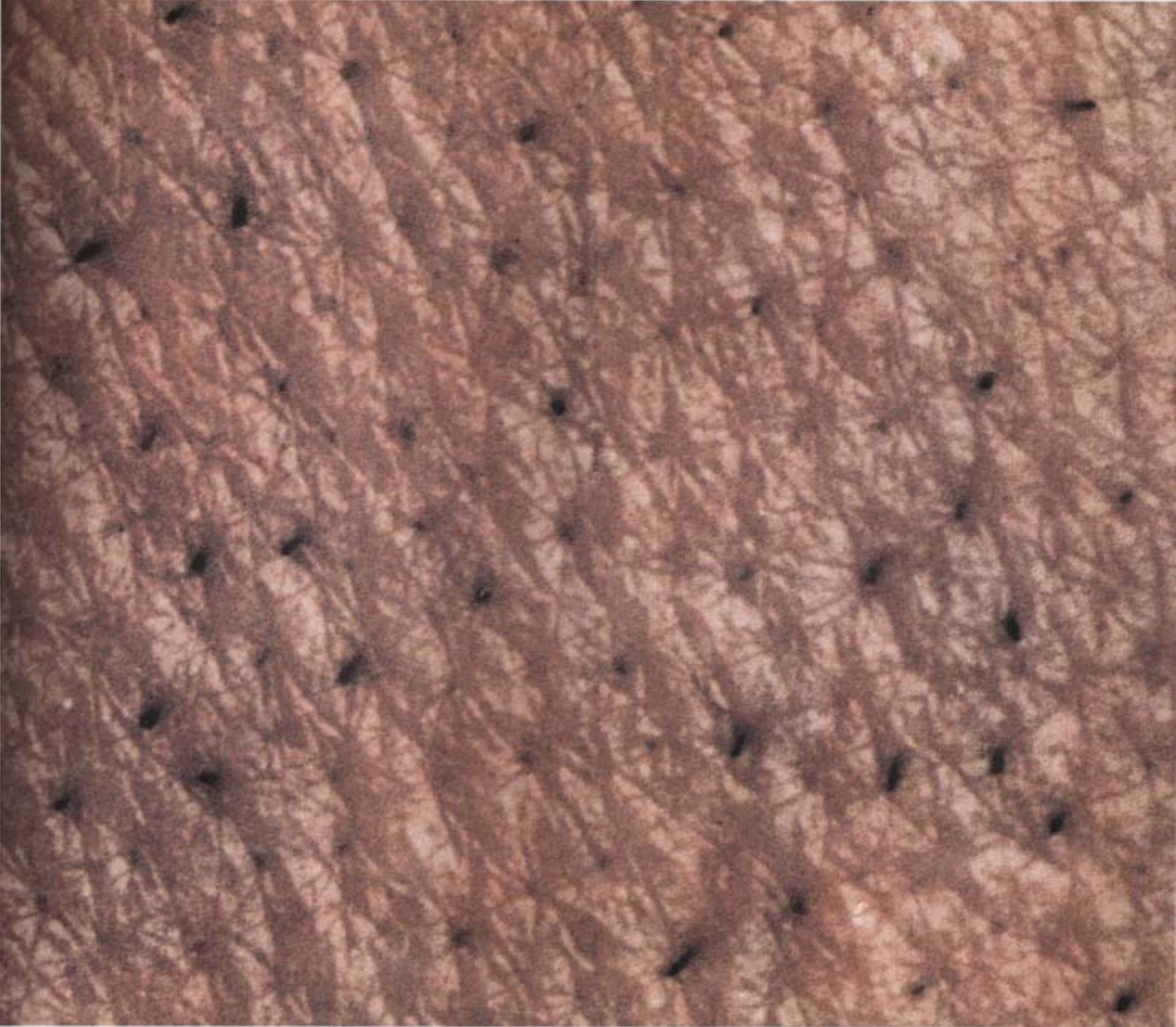
MARCUSE, H. *Ensaio para a libertação*. Lisboa, Livraria Bertrand—Amadora, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. "Maximes et interludes 149" in: *Par-delà bien et mal*. Paris, Gallimard, 1989.

Paulo Menezes é professor doutor do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP.

46 A dialética do corpo no imaginário popular José de

Souza Martins



FIQUEI INTRIGADO COM O TELEFONEMA DA ASSISTENTE SOCIAL DO Hospital do Câncer para lá comparecer e providenciar a remoção de "seu" Zé Rodrigues, internado na véspera para uma operação. Aparentemente, "seu" Zé recusara-se a ser operado. Melhor que eu fosse lá com urgência e conversasse com o médico.

Eu conhecera "seu" Zé Rodrigues alguns anos antes, na casa do bispo dom Pedro Casaldáliga onde ele e eu estávamos hospedados. Foi na época de minha pesquisa na região amazônica, sobre os conflitos na frente de expansão. Ele era um dos "enfrentantes" que lideravam os posseiros do povoado de Santo Antônio do Rio das Mortes, pressionados por uma grande empresa para que deixassem a terra que ocupavam há muito.

Enquanto conversávamos, sentados em nossas redes, no alpendre da casa, reparei que havia um tumor grande na sola de um de seus pés. "Pisei num estrepe quando estava roçando o mato", explicou-me. "Daí a ferida começou a crescer e ficou desse jeito".

Por iniciativa do pessoal da Prelazia de São Félix, foi enviado a Cuiabá e lá operado. A biópsia, porém, revelou que o tumor era maligno. Melhor ir para São Paulo, sugeriram os médicos, operar de novo, ver se não havia ficado ainda algo do tumor, apesar de removida quase inteiramente a planta do pé, refeita por meio de um enxerto. E assim foi feito. Por meio de um médico que era pai de uma das agentes de pastoral da Prelazia, "seu" Zé foi encaminhado ao Hospital do Câncer e examinado. Passou a receber tratamento sob cuidados da equipe de um imunologista que se tornaria famoso, o dr. Dráusio Varela. Posseiro muito pobre de uma região paupérrima, "seu" Zé Rodrigues teve daquela equipe e do hospital tratamento exemplar.

Ficaria em observação, sob tratamento em seu próprio povoado, lá na beira do rio das Mortes, retornando a São Paulo, periodicamente, para exames. Coube a mim a responsabilidade de enviar-lhe a cada quinze dias, eventualmente com ajuda de amigos, as ampolas do BCG oncogênico que poderia impedir a expansão da doença. Foram anos de empenho de uma verdadeira cadeia de solidariedade para assegurar que "seu" Zé continuasse vivo, se possível trabalhando e participando da justa luta pela terra dos moradores de seu povoado. A cada quinze dias eu ia ao Butantã, comprava as vacinas, acomodava-as numa caixa de isopor com gelo e ia para o aeroporto de Congonhas despachar o pacote para Goiânia pela Vasp. Em Goiânia, outro amigo de "seu" Zé abria a caixa, colocava gelo novo e a redespachava pela Votec no aviãozinho que diariamente fazia a rota do Araguaia. Na Ilha do Bananal, junto à aldeia de Santa Isabel do Morro, dos índios Karajá, a caixa

era recolhida por outro amigo de "seu" Zé e levada de barco para São Félix do Araguaia, um pouco acima. Lá, uma religiosa da Prelazia, a Irmã Irene, colocava novo gelo e outro barqueiro levava a caixa a Santo Antônio, muitas horas rio acima, no rio das Mortes, afluente do Araguaia. A vacina tinha que ser tomada diariamente.

Um dia veio um recado esquisito. "Seu" Zé não estava mais tomando as vacinas. À medida que elas chegavam regularmente, a cada duas semanas, ele as jogava fora. Um curandeiro lhe havia prometido cura completa e definitiva em troca de quase tudo que possuía, que era muito pouco—alguns poucos bagulhos de casa e muito pouco dinheiro. Preparou-lhe umas garrafadas, tomadas no lugar da vacina. Em poucos meses, vários tumores começaram a aparecer na perna afetada. Receoso, porque consciente de que abandonara o tratamento sem dizer a ninguém do grupo de apoio, nem aos médicos, "seu" Zé não veio para São Paulo. Foi para Brasília, no meio do caminho, hospedou-se na Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (Contag) e procurou ali o Hospital de Base. Feitos os exames, telefonaram-me para dizer que os médicos haviam recomendado encaminhamento urgente ao Hospital do Câncer em São Paulo. Pediam que eu fosse recebê-lo na rodoviária na manhã seguinte e que o encaminhasse imediatamente à equipe que o atendia. No mesmo dia da chegada, "seu" Zé foi internado. Para desalento do dr. Dráusio Varela e dos outros médicos, que haviam posto tanto cuidado na preservação da sua saúde e no prolongamento de sua vida, a doença havia se espalhado. Após novos exames, a equipe concluiu que havia uma possibilidade de contê-la mediante a amputação da perna.

Na mesa de operação, "seu" Zé deu-se conta de que algo grave ia acontecer. Desde o começo de suas vindas a São Paulo, tinha dificuldade para entender o que as pessoas diziam, ele um caboclo maranhense que falava um português praticamente perfeito, arcaico, sem erros, como é costume no sertão de sua terra.

Devem ter-lhe falado em amputação, que ele não sabia o que era. Desconfiou, porém, do que se tratava quando, na mesa de operação, viu a preparação dos instrumentos cirúrgicos. Quis saber o que ia acontecer. O cirurgião explicou-lhe, então, que precisava cortar-lhe a perna. Assustado, "seu" Zé recusou. O médico ainda tentou convencê-lo de que depois receberia uma perna mecânica e poderia viver normalmente. Não adiantou. Mandou, então, levá-lo de volta ao quarto e pediu ao serviço social para que chamasse um parente ou responsável para convencê-lo ou removê-lo, se não houvesse jeito.

Quando cheguei, acompanhado de um amigo dele e meu, o Carlão, foi-

nos explicado que ele não podia ficar no hospital ocupando uma vaga, quando havia uma fila de pessoas na porta esperando uma oportunidade de tratamento. Fomos falar com ele. Explicamos de novo o que ia acontecer, que depois da amputação, com a perna mecânica, ele poderia até voltar a trabalhar. "O senhor está com medo, 'seu' Zé?" "Não", disse-nos ele. "Então por que o senhor não deixou que o médico fizesse a operação?" "Porque ele não soube me responder uma pergunta", explicou acabrunhado. "E qual é a pergunta?" Fixou-nos no rosto, entre assustado e resignado, e disse quase em voz baixa: "No Dia do Juízo, eu vou ressuscitar lá no Mato Grosso e minha perna vai ficar aqui em São Paulo?". Embatucamos. Pedimos um tempo a ele e ao médico. Íamos procurar quem entendesse do assunto. Saímos atrás de um padre ou uma freira que pudesse dizer uma palavra sensata e fundamentada a respeito. Todos os esclarecimentos eram filosóficos. "Seu" Zé, porém, estava firme na sua convicção. Ele aprendera, acima de qualquer dúvida, pois estava lá no credo apostólico: "Creio na ressurreição da carne...", do mesmo modo que "Creio em Deus Pai, todo poderoso...".

Não houve jeito. "Seu" Zé foi retirado do hospital e enviado para sua casa no Mato Grosso, depois da remoção dos tumores e dos cuidados pós-operatórios necessários. No jornal *O Estado de S. Paulo*, Dráusio Varela publicou um longo artigo sob o título de "A perna do sr. José Rodrigues". Tecia justas considerações sobre os anos de esforços para manter "seu" Zé vivo e com a saúde possível. Mas, para ele, acostumado a salvar vidas, era incompreensível e inaceitável que todo aquele empenho tivesse se perdido nos meandros das relações sociais e dos desencontros de um mundo tão distante das possibilidades da medicina e da dedicação dos médicos. Seu desencanto e frustração não eram menores do que os meus e de todos os que por tanto tempo criaram e mantiveram uma rede de apoio para assegurar a vida do paciente. O artigo era um desabafo. Mas, para "seu" Zé Rodrigues era incompreensível que alguém pudesse não compreender a sacralidade do corpo: mais importante do que a vida terrena era a vida eterna. E mais importante do que a saúde física do corpo era a incolumidade eterna do corpo.

Meses depois, "seu" Zé Rodrigues foi levado de Santo Antônio para o pequeno hospital de São Félix do Araguaia, porque estava muito mal. Quando se deu conta de que se avizinhava a hora derradeira, pediu para ser levado de volta para casa. Várias vezes, em minha casa, pedira-me que, se por acaso ficasse evidente que poderia morrer, enviasse-o de volta ao Mato Grosso, pois queria morrer em casa, no meio da família. Ficara aterrorizado uma noite, no hospital, quando seu companheiro de quarto, um fumante inveterado,



com adiantado tumor na garganta, entrou em agonia. Chamou a enfermeira, que o tranqüilizou dizendo que nada podia fazer. Pediu a ela que acendesse uma vela e a pusesse na mão do moribundo. A enfermeira se foi sem essa providência, para ela inútil. Em desespero, ele acendeu fósforo depois de fósforo para que o doente tivesse numa das mãos a luz para o doloroso transe, para que não enfrentasse nas trevas a passagem para a eternidade. Esse dia foi decisivo para ele, que me falara várias vezes da morte e que me mostrara uma visão completa da morte e do mundo dos mortos, um verdadeiro fato social total, na acepção de Marcel Mauss.

Colocado no pequeno barco que sua comunidade, com grandes sacrifícios, havia comprado para emergências, o "Nossa Senhora da Esperança", deslizou rio acima com amigos e parentes que o acompanhavam de volta à família e à casa. Navegou a noite toda e morreu de madrugada, minutos antes do barco atracar no porto do povoado de Santo Antônio do Rio das Mortes.

Para "seu" Zé Rodrigues, o corpo era um *corpo carnal e simbólico* ao mesmo tempo, uma dádiva de Deus, um bem a ser zelado, o templo do Espírito Santo. Nessa concepção, o corpo do homem não pertence ao homem. Na Eternidade, não há lugar para os corpos mutilados, para os corpos desfigurados pela mão do homem. Com o tempo fui colhendo outras informações sobre esse mundo complexo, imaterial, que define para o corpo vivo apenas a fração fragmentária e terrena do tempo da vida, minúsculo momento de uma espera, a do gozo da eternidade. Os suicidas e os assassinados ficarão apartados de Deus, porque morrem antes do tempo, porque sua vida, obra do Criador, foi interrompida por mão humana, uma espécie de profanação. Para expressar essa marginalização, de muitos modos são também simbolicamente apartados no imaginário das religiões populares. Os propositalmente mutilados também. Numa pesquisa que faço sobre linchamentos no Brasil, encontrei um bom número de casos de mutilação inflingida à vítima pelos linchadores como forma de impor-lhe condenação eterna e irremediável; verdadeiros ritos sacrificiais cumpridos em nossas ruas cotidianas, supostamente apenas lugares de passagem de todos, todos os dias. Duas práticas não são raras: furar ou arrancar os olhos ou, então, queimar o corpo ainda vivo da vítima. Ou o terror da escuridão eterna ou a consumação eterna, a impossibilidade da reconstituição do corpo no dia do Juízo Final, o dia da sentença. O morto ausente não receberá sua sentença, vagará eternamente na escuridão da morte. O mundo simbólico em que o corpo realiza a sua eternidade e a sua vitalidade é o mundo da luz, o que está vedado a quem não tem os olhos, e não necessariamente a quem não tem a visão.

Esse corpo simbólico passa por metamorfoses já em vida. Os cuidados rituais com o corpo carnal são, na verdade, cuidados rituais com o corpo simbólico, a realidade dupla e dialética da corporeidade do homem. Mas, a morte e a separação da alma em relação ao corpo constituem momentos particularmente graves na transformação da pessoa. Não só é necessário que o corpo seja ajudado a se libertar dos lugares dos vivos, como a casa, também é necessário encaminhá-lo de modo ritualmente correto para o lugar dos mortos, para que sobreviva na eternidade, para que nela encontre a sua imortalidade. Nesses passos, é necessário que a terra consuma o corpo para que alma se liberte. Do contrário, se a terra recusar o corpo, então é a danação. Lembro-me de que, quando menino, morando na roça, tinha que atravessar uma área arborizada e sombria quando ia ou voltava da escola: 16 quilômetros de caminhada através de fazendas, sítios e chácaras. Nesse local, diziam as outras crianças, havia um *corpo seco*. Era o corpo de alguém que definhara, nem vivia nem morrera, e permanecia insepulto numa cova aberta, por conta das maldades que fizera. Uma múmia viva. Luís da Câmara Cascudo explica que é o corpo do "homem que passou pela vida semeando malefícios e que se viu a própria mãe" (1972:295). É o corpo expelido da terra, por ela recusado. O corpo seco é a antítese irremediável do *corpo santo* na dialética da eternidade. Fato que ganha sentido na contraposição do corpo incorruptível, que a terra não comeu porque corpo santo e santificado, mas acolheu. Nas exumações, os corpos íntegros são reconhecidos como indício de santidade, que se sobrepõe ao pecado original e aos pecados veniais. São os corpos dos escolhidos.

A centralidade do corpo persiste mesmo onde concepções modernas das relações sociais dominam os processos interativos e, supostamente, também o imaginário. Em 1983—lembro bem que foi num Primeiro de Maio—participei de uma reunião de estudos com trabalhadores bóias-frias, homens e mulheres, cortadores de cana-de-açúcar, na região de Jaboticabal, no interior de São Paulo. Nessa época eu estava muito envolvido, do mesmo modo que alguns outros professores universitários de várias regiões do país, no que chamávamos de Unipop (Universidade Popular e Itinerante), na realização de cursos para trabalhadores rurais, muitas vezes pessoas que nunca tinham ido à escola e que nem mesmo sabiam ler e escrever.

Naquela reunião, um dos objetivos era aprofundar a compreensão do que é a exploração do trabalho, porque todos se consideravam explorados. Quando se procurava saber por que assim se consideravam, não poucos diziam que eram explorados pelo dono do armazém da cidade que lhes vendia

os gêneros de que precisavam para viver: “o salário não sobe e a mercadoria sobe de preço”, diziam. Falavam-me, portanto, da dimensão fenomênica da exploração, sua forma mais elementar, mais visível e mais escamoteadora. Para eles, a exploração não se dava nas relações de trabalho. Não compreendiam, portanto, que a exploração é, na sociedade atual, o modo como o homem é privado daquilo que produz e, em conseqüência, o modo como se aliena e se descobre a si mesmo como estranho, socialmente produzido pela coisa que produziu.

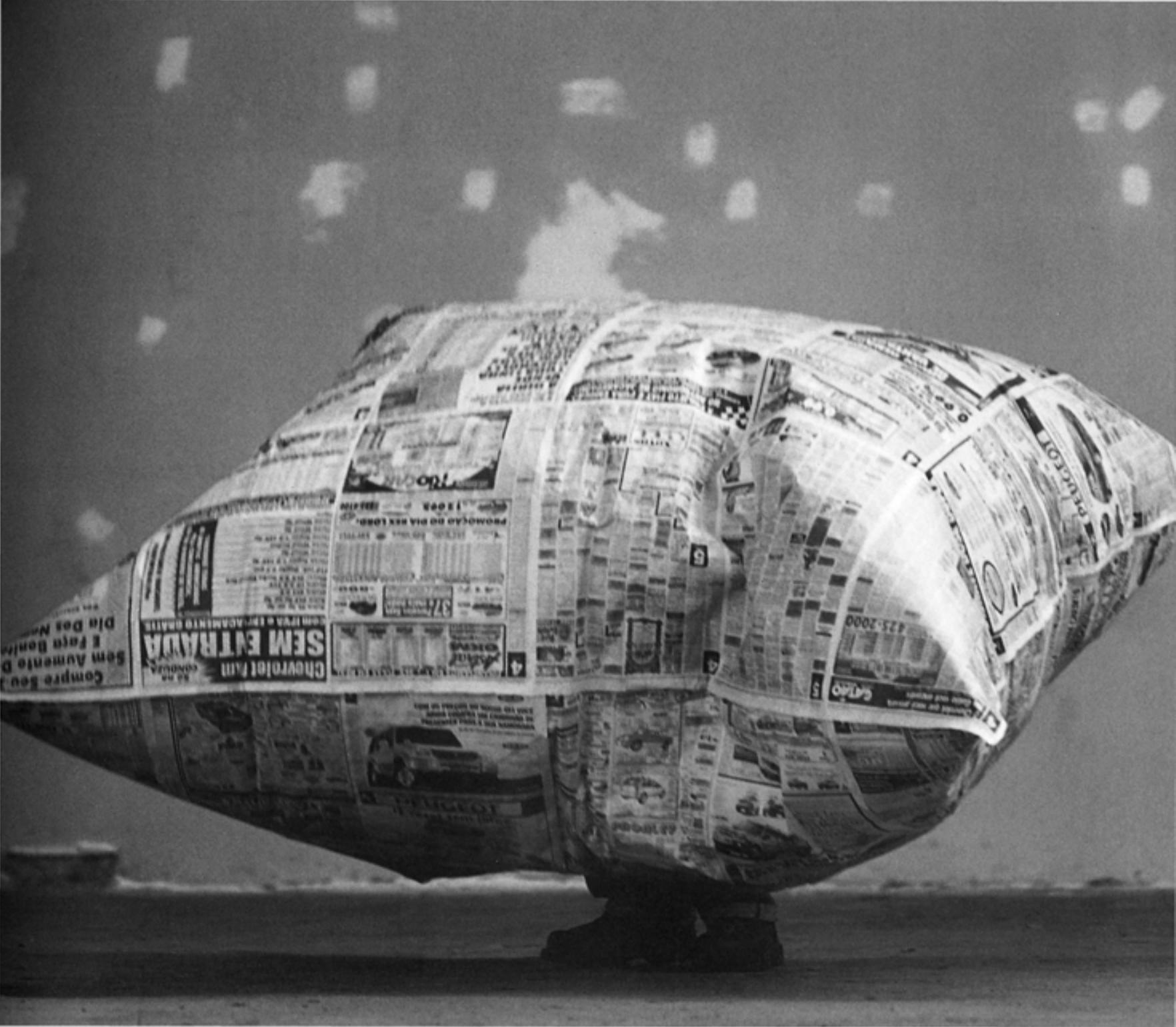
Antes que se chegasse a essa constatação, ainda na fase em que cada um expunha seu próprio modo de interpretar o assunto, lá no meio do grupo levantou-se uma jovem senhora cortadora de cana e explicou-me: “Eu sei que sou explorada porque quando faço amor com meu marido, meu corpo dói. Meu corpo dói quando lavo roupa ou cozinho para minha família. Ele não dói quando estou cortando cana lá no canavial para a usina. Meu corpo já não é meu: é do canavial e do patrão”.

A dimensão antropológica dessa formulação filosófica feita por uma trabalhadora braçal não pode ser ignorada: ela nos fala de uma “consciência de classe” que se constitui pela mediação do corpo e de uma concepção tradicional e sagrada da corporeidade do ser humano. Historiadores europeus, como Thompson, já chamaram nossa atenção para a importância do propriamente antropológico e tradicional na luta pelos direitos sociais e mesmo pelos direitos civis. Entre nós, o tema foi deixado de lado, porque nossas instituições tradicionais sempre foram supostamente frágeis e nem subsistiram. A persistência do corpo, na sua dialética de corpo carnal e simbólico, como mediação fundante da consciência social, porém, está em toda a parte. Ela é a referência revolucionária da universalidade do homem no contraponto crítico e contestador à coisificação da pessoa e à exploração do homem pelo homem na mediação das coisas. Até hoje não nos perguntamos por que as demandas sociais por serviços de saúde em nosso país e por que os temas do bem-estar do corpo são tão fortes e tão centrais nas reivindicações sociais e políticas do povo. Para as nossas esquerdas iluministas, importa apenas o corpo da classe, e não a classe do corpo.

Referência bibliográfica

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*, tomo I, 3ª edição. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.

José de Souza Martins é professor associado do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP; professor titular da Cátedra Simón Bolívar da Universidade de Cambridge (Inglaterra) em 1993-94 e *fellow* do Trinity Hall.



56 Do corpo para ser visto ao corpo invisível: do teatro da crueldade ao império do terror Marcos Alvito

*Acorreram, então, numerosos Aquivos
para admirar a imponência e a beleza do corpo de Heitor,
sem que nenhum de feri-lo deixasse, ao passar pelo corpo.
Muitos entre eles falavam, virando-se para os mais próximos:
"É, por sem dúvida, muito mais brando de ser apalpado,
do que no dia em que fogo lançou nos navios recurvos".
Golpes seguidos lhe deram, trocando discursos como esse.*

— Homero, *Ilíada*

O PACATO MORADOR DA FAVELA DE ACARI¹ COMENTA COMIGO QUE, *antigamente*, era capaz de largar seu almoço pela metade ao ver passar um homem amarrado, indo na direção dos fundos da favela, para ser executado. Depois de assistir a tudo, o morador voltava para sua casa e terminava, sem problemas, sua refeição. *Hoje em dia*, compara desgostoso, "nem gosto de ver presunto...". *Antigamente*, em meados da década de 1980, era o tempo de Tonicão:

Coisas que as pessoas fazia errada, assim, teve uma época que ele matou um rapaz de dezesseis anos porque estrupou uma menina, ali pra baixo ainda era tudo mato, ele matou o rapaz e jogou lá e ainda chamou a gente pra ir ver, aí a gente foi ver o rapaz morto porque ele matou, porque esturpou a menina. Assim, só coisa grave mesmo era que ele fazia isso.

O corpo jogado no valão impuro, *locus* de despejo de dejetos orgânicos e humanos indesejáveis. A suprema e última humilhação: o corpo exibido como testemunha da "Lei", pois "Tonicão era pelo certo". Mesmo que depois se descobrisse que o rapaz em questão fora vítima de uma intriga. Na proteção aos corpos femininos e à honra familiar, antes pecar pelo excesso. Afinal, o próprio Tonicão tornara-se chefe do tráfico, reza a lenda, depois que o ban-

do local tentara estuprar sua mãe. A atividade desonrosa do traficante é assumida em nome da honra familiar: era preciso, era necessário².

Parazão, um dos sucessores de Tonicão, já no início da década de 1990, fica famoso por adotar outro método: "transgressores" e inimigos são queimados vivos, com pneus, em pleno campo de futebol. Suas atrocidades são relatadas minuciosamente. Certa vez, um viciado em cocaína mata a mulher de seu amigo e parceiro na droga. Parazão, inicialmente, entrega o homem à população, que o surra continuamente. Depois, inicia uma lenta execução: põe álcool em uma parte do corpo do homem, acende o fogo e depois apaga com água do valão; em seguida, espeta e fura a carne do infeliz. O horrendo espetáculo prossegue até que alguém do bando sugere que acabem logo

1 Acari, na verdade, é um aglomerado formado por 3 favelas e um conjunto residencial, localizado a cerca de 25 km do centro do Rio de Janeiro. Em uma área equivalente a cinquenta campos de futebol, vivem quarenta mil pessoas. No imaginário urbano, desde a década de 1980, Acari tornou-se sinônimo de tráfico de drogas e violência, embora, no seu auge, os envolvidos no comércio de drogas representassem apenas 0,5% do total dos moradores. Estes, em sua maioria, são operários, serventes, carregadores do Ceasa, empregadas domésticas, biscateiros etc. Sobre as divisões internas de Acari e suas rivalidades, ver "Um bicho de sete cabeças" (Alvito, 1998).

2 Para uma análise mais detalhada dessa questão ver "A honra de Acari" (Alvito, 1996).

com aquilo. Faz um corte vertical no abdômen do supliciado e usa as mãos para afastar e rasgar os membros. Separam a cabeça do corpo, colocando-a no cemitério onde a mulher fora enterrada com um bilhete: "assassino de uma mãe de tantos filhos...".

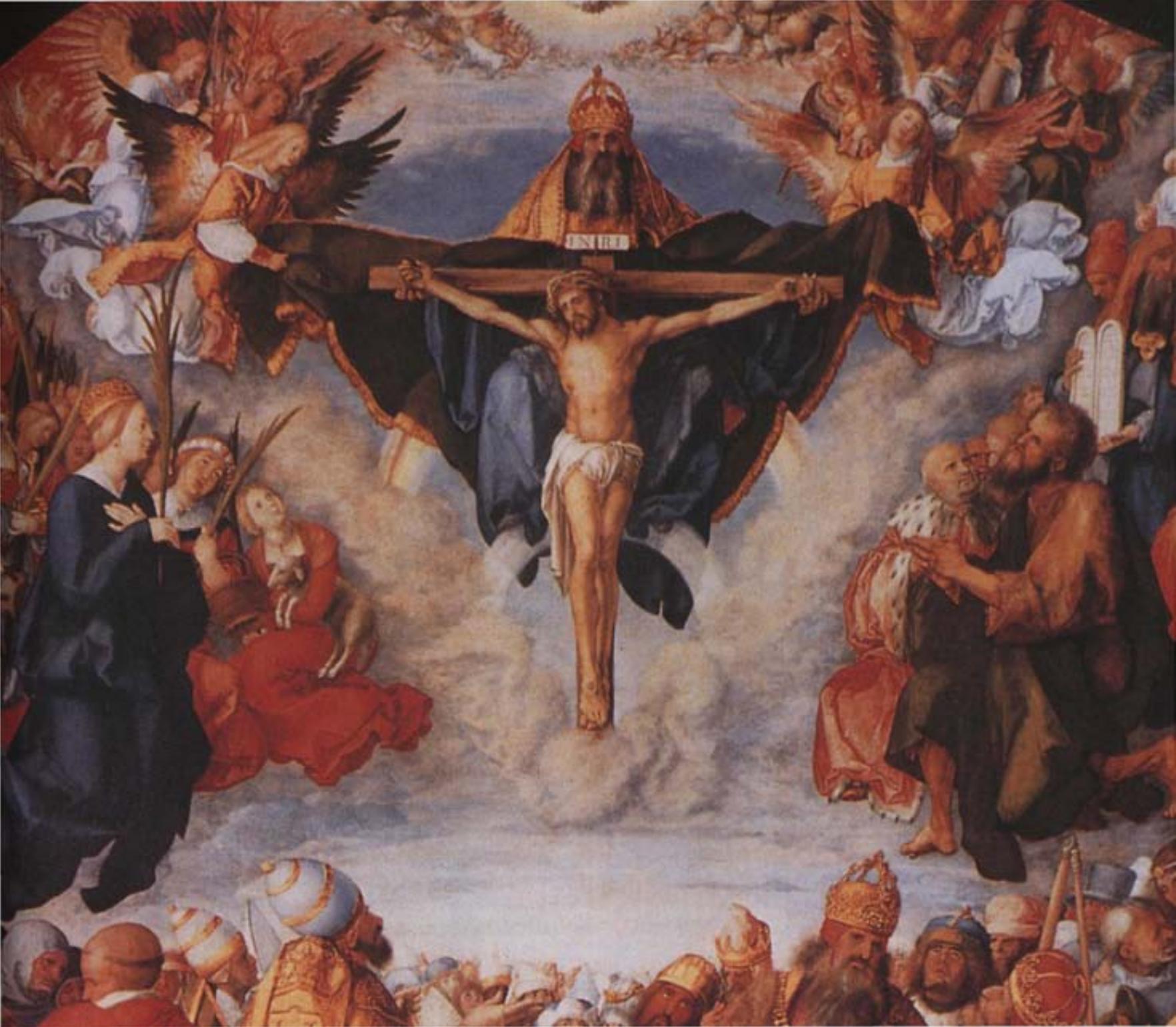
Se Tonicão executava com as próprias mãos, Parazão tinha um especialista, um matador lendário chamado Batista, o qual, diz-se, bebia o sangue dos inimigos, arrancava-lhes os olhos, jogava futebol com a cabeça decapada. Quando da morte de Batista, um morador lembra-se de ter ido até onde estava o cadáver, na intenção de dar ainda um tiro ou uma facada no corpo, mesmo sem vida. Assim como os guerreiros aqueus infligindo golpes no corpo de Heitor no trecho citado na epígrafe deste artigo.

Se a forma de execução praticada por Tonicão assemelhava-se a uma expulsão, lançando o corpo sem vida para fora dos limites da zona habitada, chamando os moradores para ir ver como que se prestam contas, Parazão transforma a morte em espetáculo e a traz para o palco do mais popular lazer comunitário. O corpo agora torna-se irreconhecível: é apenas combustível para o fogo que purifica e amedronta. A violência de Tonicão não era vista como tal, a ponto de o morador fazer tranquilamente uma pausa no seu almoço

para assistir à aplicação da "Lei". Tonicão parecia, na verdade, estar varrendo a violência para fora da "comunidade". Parazão, por sua vez, mais temido do que respeitado pelos moradores, dá início ao "teatro da crueldade".

A expressão "teatro da crueldade" foi cunhada por Françoise Héritier (1996: 16) a partir de um poema do século XVI. A autora analisa diferentes formas de violência contra os inimigos em Ruanda, na Iugoslávia e na América do Sul. No primeiro caso, mutilações: seccionamento do tendão de Aquiles, dos pés, das mãos ou dos braços, tornando inertes como vegetais imóveis "aqueles que são temidos como inimigos". O *script* é outro na Iugoslávia, onde o caráter étnico-religioso do conflito faz com que as mulheres sejam capturadas, violadas, engravidadas e impedidas de abortar para "lhes fazer pôr no mundo... crianças de uma outra religião", como se a semente masculina carregasse sozinha a identidade biológica, étnica e religiosa. Já no caso dos esquadrões da morte latino-americanos, a serviço da preservação dos poderes constituídos, trata-se simplesmente de fazer desaparecer o inimigo, como se ele jamais tivesse existido. Em todos esses casos, a questão é fazer dos corpos o suporte de uma mensagem que nega a humanidade do Outro.

Em 1999, também já não há cadáveres para ver em Acari. Ao menos



provenientes dos “acertos de conta” ou das “execuções” praticadas pelos “traficantes”. O inimigo agora é esquartejado como Tiradentes, e seus despojos, espalhados e lançados em diferentes locais. A *vala negra* e o pneu de caminhão foram substituídos pelo *saco preto* de lixo. E já não se fala em matar ou queimar, mas em *picar*.

Os famosos “jornais populares” percebem a mudança. Não exibem mais “presuntos”, e sim cabeças dependuradas com um bilhete, corpos sem cabeça, braços, lembrando filmes americanos. O que significa essa passagem, do teatro da crueldade para o império do terror? Ela se restringe à favela? Como freqüentador assíduo do Maracanã, lembro que, na década de 1970, os *goleadores* eram chamados de artilheiros, provável menção às *bombas*, isto é, aos fortes chutes que dirigiam às metas adversárias. No decorrer da década de 1990, tais jogadores passaram a ser chamados de *matadores*, pois deles emana a morte simbólica do adversário vencido. E mais recentemente, em meio a inúmeros episódios envolvendo ferimentos e mortes causadas pelos cães da raça pitbull, a torcida do Flamengo criou um novo hino em homenagem ao seu ídolo: “Uh, uh, uh, Romário é pitbull”. O samba também registra a mudança. Na década de 1980, quando Tonicão

reinava em Acari, Bezerra da Silva cantava em homenagem a Escadinha:

*Ah, meu bom juiz,
não bata esse martelo nem dê a sentença
antes de ouvir o que meu samba diz,
porque esse homem não é tão ruim quanto
o senhor pensa.*

*Vou provar que lá no morro ele é rei,
coroadado pela gente.*

—Beto Sem Braço e Serginho Meriti, “Meu bom juiz”

Na década de 1990, entretanto, a mutilação do X-9 (delator) já era tema de uma música de humor macabro:

*Cagüete é cagüete mesmo,
vejam só como ele é,
é que cortaram as duas mãos do safado,
ele agora cagüeta com o dedão do pé.
(...) ele fica no orelhão de cabeça pra baixo
discando denúncia com o dedão do pé.*

—Claudinho Inspiração, “Ele cagüeta com o dedão do pé”

Em um texto perturbador, Hannah Arendt (1990) critica o consenso existente entre os teóricos da violência de defini-la como "uma flagrante manifestação de poder". Neste modelo, o Estado é apenas uma supra-estrutura coercitiva, e o poder apenas um instrumento de domínio, praticamente igualando violência e poder. Arendt propõe uma outra definição, que diferencia e até mesmo opõe poder e violência:

A forma extrema de poder é Todos contra Um; a forma extrema de violência é Um contra Todos. E esta última nunca é possível sem instrumentos (idem: 145).

Seguindo esse raciocínio, devemos abandonar a concepção de poder como uma mera "fachada, uma luva de veludo que ou encobre uma mão de ferro ou mostrará pertencer a um tigre de papel", em suma, algo que tem na violência sua precondição. Arendt, de certa forma, inverte essa proposição: para ela a violência é inútil quando não há mais poder, o que importa não é a violência (ou a capacidade de empregá-la) atrás do poder, e sim o poder que permite a utilização da violência, pois:

Onde as ordens não são mais obedecidas, os meios de violência são inúteis; e a questão dessa obediência não é resolvida pela relação ordem-

violência, mas pela opinião, e naturalmente pelo número de pessoas que a compartilham. Tudo depende do poder atrás da violência (idem: 146).

Seria fácil obter exemplos "acarianos" do que foi dito. Em uma rodinha de moradores, um deles lembra que, "em outros tempos", ele já viu "muito nego apanhar mesmo estando com AR-15 na mão". Como deixar de lembrar da lição de R., conversando comigo na Penitenciária Lemos Brito: "é preciso alguma ordem, o que controla a cadeia não é a força, e sim a influência e o respeito". A autoridade do chefe acima do poder de fogo, ao contrário do que se pensa. Antônio Rafael Barbosa (1998:114) fica surpreso diante da afirmativa do seu interlocutor: "*Se o home [o chefe] chegar e falar assim: 'Me dá tua arma que eu vou te matar', você dá*".

Diante da incredulidade do antropólogo, vem a explicação: "Dá! Dá sim. É a lei". O próprio Tonicão gostava de dizer: "*eu sou pela Lei, pelo certo e o errado*", o que foi confirmado por um morador, saudoso e emocionado: "*ele era justo, ele era pelo certo*".

Voltando a Hannah Arendt, a violência seria apenas instrumental e, como tal, sempre necessita de uma justificativa. Portanto, a violência não pode ser a essência do poder, o qual necessita de legitimidade, mas não de justi-

ficativa. Aqui a autora chega ao ponto central de sua argumentação, diferenciando claramente violência e poder:

O poder não necessita de justificação, sendo inerente às próprias comunidades políticas: o que realmente necessita é legitimidade. O comum emprego destas palavras como sinônimos é tão enganoso e confuso quanto a comum identificação entre obediência e apoio. O poder brota onde quer que as pessoas se unam e atuem de comum acordo, mas obtém a sua legitimidade do ato inicial de unir-se do que de outras ações que se possam seguir. A legitimidade quando desafiada fundamenta-se a si própria num apelo ao passado, enquanto a justificação se relaciona com um fim que existe no futuro. A violência pode ser justificável, mas nunca será legítima. Sua justificação vai perdendo em plausibilidade conforme seu fim pretendido some no futuro. Ninguém questiona a violência como legítima defesa, pois o perigo não somente está claro mas presente, e o fim que justifica os meios é imediato (1990:148).

Para entendermos melhor essa passagem, talvez devêssemos nos remeter novamente a histórias acerca da tomada do poder por parte de Tonicão. A importância daquilo que Arendt chama de "ato inicial de unir-se" é flagrante.

Em meio ao caos (simbolizado na ocorrência de estupros, desrespeito ao limite último da honra dos chefes de família), Tonicão alçou-se como "defensor" da comunidade. A forte preservação dessas histórias na memória, pela sua transmissão oral, demonstra de que modo o poder de ambos só era *legítimo* em função do *passado*: a ordem deve guardar a memória do caos.

No caso de X, o chefe atual, e dos "meninos", não há passado a evocar. Um de seus irmãos disse-me o que motivara X a tornar-se chefe: "ninguém entra nessa coisa pra ser mandado, todo mundo quer ser o chefão". Uma *justificativa* meramente individualista, que aponta para um objetivo futuro (alcançar a liderança), carente de *passado*, de memória e, portanto, de *legitimidade*. Por isso as crianças não brincam de X, apenas encarnam os velhos chefes, os heróis fundadores. X aparece claramente como um usurpador, e em vez de representar a continuidade da linhagem, representa a sua destruição, daí os boatos de que iria expulsar as mulheres e todos ligados ao seu antecessor, Jorge Luis (considerado "filho de Tonicão"). X não se opõe à violência, ele a personifica de uma maneira tão terrível que os moradores evitam a todo custo pronunciar seu nome. O movimento pendular caos-ordem-caos recomeçou. Como ensina Hannah Arendt (idem:149): "O domínio pela pura



violência entra em jogo quando o poder está sendo vencido". Talvez isso explique o motivo pelo qual X mandou arrasar todos os monumentos de cunho sagrado construídos por Jorge Luis. Sem legitimidade, sem ato inaugural, sem passado, sem nome, X não pode conviver com a memória dos fundadores da linhagem que ele destruiu.

Diríamos mais, ao perder toda e qualquer relação com o poder, definido como "capacidade humana não somente de agir mas agir de comum acordo" (idem:145), X, "nascido e criado" mas incapaz de reconhecer todo e qualquer vínculo—mesmo de amizade ou de parentesco—ultrapassa a violência. E personifica o terror.

A legitimidade de Tonicão e de Jorge Luis (em menor escala do que seu antecessor), permitia que o poder deles fosse exercido abertamente, como um espetáculo: chamando a população para assistir à execução de um estupro, carregando a vítima encapuzada por toda a favela, espancando no meio da rua com um enorme porrete (a "perna-de-3") os que haviam errado. Nas palavras de Georges Balandier:

O poder estabelecido unicamente sobre a força ou sobre a violência não controlada teria uma existência constantemente ameaçada; o poder

exposto debaixo da iluminação exclusiva da razão teria pouca credibilidade. Ele não consegue manter-se nem pelo domínio brutal nem pela justificação racional. Ele só se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial (1982:7).

Ora, o poder de Tonicão e de seu sucessor, Jorge Luis, produzia imagens e símbolos em profusão. Junto às bocas de fumo, construía altares para São Jorge e para a escrava Anastácia. Apropriava-se de símbolos religiosos e étnicos: Zé Pilantra, Xangô e Bob Marley³. A teatralidade de Tonicão a passear com seus filhotes de leão, emblema da realeza africana, a percorrer as ruas de Acari com seu cetro-porrete em pose altiva e fazendo "bico" com a boca (semelhante ao "caboclo" da umbanda). A imposição de penas vergonhosas, como o "castigo" que determinava a prisão domiciliar por prazos tão longos quanto um ano. Tudo isto demonstra a sua legitimidade. Era essa legitimidade que impedia o pacato morador de sentir-se mal durante a sua refeição.

Hoje em dia, entretanto, é tempo de X. Em tempo de X, afirmamos, não há poder nem violência, apenas terror. O terror é o espaço da Morte (Taussig, 1993:27), no qual as coisas se tornam humanas e os homens transformam-se

em coisas. O fuzil AR-15 toma vida e não mais existem cadáveres: a prática agora é fazer "picadinho" e ensacar os vestígios do inimigo, enterrar seus pés em uma parte e queimar o restante em outro local, enfim, desmembrá-lo até que perca o seu sentido humano. Tal qual começa a freqüentar os jornais populares, que mostram cabeças decepadas, braços solitários, um abdômen aberto com órgãos feito balões inchados. Antes cadáveres, agora "coisificados" pelo Terror que os desmembra. Restos que viram brinquedos: o dedo arrancado do inimigo, com o qual o matador do bando passeava pela favela, "assustando" as pessoas, como em uma brincadeira infantil. O corpo que vira alimento para os porcos. As culturas do terror, lembra Taussig (idem:30), alimentam-se do silêncio e do mito, para "controlar populações numerosas, classes sociais inteiras e até mesmo nações, por meio da elaboração cultural do medo". O Mal absoluto, desprovido de sentido, justificativa ou previsibilidade, e cujo nome não se pronuncia, cuja onipresença contrasta com sua invisibilidade. Toda e qualquer história acerca de X me é contada, mesmo (e quase exclusivamente) dentro de casa, em voz baixa, como se as paredes pudessem ouvir.

Tonicão tinha uma mansão real, com dezenas de aposentos, piscina e jaula para seus leões. Jorge Luis mandou fazer bonés da Turma do Barroso

(seu apelido) e usava um anel com as iniciais "JL". Quanto a X, ninguém o vê, não tem casa, só esconderijo, não tem roupa (muito menos indumentária), apenas disfarce, e não ergue monumentos, destrói-os. Ao contrário de Jorge Luis, não pode mais ostentar um "harém", e a corte real desapareceu, não há mais o infindável debate sobre qual das mulheres seria a mais bela ou a "favorita" do chefe. A "sedução" parece ter sido substituída pelo estupro. O retorno ao caos. O império do terror.

Voltemos à *Ilíada*. Depois de despojar Heitor de sua armadura, entregando o cadáver à contemplação admirada e à sanha vingativa dos heróis do exército grego, Aquiles pede aos companheiros que cantem o hino da vitória enquanto levam o cadáver do inimigo até o acampamento (*Ilíada*, XXIII, 391 e ss.). Em seguida, Aquiles fura os tendões do cadáver e, amarrando-o ao carro com uma tira de couro, arrasta o corpo de Heitor com o rosto virado para o "chão duro", a levantar poeira. Deposita-o junto à pira do amigo

3 A leitura e a interpretação desses símbolos foi feita em *As cores de Acari* (Alvito, 1998), tese da qual derivou este artigo. Sem a generosidade pessoal, a inteligência e a sensibilidade antropológica da minha querida orientadora, Maria Lúcia Aparecida Montes, o trabalho não teria sido possível. Dedico este artigo a ela, com carinho de flamenguista.

Pátroclo, onde são lançados nas chamas "quatro soberbos cavalos", dois dos nove cães que Aquiles possuía e os cadáveres de doze jovens troianos, de famílias nobres. Durante doze dias, ao acordar, Aquiles amarrava o corpo nu de Heitor ao carro e dava com ele três voltas em torno do túmulo de Pátroclo. Tudo em vão, pois tais ultrajes em nada maculam o corpo de Heitor: Apolo ampara o cadáver dos golpes, Afrodite o unge "com óleo flagrante e divino", e até mesmo dos raios do sol ele é protegido por uma nuvem divina. Aquiles, por fim, desiste de lançar o corpo aos cães e aceita devolver Heitor ao seu pai, que viera até o acampamento inimigo, sob a proteção dos deuses e guiado por Hermes. Antes, manda as escravas lavarem e ungirem o herói com óleo, envolvendo-o em uma bela túnica e dois mantos, para que então fosse entregue a Príamo. O poema, iniciado com a cólera de Aquiles, termina em paz (mesmo que momentânea), com a trégua de doze dias para que fosse consumado o funeral de "Heitor, domador de cavalos".

Quando o aprendiz de antropólogo iniciou o trabalho de campo em Acari, em novembro de 1995, a comunidade vivia ainda o choque do assassinato de um jovem *gerente* do tráfico, cometido por dois desafetos do próprio bando. Mais de um ano depois, vim saber que os assassinos queriam *picar*

o corpo, sendo contidos pela multidão. Tiveram que contentar-se em lançá-lo ao valão, como *antigamente*. Os moradores tiveram que impedir aquele último ultraje ao corpo e à honra de seu herói. Não havia deuses a protegê-lo.

Referências bibliográficas

- ALVITO, Marcos. "A honra de Acari" in: Velho, Gilberto & Alvito, Marcos. *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/FGV, 1996.
- _____. "Um bicho-de-sete-cabeças" in: Zaluat, Alba & Alvito, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1998.
- _____. *As cores de Acari*. SP: USP, 1998. Tese de doutorado em Antropologia Social apresentada ao PPGAS da USP. Mimeo.
- ARENDT, Hannah. "Da violência" in: *Religião e sociedade*, n. 15-1, Rio de Janeiro, 1990.
- BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília, Editora da UnB, 1980.
- BARBOSA, Antônio Carlos Rafael. *Um abraço para todos os amigos. Algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro*. Niterói, Eduff, 1998.
- HÉRITIER, Françoise (org.). *De la violence*. Paris, Odile Jacob, 1996.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- TAUSSIG, Michael. *The nervous system*. New York, Routledge, 1992.
- _____. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem—um estudo sobre o terror e a cura*. SP: Paz e Terra, 1993.

Marcos Alvito é professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e doutor em Antropologia Social pela FFLCH-USP.



ANTONIO

68 Totem e tabuleiro—

O corpo da baiana nos requebros da canção Valéria Macedo

*Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social,
a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura. — José Miguel Wisnik*

A nota só do samba

Se no Brasil "a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura", recitando Wisnik (1997:123), podemos dizer que a cultura brasileira elegeu o cancionero nacional como um dos mais contundentes traços de sua identidade. Intérprete, autora, mediadora de uma sociabilidade complexa e peculiar, a canção popular tem presença visceral dos momentos mais cotidianos aos mais extraordinários, pontuando biografias, histórias e "História".

Como a musa da contundente canção¹, o cancionista (compositor ou intérprete) pisa distraído no chão salpicado de estrelas que é o repertório da cultura brasileira. Com espontaneidade e engenho, ele orquestra constelações culturais e deixa reconhecer cristalizações cosmológicas confundindo os papéis de artista e *bricoleur*². Pois quanto melhor cancionista for, com mais ênfase a obra eclipsará sua autoria para orbitar um imaginário comum, corpo autônomo e coletivo, como se *não fossem homens que cantam canções, mas as canções que se cantam nos homens*.

A paródia do célebre excerto das *Mitológicas*³ para o universo da canção brasileira não é fortuita. Nessa obra, Lévi-Strauss estabelece uma série de aproximações entre a música e os mitos, destacando o modo como se apropriam do tempo: "tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infringir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo" (1991:24). Para o autor, ambos convergem na superação da antinomia entre um tempo histórico irreversível e uma estrutura permanente. Em outra clave, o semiótico e cancionista Luiz Tatit (1996) tematiza essa antinomia, quando reconhece como característica fundamental da canção a dualidade que administra entre o tempo cronológico—que não volta e empurra para frente, dando forma à evolução melódica que particu-

1 "Chão de estrelas", de Silvio Caldas e Orestes Barbosa ("[...] A porta do barraco era sem trinco / E a lua furando nosso zinco / Salpicava de estrelas nosso chão / E tu, tu pisavas nos astros distraída / Sem saber que a ventura dessa vida / É a cabrocha, o luar e o violão").

2 Lévi-Strauss reconhece no *bricolage* uma metáfora do mecanismo de reflexão mitopoética. Segundo o autor, *bricoleur* é aquele que se vale de materiais diversos e muitas vezes já elaborados para recombiná-los de modo a conformar um "Todo" (o *bricolage*) não-projetado e diferente de cada uma das partes que o constituíram (1989:37). O *bricolage* preenche com conteúdo imprevisível uma estrutura que já é dada; diferente da arte, em que essa estrutura só se conforma ao final da obra, a partir de uma criação autoral do artista. Nas palavras de Lévi-Strauss: "A arte procede, então, a partir de um conjunto [...] e vai à descoberta de sua estrutura; o mito parte de uma estrutura por meio da qual empreende a construção de um conjunto [...]" (1989:41).

3 Na abertura de *O cru e o cozido*, Lévi-Strauss afirma a pretensão de mostrar não "como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia" (1991:24).

lariza a composição — e o tempo rítmico — que retém, presentifica o passado, anunciando uma regularidade por meio das células musicais que se repetem e permitem reconhecer um gênero musical.

Nessa direção, Paul Valéry aproxima a música ao rito, uma vez que ambos engendram processos que privilegiam o *corpo*, o *presente*, a *matéria*, contra a efemeridade e a velocidade inexorável das práticas cotidianas (1991). E como não entoar o “Genipapo absoluto” do cancionista Caetano Veloso: “cantar é mais do que lembrar, é mais do que ter tido aquilo então, mais do que viver, do que sonhar, é *ter o coração* daquilo”. Ou seja, o canto evoca o *corpo* daquilo que seria apenas a sombra do vivido e do rememorado se não tivesse adentrado a máquina de *driblar* o tempo da canção.

A canção pode ser assim dimensionada como sopro ritual que circunscreve uma temporalidade peculiar, na contradança entre o cíclico e o cronológico, com artifícios para segurar o tempo, ou trazê-lo de volta, ou mesmo distraí-lo para que passe mais rápido. Presente no lazer e fazeres rotineiros, ela também pode vasculhar territórios insuspeitos, quando a displicência do dia-a-dia é irrompida por aquela canção que galvaniza um antigo amor, um outro perdido no passado, ou um si mesmo, uma juventude, uma tarde que foi boa, uma cidade, uma paisagem, um país...

O compositor não raro é cronista de uma época, de uma cidade, de uma sorte de relacionamentos. A alma pode vagar pela noite paulistana com “Ronda”, ou transmutar-se melancólica ao calçadão de Ipanema com “Lygia”, ou ainda acompanhar as nádegas de uma mulata numa ladeira de Salvador com “Na baixa do sapateiro”⁴. Porém, pelas artimanhas melódicas que fixam o significante⁵, o que era uma noite, uma mulher, uma rua, enfim, um recorte contextual peculiar, pode vir a sedimentar-se no conjunto de representações, *chão de estrelas* compartilhado por um grupo. E se o cancionista manipula, mesmo *distraidamente*, esse repertório como matéria-prima, as canções não só dialogam com o contexto no qual ganham corpo, mas com outras peças do cancionário popular. Desse modo, se analisadas em conjunto, podem revelar recorrências, continuidades, regiões fluidas pelas quais se compartilham símbolos, personagens, valores e relações. As canções, sob esse olhar, são estruturas musicais que podem decantar estruturas de *longa*

4 Composições de Paulo Vanzolini, Tom Jobim e Ary Barroso, respectivamente.

5 De acordo com Luiz Tatit (1996), a fala, uma vez pronunciada, transmite o significado e seu significante facilmente se esvai. Ou seja, tão logo o conteúdo é transmitido, as palavras utilizadas para tal são esquecidas. A canção, ao fixar um traçado melódico, sedimenta os significantes na composição. Dessa forma, as palavras ganham um corpo perene, perdendo sua utilidade meramente pragmática e contextual.



duração, ou seja, conteúdos culturais que articulam mudanças com persistências ao longo do tempo.

Dessa forma, se Tatit esquadrinhou a canção no vértice entre fala e canto⁶, talvez seja possível fazer um desdobramento, reconhecendo-a de quando em vez no interstício entre cotidiano e rito, ou entre crônica e mito no imaginário brasileiro. Mas em meio à "tessitura densa de suas ramificações", retomando a epígrafe, talvez possamos identificar um tronco estrutural no século XX: o samba.

A identidade do samba é dada por características rítmicas definidas, que compreende uma pulsação regular de fundo. Segundo Luiz Tatit (1996:30), o ritmo estabelece uma sintonia natural com o corpo, prescindindo da mediação com a consciência. É quando o corpo da canção dialoga diretamente com o corpo biológico por meio das pulsações orgânicas, dos batimentos cardíacos, da respiração. O organismo não fica imune ao samba e, quando não dança, acompanha seu pulso com os dedos, com os pés, com a cabeça.

José Miguel Wisnik sintetiza o samba como a configuração urbana de uma música a partir da articulação de danças binárias européias e batucadas negras (1987:118). Essa dupla filiação faz com que o samba oscile entre duas ordens distintas, ou melhor, preencha sua identidade nos espaços entre ambas matrizes musicais. Partindo dessa nota, Wisnik nos reporta a uma dinâmica apreendida por Antonio Candido na análise da obra de Manuel Antônio de Almeida. Em *Memórias de um sargento de milícias*, as personagens de um Rio de Janeiro oitocentista, provenientes das camadas intermediárias da sociedade escravocrata, são expoentes da malandragem, definida por Candido como uma postura amoral em relação ao mundo, na qual se opera uma dialética entre a ordem e a desordem de acordo com as vantagens que o malandro pode tirar em cada circunstância. Sugere Wisnik que a síncope metaforizaria a dialética da malandragem no domínio da música, por meio do acento deslocado para os tempos fracos, mantendo o movimento num rebatimento contínuo entre o ritmo binário da polca e o contratempo da percussão africana⁷.

O samba, contudo, está imerso na dialética da malandragem não apenas por sua dinâmica musical, mas também pelos cancionistas fundadores desse ritmo, os malandros do Rio de Janeiro das primeiras décadas do XX, tempo e cenário primordiais da "fisionomia musical do Brasil moderno" (Wisnik, 1987:118). Tal "Brasil moderno", protagonizado pelos operários da era Vargas, tinha nos sambistas um contraponto, marcado por inversões, descontinuidades e identificações. Como na cadência sincopada do samba, os malandros sam-

bistas alternavam o elogio do trabalho e da orgia, acentuando porém, o “contratempo” no qual não se escuta o bater do ponto na fábrica. “O bonde São Januário leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar”, nessa estrofe de Ataulfo Alves e Wilson Batista há quem diga que se podia trocar “operário” por “otário”. Pela vida boêmia e desregrada—“Eu faço samba e amor até mais tarde e se tenho muito sono de manhã...”; “Levanta, levanta nega manhosa, deixa de ser preguiçosa, vá procurar o que fazer...” —, o operário era uma referência de alteridade para esses malandros da primeira metade do XX. Noel Rosa cantou o desencontro de um compositor com uma arrogante operária que lhe despreza, ao passo que é submissa ao gerente da fábrica. Enquanto ela faz pano, ele lhe faz versos junto ao piano: “Quando o apito da fábrica de tecidos vem *ferir* os meus ouvidos eu me lembro de você...”⁸.

Nos anos 1930 e 40, enquanto os trabalhadores de Getúlio construíam a cidade, os malandros compositores a reinventavam em seus versos. Uma cidade poetizada, em que os prazeres, o ócio, os amores, a vaidade, o lirismo, muitas vezes calavam as restrições econômicas, o desprezo social, a violência, a marginalidade vivida no cotidiano. Os malandros eram o Outro da cidade da “ordem e progresso” e algumas canções—“meu paletó virou estofa e eu pergunto com que roupa eu vou”; “tenho passado tão mal, a minha cama é uma folha de jornal”⁹—não deixavam de expressar suas privações e, por vezes, a vontade de mudar de vida—“Se você jurar que me tem amor, eu posso me regenerar...”¹⁰. No repertório musical, no entanto, em geral os malandros são os donos dessa cidade dos desejos, os que dão as cartas, que desmandam. E o samba é o grande paradigma, aquele que explica e dimensiona a existência. De matéria mítica, ele não se aprende na escola, mas pode ter bacharéis, como alegou Noel Rosa. E, nesse saber, a instabilidade das relações, a fugacidade da vida, a certeza da morte, tudo ganha sentido se abarcado pelo samba. “Quero morrer numa batucada de bamba, na cadência bonita do samba”¹¹.

6 Tatit (1996) parte da idéia de que toda canção popular tem sua origem na fala, porém camuflada em tensões melódicas. Ele reconhece a canção na confluência da oralidade cotidiana (que é aperiódica mas esboça desenhos entoativos) com a melodia perene da música.

7 José Miguel Wisnik explorou essa relação entre a dialética da malandragem elaborada por Antonio Candido e a síncope do samba em sala de aula.

8 “Samba e amor”, de Chico Buarque de Holanda, “Samba rubro-negro”, de Jorge Castro e Wilson Batista, e “Três apitos”, de Noel Rosa, respectivamente. A composição de Chico Buarque é posterior a esse período, porém o autor dialoga com essa tradição, o que faz com que a canção se encaixe tão bem nessa identidade “malandra”.

9 “Com que roupa?”, de Noel Rosa, e “O orvalho vem caindo”, de Noel Rosa e Kid Pepe.

10 “Se você jurar”, de Ismael Silva, Newton Bastos e Francisco Alves.

11 “Na cadência do samba”, de Ataulfo Alves, Paulo Gesta e Matilde Souza.

No decorrer dos anos, indústrias e canções multiplicaram-se e o samba foi se irradiando nos acordes e nas cordas vocais de tantos cancionistas e ouvintes, a ponto de atingir dimensões solares nas ruas das cidades, nas ondas do rádio, nas avenidas transfiguradas pelo carnaval, até ganhar estatuto de “símbolo nacional” e “tesouro da cultura popular”. Ao investigar *O mistério do samba*, porém, Hermano Vianna (1995) desconstrói o mito de sua criação como fruto autêntico e puro do morro, sendo antes um produto de complexa negociação, da qual participaram não apenas os malandros e populares, mas intelectuais, folcloristas, artistas da elite e mesmo estratégias governamentais, fazendo convergir diferentes interesses culturais, políticos e econômicos. Assim, no final dos anos 1920 se teria operado a invenção de uma tradição que, para ter força simbólica, deveria parecer pura e natural, e desse modo forjou-se o samba como estandarte da unidade nacional, estreitamente vinculado ao imaginário da mestiçagem.

Uma vez historicizado o mito, contudo, resta ainda o desafio de entender sua graça. Por que o samba, assim como o carnaval e o futebol, são práticas abraçadas por significados tão cotidianos e ao mesmo tempo míticos, estandartes de uma “identidade nacional” que fincaram estacas em todo século XX, numa recriação dessa dialética da malandragem que já se fazia presente no Império e quiçá tenha origens na nossa formação colonial¹²? *Ginga e mandinga*. Rima que não preenche a lacuna deixada por essa pergunta, mas a requebra e enfeitiça. Categorias fundamentais na destreza e na beleza do samba, da capoeira, do carnaval e do futebol.

Gingar¹³ é inclinar-se para um e outro lado ao sambar, ao driblar com uma bola, ao jogar capoeira e mesmo ao andar—como o malandro *caminhando na ponta dos pés como quem pisa nos corações*, ou o rebolado da *menina que vem e que passa num doce balanço*¹⁴. Com efeito, a ginga embriaga os sentidos, confunde as referências, desorganiza a ordem e conduz ao imprevisível as ações. Gingar pode ser também caçoar, flagrando a fragilidade do outro pela graça; ou ainda negar-se, com certo desdém, à satisfação de um pedido. É portanto fazer manha, provocando desejo e sentimento de incompletude no outro. Metáfora maior da dialética da malandragem, ter ginga é ainda “se

12 Dos meandros da sociabilidade brasileira e de sua formação muito se falou, na chave da mestiçagem com Gilberto Freyre (*Casa-grande e senzala*, 1933), ou da cordialidade com Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936), para citar dois exemplos da década de 1930, quando o samba carioca também dava sua interpretação da história.

13 As definições de ginga e mandinga são baseadas no dicionário *Michaelis*, 1998.

14 Em artigo originalmente publicado no *New York Times* (1991), Caetano Veloso diz que “Garota de Ipanema” remete à figura da baiana, podendo imaginá-la com frutas na cabeça.



virar”, ter “jogo de cintura” para driblar as adversidades—as misérias, os inimigos, os rivais e quaisquer dificuldades—, trapaceando fronteiras da ordem e da desordem, do público e do privado, da generosidade e da crueldade.

A mandinga está atada ao sortilégio, à feitiçaria, sendo também a dificuldade provocada por eles. No samba, na capoeira e no futebol, a mandinga pode potencializar os atributos da ginga, pois, sendo mistério, torna ainda mais indecifrável o corpo já encantado e inapreensível pelo movimento (o gingado que faz que vai, mas não vai, e acaba indo...).

O cancionista, por sua vez, pode valer-se do samba como ritmo que faz o corpo mexer (gingar) sem a mediação da razão (mandinga), enfeitando corpos e mentes. Porém mandinga e ginga também estão presentes nas relações e personagens das canções, que guardam entre si uma série de recorrências e homologias com frequência dadas por esses dois ingredientes, como a baiana, o malandro, a(o) morena(o), a(o) mulata(o), a cabrocha, a escola de samba, o morro, a cidade etc.

Se nesse repertório musical o Rio é o cenário principal, a Bahia e sua representante feminina estão comprometidas com o samba desde o momento de sua criação. E sua dupla filiação configurou-se não apenas nas referências européias e africanas, como também nas cariocas e baianas, já que o samba teve seu nascimento quase mítico na casa da Tia Ciata (1854–1924), personagem peculiar do começo do século. Nascida na Bahia e moradora do Rio de Janeiro, ela reunia em festas e saraus figuras da elite e populares, sediando, nas palavras de José Ramos Tinhorão, um “ponto de reunião da gente mais heterogênea possível”. E mais, a *baianos* e *cariocas* o pesquisador atribui a criação do samba, sendo “obra coletiva de um grupo de velhos foliões baianos e de gente da moderna baixa classe média carioca” (Tinhorão, s/d: 123)¹⁵.

A influência de mão dupla entre Rio de Janeiro e Bahia também se expressa na insistência com que sambistas cantaram a Bahia e sua representante feminina nas ruas do Rio. Geraldo Pereira e Ary Barroso são exemplos de mineiros que cantaram a mulher baiana na paisagem carioca, ou então Dorival Caymmi, um baiano que canta a Bahia de perto da baía da Guanabara.

A figura da baiana construída pelos cancionistas é instigante não só pela recorrência, mas por sua identificação como fetiche do país, tanto pelos *de dentro*, como pelos *de fora* (não é à toa que Carmem Miranda fez tanto sucesso na América). É certo que são muitas as baianas cantadas e inúmeros os seus compositores, porém talvez haja uma corporalidade subjacente a elas passível de dissecação e que nos convida a um esboço estrutural.

O que é que a baiana tem?

Corpo feito de rendas, contas, ouros, balangandãs. *Toda menina baiana tem um jeito que Deus dá.* Corpo que pisa nas pontas, requebra, mexe, remexe, dá nó nas cadeiras, revira os olhinhos e entra no samba de qualquer maneira. *Toda menina baiana tem segredos.* Corpo que fala aos santos, é o diabo sambando, joga quebrantos, mostra encantos, sedução, canjerê, ilusão, candomblé, sob a guarda de Senhor do Bonfim.

Nas várias maneiras em que foi cantada e decantada pelos cancionistas, a baiana ganha forma na tessitura da canção como um *bricolage*, pois seu corpo jamais se anuncia inteiro tampouco estático, furtando-nos uma unidade não só por estar em movimento, mas porque é sempre construído por partes de diversas proveniências, como a natureza, a cidade, as comidas, os instrumentos musicais, as rendas, o linho, o tabuleiro, os colares e os membros em proeminência. No gingado *pra lá e pra cá, de cima embaixo*, confundem-se as belezas dos cenários e dos órgãos, os cheiros das frutas, dos sexos, o mexer nos tachos, nas ancas, as pernas trespassadas no samba, os batuques, as cordas, os bambas, bundas, orixás, promessas, quebrantos, requebros, mandingas, gingas, misérias e a maestria em se virar na dança e na vida.

Esse corpo é a própria materialização carnal do samba, que não se prende, que só se apreende no movimento, reinventando a cada (com)passo a dialética da malandragem. Wisnik esboça o *ethos* malandro traduzido no corpo musical do samba, no qual "a exposição das intenções vem minada por inflexões, intervalos, subentendidos e o corpo oscila e preenche o vazio das síncopas contrapondo às palavras a presença de uma ação intermitente e não-dita" (1987:118). Essa cadência musical se desdobra nas cadeiras da baiana, que se insinuam e infletem, oscilantes e intermitentes. No balanço entre a ordem e a desordem, a moral é amolecida no dendê, em meio à exuberância do sensível, num corpo besuntado de plasticidade e movimento. Em incessante gingado, os pés e demais órgãos aproximam-se e afastam-se, assim como o objeto do desejo e aquele que deseja, pois o corpo mimetiza a instabilidade emotiva e moral. O sujeito está imerso no jogo de sedução e desilusão, fazendo da baiana perigo e promessa de felicidade, numa dialética de cobiça e recusa, conjunção e disjunção. Ela convida para sambar, porém depois fará sofrer; ele quer com ela juntar os trapinhos, mas o amor é fugaz

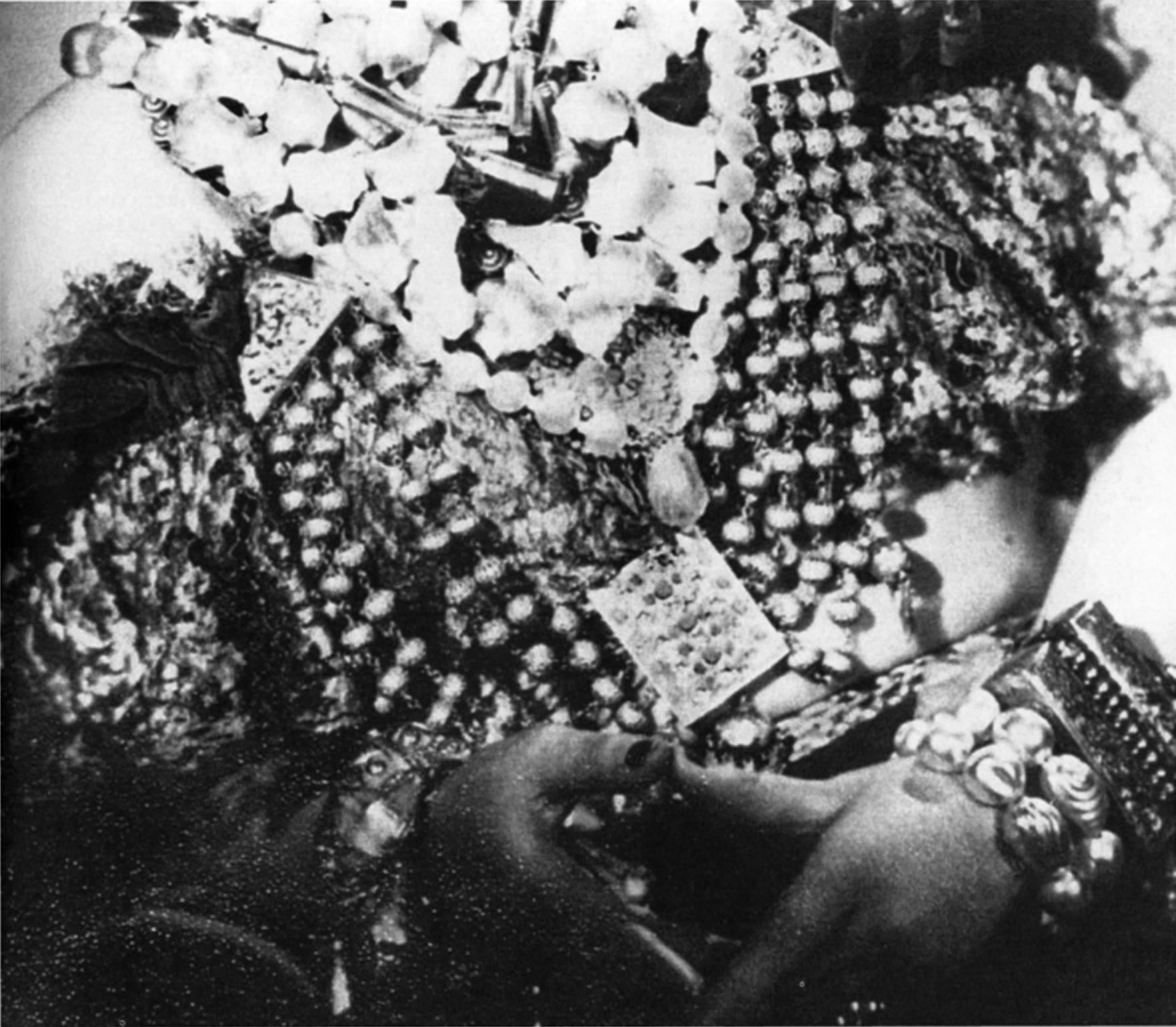
15 A troca de referências culturais entre Bahia e Rio de Janeiro não cessou desde então e se faz presente, por exemplo, na condição da ala das baianas como a mais tradicional das escolas de samba cariocas.

e enganador; ela é sestrosa—a manha é um não querer desmentido—, rejeita o beijo, o abraço e some...

O encanto da baiana, contudo, não advém apenas de sua plasticidade e mobilidade, emana de uma unidade inacessível que se insinua em comunicação com o sagrado. Um mistério que se deixa entrever nas frestas dos apetrechos que revestem de emblemas o corpo e no contratempo do samba. A mandinga, o quebranto, a filiação com os santos anunciam um invisível, inaudível e intocável naquela imagem absolutamente carnal. De tal forma que, para além das ambigüidades que afloram do corpo e trejeitos, o traço dessa personagem se desenha no embate entre a ginga e a mandinga, o visível e o invisível, o samba e o inaudível, o corpo e o intocável. Como se o sensível (o corpo cantado) embriagasse o sujeito para resguardar o sentido (o corpo encantado). O Todo ocultado pelas partes que (de)compõem a unidade concretizada apenas no plano mítico.

A emoção estética é definida por Greimas como "a esperança inocente de fusão total do sujeito e do objeto" (1987:99). Na acepção de Merleau-Ponty, é o corpo que estabelece a relação de identidade entre sujeito e objeto, constituindo a face material da continuidade entre as duas instâncias. Tatit, alinhavando essas idéias, define corpo como concretização da *unidade do ser* (1996a:203). A beleza da baiana, corpo animado pelo samba, jamais desfaz a esperança de fusão entre sujeito e objeto, contudo é um corpo minado de magia, filiado ao sagrado, o que promove a descontinuidade entre essas duas instâncias, desmantelando e tornando instável a unidade do ser. A emoção estética resulta dessa unidade adivinhada, que no entanto se fende numa dialética entre o ser mesmo e o ser outro—o mesmo como a presença do corpo na carne do samba; o outro como esse que escapa, sobrenatural, sobre-humano. Há, portanto, uma dialética entre conjunção carnal (corpos enredados no samba) e disjunção espiritual (a baiana tem acesso ao sagrado, não é possível decifrá-la, possui-la integralmente e tampouco fiar-se dela).

"O Corpo é um espaço e um tempo dentro dos quais encena um drama de energias. O exterior é o conjunto dos começos e dos fins" (Valéry, 1973 apud Tatit, 1996a:204). O drama de energias encenado no corpo da baiana e desmembrado no corpo do samba ocorre entre o tempo que foge e aquele que volta. O samba prende seu corpo na tessitura da canção, ela que sempre lhe escapa no texto, porém retorna na reiteração melódica, na regularidade rítmica. Na dimensão do espaço, sua corporalidade confunde começos e fins, fazendo oscilante sua duração na dança, no rebolado, nos balangandãs, assim como nos dramas de relações a ela imbricados.



A natureza ensaística deste texto permitiu fundir tantas baianas num só corpo, brincar de *bricoleur* combinando partes de diversos Todos compostos pelos cancionistas. É tempo de devolver-lhes a autoria para nuançar algumas peças particulares dos anos 1930 e 40, em que esse *drama de energias* é encenado. Porém, de modo breve, lançando luz apenas na tríade acima anunciada: a baiana como *bricolage* (corpo expresso por partes e impresso com objetos exteriores), corpo definido pelo movimento (ginga no sambar, no caminhar etc.) e portadora de um mistério ou vínculo sagrado (mandinga).

Para começo de conversa, não dá para falar de baiana sem evocar Carmem Miranda e o baiano Dorival Caymmi, que teve seu primeiro sucesso no final da década de 1930. "O que é que a baiana tem?", interpretado por essa portuguesa criada no Rio de Janeiro, a qual incorporou a personagem como uma marca registrada e cada vez mais estilizada no decorrer de sua carreira.

O que é que a baiana tem?

**O que é que a baiana tem?
O que é que a baiana tem?
Tem torso de seda, tem
Tem brincos de ouro, tem
Corrente de ouro, tem
Tem pano da Costa, tem
Tem bata rendada, tem
Pulseira de ouro, tem
Tem saia engomada, tem**

O que é que a baiana tem?
Como ela requebra bem
O que é que a baiana tem?
Só vai no Bonfim quem tem

Um rosário de ouro
Uma bolota assim
Pois quem não tem balangandãs
Não vai ao Bonfim
Oi não vai ao Bonfim
Não vai ao Bonfim...
Quando você se requebrar,
Caia por cima de mim
Caia por cima de mim,
Oh baiana

A canção começa com a pergunta crucial que se desdobra em outras perguntas específicas, todas seguidas de respostas afirmativas. O desenho melódico de cada frase repete-se ao sabor do ritmo, cadenciado pelos acentos consonantais—segundo Luiz Tatit (1996), tais acentos dão um efeito rítmico, criando repetição e segurando o tempo—, o que torna as perguntas quase respostas, nas quais a baiana é apresentada, metonimicamente, pelos acessórios que incorpora (corrente de ouro, pano da Costa, bata rendada, saia engomada etc.).

Já na segunda estrofe, a primeira pergunta é repetida, porém num andamento mais lento, alongando as vogais em vez de privilegiar o atrito das consoantes, como antes. E, no lugar de uma resposta, temos a exclamação apaixonada elogiando seu requebro e graça. Portanto, se na primeira parte temos a baiana como *bricolage* (balangandãs), na segunda é o corpo não-estático, requebrado, que a define. É então que a tríade se fecha, quando entra em cena o cenário sagrado do Bonfim. É preciso possuir *balangandãs* para ter acesso a ele. Esse signo, por sinal, insinua movimento e diversidade, mas é ao mesmo tempo enigmático, já que nem todos podem decodificá-lo. Porém, se apenas ela vai ao Bonfim, anunciando disjunção com aqueles que não podem fazê-lo, a conjunção acontece no momento da dança, “quando você se requebrar caia por cima de mim”; nessa hora a melodia se requebra numa curva descendente, mimetizando a letra e caindo por cima do sujeito.

Em outra composição protagonizada pela baiana, Caymmi enfatiza não apenas o fascínio por seus encantos, mas o perigo que representam, problematizando o encontro de corpos de natureza diversa.

Lá vem a baiana

**Lá vem a baiana
De saia rendada, sandália enfeitada
Vem me convidar para sambar
Mas eu não vou...**

**Lá vem a baiana
Coberta de contas, pisando nas pontas
Dizendo que eu sou o seu ioiô
Mas eu não vou...**

**Lá vem a baiana
Falando dos santos, mostrando os encantos
Dizendo que é filha do Senhor do Bonfim
Mas para cima de mim...**

**Pode jogar seu quebranto
Que eu não vou
Pode invocar o seu santo
Que eu não vou
Pode esperar sentada baiana
Que eu não vou**

**Não vou porque não posso resistir à tentação
Se ela sambar eu vou sofrer
E mesmo esse diabo
Sambando é mais mulher
E se eu deixar ela faz o que bem quer
Não vou, não vou, não vou
Nem amarrado porque sei
Se ela sambar, hum, huhum...**

É um corpo temido e desejado, repleto de enfeites e encantos, chegando e querendo sambar. Ela vem de saia *rendada*, sandália *enfeitada*, repleta de *contas*, pisando nas *pontas*, num rebolado, como na canção anterior, reiterado pela melodia (o "ada" final das duas primeiras frases se encaixam a uma circularidade melódica, assim como o "ontas" das frases seguintes). No entanto, o desejo despertado por essa composição de adereços e ginga (ela vem pisando nas pontas e convida para sambar) confronta-se com o medo e a desconfiança (se ela sambar, ele vai sofrer). Ela fala dos santos, mostra os encantos, diz que é filha do Senhor do Bonfim, pode jogar quebranto e é o diabo sambando. Por isso ele foge, evita o contato com a criatura que pode levá-lo ao inominável (sublinhado por "hum, huhuhum...").

Porém, pela reiteração das células musicais (tematização), pelo ritmo regular do samba, a letra é desmentida, pois ele já está enredado em seu corpo pelo corpo do samba. Os acentos dados na descrição da baiana, o desenho entoativo de cada item que a compõe, cheio de ginga, mimetizando seu andar em direção àquele que a vê chegar, denuncia que ele já foi. Quando canta "Mas eu não vou..." a sensação contrária é ainda mais enfatizada, pois cai o andamento das notas e se prolongam as vogais "ou", trazendo à tona a paixão do sujeito. Na última estrofe, quando diz, "não vou, não vou, não vou nem amarrado porque sei, se ela sambar, hum, huhuhum.....", a melodia revela que ele já está indo, amarrado pelo samba que, em sua circularidade, o torna inexorável vítima da baiana. Porém seu futuro não sabemos, está nas mãos do diabo que, sambando, é mais mulher e fará com ele o que bem quiser...

Na fusão de horizontes da escadaria do Bonfim com o Morro da Mangueira, está Geraldo Pereira, nascido em Juíz de Fora/MG (1918-1955) e criado no Rio de Janeiro. Grande expoente da malandragem dos anos 1940, sua vida foi permeada de mulheres, bebida e boêmia, culminando numa morte lendária em briga com outro famoso malandro conhecido como Madame Satã. Além de escurinhas desejadas, escurinhos brigões, madames que dizem que a raça piora por causa do samba, malandros e otários disputando a dama sem compromisso, a baiana era uma de suas escolhidas. Contudo, diferente de Caymmi, não é o sujeito que está em cheque, e sim a ontologia da baiana.

A falsa baiana

**Baiana que entra no samba e só fica parada
Não samba, não mexe, não bole nem nada
Não sabe deixar a mocidade louca**

**Baiana é aquela que entra no samba
De qualquer maneira
Que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras
Deixando a moçada com água na boca**

**A falsa baiana quando entra no samba
Ninguém se incomoda, ninguém bate palma,
Ninguém abre a roda
Ninguém grita oba
Salve a Bahia Senhor do Bonfim**

**Mas a gente gosta quando uma baiana
Samba direitinho
De cima embaixo
Revira os olhinhos
Dizendo eu sou filha de São Salvador**



Se na outra canção o sujeito nega a conjunção por medo que ela gere disjunção (sofrimento), aqui a falsa baiana é negada para delinear os contornos da verdadeira¹⁶. Ela não é caracterizada pelos enfeites, mas seu corpo se faz igualmente metonímico, pois se expressa por partes específicas: as cadeiras e os olhos. É pelo jogo de partes do corpo que revela sua identidade. Ela bole, mexe, remexe, de cima embaixo, revira os olhinhos e entra no samba de qualquer maneira, pois é a própria consubstanciação do samba. Quando ela dança, todos se incomodam, abrem a roda e saudam a Bahia e o Senhor do Bonfim. A filiação com a cidade de Salvador e seu santo padroeiro é o elemento de força mágica, encanto e sedução que só a verdadeira baiana tem. Portanto, sua originalidade está na capacidade de enlouquecer sendo o corpo do samba e a filha espiritual do Senhor do Bonfim.

Por fim, um outro mineiro, menos malandro, mas igualmente apaixonado pela baiana. Ary Barroso (1903–1964) foi o responsável pela “sinfonização do samba”, na expressão de Wisnik (1987:120), e ganhou fama no Estado Novo esmerando-se no *samba exaltação*, no qual enfatizava a identificação cívica, num estilo ufanista em busca de uma unidade cultural para o país (Tatit, 1996:85). “Aquarela do Brasil” é o exemplo mais evidente desse trajeto, porém “No tabuleiro da baiana” também revela um fascínio por esse espécime tão brasileiro.

16 Caetano Veloso (1991) caracteriza Carmem Miranda como uma reinventora do samba. Porém, nos EUA ela se tornou a “falsa baiana”, identificando as “verdadeiras baianas” (cita Maria Bethânia, Gal Costa, Margareth Menezes) como “grandes artistas da *alegria* e do *misticério*” (grifos meus).

No tabuleiro da baiana

**No tabuleiro da baiana tem
Vatapá, oi, caruru, mungunzá, oi
Tem umbu para ioiô
Se eu pedir você me dá o seu coração,
Seu amor de iaia**

**No coração da baiana tem
Sedução, oi, canjerê,
Ilusão, oi, candomblé para você**

**Juro por Deus, pelo Senhor do Bonfim
Quero você baianinha inteirinha para mim
E depois, o que será de nós dois
Seu amor é tão fugaz, enganador**

**Tudo já fiz, fui até um canjerê
Para ser feliz, meus trapinhos
Juntar com você
E depois, vai ser mais uma ilusão
No amor quem governa é o coração**

A canção “O que é que a baiana tem?” inaugura com uma pergunta terminada em “tem”, do mesmo modo que finda a primeira frase dessa composição. No entanto, o “tem” de Caymmi se mostra asseverativo, ou seja, puxa a melodia para baixo, indicando uma sorte de certeza, um tom conclusivo. Já o “tem” de Barroso não é uma pergunta, e sim uma insinuação, e leva a melodia para o alto, indicando um tom passional e incompleto de sentido. Então começa o elenco de coisas contidas no tabuleiro da baiana, prevalecendo aí a tematização, ou seja, a repetição rítmica e melódica que anuncia a conjunção do sujeito com o objeto (ver Tatit, 1996), pontuada por um “oi” que sempre salta na tessitura e marca o recomeço da célula musical. A segunda parte da canção, no entanto, alonga as vogais e aponta para uma disjunção, reiterando a dialética entre desejo/exuberância carnal e medo/insegurança espiritual ou emotiva.

Dessa vez o *bricolage* não salta aos olhos pelo que a baiana tem, mas pelo que tem em seu tabuleiro, farto de delícias típicas da nação e da mulher “tropicais”, como frutas da terra, comidas apimentadas, sedução, ilusão, canjerê, candomblé. O samba aqui não é nomeado, é contudo quem embala a apresentação da baiana e traz de volta o tempo (tematização, como “parara pará, parara pará, parara parara parara pará...”) e os significantes que querem fugir, mas retornam na reiteração melódica e na rítmica.

O encanto dos dotes físicos da baiana estão entrelaçados a seus vínculos com os santos do candomblé. Ele a queria “inteirinha”, porém a inteireza da baiana é da ordem do mistério, inacessível. Então ele a busca na junção dos “trapinhos”, mas as partes não devem juntar-se, e sim gingar. Ele vai ao canjerê em busca da ajuda aos santos, porém o amor é mandinga, enganador, por isso não pode estabilizar-se, culminando na fugacidade de um incessante gingado.

Enfim, seja como objeto de exaltação do país ou como alter ego do malandro, a baiana que samba no imaginário do cancionista popular é *boa para pensar* o Brasil, “nossa caricatura e nossa radiografia”¹⁷. É possível pensar e cantar a baiana como signo de ambivalência de um país de natureza e cultura exuberantes mas de identidade oscilante, fugidia, sempre às voltas consigo mesma, porém que tem algo que escapa, que não cabe—paradoxo de unir o que é inconciliável e que torna inefável o seu próprio nome. Nele, a ginga da malandragem anuncia mas não revela—cifra mas não decifra—o mal-estar com raízes nem sempre fincadas no sagrado, e sim numa partitura sócio-econômica que vem reiterando hierarquias e privando de cidadania

17 Definição de Carmem Miranda por Caetano Veloso (1991).

quem quer que esteja do lado de cá ou de lá da ordem legal; pois a ordem que vinga é aquela em que só quem tem balangandãs vai a um bom fim. Mas, em se tratando de samba, há sempre a contrapartida, o acento no contratempo, e aí os que estão destituídos dessa possibilidade têm lá as suas manhas e bênçãos que não são para qualquer um; pelo menos é o que dizem Noel Rosa e Vadico em seu "Feitio de oração": "Batuque é um privilégio, ninguém aprende samba no colégio. Sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia, dentro da melodia".

Como nas construções míticas, as contradições postas pela figura da baiana — tenham elas matrizes sociais, cosmológicas, musicológicas, semióticas etc. — não estão para serem resolvidas, e sim para experimentarem aproximações e distanciamentos de síntese inacessível. O mistério da baiana, o segredo do tempero, não é para ser descoberto, porém degustado. Afinal, como diz o mestre cantor Tatit, "não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério" (1996:27). E se os totens não são bons para comer, mas para pensar — já disse Lévi-Strauss —, a baiana é boa para pensar, mas sobretudo para cantar e sambar, e, por que não, para comer.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ática, 1986 (1ª ed., 1853).
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem" in: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus, 1989.
- _____. *O cru e o cozido*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- Moderno dicionário da língua portuguesa Michaelis*. São Paulo, Melhoramentos, 1998.
- TATIT, Luiz. "A construção do sentido na canção popular" in: *Língua e literatura*, n. 21, 1994–1995.
- _____. *O cancionista — composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- _____. "Corpo na semiótica e nas artes" in: Silva, I. A. (org.) *Corpo e sentido*. São Paulo, Unesp, 1996a.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- _____. *Cahiers I*. Paris, Gallimard, 1873.
- VELOSO, Caetano. "Carmem Miranda dada" in: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 out. 1991.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- WISNIK, José Miguel. "Algumas questões de música e política no Brasil" in: Bosi, A. (org.). *Cultura brasileira — temas e situações*, São Paulo, Ática, 1987.

Valéria Macedo é integrante do corpo editorial da **Sexta Feira**.



nhável debate do prof. Cassiano Marvalho com os atores da Companhia do Latão

O leitor julgará estranhas muitas das opiniões veiculadas neste texto. Diante de seu caráter polêmico, algumas vezes explosivo, optou-se por ocultar o nome dos atores e técnicos da Companhia do Latão que participaram do debate com o iminente estudioso do teatro paulista moderno, o sr. Cassiano Marvalho. Realizou-se no Teatro de Arena Eugênio Kusnet em abril de 1999.

Prof. Cassiano Marvalho Bem, senhores atores, dito isto, espero não importuná-los mais com minhas idéias sobre o teatro paulista atual. Encerro esta conferência sugerindo que nossa conversa continue fora do teatro. O que acham de comermos uma esfiha aí em frente?

Sr. V Desculpe Prof. Marvalho, mas tenho que discordar da sua proposição geral.

Prof. Marvalho Só dessa?

Cenotécnico A esfiha aí na frente não presta não.

Sr. V Não é possível aceitar sua opinião de que os nossos principais modelos de interpretação são idiotas. Concordo quanto aos chamados atores "tele-naturalistas". O senhor tem alguma razão quando diz que eles todos representam "em geral". Já trazem na manga uma naturalidade pronta para qualquer situação. São atores genéricos, que se transformam muito pouco. Mas quanto àqueles que o senhor chama de atores "antunes-filhistas" e de "zé-celseiros", não concordo que sejam modelos nocivos. Creio que o senhor exagera. Zé Celso e Antunes Filho são grandes artistas de teatro.

Prof. Marvalho Se o senhor bem se recorda, em momento nenhum condenei ninguém. O pior que fiz foi assinalar uma certa idiotia do corpo. No caso dos "antunes-filhistas", os joelinhos flexionados, os pés para dentro, a boca aberta—e uma grande confusão de propósitos quanto ao sentido da composição. No caso dos "zé-celseiros", a bacia projetada para a frente, os braços se movendo loucamente, a voz gritada na garganta—e enormes enganos sobre a pretensa "comunhão orgiástica".

Cenotécnico *(animado)* Estes são muito loucos! Uma vez eu estava na platéia do Teatro Oficina e um ator deles, que estava pelado, me deu uns tapinhas na bochecha. E você, é claro, se divertiu muito com isso.

Prof. Marvalho

Cenotécnico Muito. Virei um soco naquele peladão e eles tiveram que parar o espetáculo.

Sr. L Grosseirão. Não tem sensibilidade para a troca corporal.

Cenotécnico Me desculpe, para isso eu tenho.

Sr. V Mas professor, esses diretores são grandes mestres do teatro brasileiro.

Prof. Marvalho *(ao cenotécnico)* Então o senhor aprecia o teatro interativo?

Sr. V Eu passei por aquele treinamento do Antunes Filho e ele me deu muita disciplina e consciência técnica.

Sr. L *(superior)* E o que seria um ator sem técnica?

Prof. Marvalho Compreendam, senhores: de que serve um sujeito passar meses aprendendo a andar como se estivesse numa bolha de sabão, de que serve o sujeito se convencer de que um ator nunca pode ficar parado porque a imobilidade é má no teatro, de que serve assistir aos melhores filmes da Greta Garbo para imitar sua "vibração" física, se a finalidade da personagem na história

- que está sendo contada for de outra ordem?
- Srta. N.** *(que estava calada, subitamente se interessa)* Desenvolva, professor. Que conceito de história o senhor tem em mente?
- Prof. Marvalho** Eu penso na técnica como meio artístico. Não como um fim em si mesmo. Se o ator treina uma técnica desvinculada da história, se treina, por exemplo, um certo andar desequilibrado apenas para não parecer “naturalista”, ele estará correndo o risco de cair numa ideologia de formas tão genéricas quanto as do mau naturalismo. Cairá numa “teatralice” abstrata, que pretende pôr o artista acima da história em que ele atua. É a nova roupa da velha ideologia universalista do castelo de pureza da arte.
- Sr. L.** *(rápido e incisivo)* Mas somos artistas mesmo. E daí? Até isso querem nos tirar agora ?
- Sr. V.** Queremos ser admirados. Ninguém seja hipócrita com isso. E o público paga, entre outras coisas, para apreciar o nosso desempenho.
- Sr. L.** E todos ficariam decepcionados se não pudessem nos julgar como bons ou maus atores.
- Prof. Marvalho** Os senhores têm absoluta razão. É nesta tensão entre a realidade e a ficção que está a força possível do teatro. O espectador sempre percebe simultaneamente os dois planos, o da história e o dos atores, o da ficção e o da realidade da sala de espetáculos. O que eu me pergunto é: qual a finalidade? Qual a intenção da peça? Qual a sua esperança em relação ao espectador? *(apontando para a srta. T, até agora quieta mas dispersa)* Seria somente causar admiração pela beleza das atrizes?
- Srta. T.** *(demonstra seriedade e arruma os cabelos atrás da orelha)* Também isso. Não é?
- Srta. N.** A história. Se eu estou entendendo bem, o senhor defende uma focalização maior na história. E uma diminuição do foco nos atores.
- Prof. Marvalho** Não exatamente. A meta é mostrar que a história não aparece pronta nem no palco nem na vida, mas é construída pelas ações dos homens. Os homens são sujeitos da história como personagens, e sujeitos do espetáculo como atores. Eu gosto de um teatro que critica situações perversas em que os homens são reduzidos a “coisas” por outros homens. Que nos permite criticar as muitas violências em que o sujeito é tornado objeto. Mas creio que não é possível mostrar isso se o próprio ator deseja se exibir como objeto da admiração do público. Ele, ator, deve ser admirado por sua ação consciente, livre e produtiva. Aquilo que lhe permite superar seus dotes naturais. Essa construção da história a partir da relação entre seus agentes me parece um projeto importante.



- Srta. N** É a idéia marxista de que a situação social terrível em que vivemos não é natural e eterna. E portanto pode ser transformada.
- Sr. V** Nada de novo nisso. Aliás uma idéia muito gasta.
- Prof. Marvalho** Não acho. Historicamente, ainda não foi levada a sério como devia.
- Sr. L** Aqui na Companhia do Latão existe essa mania de se falar em marxismo o tempo todo. Toda vez que eu tento falar algo contra, sou massacrado. Que marxismo é esse que não tolera a divergência?
- Srta. T** Ah, por favor, não vamos discutir na frente de um visitante!
- Cenotécnico** É por isso que eu gosto desse grupo. Eles nunca falam de teatro.
- Sr. V** Digam, vamos. Sejam honestos. Aqui alguém ainda acredita que é possível transformar a sociedade em que vivemos? Todos os dias vindo para cá eu vejo mais e mais mendigos nas ruas do centro. Tudo piora, sempre. E o nosso papel de artistas é simplesmente fazer uma boa arte. Ponto final. É isso que nos cabe. Uma grande arte. Já é difícilimo hoje em dia.
- Srta. N** Sabe, professor, hoje de manhã eu estava lendo o diário do Lamarca, escrito em forma de cartas para a mulher que ele amava.
- Srta. T** É tão lindo.
- Srta. N** Por coincidência sublinhei um trecho que comenta isso, a possibilidade prática da transformação, de uma revolução.
- Cenotécnico** Eu vi o filme. Não era mal. Melhor que o *Carlota Joaquina*.
- Sr. L** Ninguém pediu sua opinião.
- Sr. V** Não vamos desviar o assunto de novo.
- Srta. N** Posso ler o trecho?
(*silêncio constrangedor*)
Vou ler: "Entre existir ou não condições para a prática revolucionária, eu fico com a luta pela criação dessas condições na prática. O que não é um processo curto, nem indolor—é longo, violento, e cheio de humanismo".
- Sr. V** O mundo inteiro mudou e nós ainda fazemos teatro pensando nisso.
- Prof. Marvalho** Diga-me, senhor, essa arte que você defende, essa Arte com "a" maiúsculo, pode existir sem ser prática revolucionária?
- Sr. V** Não entendo a pergunta.
- Prof. Marvalho** Agora há pouco você concordou que a média dos atores de novelas de televisão trabalha num registro fácil, de emoções genéricas e empatia grosseira. Você aceita então que uma obra de arte precisa almejar uma diversão mais complexa do que isso. Não?
- Sr. V** Evidente. Foi por isso que defendi as experiências dos nossos mestres de teatro.
- Prof. Marvalho** Então me diga: numa época em que a produção cultural tem como referência

a procura da superficialidade da diversão, você não acha que a busca de complexidade exige uma superação desses padrões dominantes?

Sr. V Acho. É isso que um gênio tem que fazer. Ir além dos padrões comuns. Por isso só posso aplaudir tudo que rompa com o naturalismo burro dos “teleatores”, com seu corpo relaxado e suas fórmulas óbvias.

Prof. Marvalho Mas, e quando um desses gênios do palco nos mostra sua esquisitice na moldura de uma “invenção artística”? Quando ele nos aparece como objeto de admiração porque supõe-se que na sua obra exista algum valor cultural maior, ao qual eu, espectador comum, não tenho acesso, você não acha que essa “qualidade artística” está se tornando muito parecida com os outros objetos de consumo da indústria cultural? O que estou querendo dizer é que o corpo em exposição do ator “zé-celseiro”, ou o corpo tecnificado do ator “antunes-filhista”, quando se objetualizam, eles não passam, em outro registro, a se assemelhar ao corpo das moçoilas que requebram em programas de auditório?

Sr. V Não sei. Quero pensar melhor.

Cenotécnico Moçoila, que palavra antiga!

Srta. T É preciso um corpo revolucionário.

Sr. L (*doce*) O seu já não pega em armas há muito tempo.

Srta. T De você não espero nenhuma baioneta.

Cenotécnico Eu adoro teatro.

Srta. N Uma prática revolucionária, nos assuntos e formas da arte, mas também nos modos de produção. O nosso trabalho é coletivo. Dependemos uns dos outros para que a peça fique boa. É isso que pensei com o texto do Lamarca: precisamos criar condições práticas para que a vida de todos melhore. É uma boa finalidade.

Prof. Marvalho Eu proponho que nós procuremos uma esfiha menos suspeita do que essa aí da frente. Para que as idéias se aclarem é melhor estar de barriga cheia.

Tendo em vista uma série de indícios, os editores da **Sexta Feira** suspeitam que este texto foi escrito por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, diretores teatrais da Companhia do Latão, embora estes neguem de pés juntos qualquer vínculo com o episódio.

94 As metamorfoses do corpo (breve ensaio sobre um tema ameríndio à luz de uma entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro) Renato Sztutman

*Veja: o corpo inclui e é
A significação, a idéia mestra,
E inclui e é alma.
Seja você quem for
– que esplêndido e divino é o seu corpo
Ou qualquer parte dele!*
—Walt Whitman

*Não devemos nos surpreender com um pensamento que põe os
corpos como grandes diferenciadores e afirma ao mesmo tempo
a sua transformabilidade.*
—Eduardo Viveiros de Castro



O QUE SIGNIFICA DIZER QUE, PARA GRANDE PARTE DAS POPULAÇÕES ameríndias, certos animais são, no fundo, humanos? Essa é uma das questões que têm movido boa parte dos antropólogos especializados em sociedades indígenas em suas investigações etnográficas. Por mais absurda que possa soar aos nossos ouvidos, tal indagação remete a um debate mais antigo sobre os mecanismos de operação do pensamento humano, que não se esgota nos esquemas filosóficos ocidentais.

Deparamo-nos então com uma estranha forma de pensamento—encontrada em todo o continente americano—que postula que muitas espécies animais e vegetais possuem, por trás de seus disfarces corpóreos, um espírito humano. Eis um pouco da paisagem cosmológica esboçada pelo antropólogo carioca Eduardo Viveiros de Castro em alguns de seus trabalhos recentes, cujos resultados foram expostos, por exemplo, na conferência realizada em outubro do ano passado no ciclo “A outra margem do Ocidente”¹, evento que antecipou a comemoração dos quinhentos anos do “descobrimento” do Brasil, reunindo antropólogos, filósofos, historiadores, indigenistas, índios, entre outros. Naquela ocasião, discutia-se o impacto do encontro com sociedades indígenas sobre a formação do pensamento ocidental. De certo modo, configurava-se um novo debate sobre as possibilidades de um “alargamento da razão” promovido pela experiência antropológica—via de acesso

para o conhecimento de um universo cultural alheio—, algo como havia sugerido Maurice Merleau-Ponty (1996) no memorial que introduzia o antropólogo Claude Lévi-Strauss ao Collège de France².

O argumento de Viveiros de Castro de que a idéia de um espírito humano universal comum às espécies não-humanas resultaria de um “perspectivismo” característico do pensamento ameríndio estimulou os debates, vindo inclusive a habitar a fala de outros antropólogos, também conferencistas, como Philippe Descola e Patrick Menget. O fato de os homens pensarem que os animais pensam ser humanos implica a revelação de uma epistemologia e uma ontologia distintas da nossa. Os índios, nesse sentido, veriam o mundo de uma maneira bastante diversa daquela que somos adestrados para ver; ou melhor, eles diriam que vêem da mesma maneira que nós, mas que vêem mundos diversos (mundos que, para nós, não poderiam ser apreendidos pelo aparelho perceptivo). Para eles, as categorias de humanidade e animalidade escapariam de um modelo evolucionista tal como concebemos, no qual a primeira seria derivada da segunda. Se a ciência ocidental tende a acreditar que os homens descendem dos animais e conforma uma concepção naturalista, que postula o humano como decorrência do animal e a natureza como domínio do puro acaso, o pensamento ameríndio atribui a todos os seres vivos uma

mesma condição, firmando uma relação de identidade e continuidade entre natureza e sociedade³.

Se são todos, animais e humanos, possuidores de uma alma comum, a diferença entre os homens e os animais e entre os homens entre si só poderia estar dada no *corpo*. Dito de outra forma: se o Ocidente tem na alma um índice de diferença e no corpo um dado universal, o pensamento ameríndio inverte essas premissas. Os critérios de distinção e singularidade vigentes entre os seres devem ser construídos tendo em vista a intensa variabilidade dos corpos. Esse é um dos argumentos centrais de Eduardo Viveiros de Castro ao elaborar a noção de "perspectivismo ameríndio"—tema por ele discutido na entrevista concedida à **Sexta Feira**. Dizer que os índios pensam de uma maneira perspectivista consiste na idéia de que animalidade e humanidade são antes estados jamais estanques e que podem ser cambiados. Encontramo-nos, pois, com certas cosmologias que valorizam a possibilidade de transformação de um estado em outro. Em outras palavras, a diferença—capturada pelo corpo—deixa de ser um obstáculo para se tornar um destino (ver Viveiros de Castro, 1986). A alma não estaria então restrita a uma única morada, mas sim multiplicada por suas possíveis migrações. Como bem observamos, a noção de corpo à qual nos referimos acaba por distanciar-se de maneira acentuada da concepção, cara à medicina ocidental,

de fisiologia. E é por apontar essa nova província de significação que ela merece ser levada em conta.

A apercepção do corpo como "um conjunto de significações vividas" (Merleau-Ponty, 1985:212), e não como mera materialidade parece ser um dos pontos fundamentais nas discussões sobre a concepção da pessoa humana nas sociedades indígenas. Por muito tempo, essas sociedades foram mantidas à margem da reflexão antropológica por se distanciarem dos modelos clássicos de sociedades ditas primitivas, colhidos sobretudo no continente africano. A organização social ameríndia era descrita até então em termos de ausências—ausência de Estado, ausência de grupos corporados,

1 Conferência intitulada "O mundo como afeto", realizada em 14 de outubro de 1998 durante o ciclo "A outra margem do Ocidente" promovido pelo Instituto Itaú Cultural e que aconteceu entre 14 de setembro e 15 de novembro. Esse evento integrou a série "Brasil 500 anos: Experiência e destino", que deverá lançar outros ciclos de conferências em 1999, ainda sobre o tema do quinto centenário do "descobrimento" do Brasil.

2 O memorial citado, "De Mauss a Lévi-Strauss", foi lido diante da assembléia do Collège de France em favor da criação da cátedra que veio a ser ocupada por Claude Lévi-Strauss.

3 Esse assunto foi matéria da conferência de Philippe Descola, "Natureza, toda e uma", durante o ciclo "A outra margem do Ocidente". Também em outros trabalhos (1986, 1996), Descola distingue uma filosofia "naturalista" comum ao Ocidente e a filosofia "animista" cara ao mundo ameríndio, onde natureza e sociedade são pensadas não como ordens descontínuas, mas como entidades que se contaminam e se admitem como contínuas.

ausência de escrita, ausência de lei. Se a antropologia britânica até meados do século havia conseguido, para a África, encontrar analogias para nossas categorias e instituições sociais, o mesmo parecia falhar entre as populações da América. Nesse sentido, muito do esforço da antropologia do continente americano — que começava a aflorar apenas nos anos 1960, devido em parte às contribuições da obra de Claude Lévi-Strauss — consistiu na investigação de mecanismos de vinculação dos indivíduos à sociedade que não passassem pela definição de grupos corporados, tal como a organização em linhagens (grupos de descendência unilinear) que tanto caracteriza as populações africanas. Cabia à disciplina encontrar, via etnografia, novas categorias que nos permitissem adentrar esse universo aparentemente imprevisível. E o corpo parecia ser uma delas.

Pierre Clastres em um belo artigo, “Da tortura nas sociedades primitivas” (1978), foi um dos primeiros a iluminar a corporalidade como instância de produção de significações sociais. Para ele, as populações indígenas não careceriam de aparelhos de coerção social, uma vez que a sociedade é, desde cedo, inscrita no corpo das pessoas por meio de técnicas variadas, como tatuagens, escarificações e perfurações. É como se as leis e as instituições formais fossem ali substituídas por marcas impressas, com muito sofrimento, no corpo dos homens — “a lembrança escrita pelo corpo é uma

lembrança inesquecível” (1978:131)⁴. A sugestão de Pierre Clastres faz-se ecoar nas análises dos etnólogos recentes. Acredito, por exemplo, que Eduardo Viveiros de Castro conferiu à intuição desse autor uma sofisticação teórica e etnográfica notável⁵, concedendo ao corpo um estatuto metafísico de aguda importância. É nesse sentido que pretendo guiar-me, nos próximos parágrafos, pelos itinerários da obra desse autor de maneira a adentrar (de modo introdutório apenas) a questão do corpo nas sociedades indígenas.

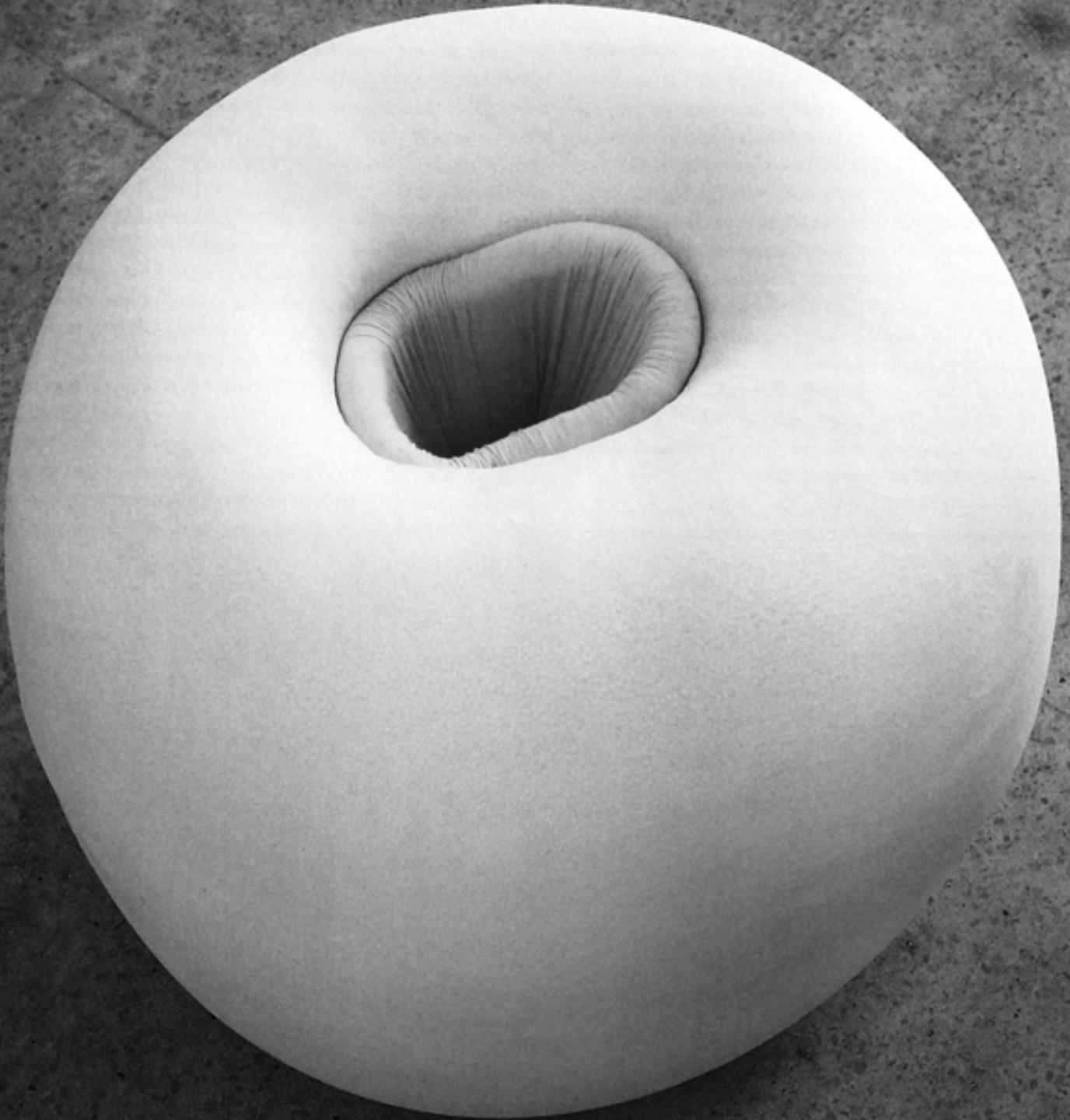
Da fabricação à metamorfose em duas sociedades indígenas

Em 1975, Eduardo Viveiros de Castro realizou sua primeira visita a uma população indígena: os Yawalapíti do Alto Xingu⁶. Sua breve estadia entre esses índios rendeu-lhe, em 1977, a dissertação de mestrado intitulada *Indivíduo e*

4 “As cicatrizes desenhadas sobre o corpo são o texto inscrito da lei primitiva, é, nesse sentido, uma escrita sobre o corpo. As sociedades primitivas são, dizem-no com veemência os autores do *Anti-Oedípe*, sociedades da marcação. E, nessa medida, as sociedades primitivas são, de fato, sociedades sem escrita, mas na medida em que a escrita indica antes de tudo a lei separada, distante, despótica, a lei do Estado, que escrevem sobre os seus corpos, indica os co-detentos de Martchenko” (Clastres, 1978:130).

5 Não pretendo entrar em discussão, entretanto, a respeito de uma possível disparidade teórica entre ambos os autores, mesmo porque não há espaço aqui para efetuar uma discussão a respeito das sugestões de Pierre Clastres.

6 Índios falantes de uma língua aruaque.



sociedade no Alto Xingu. As pesquisas em voga naquele momento fixavam-se prioritariamente no Brasil Central, região que abrigava grande parte das populações de línguas Jê e Bororo. O interesse sobre essas populações havia sido despertado sobretudo pelas análises estruturalistas de Claude Lévi-Strauss. O estruturalismo descobria no Brasil Central "sociedades modelo", por assim dizer, uma vez que o que se chamava de estrutura social—um conjunto conceitual de regras sociais e não as relações empiricamente dadas—era encontrado de forma cristalizada na organização espacial dessas populações. Por exemplo, se os Bororo pensavam o cosmos como resultante da interação de duas forças opostas e complementares, esse mesmo dualismo se via inscrito no espaço da aldeia. De um lado, as aldeias eram divididas em duas metades diametrais e simétricas, cada qual contendo quatro clãs, igualmente demarcados. De outro, os índios faziam uma séria distinção entre o centro, domínio masculino e lugar das relações políticas e cerimoniais, e a periferia, domínio feminino e lugar das relações informais, que acabavam por constituir outro par de metades, primordial para o desenrolar da vida social. Para o sabor dos pesquisadores da época, tudo nessas sociedades parecia responder a esse esquema dualista de coisas.

Os estudos sobre as populações Jê e Bororo haviam atentado à centralidade do idioma corporal para a compreensão do lugar do indivíduo na socie-

dade. Estudos como os de Júlio César Melatti (1976) sobre os Kraho e de Roberto DaMatta (1976) sobre os Apinayé⁷ revelavam que esses grupos pautavam-se em uma oposição rígida entre corpo e nome, ou seja, a pessoa humana era pensada como portadora em si mesma de duas metades, uma mais ligada à natureza—o corpo fabricado pelas substâncias de seus genitores—e outra mais ligada ao social—o nome atribuído por indivíduos com os quais não se mantinha qualquer relação de parentesco (ou pelo menos não se considerava tal relação sob o título de parentesco). Em outras palavras, o corpo era concebido como algo que conferia à pessoa humana uma identidade biológica em detrimento de sua identidade social, atualizada longe do âmbito daqueles com os quais se compartilha as mesmas substâncias fisiológicas⁸.

O fato de designar uma identidade biológica não quer dizer, no entanto, que lá o corpo não fosse tido como uma categoria de ação. A porção social e a porção corporal são importantes na mesma medida e constituem a pessoa por meio de um movimento de oposição e complementaridade. Não há como entender a formação de grupos sociais entre as populações Jê e Bororo sem estar atento aos processos de fabricação do corpo e de nomeação, os primeiros responsáveis pelo pertencimento a um "grupo de descendência corpórea" (Seeger, 1980), e os segundos, pelo pertencimento a grupos sobretudo cerimoniais e políticos.

Ora, não era esse o quadro etnográfico que Viveiros de Castro, aluno de Roberto DaMatta e Anthony Seeger e então um iniciando no campo da etnologia indígena (ele havia ingressado no mestrado com uma pesquisa em antropologia urbana), encontrara no Alto Xingu. A antinomia corpo/nome deveria ser dissolvida, tendo em vista que lá a corporalidade se mostrava como idioma simbólico total, não se restringindo à esfera privada. Assim, não haveria como reduzir a realidade xinguana a uma oposição entre o físico e o moral, entre o corporal e o social; era necessário antes entrever uma relação de interação—contaminação, e não contrariedade—entre os dois aspectos.

Como atentou Viveiros de Castro (1987), as teorias yawalapítis sobre o corpo devem ser tomadas "ao pé da letra", se quisermos compreender sua lógica interna. Isso significa dizer que quando eles comentam que o corpo de um indivíduo é fabricado, devemos extrair daí uma concepção da pessoa humana que pressupõe uma ação direta da sociedade na constituição da porção fisiológica de cada indivíduo. Com efeito, a sociedade intervém diretamente sobre as substâncias que comunicam o corpo e o mundo, como fluidos corpóreos, alimentos, tabaco, óleos, tinturas vegetais, entre outras coisas. Entre os Yawalapiti, Viveiros de Castro (1977) percebia sobretudo que as transformações do corpo e da posição social eram uma só coisa e não

podiam ser dissociadas. O físico humano era então fabricado, modelado pela cultura.

A idéia de que o corpo só ganha existência mediante um processo de fabricação cultural pode ser verificada nos diferentes momentos de passagem (comumente ritualizados)—puberdade, doença, iniciação xamanística—em que o indivíduo é submetido a um estado de reclusão. Nessa etapa, verifica-se a mudança substantiva do corpo, propriamente uma reforma da personalidade sujeita a regras alimentares e sexuais rígidas. A transição social não pode ser dissociada da mudança corporal e aparece como vergonhosa, devendo então ser mantida longe dos olhos de outrem. É nesse sentido que o autor identifica o complexo da vergonha e da reclusão ao "aparelho da construção da pessoa xinguana" (1987:36).

Paralelamente à fabricação, os xinguanos travariam conhecimento de um outro processo de alteração do corpo, a metamorfose. Ao passo que o primeiro atua pela criação de um corpo humano via negação das possibilidades de um corpo não-humano, o último prevê a transformação dos homens em

7 Ambas as populações habitam o atual estado do Tocantins.

8 DaMatta (1976) elaborou a noção de "comunidade de substância" para se referir, entre os Jê, aos grupos constituídos por pessoas que se consideram constituídas das mesmas substâncias físicas. Pai, mãe e irmãos fazem parte imediatamente dessa comunidade e se opõem à classe de pessoas com as quais se estabelece uma relação via nominação.

seres não-humanos ao reintroduzir o excesso e a imprevisibilidade depositos pelo primeiro caso. O processo de metamorfose apresentaria um contraponto à ação da sociedade, indicando um dado que escapa ao controle desta: a natureza animal e múltipla do corpo humano. A faculdade de metamorfosear-se, ver o mundo sob o prisma de um corpo animal, é, no mais das vezes, um atributo dos xamãs. O xamanismo, por sua vez, não fora o assunto privilegiado nessa primeira incursão etnológica, realizada entre os Yawalapíti. Contudo, o contato com os xinguanos abriria trilhas para indagações posteriores a respeito da tópica da *transformabilidade* dos corpos inerente às cosmologias ameríndias.

A verdadeira aproximação em direção a essa tópica seria dada no momento etnográfico seguinte à obra de Viveiros de Castro: o encontro, no começo dos anos 1980, com um grupo Tupi-Guarani recém-contatado pela Fundação Nacional do Índio (Funai), os Araweté do Pará meridional. A metamorfose, tal como definida acima, era concebida entre esses índios primordialmente por meio de seus ideais canibais. Diferente dos Tupinambá, com quem se deparavam os portugueses e franceses do século XVII e que comiam os corpos de seus inimigos de guerra, os Araweté transpunham esse mesmo ímpeto antropofágico em seus discursos sobre o destino póstumo das pessoas.

Em sua tese de doutorado, *Araweté, os deuses canibais* (1986), esse

autor debruçou-se justamente na investigação desse complexo canibal. Segundo os Araweté, seus mortos, ao subir ao céu, eram devorados pelos *maĩ*, divindades respeitadas ao mesmo tempo que inimigos temidos. Tornavam-se, depois disso, igualmente *maĩ*, divinizavam-se. Essa metamorfose do humano em deus, destino certo de todos, indica um desejo de transformação fortemente presente na cosmologia desses índios. Assim, o canibalismo implicaria um movimento de *devir-inimigo*, o abandono da posição humana conhecida na vida terrena rumo a uma posição divina e mais próxima do ideal da pessoa Araweté.

Humanidade e divindade seriam, dessa forma, estados pelos quais toda pessoa humana deve passar. A cosmologia Araweté postula, assim, a possibilidade de passagem de um estado ao outro por meio da devoração dos corpos dos mortos. Os deuses libertariam-nos de sua feição humana, conferindo-lhes uma posição divina. Concluída a metamorfose, os mortos tornar-se-iam igualmente deuses: cumpriam o seu destino ao se transformarem em seus severos inimigos. Vislumbramos, a partir dessa interpretação, uma cosmologia que tem no *devir-outro* seu principal fundamento. O corpo próprio como definidor de um "eu" não é jamais tido como "prisão da alma", mas como objeto de devoração que devolve a alma ao mundo e que a possibilita habitar novos corpos e apropriar-se de outros pontos de vista sobre o uni-



verso. Assim, esse "eu" não pode ser tomado como valor em si, já que seu ideal reside sempre alhures, está sempre projetado na alteridade.

Uma nova perspectiva sobre o continente americano

O canibalismo como tópica central da cosmologia araweté seria apenas uma dentre as diversas manifestações de uma teoria indígena que concebe a possibilidade de metamorfose do corpo. A ênfase na relação humanos/sobre-humanos é muitas vezes deslocada para a relação humanos/outras espécies. Em muitas populações ameríndias, acredita-se na possibilidade de um *devir-animal* reversível, ou seja, é possível voltar da experiência de transformação e narrá-la àqueles que não têm acesso a ela. Eis a faculdade dos xamãs: traduzir a experiência de ver o mundo de um ponto de vista que não é humano.

Estamos em plenos anos 1990 e as longas estadias entre os Araweté cedem lugar a uma tarefa de síntese de um grande arsenal etnográfico. O tema no qual Viveiros de Castro se debruça não é mais uma certa cosmologia, mas uma certa maneira de pensar o mundo comum às populações ameríndias em geral, uma maneira perspectivista. Trata-se de um esforço de juntar os pedaços da etnologia contemporânea e encontrar ressonâncias entre os diferentes materiais etnográficos. Seria impossível mencionar essa tarefa de síntese a que se dispõe o autor se não o situarmos face à efer-

vescência de trabalhos monográficos de fôlego sobre populações indígenas (sobretudo amazônicas) contemporâneas.

Tal é o caso de um livro de Philippe Descola, *La Nature domestique* (1986), dedicado às relações entre natureza e sociedade segundo os índios Achuar, um subgrupo Jivaro que habita a alta Amazônia, entre Peru e Equador. Para esses índios, não haveria diferenciação, em termos ontológicos, entre humanos e não-humanos, uma vez que todos seriam constituídos de uma mesma alma. Animais e plantas eram percebidos como sujeitos sociais, dotados de instituições e comportamentos simétricos aos dos humanos e cujas identidades eram igualmente sujeitas a metamorfoses. Em outras palavras, entre os Achuar, não era possível negar a humanidade dos animais. E não apenas entre os Achuar, já que a leitura de grande parte da literatura etnográfica sobre a Amazônia parecia confirmar esse fenômeno como sendo constitutivo das cosmologias amazônicas em geral.

A idéia de que a diferença entre os homens, os animais e as plantas não é de natureza, mas sim de grau, parece permear um pensamento tipicamente ameríndio e tornou-se matéria da indagação de muitos etnólogos. Dentre eles, Tânia Lima, então aluna de Viveiros de Castro, foi além das proposições de Descola. Em sua tese de doutorado (1995), sustentava que os Juruna, população tupi-guarani do Alto Xingu, pensavam de um modo próxi-

mo ao relativismo—um relativismo, não obstante, peculiar e distante do nosso. Para eles, a humanidade não se restringia à espécie humana, era, no entanto, uma condição universal. Algumas espécies se pensavam como humanas⁹, o que nos conduz à afirmação de que a humanidade não seria um atributo fixo, mas uma *posição passível de ser conquistada*.

Entre os Juruna, os xamãs são originalmente aqueles que possuem o poder de transitar por entre as diferentes perspectivas, ou seja, são capazes de se metamorfosear, de ocupar outros pontos de vista, outros corpos¹⁰. É porque as suas almas migram para corpos animais que eles sabem que os animais se vêem como homens. É por isso que eles sabem que o barro no qual chafurdam os porcos não é para os porcos o mesmo barro com o qual nos sujamos, mas o cauim, bebida fermentada que os homens tanto gostam de beber em suas festividades. Os porcos, sob essa ótica, viveriam em sociedade e possuiriam os mesmos hábitos que os humanos, e, mais ainda, desejam se aproximar dos homens, fazer amizade e estabelecer relações com eles (ver Lima, 1996).

A idéia de que é possível ver como os animais se vêem e compreender que eles se vêem como humanos não seria exclusividade da população Juruna. Daí, a necessidade de se buscar, pelo continente afora, variações dessa mesma proposição. E dessas variações, uma premissa parece se

manter: o modo de ver o mundo resulta da posição que se assume e do corpo que se possui. Chegamos então à questão fundamental: o que significa, para o pensamento ameríndio, afirmar que é possível ocupar um corpo outro, metamorfosear-se? O estatuto do corpo é central para esse pensamento designado "perspectivista" (Viveiros de Castro, 1996). E a primeira premissa na qual este se apoia é a de que "o ponto de vista está no corpo".

Viveiros de Castro alia à etnografia comparada *insights* contidos em algumas reflexões de Gilles Deleuze sobre o perspectivismo barroco. Pautando-se em Leibniz, Deleuze define o ponto de vista como uma posição, um sítio, e o sujeito como "aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo, aquele que se instalar no ponto de vista" (1985:37). Estamos diante de um pensamento em que sujeito e objeto são posições passíveis de trânsito. Assim, se os objetos

9 "Eu poderia assim dizer que os Juruna pensam que os animais pensam que são humanos. É claro que o verbo pensar sofre um enorme deslizamento semântico quando se passa de um segmento de frase para outro. O que para nós merece ser dito por soar absurdo, mas também estratégico para a descrição etnográfica, [...], para os Juruna é preciso ser dito (lembrado, considerado) por ser potencialmente grave, perigoso. O ponto é que os animais estão longe de serem humanos, mas o fato de se pensarem assim torna a vida humana mais perigosa" (Lima, 1996:26-27).

10 A autora acrescenta que os Juruna atuais perderam os seus xamãs, o "ponto de vista da variação entre aqueles pertencentes às diferentes categorias de alteridade" (idem:33), mas as suas faculdades puderam transpor-se na própria sabedoria humana.

são potencialmente sujeitos, não é o sujeito que cria a verdade do mundo, como querem os relativistas culturais; ele é antes determinado por ela. Por isso, o perspectivismo não pode ser confundido com uma relativização da verdade, ele expressa, sim, a "verdade da relatividade" (idem, *ibidem*).

Dessa forma, as populações indígenas afastariam-se de um relativismo cultural tal como o postulamos, pois, para elas, animais e humanos não vêem o mundo de formas diferentes, mas, ao contrário, o que se vê é exatamente a mesma coisa (e isso implica dizer que os animais tendem a ver os humanos como animais). Os referentes são os mesmos para todos, o que muda é o ponto de vista, ou seja, o lugar de onde se vê. A humanidade para os ameríndios seria a forma geral do sujeito, a forma pela qual se vê o mundo. A animalidade, por conseguinte, é a forma geral do objeto que só existe por meio de suas metamorfoses ou na declinação de seus perfis. A forma interna —o espírito—de todos os seres é a forma humana. A forma manifesta—o corpo—de todos os seres é variável, aparece como "roupa" ou "envelope" e é visível somente aos olhos da própria espécie. De um lado, uma essência antropomórfica de tipo espiritual; de outro, uma aparência corporal variável, trocável e até mesmo descartável.

O corpo ao qual nos referimos agora está situado num ponto entre o sensível e o inteligível¹¹. Dessa forma, "não é sinônimo de fisiologia distintiva

ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um palco intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas" (Viveiros de Castro, 1996:128). Voltamos à idéia, colhida entre os Yawalapíti, do corpo como lugar de confronto entre humanidade e animalidade, em que fisiologia e sociologia se confundem. A necessidade e o acaso agem em conjunto no sentido de produzir e manipular substâncias, processos e transformações. O corpo próprio não pertence nem ao domínio da biologia, nem ao da cultura, trata-se antes de uma entidade intermediária que percebe o mundo ao apropriar-se dele. Não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, pela redefinição de suas afecções e demandas. Não há mudança corporal que não reflita uma transformação moral, a aquisição de um novo ponto de vista sobre o mundo.

A diferença está dada no corpo, não no espírito, conclui Viveiros de Castro (1996) a respeito desse perspectivismo. Nesse momento, o Ocidente

11 "Não há dúvida que os corpos são descartáveis e trocáveis, e que 'atrás' deles estão subjetividades formalmente idênticas à humana. Mas essa idéia não é semelhante à nossa oposição entre a aparência e a essência; ela manifesta apenas que a permutabilidade objetiva dos corpos está fundada na equivalência subjetiva dos espíritos" (Viveiros de Castro, 1996:133).



distancia-se radicalmente dos ameríndios. Nas nossas lições de anatomia, apreendemos um modelo do corpo universal, sujeito a leis e funcionamentos igualmente universais. Trata-se de um corpo que nasce, cresce e perece de modo uniforme. Nada assusta mais o homem ocidental que a certeza da finitude de seu corpo, da inevitabilidade de sua dura sorte, o retorno às cinzas¹². Mas se os corpos estão fadados a um destino trágico universal e irreversível, é o espírito quem carrega a promessa de uma eternidade e um projeto de identidade. Se os corpos equacionam os homens, seus espíritos os separam. Se, no século XVI, os europeus não podiam negar que os índios possuíam corpos, questionavam se neles residiam almas. Colocação ilegítima para um indígena, para o qual não é possível negar que um europeu, assim como um jaguar, possua alma humana. A pergunta por ele lançada seria de diferente teor: "que tipo de corpo é esse desses estranhos forasteiros?". Ou ainda: "O que aconteceria se nós o devorássemos?".

O conhecimento, segundo o pensamento ocidental, é um ato de metamorfosear o espírito, transformá-lo a partir das suas projeções na realidade objetiva—desprovida de intencionalidade—do mundo. Para o pensamento ameríndio, em contrapartida, conhecer é ter a capacidade de ocupar um corpo outro repleto de afecções. É devorar o inimigo de guerra, transformar-se em um jaguar feroz ou travar comunicação com os espíritos da floresta. Não

se trata de um modelo de distanciamento em relação ao mundo, mas de um *devenir-outro*, ato de cumplicidade com a alteridade. Metamorfosear-se em um corpo animal é atingir a diferença, vislumbrar a mesma verdade, o mesmo mundo, porém sob um novo ponto de vista.

Glosa

As reflexões de Eduardo Viveiros de Castro sobre a corporalidade e o perspectivismo permitem-nos apreender os caminhos que separam o pensamento ameríndio do pensamento firmado pelo Ocidente. Como afirmara Lévi-Strauss (1989), teimamos em apartar o conteúdo sensível da significação e lançamo-nos em um projeto de reconstruir o mundo por meio de conceitos e abstrações distantes do concreto. Domesticamos nosso pensamento em função de uma crença numa natureza una e ausente de qualquer sentido próprio. Em contrapartida, ao postularem a existência de várias naturezas para um só espírito, por serem "multinaturalistas" (Viveiros de Castro, 1996), os ameríndios atribuem lógica e sentido ao conteúdo sensível do mundo. A natureza deixa de ser uma ordem exterior para se tornar cúmplice dos processos sociais vivenciados. O corpo deixa de estar subordinado ao espírito que almeja a transcendência pela cultura para tornar-se integrante ativo do mundo, agente imanente do concreto.

Mas são os mesmos caminhos que nos separam do pensamento ameríndio os que nos fazem retornar a ele. Exatamente por soar absurdo, esse pensamento apresenta-se como “bom para pensar” nossa própria realidade social, atuando como contraponto às nossas visões de mundo usuais. Não por menos, ele figura e figurou em muitos campos das artes como fator de inspiração. A “arte antropofágica”¹³ que tem sido revisitada recentemente é um exemplo dessa recorrência. Imaginamo-nos canibais, vislumbramos a possibilidade de resgate de um estado primevo entre a humanidade e a animalidade, buscamos tornar carnis as metamorfoses pelas quais nossos espíritos são interpelados. Enfim, a arte surge como experiência que nos devolve a possibilidade de identificação com o mundo. Também a filosofia —e sobretudo a filosofia das “luzes” que se ergue no século XVIII—faz referência, por indireta que seja, a essa forma de pensamento, não em termos de experiência, mas como probabilidade de aludir a um estado anterior à Razão, “estado de natureza” cuja superação nos funda como civilização. Aqui, os ameríndios figuram novamente como aforismo, remetem a algo que ainda não é e que, portanto, pode nos conduzir ao que já foi ou ao que será.

A experiência antropológica afasta-se da arte e da filosofia por uma simples razão: ela pretende ir além da metáfora necessária do Outro para pensar o Nós. O cosmos ameríndio deixa de existir como musa inatingível para ser

enfim penetrado e, se possível, compreendido. Talvez seja essa a contribuição da antropologia para todo o alvoroço que ainda não de causar essas comemorações dos quinhentos anos do “descobrimento”: mostrar que, para além de sua beleza como metáfora, o pensamento ameríndio é nosso contemporâneo e deve ser levado a sério. Permanece vivo e pulsante a despeito dos prognósticos fatalistas constantes nas décadas passadas. Nem as sociedades desapareceram, nem suas cosmologias sucumbiram aos esquemas ocidentais de pensamento. Metamorfoseiam-se, isso sim, ao longo do curso de um fluxo incessante que reconhecemos como História.

12 *Cualquier instante de la vida humana*(Es un nuevo argumento que advierte/Cuán frágil es, cuán mísera, y cuán vana. Um poema do poeta barroco espanhol Francisco de Quevedo (1580–1645) ilustra esse mal-estar defronte a idéia de finitude, idéia quase insuportável para uma civilização que incorre na tentação do mármore, na busca por algo que permaneça a despeito do destino trágico que é a morte.

13 Faço referência sobretudo ao tema da XXIV Bienal de São Paulo—a antropofagia—que, por sua vez, reconhece como fonte de inspiração o “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade (de 1928), marco histórico da produção cultural no Brasil.

Renato Sztutman é integrante do corpo editorial da **Sexta Feira**.

Referências bibliográficas

- CLASTRES, Pierre. "Da tortura nas sociedades primitivas" in: *A sociedade contra o estado*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- DAMATTA, Roberto. *Um mundo dividido: A estrutura social dos índios Apinayé*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Campinas, Papyrus, 1985.
- DESCOLA, Philippe. *La Nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris, Maisons de Sciences de l'Homme, 1986.
- _____. "Razão e sentimento. A relação com o animal na Amazônia" in: *Mana*, vol. 4, n.1, Rio de Janeiro, Contra Capa, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papyrus, 1989.
- LIMA, Tânia Stolze. *A parte do cauim. Etnografia Juruna*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1995.
- _____. "O dois e seu múltiplo. Reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi" in: *Mana*, vol. 2, n.2, Rio de Janeiro, Contra Capa, 1996.
- MELATTI, Júlio César. "Nominadores e genitores: Um aspecto do dualismo Krahó" in: Schaden, E. (org.). *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- _____. "De Mauss a Lévi-Strauss" in: *Signos*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- QUEVEDO, Francisco de. *Poesia varia*. Madri, Cátedra, 1996.
- SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*. Rio de Janeiro, Campus, 1980.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Indivíduo e sociedade no Alto Xingu: Os Ywalapiti*. Dissertação de mestrado apresentada ao Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1977. mimeo
- _____. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Anpocs, 1996.
- _____. "A fabricação do corpo na sociedade xinguana" in: Oliveira Filho, J.P. (org.) *Sociedades indígenas & indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ/Marco Zero, 1987.
- _____. "O mármore e a murta" in: *Revista de Antropologia*, n.35, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992.
- _____. "Pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio" in: *Mana*, vol.2, n.2, Rio de Janeiro, Contra Capa, 1996.
- WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas da relva (Leaves of grass)*. Sel. e trad. de Geir Campos. São Paulo, Brasiliense, 1993.



112 Entrevista com o antropólogo Eduardo

Viveiros de Castro Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stélio Marras

ESTA ENTREVISTA SE DESENOLOU NA TARDE DE 21 DE DEZEMBRO DE 1998 no apartamento de Eduardo Viveiros de Castro, no Rio de Janeiro. Trata-se da formalização de uma conversa iniciada em São Paulo, um mês antes, durante o ciclo de conferências em homenagem aos noventa anos de Claude Lévi-Strauss, promovido pelo Departamento de Antropologia da USP. Aliás, nada mais estimulante que um debate sobre a obra de Lévi-Strauss para que nos debruçássemos sobre uma questão intrigante que perpassa o fórum antropológico: como penetrar os domínios de um pensamento — o ameríndio — distanciado dos nossos pressupostos culturais. Foi então que Eduardo — professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ), diretor de pesquisas do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris) e autor de *Araweté, os deuses canibais* (RJ, Jorge Zahar, 1986) — aceitou o convite para a entrevista e nos falou longamente. Expôs as etapas de sua formação intelectual, os eixos centrais de suas reflexões atuais e suas posições em relação à produção mais recente em ciências sociais. A propósito do entusiasmo pelo estudo minucioso de populações indígenas, seu ofício há mais de 20 anos, ele nos confessou logo de início: *Eu quero ver um detalhe pequeno da coisa. Um pedaço que ninguém viu.*

Qual era o seu ideal de antropologia quando começou a estudar as sociedades indígenas? Eu queria fazer uma etnografia “clássica” de um grupo indígena. Meu problema teórico era entender aquelas sociedades em seus próprios termos, isto é (e só pode ser), em relação às suas próprias relações: as relações que as constituem e que elas constituem, o que obviamente inclui suas relações com a alteridade social, étnica, cosmológica... Acho que existem dois grandes paradigmas que orientam a etnologia brasileira. De um lado, a imagem antropológica da “sociedade primitiva”; de outro, a tradição derivada de uma “teoria do Brasil”, de que a obra de Darcy Ribeiro é talvez o melhor exemplo. O título de um livro de Roberto Cardoso [de Oliveira], *Sociologia do Brasil indígena*, é expressivo dessa segunda orientação: o foco é o Brasil, os índios são interessantes em relação ao Brasil, na medida em que são parte do país. Nada a objetar, essa sociologia do Brasil indígena é uma empresa altamente respeitável e resultou em trabalhos extremamente importantes. Mas essa não era a minha. A minha era a mal-chamada “sociedade primitiva”, meu foco eram as sociedades indígenas, não o “Brasil”: o que me interessava eram as *sociologias indígenas*. A minha era Lévi-Strauss, Pierre Clastres, e também as antropologias de Malinowski, de Evans-Pritchard...

Em que pé estavam os estudos sobre a Amazônia indígena na época de suas primeiras investigações etnológicas? É preciso não esquecer que boa parte da Amazônia que veio a ser estudada nos anos 1970 não existia do ponto de

vista geopolítico, tendo sido incorporada à sociedade nacional a partir do *boom* desenvolvimentista iniciado naquela década. Não era a Amazônia, mas o Brasil Central que estava então na berlinda, graças aos trabalhos de [Curt] Nimuendaju da década de 1930 e 40, que tinham sido discutidos por [Robert] Lowie e Lévi-Strauss. Este último—estava-se no apogeu do estruturalismo, nas décadas de 1960 e 70— colocou o Brasil Central na pauta teórica da antropologia. O grupo que estudou a região, ligado a David Maybury-Lewis, foi o que teve o maior número de pessoas trabalhando coordenadamente em uma mesma área da América do Sul; uma área, aliás, exclusivamente brasileira. Quando eu era estudante, na década de 1970, a impressão que se tinha era que a única coisa interessante que restava em etnologia indígena era o Brasil Central. Eu não tinha nem muita clareza de que a Amazônia existisse como possibilidade de trabalho. Em parte, porque estava lendo maciçamente teses e livros dos meus professores e associados deles, que eram todos sobre grupos Jê, Bororo e tal. Todo o meu trabalho posterior foi muito marcado por um “escrever contra” a etnologia centro-brasileira—“contra” não no sentido polêmico ou crítico, mas como *a partir de*, como figura que se desenha contra um fundo: contra a paisagem em que se deu minha formação.

O que mais o impressionou no campo com os Yawalapiti do Alto Xingu, sua primeira experiência de pesquisa em uma sociedade indígena? A primeira coisa que me chamou a atenção, no Xingu, foi aquele sistema social, diferente dos regimes do Brasil Central. Uma preocupação que me acompanha desde então tem sido como descrever uma forma social que não tem como esqueleto institucional qualquer espécie de dispositivo dualista, considerando que minha imagem básica de sociedade indígena era a de uma sociedade com metades etc. Aquele era um tempo em que as oposições binárias eram consideradas a grande chave de abertura de qualquer sistema de pensamento e ação indígenas. Ficou claro para mim que o que acontecia no Xingu não podia ser reduzido à oposição, essencialmente durkheimiana, entre o físico e o moral, o natural e o cultural, o orgânico e o sociológico. Ao contrário, havia entre essas dimensões uma espécie de interação muito mais complexa do que os nossos dualismos. O que me chamou a atenção foi o complexo da reclusão pubertária do Alto Xingu, em que os jovens têm o corpo literalmente fabricado, *imaginado* por meio de remédios, de infusões e de certas técnicas como a escarificação. **Em suma, ficava claro que não havia distinção entre o corporal e o social: o corporal era social e o social era corporal. Portanto, tratava-se de algo diferente da oposição entre natureza e cultura, centro e periferia, interior e exterior, ego e inimigo.** Minha pesquisa com os



INDICAO E VIRGINIA

Yawalapíti foi um tipo de indagação sobre essas questões, embora eu estivesse fazendo uma espécie de aquecimento etnológico, muito mais do que uma pesquisa.

Como o tema do corpo surgiu como questão teórica fundamental em seus estudos iniciais? Quando cheguei no Xingu, vinha de uma tradição (reforçada por minha educação jesuítica) que ensinava que o corpo era uma coisa insignificante, em todos os sentidos dessa palavra. No Xingu, a maioria das coisas que consideramos como mentais, abstratas, eram escritas concretamente no corpo. O antropólogo que primeiro efetivamente tematizou a questão da corporalidade na América do Sul foi Lévi-Strauss, nas *Mitológicas*, uma obra monumental sobre a "lógica das qualidades sensíveis", qualidades do mundo apreendidas no corpo ou pelo corpo: cheiros, cores, propriedades sensoriais e sensíveis. Ele demonstrava como era possível a um pensamento articular proposições complexas sobre a realidade a partir de categorias muito próximas da experiência concreta.

Em 1981 você conheceu os Araweté do Pará, com os quais realizou sua pesquisa de campo mais longa. O que mais te atraiu em começar uma pesquisa com esse grupo Tupi-Guarani contemporâneo, parentes (distantes) dos Tupinambá, famosos por suas práticas antropofágicas? Os Tupi, quando comecei a estudar antropologia, eram vistos meio como povos do passado, extintos ou "aculturados". Era como se não se houvesse mais o que se fazer em termos de pesquisa etnológica junto a eles, que não fosse reconstrução histórica ou sociologia da "transfiguração étnica". Só que, na década de 1970, com a abertura da Transamazônica, alguns grupos Tupi-Guarani "isolados" do Pará foram "contatados": Assurini, Araweté, Parakanã... Obviamente, o que chamava a atenção no material tupi-guarani clássico era o famoso canibalismo guerreiro tupinambá, mas eu não tinha a menor idéia de que fosse encontrar algo do gênero nos Araweté. Estava indo para os Araweté porque queria um grupo pequeno e não estudado. Por acaso aquele grupo era Tupi. A pesquisa entre os Araweté foi complicada, porque eles tinham cinco anos de contato, e cinco anos é muito pouco. O grupo ainda está desorientado, ainda está administrando a revolução social e cosmológica—e mais que tudo, a catástrofe demográfica—desencadeada pelo contato. Eles eram "selvagens" para valer, uma gente dramática e enigmática, ao mesmo tempo gentil e brusca, sutil e exuberante; eram muito diferentes dos povos do Alto Xingu, que haviam me impressionado pela etiqueta, pelo refinamento, pela compostura quase solene.

Como foi, então, sua primeira experiência de contato com os Araweté? Eles estavam elaborando a experiência deles conosco. Testavam todos os modos possíveis. Não sabiam ainda muito bem o que iriam fazer com aqueles caras,

os brancos. Eu fui uma das primeiras cobaias deles. Tentaram comigo vários métodos, digamos assim, de administração da alteridade. Foi uma pesquisa psicologicamente complexa, mas me dei muito bem com eles.

Eles não tentaram te afogar, como fizeram muitos índios com os colonizadores europeus no século XVI? Não, não me afogaram, pelo menos não daquele jeito — pois acho que vocês estão se referindo àquela anedota de Lévi-Strauss sobre os espanhóis e os índios das Antilhas... Embora para eles eu sempre tenha sido uma espécie de enigma, impressão, aliás, recíproca. A pesquisa toda foi marcada por eles investigando a minha natureza. Claro que já conheciam branco desde muitos anos antes do contato oficial. **Os Araweté são uma daquelas sociedades que devem ter tido vários encontros com brancos nos últimos séculos**, se é que eles não são remanescentes de grupos Tupi que tiveram contato direto com missões cristãs ou coisa parecida. **Eles esqueceram muita coisa, mas nem tudo. Você percebe que sabem muito mais sobre a gente do que dão a impressão de saber.**

A pesquisa interessava a eles porque, como eu não tinha uma grande questão teórica a perseguir desde o início, segui os interesses dialógicos dos Araweté. Não tinha questão, então tive de ir acompanhando o que interessava a eles e o que eu conseguia entender, quer dizer, flutuei inteiramente ao sabor da corrente de nossa interação.

De que modo a experiência com os Araweté inspirou a elaboração da noção de "perspectivismo ameríndio"? Meu livro sobre os Araweté está cheio de referências a um perspectivismo, a um processo de pôr-se no lugar do outro, que me apareceu, inicialmente, no contexto da visão que os humanos têm dos *Maĩ*, os espíritos celestes, e reciprocamente. Propus, em seguida, que o canibalismo tupi-guarani poderia ser interpretado como um processo em que se assume a posição do inimigo. Mas esse ainda era um perspectivismo meu, o conceito era meu, e não dos índios. Está lá, mas sou eu que formulei: o canibalismo tem a ver com a comutação de perspectivas etc. Anos depois, Tânia Stolze Lima, (então) minha orientanda e (ainda) amiga, estava escrevendo sua tese sobre os Juruna, que concluía com uma discussão sobre o relativismo juruna, que me fez voltar a pensar na questão do perspectivismo. Trata-se de um trabalho esplêndido, uma das etnografias mais originais do pensamento indígena até agora produzidas em nossa disciplina. Eu e Tânia começamos a conversar sistematicamente sobre o material que ela analisava. Foi aí que começamos a definir esse complexo conceitual do perspectivismo, a concepção indígena segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos ou pessoas, além dos seres humanos, e que vêem a realidade de modo diferente.

Como foi possível passar das manifestações particulares registradas por essas etnografias recentes à construção de um modelo genérico—o “**perspectivismo ameríndio**”? Tal generalização é de minha exclusiva irresponsabilidade: Tânia não tem culpa de nada aqui... A minha questão era identificar em diversas culturas indígenas elementos que me permitissem construir um modelo, ideal em certo sentido, no qual o contraste com o naturalismo característico da modernidade européia ficasse mais evidente. Obviamente, esse modelo se afasta mais ou menos de todas as realidades etnográficas que o inspiraram. Por exemplo, os Araweté não têm essa idéia, tanto quanto eu saiba, de que certas espécies animais vêem o mundo de um jeito diferente do nosso. Seja como for, o fenômeno que Tânia encontrou entre os Juruna era muito comum na Amazônia, embora a imensa maioria dos etnógrafos não tenha tirado grandes conseqüências dele. Eu tinha a impressão de que se podia divisar uma vasta paisagem, não apenas amazônica mas panamericana, na qual se associavam o xamanismo e o perspectivismo. Era possível perceber também que o tema mitológico da separação entre humanos e não-humanos, isto é, “cultura” e “natureza”, não significava a mesma coisa que em nossa mitologia evolucionista. A proposição presente nos mitos é: os animais eram humanos e deixaram de sê-lo, a humanidade é o fundo comum da humanidade e da animalidade. **Em nossa mitologia é o contrário: éramos animais e “deixamos” de sê-lo, com a emergência da cultura etc. Para nós, a condição genérica é a animalidade: “todo mundo” é animal, só que uns são mais animais que os outros, e nós somos os menos. Nas mitologias indígenas, todo mundo é humano, apenas uns são menos humanos que outros.** Vários animais são muito distantes dos humanos, mas são todos, ou quase todos, humanos na origem, o que vai ao encontro da idéia do animismo, de que o fundo universal da realidade é o espírito.

Você poderia nos dar um exemplo de como opera esse pensamento perspectivista na vida cotidiana de grupos indígenas? Tenho um exemplo que mostra a atualidade e a pregnância do motivo perspectivista. Há uns três anos, o filho de Raoni [líder dos Kayapó Txukarramãe] morreu, creio que na aldeia dos Kamayurá, onde ele estava em tratamento xamanístico. Tinha sido enviado pela família para ser tratado pelos xamãs de lá. Esse rapaz morreu, segundo os médicos brancos, de um ataque epiléptico. Bem, ele havia matado dois índios (não me recordo se em sua própria aldeia, onde tinha ido passar um tempo entre as diversas fases da cura xamanística, ou na aldeia kamayurá mesmo), e algum tempo depois morreu. A morte desse rapaz entre os Kamayurá virou notícia na *Folha de S. Paulo*, que publicou uma reportagem sobre o clima de tensão intergrupar que se seguiu, com os Kayapó acusando



os Kamayurá de feitiçaria. Parece que se chegou mesmo a falar em guerra entre os dois grupos. Então começou aquela paranóia e a *Folha*, sabendo disso (sabe-se lá como), mandou um repórter e fez uma matéria. Poucas semanas depois, Megaron, Txukarramãe que é o diretor do Parque do Xingu (e sobrinho do Raoni), resolveu escrever uma carta para a *Folha* dizendo que não era nada daquilo que o repórter havia contado, e que os Kamayurá eram feiticeiros mesmo... Acho fascinante isso de acusações de feitiçaria entre grupos indígenas no Xingu sendo ventiladas em cartas à redação da *Folha*. Acho que essa coisa de modernização, depois de pós-modernização, de globalização, não quer dizer que os índios estejam virando brancos e que não haja mais descontinuidades entre os mundos indígenas e o “mundo global” (que talvez fosse melhor chamar de “mundo dos Estados Unidos”). As diferenças não acabaram, mas agora elas se tornam comensuráveis, coabitam no mesmo espaço: na verdade aumentaram seu potencial diferencial. Assim, no mesmo jornal você pode ler as platitudes político-literárias do Sarney, um empresário discorrendo sobre as propriedades miraculosas da privatização, um astrofísico falando sobre o *big-bang*—e um Kayapó acusando os Kamayurá de feitiçaria. Tudo no mesmo plano, na mesma folha. Bruno Latour, em seu *Jamais fomos modernos*, insiste com muita pertinência nesse fenômeno.

Pois bem. Megaron argumentava, em sua carta: “Esse rapaz morreu porque foi enfeitado pelos Kamayurá. É verdade que ele matou duas pessoas antes de morrer, mas isso foi porque achou que estava matando animais, pois os pajés Kamayurá deram um cigarro para ele e ele achou que estava matando bicho. Quando voltou a si, viu que eles eram humanos e ficou muito abalado.” Essa explicação recorre ao argumento perspectivista, essa coisa de ver gente como animal. Acontece que, quando uma pessoa vê os outros seres humanos como bichos, é porque ela na verdade já não é mais humana: isso significa que está muito doente e precisa de tratamento xamanístico. Megaron diz, entretanto: foram os xamãs Kamayurá que enfeitaram o rapaz e o desumanizaram, fazendo-o ver os humanos como bichos, isto é, fazendo-o comportar-se ele mesmo como um bicho feroz. Pois uma das teses do perspectivismo é que os animais não nos vêem como humanos, mas sim como animais—por outro lado, eles não se vêem como animais, mas como nos vemos, isto é, como humanos.

Eis assim que o perspectivismo não só está bem vivo, como pode entrar em palpitações argumentos políticos.

Em que medida esse modelo perspectivista pode ser estendido para todos os grupos ameríndios, mesmo tendo em vista as profundas diferenças

entre eles? Como falar, por exemplo, em perspectivismo entre populações

Jê que não têm no xamanismo uma prática corrente? Bem, acabamos de ver um membro de um grupo Jê recorrendo a um argumento desse tipo. De qualquer modo, mesmo que os Jê não digam que os animais atuais são humanos ou que cada animal vê as coisas de um certo jeito etc., sua mitologia, como a de todos os ameríndios, afirma que, no começo dos tempos, animais e humanos eram uma coisa só, que os animais são ex-humanos, e não que os humanos são ex-animais. Tal humanidade pretérita dos animais nunca é completamente evacuada, ela está lá como um potencial—justo como nossa animalidade “passada” permanece pulsando sob as camadas de verniz civilizador... Além disso, não é preciso ter xamãs para se viver em uma cosmologia xamanística. (Os Txukarramãe, acrescentando-se, estavam usando os xamãs dos Kamayurá, logo...).

A idéia de que os animais são gente, comum a muitas—mas não todas, nestes termos simplificados—cosmologias indígenas, não significa que os índios estejam afirmando que os animais são gente como a gente. Todo mundo em seu juízo perfeito, e o dos índios é tão ou mais perfeito que o nosso, “sabe” que bicho é bicho, gente é gente. Mas sob certos pontos de vista, em determinados contextos, faz todo o sentido, para os índios, proceder segundo a noção de que alguns animais são gente. O que significa isso? Quando você encontra numa etnografia uma afirmação do tipo “os Fulanos dizem que as onças são gente”, é preciso ter claro que a proposição “as onças são gente” não é idêntica a uma proposição trivial do tipo “as piranhas são peixes” (isto é, “piranha” é o nome de um tipo de peixe”). As onças são gente mas são também onças, enquanto as piranhas não são peixes mas também piranhas... As onças são onças, mas têm um lado oculto que é humano. Ao contrário, quando você diz “as piranhas são peixes” não está dizendo que as piranhas têm um lado oculto que é peixe. Quando os índios dizem que “as onças são gente”, isso nos diz algo sobre o conceito de onça e também sobre o conceito de gente. As onças são gente—a humanidade ou “personitude” é uma capacidade das onças—porque, ao mesmo tempo, a oncidade é uma potencialidade das gentes, e em particular da gente humana. Aliás, não devemos estranhar uma idéia como “os animais são gente”. Afinal, há vários contextos importantes em nossa cultura nos quais a proposição inversa, “os seres humanos são animais”, é vista como perfeitamente evidente. Não é isso que dizemos, quando falamos do ponto de vista da biologia, da zoologia? Entretanto, achar que os humanos são animais não o leva necessariamente a tratar seu vizinho ou colega como um boi, um badejo ou um

urubu... Do mesmo modo, achar que as onças são gente não significa que se um índio encontra uma onça no mato ele vai necessariamente tratá-la como seu cunhado humano... Tudo depende de como a onça o trata...

O que você quer dizer exatamente quando afirma que o perspectivismo não é um relativismo? Foi no diálogo com a Tânia que surgiu a questão de que esse perspectivismo teria a ver com o relativismo ocidental, de que seria uma espécie de relativismo. Eu achava que não era relativismo, e sim outra coisa. O perspectivismo não é uma forma de relativismo. Seria um relativismo, por exemplo, se os índios dissessem que para os porcos todas as outras espécies são no fundo porcos, embora pareçam humanos, onças, jacarés etc. Não é isso que os índios estão dizendo. Eles dizem que os porcos no fundo são humanos; os porcos não acham que os humanos sejam no fundo porcos. **Quando eu digo que o ponto de vista humano é sempre o ponto de vista de referência quero dizer que todo animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência verá a si mesmo como humano—inclusive nós.**

Como bom estruturalista, o que você pensa dos caminhos trilhados pela antropologia pós-Lévi-Strauss? Sou um estruturalista, como todo bom antropólogo. Só não sei se sou um bom estruturalista... A minha impressão é que o estruturalismo foi o último grande esforço feito pela antropologia para encontrar, como fizeram várias outras correntes anteriores, uma mediação entre o universal e o particular, o estrutural e o histórico. Hoje você vê uma divergência cada vez maior dessas duas perspectivas, elas estão se tornando incomunicáveis. É como se a herança da antropologia clássica tivesse sido dividida: os universais foram incorporados pela psicologia; os particulares, pela história. Como se a antropologia fosse hoje apenas uma soma contingente de psicologia e história, como se ela não tivesse um objeto próprio. Mas com isso se perde, a meu ver, **a dimensão própria de realidade do objeto antropológico: uma realidade coletiva, isto é, relacional, que possui uma propensão à estabilidade transcontextual da forma. E isso me parece uma coisa que é preciso recuperar. Acredito que a antropologia deva escapar da divisão para encontrar o “mundo do meio”, o mundo das relações sociais.**

Tendo em vista essa especificidade, como você pensa a diferença entre a antropologia e a sociologia? A antropologia é o estudo das relações sociais de um ponto de vista que não é deliberadamente dominado pela experiência e pela doutrina ocidentais das relações sociais. Ela tenta pensar a vida social sem se apoiar exclusivamente nessa herança cultural. Se vocês quiserem, a antropologia se distingue na medida em que ela presta atenção ao que as outras sociedades têm a dizer sobre as relações sociais, e não parte, simplesmente, do que a nossa tem a dizer para ver como é que isso funciona lá.

Lead us not into
temptation but
keep us from evil
Thine is the
kingdom and
the power and
the glory forever. Amen.
Nestor series in
water

Trata-se de tentar dialogar para valer, tratar as outras culturas não como objetos da nossa teoria das relações sociais, mas como possíveis interlocutores de uma teoria mais geral das relações sociais. Para mim, **se há alguma diferença entre antropologia e sociologia, seria essa: o objeto do discurso antropológico tende a estar no mesmo plano epistemológico que o sujeito desse discurso.**

Como é possível para a antropologia escapar do objetivismo hegemônico no pensamento ocidental, esse pensamento domesticado? A gente sabe, pelo menos quem leu Kant sabe, que o ato de conhecer é constitutivo do objeto de conhecimento. Ainda assim, nosso ideal de ciência guia-se precisamente pelo valor da objetividade: deve-se ser capaz de especificar a parte subjetiva que entra na visão do objeto, e de não confundir isso com o objeto em si. Conhecer, para nós, é dessubjetivar tanto quanto possível. Você conhece algo bem quando é capaz de vê-lo de fora, como um objeto. Isso inclui o sujeito: a psicanálise é uma espécie de caso limite desse ideal ocidental de objetivação, aplicado à própria subjetividade. Nossa ideologia básica é de que a ciência será um dia capaz de descrever todo o real em uma linguagem integralmente objetiva, sem resto. Ou seja, para nós a boa interpretação do real é aquela em que se pode reduzir a intencionalidade do objeto a zero. Sabemos que as ciências sociais, na ideologia oficial, são ciências provisórias, precárias, de segunda classe. Toda ciência deve se mirar no espelho da física... O que significa isso? Significa guiar-se pela pressuposição de que quanto menos intencionalidade se atribui ao objeto, mais o conhece. Quanto mais se é capaz de interpretar o comportamento humano em termos, digamos, de estados energéticos de uma rede celular, e não em termos de crenças, desejos, intenções, mais se está conhecendo o comportamento. Ou seja, quanto mais eu *desanimizo* o mundo, mais eu o conheço. Conhecer é *desanimizar*, retirar subjetividade do mundo, e idealmente até de si mesmo. Na verdade, para o materialismo científico oficial, nós ainda somos animistas, porque achamos que os seres humanos têm alma. Já não somos tão animistas quanto os índios, que acham que os animais também têm. Mas se continuarmos progredindo seremos capazes de chegar a um mundo em que não precisaremos mais dessa hipótese, sequer para os seres humanos. Tudo poderá ser descrito sob a linguagem da atitude física, e não mais da atitude intencional. Essa é a ideologia corrente, que está na universidade, que está no CNPq, que está na velha distinção entre ciências humanas e ciências naturais, que está na distribuição diferencial de verbas e de prestígio... Não estou dizendo que esse seja o único modelo vigente em nossa sociedade. É claro que não é. Mas é o modelo dominante.

Em contrapartida ao esquema ocidental, o que move as epistemologias indígenas? Eu diria que o que move o pensamento dos xamãs, que são os cientistas de lá, é o contrário. Conhecer bem alguma coisa é ser capaz de atribuir o máximo de intencionalidade ao que se está conhecendo. Quanto mais eu sou capaz de atribuir intencionalidade a um objeto, mais eu o conheço. O bom conhecimento é aquele capaz de interpretar todos os eventos do mundo como se fossem ações, como se fossem resultado de algum tipo de intencionalidade. **Para nós, explicar é reduzir a intencionalidade do conhecido. Para eles, explicar é aprofundar a intencionalidade do conhecido, isto é, determinar o objeto de conhecimento como sujeito.**

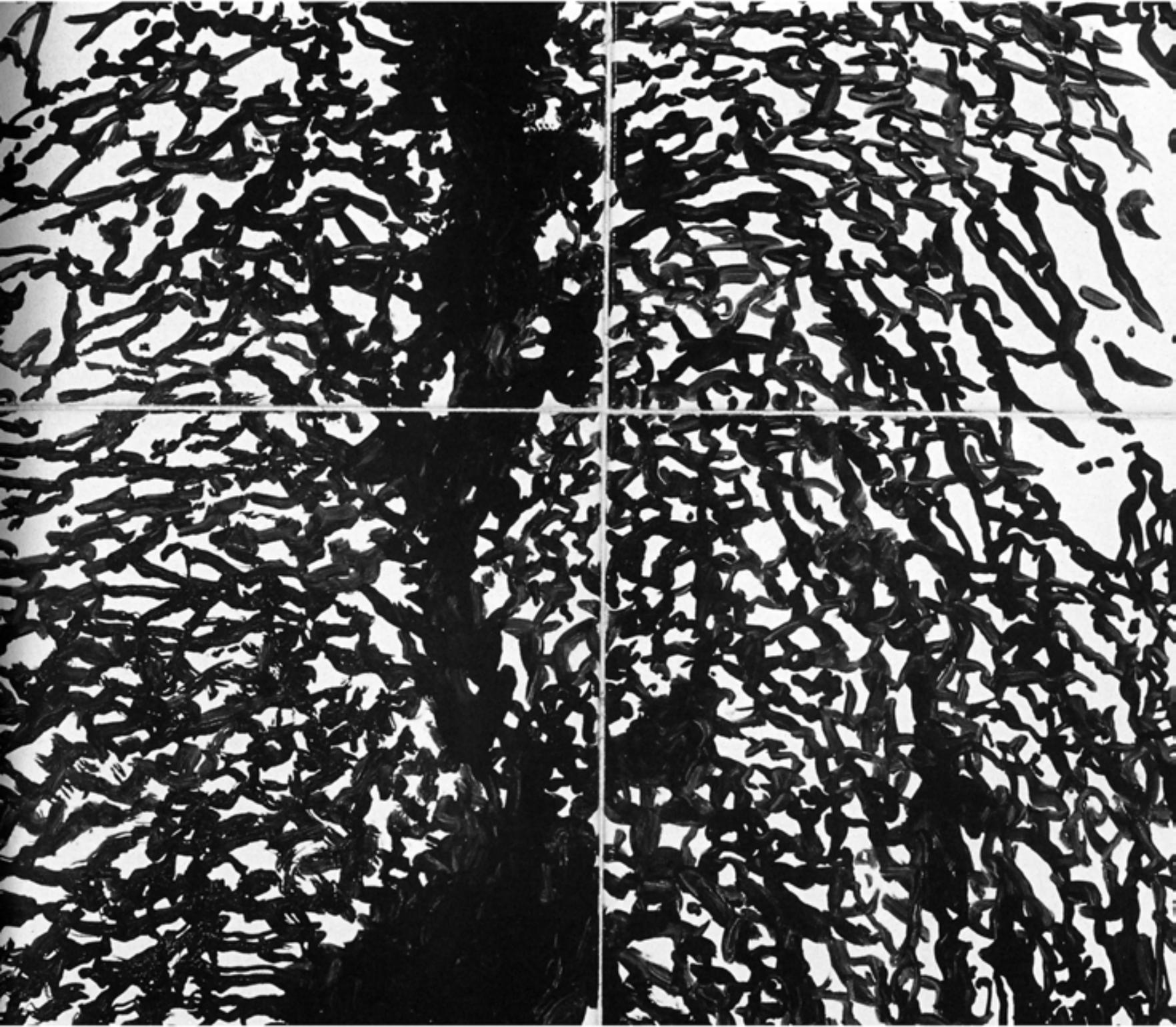
Até no nosso senso comum esse modelo é dominante... Exatamente. Sejam objetivos. Sejam objetivos? Não! Sejam subjetivos, diria um xamã, ou não vamos entender nada. O pecado epistemológico aqui é a falta de subjetividade. Bem, esses respectivos ideais ou modelos implicam ganhos e perdas, cada um de seu lado. Há ganhos em subjetivar, como há perdas. São escolhas culturais básicas.

Que lugares sobriariam na nossa sociedade para um conhecimento menos objetivo e mais intencional? Você tem uma série de ideais alternativos, é claro, mas são casos dominados, subalternos, ou então restritos a certas dimensões do real, que se vê ontologicamente dualizado: ninguém prega—ou pelo menos ninguém leva muito a sério se alguma vez alguém o pregou—que a *Verstehen*, a compreensão intersubjetiva, deva incluir as plantas, as pedras, as moléculas ou os *quarks*... Isso não seria ciência. Aquele ideal de subjetividade que penso constituir o xamanismo como epistemologia indígena encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte. O pensamento selvagem foi confinado oficialmente ao domínio da arte; fora dali, seria clandestino ou alternativo. Valorizada, a experiência artística nada tem a ver com o experimento científico: a arte é inferior à ciência como produtora de conhecimento. Ela pode até ser emocionalmente superior, mas não é epistemologicamente superior. É essa distinção que não faz nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que parece proceder mais de acordo com o modelo de nossa arte que com de nossa ciência. O xamanismo, como a arte, procede segundo o princípio de subjetivação do objeto. **Uma escultura talvez seja a metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto. O que o xamã faz é um pouco isso: ele esculpe sujeitos nas pedras, paus e bichos, esculpe conceitualmente uma forma humana.**

Como você vê os estudos atuais em antropologia urbana? Não gosto da expressão "antropologia urbana". Nada contra estudar em cidades, evidentemente.

Mas não gosto da expressão antropologia urbana, como não gosto de antropologia suburbana, rural, silvestre, montanhosa, costeira, submarina... Mas não creio que vocês estejam pensando em antropologia urbana no sentido de estudo dos contextos sociais das grandes aglomerações humanas, que é antropologia como outra qualquer. Vocês estão falando, suponho, da chamada "antropologia das sociedades complexas", das pesquisas sobre sociedades nacionais de tradição cultural européia (ou eurasiática). Boa parte do que se fez em antropologia das sociedades complexas limitava-se a projetar para o contexto urbano os conceitos e o tipo de objeto característico da antropologia "clássica". Isso não foi muito longe, pois para fazer uma verdadeira projeção, teria que ser uma projeção no sentido geométrico da palavra: o que se deve preservar são as relações, não os termos. Então, o "equivalente" do xamanismo ameríndio não é o neoxamanismo californiano, ou mesmo o candomblé baiano. **O equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência.** É o cientista, é o laboratório de física de altas energias, é o acelerador de partículas. **O chocalho do xamã é o acelerador de partículas de lá.** Isso não quer dizer que não devemos estudar candomblé ou neoxamanismo, pois é evidente que devemos. O que estou dizendo é, simplesmente, que uma verdadeira tradução da antropologia das sociedades de tradição não-ocidental para a antropologia das sociedades ocidentais deveria preservar certas relações funcionais internas, e não apenas, ou mesmo principalmente, certas continuidades temáticas e históricas. Não estou dizendo, insisto, que não se deva estudar parentesco, candomblé, xamanismo urbano, pequenos grupos, interações face a face... Mas, sim, que uma antropologia urbana que "fizesse a mesma coisa" que a etnologia indígena—supondo que isso seja algo desejável, o que não é óbvio—estaria ou está estudando os laboratórios de física, as multinacionais do setor farmacêutico, as novas tecnologias reprodutivas, as grandes correntes de pensamento nas universidades, a produção do discurso jurídico, político etc.

Então, que tipo de produção você qualificaria como digna do título "antropologia das sociedades complexas"? Para ficarmos apenas nos nomes estrangeiros, evocaria autores tão diferentes como Louis Dumont, Michel Foucault, Bruno Latour ou Marilyn Strathern. Eu veria o trabalho de Foucault como mais representativo de uma autêntica antropologia das sociedades complexas que, por exemplo, o estudo de Raymond Firth sobre o parentesco em Londres. A antropologia das sociedades complexas apenas recentemente descobriu toda uma nova área de *antropologicidade* das sociedades complexas que até então era reserva cativa de epistemólogos, sociólogos,



cientistas políticos, historiadores das idéias... Contentávamo-nos com o marginal, o não-oficial, o privado, o familiar, o doméstico, o alternativo. Fazia-se antropologia do candomblé, mas não havia antropologia do catolicismo. Antropologia da religião de sociedades complexas é só estudar culto afro-brasileiro? Por que não a CNBB [Conferência Nacional dos Bispos do Brasil]? É claro que é mais fácil — e foi absolutamente necessário —, num primeiro momento, transportarmos o que aprendemos nos estudos de religião africana para os estudos sobre o candomblé. Mas não estivemos aqui preservando as relações, só os termos. No segundo momento, percebe-se que há mais coisas a fazer do que transportar termos. Você pode transportar relações, e ao fazer isso estará criando conceitos, algo que a antropologia das sociedades complexas levou algum tempo para fazer. Até bem recentemente, a antropologia estava muito marcada por aqueles conceitos básicos produzidos em seu contexto clássico: reciprocidade, feitiçaria, *mana*, troca, totem, tabu. Então os antropólogos das sociedades complexas buscavam o *mana* aqui, o totemismo acolá... Tudo bem, mas acho que dá para ir mais longe, e estamos efetivamente indo mais longe: **estamos começando de fato a fazer antropologia simétrica, que é antropologizar o centro, e não apenas a periferia da nossa cultura. O centro da nossa cultura é o estado constitucional, é a ciência, é o cristianismo.**

Ser capaz de estudar esses objetos é uma conquista recente da antropologia. A antropologia das sociedades complexas teve o inestimável mérito de mostrar que o periférico e o marginal eram parte constitutiva da realidade sociocultural do mundo urbano-moderno, desmontando assim a autoimagem do Ocidente como império da razão, do direito e do mercado. Mas o próximo passo é analisar essas realidades mais ou menos imaginárias que, de início, empenhamo-nos em deslegitimar. Não é mais tão necessário deslegitimar essas coisas; agora é preciso estudar seu funcionamento.

Você acredita que sua obra possa contribuir para uma antropologia da sociedade brasileira? Não estou excessivamente familiarizado com a antropologia da sociedade brasileira... Fui fazer etnologia para fugir da sociedade brasileira, esse objeto compulsório de todo cientista social no Brasil. Como cidadão, sou brasileiro e não tenho nenhuma objeção a sê-lo. Mas como pesquisador não acho que meu objeto seja obrigatoriamente a chamada "realidade brasileira", essa curiosa e intraduzível noção. Não se exige isso dos matemáticos ou dos físicos. Os físicos brasileiros não estão estudando a "realidade brasileira". Estão estudando, salvo engano (meu ou deles), apenas a realidade. Por que um cientista social brasileiro não pode fazer a mesma coisa? O Brasil é uma circunstância para mim, não é um objeto; e penso, igual-

E o compromisso em relação às sociedades indígenas que você estuda?

mente, que o Brasil é uma circunstância para os povos que estudo, e não sua condição fundante.

Aqui é outra história. Acho que o "Brasil", isto é, o Estado e as classes dominantes, sempre se comportaram de maneira ignóbil perante as populações indígenas. Escolhi estudar os índios. Mas meu "compromisso" com esses povos que estudo não é um "compromisso político", e sim um compromisso vital. Não faço do meu "compromisso" com os índios nem o objeto da minha pesquisa, nem sua justificativa. Ele não é nenhuma dessas coisas; é a condição do meu trabalho, que aceito e que nunca me pesou. Tenho grande desconfiança de justificações políticas da pesquisa. Não acho uma coisa muito nobre justificar-se mediante um apelo, em geral ostentatório, à importância política da pesquisa. Os perigos da auto-ilusão e da autocomplacência são enormes. Por fim, tenho visto tantas vezes esse tal de "compromisso político" sendo usado como uma espécie de tranqüilizante epistemológico... Confesso que não tenho nenhuma simpatia por isso. Nada tenho contra os tranqüilizantes, mas quando se trata de pensamento, prefiro os inquietantes.

Essa entrevista contou com a colaboração de Carlos Machado Dias Jr., Clarice Cohn, Florencia Ferrari e Valéria Macedo em uma conversa prévia com Eduardo em São Paulo, no dia 28 de novembro de 1998.

Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stélio Marras são integrantes do corpo editorial da **Sexta Feira**.

130 [o cru e o cozido] **Alimentando o corpo¹—O que dizem os Caxinauá sobre a função nutriz do sexo** Eliane Camargo



EM PORTUGUÊS, O TERMO "COMER" CARREGA, FREQUENTEMENTE, uma conotação sexual. Todavia, tal associação entre comida e sexo não é exclusividade nossa e pode ser encontrada em outras partes do mundo. Em muitas línguas indígenas, por exemplo, a terminologia para "fazer sexo" costuma manifestar o sentido de nutrir o corpo. Sob essa ótica, os alimentos de origem animal e vegetal aparecem como insuficientes e, como aponta a antropóloga Elsje Lagrou (1998) em seu recente estudo sobre os Caxinauá da Amazônia Ocidental, faz-se necessário que elementos como sêmen e sangue (nutrientes masculino e feminino) se misturem para sustentar um corpo gerador de vidas. Essa concepção do sexo como alimento do corpo, formalmente expressa na língua desse grupo, é o assunto das próximas linhas.

O comer entre os Caxinauá

Os Caxinauá pertencem à família linguística Pano e vivem na bacia dos rios Juruá e Purus, nos dois lados da fronteira entre Brasil e Peru. São um grupo caçador² e o mundo da caça (*yuinakabu*) faz parte de sua concepção de vida em sociedade. O papel da caça e da carne (*nami*) é relevante a ponto de a

língua dispor de um termo específico para "estar faminto de carne" (*pintsi*), diferenciado do genérico "estar faminto" (*buni*)³. Entre esses dois termos, um terceiro se insere, indicando outra concepção de fome: a de "estar faminto de sexo" (*hin ik-*).

Segundo os Caxinauá, a falta de carne enfraquece o corpo (*yuda*) e seu pensamento (*xinan*). Sem esse último, seu princípio vital (*yuxin*) se evade e o corpo, amolecendo de fraqueza, morre. O terceiro termo, "estar faminto de sexo" (*hin ik-*), associado aos demais, conduz-nos às concepções de corpo e alimento de que esse grupo dispõe para especificar lexicalmente essas diferentes acepções do comer. Os três termos que designam formas distintas de "estar faminto" indicam que a atividade sexual é concebida como necessidade fisiológica, tanto como o comer (*pikindan*), o beber (*akindan*) e o ingerir (*xeakindan*). O corpo feminino, ao receber o sêmen (*huda*), está ingerindo (*xeakindan*) um alimento, cuja função é a de gerar corpos (*tunku akindan*)⁴.

Elsje Lagrou afirma que o corpo necessita da mistura do alimento masculino e feminino para produzir a vida: o sangue (*ainbu himi*) feminino coagula por meio da repetida mistura com o sêmen, modelando, assim, o feto (*tunku*)

(1998:78)⁵. Assim, o comer sexual é designado pela ingestão desse líquido. Essa concepção não é restrita aos Caxinauá. Segundo Edilene Lima, entre os Katukina do estado do Acre, “a teoria nativa da concepção diz que a gestação é resultado da troca de fluidos corpóreos entre homens e mulheres, por meio de repetidos intercursos sexuais” (1998:8). A autora adianta ainda que é admitido que uma pessoa possa ter mais de um genitor masculino. Tais informações corroboram com o que foi apresentado sobre a atividade sexual pensada pelos Caxinauá como uma necessidade fisiológica concebida nos mesmos parâmetros que o alimento sólido (comer) e o alimento líquido (beber). A participação de esposos e amantes é impreterível na fabricação do alimento corpóreo e na maturação da gestação do feto.

A língua caxinauá dispõe de diferentes termos para o comer que especificam o alimento e sua consistência: “comer alimento *kuin*⁶ de origem animal e vegetal de consistência sólida” (*pikindan*), “comer alimento *kuin* de consistência líquida” (*akindan*) e “comer alimento de consistência líquida” (*xeakindan*). Na primeira classificação, encontram-se, por exemplo, a carne de caça (*yuinaka*), a pesca (*baka*) e os vegetais representados por amendoim (*tama*), banana (*mani*), macaxeira (*atsa*) e milho (*xeki*); na segunda, o mingau (*mutsa*)

e a caiçuma (*mabex*); e na última, os remédios à base de ervas (*ni pei dau*), a sopa (*beten*) e a água (*unpax*). Restrinjo-me aqui sobretudo ao termo *xeakindan* (“comer alimento de consistência líquida”) empregado no “comer o alimento sexual”⁷.

1 Expresso o meu agradecimento a Dominique Tilkin Gallois e a Renato Sztutman pelas sugestões fornecidas a esse artigo.

2 Para mais informações etnográficas, ver McCallum, 1989; Deshayes & Keifenheim, 1994; Kensinger, 1994.

3 O termo *buni* refere-se a uma fome natural. O corpo da pessoa não recebeu nenhum tipo de alimentação, seja animal ou vegetal, e expressa a necessidade de alimento.

4 *Tunku* designa “feto” e *tunku akindan*, “gerir, conceber e reproduzir corpo”.

5 A referência à bola é uma extensão semântica do sentido primeiro de *tunku* (feto).

6 Dentre os termos do sistema classificatório caxinauá, *kuin*, de difícil tradução nas línguas ocidentais, faz referência ao *soi*, isto é, *self*, como amplamente discutido em Camargo, 1991; Deshayes & Keifenheim, 1994; Kensinger, 1994; Erikson, 1994. Esse epíteto parece ser erroneamente interpretado por alguns estudiosos do caxinauá como “verdadeiro”. Um outro termo preenche a noção de “verdadeiro” nessa língua—*kayabi*—e revela que a acepção semântica de *kuin* é mais ampla.

7 Esse termo indica composições líquidas, como infusões de ervas (*dau xeakindan*), nas quais água e ervas se misturam. Tomar sopa (*beten*) é designado por *xeakindan* se só o caldo for ingerido.

O ato alimentar

A relação sexual (*txutakindan*) é um tema onipresente no cotidiano e na cosmologia nativa. Os Caxinauá concebem o sexo como alimento da sobrevivência. Dizem que as relações precisam ser freqüentes para que o sangue feminino (*ainbu himi*) e o sêmen (*huda*) se misturem e gerem vidas. Essa concepção envolve todos, casais concebidos socialmente como tais ou amantes. A ausência da atividade sexual é revelada por enunciados como *en bene manuai* ("estou sentindo falta do meu esposo").

Muitos termos relativos ao comer confirmam que o ato sexual é um ato alimentar. Falamos aqui do *hin ikindan* ("estar faminto de sexo") que deriva de *hina* ("pênis"). Isso nos leva a crer que o pênis é o instrumento que conduz o alimento ao invólucro feminino e que sacia a "fome sexual".

Como anedota, vale a pena revelar a inquietude que alguns Caxinauá demonstram quando prolongo minhas estadias com eles. A preocupação com a fraqueza de meu corpo torna-se grande: ou um parceiro me é proposto ou sou incitada a voltar para casa para reencontrar o meu marido. Alguns me dizem que temem até mesmo a minha morte pela falta de comida sexual, o que poderia ocasionar problemas com o "presidente brasileiro".

O mito da descoberta do amor

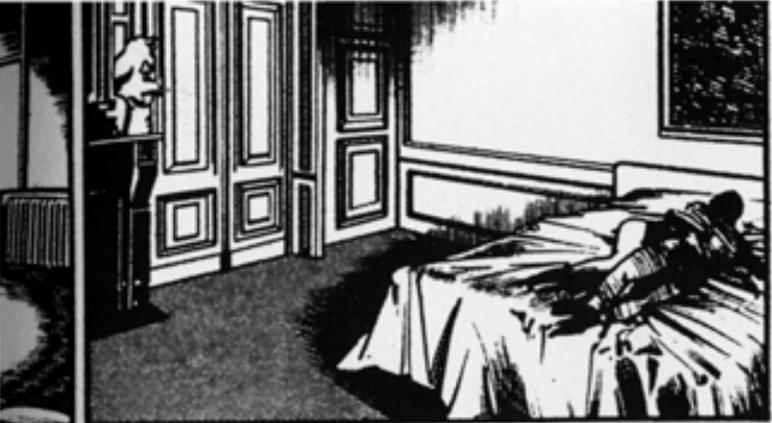
Tentarei resumir aqui o conteúdo do mito da descoberta do amor—mito da descoberta da função da vagina (*xebi xui*)—que os Caxinauá do Peru, com os quais trabalho⁸, narram de maneira intrigante.

Os antepassados eram muitos ignorantes. Pensavam que a vagina não era perfurada, mas sim uma ferida. Aliás, comentavam que as mulheres nem vagina (receptáculo do amor) tinham, só tinham uretra.

Tentavam curá-la com as mais diversas ervas e curativos, usando o máximo de seus conhecimentos farmacêuticos; mas, ao urinar, a ferida da mulher se abria novamente. Até que um dia, Hidi Xinu saiu para caçar e se deparou com um casal de macacos-prego que copulavam⁹. Voltou imediatamente à aldeia, anunciando a boa nova, e passou a curar as

8 Em 1994, passei a trabalhar com os Caxinauá do rio Curanja, afluente do alto rio Purus, no Peru. Antes disso, desenvolvi um estudo lingüístico com os Caxinauá da Reserva Indígena do Alto rio Purus (RIAP), no Brasil.

9 O nome do personagem Hidi Xinu está relacionado com o nome da espécie dos macacos-prego (*xinu*), caracterizados—tanto na cultura caxinauá como na nossa—pelo seu comportamento libidinoso. Esse mito parece ser comum nas culturas pano (Erikson, comunicação pessoal). Melatti (1986), por exemplo, revela diferentes versões desse mito em marubo.



mulheres¹⁰ com o movimento de vai-e-vem de seu pênis. Hidi Xinu anunciou que a ferida era, na verdade, o receptáculo da penetração. "Vamos trepar! Ei querida, é muito bom", disse à primeira parceira. E assim passou a deflorar todas as mulheres que expressavam o desejo de ter relações sexuais, desejo de experimentar essa cura. "Deite-se para trepar!", disse ele a uma mulher. Então outra observou aquele ato de penetração e falou: "Comigo também, trepe comigo!" Então Hidi Xinu deflorou todas as moças, uma após a outra. Depois de tê-las iniciado à vida sexual, seu pênis, inchado, rompeu-se, levando-o à morte. Seu pênis ficou mole, o receptáculo da moça com quem copulou estava duro (seco) e ele não pôde mais penetrá-la. Então o seu pênis rompeu. Ele morreu desse jeito.

Embora o sexo não seja tabu no cotidiano dos Caxinauá, mocinhas ainda têm receios quanto à iniciação. Muitas, ao terem de consumir o casamento, reagem de forma violenta: injúrias ao esposo, caras feias, indiferença e até agressões físicas. O esposo (*bene*) tenta agradá-la com presentes industrializados, sem obter o menor sucesso. Pede ajuda às suas mães classificatórias (*ewa*) e às suas irmãs mais velhas (*txipi*). Todas conversam com a esposa assustada (*ainbu dananan*), mas seu trabalho é vão! O pai classificatório da menina

(*epa*) entra então em ação, buscando as ervas para aplicar naquele corpo que teme o contato com o sexo masculino. A maior preocupação diz respeito à necessidade do corpo da mulher núbil em receber o alimento sexual.

As ervas provocam, segundo os índios, o sentimento de "desejo do esposo". Terminados os banhos, o marido pode então encontrar sua esposa amansada e fazer sexo com ela. Não há mais medo, a menina não ficará mais assustada para ter relações sexuais.

Presenciei uma situação em que uma jovem arredia teve de receber vários banhos. Com o passar dos dias, ela se sentia melhor. Quando o ato foi consumado, um grande buchicho e muita fofoca tomaram conta da aldeia. A esposa se sentia intimidada e o esposo aliviado, depois de horas e horas de tentativas sem êxito. Enfim, os banhos de ervas haviam funcionado.

•••

A terminologia aqui apresentada para as várias modalidades de "estar faminto" revelou que a concepção de sexo entre os Caxinauá passa, de fato, por uma necessidade fisiológica. Diferente da nossa concepção, cuja função biológica se limita à reprodução, entre os Caxinauá essa atividade inclui sobretudo a noção de nutrição, sem a qual o corpo sucumbe. Um corpo que

não pratica sexo torna-se fraco e perece. O prazer que o sexo propicia é, desse modo, o alimento mais básico dos homens. Assim dizem os Caxinauá.

10 Uma versão desse mito é apresentado por D'Ans, 1979. Os trechos aqui apresentados são extraídos de uma versão coletada por mim na comunidade de Colombiana (Peru), em 1997.

Referências bibliográficas

CAPISTRANO DE ABREU, J. *Rá-ba hu-ni-ku-i. A língua dos Caxinauás do rio Ibaçu, afluente do Murú* (Prefeitura de Tarauacá), Rio de Janeiro, Livraria Briguiet, 1941 [1914].

CAMARGO, Eliane. "Peut-on traduire les termes du système catégoriel du caxinauá", texto apresentado no 47º CIA, em Nova Orleans, EUA, 1991, mimeo.

_____. *The meanings of "eating" in wayana: indigenous culture, identity and collective rights in the Guyana's*. 49th ICA, no prelo, 1997.

_____. "La découverte de l'amour par Hidi Xinu. Récit caxinauá" in *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Lima, CNRS, 1999 (1).

D'ANS, André-Marcel. *Le dit des vrais hommes*. Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1979.

DESHAYES, Patrick & KEIFENHEIM, Barbara. *Penser l'autre chez les Indiens Huni Kuin de l'Amazonie. Recherches et documents, Amériques Latines*. Paris, L'Harmattan, 1994.

ERIKSON, Philippe. *La griffe des aïeux. Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris, Éditions Peeters, 1994.

KENSINGER, Kenneth. *The way real people ought to live: essays on the peruvian Cashinahua*. Waveland Press, Prospect Heights, Illinois, 1994.

LAGROU, Elsje Maria. *Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Caxinauá*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, São

Paulo, 1998, mimeo.

LIMA, Edilene Coffaci de. "Os Animais no xamanismo katukina", texto apresentado no XXII Encontro Anual da ANPOCS, 1998, mimeo.

McCALLUM, Cecilia. *Gender, personhood and social organization amongst the Cashinahua of Western Amazonia*. Tese de PhD apresentada à London School of Economics, University of London, 1989.

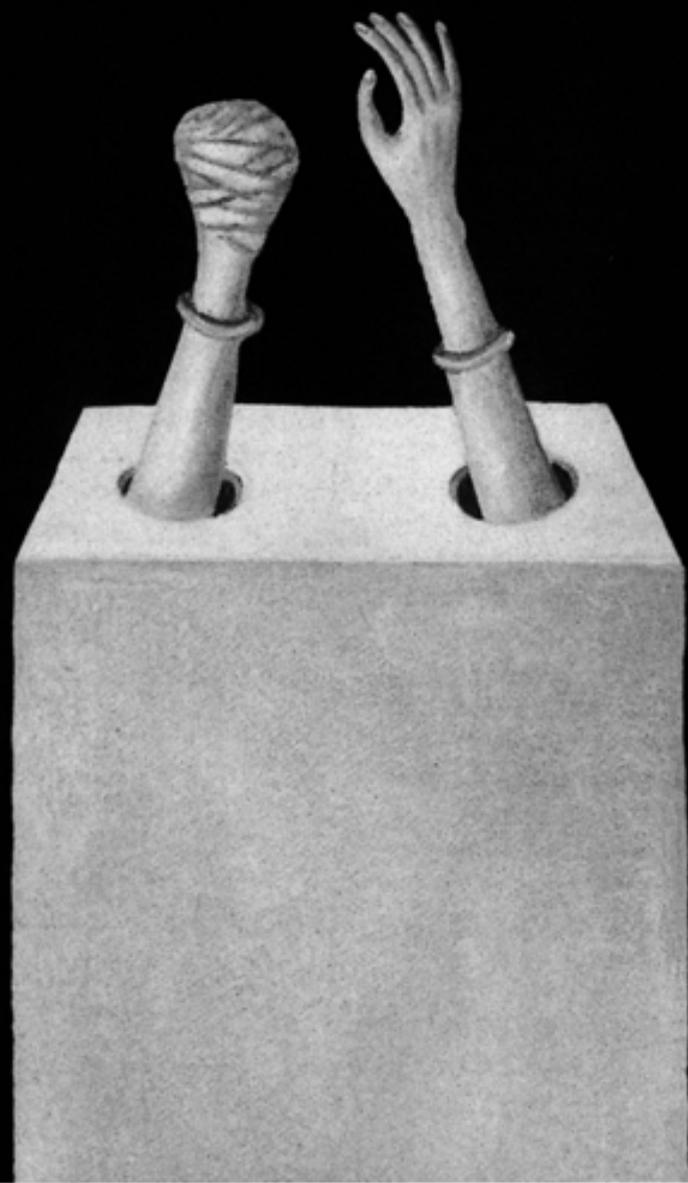
MELATTI, Julio César. *Wenia: a origem mitológica da cultura marubo*. Brasília, UnB, 1986.

Eliane Camargo é lingüista, pesquisadora do Centre d'Étude des Langues Indigènes d'Amérique (UMR 7595), Paris, e do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo (NHII) da Universidade de São Paulo.

138 Fragmentos de corpo: o

espelho partido—A trajetória de Sabino Kaiabi no Parque Indígena do

Xingu Mariana K. Leal Ferreira



ESTE ENSAIO DÁ FORMA À INTERLOCUÇÃO ENTRE O PAJÉ E LÍDER político Sabino Kaiabi e esta antropóloga. Colocando em cena o drama de nossos encontros no Parque Indígena do Xingu entre 1980 e 1990, é minha ambição delinear o campo de poder que me autoriza a falar sobre a experiência de vida do líder Kaiabi. Argumento que a história de vida de Sabino (Ferreira, 1994) foi construída de maneira dialógica e intersubjetiva num “palco espelhado” (Lacan, 1977), onde corpos existenciais foram fragmentados pelo reflexo de espelhos partidos. O corpo, aqui, é entendido em sua perspectiva individual ou fenomenológica (Merleau-Ponty, 1996; Schutz, 1962), a partir da qual Sabino experimenta e vivencia o mundo cotidiano. Espelhos, por sua vez, são zênites da modernidade—superfícies refletoras que iluminam, neste caso, o processo de construção do sujeito. Nesse sentido, o ensaio revela nuances da operação textual da antropologia, mostrando que ao produzir conhecimento sobre o “outro”, nós, antropólogos, também somos observados e inscritos (Clifford, 1983; Rabinow, 1986).

Eu quero ouvir, mas tenho que falar. As palavras de Sabino suspendem as certezas que carrego sobre mim mesma, consumindo miragens de um passado que não quero recordar. Sabino insiste em perguntar sobre desencantos, distúrbios, cicatrizes históricas. Os múltiplos ângulos do espelho quebrado que seguro firmemente na mão esquerda não parecem dizer nada sobre quem sou.

Em 1990, durante visita ao Parque Indígena do Xingu, onde vivem 655 Kaiabi (ISA, 1996), Sabino me pediu para escrever sua trajetória de vida, para que “as crianças possam ler a história na escola da aldeia Tuiararé¹ e os brancos entendam o que significa ser Kaiabi hoje”. Narrada por oito dias em kaiabi, a história foi precedida por uma explicação de Sabino sobre seu atual status de *uriat* (pajé). Depois de ter a “alma” (*æan*) roubada por um *anang* (espírito maligno), Sabino ficou parcialmente paralisado—“finalmente podendo descansar”.

O status de *uriat* entrou em conflito com os sintomas de doença e de incapacidade que profissionais de saúde da Fundação Nacional do Índio (Funai),

Conte-me sobre o espelho. Nós sempre pensamos que você é diferente porque você nunca olha no espelho. Minha mulher sempre diz: “a casa da Mariana não tem espelho!” Olhe para esse pedaço de vidro que te dei. Por que você insiste em se portar assim? Eu não posso te dizer quem eu sou se você não revelar quem é. Diga quem você é. Olhe no espelho e me diga quem você é.

em Brasília, haviam recém-diagnosticado. Sabino estava, agora, de acordo com os profissionais, "seriamente incapacitado", "um homem velho e inútil" que tinha sofrido um infarto. Para minha surpresa, e em resposta às minhas perguntas sobre como estava se virando com o braço e a perna esquerdos paralisados, Sabino afirmou nunca ter se sentido tão bem e relaxado em toda a vida.

Além das maravilhas da modernidade

O olhar de Sabino se volta ao passado, mas não há retorno. Só espaços vazios, de amor e de sonhos. Promessas que jamais se concretizaram: o regresso ao território que os Kaiabi abandonaram nos anos 1950 e 60, no sul do Pará, em troca de espelhos, miçangas, café, armas de fogo e antibióticos². A geografia Kaiabi foi invadida por *anang*, espíritos malignos que perturbam a ordem do cosmos, reivindicando a fama de Tuiararé, o Criador. O olhar de Sabino explora esta terra de ninguém, identificando seres perversos que ameaçam a integridade do universo.

1 A aldeia Tuiararé foi criada em 1987 em homenagem a Tuiararé, criador do mundo Kaiabi. O intuito, segundo Sabino, foi reunir várias famílias Kaiabi, dispersas ao longo do rio Xingu, num mesmo local, para garantir um melhor atendimento da Fundação Nacional do Índio (Funai).

2 Os Kaiabi foram transferidos dos territórios tradicionais no sul do Pará e norte do Mato Grosso para o Parque Indígena do Xingu entre 1950 e 1970, pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e pela Fundação Nacional do Índio (Funai).

Você também pensa que estou doente, não? Os médicos não se cansam de dizer quão doente estou. Me encham de remédio e me mandam fazer exercício. Mas você não entende; você não entende porque não sabe nada sobre mim. Se você soubesse quanto eu sofri toda a vida desde que minha mãe morreu, quando eu tinha quatro anos de idade; minha vida nos seringais; o trabalho na Funai, no SPI (Serviço de Proteção aos Índios) e nas frentes de atração; aí você poderia compreender como me sinto. Finalmente posso descansar, cuidar dos Kaiabi nos meus sonhos, conversar com eles, dar conselhos, contar histórias e cantar. Eu não preciso andar ou correr, trabalhar na roça, caçar, pescar, construir casas ou canoas. Vê os homens trabalhando lá fora? Estão construindo as casas desta grande aldeia com que sempre sonhei. Agora escute o que vou dizer, escute.

Os *anang* estão por toda a parte. Eles são ruins, ruins como os brancos que fizeram nosso povo sofrer. Acho que os *anang* são os espíritos dos homens brancos, porque eles são os piores seres que já vi. Os brancos nos matam com armas de fogo e doenças. Os *anang* matam com *mamaévévé* objetos

Seqüestrada por *anang*³, a alma de Sabino vagueia sem rumo, além das fronteiras terrestres para as profundezas do tempo e do espaço, pelos diferentes domínios do cosmos Kaiabi. Em vôo, o *uriat* se comunica com diferentes espíritos, animais, objetos animados e “gente”, humanos ou não. A extraordinária capacidade de comunicação do *uriat* por meio de discursos, canções ou sonhos é o que lhe garante tremendo respeito do povo Kaiabi. A viagem cósmica é produto do roubo da alma que revela, em sonhos ou transe, a morte simbólica e a ressurreição do pajé. Sabino parte de um nível mais imediato de realidade para um estado de consciência mais elevado. Em êxtase, o *uriat* gradualmente se familiariza com o domínio espiritual e aprende diferentes melodias—o cerne da terapêutica corporal Kaiabi.

No início da década de 1930, Sabino e sua mãe, além de outros Kaiabi nascidos em aldeias espalhadas ao longo dos rios Teles Pires e dos Peixes, no Mato Grosso e no sul do Pará, mudaram-se para o Posto Indígena Pedro Dantas, administrado pelo SPI. Este foi o primeiro posto de “atração” e “pacificação” dos Kaiabi, índios arredios e temidos por serem caçadores de cabeça e por serem canibais. Enquanto alguns grupos insistiam em se manter hostis às táticas “civilizatórias”—atacando os integrantes das frentes de pacificação, missões religiosas, seringais e garimpos—, outros Kaiabi procuravam trabalho, assistência à saúde e abrigo nos estabelecimentos oferecidos pelos brancos. Emprego, assistência médica e refúgio acabaram virando escravidão, doença e morte para Sabino e muitos índios.

3 O roubo da alma é o principal meio pelo qual um Kaiabi se torna pajé. Esta desincorporação, apesar de involuntária e eventualmente fatal, precipita a comunicação entre seres humanos e sobrenaturais. O cosmos Kaiabi, à semelhança de outros grupos Tupi, é organizado em uma série de camadas ou domínios, habitados por diferentes criaturas: seres humanos e diversos seres espirituais, benignos ou malignos. Apesar de seres humanos e seres espirituais possuírem atributos semelhantes—podem falar, ouvir, cantar, constituir família e possuir bens materiais e animais de estimação—, os primeiros possuem uma alma (*æan*) que habita um corpo (*ajpit*), enquanto os outros seres, na sua invisibilidade e “espiritualidade”, podem assumir qualquer forma ou habitar, na tentativa de se fazer visíveis, qualquer objeto, animal ou humano.

mágicos e também com enfermidades fatais. A mesma coisa, não? Eu vi *anang* em muitas ocasiões quando eu trabalhava nos seringais, mas eles nunca conseguiram roubar minha alma. Só conseguiram me fazer adoecer, mas logo fiquei bom. No ano passado, *anang* conseguiu capturar minha alma. Com sorte, a conqui de volta.

A mercadoria trazida ao Posto Pedro Dantas por Inário, funcionário do SPI, estava contaminada com sarampo. Todos os Kaiabi adoeceram. Primeiro foram dez e depois minha mãe. Nenhum branco adoeceu. O enfermeiro,



Antonio Pretense, não cuidou bem da gente. Ele deu soro de cobra para os Kaiabi que estavam morrendo, para matar mais rápido. Assim que ele dava a injeção, os índios morriam. Foi assim que esse cara ajudou o sarampo a matar o povo Kaiabi... Em duas semanas, 198 Kaiabi morreram. Só quarenta sobreviveram.

Pássaros fictícios desvencilham o imaginário

Sabino e eu nos refugiamos no diálogo. Ele indaga como eu me sinto. Minhas lágrimas desaparecem no chão seco de terra batida da casa do *uriat*, enquanto me esforço para captar todos os detalhes da narrativa no papel. "Você escreve como um pássaro correndo ligeiro pela praia", diz Matareiup, filho do pajé. O gesto revelador toma forma nas imagens distorcidas, refletidas no pedaço de espelho que Sabino, graciosamente, fez repousar no meu colo. "Você precisa de um espelho", afirma, novamente, lembrando o palco opaco e sem luz da minha casa no Posto Indígena Diauarum, no Parque do Xingu, onde vivi, entre 1980 e 1984. A ausência de espelhos conflitava com a ontologia do homem branco, que deve conhecer o "outro" a partir do próprio reflexo numa tela. Eu chego a tremer e fechar os olhos. O *uriat* Sabino faz o mesmo.

Em vôo, o corpo de Sabino engole o mundo. A viagem cósmica tem por objetivo identificar os seres esquisitos que habitam os vários domínios cósmicos. Equiparar *anang* com colonizadores revela, de modo sinistro, as causas do mal. Sabino intervém num cosmos supostamente sobrenatural, tornado menos "sobre" e muito menos "natural" ao nomear os interlocutores: agentes pacificadores, indigenistas, missionários, seringueiros, garimpeiros, prefeitos, médicos, fotógrafos, antropólogos. São os modernizadores de um "espaço vazio" — o Brasil Central.

Uma arena teatral é produzida. Os índios, por sua vez, são fantasmas que assombram os homens brancos, entidades invisíveis que o desejo do colonizador não quer fixar na imagem que produz o mundo "novo". A descoberta de áreas remotas do planeta deu sustentação à perversa relação geométrica que vem permitindo aos colonizadores negar as visões terríficas, fantasmagóricas, frutos da própria crueldade deles — corpos moribundos, consumidos pela fome e por doenças contagiosas, a própria imagem da morte.

Chorando a morte da mãe, Sabino viajou vários dias de canoa com o tio Kawaip, um dos sobreviventes da epidemia de sarampo, para conhecer o capitão Júlio. O irmão mais velho de Sabino, Júlio, permanecia hostil às tentativas de pacificação. Indignado com as notícias, Júlio resolveu voltar

à aldeia com Sabino, para matar os homens brancos que haviam assassinado os Kaiabi. Todos haviam partido, o capitão Júlio tornou-se o líder dos sobreviventes. A esperança de vingar os parentes mortos não resistiu à epidemia de sarampo, ocorrida alguns anos mais tarde. O SPI nomeou Sabino, contra a própria vontade, para ocupar a chefia do Posto Indígena Bezerra, renomeado para prestigiar outro "pacificador de índios bravos".

O espelho partido cai do meu colo, Sabino abriu os olhos. Envergonhada, suo em profusão. O calor é tremendo. O pajé sugere que eu vá me banhar no rio Xingu. Eu obedeço. Na volta, Sabino pede que eu sente num pequeno tatu sem cabeça, esculpido em jatobá por Matareiup. "Os Kaiabi eram caçadores de cabeça", diz o pajé. "Isto enlouqueceu os brancos. Nós cortávamos as cabeças depois que eles torturavam, estupravam as nossas mulheres e matavam as nossas crianças. Achavam que nós éramos bárbaros, selvagens. Começaram a nos tratar como animais."

Juliana, a mulher de Sabino, passa um objeto arredondado, todo enrolado em fio de algodão. "É o crânio de um homem branco", afirma. "Tome, segure isto... Você tem medo?" Dentro da cabeça, consigo reconhecer... Será que é mesmo o meu próprio cabelo, aquele que cortei anos atrás e que sumiu, misteriosamente, de minha casa no Diauarum? "Veja, é o seu cabelo! Nós usamos para uma dança. Era tão bonito, tão comprido! Agora é seu."

Afasto minha visão do crânio, do cabelo, da mulher. "Onde estão seus meninos? Acostumaram-se ao *tupai* [faixa de carregar criança] que te ensinei a tecer?", indaga ela, enquanto amarra meus joelhos com algodão.

"Você sempre amarra muito apertado", reclamo, mas ela não parece se importar. "Hoje à noite vamos dançar."

Peço a Sabino que prossiga com a narrativa, mas ele pergunta sobre os meus sonhos daquela noite, sobre o que costumo sonhar durante o dia. Amedrontada, mais uma vez, o espelho corta minha mão, manchando de vermelho as folhas de papel que trazem a vida do *uriat*. Onde estou eu na história que escrevo? Como pôr em palavras os sonhos inefáveis que o pajé pede para narrar?

Sonhei que estava caindo, meu corpo caía de um lugar de onde eu tentava escapar.

Eu falei a eles que eu não queria ser chefe de posto, porque eu era casado e tinha filhos para criar. Eles nem ligaram. Disseram que eu seria punido, mandado para Campo Grande sozinho, para trabalhar lá. Eu não tive escolha.

Então é isso, você quer voltar para São Paulo porque tem medo de nós? Por isso você partiu anos atrás? De que mais você tem medo?

“Por que você está fazendo isso comigo?”, pergunto, aterrorizada. “Por que você insiste em saber de mim?”

Tenho a sensação de estar capturada em um campo de poder circunscrito pelo olhar de Sabino, refletido no espelho que seguro nas mãos. Será que não reconheço a minha própria imagem no vidro partido? A sensação é de que desejo ver, mas não consigo enxergar. Disfarço, fecho os olhos, mas nada traz alívio. Sabino explica que mesmo com os olhos fechados se pode ver. “Olhar é ter força, ter poder”, diz ele. “Olhar é ter controle da situação”. Ser o chefe do Posto Indígena Bezerra significava supervisionar os Kaiabi que trabalhavam para os seringueiros, o que comprova a íntima articulação entre a política indigenista oficial e os interesses dos colonizadores que adentravam o Brasil Central no começo do século. Além dos facões, machados, foices e enxadas que foram dadas a Sabino para limpar as trilhas dos seringais, ele recebeu pano para as mulheres dos trabalhadores, uma faca, um rifle e “quinhentos cartuchos para manter a situação sob controle”. Os Kaiabi eram frequentemente molestados sexualmente por não-índios nos seringais, e Sabino deveria prevenir conflitos entre as partes.

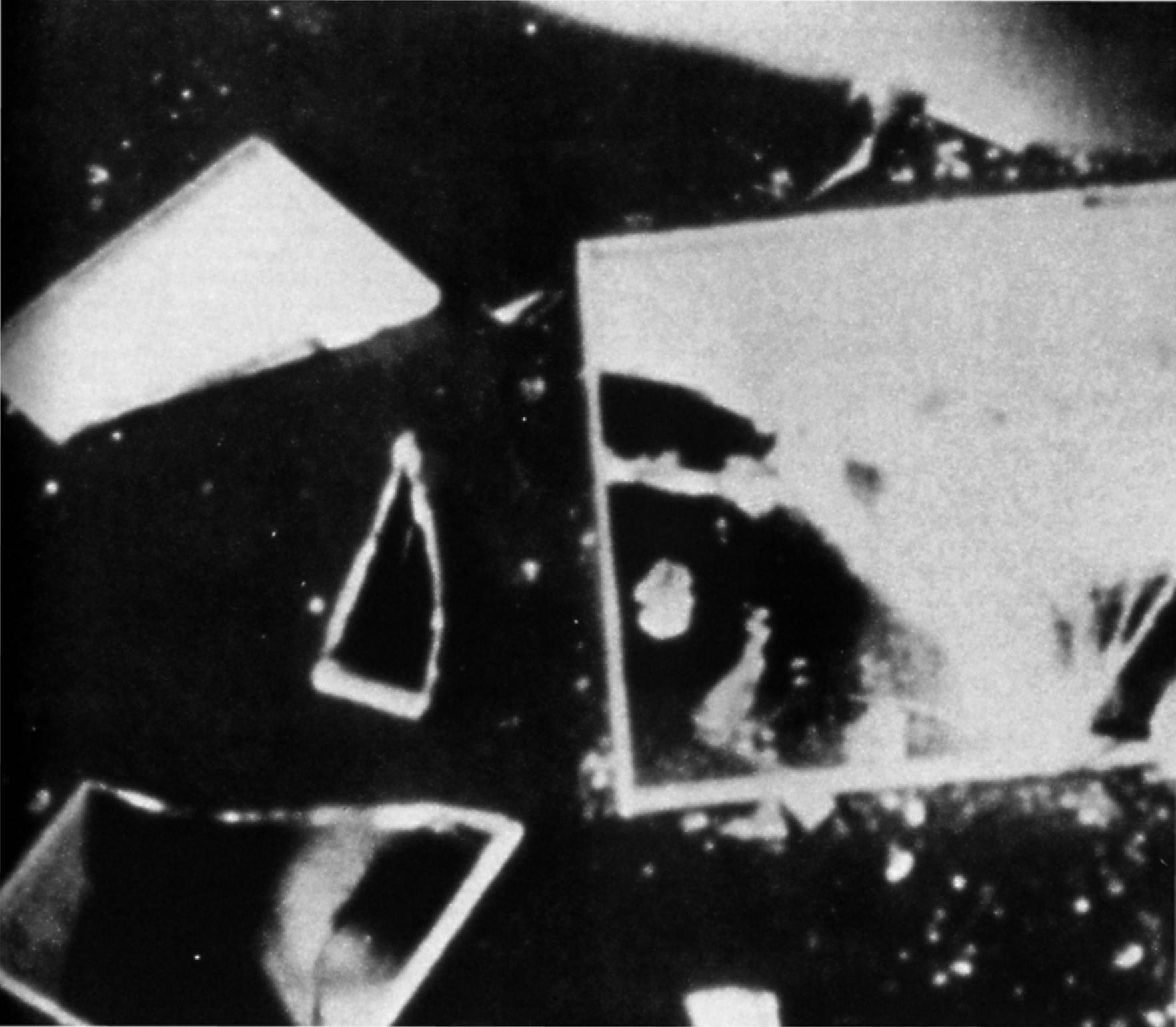
Rompendo laços de servidão imaginária

Voando, a visão do pajé é ofuscada pelo sol, refletido em superfícies espelhadas: telhados de alumínio, rios saturados de mercúrio, aviões reluzentes. Terra adentro, pendurados nos galhos da floresta tropical, espelhos baratos, emoldurados em plástico, estrategicamente dispostos pelos pacificadores, para estimular a imaginação da “criança” a ser domada. Zênite do homem moderno, espelhos criam ficções e produzem conhecimentos e corpos fragmentados. Qual é a ficção que cria o índio no espelho?

“Sempre me pergunto por que o branco é atraído por espelhos, e por que

Vocês, antropólogos, fazem o mesmo. Perguntas. Os meus sonhos, a minha vida. Sem entender quem você é, não posso te contar quem sou eu. Quero saber por que você não gosta de espelhos. Estou curioso. A sua casa não tinha espelhos. Nunca vi isso em casa de branco. Por quê?”

O SPI também mandou que eu contatasse os Kaiabi selvagens. Eles me convenceram dizendo que os índios poderiam estar todos morrendo de alguma doença, precisando de cuidados. Mas agora vejo que eles queriam mais escravos para fazer borracha. Kaiabi trabalha bem e conhece a mata. Então o meu primeiro trabalho foi atrair os Kaiabi arredios com espelhos, pano, anzóis, facões e outras ferramentas, prometendo que aquilo era só uma amostra. Eles poderiam ter quantos espelhos quisessem, logo, logo.



eles querem que nós sejamos também. Você sabe me dizer?”, pergunta o pajé, notando minha perturbação com o pedaço de vidro que ainda seguro nas mãos.

De volta ao seringal, após pacificar os Kaiabi arredios de várias aldeias ao longo do rio Teles Pires, a cozinheira Akamá Kaiabi contou a Sabino que, durante sua ausência, várias mulheres haviam sido estupradas pelos seringueiros. Disposto a matar os agressores, Sabino foi acalmado pelo patrão Antonio Bernardino, que prometeu dar um jeito na situação.

“Você acredita em Deus?”, pergunta Juliana, tirando um crucifixo de dentro do sutiã. “Este é o Deus em que devemos acreditar, de acordo com os brancos ... Você não tem Deus”, sussurra a mulher. “Brasil. Toma, faça um vestido para você”.

A bandeira verde-amarela, comida por traças e cheirando a mofo, é recordação do banquete grotesco que presenciei em 1982, no Posto Leonardo, ao sul do Parque. Funcionários da Funai, na época em mãos de militares, deliciavam-se, em festa de fim de ano, com pencas de uva italiana e queijo suíço, em meio aos “selvagens”. Os índios tiveram de se contentar com as sobras dos pratos e um sorteio de calcinhas, meias de futebol, balas para crianças e o hino nacional.

“Vocês nos dão os restos, restos de comida, restos de terra, restos de roupa, restos de remédios.”

“Por que você me inclui?”

“Olhe no espelho, o espelho.”

Cansado de trabalhar para o SPI, na década de 1950, Sabino foi contratado pelos donos dos barracões de seringa como inspetor. Tinha ordens de matar seringueiros que não o obedecessem. Em troca, ganhou roupas, ferramentas, rede, cobertor e comida—leite em pó, macarrão, extrato de tomate, café, açúcar. No início dos anos 1960, recusou convite de Prepori Kaiabi, que já trocara o território tradicional, no Pará, pela “segurança” do Parque do Xingu. Não quis se mudar para a reserva.

Bernardino me pediu para chamar os três estupradores e levá-los em uma pequena viagem no Toyota. Paramos numa clareira e ele fez os três cavarem as próprias covas. Eu mesmo tive de levá-los até a beirada dos buracos, só para assistir Bernardino dar um tiro em cada um, e todos eles caírem mortos, dentro das covas que cavaram.

Eu não queria mudar para o Xingu porque meus patrões me davam muita comida e eu temia que no Xingu não houvesse o que comer. Mas o Prepori insistiu muito, falou que no Parque tinha de tudo. Todos os Kaiabi que

Sabino canta e assopra o *yawacan* (apito de osso de onça), em transe. "Ele está chamando *mamaé* para te curar", revela Juliana.

"Mas eu não estou doente, estou?" "Você não tem Deus, não é? Onde está sua alma?", pergunta Juliana. "Provavelmente está vagando por aí", diz ela, apontando para o céu. "Você reza? Canta?", insiste a mulher.

"Eu... Eu...". Magnetizada pela cena, perco o controle da fala. O espelho cai no chão e se parte em dois. "Sua *aéan* foi capturada também, Mariana. *Anang* te pegou com tudo."

Matareiup, filho de Sabino, traduz a canção do pai:

se mudaram para lá estavam contentes. Ele insistiu tanto que eu aceitei.
Mas quando cheguei no Posto Indígena Diauarum, não vi nada. Só quatro casinhas, um barco e um campo de pouso. Nada de comida ou roupa.
Hu ê hê, hu ê hu ê hu ê ...
Hu ê hê, hu ê hu ê hu ê ...
Hi ê wa, hi ê wa, hi ê hê ki ê, hê ki ê, he ki ê...
Hi ê hê ki ê, hê ki ê, hê ki ê ...

Eu vejo por tudo
Há um caminho por lá
Onde ouvi a voz
Uma voz baixa

No meio do caminho há um gavião
No lugar onde quase me perdi
Primeiro, eu não conhecia o caminho
Por sorte eu tinha comida
Quase esqueci como rezar
Quase morri
Ainda bem que nada ocorreu
Quase te deixei

Vou ficando por aqui
Assim eu amanso os animais bravos
Assim eu amanso o gavião
Assim eu amanso os animais ferozes para nós
Quando os animais ficarem loucos
Eu os amansarei com minha reza

Tudo foi amansado

"Ele está amansando os espíritos", diz Juliana. "Está nomeando cada um: *Ouacapeun* madeira preta, *Yurupininun* boca pintada com pintas pretas, *Aucoun* cabelo preto, *Uyupchinin* flecha barulhenta, *Caawot* mato escuro... Tome, segure o espelho, e não perca os sentidos."

"Ele está tentando tirar o *mamaévévé* objeto mágico que está lhe fazendo mal, do seu corpo."

Vai ficar tudo bem
É isso o que me foi dito
"Eu vou curar"
É isso o que ele me disse
"Tudo vai dar certo"
É isso o que ele me disse

"Não tenha medo
Nós vamos curar
Eu estou aqui
Eu vou cuidar daquilo que está doente"
É isso o que ele me disse
Aquele que vai curar comigo

Juliana acende o cigarro de folhas de tabaco e assopra a fumaça por todo o meu corpo, enquanto canta com Sabino. Imagens de minha juventude, meu pai, a cabeça cortada, a carne moqueada, a criança chora... Abro os olhos e vejo linhas de luz, o espelho partido na mão de Sabino.

Deu tudo certo
Vou rezar por nós
Tudo vai dar certo entre nós

Vou amansá-los para você
Vou rezar
Segure firme
Vou pegar o espírito para você
Vou pegar e vou agarrar
Não vou deixá-lo se ir
É difícil acreditar
Estou falando com *mamaé*

Hi ê wá wá, hi ê hi ê... Hi ê wá, hi ê wá... Hi ê wá wá, hi ê wá...
Hi ê, hê ki ê, hê ki ê hê hê... Hê ki ê, hê ki ê, hê ki ê...
Wá wá...



"Era isso que estava te incomodando. Toma, guarde bem este *mamaévevé* para ele não machucar mais ninguém."

Entre 1966 e 1974, Sabino trabalhou como cozinheiro e faxineiro para Cláudio e Orlando Villas-Bôas, no Parque Indígena do Xingu. Serviu também em diferentes frentes de atração e pacificação da Funai, como as dos índios Arara, Tapayuna e Panará. Em 1967, esteve no Posto Leonardo Villas-Bôas, no sul do Parque.

Fiquei apavorado. Ninguém gostava de lá. Os índios poderiam enfeitiçar minhas crianças e minha mulher não queria ir. Mas o Cláudio falou que o barco já estava esperando por mim. Ele insistia em dizer que haveria muita comida para os meus gêmeos, recém-nascidos. O homem ficou furioso e tive que ceder. E de novo a decepção: no Leonardo não havia nada. O posto estava em ruínas, e fui encarregado de fazê-lo funcionar e de manter os índios de lá quietinhos.

As sensações que experimento mal permitem que tome notas. O corpo treme, a cabeça parece girar, e só com esforço consigo acompanhar a narrativa do pajé. "Por que eu?", pergunto a Sabino. "Por que o espelho?"

"Eu te curei. Você é responsável agora. Você amansou o espelho. Conte às suas crianças sua história, sua própria vida. Mostre a eles o espelho. Você tem espelhos na sua casa em São Paulo?"

Somente aos cinquenta anos de idade, quando os Villas-Bôas se aposentaram, Sabino pôde se reunir com os Kaiabi do norte do Parque e plantar a própria roça, caçar e pescar para a mulher e para os filhos, sentar ao redor do fogo à noite para cantar e contar histórias. Tornou-se líder de um importante grupo Kaiabi e é respeitado por todos os povos xinguanos. Aos 62 anos, porém, ao ter a alma roubada por *anang*, Sabino, enfim, conseguiu descansar.

Agora que consigo olhar para trás lá de cima, agora que meus braços não podem trabalhar e minhas pernas não me levam a lugar nenhum, me sinto livre. Livre para ser um Kaiabi de verdade e para sonhar com aqueles dias terríveis que se passaram e olhar para a frente. Veja o meu filho Matareiup, chefe do Posto Diauarum, eleito pelos índios. As primeiras eleições do Parque do Xingu!

Você sabe por que insisto? Eu insisto porque nos meus vôos não consigo dissociar espelhos de minhas próprias representações da humanidade. Como um olho sinistro, espelhos favorecem o imaginário, dando movimento à imagem e ao ambiente que lhe dá sentido. Eu só pude olhar para o eu que existe em mim através dos fragmentos de um espelho partido. Do mesmo

modo, Sabino construiu uma narrativa a partir da perspectiva existencial e dialógica. Sua maneira de estar-no-mundo foi enunciada à medida que o meu próprio ser pôde se revelar e fazer parte da história.

Referências bibliográficas

CLIFFORD, James. "Power and dialogue in ethnography: Marcel Griaule's initiation" in: Stocking, G. (ed.) *Observers observed: essays on ethnographic fieldwork*. Madison/Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1983.

FERREIRA, Mariana K. Leal. *Histórias do Xingu. Coletânea de depoimentos dos índios Suyá, Kayabí, Juruna, Trumai, Txucarramãe e Txicão*. São Paulo, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo - USP/Fapesp, 1994.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). *Povos indígenas no Brasil 1991/1995*. São Paulo, ISA, 1996.

LACAN, Jacques. "The mirror stage as formative of the function of the I" in: *Écrits. A selection*. Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1977 (1966).

MERLEAU-PONTY, Maurice. "Experiência e pensamento objetivo: o problema do corpo" in: *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

RABINOW, Paul. "Representations are social facts: modernity and post-modernity in anthropology" in: Clifford, J. & Marcus, G. (eds.) *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1986.

SCHUTZ, Alfred. *Problema de la realidad social*. Buenos Aires, Amorrortu, 1962.

Mariana K. Leal Ferreira é doutora em Antropologia Médica pela Universidade da Califórnia em Berkley (EUA) e, atualmente, pós-doutoranda do Departamento de Antropologia da FFLCH-USP, sob financiamento da Fapesp.

154 Ekspirro Vadim Nikitin

do romance *Malone Morre*, de Samuel Beckett, e da peça *Tio Vânia*, de Antón Tchékhov—junho de 1999

diálogo para um ator, elaborado a partir

*quando se espirra,
já não se morre nesse dia
—dito popular*



PERSONAGEM: i; CENÁRIO: UM CORPO NO CHÃO. IMOBILIDADE TOTAL, QUEBRADA APENAS POR PEQUENAS AÇÕES DA CABEÇA E DAS MÃOS; LUZ: A MÍNIMA POSSÍVEL

—i, um i, o pingo é a cabeça, longe do corpo, quase outro corpo de tão longe do corpo, i de caligrafia de bilhete de suicida (*i ri*), esse aí sou eu, eu, um i, logo eu (*i suspira*), que tanto queria ser um número quando crescesse, um número sempre vale uma coisa certa, enquanto esta letra torta

(*i grave*) eu estou assim porque eu estou esperando um espirro, vocês vão dizer: ah!, só isso? ah, só isso. i de isso, eu conheço gente que por muito menos —deixa pra lá

(*i utopista*) se se acendesse uma luz em algum lugar... eu poderia ficar olhando fixamente pra essa luz, recomendá-se olhar fixamente pra luz quando se está esperando um espirro, ou, por outra, se o bichinho que está cravado no dedão do meu pé direito se instalasse um segundo na mucosa de qualquer uma das minhas duas narinas... a natureza, apesar de tudo, é sábia. (*i saudoso*) mesmo esses bichinhos têm função assegurada no ciclo vital. às vezes nos tiram sono, sangue, sopa, mas em compensação basta um pra nos dar nada menos do que a esperança de um dia sermos felizes, quer dizer, capazes de espirrar (*i ri*) sem cosquinha humana de nenhum tipo mentira, não há narinas nem dedos, aliás, nem luz, embora talvez um bichinho, e vocês aí me olhando, como se a luz, o bichinho ou a cosquinha humana do espirro de vocês fosse esse i que vos fala

de pé ou deitado? nunca se sabe

eu estou esse i porque eu estou esperando um espirro, não me digam que nunca passaram por isso. às vezes até um espirro demora a chegar, há quanto tempo eu estou assim? (*tempo*) não, o relógio não parou. (*tempo*) é só a pilha que está fraca

tudo aqui ao redor já é uma árvore plantada em mim, porque logicamente qualquer fulano que espirre fica sendo, por um relâmpago, uma árvore gritando. (*tempo*, *i desafiador*) e fulano que esteja à espera do espirro? (*i mais calmo*) eis a questão. (*tempo*) um relâmpago arvorejando?

a vida nos reserva momentos em que, não obstante a etiqueta, o melhor procedimento é espirrar mesmo, foda-se, e o espirro não vem. (*tempo*) não vem e pronto. mistura de DE REPENTE e de DESDE SEMPRE — daí a careta (*í mostra a língua*). espirro não é palavra, e no entanto os russos, por exemplo, fazem atchim diferente, como fazem au au diferente e ui ui diferente. (*tempo*) coisa estranha, o espirro. (*í virando a cara*) nome de palhaço, é claro

í sem sombra no papel. a propósito (*í cola a bochecha no chão*)— isso aqui é papel? (*tempo*) então estou impresso? em que papel, meu deus? papel-matamoscas, papeljornal, papelhigiênico, papelparede, papelmoeda? que papel? (*í em desespero crescente*) então vocês podem tirar xérox de mim? escrever em cima de mim? me (*í solução*) apagar? me dobrar em aviãozinho? etc.? (*tempo. í mais calmo*) até aí tudo bem, não vou pensar no pior

não, isso aqui não é papel, papel não tem pêlo

espirrar, expirare—ou seja, evaporar-se, lançar soprando, exalar, deixar escapar. expirare, ekspirare—ou seja, morrer. (*tempo*) latim, ora pitombas. (*í tosse diplomaticamente*) às vezes também se peida ou até se caga um tiquinho espirrando, sim, sem querer. (*tempo*) então por quê que ekspirar não pode ser além de tudo cagar fora a alma? sim, sem querer, concordo. isso precisa ficar mais claro nas nossas aulas de boas maneiras. (*í sem nenhum tom professoral*) quando se vai ekspirar, convém apertar muito bem todos os buracos do corpo, sem exceção (*tempo. í de boca fechada*)—pra que não saia nada. eu, por mim, já tomei as minhas precauções pra não dar chabu. (*tempo*) essa névoa? gases antigos. (*tempo longo*) infelizmente, como vocês podem ver, perde-se um pouco em mobilidade

perdão, a culpa não é minha. façam o que quiserem comigo—esperar um ekspirro é esperar um filho

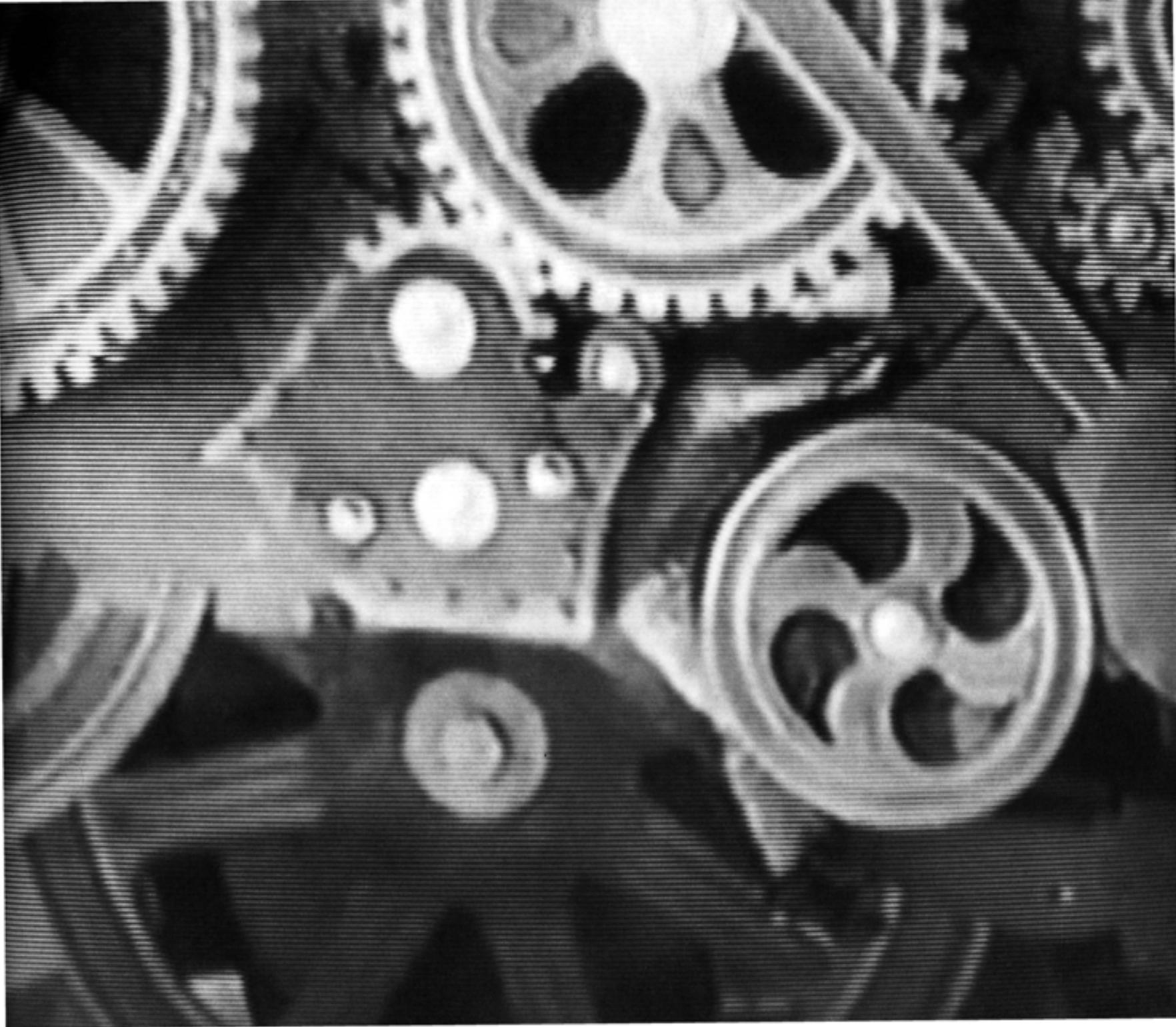
um ventinho (*í à beira do choro*) se pelo menos um ventinho à toa trouxesse um pó um pólen uma porra gritantes o bastante pra me pra me pra eu juro que já tomei todas as precauções só falta a boca o último dos buracos eu queria poder até que enfim tapar a boca mas ah a língua rabo abanando pra quem? não deixa eu logo eu ah cosquinha humana que nojo ekspirro corda bamba de ó ó eu acho que chegou a hora agora vai vai eu acho que ó ó eu ó ó ó ã ah ah AH

puta que me pariu. foi só um bocejo

Vadim Nikitin diretor dramaturgo

grego broto Sylvia Caiuby Novaes

158 Clones—do



A PREOCUPAÇÃO COM AS ORIGENS DA HUMANIDADE E DA SOCIEDADE européia em particular marca o período inicial da história da antropologia. As questões evolutivas estão presentes, desde o final do século passado, também nas outras disciplinas que se debruçam sobre o ser humano, como a paleontologia, a biologia e a psicanálise. Mas esta não é simplesmente uma característica típica das ciências que se desenvolvem a partir do século XIX na Europa. Nas mais diferentes sociedades, os mitos de criação estão presentes, numa busca de reflexão sobre os fundamentos da vida social, da passagem de uma natureza indiferenciada e desprovida de regras para a cultura, em que o homem se afirma como ser que se apropria da natureza, construindo uma paisagem física e socialmente diferenciada.

Origens, evolução, natureza e cultura são temas que motivaram grandes antropólogos, arqueólogos, paleontólogos e psicanalistas. Seria possível pensar e comprovar cientificamente a passagem da natureza para a cultura? Como pensar a espécie humana a partir dessas duas grandes categorias? Onde termina a natureza, onde começa a cultura? São perguntas que Lévi-Strauss também se fazia e que o levaram a escrever *As estruturas elementares do parentesco*, livro publicado em 1949, inaugurando os estudos estruturalistas na Antropologia. Para responder a essas questões, Lévi-Strauss detém-se no tabu do incesto. Para ele:

“A proibição do incesto não tem uma origem puramente cultural e nem puramente natural. O tabu do incesto constitui o movimento fundamental graças ao qual, pelo qual e sobretudo no qual se cumpre a passagem da natureza para a cultura” (1969:58–59).

Essa perspectiva coloca num novo patamar as discussões, no âmbito das ciências humanas, a respeito da relação entre estado de natureza e estado de

sociedade e dos sistemas de parentesco. Não mais se poderia entender a proibição do incesto a partir de razões de eugenia, da busca de proteção da espécie pelos resultados nefastos advindos de casamentos consanguíneos. Afinal, diz Lévi-Strauss, o que a psicanálise demonstrou não foi a repulsa por relações incestuosas, mas exatamente que o incesto é um desejo universal.

Para Lévi-Strauss, a sua proibição expressa a passagem do fato natural da consangüinidade para o fato cultural da aliança (idem:66). Tanto a natureza quanto a cultura operam a partir de um duplo mecanismo: o dar e o receber. Em termos de natureza só se dá aquilo que se recebe. Passamos para nossos filhos a herança genética que recebemos, a herança genética que expressa exatamente essa permanência e essa continuidade. Já no domínio da cultura, em relação à educação, o indivíduo recebe sempre mais do que dá, para em seguida dar muito mais do que irá receber. No que diz respeito ao parentesco biológico, a cultura é impotente. A herança de uma criança está integralmente inscrita no cerne dos gens transmitidos por seus pais.

Mas se a cultura é impotente no que diz respeito à filiação, em que a natureza domina, não é isto que ocorre com a aliança (idem, ibidem). Na natureza, a aliança é condição necessária para a sobrevivência da espécie, entretanto a natureza não determina seu conteúdo. “Se a relação entre pais e filhos está rigorosamente determinada pela natureza dos primeiros, a relação entre macho e fêmea está sujeita apenas ao acaso e à probabilidade” (idem:67). A aliança tem, assim, um caráter arbitrário. Nela, diz Lévi-Strauss, a cultura reina soberana. Pela regulamentação dos casamentos, a cultura assegura a permanência de um grupo como tal, substituindo o acaso pela organização. A proibição do incesto é, nesse sentido, o grande ato de intervenção da cultura sobre a natureza (idem:68).

Para Renée Castelo Branco, com quem comecei a discutir este tema.

Em 1949, quando essas reflexões de Lévi-Strauss passam a dominar o cenário das ciências humanas, a genética ainda não era alardeada como a área do conhecimento que poderia transformar ficção científica em realidade. Tampouco as novas tecnologias de reprodução humana eram amplamente difundidas. Vale lembrar que as idéias de Lamarck a respeito da hereditariedade são do início do século XIX; as teorias de Mendel sobre transmissão de características hereditárias em seres vivos datam de 1866, mas as primeiras tentativas de fertilização *in vitro* só vão ocorrer em 1944. E foi só em 1978 que nasceu Louise Brown, o primeiro bebê de proveta. Nessa época, o campo da hereditariedade, no qual a natureza ainda reinava, começa a ser gradativamente invadido pela cultura, que ainda não reinava soberana e já se imiscuia de modo cada vez mais presente.

Mas se a preocupação com as origens da humanidade e com a passa-

gem da natureza para a cultura eram temas de debate das mais diversas áreas do conhecimento, só recentemente essas disciplinas voltam-se com mais ênfase para a questão dos destinos da sociedade, da reflexão sobre seu futuro. As questões ecológicas, a extinção de populações inteiras em diferentes partes do globo, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial e, mais recentemente, as novas tecnologias de reprodução animal, colocam para a antropologia novos temas e novos desafios. Já não se trata de buscar as origens de instituições como a família, a propriedade, o Estado, as grandes religiões, mas entender para onde vamos, o que o futuro nos reserva. Como diz Franklin Leopoldo e Silva, torna-se cada vez mais importante avaliar os focos de conflito entre o avanço do conhecimento e sua utilização para a promoção da vida humana (1997:185). Se antes o cordeiro de Deus tirava os pecados do mundo, hoje é a ovelha

Dolly e as experiências de Ian Wilmut na Escócia que nos colocam frente a novos desafios.

Meu objetivo aqui não é discutir a clonagem de seres humanos em termos éticos, genéticos, filosóficos ou religiosos. Interessante é pensar os valores envolvidos nessa forma de reprodução humana, discutir o que está em jogo, entender o que significa a noção de pessoa que forjamos ao longo de séculos, ter como horizonte próximo esta possibilidade de clonagem. É, portanto, a partir de uma perspectiva antropológica que pretendo desenvolver essas reflexões. Começemos pela noção de pessoa.

Num artigo hoje clássico, Marcel Mauss busca investigar a noção de pessoa a partir de uma pesquisa de direito e de moral, mas na perspectiva da história social—como, no decorrer de séculos e nas mais diversas sociedades, se estabelece a noção que os homens criaram a respeito de si próprios? Mauss detém-se nas várias formas que este conceito assumiu na vida dos homens, para chegar à noção de pessoa como fato do direito e fato da moral. Às funções, às honras, aos cargos, aos direitos presentes na concepção latina de pessoa, acrescenta-se a pessoa moral consciente. Com os gregos, a consciência de si passa a ser apanágio da pessoa moral (1968:356). A noção de pessoa humana, tal como hoje a concebemos, é, segundo o autor, a cristã. O homem *tout court*, a pessoa humana, é uma entidade metafísica: “nem judeu, nem grego, nem escravo, nem livre, nem macho, nem fêmea, mas *um* em Cristo” (idem:357). A unidade da pessoa está ligada à unidade da Igreja por relação à unidade de Deus. Trata-se da unidade de três pessoas—a Trindade, e unidade das duas naturezas de Cristo. A partir dessa noção de *um* cria-se a de pessoa, não apenas da pessoa divina mas, ao mesmo tempo, da pessoa humana, substância e modo, corpo e alma,

consciência e ato. A pessoa é, assim, uma substância racional, *indivisível*, individual.

“Cada pessoa humana é um ser único e irrepitível, feito de corpo corruptível e alma imortal, indissolivelmente unidos no autêntico composto humano”, diz o cardeal-arcebispo de Salvador e primaz do Brasil, presidente da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), Dom Lucas Moreira Neves, num artigo de *O Estado de S. Paulo*, a propósito das recentes experiências sobre clonagem.

O que está em jogo nas discussões sobre a clonagem humana não são apenas valores judaico-cristãos dessa pessoa que se pensa como única (portanto, não duplicável) em termos de consciência, direito, vontade e moral. O que está também em jogo aqui são as concepções que a civilização ocidental desenvolveu a respeito daquilo que é fruto da criação humana, e que se impregna desse caráter de originalidade única.

As reflexões de Benjamin no início deste século a respeito da cópia e da reprodução da imagem artística antecipam, de certo modo, as discussões sobre as novas tecnologias de reprodução. Em “Imagens sem objeto”, Olgária Matos (1991) mostra como, em suas reflexões sobre Paris e Baudelaire, Benjamin denuncia a perda da capacidade do olhar nas grandes cidades. A perda da dimensão do olhar significa a dissolução do sujeito. Não há mais sujeito verdadeiro em um mundo onde as leis de mercado regem a vida de cada um.

O vidro é a expressão paradigmática dessa perda. Benjamin mostra o vidro como uma matéria tão dura e lisa que nela nada se fixa. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é o inimigo do mistério. Construção em vidro não deixa rastros. Na cidade dominam as vitrines, que expõem,



“ligam o exterior e o interior, mas ao mesmo tempo devolvem a imagem, refletem” (idem:30). Não é um reflexo como o do espelho. É um reflexo que provoca uma *superposição de imagens*. Nas grandes cidades, “as relações entre os homens são caracterizadas pela predominância do olhar, mas de um olhar que não vê, a não ser na multiplicação de imagens, em sua *superposição exterior como simulacro, onde não é possível distinguir entre o modelo e a cópia*” (idem, grifos meus). A imagem, para Benjamin, não encontra seu lugar em nenhuma realidade.

São conhecidas as críticas de Benjamin ao processo de reprodução da imagem que leva à perda da aura, do *hic et nunc* do objeto artístico. A perda da aura, diz o autor, remete ao mundo das mercadorias, da reprodução em série, das fantasmagorias. A unidade da presença de uma obra de arte, no próprio local em que se encontra, é a garantia de sua autenticidade. A atualidade permanente de um objeto de arte, por meio das técnicas de reprodução da imagem e do som, que permitem a visualização e a audição em qualquer circunstância, tiram desse objeto artístico sua autoridade. Se antes a arte era acolhida como objeto de culto, a ser contemplada/ouvida em igrejas e museus, a partir da sua possibilidade de reprodução é o valor de exibição que toma o primeiro plano. A presença do objeto artístico independe do original; o objeto reproduzido pode agora encontrar-se em locais e situações jamais imaginadas por aquele que o concebeu. Podemos ver a Mona Lisa de Da Vinci reproduzida numa lata de óleo ou ouvir Bach enquanto tomamos banho.

As questões suscitadas por Benjamin com relação à reprodutibilidade técnica da obra de arte podem ser retomadas para a questão da clonagem de seres humanos. A literatura, a ficção científica, o cinema, fornecem-nos

dados preciosos a respeito de nosso fascínio e temor quanto a essas novas técnicas de reprodução. O que nos apavora? A possibilidade de autonomia da cópia?

Num romance como *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), o monstro concebido pelo médico passa a ter autonomia e, ao fugir do laboratório onde havia sido criado, acaba por matar as pessoas afetivamente ligadas a seu criador: o irmão, a noiva, o amigo de Frankenstein. Pessoas que constituem vínculos que ele, sem nome, de uma fealdade monstruosa, feito a partir de partes de corpos de cadáveres, não possuía. Além das dificuldades de relacionamento de um ser desprovido de parentes, de vínculos sociais (que pode também ser visto como uma crítica à destruição da família pela industrialização que começa a tomar impulso na Europa), o romance de Mary Shelley aponta para o poder da ciência, para o fascínio de um conhecimento que da morte procura criar a vida, tornando o tempo reversível. Mas a obra aponta também para os riscos do cientificismo.

Angustiado com sua solidão, o monstro pede a Frankenstein que lhe faça uma mulher. O cientista concorda, mas desiste no meio do caminho, ao perceber que estaria, assim, criando uma raça de monstros, sobre a qual não teria o menor controle. O romance desnuda esse processo de alienação no qual aquilo que é produzido pelo homem adquire autonomia, podendo inclusive voltar-se contra ele.

Também em *Blade Runner* (1982), as criaturas voltam-se contra o criador. O monstro criado por Frankenstein não tinha emoções, e esta também é a característica marcante dos replicantes do filme de Ridley Scott. Se a ciência pode criar, duplicar ou clonar corpos, esses são desprovidos de aura.

Convivemos tranquilamente com clones naturais—os gêmeos univite-

linos. Mas não pensamos em gêmeos idênticos como clones, pois para nós são obras do acaso, sem *intenção*. Na criação de gêmeos, como em qualquer processo de reprodução sexual não assistida, é a natureza que reina, e não a cultura. Não admitimos o clone feito pelo homem. Afinal, quem selecionará as características clonáveis?

Nas várias discussões a respeito do clone humano, percebe-se também uma retomada da crença em uma naturalização do homem—a reprodução genética garantiria a reprodução de um ser que é social. Logo após o anúncio das experiências de Wilmut, os jornais noticiaram a história de um casal que a custos conseguira ter um filho e que aos 17 anos fora assassinado. Esse casal agora tinha esperanças de clonar o filho perdido.

Assim como os transplantes, que tanta celeuma causaram logo que começaram a ser realizados, a possibilidade da clonagem humana apavora.

Um pesquisador norte-americano de nome sugestivo—Richard Seed—afirmou que está pronto para gerar um bebê clone e tem já a sua disposição oito voluntários, entre os quais quatro mulheres que serão mães de aluguel para os futuros clones (*Vêja*, 14 jan. 1998). Fato ou blefe, suas declarações provocaram reação imediata por parte de cientistas, líderes religiosos e chefes de governo. Não é para menos. A concepção, o nascimento e a morte são pensados pela sociedade ocidental como eventos em que a natureza deve reinar soberana. São também campos em que a esfera religiosa não admite intervenções, campos em que os deuses da ciência devem subordinar-se ao deus criador. Nesse sentido, as discussões a respeito da clonagem humana devem ser entendidas também a partir dos valores presentes em temas que vêm sendo discutidos há mais tempo, como o aborto ou a eutanásia. De certa forma, tanto o aborto e as técnicas anticoncepcionais,

quanto a clonagem humana, implicam uma idéia que a Igreja não admite: a separação entre sexualidade e procriação.

Concepção, nascimento e morte são todos processos ligados ao corpo humano. Técnicas anticoncepcionais, aborto, eutanásia, clonagem, implicam intervenções nesses processos que tendemos a pensar como absolutamente naturais (mesmo que não o sejam), ou como fruto de uma vontade divina. Será frutífero tentar entender nossas reações a essas intervenções a partir das reflexões de antropólogos sobre o idioma da corporalidade como a principal via de acesso para a compreensão das sociedades indígenas brasileiras (Seeger et alii, 1979). Também entre nós o corpo pode ser pensado como matriz que articula significações sociais e cosmológicas. Também aqui dados sociais podem ser pensados a partir de processos corporais. E é exatamente dessas associações que os filmes de ficção lançam mão.

Será interessante fazer uma reflexão mais aprofundada sobre as transformações e adaptações por que alguns de nossos principais valores terão que passar: nossa crença tão arraigada no indivíduo como ser único e indivisível, as noções de original e cópia que após o turbilhão causado na esfera artística terão que ser digeridas para se pensar o ser humano, as reflexões de Lévi-Strauss sobre o tabu do incesto como elemento-chave para pensar a passagem da natureza para a cultura, e a reciprocidade como base da vida social.

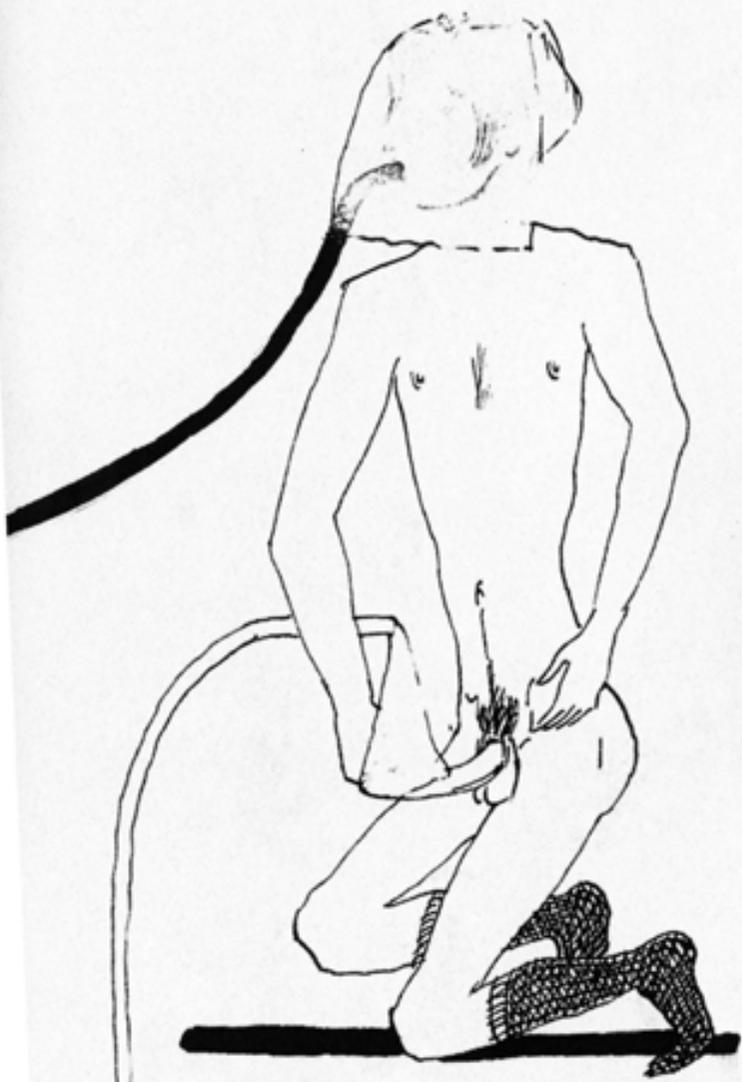
A crença de que uma reprodução genética garantiria a reprodução de um ser que é social faz com que o clone mexa também com nossos processos de formação de identidade e percepção de si, sobre os quais já me detive em trabalho anterior (Caiuby Novaes, 1993). A diferença geracional é um dado sempre presente quando nos vemos em nossos filhos ou nos espelhamos em nossos pais. O sentimento de identidade, como diz Mezan, implica

em duas condições: "a constância e a continuidade de uma existência *no interior de um corpo delimitado, e a diferença entre este psicossoma e todos os demais, diferença a ser reconhecida não só por mim mesmo, mas ainda pelos outros com quem convivo*" (Mezan, 1988:255, grifos meus).

Se por um lado a idéia de clonagem seduz, porque de alguma forma parece garantir a tão sonhada imortalidade, também apavora. Temer a clonagem é temer a ausência da diferença, pois conhecemos o destino fatal reservado a Narciso.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Jogo de espelhos, imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo, Edusp, 1993.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "O biofilho" in: *Bioética*, vol. 5, n.2, pp. 185-193, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- MATOS, Olgária. "Imagens sem objeto" in: *Rede imaginária, televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- MAUSS, Marcel. "Une catégorie de l'éprit humain: la notion de personne, celle de moi" in: *Sociologie et anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- MEZAN, Renato. *A vingança da esfinge, ensaios de psicanálise*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- MOREIRA NEVES, Dom Lucas. "O parque dos clones" in: *O Estado de S. Paulo*, p. A2, São Paulo, 12 mar. 1997.
- _____. "O homem que queria ser Deus" in: *Veja*, São Paulo, 14 jan. 1998.
- SEEGER, Anthony, DAMATTA, Roberto, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras" in: *Boletim do Museu Nacional*, n. 32, Rio de Janeiro, maio 1979.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Lisboa, Estampa, 1972.
- Sylvia Caiuby Novaes é professora doutora do Departamento de Antropologia da FFLCH-USP e coordenadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual/USP).



168 Palavras do corpo na companhia de

Rodrigo Pederneiras Florencia Ferrari, Paula Miraglia, Rose Satiko Hikiji e
Valéria Macedo

ENCONTRAMOS RODRIGO PEDERNEIRAS, COREÓGRAFO DO GRUPO Corpo, um dos expoentes da dança contemporânea no Brasil, durante a turnê paulista de *Benguelê*, em novembro de 1998. No bom estilo mineiro das conversas de bar, entre cervejas e amendoins, destilamos experiências, estilos e escolhas de uma trajetória que vem promovendo contradanças entre o popular e o erudito, a dança de rua e o balé clássico, a técnica e a brincadeira. O espetáculo *Maria Maria*, com trilha sonora de Milton Nascimento e coreografia de Oscar Araiz, foi o marco inicial. Entre 1975, ano de fundação da companhia, e 1999, o Corpo já dançou mais de 23 balés, no Brasil e no exterior, a maioria deles criada por Rodrigo Pederneiras, que estreou como coreógrafo da companhia em 1985, com o balé *Prelúdio*, sobre música de Chopin. Um olhar sobre o repertório do grupo revela uma unidade estrutural em sua linguagem corporal, explicitada em uma dança que parte de movimentos de quadris e bacias, quebra as linhas rígidas do balé clássico, evita o salto, “cola no chão”.

Contudo, o clássico ainda impregna a rotina de criação e a prática da companhia. Nas coreografias, encontramos *tendus*, *batiments*, ou *arabesques* ressignificados, traduzidos para uma linguagem autoral do Grupo Corpo. Toda preparação corporal dos bailarinos é baseada em aulas de técnica clássica, que é (re)quebrada nos ensaios dos balés.

Uma carreira que já vinha se solidificando, com peças consagradas como *Maria Maria*, *Prelúdio* e *21*, foi impulsionada a partir de 1989, quando a Shell passou a patrocinar o trabalho do grupo. Com contratos de longa duração, renovados até hoje, a companhia conseguiu uma estabilidade que garante a periodicidade na criação de novos espetáculos.

Fundamental no gerenciamento da companhia é a sua organização “familiar”. Além do próprio Rodrigo, integram o Corpo os irmãos Pedro, Paulo e Miriam Pederneiras, respectivamente engenheiro de palco, diretor artístico-administrador-iluminador e ex-bailarina e, hoje, assistente de coreografia. À família, unem-se a arquiteta Freuza Zechmeister (figurinista) e Fernando Velloso (cenógrafo), amigos de longa data.

A música é, para Rodrigo Pederneiras, a principal fonte de inspiração. As produções tiveram como ponto de partida obras de compositores eruditos estrangeiros, como Bach e Mozart, e brasileiros, como Villa-Lobos e Carlos Gomes. A partir dos anos 80, o *Corpo* adota a estratégia de parceria com músicos contemporâneos, como Philip Glass e grandes nomes brasileiros, que compõem trilhas especialmente para o grupo. A estréia, em 1982, foi com os mineiros do Uakti. Desde então, o Corpo vem dançando trilhas com

diversos sotaques locais, desde Tom Zé e Zé Miguel Wisnik até, recentemente, João Bosco e Arnaldo Antunes.

Convidamos o leitor a partilhar um *cadinho* dessa conversa.

Como você e seus irmãos se articularam como membros desse Corpo? A dança é uma herança familiar? Que nada! Meu pai é um engenheiro, careta, católico. A gente teve uma educação muito rígida. Ele sempre foi muito sério, e minha mãe era porra-louca do jeito dela, caladinha, mas daquelas “para os filhos tudo pode”. A certa altura dos acontecimentos, meu pai viu que tinha seis filhos e os seis—na década de 70 em Belo Horizonte—iam ser bailarinos. Ele pirou! Esse foi o gesto de grandeza do meu pai: era absolutamente contra, mas viu que não tinha jeito, então procurou a melhor maneira de ajudar, dando simplesmente a única casa que tinha e mudando para um apartamento alugado.

Parece haver no Corpo uma tendência de criação a partir de referências da tradição popular brasileira. A elaboração dos espetáculos inclui pesquisas sobre danças, festas e elementos da nossa chamada cultura popular? Jamais faço pesquisa. Em *Benguelé*, por exemplo, tem congada, tem folia de reis, quadrilha, essas brincadeiras.... Eu nasci nesse meio e freqüentei muitas festas do interior, mas nunca me vi pensando: “eu vou utilizar isso”. Acho que procurar as coisas no nosso quintal foi um processo que veio com a idade, com o tempo, com o nosso amadurecimento. Aí se começa a voltar mais para as suas coisas, cheiros...

E como o Grupo Corpo dialoga com essas influências? A dança brasileira é uma dança de rua, sensual e bem característica. A partir daí, buscamos uma linguagem nossa. Mas o que seria isso? De onde partiria? Seleccionamos pontos básicos dessa dança popular e, então, desenvolvemos uma outra coisa. Desde 82 até agora, o que a gente tenta fazer é isso: desenvolver uma linguagem que seja facilmente reconhecível como brasileira, que as pessoas olhem e digam: “isso só pode ser feito no Brasil, ou pelo menos abaixo da linha do Equador”. O europeu não faz, o americano não faz. Com o tempo, fomos aprimorando essa linguagem e hoje o grupo tem um perfil muito claro, muito definido, uma forma de dançar, um estilo coreográfico pessoal. Daqui a alguns anos, estamos pensando em codificar esse trabalho e desenvolvê-lo de forma didática. **Não trabalhamos com coisas já prontas: tendu, pirueta, não sei o quê... O que estamos tentando criar é um vocabulário nosso.**

A ênfase em explorar os planos médio e baixo vêm dessa gestualidade? Tem a ver com a forma das danças populares. O Candomblé tem muito disso também. Acho que o que nós temos de mais rico como influência na nossa cultura é esse lado negro.

Existem aspectos pontuais em cada espetáculo que identifiquem uma estrutura com esse vocabulário particular do Grupo Corpo? A base da grande



maioria das danças populares é a bacia, como é o caso do samba. **A bacia é o centro do corpo, é o que faz o resto acontecer.** A intenção é que a movimentação parta sempre dela. Mas, a cada espetáculo, dependendo do que se vai fazer, é preciso mudar a resposta do resto. Isso é que você vai dar a particularidade para o trabalho. Mas é tudo muito chão. A grande dificuldade para alguns bailarinos é que não trabalhamos mais com saltos. E quando se estuda dança, se aprende a dar salto, salto, salto... E os nossos saltos não são saltos. A maior dificuldade das pessoas é isso: é tudo muito colado no chão. Por mais que se salte, é uma coisa de estar sempre aqui (*bate nas pernas*).

Além da centralidade do quadril, podemos dizer que a brincadeira e o despojamento são outras marcas estruturais do Corpo? São. Outra coisa que vem das danças populares é a tentativa de criar um tipo de dança que seja mais dinâmica do que formal. No balé clássico, aprende-se o passo que é "um e dois e três e...", mas depois existe um tempo para que isso entre no corpo e aconteça de uma maneira diferente. O trabalho é desmanchar essas linhas, essas formas tão definidas, e privilegiar um novo lado. Desse modo, se dá muito mais liberdade para o bailarino. Depois que aprendeu a movimentação, ele coloca uma forma própria de ser. Acho que o tesão é muito maior para dançar quando cada um encontra sua maneira.

Você acredita que, no futuro, além de aprenderem balé clássico, as pessoas terão aulas de "balé Corpo"? É o que pretendemos: desenvolver uma linguagem para ser utilizada como matéria didática. Mas nunca deixaremos de fazer clássico. É fundamental. Se você olha *Benguelé*, acha que não precisa de clássico. Mas ponha uma pessoa que não tem a técnica clássica para fazer isso: não faz mesmo! Tem que ter a técnica e, depois que a adquiriu, desmanchá-la.

Como você sintetizaria o corpo do brasileiro? Acho que existe uma soltura muito maior na maneira de ser. **O jeitinho brasileiro, do qual as pessoas falam mal, eu acho uma maravilha! Existe uma *malemolência*, as pessoas caminham de um jeito diferente.** As mulheres são mais sensuais. Acho que é essa mistura sangüínea que a gente tem. Quanto mais pura é a raça, que não é o nosso caso, o campo de visão vai se fechando e isso tudo se reflete no corpo. Não sei, nunca pensei nisso assim...

E como é o corpo do bailarino do Corpo? Não interessa se o bailarino é gordo, magro, preto ou branco. Em vez de ficar importando com esses físicos tão definidos, optamos pela variedade. Acho que não tem que diferenciar homem e mulher também. O nome Grupo Corpo veio da idéia de uma companhia de dança que fosse uma corporação: nunca tivemos primeiro bailarino nem solista. Na Europa, em uma época que só tinha uma preta na companhia (que está agora com a Pina Bausch), uma jornalista indignada veio perguntar porque só tinha uma negra no Corpo e nenhum homem negro. O Pedro virou

para ela e disse: "a gente até tinha homens pretos, mas eles tinham uns dentes tão bons que nós os vendemos"!

Os bailarinos da companhia são muito gostosos, muito bonitos, não tem aquela estética do esquelético, do ascético. Eles são sensuais e têm um olhar provocador dirigido à platéia. Eu costumo dizer para eles: sejam sacanas! A sacanagem é o que torna as coisas sensuais. A companhia tem um pessoal muito legal. Essa forma de a gente trabalhar tem harmonia, brincadeira, sacanagem que vira sacanagem mesmo e que é tão sadio!!

E seus bailarinos também bebem e fumam como você ou eles levam uma vida mais ascética? Fuma-se e bebe-se pra cacete! É claro que se você pegar o American Ballet, as bailarinas têm 1,80 m e pesam 45 quilos, todas iguazinhas. Mas até aí, falar que bailarino tem que ser assim, é conversa fiada. Aqui se cai na lama mesmo! Você acha que aqui alguém dorme antes das três horas da manhã?

Como vocês se relacionam com o público no exterior? Os contornos dessa "brasilidade" do Corpo ficam mais definidos? Ficam que é uma loucura! Na Europa, a galera pira com *Parabelo*. É coisa de dez minutos batendo pé e palma! Mas é só no campo da arte que existe interesse. A gente e merda são a mesma coisa para eles. Há uma tendência: "vamos ver banana, porque é bom ver banana, é bom ver bunda". E no fundo a culpa é nossa porque, principalmente durante o período militar, para atrair turista, o que se vendeu foi bunda. A bunda é a melhor coisa do mundo! O que não é legal é a bunda da mulata estereotipada, da mulher que tira a calça, rebola e senta no colo do turista. É muito legal no Carnaval, mas não é só isso a cultura brasileira. Acho que grande parte do turismo sexual foi impulsionado por isso.

Mas é culpa nossa, do governo militar. Com exceção da música brasileira—que é mais conhecida porque é de qualidade e é uma coisa que eles não fazem mesmo—acho que passamos anos querendo engolir, por mais quadrado que descesse, essa cultura européia do "velho mundo". E os militares não mostravam nada lá fora além de banana e bunda. Foram vinte anos e isso não se desfaz em pouco tempo.

Mas quando assistem a um espetáculo, com um tipo de movimentação e de dinâmica que para eles é completamente novo, e ainda por cima com um acabamento que é raro ver inclusive lá, enlouquecem! No fundo, esperam ver uma coisa exótica, mal acabada, malfeita. A crítica se espanta com nosso acabamento nos espetáculos.

Como vocês refinam isso para não cair no exótico, na "banana"? Acho que as pessoas fazem muito o seguinte: pegam a capoeira e trazem da rua para o palco. Mas a capoeira não precisa disso. A rua é o lugar dela. O tempo todo você precisa beber em certas fontes, mas tentando fazer uma outra coisa. Não é pegar aquilo que está ali, trazer para o palco, iluminar bonitinho e pronto: é dança contemporânea.

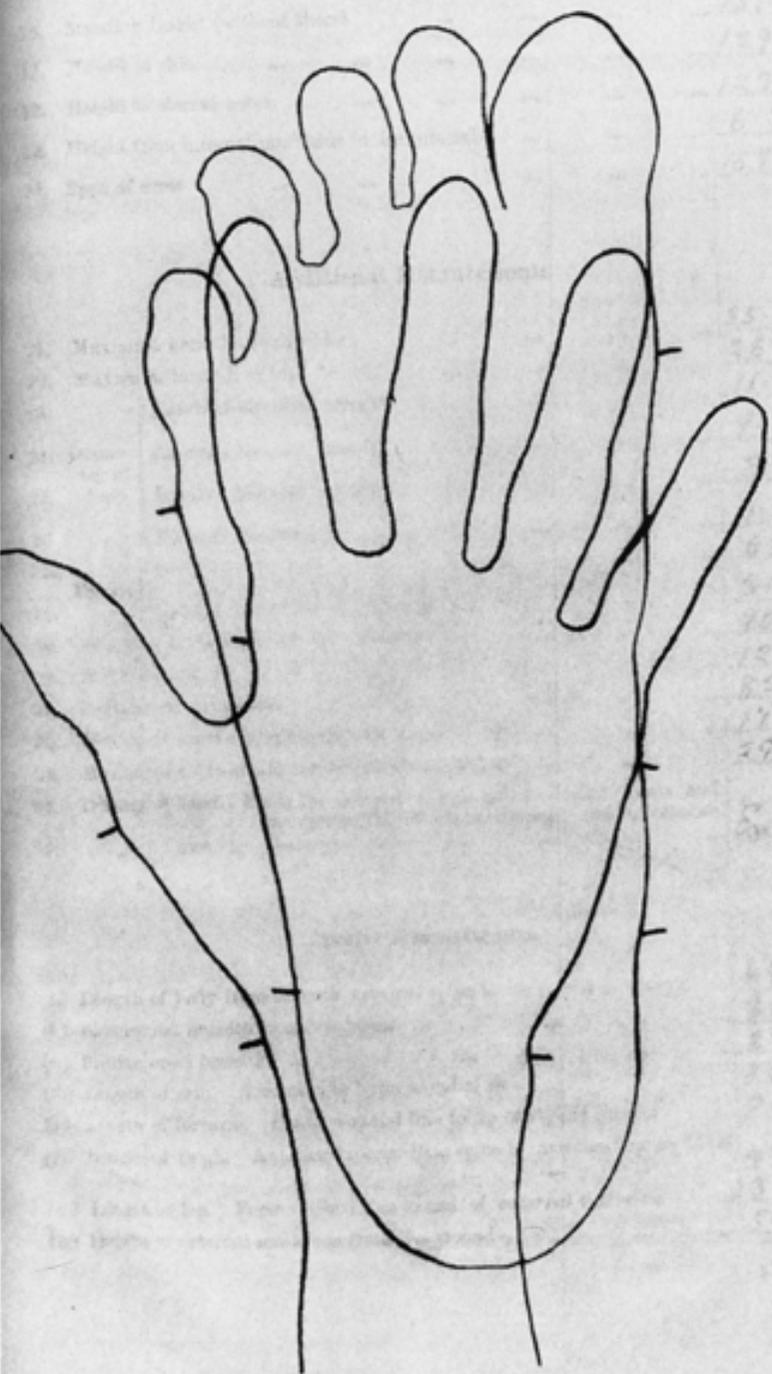
No que diz respeito ao repertório musical, você poderia falar um pouco da relação entre o erudito e o popular, o regional e o universal, nas escolhas do Corpo? Depois de *Maria Maria*, nós começamos a trabalhar a partir de compositores eruditos. Na verdade, fomos um pouco na contramão da época, porque existia uma tendência violenta no meio de dança de não se aceitar nada que não fosse brasileira. Só que a gente via espetáculos que tratavam desses temas com uma linguagem que não tinha nada de brasileiro. Ainda se usava muito o clássico, muita pirueta, muito *arabesque*, não sei o quê... Então era: "oh, vou morrer: quinze piruetas e pluff". Como eu usava muita técnica clássica, comecei a trabalhar com os compositores eruditos brasileiros. No início dos anos 80, houve uma guinada. Sempre escutei muita música e, basicamente, música erudita. A princípio, começamos com compositores brasileiros: fizemos Nepomuceno, Henrique Oswald, Villa-Lobos, Carlos Gomes. Depois, começamos a convidar músicos que compusessem para a companhia. O primeiro foi o Uakti, em 82, quando fizemos o *21*. A partir de então, passamos a pensar de outra maneira, enfatizando um tipo de dança brasileira, sem abrir mão do **nosso modo de trabalhar: sem contar história, sem narrativas, sem fazer teatro e buscando temas brasileiros de forma subjetiva.**

A música também segue essa direção? Sim. Por exemplo, em *Benguelê*, convidamos o João Bosco. Esperávamos explorar o lado negro que influencia sua música, mas ele compôs uma trilha clássica, pensando em balé. E era tudo o que não queríamos! A gente queria o João Bosco! Ele pegou o violãozinho dele, foi para Belo Horizonte e ficou quatro dias. E a trilha foi composta na cantina do Corpo. A gente ficava tomando cafezinho, comendo pão de queijo e vendo os temas. Em quatro dias, ele saiu com outro esboço de trilha. Quando foi entrar no estúdio, aceitou várias de nossas sugestões e ficou maravilhoso.

Às vezes, quem dá a tônica do espetáculo é o músico. No caso do Tom Zé e do Zé Miguel Wisnik foi assim. Quando fizemos o *Nazareth*, a idéia era trazer Pixinguinha e Nazareth. Fomos falar com Zé Miguel e ele já tinha um trabalho pronto sobre Nazareth. Encaixou. Ele também pegou vários contos, como *Esau e Jacó* do Machado de Assis, que tinham uma linha parecida, uma coisa espelhada, e a gente foi lendo isso, e ele foi compondo, e eu compondo também, da mesma maneira. Isso não significa que você sente para ver *Nazareth* e veja Machado de Assis. É a última coisa que alguém pensa... Mas isso não interessa. Interessa para a gente, não para quem está vendo.

E em *Parabelo*? Tom Zé e Zé Miguel resolveram assinar tudo junto, mas tem coisa que é só de um ou de outro e coisa que é dos dois. Um dia cheguei no estúdio e o Zé Miguel disse que eu tinha que ver a ginástica que o Tom Zé faz. E aqueles movimentos do início do espetáculo são a movimentação do

7.



OBSERVATIONS ON EXTERNAL CHARACTERS.

Preliminary Particulars.

No. 7..... Date 14th May 1894.....
 Sex Male..... Age 44 (approx).....
 Tribe Ta' Heda (Ariants)..... Locality Point La' Te' East Coast of the Middle Andes.....
 Language or dialect Ta' Heda.....
 General condition 2.....

(1) Stout. (2) Medium. (3) Thin.

Descriptive Characters.

(A.) Colour of skin on parts not exposed to the air? ...

- Black { Absolute (1.)
 { Sooty (2.)
 Brown { Reddish (3.)
 { Yellowish (4.)
 Red (5.)
 Yellow (6.)
 White { Yellowish (7.)
 { Brownish (8.)
 { Pale (9.)
 { Rosy (10.)

(For colour of skin see Plate II., Figs. 1-10.)

(a) Colour of eyes? ...

- Dark of all shades (1.)
 Medium { All medium shades, except green (2.)
 { Green (3.)
 Light { All light shades except blue (4.)
 { Blue (5.)

(For medium colours of eyes see Plate II., Figs. A, B, C, and D.)

(c) Fold of skin at inner angle of eye? ...

- (0) Absent. (1) Vestige remaining. (2) Covering $\frac{1}{2}$ to $\frac{1}{3}$ the caruncle. (3) Covering the caruncle.

(d) Colour of hair? ...

- (1) Black. (2) Dark brown. (3) Medium. (4) Blond or fair of all shades. (5) Red.

(For medium shades of hair see Plate II., Figs. A, B, and C; if possible a lock of hair should be attached to the Schedule.)

(e) Character of hair? ...

- (1) Straight. (2) Undulating or wavy. (3) Curly. (4) Woolly.

2-3

28 in

Bro

1 ca

Part

Clo

3

1

4

Tom Zé fazendo exercício no estúdio. Essas coisas é que são legais. A empregada do Zé Miguel, Gilvanete, também canta no espetáculo. Parceria é muito bom, quando as pessoas conseguem não ser orgulhosas demais, quando sabem abrir mão. Aí é o máximo, essa soma é a coisa mais genial do mundo.

Entrevista realizada por Florencia Ferrari, Paula Miraglia, Rose Satiko Hikiji e Valéria Macedo, do corpo editorial da **Sexta Feira**.

Histórico

Maria Maria 1976

música Milton Nascimento, coreografia Oscar Araiz

Cantares 1978

música Marco Antônio Araújo, coreografia Rodrigo Pederneiras

Último trem 1980

música Milton Nascimento, coreografia Oscar Araiz

Triptico 1981

música Wagner Tiso, coreografia Rodrigo Pederneiras

Interânea 1981

música Marlos Nobre, coreografia Rodrigo Pederneiras

Reflexos 1982

música Henrique Oswald & Bruno Kiefer, coreografia Rodrigo Pederneiras

Noturno 1982

música Alberto Nepomuceno, coreografia Rodrigo Pederneiras

Sonata 1984

música Serguei Prokofiev, coreografia Rodrigo Pederneiras

Prelúdios 1985

música Frédéric Chopin, coreografia Rodrigo Pederneiras

Bachiana 1986

música Heitor Villa-Lobos, coreografia Rodrigo Pederneiras

Carlos Gomes sonata 1986

música Antônio Carlos Gomes, coreografia Rodrigo Pederneiras

Canções 1987

música Richard Strauss, coreografia Rodrigo Pederneiras

Duo 1987

música Heitor Villa-Lobos, coreografia Rodrigo Pederneiras

Pas du pont 1987

música Heitor Villa-Lobos, coreografia Rodrigo Pederneiras

Schumann ballet 1988

música Robert Schumann, coreografia Rodrigo Pederneiras

Rapsódia 1988
música Joannes Brahms, coreografia Rodrigo Pederneiras

Mulheres 1988
música Krzysztof Penderecki, coreografia Suzanne Llinke

Missa do orfanato 1989
música Wolfgang Amadeus Mozart, coreografia Rodrigo Pederneiras

A criação 1990
música Franz Joseph Haydn, coreografia Rodrigo Pederneiras

Três concertos 1991
música Georg Philip Telemann, coreografia Rodrigo Pederneiras

Variações enigma 1991
música Edward Elgar, coreografia Rodrigo Pederneiras

21 1992
música Marco Antônio Guimarães/Uakti, coreografia Rodrigo Pederneiras

Nazareth 1993
música José Miguel Wisnik, coreografia Rodrigo Pederneiras

Sete ou oito peças 1994
música Philip Glass & Uakti, coreografia Rodrigo Pederneiras

Bach 1996
música Marco Antônio Guimarães — Sobre a obra de J.S.Bach,
coreografia Rodrigo Pederneiras

Parabelo 1996
música Tom Zé & José Miguel Wisnik, coreografia Rodrigo Pederneiras

Benguelê 1998
música João Bosco, coreografia Rodrigo Pederneiras

Leia a resposta do antropólogo francês Philippe Descola ao artigo de Manuela Carneiro da Cunha a favor da moção "os conhecimentos passíveis de ser explorados pertencem aos seus criadores", publicado na última edição da Sexta Feira.

178 [debate] Deve o conhecimento ser livre? Os direitos de propriedade intelectual e suas vicissitudes Philippe Descola



MINHA RESPOSTA AOS ARGUMENTOS APRESENTADOS POR MANUELA Carneiro da Cunha a favor da moção será uma detalhada exegese semântica de seu enunciado. A primeira questão que temos que nos perguntar é: como definimos “conhecimento passível de ser explorado?”¹ De modo geral, qualquer conhecimento, mesmo o mais abstrato, é passível de ser explorado ou potencialmente útil para fins práticos. A língua pode nos servir como um bom exemplo. Os quatro participantes do debate estão se expressando em inglês, embora seja a língua nativa de apenas um deles, e apesar do fato de termos diversas outras línguas comuns às quais recorreremos em nossas conversas particulares. Isso ocorre porque o inglês se tornou uma espécie de latim do fim do século XX, um veículo conveniente para trocas na comunidade científica. Mas quando eu estava aprendendo inglês na escola, suando sobre traduções de *Paradise lost* ou *Pride and prejudice*, eu certamente não tinha idéia de que o conhecimento que estava adquirindo dolorosamente me serviria muitos anos depois em uma carreira antropológica. Eu não tinha idéia, por exemplo, de que esse conhecimento garantiria o convite à participação nesta mesa-redonda, conduzida inteiramente em inglês e inspirada por uma instituição tipicamente britânica. Diversas outras línguas têm uma função similar, embora com menor alcance, especialmente nos países de Terceiro Mundo, onde um bom domínio da língua do antigo poder colonial pode abrir várias portas. Nesse sentido, a proficiência em certas línguas é um “conhecimento passível de ser explorado”, e é também um bem pessoal altamente comercializável, como qualquer um que está procurando emprego deve saber.

Se a língua, produto coletivo de uma cultura, pode tornar-se explorável em certos contextos, então o enunciado da moção é enganoso, já que ninguém sustentaria que o inglês ou o francês pertencem aos seus criadores. Já deve estar claro agora que não estamos discutindo o “conhecimento passível de ser explorado” como tal; não estamos nem mesmo debatendo o conhecimento comercializável, no sentido de uma especialização desejável que pode ser comprada ou vendida no mercado de trabalho. Estamos de fato pensando no conhecimento como mercadoria, como uma série de informações limitadas e reproduzíveis dotadas de valor de mercado em função dos lucros que podem gerar.

E quando o conhecimento se torna uma mercadoria? Isso certamente foi alcançado depois de muito tempo. Quando Adam Smith e Karl Marx definiram o sistema econômico da era moderna como aquele no qual terra e trabalho eram mercadorias passíveis de troca em um mercado aberto, deixaram de lado o conhecimento como fator de produção ou força produtiva. Foi somen-

te com o crescimento da mecanização e o desenvolvimento de ramos como o da química aplicada, que a questão de patentear o conhecimento e o *know-how* técnico incorporado em objetos tornou-se crucial à competição industrial. Nesse sentido, o conhecimento tornou-se uma mercadoria—como a terra e o trabalho—quando seu valor de troca tornou-se independente de seu contexto social. O conhecimento como mercadoria não é apenas conhecimento possuído ou apropriado por uma pessoa ou por um grupo de pessoas, seu valor de mercadoria depende de sua capacidade de ser separado radicalmente das relações em que estava preso.

Deixe-me ilustrar esse ponto com um exemplo ao qual Marilyn Strathern (1996) alude em sua discussão sobre os direitos de propriedade intelectual: o caso dos Malanggan, objetos rituais típicos do Norte da Irlanda, que atraíram a atenção de colecionadores em função de suas qualidades estéticas. Há aproximadamente dez mil Malanggan em museus e coleções particulares em todo o mundo. Apesar das diferenças quanto à forma, *design* e material, sua função era semelhante: eram expostos brevemente e então destruídos durante cerimônias funerárias e rituais de iniciação (Derlon, 1994). O direito de reprodução de cada classe de Malanggan era atribuído a indivíduos específicos ou unidades sociais, constituindo, portanto, um direito de propriedade não do objeto como tal, mas de seu esquema mental e uso ritual. Esse direito autoral poderia ser transferido em certos casos como um arrendamento temporário e como uma expressão do desejo de construir uma aliança política com o grupo para o qual foi cedido. Embora circulasse, o uso do direito autoral de uma classe de Malanggan particular permanecia confinado a uma área restrita onde servia a propósitos sociais e rituais específicos. Seu direito de reprodução era apropriado, mas não era uma mercadoria, pois não possuía valor universal de troca. Mesmo que os objetos, agora retirados do contexto que lhes atribuía significado, tenham se tornado mercadorias com um alto valor no mercado internacional de arte nativa.

Então nós podemos razoavelmente assumir que a moção é de fato: o conhecimento como mercadoria deve pertencer aos seus criadores? Isso pede uma nova questão: como podemos identificar e definir os “criadores” desse tipo de conhecimento? O caso menos difícil—que está coberto por leis de patente e direitos autorais—ocorre quando existe um único criador identificável de uma única criação incorporada a um objeto vendável, como um livro ou uma música. No entanto, até essa situação aparentemente simples é mais complexa do que parece. De fato, mesmo se o único criador é identificável, o conhecimento produzido pode se revelar difícil de ser distin-

guido da produção de outros criadores. Deixe-me tomar o exemplo da filosofia, que, seguindo Deleuze, deve ser concebida como a arte de criar conceitos. Eu admito que conceitos filosóficos não são mercadorias (não ainda, felizmente), mas os livros nos quais são expressos podem certamente ser qualificados como tais. Quando Merleau-Ponty tenta definir o sujeito da percepção em relação ao *cogito* em sua *Phénoménologie de la perception* (1945), está comentando um livro de Husserl, *Méditations cartésiennes* (1931), uma série de palestras que constituem um comentário crítico do *Meditationes de prima philosophia* (1641), no qual Descartes elabora uma crítica radical (embora bastante implícita) à filosofia escolástica. Dessa maneira, o conhecimento que Merleau-Ponty criou em seu livro não nasceu no vácuo, mas se originou de uma revisão de conceitos e hipóteses que foram sendo elaborados ao longo dos séculos por uma comunidade transnacional e transgeracional de intelectuais comprometida com a busca de um conhecimento aplicável.

Avaliar quem é responsável pela criação é ainda mais difícil no caso de autoria coletiva: equipes de pesquisa, indústrias corporativas e, ultimamente, a comunidade virtual da Internet. O crescimento exponencial de processos judiciais nas áreas de biologia molecular e de programação de computador é um indicador seguro da dificuldade de estabelecer o que é ato criativo em alguns campos da pesquisa científica e a quem precisamente ele deve ser atribuído. No entanto, o grau de complexidade mais alto é quando se lida com um criador coletivo e anônimo como uma cultura. Embora existam linhas que nos guiam nesse domínio, particularmente no campo do conhecimento etnobiológico (Greaves, 1994), não foi atingido um consenso legal em nível internacional. Eu suspeito que a verdadeira questão que nos foi proposta nesse debate não é tanto aquela enganosamente simples: o conhecimento deve pertencer aos seus criadores?; mas sim: o conhecimento cultural deve, sob qualquer forma, ser considerado uma mercadoria? Assim, a questão vai além de nossa competência etnográfica e deve ser dissociada de nossas próprias preocupações legítimas com o bem-estar e a proteção das minorias tribais com as quais alguns de nós estão associados. Embora esse pensamento possa contrariar nossos sentimentos mais profundos, permite-nos assumir uma postura moral e emitir um julgamento geral como cidadãos do mundo, em vez de nos comportarmos como representantes de povos aos quais, como etnógrafos, sentimo-nos comprometidos (papel que podemos assumir em outros lugares e circunstâncias). Isso significa, em outras palavras, que devemos medir todas as conseqüências que a mercantilização universal do conhecimento cultural pode implicar.

Antes de embarcarmos em tal desafio, temos que nos perguntar: o que é conhecimento cultural? Sabemos que culturas não são entidades sociológicas facilmente definidas e delimitadas de maneira organizada, que se prestam a uma identificação legal, para não dizer jurídica. Como designamos, então, um conhecimento inteiramente específico um grupo específico de pessoas? Consideremos a "cultura grega", por exemplo. Todos concordam que a maioria dos gregos contemporâneos tem um senso forte de pertencimento a uma civilização milenar com uma tradição antiga e prestigiada. Essa continuidade pode ser contestada, é claro, mas eu sugiro que nós definamos identidade cultural como usualmente o fazemos na antropologia, isto é, baseada em auto-atribuição. Considerando que os gregos contemporâneos formam uma cultura com herança histórica profunda, podemos dizer que a lógica, por exemplo, pertence à "cultura grega"? Mais especificamente, podemos dizer que o silogismo—formalizado por Aristóteles, mas rotineiramente utilizado como um modo de raciocínio por Platão e pelos Sofistas—pertence aos seus criadores, isto é, à "cultura grega"? Por um lado, certamente sim, e os livros de história não fazem outra coisa quando dissertam longamente sobre o "milagre grego". Mas dessa resposta positiva, não podemos argumentar seriamente que a teoria do silogismo deva ser patenteada em benefício da "cultura grega". Todavia, a lógica predicativa funda a lógica moderna, que é, ela mesma, a principal ferramenta para a criação de produtos altamente comerciáveis, os chamados programas de computador.

Meu exemplo parece absurdo, porque quando falamos de conhecimento cultural como uma possível mercadoria, não nos referimos, na verdade, ao conhecimento cultural da "cultura grega", da "cultura francesa" ou da "cultura chinesa". Estamos nos referindo, embora implicitamente, ao conhecimento cultural das minorias culturais. Então, a verdadeira questão que estamos debatendo esta noite é, de fato: o conhecimento cultural de minorias deve ser considerado uma mercadoria? Pode-se substituir "minorias culturais" por "culturas nativas" ou "sociedades indígenas", mas seja qual for o termo escolhido, como definir essas entidades sociais sem voltar a definições essencialistas do passado e sem separar tais entidades da realidade de humanidade comum, com todos os riscos implicados por tal identificação seletiva? Mesmo que fizéssemos isso, mesmo que recorrêssemos a essa discriminação positiva, vários problemas práticos ainda apareceriam, e o principal seria a questão da propriedade: a quem pertence um conhecimento específico no interior de uma minoria cultural específica ou em uma sociedade indígena?

1 A tradução refere-se à expressão *exploitable knowledge*.

Suponhamos, por exemplo, que o cultivo de mandioca, milho ou batata doce praticado por uma comunidade nativa na Amazônia mostre-se resistente a alguma peste ou doença e possa assim se tornar mundialmente comercializável como uma variedade de plantaço. Isso é sem dúvida conhecimento, nascido de cuidadosas experimentações e incorporado em um produto. Quem é o criador dessa variedade de plantaço? Poderíamos responder: “a cultura na qual foi encontrada”. Mas essa variedade de cultivo pode ter sido usada apenas por uma pequena parcela de uma comunidade local e adquirida em um passado não tão distante de uma comunidade vizinha pertencente a outra “tribo” ou “cultura”, na qual, dada a falta de estudos adequados, sua presença permanecerá ignorada. Os Achuar, subgrupo Jivaro do norte-amazônico, entre os quais realizei pesquisa de campo, conhecem aproximadamente cem variedades de cultivo de mandioca. Cada grupo local tem suas próprias variedades. Embora a diversidade genética possa ser vista como pertencente à “tribo” Achuar como um todo, uma variedade de cultivo específica com valor de mercado potencial pode ser desenvolvida por apenas algumas famílias. Apenas essas famílias deveriam ser beneficiadas com os possíveis *royalties* que uma patente hipotética pode trazer? Ou a “tribo” inteira deveria ser beneficiada? No último caso, como essa propriedade corporativa seria expressa? Por uma organização nativa? Mas, suponhamos que, como é sempre o caso, não exista tal organização. Ou, como é ainda mais comum, que a “tribo” seja dividida em duas ou três organizações conflitantes.

Do ponto de vista moral e jurídico, não há respostas simples para essas questões. E o fato de que indivíduos ou firmas inescrupulosos tenham conseguido patentear conhecimento biotecnológico extraído de nativos amazônicos não torna menos complicadas essas questões (embora diga muito sobre os padrões éticos e o grau de perícia dos escritórios de patentes). Por exemplo, o divulgado e vergonhoso caso em que um cidadão americano patenteou a droga alucinógena conhecida na Amazônia como *ayahuasca* não esclarece a questão de sua propriedade original, já que vários grupos étnicos na região usam constantemente esse preparado. Como antropólogo que esteve engajado ativamente durante muitos anos no estudo etnológico de populações nativas amazônicas, asseguro-lhes que eu compreendo completamente a opção de não privá-los do pouco que lhes restou, o chamado conhecimento tradicional. Mas também percebo claramente que, uma vez garantido, o direito de patentear conhecimento biológico não pode ser restrito aos nativos da Amazônia. Será que realmente queremos que os laboratórios engajados no mapeamento do genoma humano patenteiem seqüências genéticas?

Ao focar o debate da propriedade intelectual em questões de ética etnobiológica, também corremos o risco de ignorar sérias inconveniências que a defesa da mercantilização do conhecimento cultural acarreta em outros domínios. Esse processo está, sem dúvida alguma, a caminho, nos países desenvolvidos e nos países em desenvolvimento, pressupondo que “cultura imaterial” deve ser tratada como patrimônio (nacional, regional, “étnico” etc.) assim como artefatos culturalmente salientes, paisagens ou construções. Mas tal concepção ocidental de propriedade—e de protecionismo nacionalista—não considera o fato de que itens culturais vindos de fora podem ser altamente valorizados por minorias culturais. Na maior parte da região norte-amazônica, por exemplo, o conhecimento xamanístico—isto é, “conhecimento passível de ser explorado” usado para tratamento de infelizes—circula por longas distâncias, já que o grupo étnico ou a comunidade local tende a considerar o conhecimento xamanístico que vem de longe mais eficaz que o seu próprio, ou, pelo menos, como um complemento necessário. Esse conhecimento deve se tornar mercadoria? É desejável que seja protegido por patentes, impostos de importação e taxas de direito autoral? Essas perguntas podem parecer absurdas nessa etapa, em parte por causa de um certo preconceito etnográfico que nos faz considerar genuíno e legítimo o conhecimento etnobiológico (e assim potencialmente conversível em mercadoria), e superstição o conhecimento xamanístico (que, portanto, não merece proteção legal). No entanto, essas questões não serão absurdas por muito tempo—especialmente com a atual moda das “escolas xamanísticas” euro-americanas—se reconhecermos que o conhecimento não deve ser livre. Acredito profundamente que não é defendendo uma crescente mercantilização do conhecimento que vamos aliviar a situação difícil das minorias tribais, mas sim lutando por um mundo no qual a propriedade não seja a única medida da habilidade de controlar seu próprio destino. Uma utopia, talvez, porém indispensável.

Referências bibliográficas

- DERLON, B. “Droit de reproduction des objets de cultes, tenure foncière et filiation en Nouvelle Irlande” in: *L’homme* (130), Paris, 1994.
- GREAVES, Tom. (org.). *Intellectual property rights for indigenous people—a sourcebook*. Oklahoma City, Society for Applied Anthropology, 1994.
- STRATHERN, Marilyn. “Potential property. Intellectual rights and property in persons” in: *Social Anthropology* (4), London, 1996.

Philippe Descola é professor de antropologia social no Laboratório de Antropologia Social do Collège de France, em Paris.

Tradução de Paula Miraglia e Rose Satiko Hikiji, do corpo editorial da **Sexta Feira**.



UMA MULHER ENCONTRA-SE NUMA SITUAÇÃO DRAMÁTICA—NÃO consegue parir a criança que traz no ventre. Por mais que empregue todas as suas forças nos movimentos de contração, nada mais lhe vale senão recorrer ao xamã, último apelo possível. Tanto esforço exaurido em vão indica que o caso é de cura xamanística. Assim é o protocolo dos Cuna, uma população indígena sul-americana que vive no território do Panamá. O antropólogo Claude Lévi-Strauss decide nos anos 1940 refletir sobre o drama da parturiente amaldiçoada com base em relato recolhido anos antes por um Cuna sobre esse “longo encantamento” que se procedeu a fim de dar cabo ao parto (Lévi-Strauss, 1970:204–224). Antes de tudo é preciso identificar o mal que assola o corpo da mulher para em seguida dissipá-lo. Esse mal é causado por uma desordem criada por Muu, “potência responsável pela formação do feto”, que se apoderou da alma (*purba*) da mãe. Feito o diagnóstico— como diríamos nós—, todo o esforço a seguir será para atingir o espírito travesso, travar com ele um combate e, restituindo o *purba* à mãe, liberar da presa de Muu as almas responsáveis pelo parto. Está assim criada uma situação e estabelecida a meta que a parturiente e o xamã, necessariamente juntos no processo, esperam cumprir—ou morrerá a criança e provavelmente a mãe também.

O xamã inicia então repetidos e intermináveis cantos (são mais de quinhentos versículos registrados) que narram o itinerário que ele próprio, como co-protagonista da saga, empreende no interior do corpo perturbado da mulher. A viagem transcorrerá pelo “caminho de Muu” até chegar à morada desse espírito. O pensamento indígena identifica o caminho como sendo a vagina, e a morada, o útero. Espíritos benfazejos são chamados a lutar contra espíritos malfazejos—é preciso reconquistar a alma perdida. O xamã e a parturiente permanecem sempre juntos na difícil aventura de restituição do *purba*, pois disso depende o desentrelaçamento do parto. Estão ambos, portanto, inteiramente engajados no processo, embora o xamã tenha o papel de oficiante e condutor da narrativa.

Tudo se passa como se o oficiante tratasse de conduzir uma doente—cuja atenção ao real está indubitavelmente diminuída—e a sensibilidade exacerbada—pelo sofrimento, a reviver de maneira muito precisa e intensa uma situação inicial, e a perceber dela mentalmente os menores detalhes.

É preciso que seja assim. No organismo desordenado da doente é forjado um drama cênico que requer, para que afinal tal se dê, a participação atenta e efetiva da mulher. Ela hospeda no seu corpo a encenação desse teatro e cumpre, a um só tempo, a função de espectador e protagonista. É preciso que

ela viva intensamente, e nos “menores detalhes”, a experiência do drama.

Com efeito, esta situação introduz uma série de acontecimentos da qual o corpo e os órgãos internos da doente constituirão o teatro suposto. Vai-se, pois, passar da realidade mais banal ao mito, do universo físico ao universo fisiológico, do mundo exterior ao corpo interior. E o mito, desenvolvendo-se no corpo interior, deverá conservar a mesma vivacidade, o mesmo caráter de experiência vivida à qual, graças ao estado patológico e a uma técnica obsedante apropriada, o xamã terá imposto as condições.

Se a doente não vive verdadeiramente as cenas que constituem o périplo em busca do *purba* apreendido por Muu, o mito, produto social, não se confundirá com o desenlace que o xamã quer ver se processar no organismo individual afetado. O mito precisa ser revivido nesse teatro montado nas entranhas do corpo da parturiente. Nisso consiste a passagem do exterior ao interior, como da idéia à fisiologia, do abstrato cosmológico (social) ao concreto orgânico (individual). Sem a experiência íntegra e inequívoca da mulher — situação que exige dela fé absoluta —, o drama estará fadado ao fracasso. O êxito da cura depende da capacidade de interiorização profunda do mito, a tal ponto que assim possam responder todos os seus órgãos, as suas vísceras, os seus músculos. Tudo deverá estar enlevado pela narrativa do xamã, que deve contar com uma técnica extremamente sensível e acurada. Isso porque a mulher precisa “efetivamente” sentir-se penetrada pelos protagonistas evocados pelo xamã. Como se vê, estão ambos, doente e xamã, investidos do poder de proceder à cura. São ambos responsáveis.

A cura consistiria, pois, em tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis para o espírito as dores que o corpo se recusa a tolerar. Que a mitologia do xamã não corresponda a uma realidade objetiva, não tem importância: a doente acredita nela, e ela é membro de uma sociedade que acredita. Os espíritos protetores e os espíritos malfazejos, os monstros sobrenaturais e os animais mágicos, fazem parte de um sistema coerente que fundamenta a concepção indígena do universo. A doente os aceita, ou, mais exatamente, ela não os pôs jamais em dúvida. O que ela não aceita são dores incoerentes e arbitrarias, que constituem um elemento estranho a seu sistema, mas que, por apelo ao mito, o xamã vai reintegrar, num conjunto onde todos os elementos se apoiam mutuamente.

Contada ou cantada, a história do xamã “fornece à sua doente uma linguagem”. De fato, o que antes era pura desordem e incoerência passa a se inscrever numa ordem dotada de um sentido dado pelo caminho, a rota, a meta,



cuja finalidade é, como sabemos, o desaprisionamento do *purba* da parturiente para que enfim ocorra a “descida” da criança pelo caminho percorrido pela narrativa. Lévi-Strauss anota que o xamã canta essa longa narrativa como fosse uma sucessão de imagens “em câmara lenta”. E por que será assim? Por que imprimir baixa velocidade à seqüência dos cantos? Por que repetir as imagens de forma sistemática? Ora, a resposta a isso parece-me elucidar o mecanismo intrínseco da cura xamanística, qual seja, a comunicação ou continuidade entre a idéia mental formada por aquelas imagens repetidas e a desobstrução dos processos fisiológicos. Ou, arriscaria dizer, a comunicação entre a alma e o corpo¹ — essa é a reintegração operada pelo xamã. A reiteração dos cantos diz respeito justamente à cristalização das imagens mentais por parte da doente, à conformação do drama no interior do organismo entravado que passa a ser o palco onde se desenrolam os episódios dos protagonistas citados pelo xamã. Antes mesmo, sem a linguagem de ordem mítica fornecida pelo xamã, havia apenas caos, desordem, incoerência, dor.

A terapêutica apurada do médico indígena, esse canto lento e repetido, busca assegurar com a maior verossimilhança possível que a doente simbolize claramente sua dor e a desordem orgânica causada por um parto difícil no combate entre espíritos benfazejos e malfazejos num campo determinado — que é literalmente o corpo da mulher. O texto dos cantos, diz Lévi-Strauss, “põe em causa, direta e explicitamente, o estado patológico e sua sede: diríamos, de bom grado, que o canto constitui uma *manipulação psicológica* do órgão doente, e que a cura é esperada desta manipulação”.

O segredo médico do xamã reside portanto na *manipulação simbólica* — “representações psicológicas determinadas são invocadas para combater perturbações fisiológicas, igualmente bem definidas”. Mas, diga-se de novo, tal manipulação não teria êxito — a “eficácia simbólica” — se a doente não trouxesse de antemão, consciente e inconscientemente, o complexo de informação fornecido por sua cultura e cosmologia. A eficácia depende da fé dos envolvidos. Mas não uma fé construída naquele momento para fins práticos, como se fosse uma crença circunstancial nas palavras do xamã. A fé define-se por razões profundas e inescrutáveis herdadas pelo emolduramento da cultura, algo de que não se duvida, que nunca se põe como objeto de questionamento, senão arriscando os fundamentos metafísicos da sociedade, as linhas que marcam e definem o caráter da cultura. A crença absoluta e irrestrita no mito é condição *sine qua non* para que a simbolização dos agentes da doença — a identificação de Muu na obstrução do parto, neste caso da mulher cuna — provoque uma resposta orgânica. A eficácia simbóli-

ca então se realiza. “É a eficácia simbólica que garante a harmonia do paralelismo entre mito e operações.”

Os deuses existem — a doente e a sua sociedade bem o sabem. O xamã é o herói socialmente creditado a ministrar o encantamento — ela não o põe em dúvida. A mulher finalmente dá à luz o filho.

•••

Que outras conclusões poderíamos tirar a respeito do modo como uma sociedade indígena como a dos Cuna, mas também muitas outras de tradição xamanística, lida com os fenômenos da doença e da cura? Quais as comparações possíveis com o nosso próprio modo?

A dicotomia objetividade/subjetividade pode ser bastante útil. De fato, a subjetividade da doente cuna cumpre papel central na consecução da cura. Sem que ela revivesse o mito, estabelecesse uma continuidade, ou “paralelismo”, entre o seu drama orgânico e o drama mítico induzido pelo xamã, sem que formulasse tais imagens mentais e as fizesse corresponder à disfunção que seu organismo experimenta (esse é o processo de simbolização), a cura jamais seria alcançada. De fato não o seria nesse modelo que supõe uma experiência total — a íntima articulação entre a cosmologia, a psique e o substrato orgânico. Marcel Mauss, em 1936, já escrevia sobre essa articulação entre o sociológico, o psicológico e o biológico, o “tríplice ponto de vista” exigido na análise do “homem total” (Mauss, 1974). Investigando o tema das “técnicas corporais”, Mauss não se referia apenas a essa ou àquela cultura, casos isolados, mas a algo intrínseco à condição humana — essa invariável dependência mútua das três instâncias que, vale adiantar, nossa ciência moderna, sobretudo sua decorrência recente, cuidou de separar e autonomizar em favor, sobretudo, de uma almejada objetividade, essa economia do pensamento destinada a otimizar o controle da natureza.

Mas quando a mulher cuna compreende que seu corpo fora vítima de uma desordem de origem mítica, e daí passa a pensar ou simbolizar nesses termos, ela então faz unir a tríplice realidade da experiência humana, estabelecendo a ponte que comunica intimamente as três instâncias entre si. Sua subjetividade é absolutamente indispensável nessa modalidade de terapêutica. O xamanismo então apóia-se numa técnica de cura que requer o engajamento da pessoa doente, com participação tão ativa quanto a do condutor

1 Não me ateno às categorias nativas de alma e corpo para os Cuna por não ser o meu objeto neste texto. Apenas quero me referir à comunicação da operação intelectual do espírito — cuja acepção aqui é tomada genericamente como sinônimo de alma, idéia, psique, “função simbólica” ou subjetividade — com os processos fisiológicos fenomênicos do corpo biológico.

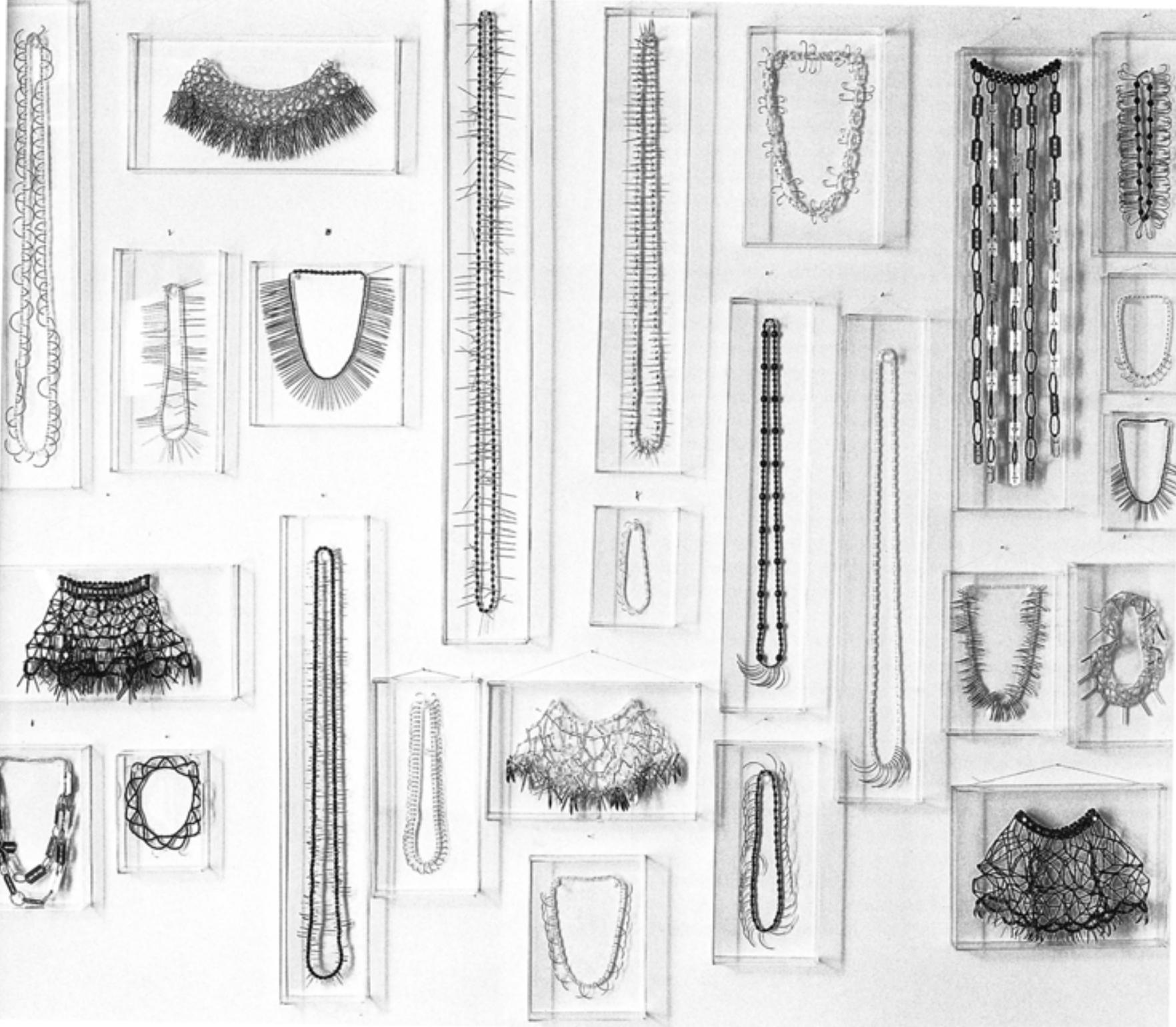
“oficiante”, e a inferência dos processos psíquicos da doente que, uma vez socialmente orientada a ordenar as coisas de uma determinada maneira (no que o xamã presta papel mediador), fará enfim provocar respostas somáticas².

Ora, nossa medicina oficial baseia-se num modelo bem diverso. A linguagem o denota. Para nós o doente é paciente. Como paciente, é sujeito passivo da cura. Antes até, o doente não é exatamente um sujeito, não no sentido forte do termo. O sujeito define-se por mover ação. Mas nossos doentes são passíveis da ação. Quem pois detém tal poder? Os médicos? Creio que não. Penso que, no modelo ideal, nem mesmo nossos médicos estão autorizados a emitir a verdade final sobre os casos, seja no diagnóstico seja no prognóstico. Mais e mais confere-se às máquinas a autoridade-mor para se aferir e lidar com doenças. Às máquinas—expressão cultural mais extremada da objetividade, a capacidade pensante, invariável e universal, destituída de intenções. Assim é também a farmácia ocidental. Para os pacientes pouco importa o sujeito que produziu os medicamentos. Quanto aos que os prescrevem e ministram, os médicos, esses também são, ao cabo, pouco importantes, pois o que se exige deles é a correta aplicação, isto é, o modo de administrar remédios segundo comprovadas experiências laboratoriais, baseadas em estatísticas e métodos científicos. Tudo o que se espera do remédio é sua ação meticulosamente dirigida a produzir efeitos químicos na chaga identificada. Nosso modelo oficial e hegemônico de cura busca portanto eliminar a participação subjetiva, seja do paciente ou do médico. A cura xamanística supõe, ao contrário, o engajamento dos agentes³.

O fato é que as concepções de doença e de cura respondem a modelos metafísicos originados das formas culturais. Se queremos investigar os

2 Uma experiência importante de intersubjetividade entre xamã e antropólogo pode-se ter em Michael Taussig (1991). Ver também, nesta edição da **Sexta Feira**, texto de Mariana K. Leal Ferreira a respeito de sua relação com o pajé Sabino. “Eu quero ouvir, mas tenho que falar”—diz a antropóloga meio atônita frente ao pajé, que insiste em perscrutar sua subjetividade.

3 Atenho-me aqui apenas ao modelo oficial de nossa medicina, o princípio objetivante que define seus fundamentos. É claro que, na prática, a participação da subjetividade, do doente ou do médico, nas nossas experiências de doença e cura acaba sempre, para menos ou para mais, por negar a execução *ipsis literis* do modelo oficial. Há sempre um descompasso entre o ideal objetivante e a prática renitentemente subjetivante. Porque a subjetividade, aqui como sinônimo da atividade da função simbólica, é algo intrínseco da condição humana e portanto resistente à subtração objetivante. Assim, mesmo dentro desse paradigma, ocorre sempre a intervenção da subjetividade. A fé acompanha o remédio tomado. É mesmo a aceitação dos princípios científicos de cura requer crença e compreensão, ou seja, a atividade do espírito—ainda que apareça sob a forma de resíduo. A história da medicina popular, ao contrário, é a história da participação subjetiva nas experiências da doença e da cura. Laura de Mello e Souza apresenta exemplos em *O diabo e a terra de Santa Cruz* (1986).



fundamentos da terapêutica ocidental a fim de compará-la, como sugiro, com a terapêutica xamanística (mas esse é apenas um termo possível de comparação), haveremos necessariamente de examinar a particularidade desses modelos culturais. Essa dicotomia objetividade/subjetividade que se presta a distinguir a cura xamânica e a cura ocidental hegemônica pode revelar as diferentes formas de conhecimento embutidas nessa distinção. Assim, para muitas sociedades ameríndias sul-americanas, o conhecimento exige o ato de subjetivação. Para nós, ao contrário, “conhecer é dessubjetivar” — como explica o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro⁴:

Conhecer, para nós, é dessubjetivar. Você conhece algo bem quando é capaz de ver aquilo (inclusive você mesmo) de fora, como um objeto. A psicanálise é uma espécie de método por excelência ocidental em que você é capaz de objetivar o próprio sujeito mais íntimo. Nossa atitude cognitiva básica é de que a Ciência, com C maiúsculo, será um dia capaz de ser descritível numa linguagem completamente objetiva. Isto é, para nós, uma boa interpretação do real é aquela na qual eu sou capaz de reduzir a intencionalidade do objeto a zero. [...] Ou seja, quanto mais eu desanimizo o mundo, mais eu conheço. Conhecer é desanimizar, retirar subjetividade do mundo, idealmente retirar até de você mesmo. Na verdade, para o mundo da ciência, para o materialismo científico oficial, ainda somos animistas porque achamos que os seres humanos têm alma. Nós não somos tanto quanto os índios, que achavam que os animais também tinham. Mas idealmente nós seremos capazes de chegar num mundo em que não precisaremos mais dessa hipótese. Tudo poderá ser descrito sob a linguagem da postura física, e não mais da postura intencional. Eu diria que o que move o pensamento dos xamãs, que são os cientistas lá, é o contrário. Conhecer bem alguma coisa não é como aqui. Conhecer bem lá é ser capaz de atribuir o máximo de intencionalidade ao que você está conhecendo, e não o mínimo como aqui. Quanto mais eu sou capaz de atribuir intencionalidade a um objeto, mais eu conheço o objeto. [...] Para nós, explicar é retirar a intencionalidade.

Com efeito, foi preciso que nossa medicina moderna de certa inspiração iluminista e, ainda mais certa, positivista, baseasse seus pressupostos num mundo *desanimizado* — ou não cumpriria o desejo ávido do Progresso constante no ambicioso programa da modernidade. As coisas não têm alma, não têm *anima*. Não há princípio ou “intencionalidade oculta” que escape ao naturalismo material a que foi reduzido o corpo humano. Homens e animais guardam uma equivalência ontológica no plano biológico. Uma nova taxonomia vai se

afirmando no Ocidente, segundo a qual “o fundo comum da humanidade é a animalidade”. O darwinismo viria a reforçar cientificamente a cosmologia. Abria-se assim caminho desimpedido à manipulação médica do corpo humano. O corpo natural substituía o corpo religioso, sacro, encantado ou atravessado de tabus. À igreja restava ceder à laicização e à secularização da matéria.

E com isso era engendrada uma nova noção de pessoa, cujo caráter passa a ser “autônômico, singularizado, interiorizado”, cujo corpo ‘naturalizado’ torna-se dependente do conhecimento e da manipulação especializada, fragmentada, tecnicizada—conforme bem anota Dias Duarte (1998):

Os fenômenos da ‘saúde’ e da ‘doença’ constituem assim, na cultura ocidental moderna, um subproduto de um cruzamento daqueles princípios: a ‘medicalização’ ou ‘naturalização’ decorre da racionalização e fragmentação dos domínios de saber empreendida sistematicamente desde a fisiologia do século XVII contra os antigos saberes cosmológicos holistas (a doutrina dos humores e da melancolia, por exemplo). A lamentada perda da totalidade da experiência do adoecer em nome de um privilégio da realidade reificada das doenças, a que se dedica uma crescente ‘especialização’ e ‘tecnicização’, não é senão um dos aspectos desse longo e inevitável processo.

Sugiro que essa “perda da totalidade da experiência” refira-se à desarticulação dos mecanismos biopsicossociais, como indicados por Mauss em sua análise das técnicas do corpo. Não por acaso ele acusa uma “amnésia humanística” que sombreia a modernidade dos tempos. Lévi-Strauss examina a cura xamânica da parturiente cuna tendo justamente como objeto de estudo os “mecanismos psicofisiológicos” operantes na terapêutica xamânica. Mais recentemente, Andras Zempléni (1994) repisa a fragmentação da modernidade que fez perder os fios que unem a “tríplice realidade da doença”, as suas dimensões “subjetiva, biofísica e sociocultural”. A dissociação da prática médica entre o indivíduo biológico e o corpo social teria levado ao menosprezo e à desqualificação das práticas tradicionais ou não-ocidentais—tidas então como mágicas (no sentido deformador), primitivas, irracionais. Investigando os rituais de pureza e impureza em diversas culturas, Mary Douglas (1976) esbarra com os fenômenos da doença e da cura, pois são fenômenos sociais, participam intrinsecamente da “estrutura total de pensamento”. Os rituais Dinka, a que seu estudo faz tanta referência, articulam essa “unidade da experiência”. Quanto a nós, que diríamos? Ora, parece-me que à medida que perdemos a percepção da experiência total (o diagnóstico

4 Entrevista cedida à **Sexta Feira**, nesta edição.

de nossas doenças pouco se refere à moralidade social e menos ainda à religiosidade), perdemos igualmente os rituais que ajudavam a relacionar mundos congruentes — corpo, alma e cultura⁵.

Mas que outras referências históricas de nossa própria tradição terapêutica poderiam indicar diferenças importantes em relação às concepções médicas atuais? Proponho uma palavra sobre o assunto. A fisiognomonia.

•••

Giovan Battista Della Porta, renascentista italiano, publica em 1599 *Della fisionomia dell'uomo*⁶. O livro, escrito em latim, ganha uma segunda publicação em 1618 em italiano *volgare*. Um dos textos toma o assunto das “ciências divinatórias” dos antigos (na então recuperação dos escritos filosóficos greco-romanos) e destaca a fisiognomonia como saber médico de primeira excelência, porque fincado em “princípios da Natureza”. Outras adivinhações eram feitas segundo os princípios da Arte. A diferença entre ambas residia na maneira própria de adivinhar. A adivinhação da Arte exigia “razões e conjeturas”; a da Natureza, ao contrário, era preciso abrir-se à “certa excitação ou movimento do nosso espírito”. Della Porta assegura que a fisiognomonia era “amada, seguida e reverenciada por cada raro intelecto”, entre os quais “Galeno e outros Médicos”. Sua virtude consistia em “conhecer os vícios dos outros, para poder vê-los e poder corrigi-los e curar os próprios”. O método deveria necessariamente considerar a “recíproca correspondência que tem a alma com o corpo”:

Disse Platão que nas enfermidades que vêm ao corpo, a alma adoce também, como pode qualquer um capaz de raciocínio considerar: a crua e a falsa pituita⁷, e os humores coléricos e amargos que vão vagando pelo corpo em ondas de vapores, penetrando nos lugares mais secretos da alma, constroem-na a deixar de ser como era e tornar-se audaz, tímida, mole e esquecida.

Prova Aristóteles na Fisiognomônica que, quando a alma muda o hábito,

5 “Nossos rituais criam muitos submundos pequenos, não-relacionados. Os rituais deles criam um universo único, simbolicamente congruente.” Mary Douglas (1976).

6 O texto me chega ao conhecimento pela tradução provisória do professor Milton José de Almeida, do Olho—Laboratório de Estudos Audiovisuais da Faculdade de Educação da Unicamp. Agradeço ao professor a permissão de publicar os trechos traduzidos e a gentileza com que me atendeu e forneceu informações adicionais. Agradeço também a Luciano Costa, que me sugeriu a leitura.

7 Segundo Milton José de Almeida, “Antigamente dizia-se ‘pituita’ o líquido dos ventrículos cerebrais e acreditava-se que a hipófise, chamada por isso de glândula pituitária, tivesse a função de recolhê-lo para expeli-lo fora, através da etmóide, pelas fossas nasais”, em nota de tradução do referido texto.



o corpo muda de delineamento, e o corpo mudando a sua forma, a alma muda ainda ela mesma seus costumes. Quando a alma é melancólica, o corpo torna-se lânguido e sem cor e, estando alegre, o corpo refloresce. Diz Salomão que a alma melancólica resseca os ossos e, sendo alegre, engorda-os. [...] Portanto, a disposição do corpo corresponde às potências e virtudes da alma; de fato a alma e o corpo amam-se entre si com tanta correspondência que um é a causa da alegria e da dor do outro. [...]

Empédocles de Agrigento diz que [...] na definição de cada afeto nosso, aí entram os humores. Como a ira é um aceder de sangue em torno do coração, a mansidão é um resfriamento do mesmo sangue no mesmo lugar; a audácia não é outra coisa que o difundir-se do sangue fora do corpo, e o medo, um reduzir-se do sangue dentro do corpo.

Platão diz no Timeu que, por causa do temperamento do corpo, a alma fica ultrajada, porque a pituita acre e os humores do fel ao se espalharem pelo corpo, no lugar para onde convergem, ofendem a alma onde, segundo a natureza desses lugares, a fazem ficar lânguidas e aflitas e se tornam audazes ou tímidas, ou nostálgicas, ou hipócritas. E assim, por este veneno no corpo decorre que o homem torna-se ignorante, pois o quanto mais sábio venha a ser, menos participa do úmido. E Aristóteles [...] diz que aquele sangue que é o mais terrestre e o mais quente faz o homem robusto e bravo; mas aquele que é mais frio e delicado fá-lo mais sábio e inteligente. [...] Assim, segundo difira a natureza do sangue, diferem os costumes. O Touro e o Javali são bravos porque seu sangue é quentíssimo.

O que nos pode dizer hoje tal concepção que reza sobre a continuidade entre corpo e alma a que respondiam diagnósticos de doenças e prognósticos de cura? Para a ciência médica, parece certo, dirá muito pouco. A teoria humoral, ou o humorismo, passou a ficar obsoleta desde o século XVIII. O avanço da modernidade nas febris últimas décadas do século XIX verte todo esforço científico a pesquisar a transmissão bacteriana, identificação de microorganismos, efeitos químicos, farmacoterapia. A alma passava a ajudar pouco na ciência e na prática médica. Um pouco mais tarde viriam os estudos da psique, espécie de refluxo da modernidade em certo sentido, e que retomaria tal relação, mas já sob os paradigmas objetivantes e hegemônicos da cognição científica. Contudo, nossa reflexão aqui prefere outras veredas.

Gostaria de voltar à dicotomia subjetividade/objetividade para pensar os assuntos relativos a doença e a cura. Pois, o que faz a fisiognomonia senão apoiar sua *epistême*, seus pressupostos do conhecer, na subjetividade do médico — como faria um Galeno segundo Della Porta. Para identificar a per-

turbação do doente era preciso que o médico experimentasse “certa excitação ou movimento do nosso espírito”. Já na adivinhação pela Arte (na inversão do sentido moderno), o suposto era lançar mão de “razões e conjeturas”. Fosse como fosse, uma e outra partilhavam um princípio comum — o da adivinhação⁸. Então, o conhecimento e o tratamento das doenças pela fisiognomonía dependia dessa excitação do espírito, desse investimento subjetivo da parte do médico. Mas também do doente. Della Porta: “No templo de Esculápio, enquanto os doentes dormiam lhes eram revelados os remédios adequados a eles”.

Espécie de procedimento que hoje reconhecemos como próprio do *xamanismo* (em sentido lato), a “revelação” dos remédios adequados somente é experimentada por aqueles que viviam “castamente e religiosamente longe dos homens”. Também como na prática xamânica, a revelação entre os gregos exigia do doente ou do Médico que se retirasse de seu meio social. Um e outro modo recorrem à articulação de cosmologias. Os sonhos de revelação expressavam o parentesco entre a alma e os “Segredos Celestes”:

pelo que se vê quão aparentada está nossa alma e tanta amizade tem com o céu que no sonho encontra-se quase participante da graça divina, que lhe permite serem revelados os Segredos Celestes. (idem)

Talvez, neste plano seja possível reunir, sob o signo da “totalidade da experiência”, o pensamento e a prática dita primitiva — como a que se vê no texto de Lévi-Strauss — e os nossos modos antigos, mas pré-positivistas e mesmo pré-iluministas. Por isso propus um recuo à fisiognomonía, para ver que sua eficácia dependia da íntima orquestração entre a subjetividade do doente (como também do médico), o corpo fisicamente debilitado e a estrutura de idéias organizadoras do universo moral e celestial grego. O mundo platônico animado certamente regia tal orquestra. Mas tanta abstração não resistiria ao conhecimento material moderno. O corpo agora se nos mostra altamente objetivado — corolário de sua percepção “naturalizada”. A tão propalada fragmentação do mundo no Ocidente, fruto dos processos de racionalização e tecnicidade que elevam ao máximo o conhecimento objetivo em favor do

8 O historiador italiano Carlo Ginzburg refere-se às antigas técnicas de adivinhação que são recuperadas no final do século XIX, sobretudo pela medicina, na forma do método ou “paradigma indiciário”. Prenúncio dos “nós epistemológicos” que as ciências humanas iriam enfrentar décadas adiante, a medicina se via impossibilitada de aplicar à sua disciplina os preceitos positivistas de ciência. O corpo qualitativo não se presta à redução qualitativa — porque a presença do individual, e portanto do qualitativo, era e é “ineliminável”. Pouco servia a autópsia e a seção do cadáver — o corpo morto dizia pouco do corpo vivo. Por isso a medicina não podia ainda se desprender de certa virtuosidade médica na identificação de “sinais” ou sintomas que revelariam a natureza das doenças. Ver Ginzburg (1989).

avanço tecnológico e do controle da natureza (inclusive ou sobretudo o controle do humano), fez-nos perder a "unidade da experiência". Um fosso profundo abriu-se entre a percepção do corpo biológico, seus vínculos com a cosmologia e aquilo que o filósofo Maurice Merleau-Ponty denominou de "função simbólica", a capacidade psíquica genuinamente humana, esta que processa a mediação entre o substrato orgânico e a informação cosmológica.

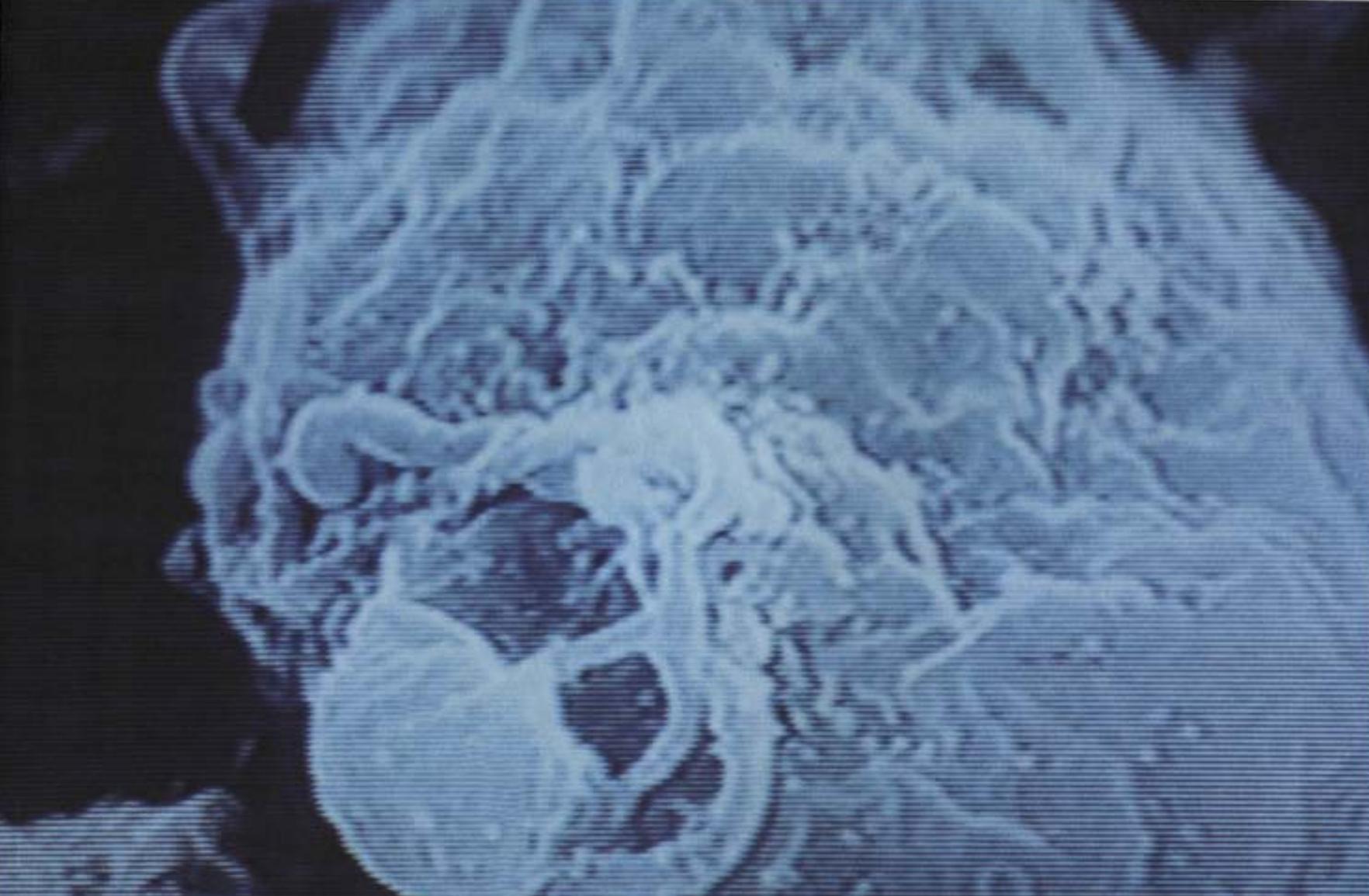
E contudo—anti-réquiem!—uma reação se esboça neste fim de milênio. Técnicas e filosofias não-ocidentais parecem tomar o corpo e a alma das pessoas. Temos que reconhecer a ligação dessa contracorrente à valorização de culturas como a hindu⁹, a tibetana, a xamânica dos povos ameríndios, mas tantas outras. O apego a esses outros modos de pensamento, a despeito de oportunismos mercadológicos fortuitos e máximas de efeito, pode bem indicar uma clara oposição ao império do pensamento científico ou os limites do modelo positivista de conhecimento. Tal crítica pode ser expressão sociológica fenomênica do "alargamento da razão" que reclamavam os pensadores estruturalistas de há poucas décadas—talvez a mais bem-aventurada promessa iluminista. Porque o Ocidente, ele próprio, cuida gerar dialeticamente o seu contrário. Estaria iniciada nova saga do corpo em busca de seu *anima* perdido.

9 Os livros de Fritjof Capra—*O Tao da física* e *O ponto de mutação*—, se minha memória não trai, parece que foram os primeiros levantes difundidos pelo público mais geral a favor desta concepção mais alargada da ciência na medida em que experimentavam paralelos com os pensamentos não-ocidentais. Mas Albert Einstein também havia dado passos firmes nessa direção.

Referências bibliográficas:

- DIAS DUARTE, Luiz Fernando. "Pessoa e dor no Ocidente" in: *Horizontes antropológicos* (9) —*corpo, doença e saúde*. Porto Alegre, UFRGS/IFCH, PPGAS, 1998.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário" in: *Mitos, emblemas, sinais— morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "A eficácia simbólica" in: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
- MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais" in: *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EPU/Edusp, 1974.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- ZEMPLÉNI, Andras. "A 'Doença' e suas 'Causas'" in: *Cadernos de Campo* (4). São Paulo, PPGAS/USP, 1994.

Stélio Marras é integrante do corpo editorial da **Sexta Feira**

A scanning electron micrograph (SEM) showing a large number of spherical HIV virus particles. The particles are densely packed and exhibit a characteristic surface structure with a distinct outer envelope and a core. The image is rendered in a blue and white color scheme, highlighting the intricate details of the viral structure.

Human Immunodeficiency Virus
(HIV)













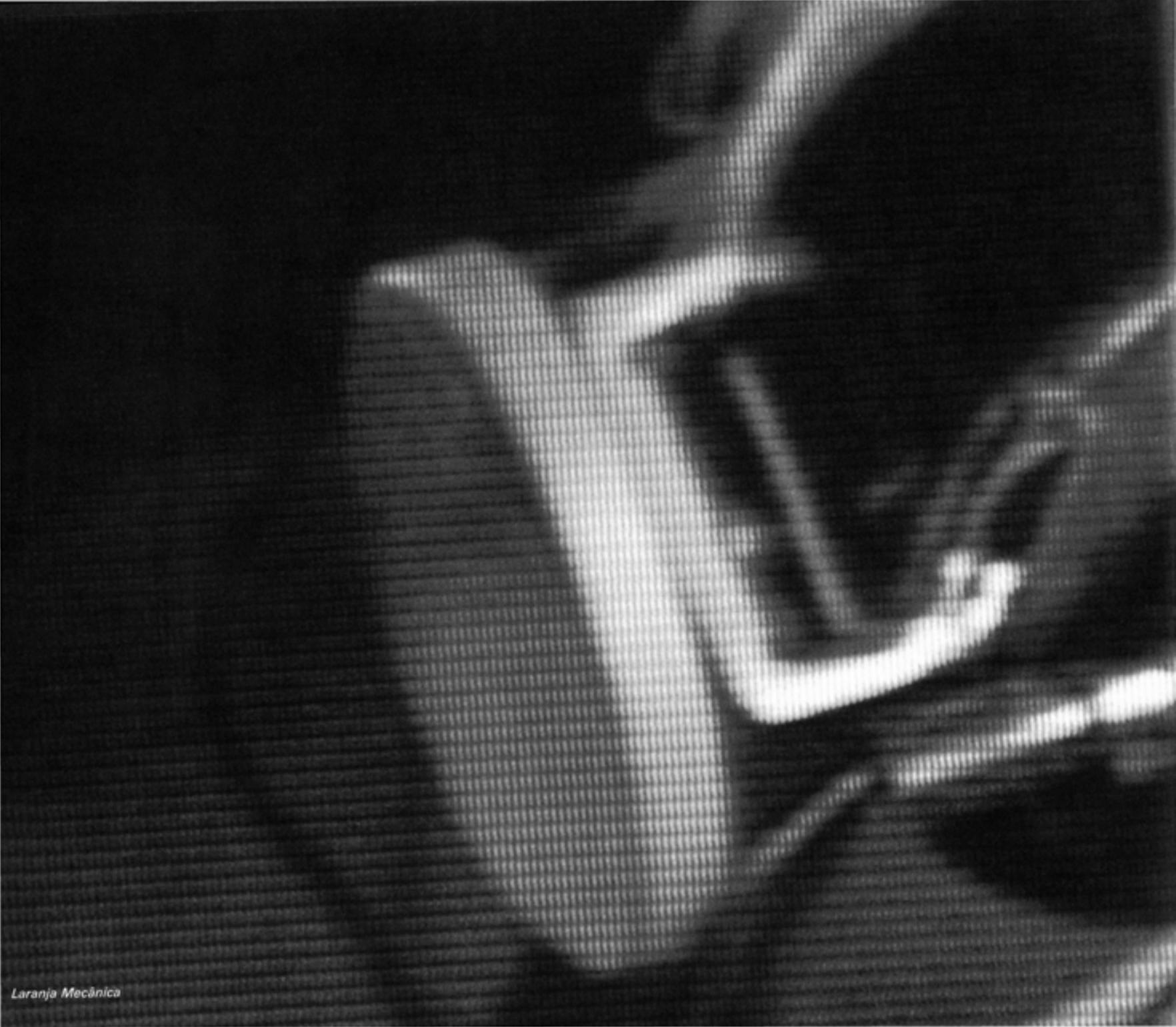


Blade Runner











O caso referiram-me no Texas, mas aconteceu noutra Estado. Conta com um só protagonista, salvo que em toda história os protagonistas sejam milhares, visíveis e invisíveis, vivos e mortos. Chamava-se, creio, Fred Murdock. Era alto, à maneira americana, nem louro nem moreno, de perfil de machado, de não muitas palavras. Nada singular havia nele, nem sequer essa fingida singularidade que é própria dos jovens. Naturalmente respeitoso, não descreia dos livros nem dos que escrevem os livros. Sua era essa idade em que o homem não sabe ainda quem é e está disposto a se entregar ao que lhe propõe a sorte: a mística do persa ou a desconhecida origem do húngaro, as aventuras da guerra ou da álgebra, o puritanismo ou a orgia. Na universidade aconselharam-lhe o estudo das línguas indígenas. Há ritos esotéricos que perduram em certas tribos do oeste; seu professor, um homem idoso, propôs-lhe que fizesse sua morada num acampamento, que observasse os ritos e que descobrisse o segredo que os feiticeiros revelam ao iniciado. Na volta, redigira uma tese que as autoridades do instituto dariam a lume. Murdock aceitou com alacridade. Um de seus antepassados morrera nas grandes guerras da fronteira; essa antiga discórdia de suas estirpes era agora um vínculo. Previu, sem dúvida, as dificuldades que o aguardavam; tinha que conseguir que os homens vermelhos o acolhessem como um dos seus. Empreendeu a longa aventura. Mais de dois anos viveu na pradaria, sob toldos de couro ou à intempérie. Levantava-se antes da aurora, deitava-se ao anoitecer, chegou a sonhar num idioma que não era o de seus pais. Habitou seu paladar a sabores ásperos, cobriu-se com roupas estranhas, esqueceu os amigos e a cidade, chegou a pensar de uma maneira que sua lógica refutava. Durante os primeiros meses de aprendizagem tomava notas sigilosas, que rasgaria depois, talvez para não despertar a suspicácia dos outros, talvez porque já não as precisasse. Ao término de um prazo prefixado por certos exercícios de índole moral e de índole física, o sacerdote ordenou-lhe que fosse recor-

dando seus sonhos e que lhes confiasse ao clarear o dia. Comprovou que nas noites de lua cheia sonhava com bisontes. Confiou estes sonhos repetidos a seu mestre; este acabou por revelar-lhe sua doutrina secreta. Uma manhã, sem despedir-se de ninguém, Murdock se foi.

Na cidade, sentiu saudades daquelas tardes iniciais da planície em que sentira, fazia tempo, saudades da cidade. Encaminhou-se ao gabinete do professor e lhe disse que sabia o segredo e que resolvera não publicá-lo. — Seu juramento o impede? — perguntou o outro.

— Essa não é minha razão — falou Murdock. — Naquelas lonjuras aprendi algo que não posso dizer.

— Talvez o idioma inglês seja insuficiente? — observou o outro.

— Nada disso, senhor. Agora que possuo o segredo, poderia enunciá-lo de cem modos distintos e ainda contraditórios. Não sei muito bem como dizer-lhe que o segredo é precioso e que agora a ciência, nossa ciência, parece-me uma simples frivolidade.

Acrescentou ao fim de uma pausa:

— O segredo, ademais, não vale o que valem os caminhos que a ele me conduziram. Esses caminhos há que andá-los.

O professor falou-lhe com frieza:

— Comunicarei sua decisão ao Conselho. O senhor pensa viver entre os índios?

Murdock respondeu-lhe:

— Não. Talvez não volte à pradaria. O que me ensinaram seus homens vale para qualquer lugar e para qualquer circunstância.

Tal foi, em essência, o diálogo.

Fred se casou, se divorciou e é agora um dos bibliotecários de Yale.

— **Jorge Luís Borges, *O etnógrafo*.**

In: *Elogio da sombra, um ensaio autobiográfico*. São Paulo, Globo, 1993.

Um texto nunca explica uma imagem, uma imagem nunca ilustra um texto.

Com arte, antropologia, biologia, cinema, fotografia, medicina, moda, pornografia e quadrinhos, a edição das imagens deste número de **Sexta Feira** optou por selecionar imagens de fontes e naturezas diversas, justapondo o *high* ao *low*. Procuramos traçar e sugerir, com a ordenação das imagens, seqüências narrativas formais e temáticas que se desenvolvessem paralelamente aos textos aqui incluídos. Por vezes, há rebatimentos e cruzamentos das imagens com conteúdo dos textos; por outras, há imagens que se contrapõem ou parecem sugerir precisamente o contrário do que está impresso na página oposta. Para tanto, em diálogo com o designer Rodrigo Lopez, chegamos a um formato e a uma estrutura de intercalar, no corpo de **Sexta Feira**, páginas de texto com páginas de imagens. Sublinhando a orientação narrativa, optamos por reproduzir apenas imagens sangradas, sacrificando, muitas vezes, a integralidade da obra para dar força e voz à sua presença gráfica nestas páginas. Nesse contexto, há algumas razões pelas quais a arte contemporânea brasileira tenha sido privilegiada na edição de imagens nesta **Sexta Feira**. Primeiramente, o corpo é um elemento (como forma, tema e conceito) fundamental na produção brasileira. Se desde os anos 80 ele vem sendo objeto de representações e recodificações na arte em todo o mundo (com Robert Gober, Kiki Smith ou Felix Gonzales-Torres, para citar apenas alguns), é no Brasil que o corpo é abordado como forma, tema e conceito inaugurais por artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark nos anos 50 e 60 e, mais recentemente, por jovens como Ernesto Neto, Franklin Cassaro, Edgard de Souza e Nazareth Pacheco, entre muitos outros. De fato, se há uma presença que caracteriza boa parte de nossa produção artística, esta é a do corpo. Em segundo lugar, apesar de **Sexta Feira** ter um conteúdo marcadamente antropológico, como seu título indica, é razoável argumentar que é a arte (seja qual for sua natureza, meio, estilo ou período) que há séculos vem dedicando-se a investigar, de forma crítica ou poética, o reino das imagens e das representações. Por último, de maneira não menos relevante, há ainda o fato deste editor trabalhar primordialmente com arte contemporânea, sobretudo a brasileira. É parte importante de nosso projeto a difusão da arte contemporânea para além de seus contextos e sítios especializados—o museu, a galeria, a coleção, o catálogo, a revista de arte. No entanto, é preciso reconhecer que as *outras* presenças neste conjunto de imagens tão carregado de arte assumem, por sua característica pontual e inusitada em nossas seqüências e narrativas, papéis não menos importantes e memoráveis—de Bobbit às engrenagens de *Tempos Modernos*, da ovelha Dolly ao vírus HIV. Aqui, planejamos algumas re-contextualizações, propusemos destacar e dar nova visibilidade a uma foto ou fotograma. Há certamente outras associações e conexões imagético-textuais no conjunto aqui escolhido e construído. Cabe ao leitor *voyeur* descobri-las.

Veja o texto, leia as imagens.

Adriano Pedrosa
Editor de imagens

[imagens]

- 2 Raio X de DNA, cortesia Cintia Fridman—Depto. de Biologia/IBUSP, São Paulo
- 4 Leonilson *Os anéis do rapaz* (atribuído) detalhe 1989 nanquim sobre papel 25,5x18 cm foto Eduardo Ortega, cortesia Projeto Leonilson, São Paulo
- 6 Marcelo Krasilnic *Andrea* detalhe Nova York, 1998 fotografia 100x120 cm
- 10 Sandra Cinto *Sem título* detalhe 1998 fotografia 70x128 cm cortesia Casa Triângulo, São Paulo
- 14 Laura Lima *Encapuzação de dedos* 1997 registro em vídeo da instauração cortesia Casa Triângulo, São Paulo
- 18 Sandro Boticelli *Marte e Vênus* c.1475–80 têmpera sobre madeira 69,2x173 cm
- 23 *O livro de cabeceira* direção Peter Greenaway França, Holanda, Inglaterra, Japão, 1995 duração 123 min.
- 27 Albrecht Dürer *Madona e o menino* 1512 óleo sobre madeira 49x37 cm
- 31 *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* direção Peter Greenaway Inglaterra, 1989 duração 120 min.
- 35 *Sexy* capa ano 1 n° 5
- 39 Iran do Espírito Santo *Sem título* 1989 ferro 10x26 cm cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 43 Valeska Soares *Sem título (From fall)* 1994 cibacromo 50x60,5 cm cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 47 Antonio Dias *Flesh room with anima* detalhe 1996 instalação cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo
- 51 Florian Raiss *Quadrúpede* 1993 argila policromada 45x30x30 cm
- 55 Franklin Cassaro *Ábrigo "jornal e vento"* 1999 performance foto Orestes Locatelli cortesia Galeria Biró Senna
- 59 Albrecht Dürer *Adoração da Trindade* 1511 óleo sobre madeira 135x123,4 cm
- 63 Laura Lima *Sem título* (detalhe) 1997 instauração cortesia Casa Triângulo, São Paulo
- 67 Rosângela Rennó *Sem título* da série *Museu Penitenciário/Cicatriz* detalhe 1996–97 fotografia digital sobre papel Sommerset (process) 111x77 cm cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 71 Mulher Araweté fotografia de Eduardo Viveiros de Castro 1991
- 75 Fotografia de Maira Bühler 1999
- 79 Carmem Miranda
- 83 Fotografia J.R.Duran edição Patrícia Carta; vestido longo Ocimar Versolato para Eclat anéis de brilhante com cravação pavê Maurício Monteiro; à direita, anel-cobra Natan brinco Castro Bernardes joalheiros. *Vogue* n.152 1999 cortesia Carta Editorial, São Paulo
- 87 Carla Zaccagnini *Sem título* detalhe 1995–96 impressões vaginais sobre papel 5x40x40 cm 32 páginas
- 91 Mulher Maravilha
- 95 Homem Araweté fotografia de Eduardo Viveiros de Castro 1981
- 99 Ernesto Neto *Glop* 1996 isopor, poliâmida, cravo, pimenta 80x115(h) cm foto Romulo Fialdini cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 103 Ernesto Neto dentro de uma de suas naves ateliê do artista, Rio de Janeiro, 1998 cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 107 Xamã Araweté fotografia de Eduardo Viveiros de Castro
- 111 Rogier van der Weyden *Triplicado da crucificação* detalhe c.1440–45 óleo sobre madeira 101 x 139 cm
- 115 Rosângela Rennó *Sem título* da série *Museu Penitenciário/Cicatriz* detalhe 1996–97 fotografia digital sobre papel Sommerset (process) 111 x 77 cm cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 119 Fotografia de Roberto Stelzer s/d
- 123 *O livro de cabeceira* direção Peter Greenaway França, Holanda, Inglaterra, Japão, 1995 duração 123 min.
- 127 Caetano de Almeida *Quem vê nunca esquece* 1994 impressão sobre azulejos 60x30 cm cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo
- 131 Edgard de Souza *Sem título* madeira laqueada 70x18x12 cm cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo
- 135 Ryoichi Ikegami *Crying Freeman* detalhe s/d roteiro Kazuo Koike São Paulo: Nova Sampa Diretriz Editora
- 139 Valdirlei Dias Nunes *Sem título* detalhe 1994 óleo sobre tela 20,5x15 cm cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo
- 143 Miguel Rio Branco *She looked tenderly, but...* detalhe 1992 cibacromo 80x160 cm (diptico) cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 147 Iole de Freitas *Glass pieces, life slices* detalhe 1975 seqüência fotográfica 50x70 cm
- 151 Edgard de Souza *Sem título* 1992 bronze 118x54x28 cm cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo
- 155 Jac Leirner *Pulmão (vegetal-mineral)* 1987 pilha de papéis laminados 20x17x14 cm foto Rômulo Fialdini cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 159 *Tempos Modernos* direção Charles Chaplin EUA, 1936 duração 87 min.
- 163 Dolly
- 167 Fernando Cardoso *Sem título* 1999 bico de pena e aquarela sobre papel 30x40 cm cortesia Casa Triângulo, São Paulo
- 171 Grupo Corpo registro de *Benguelê* 1998 foto José Luiz Pederneras
- 175 M.V.Portman e W.Malesworth "Contornos de mãos e pés andamaneses e tabela de particulares preliminares" em *Observations on External Characters*, 1894
- 179 Jovem Araweté fotografia de Eduardo Viveiros de Castro
- 183 Adriana Varejão *Varaf* 1993 óleo sobre tela 165x195 cm cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- 187 Nazareth Pacheco *Sem título* 1993 gesso, gaze 34x36 cm cortesia Galeria Brito Cimino, São Paulo
- 191 Nazareth Pacheco 1997–98 cristal, agulha, gilete, vidro, lâmina de bisturi, anzol dimensões variáveis cortesia Galeria Brito Cimino, São Paulo
- 195 Tunga *Sem título* 1997 performance cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo
- 199 Vírus HIV
- 200 *Batman & Robin* direção Joel Shumacher EUA, 1997 duração 70 min.
- 202 *Rambo II—a missão* direção George Pan Cosmatos EUA, 1985 duração 96 min.
- 204 *Robocop* direção Paul Verhoeven 1987 duração 103 min.
- 206 *Blade Runner—o caçador de andróides* direção Ridley Scott EUA, 1982 duração 117 min.
- 208 *Frankenstein* direção James Whale EUA, 1931 duração 70 min.
- 210 *Laranja Mecânica* direção Stanley Kubrick Inglaterra, 1971 duração 138 min.
- 221 *Robinson Crusoe* direção George Miller EUA, 1996 duração 100 min.
- 223 *Robinson Crusoe* direção George Miller EUA, 1996 duração 100 min.

Todo esforço foi feito para identificar corretamente e dar créditos aos autores das imagens aqui reproduzidas. Caso haja algum equívoco ou lapso, pedimos que nos contatem.

CULT.

MOSTRANDO A CARA DA LITERATURA.

CULT DE OUTUBRO: PLÍNIO MARCO

CULT, QUEM LÊ SABE MAIS

ASSINATURAS
DISQUE-CULT
0800-177899

CULT



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

Rodrigo Cerviño Lopez

Editor de Imagens

Adriano Pedrosa

Produção Gráfica

Editora Hedra

Revisão

Cristina Yamazaki e Lívio Lima de Oliveira

Colaboradores

Adriana Varejão, Antonio Dias, Caetano de Almeida, Carla Zaccagnini, Cintia Fridman, Edgard de Souza, Eduardo Viveiros de Castro, Eliane Camargo, Ernesto Neto, Fernando Cardoso, Florian Raiss, Franklin Cassaro, Iran do Espírito Santo, Jac Leirner, José de Souza Martins, J.R.Duran, Laura Lima, Maira Bühler, Marcelo Krasilcic, Márcio Marciano, Marcos Alvito, Mariana Leal K. Ferreira, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco, Patrícia Carta, Paulo Menezes, Peter Greenaway, Philippe Descola, Roberto Stelzer, Rodrigo Pederneiras, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sérgio Carvalho, Sylvia Caiuby Novaes, Thomas Lehmann, Tunga, Vadim Nikitin, Valdirlei Dias Nunes, Valeska Soares

Fotolitos

Reflexo

Impressão

Prol Editora Gráfica

Distribuição

Editora Hedra

Agradecimentos

André Toral, André Vianna, Bandeira Filmes, Beto Ricardo, Carla Zaccagnini Carlos Machado Dias Júnior, Carmen Novo, Carol Coutinho Barbosa, Casa Triângulo, Clarice Cohn, Fábio Schivartche, Gabriele Brandstetter, Galeria Baró Senna, Galeria Brito Cimino, Galeria Camargo Vilaça, Galeria Luisa Strina, Iuri Pereira, ISA, Kiko Gelfman, Lux Vidal, Miriam Moreira Leite, Mozalide, Noemi Moritz Kon, Raul Loureiro, S. Malysse, Wagner Gonçalves.

Aos Colaboradores

Sexta Feira recebe artigos, ensaios, textos literários, resenhas, entrevistas, ilustrações e ensaios fotográficos. Todo o material recebido será submetido a uma avaliação prévia dos editores, que decidirão o seu ajuste à linha editorial e ao tema da edição. O limite para os textos é de 25.000 caracteres. As fotografias podem ser coloridas ou p&b e o autor deve dispor de original em papel ou cromo. Os autores deverão apresentar o crédito a ser publicado e outras informações importantes para o leitor. O material deve ser enviado para a Editora Hedra: 0 xx 11 867 8304 ou para o corpo editorial no e-mail: pletora@uol.com.br.



Sexta-feira.

Editora Hedra Ltda.
Rua Fradique Coutinho, 1139
1º andar 05416-011 São Paulo
[primavera 1999]

12 [campo e contracampo] **Corpo e cinema pela boca aberta de Peter Greenaway** Evelyn Schuler e Thomas H. Lehmann **22 Lição de Anatomia** Paulo Menezes **32 A dialética do corpo no imaginário popular** José de Souza Martins **42 Do corpo para ser visto ao corpo invisível: do teatro da crueldade ao império do terror** Marcos Alvito **52 Totem e tabuleiro — O corpo da baiana nos requebros da canção** Valéria Macedo **64 O estranhável debate do prof. Cassiano Marvalho com os atores da Companhia do Latão** **75 As metamorfoses do corpo (breve ensaio sobre um tema ameríndio à luz de uma entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro)** Renato Sztutman **106 Entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro** Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stélio Marras **107 [o cru e o cozido] Alimentando o corpo — O que dizem os Caxinauá sobre a função nutriz do sexo** Eliane Camargo **110 Fragmentos de corpo: o espelho partido — A trajetória de Sabino Kaiabi no Parque Indígena do Xingu** Mariana K. Leal Ferreira **132 Ekspirro** Vadim Nikitin **145 Clones — do grego broto** Sylvia Caiuby Novaes **156 Palavras do corpo na companhia de Rodrigo Pederneiras** Florencia Ferrari, Paula Miraglia, Rose Satiko Hikiji e Valéria Macedo **165 [debate] Deve o conhecimento ser livre? Os direitos de propriedade intelectual e suas vicissitudes** Philippe Descola **174 [posfácio] Corpo, cosmologia e subjetividade.** Stélio Marras sexta feira n.4 [corpo]

