

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 12, número 1, jan./jun. 2017

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

# CRÍTICA CULTURAL

---

# COΓΓΛΩΒΑΛ ΣΒΗΤΙΘΝΕ

**Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem**  
**Universidade do Sul de Santa Catarina**



**Editora Unisul**  
Tubarão – SC

v. 12, n. 1, p. 1-169, jan./jun. 2017

## Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem  
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)  
A/C Editores  
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca  
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil  
critica.cultural@unisul.br

## Ficha Catalográfica

---

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1  
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral  
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de  
Santa Catarina.

CDD 405

---

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

## Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

**Mauri Luiz Heerd**

Vice-Reitor

**Lester Marcantonio Camargo**

Chefe de Gabinete

**Ademar Schmitz**

Secretária Geral da Unisul

**Mirian Maria de Medeiros**

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa, Pós-graduação, Extensão e Inovação

**Hércules Nunes de Araújo**

Pró-Reitor de Administração e Operações

**Heitor Wensing Júnior**

Assessor de Marketing, Comunicação e Relacionamento

**Fabiano Ceretta**

Assessor Jurídico

**Lester Marcantonio Camargo**

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

**Rafael Ávila Faraco**

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

**Zacaria Alexandre Nassar**

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

**Ana Paula Reusing Pacheco**

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

**Fábio José Rauen (Coordenador)**

**Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)**

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: [www.unisul.br](http://www.unisul.br)

## **Equipe Editorial/Editorial Staff**

### **Editores/Editors**

Ana Carolina Cernicchiaro  
Antonio Carlos Santos  
Artur de Vargas Giorgi  
Dilma Beatriz Rocha Juliano

### **Conselho editorial/Editorial board**

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo  
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina  
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense  
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina  
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés  
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Idelber Avelar, Tulane University  
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder  
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense  
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos  
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina  
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina  
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés  
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina  
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia  
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense  
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina  
Veronica Stigger, Universidade de São Paulo  
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Fábio José Rauen (Diagramação)

## SUMÁRIO/CONTENTS

<b>Apresentação/Presentation</b>	9
Ana Carolina Cernicchiaro	
<b>DOSSIÊ: Pensamento ameríndio e a estética contemporânea</b>	
<b>DOSSIER: Amerindian Thought and the Contemporary Aesthetics</b>	
<b>ENTREVISTA/INTERVIEW</b>	
Daniel Munduruku: literatura para desentortar o Brasil	
Ana Carolina Cernicchiaro	15
O Trickster de Huarochiri	
<i>The Huarochiri Trickster</i>	
Sérgio Medeiros	25
As flores do <i>Mq̃i</i> : forma e enquadramento nos cantos Araweté (Amazonia)	
<i>The flower of the gods: form and frame in Araweté singing (Amazonia)</i>	
Guilherme Orlandini Heurich	37
Antropofagia: “a única filosofia original brasileira”?	
<i>Anthropophagy: “the only original Brazilian philosophy”?</i>	
Marcos de Almeida Matos	53
Figurações dos indígenas em <i>À margem da história</i>	
<i>The indigenous people in À Margem da História</i>	
Camila Bylaardt Volker	71

**Artigos/Articles**

Escrever “no grau zero” com a luz.

Sobre a semiologia barthesiana da fotografia

*Writing in the "zero degree" with the light.*

*On Barthes' semiology of photography*

Leda Tenório da Motta, Rodrigo Fontanari 87

Experiência urbana e romance de formação na contemporaneidade:

um estudo analítico de *Fiel*, de Jessé Andarilho

*Urban Experience and Bildungsroman in Contemporary Times:*

*an Analytical Study on Fiel, by Jessé Andarilho*

Marcus Rogério Salgado 95

Memória (in)voluntaria y mal de archivo en Proust y Beckett

*(In)voluntary memory and archive fever in Proust and Beckett*

Nicholas Rauschenberg 115

Diálogos intersemióticos: o cinema e a poesia no filme *O Espelho*, de Tarkovski

*Intersemiotic dialogues: Cinema and Poetry in Tarkovski's film, The Mirror*

Denise Azevedo Duarte Guimarães 123

*O Cortiço* e a regulação científica sobre a mulher:

diálogos entre a literatura e a história

*O Cortiço and the Scientific Regulation of Women:*

*Dialogue Between Literature and History*

Marlon Silveira da Silva, Marcio Caetano, Carlos Henrique Lucas Lima 139

A reconciliação entre o humano e o sagrado em

*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector

*The reconciliation between Human and Sacred in*

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres

Ana Maria Ferreira Torres, Antônio Máximo Gomes Ferraz

149

### **Resenha/Review**

A arte como experiência

[Resenha de: DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: A Perigee Book, 1980.]

Miguel Mesquita Duarte

161



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201709-13>

## APRESENTAÇÃO/PRESENTATION

### DOSSIÊ: PENSAMENTO AMERÍNDIO E A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

#### ORGANIZAÇÃO: ANA CAROLINA CERNICCHIARO

Quando as Américas foram invadidas, há cinco séculos, os povos que aqui viviam experienciaram seu primeiro apocalipse. Como contam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), 95% da população ameríndia, ou seja, 1/5 da população do planeta foi dizimada em um século e meio. O mundo ameríndio foi invadido, saqueado, devastado, atingido por um outro, o Velho Mundo e sua lógica da mercadoria. Quinhentos anos depois, o planeta Mercadoria<sup>1</sup> continua se chocando incessantemente contra as terras indígenas. Desse planeta chega um número cada vez maior de invasores, o “povo da mercadoria”, segundo a expressão de Davi Kopenawa, estes seres que foram tomados de um desejo desmedido por mercadorias a ponto de não enxergarem nada além delas:

Seu pensamento se esfumou e foi invadido pela noite. Fechou-se para todas as outras coisas. Foi com essas palavras da mercadoria que os brancos se puseram a cortar todas as árvores, a maltratar a terra e a sujar os rios. Começaram onde moravam seus antepassados. Hoje já não resta quase nada de floresta em sua terra doente e não podem mais beber a água de seus rios. Agora querem fazer a mesma coisa na nossa terra. [...] Há tempos os garimpeiros reviram o leito de nossos rios e logo as mineradoras vão querer escavar as profundezas do chão da floresta. Os fazendeiros não param de incendiar suas bordas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 407, p. 435).

Não é de hoje que as terras indígenas são alvo da ganância do homem branco, dessa paixão pela mercadoria de que nos fala Kopenawa, mas esta investida vem se acirrando com o poderio devastador que o agronegócio conquistou à bala e à prata no Congresso Nacional, se tornando, inclusive, um dos epicentros do terremoto político que vem castigando o Brasil no último ano. Com ferocidade, a bancada ruralista vem tentando revogar demarcações de terras já consolidadas, impedir novas demarcações, relativizar áreas de preservação permanente, inviabilizar instituições de proteção dos povos originários, desmantelar políticas públicas, entre tantos outros pesadelos que vêm sendo denunciados pelos movimentos indígenas como

a mais grave e iminente ofensiva aos direitos dos povos indígenas desde a Constituição Federal de 1988, orquestrada pelos três Poderes da República em conluio com as oligarquias econômicas nacionais e internacionais, com o objetivo de usurpar e explorar nossos territórios tradicionais e destruir os bens naturais, essenciais para a preservação da vida e o

---

<sup>1</sup> Em uma analogia ao planeta Melancolia do filme de *Lars von Trier* (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014).

bem estar da humanidade, bem como devastar o patrimônio sociocultural que milenarmente preservamos (ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2017)<sup>2</sup>.

Ao apreender os povos originários em uma “representação” política e estética (como dado demográfico e como imagem, como estereótipos esvaziados), o poder tenta homogeneizá-los, desindianizá-los, indigentizá-los, empobrecê-los. Conforme nos mostra Viveiros de Castro, “para transformar o índio em pobre, o primeiro passo é transformar o Munduruku em índio, depois em índio administrado, depois em índio assistido, depois em índio sem terra” (2016, p. 12). Segundo o antropólogo, separar os índios de sua relação com a terra sempre foi a “condição necessária para transformar o índio em cidadão. Em cidadão pobre, naturalmente. Porque sem pobres não há capitalismo, o capitalismo precisa de pobres, como precisou (e ainda precisa) de escravos”, e, para transformar o índio em pobre, “foi e é preciso antes de mais nada separá-lo de sua terra, da terra que o constitui como indígena” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 16).

No capitalismo sem exterioridade contemporâneo, a fantástica fabricação de riqueza e de miséria que é o mercado (para usar uma expressão de Deleuze<sup>3</sup>) inclui os indígenas em sua exclusão, transforma-os em “sujeitos-dinheiro sem dinheiro” (KURZ, 1993, p. 195). No lugar dos povos plurais<sup>4</sup>, o povo no singular, sem rosto, com letra minúscula, conforme a classificação de Agamben, ou seja, “a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (AGAMBEN, 2002, p. 183). Já o Povo com letra maiúscula, “o sujeito político constitutivo” é o que serve de base à ficção de legitimação do Estado moderno, onde a propriedade é o direito fundamental, afinal, Povo é o conjunto dos cidadãos proprietários portadores de direitos reconhecidos pelo soberano (NEGRI, 2003, p. 143).

Neste sentido, os indígenas não são considerados parte do Povo Brasileiro (com iniciais maiúsculas), porque não são proprietários de nada. A relação do indígena com a terra não é de propriedade, mas de pertencimento, não se possui a terra, pertence-se a ela<sup>5</sup>. “A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra”, explica Viveiros de Castro (2016, p. 17). Isso significa que a disputa pela terra é uma disputa pelo próprio

---

<sup>2</sup> Declaração do 14º Acampamento Terra Livre, que aconteceu entre os dias 24 e 28 de abril deste ano e reuniu mais de quatro mil indígenas em Brasília. A declaração denuncia “as propostas de emenda constitucional, projetos de lei e demais proposições legislativas violadoras dos nossos direitos originários e dos direitos das demais populações tradicionais e do campo, que tramitam sem qualquer consulta ou debate junto às nossas instâncias representativas, tais como a PEC 215/2000, a PEC 187/2016, o PL 1610/1996, o PL 3729/2004 e outras iniciativas declaradamente anti-indígenas”, as decisões adotadas pelo Poder Judiciário “para anular terras indígenas já consolidadas e demarcadas definitivamente, privilegiando interesses ilegítimos de invasores e promovendo violentas reintegrações de posse, tudo sem qualquer respeito aos mais básicos direitos do acesso à justiça”, entre outras ações do governo Michel Temer. Disponível em: <<https://mobilizacaonacionalindigena.wordpress.com/2017/04/27/povos-indigenas-unificam-suas-lutas-em-defesa-de-seu-direitos/>>.

<sup>3</sup> “No capitalismo só uma coisa é universal, o mercado. [...] Ora, ele não é universalizante, homogeneizante, é uma fantástica fabricação de riqueza e de miséria”. (DELEUZE, 1992, p. 213).

<sup>4</sup> “Povo’ só (*r*)*existe* no plural - povoS. Um povo é uma multiplicidade singular, que supõe outros povos, que habita uma terra pluralmente povoada de povos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 11).

<sup>5</sup> “Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 14).

corpo, pela própria sobrevivência. O que se perde quando se perde uma terra é a própria existência, já que existir é sempre co-existir com um lugar e com os seres desse lugar, com as pessoas de diferentes espécies, materialidades e naturezas (animais, vegetais, minerais, espíritos, formações geográficas), uma multiplicidade de seres com os quais os indígenas coabitam, se relacionam socialmente e dos quais a existência depende. Conforme explica Ailton Krenak, “a montanha que é extraída de algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em um outro lugar é também a avô, o avô, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida aqui nessa casa comum que nós chamamos de terra”<sup>6</sup>.

Segundo o líder indígena, a terra é um organismo vivo, uma mãe “provedora, em amplos sentidos, na dimensão da subsistência, mas também na dimensão transcendente que dá sentido às nossas vidas”. Por isso é necessário termos uma co-responsabilidade com os lugares que vivemos, respeitando o direito à vida de todos os seres, reconhecendo “que aquele rio que está em coma é também o nosso avô”, afirma Krenak em relação ao rio Watu. Conhecido por nós como Rio Doce, o rio avô dos Krenak está há quase dois anos com 600 km de sua extensão cobertos de material tóxico por conta do rompimento da barragem de rejeitos de mineração da Samarco, “nos colocando numa condição real de um mundo que acabou”.

É importante destacar, no entanto, que toda essa ferocidade devastadora e etnocida do “povo da mercadoria” não fica sem resposta. Afinal, se o fim do mundo indígena é um fim contínuo, se seu mundo é aquele que não cessa de desaparecer, de acabar, é porque também não cessa de persistir, de resistir, de insistir em existir. Neste sentido, a sobrevivência, a existência mesma se torna uma resistência. É essa (r)existência<sup>7</sup> que nos interessa pensar neste dossiê da Revista Crítica Cultural. Ela vem gerando “um dos acontecimentos políticos mais importantes que testemunhamos no Brasil de hoje”, analisam Danowski e Viveiros de Castro, um “devir-índio”, ou mais ainda, um “redevir-índio”, que “vai tomando de assalto setores importantes da 'população' brasileira de um modo completamente inesperado” e “contaminando aos poucos muitos outros povos brasileiros além dos povos indígenas” (2014, p. 157).

Pensem na irredutível participação indígena nas artes contemporâneas, tão evidente na última Bienal de São Paulo, por exemplo; na descentralização que o livro de Davi Kopenawa tem causado no pensamento crítico e filosófico brasileiro sempre tão eurocêntrico; no ritmo dos cantos ameríndios que tem frequentemente dado o tom da poesia mais recente feita no Brasil; na presença da oralidade, da estética e da ontologia ameríndia na literatura de escritores contemporâneos indígenas, como Daniel Munduruku, ou não indígenas, como Sérgio Medeiros (para citar dois autores que participam dessa edição); na surpreendente estética dos cineastas indígenas que problematizam questões agudas da cinematografia atual, como as relações de alteridade e autoridade que envolvem a produção de imagens, a fabulação de si nos documentários,

---

<sup>6</sup> Conferência de Ailton Krenak intitulada “Do sonho e da terra” e apresentada no ciclo *Questões indígenas Ecologia, terra e saberes ameríndios* em maio deste ano em Lisboa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m8MI9IzdlZ8>>.

<sup>7</sup> Conforme escreve Viveiros de Castro (2016, p. 11).

a construção do real e a invenção de um povo que falta, para usar a famosa expressão de Deleuze (1990, p. 259); entre tantos outros inúmeros exemplos em que perspectivas ontológicas, filosóficas e estéticas ameríndias reivindicam seu lugar como protagonista da/na arte brasileira.

Este protagonismo é um dos temas da entrevista que Daniel Munduruku gentilmente nos concedeu, na qual analisa a inserção dos indígenas na produção acadêmica, artística e cultural contemporânea, a relação entre literatura e resistência e as lutas indígenas no contexto político atual. Tal protagonismo também fica evidente na aguda discussão que Marcos de Almeida Matos propõe a respeito da afirmação de Augusto de Campos de que a Antropofagia oswaldiana seria a “única filosofia original brasileira”. Matos avalia de que forma a antropofagia ameríndia foi tomada pelos autores da Revista de Antropofagia “como o índice de uma filosofia e de uma antropologia inauditas, que comporia uma verdadeira Weltanschauung, antecipando a descida definitiva da razão ao corpo operada pelas obras de Marx, Nietzsche ou Freud”. Já o estudo de Camila Bylaardt Volker questiona justamente o apagamento ameríndio na literatura canônica brasileira, mostrando de que forma a figuração do indígena em *À Margem da História*, de Euclides da Cunha, acaba por endossar “uma perspectiva de extermínio e extinção inexorável dos povos indígenas”.

Para além das discussões teóricas e críticas sobre o protagonismo ameríndio na arte contemporânea, o dossiê também é ele mesmo tomado pela sonoridade da poética indígena na fascinante análise que Guilherme Orlandini Heurich faz dos refrões ou vocalizes dos cantos *oññã me’e*, que o antropólogo recolheu nos 14 meses de trabalho de campo que realizou junto aos Araweté. A envolvente poética ameríndia também aparece na tradução do segundo capítulo de *O Manuscrito de Huarochiri*, que o poeta, professor e tradutor Sérgio Medeiros publica pela primeira vez nesta edição da *Crítica Cultural*, acompanhada de um ensaio sobre a figura do trickster na mitologia andina. Considerada uma das mais significativas cosmogonias ameríndias, o Manuscrito “oferece um resumo da tradição religiosa andina nativa e uma imagem do mundo sobre-humano e humano como foi ideado por volta de 1600”.

Na temática livre, este volume da Revista *Crítica Cultural* apresenta ainda artigos sobre a semiologia barthesiana da fotografia, o filme *O espelho*, de Andrei Tarkovski, o romance de formação na contemporaneidade, o mal de arquivo em Proust e Beckett, literatura, história e gênero em *O Cortiço* e a “reconciliação entre o humano e o sagrado” em Clarice Lispector. Além da resenha de *Art as Experience*, de John Dewey.

Boa leitura!

Ana Carolina Cernicchiaro

## DOSSIER: AMERINDIAN THOUGHT AND THE CONTEMPORARY AESTHETICS

### EDITOR: ANA CAROLINA CERNICCHIARO

This dossier proposes to discuss the presence of Amerindian ontology, philosophy, and aesthetics as the protagonist of and in the Brazilian Arts. How art is reflecting the indigenous people's struggle for land and survival, against all the violent threats to their rights and lives by the economic power and the Brazilian Government. The existence as a resistance that engender a becoming-indigenous, which appears in different aspects of Contemporary art, cultural and thought.

### REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 183.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Controle e devir – entrevista a Toni Negri*. Trad. Peter Pál Perlbart. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 213.
- \_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 195.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201715-24>

## ENTREVISTA: DANIEL MUNDURUKU LITERATURA PARA DESENTORTAR O BRASIL

Daniel Munduruku

Ana Carolina Cernicchiaro\*

Daniel Munduruku é um dos grandes nomes da literatura produzida hoje no Brasil. Autor de mais de 50 livros, coleciona diversos prêmios nacionais e internacionais, entre eles, o Prêmio Jabuti pelo livro *Coisas de índio* em 2004, o Prêmio Érico Vannucci Mendes do CNPq, o Prêmio Literatura para Crianças e Jovens na Questão da Tolerância da UNESCO, a Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República (em 2006 como Comendador e em 2013 como Grã-Cruz). Munduruku possui graduação em Filosofia, História e Psicologia, é doutor em Educação pela Universidade de São Paulo, pós-doutor em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos e diretor-Presidente do Instituto UKA - Casa dos Saberes Ancestrais. Nesta entrevista, Munduruku contou à *Revista Crítica Cultural* um pouco de sua história, seu envolvimento na luta indígena e o aspecto combativo de sua literatura: “gosto de pensar que estou desentortando o Brasil”, “ajudando o Brasil a olhar para os povos indígenas sem o crivo dos estereótipos”. Dessa maneira, Munduruku questiona o ideal de pureza que os brancos costumam exigir dos povos indígenas, a imposição de um estilo de vida, como se, para serem indígenas, tivessem que viver como seus ancestrais do século XVI, como se a cultura fosse “algo parado no tempo”, “congelado”. O escritor discutiu, ainda, o contexto político atual, a acirrada investida contra os povos originários do governo golpista e da bancada ruralista no Congresso, mas também o crescente interesse da arte e da academia por esses povos e, principalmente, sua presença cada vez maior na produção artística e cultural brasileira. Segundo ele, a produção de artistas indígenas permite “que as pessoas olhem o mundo a partir dos nossos olhos. Acho que esse protagonismo indígena é fundamental porque mostra para a sociedade um olhar que é verdadeiramente nosso”.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Como o dossiê dessa edição é sobre o “Pensamento ameríndio e a estética contemporânea”, pensei que a melhor pessoa para falar da relação entre arte brasileira e indígena – tanto de ocidentais fazendo arte a partir das referências indígenas quanto de uma maior visibilidade dos indígenas naquilo que costumamos chamar de arte brasileira – seria você, que já tem um destaque no campo da literatura e um amplo conhecimento dessa discussão. Pensei em começar pedindo para você contar um pouco da sua história e situar o leitor. Como começou a fazer literatura, como ela surgiu na sua vida?

---

\* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: [anacer77@yahoo.com.br](mailto:anacer77@yahoo.com.br).

**Daniel Munduruku:** Meu nome é Daniel, sou do povo Munduruku, um povo que está no estado do Pará, Amazonas e Mato Grosso. Nós somos uma população de aproximadamente 15 mil pessoas, tivemos contato com o Brasil há aproximadamente 300 anos. Dentro desse povo, eu nasci, cresci e, claro, enfrentei uma série de dificuldades. Uma dessas dificuldades teve a ver com o estudo, a escola. Eu sou do final dos anos 60, fui para a escola no início dos anos 70, portanto, uma escola que tinha como objetivo calar os povos indígenas, tirar-nos da condição que eles consideravam uma condição menor, de inferioridade, nos colocando na escola, nos obrigando a falar o português e nos oferecendo uma profissão. Naquela ocasião, o índio era considerado, como é ainda hoje, infelizmente, um ser preguiçoso, que em nada contribuía com a sociedade brasileira. Eu fui uma dessas crianças que foi obrigada a ir para a escola, recebendo essa enxurrada de informações e, é claro, os preconceitos e estereótipos que naquela ocasião, e ainda hoje – não posso deixar de repetir isso –, eram muito comuns: o índio atrasado, o índio pobre, largado à própria sorte, o índio em um processo civilizatório, um processo que o deixava em condição de inferioridade. A escola também foi um campo onde recebi essa carga de preconceito e *bullying*, uma carga de isolamento muito grande, isso me levou inclusive a uma negação da minha própria identidade e com isso a perda da cultura de uma certa maneira. Mas não tão forte, porque tive um avô que foi determinante no meu resgate de cultura. Um avô que não permitiu que eu debandasse para “o lado ruim da força”.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** “O lado branco da força”!

**Daniel Munduruku:** E isso foi importante para mim. Talvez tenha sido o passo fundamental para minhas escolhas que vieram depois. Fui para escola. Eram escolas muito próximas à aldeia, mas não dentro da aldeia. Não era a intenção, naquela ocasião, formar o indígena na sua própria comunidade. Ele era arrancado de lá e levado para os centros urbanos, e ali, obviamente, seria massacrado com um tipo de conteúdo e conhecimento que não era próprio dele. Ao mesmo tempo em que era proibido de falar a própria língua, proibido de praticar a sua própria cultura. Enfim, mas eu tive a oportunidade de ter esse avô que foi me ensinando algumas coisas e me preparando, creio eu, para esse caminho. Foi assim que eu decidi, depois que terminei meu ensino fundamental (naquela época o ginásio), que continuaria os estudos. Para isso entrei no seminário salesiano, um seminário religioso, com a intenção de seguir a carreira sacerdotal. Um lugar que fiquei durante cinco anos. Bons cinco anos, foi muito produtivo do ponto de vista intelectual, mas também de resgate da minha própria identidade. Foi no seminário, no segundo grau, no ensino médio, que eu tive a oportunidade de ter um contato maior com a literatura universal propriamente dita. Já nessa ocasião praticava um pouco a escrita, embora não tivesse a mínima pretensão e intenção de usar a escrita como instrumento de difusão e de divulgação de nada. Aliás, eu era apenas um jovem vivendo em um internato, junto com outros jovens, cujo objetivo era espiritual, místico e tudo mais. Minha dedicação era voltada para isso, tinha como intenção tornar-me um padre, achava que esse serviço seria adequado para mim, ainda que isso me tirasse um pouco da minha convivência e da minha realidade imediata de indígena, lá da aldeia, no interior do Pará. Depois deixei o seminário e me tornei professor. Eu tinha como intenção a transmissão dos saberes. Sempre usei e fui ensinado a usar a palavra, através da oralidade, da fala, para transmitir o conhecimento e o professor é aquele que tem a palavra como seu principal instrumento de transmissão de saberes.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Nesse momento já existia a possibilidade de um professor indígena dar aulas? Já existiam escolas indígenas?

**Daniel Munduruku:** Difícil, era muito difícil. Estou falando aqui dos anos de 1984, 1985... Até 1988, praticamente não haviam escolas indígenas em que professores indígenas atuavam. Só depois de 1988 é que o estado brasileiro vai admitir que os indígenas não estão aqui nesse país de passagem para uma vida civilizada. O ano de 1988 foi um momento de ruptura.

Mas antes de entrar nisso, continuando a minha formação e a minha relação com a literatura, eu fui dar aulas em Manaus, me transferi para lá para fazer o ensino médio, concluí e comecei a graduação em Filosofia, porque era seminarista. Depois que deixei o seminário, continuei a minha formação e comecei a dar aulas em Manaus. No final da graduação descobri, para minha tristeza, que o diploma que tinha, por ser um diploma seminarístico, não tinha validade junto ao MEC. Então eu tinha que fazer uma escolha, essa escolha passava por ter que sair do Norte para fazer o que eles chamavam de reconhecimento de diploma. E vim para São Paulo nessa ocasião, isso em 1987.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Quantos anos você tinha?

**Daniel Munduruku:** Eu tinha 23 ou 24 anos quando vim morar no estado de São Paulo, na cidade de Lorena, para ser mais exato. É de onde eu falo com você hoje. Concluí o meu curso, fiz outras graduações, licenciatura em História e Psicologia, me mudei para a capital e consegui entrar na USP para fazer um mestrado em Antropologia. Mestrado que nunca concluí, na verdade, mas, alguns anos depois, eu retornaria à USP para fazer um mestrado em Educação. Graças ao trabalho todo que eu tinha feito antes no mestrado de Antropologia, minha banca sugeriu que eu fosse direto para um doutorado, que concluí em 2010. Isso me deu novas possibilidades de trabalho.

Mas a minha inserção na literatura começou um pouco antes disso. Na verdade, lancei meu primeiro livro em 1996, ainda estava em plena pesquisa de mestrado, e essa pesquisa me levou de volta para minha aldeia, minha comunidade. Foi interessante esse vetor, para mim, porque tive a oportunidade, depois de alguns anos afastado, de retomar e repensar algumas questões, de fazer, de certa maneira, um retorno a minha comunidade, meu povo e tudo mais. Quando retornei da minha pesquisa, voltei a dar aulas em escola pública e passei a contar histórias para as crianças. Foi nesse processo de contar histórias que a literatura entrou na minha vida, porque eu descobri que as histórias que contava ainda não tinham sido escritas. Eram histórias que eu havia ouvido quando era criança, histórias que moravam dentro de mim, e eu as contava de maneira oral para as crianças. Um dia em que conversava com as crianças, uma me fez uma pergunta que eu não soube responder: “onde encontro essas histórias para ler?”. Aquilo foi como uma luz, “caiu a ficha” como se dizia antigamente, hoje se diz “caiu o sistema”. Fiz uma pesquisa e realmente percebi que as histórias que contava não tinham sido escritas, me coloquei como tarefa escrevê-las. É claro que eu não sabia que eu sabia escrever, eu não tinha a mínima noção do que era uma escrita literária. Isso também me ajudou a buscar, a procurar novas possibilidades de escrita e lancei, então, meu primeiro livro em 1996. Achei que ia parar por aí, que nunca mais escreveria nada, que era o bastante, mas depois foram nascendo outros livros.

Antes disso eu já estava militando no movimento indígena, é claro, mas a minha entrada no mundo da literatura foi como uma porta que se abriu porque, como educador, eu sempre procurei fazer algo que pudesse ultrapassar, que fizesse um diferencial na nossa luta política, na reivindicação, na busca pela demarcação, na questão da saúde. Por isso, em um primeiro momento, já no início dos anos 2000, ajudei a criar o INBRAPI (Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual), um tema absolutamente novo, diferente. Eu me juntei com alguns advogados indígenas que já estavam estudando o tema e a gente criou essa instituição. E eu, claro, como educador, pensei em ajudar criando algum material informativo que ajudasse as pessoas a entender um pouco essa nossa sociedade. Durante muitos anos fiquei à frente do INBRAPI, uma instituição muito importante para a causa indígena porque começou a falar uma língua que o branco domina e quase nunca o indígena domina. Essa coisa da propriedade mesmo, da luta por direitos autorais, dos conhecimentos tradicionais, da biodiversidade, biopirataria, biocoisas que existem... E aí começamos a visitar aldeias, dar cursos, fazer oficinas. Um trabalho importantíssimo para nós e, claro, para o movimento indígena. Saí do INBRAPI e comecei a militar mais dentro da literatura (mesmo dentro do INBRAPI já fazia isso), criei outra ONG, o Instituto UKA, que é o instituto que dirijo hoje, cujo objetivo é basicamente a promoção da literatura e dos saberes indígenas através da literatura, através de cursos para professores, através das redes sociais, enfim, o objetivo é criar um jeito de dialogar com a sociedade brasileira. Há 13 anos, nós criamos o Encontro de Escritores e Artistas Indígenas, que acontece uma vez por ano, no contexto do Salão do Livro para Crianças e Jovens, no Rio de Janeiro. Esse ano vai ser o 14º encontro. Hoje já são mais ou menos 35 autores indígenas. Muitos desses autores têm uma produção regular literária, outros têm pouca produção, mas são considerados igualmente escritores e autores indígenas. E alguns artistas que estão atuando mais como ilustradores, nas artes plásticas, músicos, etc...

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Como seu trabalho literário tem colaborado na luta indígena?

**Daniel Munduruku:** Basicamente, hoje, a minha atuação no movimento indígena se dá por intermédio da literatura. Com qual objetivo? Eu gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a desentortar seu pensamento. Gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a olhar para os povos indígenas sem o crivo dos estereótipos, sem a venda da ignorância, porque isso ajudaria todos nós a termos uma ideia mais objetiva do nosso processo histórico, colocando os povos indígenas nos lugares onde eles escolhem, ou seja, como seres humanos, portanto, cheios de problemas, de dificuldades, com tentativas de responder às angústias da existência, com a possibilidade de serem pessoas violentas, ciumentas, raivosas, como todo ser humano. Mas isso não tira das populações indígenas o direito de viver do jeito que gostariam, e não como as outras pessoas gostariam que vivessem. Tenho dito, em função disso, que o meu trabalho consiste em arrancar da cabeça das pessoas essa palavra, um tanto maldita, no sentido do mau-dizer, que é a palavra índio, que carrega consigo todos os estereótipos e todos os preconceitos possíveis e imagináveis. Tem sido basicamente a minha luta, minha jornada, de fazer com que as pessoas não nos chamem por esse apelido, mas por nossos nomes, pelo que somos de fato e não pelo que elas acham que nós somos. Quando alguém me chama de índio, ele está

dizendo o que acha de mim e esse achar de mim pode ter duas visões: uma visão romântica, de que somos representantes do início da humanidade, que estamos presos ao passado e que é muito bonito ser índio, muito legal, muito romântico, muito maravilhoso, muito saudável. Esse é um lado romântico de encarar as coisas. Por outro lado, tem o olhar que vê o índio como preguiçoso, como selvagem, que atrapalha o progresso e o desenvolvimento, que pensa que o índio tem muita terra e não sabe o que fazer com ela, que o índio sequestra, ataca, enfim. Esse é um lado um pouco mais cruel. E essas duas visões estão dentro do brasileiro. Quando percebe que eu tenho o fenótipo indígena, que eu tenho cara de índio, cabelo de índio, olhinhos puxados de índio, ele imediatamente olha para mim e diz: “ele é um índio”, mas quando ele ouve que tenho uma formação, às vezes muito maior que a dele, ele imediatamente diz: “mas Daniel não é mais índio de verdade, agora ele já é um dos nossos, já é um civilizado”. E isso demonstra justamente o grau de desconhecimento, de ignorância mesmo, no sentido filosófico da palavra, que as pessoas trazem consigo ao achar que a cultura é algo parado no tempo, que a cultura está congelada, que alguém só pode ser quem é se defender uma ancestralidade, se viver de acordo com esses ancestrais do século XVI. E as pessoas esquecem que nós somos seres contemporâneos, eu sou contemporâneo, sou seu contemporâneo. Portanto, estou usando aqui um equipamento da contemporaneidade [*skype*]. No que isso vai me diminuir a experiência de ser quem eu sou? É claro que as pessoas imediatamente acham que ser índio, ou pelo menos do jeito que elas entendem, significa usar arco e fecha, sinal de fumaça, fumar o cachimbo da paz e ficar na floresta andando de canoa e etc.. Elas não se dão conta que, em pleno século XXI, nós temos que ser pessoas do século XXI. Não podemos ser pessoas do século XVI. Salvar a nossa ancestralidade não significa abrir mão da nossa contemporaneidade. É uma forma de atualização, até, desse próprio conhecimento, dessa própria aventura de ser humano que o meu povo tem, que meu povo desenvolveu. E isso me permite inclusive ser um brasileiro melhor. Enquanto experiência de humanidade mesmo. Falando dessa coisa de ser brasileiro, eu costumo dizer que as pessoas às vezes falam: “mas, então, o indígena não é um brasileiro?”. É um brasileiro, sim. Eu costumo dizer que sou um brasileiro nascido Munduruku. E enquanto brasileiro eu preciso ter garantias que eu posso ser Munduruku vivendo nesse território que não é de ninguém em particular, embora tenham alguns que achem que são donos disso, mas que é a casa comum de todos nós.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Você diria, então, que essas duas maneiras de ver o índio, tanto a romântica quanto a exotizada, que reduzem todas as diferenças a um ideal, acaba sendo perigosa para a própria sobrevivência dos povos indígenas?

**Daniel Munduruku:** É isso que eu estou falando. Essas duas vertentes, não dizem quem nós somos, elas dizem o que as pessoas acham que nós somos, o que as pessoas querem que a gente seja, mas não somos nem uma coisa nem outra. A palavra índio é redutora. Quando a gente combate essa imagem do índio, combate essa imagem tanto do índio romântico, que é um índio que não existe, um índio imaginário, quanto essa imagem violenta, que está muito presente na sociedade, que diz que a gente está vivendo uma vida mansa no meio da floresta, com as benesses do governo, como se ser índio fosse um privilégio porque o governo banca a gente. Isso é pura estupidez!

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Sim, e nos conflitos de terra é sempre essa desculpa: “ah, mas eles nem são mais índios”. No filme *Martírio*, do Vincent Carelli, por exemplo, a gente vê que, para justificar o massacre, os ruralistas dizem que os Guarani-Kaiowá são paraguaios.

**Daniel Munduruku:** É um grande conflito que se impõe hoje em dia. Essa coisa das pessoas se darem o direito de dizer quem nós somos. Nós somos selvagens ou somos índios paraguaios? Nós somos um arremedo que foi criado, às vezes, pela FUNAI, trazidos para outros lugares, colocados ali e depois usados como massa de manobra. Isso é realmente parte de uma estratégia discursiva, usada pelo “lado branco da força”, que acaba detonando a gente.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** E como é que as tecnologias do “lado branco da força” colaboram na luta indígena, como ajudam com a resistência indígena, com a sobrevivência da cultura indígena? A gente falou da literatura, no sentido de mercado editorial, digamos, porque, claro, literatura vocês sempre tiveram, mas penso também no audiovisual, na informática...

**Daniel Munduruku:** Eu digo sempre o seguinte: a cultura é como um grande software que precisa estar atualizado para poder ser útil. Para a gente continuar usando um aparelho como este que nós estamos falando, ele tem que estar o tempo todo atualizado, se não ele não vai funcionar adequadamente, não vamos poder efetivamente usá-lo. A cultura é esse software que os povos vão atualizando permanentemente para poder dar uma sobrevida a sua própria existência. Então, se eu, um Munduruku do século XXI não atualizar a cultura Munduruku, vou estar cometendo um deslize, talvez até um crime contra aquilo que eu aprendi enquanto ser cultural. Eu preciso atualizar e atualizar significa fazer uso dos equipamentos que o tempo em que eu vivo me permite. Se antigamente era a máquina de escrever, se anterior a isso foi o lápis e a caneta, se anterior a isso foi o arco e a flecha, tudo isso são atualizações que o povo vai fazendo, que a cultura vai fazendo, para estabelecer uma possibilidade de viver um pouco melhor. Então, quando eu vejo meus parentes indígenas utilizando todos esses mecanismos dos dias atuais para poder fazer um enfrentamento à sociedade brasileira, usando o próprio instrumento que a sociedade brasileira ou a sociedade ocidental cria, eu simplesmente acho que estamos cumprindo uma tarefa fundamental que é a de atualizar a nossa luta. Porque assim fizeram os nossos antepassados quando resistiram às invasões. Não seria justo com esses antepassados se não fizéssemos isso hoje, pensando que somos a possibilidade das nossas crianças e dos nossos jovens terem também uma vida digna, futuramente. Tenho muitos parentes indígenas usando de uma maneira maravilhosa todos esses equipamentos, ou seja, através do vídeo (claro que esses vídeos não vão passar no Jornal Nacional), da fotografia, das artes plásticas, da música, da literatura, do cinema, tudo isso está sendo usado devidamente por esses artistas indígenas, por essas pessoas que descobrem na arte uma maneira de resistir, de denunciar. Então tem um filme como o do Carelli, obviamente feito por uma pessoa que não é indígena, mas que faz parte dessa nossa luta, mas tem também os filmes que são feitos pelos próprios indígenas, que ganham prêmios internacionais e que têm toda uma atuação dentro desse mundão. Eles permitem que as pessoas olhem o mundo a partir dos nossos olhos. Acho que esse protagonismo indígena

é fundamental porque mostra para a sociedade um olhar que é verdadeiramente nosso. Sem desmerecer, obviamente, todos aqueles parceiros, aquelas pessoas que se dedicam à causa indígena e que tem um amor muito grande por essa causa, e que são, na verdade, os nossos professores, são as pessoas que nos ensinaram a manipular esses instrumentos, são pessoas que nos ajudam a olhar para esse mundo e dar uma resposta a partir daquilo que esse mundo nos oferece, que são as tecnologias. Eu não vejo nenhum problema em usar a tecnologia, não vejo nenhum problema de buscar recursos para a aquisição dessa tecnologia, não vejo nenhum problema da gente se comunicar com a sociedade brasileira usando essa tecnologia. A escrita, mesmo, que o ocidental já conhecia há milênios, para nós o domínio da escrita como instrumento é uma coisa recente. Nós não escrevamos como o ocidente escreve, mas nós aprendemos. Então, para nós, é uma tecnologia nova que age ao mesmo tempo que as tecnologias imagéticas, as tecnologias artísticas.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** A narrativa sempre fez parte da cultura indígena de diversos povos, você mesmo contou como seu avô te preparou através de histórias, de narrativas. Eu gostaria de saber o que disso aparece na sua literatura. O que da ontologia, da temporalidade, da perspectiva de mundo Munduruku permanece ou transparece na sua literatura?

**Daniel Munduruku:** Eu acho que permanece tudo e transparece muito. Eu tenho um forte apego às narrativas ancestrais. E eu procuro - na verdade, talvez essa tenha sido a razão do sucesso dos meus livros - trazer uma linguagem para a literatura infantil e juvenil que é muito próxima da narrativa oral, próxima à oralidade. Os meus escritos são falados, praticamente. As pessoas conseguem me escutar quando leem meus livros. Elas não apenas me leem, mas me escutam também. É claro que a temática vai nessa mesma corrente, porque, embora tenha escolhido o público infantil e juvenil para conversar sobre a cultura indígena, eu, na verdade, escrevo para todo mundo. Eu escrevo para as infâncias que moram nas pessoas. Então acho que os temas que eu escrevo são todos temas universais, embora utilizando uma linguagem que a criança entenda e os adultos, na sua infância, também possam entender. É assim que trabalho a questão do tempo, a questão da territorialidade, questões ligadas a nossas demandas, questões que têm a ver com educação, com saúde. Eu procuro falar com as pessoas numa linguagem fácil, sem perder essa ideia de que eu estou em uma grande roda de conversa, conversando com elas. Quando quero lembrar as pessoas da questão do tempo, eu falo do tempo circular da aldeia e do tempo quadrado da cidade. Mas como uma criança entende o tempo quadrado da cidade? Só se eu disser que o tempo quadrado é o tempo do relógio, se eu disser que o tempo quadrado é o tempo do prédio. O prédio é feito de caixas de fósforos uma em cima da outra, divididas em pequenas caixinhas. As pessoas têm caixinhas para tomar banho, caixinhas para fazer cocô, caixinhas para dormir, ouvem música que sai de dentro de caixinhas, veem imagens que saem de uma caixinha que brilha, andam com caixas que rodam. Então, quando eu uso essa linguagem, a criança vai compreendendo muito bem o que eu quero lhe dizer, quando eu explico que meu cabelo é cortado de uma forma redonda, que o céu é redondo, que a nossa dança é circular, que as nossas histórias e o nosso pensamento é cíclico. Vamos usando a imagem do círculo para dizer que o nosso mundo é organizado de um jeito e o mundo ocidental é organizado de outro jeito. E esses

dois mundos se chocam o tempo inteiro, porque um não cabe no outro. O que a gente tem que fazer? Aquele que pensa um pouco quadrado tem que cortar umas pontas desse quadrado para que nosso pensar possa adentrar, e ao mesmo tempo a gente tem que pensar, ou tentar pensar, de acordo com esse olhar, para a gente poder conviver minimamente que seja. Estou usando a oralidade, usando imagens que permitam que as pessoas entendam o que eu quero falar sem precisar ser violento ou dizer que a gente tem que brigar, que a gente tem que lutar, que a gente tem que se agredir, sem fazer o discurso da vingança. Um discurso que seja forte, mas que tenha um alcance imagético e um alcance simbólico que mexa com o espírito e o coração das pessoas.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Eu percebo que, no Brasil atual, existe um binarismo muito grande em relação à questão indígena: por um lado, a gente tem um contexto político assustador, com um Congresso cada vez mais preconceituoso, onde os ruralistas ganham cada dia mais poder; por outro lado, me parece que há um interesse, como nunca, da arte brasileira, mas também da educação, da filosofia, da antropologia, do mundo acadêmico, de maneira geral, em relação à cultura dos povos indígenas. O que, eu imagino, tem a ver com um fortalecimento do movimento indígena nas últimas décadas, que, no entanto, nunca foi devidamente atendido. Como você vê esse binarismo?

**Daniel Munduruku:** Então, desde 1988, quando o Estado brasileiro disse, pela primeira vez, que os indígenas estão aqui para ficar, essas políticas foram mudando. Você tem razão quando diz que a gente nunca foi atendido devidamente. As políticas públicas que foram sendo colocadas em efeito pelos vários governos não atenderam de fato as reivindicações que os indígenas sempre buscaram, elas nunca cumpriram inclusive a própria meta que o Estado brasileiro colocou, que tinha a ver com as demarcações de todas as áreas indígenas em determinado tempo. Isso nunca aconteceu exatamente porque tem alguns interesses que nunca deixaram a coisa evoluir do jeito que deveria. As políticas que foram sendo desenvolvidas abriram espaço para que os indígenas pudessem se posicionar dentro da sociedade, mas não o suficiente para que os indígenas se sentissem de fato contemplados por elas. Eu penso que depois dos anos noventa, depois da constituição, a educação teve uma evolução bastante grande, porque é, digamos, um tema secundário e teve uma evolução bastante significativa. A constituição garante que os indígenas tenham uma educação diferenciada, uma educação que contemple os seus próprios saberes, seus próprios conhecimentos. E isso efetivamente foi sendo acrescido nas discussões sobre a criação de escolas dentro das aldeias, criando não apenas o ensino fundamental, mas também o ensino médio nas aldeias, criando cursos de interculturalidade, para que indígenas se tornassem professores - hoje é quase uma exigência absoluta que professores sejam indígenas dentro de um território indígena -, criando planos políticos pedagógicos dentro das próprias escolas. Isso evoluiu bastante, porque, como falei, é um tema secundário, como é o tema da saúde que também teve uma evolução, mas que está retrocedendo hoje, é verdade. De 1990 em diante, houve um avanço nesses temas secundários. Algo que não avançou, e que talvez seja a grande falha de tudo isso, foi a questão das demarcações de terras indígenas. Nenhum governo conseguiu resolver isso desde a abertura democrática. As demarcações continuam sendo um entrave dentro dessas políticas de governo porque batem frontalmente com interesses

de grupos econômicos que têm, obviamente, interesses nas terras indígenas. Nos governos do Lula e da Dilma, havia uma esperança de que esses problemas fossem resolvidos e não foram. Nós sabemos muito bem o porquê, agora mais do que nunca, exatamente porque os interesses dos ruralistas não permitiram que isso acontecesse. Hoje está muito mais claro que há um interesse muito grande do agronegócio, um interesse muito grande na mineração, um interesse muito grande na exploração madeireira, enfim, continua um interesse estupendo desses setores da sociedade em terras indígenas. Obviamente, os governos que eram democráticos, como o do Lula e da Dilma, não conseguiram vencer essas forças, até se juntaram a eles - o que é terrível! -, e hoje, com esse governo golpista que a gente tem, a coisa tende a piorar, porque ele já começa a dar passos para retroceder todas as conquistas que as populações indígenas conseguiram ao longo do tempo. Entre elas, a própria demarcação que deve passar para a Câmara dos Deputados, ao invés de ser uma prerrogativa do Executivo, essa tal da PEC 215. Aquilo que é prerrogativa do Executivo passaria a ser uma prerrogativa do Legislativo e, isso, obviamente, é um perigo extremo, é algo que não se pode permitir que aconteça, porque aí, sim, será a derrota total dos povos indígenas, porque só a educação e só a saúde, ou os outros temas secundários, não resolvem a questão da sobrevivência. A sobrevivência física e cultural passa pela demarcação dos territórios indígenas e sem eles é inconcebível que essa população sobreviva.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** É perceptível como essa perda da terra está ligada à miserabilidade e à pobreza. Me parece que o plano do poder é sempre esse, não só abrasileirar, mas tirar a terra e transformar em brasileiro pobre.

**Daniel Munduruku:** Sem dúvida. É exatamente isso que querem. Porque esse é o ciclo vicioso desse nosso sistema. Ele precisa de terra, precisa de mão de obra e precisa de pobreza para poder continuar com o seu domínio sobre as pessoas.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Por outro lado, acho que também há uma luta mais forte, não? Dos anos 70 para cá, a gente vê uma reação indígena e, ao mesmo tempo, um interesse, pelo menos da arte e da academia brasileiras, em relação à cultura indígena. Você sente isso? Você acha que a diversidade linguística e cultural ameríndia vem sendo mais pensada por artistas, filósofos, acadêmicos, pesquisadores, de maneira geral?

**Daniel Munduruku:** Eu acho que sim. Eu acho que existe também, claro, um oportunismo da própria academia. Aí vira, por exemplo, um objeto de estudo. Pensando na própria literatura, tem aumentado muito a procura por cursos, pós-graduações e doutorados sobre a temática da literatura indígena. Eu recebo todo mês uma “pancada” de gente que quer que eu responda milhões de questionários, porque estão pesquisando sobre literatura indígena e ficam chateados quando digo que não tenho tempo para responder a tantas questões que me mandam. Ao mesmo tempo, dá um orgulho, é uma coisa bacana ver que o trabalho que estamos fazendo está tendo alguma repercussão. Por outro lado, eu sei, como acadêmico que fui, que existe um oportunismo que é latente na universidade quando ela percebe que ali tem um objeto novo de pesquisa e que pode utilizar aquilo para avaliar o que está acontecendo no momento com esse tema, etc. e tal. Enfim, tem aumentado, sim, a procura, mas também porque tem aumentado os indígenas

que produzem esse conhecimento. Tanto na produção audiovisual, no cinema, na televisão, na literatura, nas artes, enfim, tem aumentado a participação dos indígenas nesses meios de informação. E isso é muito legal, é muito bom que esteja acontecendo. Essa coisa do indígena ir para a universidade, hoje são mais de cinco mil universitários indígenas, já temos mais de 40 mestres indígenas, cerca de 20 doutores e alguns pós-doutores, alguns atuando na universidade, outros atuando em várias instituições. O número ainda é pequeno, mas pensando em relação aos últimos 10 ou 15 anos cresceu muito, e certamente ainda vai aumentar a inserção do indígena qualificado, formado, preparado dentro da sociedade brasileira. A universidade tem aumentado a sua observação desses fenômenos todos, muitos artistas, de fato, têm usado a temática indígena como mote de suas criações, muitos literatos têm pensado questões indígenas em seus livros - alguns livros são uma porcaria, é verdade, porque ainda reproduzem o estereótipo, mas por outro lado têm livros muito bons saindo a partir de uma releitura que as pessoas estão fazendo da temática indígena.

**Ana Carolina Cernicchiaro:** Foi ótimo conversar com você, Daniel! Muito obrigada por ter conseguido esse tempo pra conversar com a gente em meio a tantos compromissos.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201725-35>

## O TRICKSTER DE HUAROCHIRI

Sérgio Medeiros\*

**Resumo:** *O Manuscrito de Huarochiri oferece um resumo da tradição religiosa andina nativa e uma imagem do mundo sobre-humano e humano como foi ideado por volta de 1600. Vislumbra-se nele um retrato de deus como um trickster (ao mesmo tempo criador e destruidor).*

**Palavras-chave:** *Huarochiri. Mito. Deus. Trickster.*

Discutirei a seguir a atuação de uma divindade errante do panteão andino, Cuni Raya Vira Cocha, a qual pode ser classificada, conforme mostrarei, como um trickster. Minha discussão virá acompanhada de uma tradução, inédita em português, de um capítulo do livro que registra suas façanhas: a cosmogonia andina *O Manuscrito de Huarochiri*, uma das obras-primas da literatura ameríndia.

### 1. A COSMOGONIA ANDINA E SUA TRADUÇÃO

Meu projeto de traduzir para o português *O Manuscrito de Huarochiri* (Huarochirí, grafia espanhola) começou a ser esboçado após a conclusão e publicação, em 2007, do poema maia-quiché *Popol Vuh* (BROTHERSTON; MEDEIROS, 2007), trabalho de tradução que realizei no exterior, durante estágio pós-doutoral na Universidade Stanford (EUA). Essa tradução, toda ela em dísticos, foi supervisionada pelo professor Gordon Brotherston, especialista em culturas mesoamericanas que então lecionava nos Estados Unidos, o qual se dispôs, na ocasião, a me auxiliar também na tradução de *O Manuscrito de Huarochiri*.

Entre 2010 e 2011, pude estudar e comparar duas traduções, consideradas as mais consistentes e importantes de *O Manuscrito de Huarochiri* (século XVII), a de Gerald Taylor (2004) e a de Frank Salomon e George L. Urioste (1991), a primeira publicada em francês e a segunda, em inglês, ambas por recomendação do professor Gordon Brotherston. Isso me permitiu não apenas compreender melhor o texto indígena em questão, escrito originalmente em quéchua (ou quíchua), no início do século XVII, durante a ocupação espanhola do Peru, mas também perceber o tamanho das dificuldades que enfrentaria ao longo da realização do projeto tradutório.

O que me proponho a apresentar agora, como já foi indicado, é, portanto, a tradução para a língua portuguesa de um capítulo integral dessa narrativa andina, considerada uma

---

\* Sérgio Medeiros é poeta, ensaísta e professor titular de teoria literária na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Publicou, entre outros livros, o ensaio *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* e o manifesto pela poesia pagã *A idolatria poética ou a febre de imagens*. Traduziu com Gordon Brotherston o poema maia-quiché *Popol Vuh*. Colabora no jornal *O Estado de S. Paulo*. E-mail: panambi@matrix.com.br.

das mais significativas cosmogonias ameríndias, acompanhada de breve discussão sobre o trickster, protagonista do capítulo em questão. Esse capítulo é o segundo, de um total de trinta e um que compõem a obra. Tomei como referência a versão em inglês de Salomon e Urioste, amplamente anotada, de modo que, nela, as expressões em quéchua fundamentais são elucidadas em notas de rodapé, auxiliando enormemente o tradutor. Também levarei em conta a tradução de Taylor, que é muito criteriosa e elucidativa. Ambas vêm acompanhadas do original em quéchua. Após comparar essas duas versões da epopeia andina, a inglesa e a francesa, verifiquei que a primeira é mais literal e preserva a sintaxe do original (o poema foi escrito em quéchua, mas incorpora o espanhol), enquanto a segunda, invariavelmente mais elegante do que a primeira, opta por uma sintaxe mais simplificada e direta, conseguindo, por conta disso, um texto mais fluente e, às vezes, também mais claro, mesmo que seus parágrafos sejam mais longos. A tradução inglesa, sob esse aspecto, é mais “ventilada” do que a francesa, já que o texto está disposto em maior número de parágrafos na página.

Diferentemente do *Popol Vuh* da Mesoamérica, um texto do século XVI que pode ter sido escrito em versos (conforme a interpretação de alguns especialistas e tradutores), a narrativa andina, qualquer que possa ser o número de parágrafos que contenha, não se caracteriza, se levamos em conta sobretudo as edições que mencionei acima, por ser um texto em versos, mas, sim, em prosa (cerrada ou arejada). O original é composto de parágrafos maciços, sem vírgula, ponto-e-vírgula e outros sinais. Sua autoria ainda está em discussão pelos especialistas, mas não abordarei aqui essa complexa questão, que é, no entanto, como decerto reconheço, crucial para a devida apreensão do texto no seu todo.

Os próximos tradutores desse monumento literário andino terão, suponho, de analisar as várias divisões internas (temáticas e estilísticas), já identificadas pelos especialistas, a fim de verificar se elas justificariam ou não a divisão dos grandes parágrafos em parágrafos menores e em diálogos bem destacados (procedimento, aliás, que adotei na minha tradução). As soluções de Taylor e Salomon e Urioste não coincidem, evidentemente, mas, justamente por isso, expõem o espinhoso processo de verter um texto “selvagem” (denominação tomada de empréstimo a Claude Lévi-Strauss, autor de *O pensamento selvagem*) para uma língua “domesticada”, que adota padrões de escrita e de impressão que são típicas da literatura ocidental, ou, num sentido mais amplo, letrada. Obviamente, é sempre possível elaborar, no ato de traduzir um texto “selvagem”, um estilo especial ou experimental, buscando inspiração, por assim dizer, em algum modelo verbal radical (não “domesticado”) que já esteja em circulação na cultura de chegada. Citaria, à guisa de exemplo, o estilo híbrido e intrincado de James Joyce, por exemplo, autor do “ilegível” e “intratável” *Finnegans Wake*, um vasto compêndio de mitos universais que já foi traduzido na íntegra para o português. Caberia citar também, acredito, João Guimarães Rosa, autor de uma novela, ou conto longo, “Meu tio o iauaretê”, em que a questão da voz do outro (o indígena, o africano, o animal) é ousadamente encarada e trazida para o texto, que confunde na sua escrita som com ruído.

Não menciono esses exemplos por acaso. A tradução do *Popol Vuh* para o português, por exemplo, tomou por modelo metodológico, na sua tentativa de recriar a “linguagem original” indígena, um conjunto de propostas de tradução da chamada etnopoética norte-americana, em especial aquelas definidas por Dell Hymes e Dennis

Tedlock, sem esquecer, é claro, Munro Edmonson, reinventor do dístico maia-quiché. Grosso modo, a etnopoética postula um conceito de *performance* que obriga o tradutor a “descobrir”, no texto, aquilo que extrapola o meramente verbal: os resquícios da voz, do gesto, da ação física de narrar. Essa presença do corpo do cantor/narrador no texto levou os tradutores mais criativos a optarem, nas traduções, pelo uso quase exclusivo do verso, já que a prosa seria, do ponto de vista deles, uma invenção tipográfica que se revelaria destituída de “realidade” no contexto da literatura performática, marcada pelo gesto e pela voz. É indiscutível que a epopeia andina, antes de ser escrita no século XVII, foi divulgada oralmente por diferentes oradores nativos. Pode-se afirmar a mesma coisa a respeito da epopeia maia-quiché.

Durante meu segundo estágio pós-doutoral, realizado em 2016 na Universidade de São Paulo, pude não apenas estudar mais profundamente o clássico literário andino como também traduzir os seus capítulos iniciais, munido de gramáticas e dicionários de língua quéchua, além das versões mais conceituadas da cosmogonia, entre elas a francesa e a inglesa, mencionadas atrás. Percebi, a partir de conversas com estudiosos da literatura e tradutores, o quanto essa importante cosmogonia do mundo pré-colombiano é pouco divulgada no Brasil, sobretudo no âmbito dos estudos literários. Embora chamado de “*Popol Vuh* das culturas andinas”, o texto quéchua praticamente não é lido no Brasil, fora do círculo restrito dos especialistas em narrativas peruanas. Na realidade, não apenas *O Manuscrito de Huarochiri* continua “inédito” em português: também outras importantes cosmogonias ameríndias continuam ausentes do nosso idioma, ao que me consta, e praticamente inacessíveis ao leitor em geral. Uma exceção talvez seja a cosmogonia guarani *Ayvu rapyta*, que já circulou no Brasil numa versão feita a partir da versão francesa de Pierre Clusters (1990). Recentemente, a poeta Josely Vianna Baptista propôs em seu livro *Roça barroca* nova tradução em versos da parte inicial desse grande poema indígena. A tradutora parece trabalhar com uma ideia de versão performática similar àquela propalada pela etnopoética, porém os seus referenciais teóricos são outros. Ela parte, sobretudo, da noção de “transcrição”, divulgada e consagrada no Brasil por Haroldo de Campos, um autor/tradutor que, conforme se sabe, não separou o elemento verbal de outros elementos da linguagem, como o visual e o musical, os quais ele procurou manter unidos em suas versões de textos antigos e modernos, que se caracterizam mais pela (re)invenção do que pela literalidade de um suposto sentido primeiro.

No entanto, se considerarmos agora as traduções de cantos do povo marubo, que constam do livro *Oniska: poética do xamanismo amazônico*, de Pedro de Niemeyer Cesarino, verificaremos que, nestas, Haroldo de Campos e a etnopoética americana estão explicitamente entrosados, são nominalmente citados e dão origem a uma importante revisão do conceito de “literatura oral”, muito útil para a teoria da tradução. Hoje, sabe-se que provavelmente não existe literatura oral, pois as narrativas pressupõem não apenas a voz, mas o corpo, a dança, a pintura (corporal e outras) e também -- por que não? -- os espíritos dos antepassados ancestrais e inumanos que as inspiraram.

Se a teoria da tradução puder superar o conceito de “literatura oral”, indo além dele a fim de abarcar também outros registros, como a cor e a carne, entre tantos meios expressivos de que se serve o cantor/narrador, talvez se possa, no futuro, propor uma

(re)invenção eficaz de textos ameríndios, os quais, hoje, ainda não sabemos muito bem como transcrever nas línguas ocidentais.

Por outro lado, convém lembrar, como o fez Miguel León-Portilla no livro *Códices: os antigos livros do Novo Mundo*, que a literatura indígena também conheceu e explorou, muito antes da chegada dos conquistadores europeus, o registro escrito, pois a narrativa nativa, na sua expressão mesoamericana, também possuía um código de expressão próprio, que deu origem aos chamados “livros de pinturas e de caracteres”, repletos de signos hieroglíficos.

Na biblioteca milenar das Américas nos deparamos, então, também com textos glíficos, ao lado de textos orais, textos corporais, textos ambientais que, conjugados, formam um vasto tecido sobre o qual se escreveram/inscreveram as várias cosmogonias indígenas.

O desafio de traduzir *O Manuscrito de Huarochirí* não é sem dúvida menor do que o de traduzir o *Popol Vuh*, o *Ayvu rapyta* e os cantos dos xamãs marubo. Felizmente, aos poucos, propostas de tradução inventivas, como as que citei, começam a trazer à luz, no Brasil, textos ameríndios de diferentes procedências, mostrando que a tradução é sempre possível e muito necessária.

Ciente então do quanto ainda se pode fazer em termos de tradução para inserir na cultura literária nacional os grandes clássicos ameríndios, decidi incluir, neste comentário sobre um trickster peruano oriundo do contexto cultural de Huarochiri, a tradução de um dos capítulos iniciais da que estou estudando. Em razão da complexidade do trabalho, que exigiu até agora a utilização de quatro línguas diferentes como fonte (espanhol, quéchua, francês e inglês), a tradução tem avançado lentamente, mas consegui verter para o português, até agora, os seis capítulos iniciais da cosmogonia. Esclareço que vários capítulos do texto são breves e que traduzi alguns dos mais longos e de maior fôlego mítico e poético, que são justamente, a meu ver, os iniciais.

Os capítulos que traduzi são os que falam dos deuses e das montanhas sagradas de Huarochiri; ou seja, correspondem à parte mítica propriamente dita do poema, que trata também, nos demais capítulos, da história dos povos que viveram nessa região antes e depois da chegada dos conquistadores espanhóis. Pretendo traduzir a longa parte histórica futuramente.

Gostaria de lembrar que José María Arguedas, romancista e antropólogo peruano, também é autor de uma pioneira tradução desse clássico andino, sob o título *Dioses y hombres de Huarochirí*, publicada com prefácio de Ángel Rama. Convém mencionar que esse celebrado escritor fez mais do que verter o texto quéchua (quéchua era a sua primeira língua) para o espanhol da sua época: recriou-o também (o que é outra forma de tradução) numa de suas obras capitais, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, romance que ficou inconcluso.

## 2. O TRICKSTER ANDINO

Cuni Raya é uma divindade aquática associada à irrigação; os incas pensavam que a habilidade de criar rios e nascentes era o único signo do seu poder, segundo afirmam Salomon e Arioste em *The Huarochiri Manuscript*. Porém, em *O Manuscrito de Huarochiri*, sua caracterização é muito mais complexa do que essa definição, pois ele aparece como Cuni Raya Vira Cocha, o que imediatamente sugere que sua natureza é comparável, nessa cosmogonia, à de Vira Cocha, divindade da região montanhosa que era apoiada pelos incas, o povo dominante. Cuni Raya e Vira Cocha são, portanto, divindades “quase semelhantes”, como o texto deixa entender. O que quero destacar é que Cuni Raya é, sobretudo, um *trickster*, uma divindade errante capaz de transformar-se, por exemplo, num pássaro a fim de realizar um feito sexual. Na condição de pássaro, conseguiu inserir seu sêmen numa fruta da árvore *lúcuma* (árvore frutífera nativa do Peru), tornando-a especialmente sumarenta, com a qual depois violentou<sup>1</sup> a deusa virgem.

Especialista em disfarces, Cuni Raya surge inicialmente vestido de mendigo, negando seu caráter sobre-humano, o que só comprova sua ousadia de *trickster*. O *trickster* tem uma personalidade multiforme e sua aparência é variável e imprevisível, sendo capaz, como se viu, de transformar-se em um animal, conforme a conveniência. Na abertura da cosmogonia, ele surge sem amigos, usando uma túnica em farrapos; todos o supõem um pobre comum a quem não se deve dar atenção. Chegam a agredi-lo, chamando-o, por exemplo, de velho desprezível e miserável. Obviamente, como divindade, ele era muito inteligente e podia fazer, segundo seu desejo, muitos tipos de prodígio nos tempos antigos. Mas preferia o anonimato, por assim dizer, assumindo a aparência mais humilde e abjeta possível, dentro do contexto da época primordial. É nessa condição “baixa”, de pessoa desclassificada, que ousa violar a virgem.

Na epopeia andina, ambos os personagens não são pessoas quaisquer, porém *huacas*, ou seja, divindades ancestrais. O termo *huaca* é amplo e pode se referir, como se sabe, a todos os objetos físicos que personificam pessoas sobre-humanas e sagradas. Por isso, entre os antigos povos andinos, muitas montanhas, fontes, confluências de rios, múmias e objetos manufaturados também eram considerados *huacas*. O termo *villca*, que aparece também no trecho citado, refere-se a um ser humano que compartilha a condição de *huaca*.

O *trickster* andino pode ser comparado a Macunaíma, ou Makunaíma, como também se costuma grafar seu nome no Brasil. Quando Mário de Andrade alçou Macunaíma a protagonista de seu romance de 1928, afirmou que ele “não é só do Brasil, é da Venezuela também, e o herói, não achando mais a própria consciência, usa a de um hispano-americano e se dá bem do mesmo jeito” (apud PROENÇA, 1955, pp. 39-40). Numa das narrativas míticas consultadas por Mário de Andrade, esse personagem de perfil pan-americano faz um feitiço para criar feridas no próprio corpo, mas depois, farto delas, lança-as nos caminhos, onde se transformam em pedras, tornando difícil a vida dos viajantes. O malandro indígena que está sempre com o “pé na estrada” e faz

---

<sup>1</sup> O tema da gravidez indesejada (ou inesperada) é recorrente nos textos ameríndios. Muitas virgens são enganadas pelos sedutores e entram inocentemente em contato com o seu esperma, o que se mostra fatal para elas. Por isso, é importante caracterizar esse ato como “violação”, termo que aparece nos próprios textos indígenas ou é sugerido pela reação indignada da personagem e de seus parentes.

indistintamente coisas boas e ruins por onde passa é conhecido como trickster, um termo difícil de definir.

O estudioso norte-americano Lewis Hyde, autor de *A astúcia cria o mundo*, com o subtítulo (na edição nacional): *Trickster: trapaça, mito e arte*, não cita Macunaíma nem Cuni Raya, mas analisa vários heróis similares que incansavelmente cruzam fronteiras e confundem distinções, oriundos de diferentes ciclos míticos nos quais a verdade e a falsidade não estão bem diferenciadas. Segundo sua definição, os tricksters se mostram alternadamente sábios e tolos em todas as aventuras, mas, sobretudo, estão sempre preocupados com o próprio estômago: “O trickster mente porque tem um estômago, diz a história”, e alerta: “espere a verdade apenas daqueles cujas barrigas estão cheias ou dos que escaparam à influência do estômago por completo” (HYDE, 2017, p. 115). O trickster inventa tanto a linguagem quanto a armadilha de pesca, pois, segundo Hyde, a mitologia das figuras trickster falam da inteligência surgindo do apetite.

Porém, esse apetite poderá ser também de origem sexual, como a atuação transgressora de Cuni Raya, no capítulo 2 de *O Manuscrito de Huarochiri*, ilustra muito bem. A satisfação sexual exige igualmente uma mente artilosa, parece nos ensinar essa ambígua divindade pré-colombiana.

Cauí Llana, que era muito bonita e cobiçada, desprezou compreensivelmente o “velho piohento” que muitos humilhavam. Mas ele acabou conseguindo, se não dormir com ela, como os demais homens desejavam, pelo menos engravidá-la, ao ofertar-lhe, sub-repticiamente, como fazem os tricksters, uma fruta com o seu sêmen. Quando nasce a criança e a mulher descobre quem é o pai dela, fica indignada porque não pode admitir que tenha gerado um filho do velho mendigo que ela sempre desprezara. Desesperada, foge para o mar levando o filho consigo; Cuni Raya Vira Cocha veste então sua roupa dourada (“Ela logo me desejará!”, é seu único pensamento, ao paramentar-se assim) e corre atrás da enfurecida divindade, que ainda ignora a verdadeira identidade do pai da criança. O tema da beleza física realçada pela imponência do vestuário é crucial, porque revela quem o trickster verdadeiramente é nessa epopeia.

Como todos os heróis míticos, também o trickster é um modelo de comportamento, embora sua atuação seja sempre intrigante e paradoxal. Hermes, Exu ou Coiote são exemplos estudados por Hyde, ao lado de vários outros. Que moral se poderia extrair das suas narrativas, que em geral são absurdas e cômicas? Seria melhor aprender a jogar com ele, afirma Hyde. Após a desordem provocada pelas ações irresponsáveis do trickster, o mundo sempre renasce, parecendo-se, porém, cada vez mais com o mundo no qual vivemos.

Segundo a lente cristã, o trickster é o demoníaco. Macunaíma, o importante herói amazônico, foi, no entanto, num primeiro momento, associado ao deus cristão pelos tradutores da Bíblia para uma das línguas locais, como afirmou Koch-Grünberg, que coletou suas narrativas: “O nome do supremo herói tribal parece conter como parte essencial a palavra Maku = mau e o sufixo aumentativo Ima = grande. Assim, o nome significaria ‘O grande mau’, que calha perfeitamente ao caráter intrigante e funesto deste herói” (apud MEDEIROS, 2002, p. 33). Hyde toma o cuidado de explicar, porém, que o Diabo e o trickster não são a mesma coisa: o primeiro é um agente do mal, e o segundo, um herói transformador amoral (não imoral).

### 3. A TRADUÇÃO DO CAPÍTULO 2 DE O MANUSCRITO DE HUAROCHIRI

COMO CUNI RAYA VIRA COCHA AGIU EM SUA ÉPOCA. A VIDA DE CUNI RAYA VIRA COCHA<sup>2</sup>. COMO CAUI LLACA DEU À LUZ UMA CRIANÇA E O QUE SE PASSOU.

Há muito tempo, Cuni Raya Vira Cocha costumava passear sob a aparência de um homem miserável e sem amigos, com uma manta e uma túnica rasgadas e andrajosas. Algumas pessoas que não perceberam quem ele era, gritaram-lhe: “Velho piolhento e miserável!”

Contudo, foi esse homem quem modelou todos os povoados. Somente com a sua fala ele fez os campos e concluiu os terraços com muros de ótima alvenaria. Quanto aos canais de irrigação, ele os abriu a partir de suas fontes apenas lançando a flor de um junco chamado *pupuna*.

Depois disso, ele continuou fazendo todos os tipos de prodígio, deixando alguns dos *huacas* locais humilhados com a sua inteligência.

Havia nessa época uma *huaca* chamada Caui Llaca.

Caui Llaca permaneceu virgem.

Como era muito bonita, todos os *huacas* e *villcas* a desejavam. “Tenho de dormir com ela!”, eles pensavam.

Numa ocasião, esta mulher, que jamais havia permitido que qualquer homem a tocasse, estava tecendo sob a árvore *lúcuma*.

Cuni Raya, graças à sua inteligência, transformou-se num pássaro e voou até a *lúcuma*.

Ele colocou seu sêmen numa fruta que havia amadurecido e a derrubou perto da mulher.

A mulher a sorveu prazerosamente.

Assim, ela ficou grávida, mesmo sem ter sido tocada por um homem.

Nove meses depois, embora fosse virgem, ela deu à luz uma criança, como sucede a todas as mulheres grávidas.

E assim, também como as outras mulheres, durante um ano ela amamentou a criança, perguntando-se: “De quem poderá ser esta criança?”.

Quando a criança já tinha um ano e se movia de gatinhas, ela chamou todos os *huacas* e *villcas* para descobrir quem era o pai dela.

Assim que os *huacas* ouviram o recado da mulher, ficaram muito felizes e vestiram suas melhores roupas, e cada um dizia para si mesmo: “Fui eu!”, “Fui eu o escolhido por ela!”.

A reunião aconteceu em Anchi Cocha, onde a mulher vivia.

---

<sup>2</sup> “A vida de Cuni Raya Vira Cocha” está em quéchua e não parece fazer parte do título espanhol acrescentado ao capítulo.

Quando todos os *huacas* e os *villcas* se sentaram, a mulher lhes disse:

–Vejam, meus senhores. Reconhecem esta criança? Quem de vocês me engravidou?

Ela indagou um por um.

–Foi você?

– Foi você?

Mas ninguém respondeu: “Essa criança é minha”.

Aquele que era chamado Cuni Raya Vira Cocha havia se sentado na extremidade do grupo. Como ele se parecia a um mendigo desamparado, e muitos homens bonitos estavam presentes, ela o desprezou e não o questionou. Ela pensou: “Como seria possível que esse mendigo fosse o pai do meu filho?”

Como ninguém havia dito “A criança é minha”, ela a seguir advertiu os *huacas*:

– Se a criança é de algum de vocês, ela engatinhará até o pai.

Então ela disse para o menino:

– Vá, identifique você mesmo o seu pai!”

A criança começou numa das extremidades do grupo e rastejou sem subir nos joelhos de nenhum deles até alcançar a outra extremidade, onde seu pai estava sentado.

Ao chegar nele, a criança alegrou-se imediatamente e subiu nos joelhos do pai.

Quando a sua mãe viu isso, ficou furiosa e disse:

– Atatay, que vergonha! Como pude dar à luz o filho de um mendigo como esse?

E levando apenas o seu filho, ela foi direto para o mar.

E então, enquanto todos os *huacas* locais continuavam ali sentados, Cuni Raya Vira Cocha vestiu sua roupa dourada. Ele logo foi atrás dela, pensando consigo mesmo: “Ela vai me desejar imediatamente!”

“Irmã Caiu Llaca!”, ele a chamou. “Ei, olhe para mim. Agora estou realmente bonito!”, ele disse, e permaneceu ali fazendo sua roupa cintilar.

Caiu Llana nem mesmo virou-se para olhar.

“Porque dei à luz uma criança desse rufião, desse mendigo sarnento, vou logo desaparecer no mar”, ela disse. Ela se dirigiu imediatamente para o mar profundo perto de Pacha Camac, onde até hoje estão duas pedras que se assemelham a seres humanos.

E quando ela chegou ao lugar que é atualmente sua morada, ela virou pedra.

Contudo, Cuni Raya Vira Cocha estava pensando: “Ela me verá de qualquer jeito! Ela vai voltar para me ver!”

Ele a seguiu de longe, gritando e chamando-a sem parar.

Primeiro, ele se encontrou com um condor.

– Irmão, onde foi que você viu aquela mulher?

– Ela está bem perto daqui. Você vai encontrá-la logo – respondeu o condor.

Cuni Raya Vira Cocha conversou com ele e disse:

– Você vai viver muito. Só você vai comer os animais mortos das encostas das montanhas selvagens, tanto os guanacos como as vicunhas, de todo tipo e em qualquer quantidade. E se alguém chegar a matar você, vai morrer também!

Depois ele encontrou uma gambá.

– Minha irmã, onde foi que você viu aquela mulher? – ele perguntou.

– Você não vai alcançá-la mais. Ela já está muito longe – respondeu a gambá.

Quando ela disse isso, ele a amaldiçoou com muito ódio, dizendo:

– Quanto a você, por causa do que me disse, nunca vai andar à luz do dia. Você só vai andar à noite, fedendo repulsivamente. As pessoas vão ter aversão a você.

A seguir ele se encontrou com uma suçuarana.

– Ela acabou de passar por aqui. Ainda está perto. Você logo vai alcançá-la – disse a suçuarana.

Cuni Raya Vira Cocha dirigiu-se a ela, dizendo:

– Você será amada. Comerá lhamas, especialmente as lhamas das pessoas que são culpadas. Embora as pessoas possam matá-la, elas vão usar você na cabeça durante o grande festival e vão pôr você para dançar. E então, quando elas exibirem você todo ano, elas sacrificarão antes uma lhama e depois porão você para dançar.

Então ela encontrou uma raposa.

– Ela já vai longe. Você nunca vai conseguir encontrá-la – disse a raposa.

Quando a raposa lhe disse isso, ele respondeu:

– Quanto a você, mesmo quando fugir sorrateiramente mantendo-se a distância, as pessoas vão desprezá-la e dizer: “Aquela raposa é uma ladra desprezível”. Quando elas matarem você, vão simplesmente jogar você fora, junto com a sua pele.

Ele também se encontrou com o falcão.

– Ela acabou de passar por aqui. Você vai encontrá-la logo – disse o falcão.

Ele respondeu:

– Você será grandemente abençoado. Quando comer, você vai comer primeiro o beija-flor, depois todos os outros pássaros. Quando matarem você, o homem que causar sua morte vai pranteá-lo, oferecendo em sacrifício uma lhama. E quando eles dançarem, eles vão colocá-lo na cabeça, assim você vai poder estar lá com sua beleza resplandecente.

E depois ele se encontrou com alguns periquitos.

– Ela já está longe daqui. Você não vai encontrá-la agora – disseram os periquitos.

– Quanto a vocês, vão circular por aí gritando de modo estridente – replicou Cuni Raya Vira Cocha. – Embora vocês possam dizer: “Vou saquear suas colheitas!”, quando as pessoas ouvirem seus gritos, elas vão enxotá-los imediatamente. Vocês vão viver miseravelmente entre o ódio dos humanos.

E então ele continuou viajando. Cada vez que encontrava alguém que lhe dava boas notícias, ele lhe concedia uma boa fortuna. Mas ele continuou amaldiçoando aqueles que lhe davam más notícias.

Quando alcançou o litoral [ele entrou no mar e seguiu em frente. As pessoas dizem hoje: “Ele se dirigiu a Castela”, mas antigamente as pessoas diziam: “Ele foi para outra terra”]<sup>3</sup> ele voltou para Pacha Camac.

Ele chegou ao lugar onde as duas filhas de Pacha Camac viviam protegidas por duas serpentes.

Um pouco antes disso, a mãe das moças tinha ido para o fundo do mar para visitar Caui Llaca. Seu nome era Urpay Huachac.

Enquanto Urpay Huachac estava fora, Cuni Raya Vira Cocha seduziu uma das moças, a irmã mais velha.

Quando ele tentou se deitar com a outra irmã, ela se transformou numa pomba e fugiu voando.

É por isso que o nome da mãe dela significa “Dá à Luz Pombas”.

Nessa época não havia um único peixe no mar.

Só Urpay Huachac os criava em sua casa, num lago pequeno.

Foram esses peixes, todos eles, que Cuni Raya espalhou raivosamente pelo oceano, perguntando-se: – Por que ela foi visitar Caui Llaca, a mulher das profundezas do mar?

Desde então os peixes povoam o mar.

Então Cuni Raya Vira Cocha fugiu para a costa.

Quando as filhas de Urpay Huachac lhe disseram que haviam sido seduzidas por ele, ela ficou furiosa e correu atrás dele.

Enquanto o seguia ela foi chamando-o várias vezes, então ele esperou por ela e disse:

– Sim?

– Cuni, eu só vou tirar seus piolhos – ela disse, e os tirou um por um.

Enquanto catava os piolhos, ela fez um grande abismo abrir-se perto dele, pensando consigo mesma: “Vou jogar Cuni Raya nele”.

Porém, a sagacidade de Cuni Raya o fez perceber isso; e dizendo: -- Minha irmã, vou sair um instantinho para fazer minhas necessidades, --ele fugiu para estes povoados.

Ele viajou por esta região durante muito tempo, enganando vários *huacas* e também vários moradores do lugar.

## REFERÊNCIAS

- ARGUEDAS, José María. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Cidade do México: Siglo XXI, 1975.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- BROTHERSTON, Gordon e Sérgio Medeiros. *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: poética do xamanismo amazônico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CLASTERS, Pierre. *A fala sagrada*. Campinas: Papirus, 1990.

---

<sup>3</sup> Passagem riscada no original. (N. do T.)

- HYDE, Lewis. *A astúcia cria o mundo – trckster: trapaça, mito e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códices: os antigos livros do Novo Mundo*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari: Cosmogonias Ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: Anhembi, 1955.
- SALOMON, Frank e George L. Urioste. *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- TAYLOR, Gerald. *Rites et traditions de Huarochirí*. Paris: L'Harmattan, 2004.

**Recebido em 30/05/2017. Aprovado em 04/06/2017**

**Title:** *The Huarochiri Trickster*

**Author:** *Sérgio Medeiros*

**Abstract:** *The Huarochiri Manuscript holds a summation of native Andean religious tradition and an image of the superhuman and human world as imagined around A.D. 1600. Here one catches a glimpse of the image of god as a trickster (ambiguous creator and destroyer).*

**Keywords:** *Huarochiri. Myth. God. Trickster.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201737-52>

## AS FLORES DO MAÍ FORMA E ENQUADRAMENTO NOS CANTOS ARAWETÉ (AMAZONIA)

Guilherme Orlandini Heurich\*

**Resumo:** Neste artigo, analiso os refrões ou vocalizes dos cantos *oñĩã me'e* dos Araweté (Pará, Brasil). A partir da noção de “leva-gente”, associo os refrões desses cantos com outras formas estéticas ameríndias, principalmente com o complexo da tocaia entre os povos falantes de línguas tupi-guarani. O material analisado aqui provém de 14 meses de trabalho de campo que realizei junto aos Araweté, principalmente de trabalho conjunto de transcrição e tradução realizado com Irarũno Araweté (Heurich, 2015). Passando por adornos corporais, tocaias de caça, tocaias xamânicas, chocalhos e maracás, estabeleço uma linha de comparação que passa de um contexto a outro através de conexões metonímicas. Concluo que os refrões funcionam não somente como enquadramento das linhas/estrofes mas como uma forma de moldura maleável e impermanente onde ritmo e movimento são aspectos fundamentais.

**Palavras-chave:** Araweté. Amazonia. Etnologia Ameríndia. Antropologia.

He jepe ahe moneme rewe a'ĩ **dzidziti pipe**

Mai a ireire ropĩ uja **dzidziti pipe**

**Kadziti pipe**

Nhete monemeaho ujomopoĩpoi uju **dzidziti pipe**

**Kadziti pipe**

Nhete monemeaho udzimonũ'ũnũ'ũ uju **dzidziti pipe**

He rehe katu pa pe noi pue **dzidziti pipe**

Nupe monomeaho udzimonũ'ũ de'ã noi **dzidziti pipe**

**Kadziti pipe**

No trecho acima, destaquei em negrito o refrão. Cada linha termina com “*dzidziti pipe*” e a estrofe é fechada com “*kadziti pipe*”. Quando falo em refrão e me refiro a esse tipo de forma. Primeiro, não se trata de um estribilho repetido a cada certo número de estrofes e sim de palavras repetidas ao final de cada linha e/ou estrofe. Na análise das artes verbais ameríndias, estruturas similares foram relatadas por diversos autores, mas as soluções para sua grafia foram e são objeto de grande discussão. De maneira geral, entende-se que são estruturas rítmicas sem conteúdo semântico – o que certamente é o caso aqui – mas o que fazer com elas, no texto, é alvo de debate e algumas das soluções

\* Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ). British Academy Newton International Fellow. Department of Anthropology, University College London. E-mail: [guiheurich@gmail.com](mailto:guiheurich@gmail.com).

incluem a não-grafia (DÉLÉAGE, 2009; CESARINO, 2012), a grafia com tradução literal (SHERZER, 1983, p. 20) ou sem tradução (POWERS, 1992) e a recriação gráfica (ROTHENBERG, 1992). Aqui, optei por não traduzir os refrões dos cantos araweté, mesmo quando isso seria possível. Essa escolha pode ser alvo de crítica, certamente, tal como a esboçada por Jerome Rothenberg, para quem a exclusão completa dos refrões implica em um olhar voltado apenas para a semântica da poesia oral indígena e, conseqüentemente, em uma tradução atenuada e despojada de implicações não-semânticas.

Discordo parcialmente da crítica do autor porque os refrões (ou vocalizes) não são a única estrutura nos cantos ameríndios em que podemos discutir aspectos não-semânticos, pois outros aspectos também se prestariam a isso, tal como a meta-comunicação, evidencialidade, ritmo, e paralelismo. Nesse sentido, deixar de grafar os refrões não significa necessariamente excluir esses aspectos e estar voltado apenas à semântica das palavras. Por outro lado, reconheço a importância do aspecto rítmico dos refrões e este ensaio é, fundamentalmente, uma reflexão sobre esse aspecto dos cantos araweté. Assim, os refrões dos cantos araweté serão tratados aqui quanto ao seu aspecto rítmico e de movimento. A questão, então, é de que ritmo estamos falando? Movimento de que(m)?

Os Araweté são cerca de 452 pessoas (Siasi/Sesai, 2013) que vivem em sete aldeias na Terra Indígena Araweté/Igarapé Ipixuna, no Estado do Pará, Brasil. A música entre os Araweté é sempre música vocal, ou seja, não há execuções musicais em que a voz não esteja presente. Aqueles que cantam são sempre Outros, das mais variadas estirpes, e o que os une é o fato de estarem todos mortos. Animais, inimigos, espíritos e humanos não cantam quando vivos e todos eles cantam na mesma língua usada pelos humanos. A estreita relação entre morte e música – entre os mortos e suas vozes – não é apenas uma relação que transparece no tema dos cantos: os cantos não são sobre a morte – ainda que o sejam, muitas vezes. O que ocorre é que os mortos fazem parte da estrutura de visibilização dos cantos, pois sem eles não parece haver música. Quando digo que a arte verbal araweté fundamenta-se na relação entre música e morte, não estou dizendo que ela faz da morte o assunto de seus cantos. Ao invés de semântica, a relação aqui parece ser estrutural. Uma relação que aparece, por exemplo, nas condições de produção dos cantos de cauinagem, onde a relação entre matador e vítima é o que torna possível a existência dos cantos. Aparece nos cantos de captura de Anĩ, nos quais esses espíritos-flechadores riem, grunhem e dizem algumas palavras logo antes de morrer. Aparece na relação com os deuses, onde a voz enunciada pelo xamã nunca pertence a ele próprio e sim aos mortos do grupo. E aparece nos cantos de cura ãmone, nos quais o doente escuta sua própria voz através do xamã que veio vê-lo. A morte, então, não é apenas o tema dos cantos como também sua forma.

Todos os objetos, sujeitos e relações que apresento aqui podem ser agrupados sob a expressão araweté “*purereha me’e*”, cujo sentido exploro a seguir. Coloco três “coisas” em relação: adornos corporais, principalmente os brincos; o chocalho *arai*; e os refrões dos cantos. Trago outras etnografias tupi-guarani para compor um pequeno excursus comparativo, no qual o *arai* servirá de mediação entre o complexo das tocaias e os refrões dos cantos araweté. As passagens de uma etnografia a outra serão feitas através de

conexões metonímicas – o caçador que usa brincos de cotinga e também as caça dentro de uma tocaia; a similaridade das formas das tocaias venatórias, xamânicas e dessas com o *arai* – para, ao final, retornar aos refrões. Este é uma primeira tentativa de pensar os refrões dos cantos araweté em suas conexões com outros objetos e contextos etnográficos.

## PUREREHA ME'E

A expressão *purereha me'e* está associada principalmente aos brincos de penas de cotinga usados pelos Araweté, ao veículo (canoas, avião) usado pelos mortos e pelos *Mai* – os deuses Araweté – para se deslocar pelo cosmos e, finalmente, aos cantos. Esses elementos aparecem justapostos nas linhas dos cantos, onde a expressão aparece frequentemente na porção esquerda da linha e é acompanhada por um nome.

### Canto 1

<b>Ujueropōi Mai poti uju</b>	<i>Flores do Mai levantam-se / voam</i>
<b>Madadi muñu uju</b>	<i>Junto com Madadi</i>
<b>Madadi roi de'ã</b>	<i>Madadi bem aqui</i>
<b>Itãpidiōho modi modi</b>	<i>Pintando pedra vermelha / pintando-se com urucum</i>
<b>Ujueropōi te pa Mai poti</b>	<i>Voam flores do Mai?</i>
<b>Ka Mai poti juerehá</b>	<i>Essas flores do Mai levam ao</i>
<b>Itãpidiōho kati</b>	<i>Rumo da pedra vermelha</i>
<b>Purereha me'e Mai poti</b>	<i>Purereha me'e flores do Mai</i>
<b>Itãpidiōho kati</b>	<i>Rumo da pedra vermelha</i>

Madadi, nome genérico para falar das *Mai* do sexo feminino, vai com as flores do *Mai* rumo à pedra vermelha. “Pedra vermelha” que indica tanto o pão de urucum usado pelos *Mai* para se pintarem quanto o próprio lugar em que eles habitam. Feito de pedra, a morada dos *Mai* é notável por seu perfume inebriante, o que o aproxima do sabão de urucum. É, enfim, nessa direção (*kati*) que vai Madadi, mas o que a leva rumo aos *Mai* são os brincos de cotinga que ela usa. Os brincos – *nami kũ* (lit. buraco da orelha) – são chamados nos cantos de *Mai poti* (“flores do *Mai*”) numa referência a sua forma de flor, mas podem também ser chamados de *Monemeaho* (“grande cotinga”) numa alusão a uma das espécies que os *Mai* (e os Araweté) caçam para confeccioná-lo, a saber a cotinga *moneme*. As flores do *Mai* saem voando, junto com Madadi, levam rumo ao *Maiipi*, ou seja, *purereha me'e Mai poti*.



Uma referência semelhante aparece em outro canto.

## Canto 2

**Purereha me'e jukã mire poti**

**ida'u M̄ai uka**

**tadino mi**

*“Purereha me'e flores da falecida”*

*diz o M̄ai cá*

*ao pai-de-filhos*

Agora, porém, as flores em questão não são mais dos M̄ai. As flores são, na verdade, de uma mulher araweté que faleceu. E o progenitor em questão, na expressão “pai-de-filhos”, é o ex-marido dela, ainda vivo. A falecida é citada aqui dizendo que os M̄ai estão falando sobre os brincos de alguém que foi “matado” (*jukã mire*), ou seja, ela mesma. Assim, o xamã canta o que alguém diz que ela está dizendo que os M̄ai estão dizendo ao ex-marido dela: que seus brincos são *purereha me'e*.

Mas o que é, então, *purereha me'e*?

*Me'e* é um nominalizador (SOLANO, 2009, p. 246)<sup>1</sup>, cujo argumento aqui é *purereha*, que pode ser decomposto em *pur+r+ereha*. Começando pelo fim, /-ereha/ é o verbo transitivo “levar”, enquanto *pur(u)-* é um prefixo genérico que pode ser traduzido como “gente”. A tradução de /poro-/ por “gente” poderia indicar que é um forma solta, mas sua não-ocorrência em outras expressões enquanto morfema independente sugere que se trata de um morfema gramatical que, aqui, é usado como argumento interno da sentença. O prefixo /poro-/ (~ /moro-/) ocorre em diversas línguas da família tupi-guarani, tendo sido registrado desde Montoya e utilizado, por exemplo, por Nunes Pereira em seu Moronguetá (1967). Seu significado como “gente” é dado por Montoya (1726) para o guarani antigo, Dooley (2013) para o Mbyá-guarani, Lucy Seki (com. pessoal) para o Kamaiurá e Lemos Barbosa (1956) para o tupi antigo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Segundo Solano (2009, p. 246), os predicados nominalizados por *me'e* aproximam-se de construções equativas. Além disso, a nominalização de nomes concretos resulta num predicado de natureza possessiva (Id). Nesse sentido, *me'e* diferiria de seu cognato mbyá-guarani (*va'e*), o qual “forma um nome que não aceita posse” (DOOLEY, 2013).

<sup>2</sup> Montoya (1726) aponta, contudo, um segundo significado, o qual indica uma ação repetida frequentemente, isto é, algo habitual, o qual também ocorre, por exemplo, em Mbyá-guarani (DOOLEY, 2013). Esse segundo significado de *poro*, contudo, costuma ocorrer sempre flexionado pelo sujeito da ação (ver os exemplos de Dooley). Ainda que não tenha encontrado esse uso entre os Araweté [e tampouco é mencionado por Solano (2009)], me parece que a ausência de flexão em *porereha me'e* aponta para o primeiro sentido sugerido pelos autores citados acima.

Apoiando-me nessas referências, traduzo a expressão por “leva-gente”, isto é, tudo aquilo que movimenta alguém de um lugar a outro. O interessante dessa expressão, a meu ver, são os outros objetos e sujeitos que estão justapostos à ela nos cantos, tal como os brincos, que mencionei acima. A partir dos brincos podemos passar para outros adornos, como o urucum. Vejamos o canto abaixo.

#### Canto 4

<b>U-ma'ë ñã herī Mai uja</b>	<i>Sem conseguir olhar para trás os Mai vieram</i>
<b>Moneme-aho rewe ña'ë ña'ë uju a'ino</b>	<i>Sorrindo sorrindo com a grande cotinga</i>
<b>Kunīnadino ye</b>	<i>Veja Kunīnadino</i>

Ao vestir os brincos, os deuses ficam “sem conseguir olhar para trás” – *ma'ë* é o verbo que designa especificamente a ação de caminhar e olhar para trás repetidas vezes. Essa impossibilidade é, de fato, um redirecionamento de sua visão, pois a partir do momento em que vestem seus brincos os Mai só conseguem olhar para frente.

<b>Nupe we ye ku wī ha uju</b>	<i>Aqui perto eles vão</i>
<b>ijanipawa'iaho muñu muñu a'ino</b>	<i>Enfeitar-se com seu grande jenipapo</i>
<b>Pidīpidīwaho modi modi u-ja</b>	<i>Vieram pintar-se de urucumel</i>

O uso do urucum entre os Araweté é muito comum e tem múltiplas funções. Alguém simplesmente acorda com vontade de se pintar e pede a seu companheiro que o faça. Rapidamente, a vontade pode contagiar outras pessoas. Nessas ocasiões, não há razão ou motivo que justifique o gesto para além do desejo de ficar *hevu me'e* – estar perfumado/doce. Enfeita-se principalmente, porém, nos dias de festas e é justamente de um momento como esses que fala o canto de Irawadido. A menção aos brincos é tão frequente que arriscaria dizer que se trata de um dos pontos fortes de apoio da execução dos cantos, quase um porto seguro para o qual sempre é possível retornar quando se está entre um e outro verso menos comum. O uso dos brincos de cotinga pelos Araweté sempre vem acompanhado da pintura facial com urucum. O padrão usado consiste de quatro linhas: a primeira desenha um arco que inicia perto da orelha, segue pela testa e encontra a outra orelha; a segunda parte do meio da testa e para na ponta do nariz; a terceira e a quarta saem das orelhas em direção à boca e param no meio da bochecha. Assim como os brincos de cotinga, a pintura facial é dita *purereha me'e*.

## TOCAIA DE CAÇA

Obter as penas da cotinga *moneme* não é tarefa fácil. Esse pássaro alimenta-se dos frutos do *kapoiwã*<sup>3</sup> e os Araweté constroem tocaias de palha nessas árvores para caçar essas pequenas aves e, eventualmente, diferentes espécies de tucanos. Além dessa tocaia “no alto”, eles também praticam a caça de cotias e pacas através de tocaia “no chão”<sup>4</sup>. A tocaia araweté, então, é o instrumento que possibilita a captura das cotingas, cujas penas virarão brincos. A partir dessa conexão entre brincos, cotingas e tocaias, podemos passar para as tocaias usadas por outros grupos, tal como os Awá. Aqui encontraremos alguns sujeitos que mencionei acima, tal como os cantos e os mortos.

Os Awá, nos diz Garcia (2010), consideram que os animais mais difíceis de serem caçados são aqueles que pensam muito, como as onças e os porcos, enquanto os que pensam menos, feito cotias, guaribas, pacas e veados, são mais fáceis de pegar. Isso em nada diminui o prestígio que tem os guaribas entre os Awá, visto que a caça ao guariba é seu assunto primordial, sendo também o paradigma para outros tipos de caça. É o canto do guariba que é apreciado pelos Awá, não somente pelas dicas que o canto dá sobre como caçar o bando em questão, mas simplesmente por considerarem que cantam bem. Essa relação entre apreciação estética e desejo venatório não é contraditória, pois “o fato das pessoas gostarem da música dos guaribas”, diz Garcia, “é o mesmo que os fazem gostar de matá-los” (GARCIA, 2010, p. 322-324; 327). A primatologia awá não coloca os guaribas sob o rótulo de macacos – como o prego, cairara e cuxiú – porque os consideram uma espécie única (GARCIA, 2010, p. 317-8), a única com a qual os Awá possuem laços de parentesco (CORMIER, 2003, p. 95-6). Os Awá se consideram parentes dos guaribas porque somente eles e os humanos, em toda a floresta, é que sabem cantar.

A etnografia awá nos brinda não somente com essa bela imagem da relação entre canto e caça. Quando um homem sonha durante muito tempo, seu duplo abandona o corpo e segue até o *iwá* – a morada dos duplos e deuses. Diante disso, sua mulher começa a cantar para que o duplo de seu marido encontre o caminho de volta à sua rede. Nesse movimento, as mulheres awá trazem os duplos de seus maridos de volta para o corpo que jaz na rede quanto eles estão sonhando, mas aqui são elas, e não eles, que cantam. Esses sonhos masculinos são posteriormente dramatizados durante o ritual do *Karawara*, durante o qual os homens também acessam o *iwá*<sup>5</sup>. No *iwa* awá, todos são bonitos, vestidos com diademas, braçadeiras e diversas penas. Tudo lá é magnificado, bonito, saudável e fértil – os animais de lá não sangram quando morrem, permanecem bonitos.

<sup>3</sup> Espécie não-identificada.

<sup>4</sup> Entre os Waiãpi do Oiapoque há uma diferença lexical entre a tocaia feita no chão e a tocaia feita acima do solo: “Les Wayãpi en connaissant deux variantes l’affût au sol ou tokay; l’affût perché ou mita” (P. GRENAND, 1980, p. 76).

<sup>5</sup> “A experiência onírica parece ser a experiência basal na qual está fundada a vida espiritual guajá. O ritual do karawára é, em certo sentido, um sonhar-acordado ou uma dramatização da experiência onírica, a qual é re-encenada [no ritual] de maneira consciente e controlada para atingir certos objetivos [...] O ritual é multifuncional (*all-purpose*), pois é onde a cura acontece, formas passadas de outras pessoas e mortos são visitados, pedidos são feitos para o sucesso na caça e casamentos são decididos” (CORMIER, 2003, p. 103).

Durante o ritual, somente os homens se vestem com diademas, braçadeiras e penas e usam a tradicional fibra de tucumã para esconder o prepúcio. Vestem-se como os que vivem no *iwa* (CORMIER, 2003, p. 100-101).

Os homens *karawara* ainda tem aplicadas as penugens brancas da harpia (ou algum gavião) e urubu-rei em seus rostos pernas, braços, tórax e abdômen. Enquanto os Awá da terra se adornam dessa forma somente para os rituais da *takája*, os *karawara* mantêm-se assim constantemente. E os humanos se pensam como netos (*hamiarú*) dos *karawara* e de Maíra. Eles dormem em redes (*kahá*) trançadas a partir de uma fibra clara, quase branca – que os Awá da terra não sabem o nome – que só existiria no *iwá* (GARCIA, 2010, p. 382).

O ritual do *karawara* tem a tocaia (*takája*) como um espaço privilegiado. Uma estrutura de mesmo nome, assim, serve para caçar e para ir ao *iwá*, isto é, serve para fazer morrer e para ser matado, pois *oho iwá pe* (“foi ao céu”) designa tanto a morte comum quanto essa pequena morte que sofrem os homens awá quando “sobem” durante o ritual da tocaia (GARCIA, 2010, p. 422). Porém, se a tocaia de caça tem como função primordial fazer com que os de dentro vejam os de fora e não sejam vistos, a tocaia xamânica modifica a situação justamente ao introduzir a música como elemento de sua paisagem. A oposição, então, passa a ser entre ouvir e não ser visto, isto é, entre aqueles que escutam do lado de fora e o cantor que ocupa seu interior: a relação entre visão e audição aparece aqui atravessada pela tocaia.

Como vimos, o canto araweté que mostrei anteriormente trata dos adornos corporais e tematiza a visão ao dizer que “as grandes cotingas impedem olhar para trás”. Assim como na tocaia, a relação entre visão e audição está atravessada, pois é um brinco (i.e. ouvido, escuta) que impede o olhar retroativo. Quem porta um brinco (ou uma tocaia, como veremos) corre o risco de se deslocar à morada dos *Maí*, o que é algo desejado no caso dos xamãs, mas pode ser perigoso para outras pessoas. Menos do que instrumentos de fabricação de uma humanidade específica, os adornos corporais podem ser pensados como veículos que deslocam o corpo araweté e apontam para o mundo dos *Maí*. Prévost (2012) sugeriu que os adornos ameríndios são verbos no infinitivo mais do que substantivos ou adjetivos, pois o que fazem é “infinitisar” (*infinitiser*) o corpo, isto é, algo que “atravessa as estratificações naturais (matéria, vida, espírito)” porque o adorno “é sempre mineral e orgânico, simbólico e vegetal, humano e animal” (PRÉVOST, 2012, p. 28). Entre os Araweté, as penas da cotinga *moneme*, em forma de brinco, podem então ser pensadas como esse “leva-gente” que conecta humanos e deuses durante os rituais. Nada me parece mais de acordo com o principal comentário dos Araweté a respeito de alguém que acaba de colocar brincos na orelha: “Quem virou-Maí?” (*awã pu ku odzymomai*), perguntam. Nos cantos araweté que apresentei acima, então, o efeito do uso dos brincos ocorre na visão e não na audição, pois as grandes cotingas impedem a pessoa de olhar para trás. Esse simples verso indica, entre outras coisas, que as pessoas mencionadas nos cantos só conseguem olhar para frente.

Quero chamar atenção para essa relação entre visível e audível, particularmente nos chamados “povos com desenho” (LAGROU, 2012). Gow (1999) descreve a pintura desenhada piro e fala do problema da “junção” (joining), isto é, de como é possível começar um desenho geométrico numa panela de cerâmica, por exemplo, e terminá-lo de

maneira que a junção entre o início e o fim seja imperceptível. O espaçamento e a escala do motivo escolhido precisam, assim, ser pensados cuidadosa e previamente, pois “se você não consegue dizer onde o pintor começou então você está olhando para um bom desenho” (GOW, 1999, p. 232). O autor menciona que os Shipibo-Conibo e os Piro partilham de estilos cognatos de pintar, onde o problema da junção encontra diferentes soluções e, citando Gebhart-Sayer (1984), diz que um grande pote de cerâmica é muitas vezes pintado por duas mulheres Shipibo ao mesmo tempo. Ao pintar, tais mulheres se colocam em lados opostos do grande pote de maneira que fica impossível enxergar o que a outra está desenhando. A coordenação entre elas ocorre através dos cantos, sendo que essa comunicação é fundamental para que o problema da “junção” seja enfrentado de maneira satisfatória.

Em certo sentido, então, esse quiasma entre visão e audição que as grandes cotingas geram é comparável ao que ocorre quando mudamos da tocaia de caça (entre os Araweté e os Awá) para a tocaia ritual/xamânica (Awá). A oposição direta entre visto/não-visto passa a ser entre ouvido/não-visto, isto é, entre alguém que não conseguimos ver – que não consegue olhar para trás? – mas que podemos ouvir cantar. Além disso, vimos que as flores do *Mai* são “leva-gente” e o mesmo poderíamos dizer das tocaias xamânicas dos Awá, as quais os levam ao *iwá*. Estabelecidas essas conexões entre os adornos auriculares e a tocaia de caça/xamânica, podemos passar ao *arai*.

## TOCAIA DE MÃO

Maracás fazem parte da descrição etnográfica dos povos tupi-guarani desde os primeiros relatos dos cronistas quando da invasão européia (Staden, 1999; Anchieta, 1988; Lèry, 1980; Thevet, 1944) e o material usado para confeccioná-los eram e são as cabaças. As cabaças também são usadas para fazer potes e instrumentos musicais, mas, além disso, sua forma está associada a outros objetos ameríndios. A casa cerimonial dos Tapirapé, por exemplo, é um desses objetos. Ela é chamada de *takana* e foi descrita como uma grande estrutura de quase trinta metros de comprimento e sete metros e meio de largura, tendo a “forma de uma cabaça grande, alongada e virada de cabeça pra baixo” (WAGLEY, 1977, p. 85). Ao final da estação chuvosa inicia-se a estação de visitas dos espíritos *anchunga* à *takana* tapirapé. Quando um destes passa a ocupar e viver na *takana*, ele é representado por um par de dançarinos mascarados e vestidos com uma saia, capa e adorno de cabeça feitos com fibra de buriti: a vestimenta cobre o corpo todo do dançarino, deixando apenas os pés e mãos à mostra. As máscaras *upé*, representantes dos espíritos dos inimigos mortos em batalhas, eram as mais elaboradas de todas as máscaras e sua aparição durante o início da estação seca era um evento espetacular (WAGLEY, 1977, p. 110)<sup>6</sup>.

Por um lado, apesar de não movimentar os espíritos, a *takana* os recebe em seu interior; por outro lado, as “canoas” utilizadas pelos pajé e pelos *topu* para viajar entre o céu e a terra são justamente veículos que carregam espíritos. Tanto a *takana* quanto as

<sup>6</sup> Cf. Baldus (1970, p. 368-389) para a descrição pormenorizada de todos os espíritos que se aproximam e dançam dentro e ao redor da *takana* durante uma cauinagem.

“canoas” dos espíritos possuem o formato de uma cabaça. Quero enfatizar as relações do maracá confeccionado pelos Araweté com esse complexo de estruturas de tipo tocaia como a *takana* tapirapé, as tocaias de caça e de festa dos Awá e os próprios adornos araweté como as “flores do *Mai*” (*Mai poti*). Apesar de não ser feito com uma cabaça, o maracá araweté – que se chama *arai* – possui uma estrutura e uma função que, a meu ver, permite essa associação com outras formas que se assemelham aos maracás.

O *aray* é uma peça singular. Sua forma é a de um cone invertido, estreito e de base abaulada, trançado de talas de arumã. Essa estrutura interna é feita pelas mulheres. Dentro se colocam pedaços da casca do caramujo do mato *yaracitã*. O cone trançado é então envolvido completamente em linha de algodão, deixando-se exposta a base, que é a parte superior; entre esta e o corpo recoberto da peça prende-se um floco não-fiado de algodão, a modo de um “colarinho”, que oculta os pontos de inserção de quatro ou mais penas caudais de arara-vermelha (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 536).

Maracás, brincos, tocaias de caça, tocaias de festa, *arai*, tocaias de mortos e refrões de cantos. Uma série de invólucros que podemos chamar também de “corpo” se usarmos a palavra araweté *hiro* (“continente”) que se aplica a garrafas, tocaias, corpos e canoas. Invólucros com um trajeto em que a importância da visibilidade transforma-se em audibilidade, isto é, invólucros sonoros. Tocaias sonoras. Tocaias que movimentam espíritos, deuses e mortos que assuntam sua morte com o pajé enquanto este reproduz o canto daqueles. Mais do que tocaia sonora, tocaia ‘que canta’. De fato, há estruturas rígidas como a *takana* tapirapé e a tocaia awá onde o interior é ocupado por espíritos e homens, mas também existe o *arai* e sua inversão completa da posição do ocupante, que passa de dentro para fora e, nesse movimento, carrega a tocaia na mão. Esse talvez seja o movimento para o qual quero chamar atenção aqui, essa torção visual que podemos imaginar ao pensar um homem que, inserido numa tocaia, saia de dentro dela por seu topo e, no final do trajeto, estique o braço para agarrá-la e segurá-la na mão.

O *arai* é uma “tocaia de mão”. Um xamã que sai de dentro de uma tocaia que canta e passa a segurar um maracá enquanto ele próprio canta: uma das imagens do xamanismo araweté. Todas essas estruturas tipo-tocaia têm como um de seus elementos centrais a movimentação de duplos e espíritos, de ser “leva-gente”, *purereha me’e*. Se pensarmos nas tocaias de caça conseguimos ver ainda outra característica do *arai*: ele é uma tocaia invertida, visto que o aprisionado está dentro, ao invés de fora, enquanto o aprisionador fora ao invés de dentro. Uma diferença que envolve essas relações – continente/conteúdo, invisível/visível, audível/inaudível, etc – que vim desenvolvendo aqui.

## A CANTORIA DELE

Um canto xamânico araweté começa com o pajé em sua rede, semi-acordado, entoando apenas o refrão da música que cantará. Esse início é feito *a capella*, isto é, sem o acompanhamento do *arai* e o mesmo acontece ao final do canto, depois de algumas horas, quando o pajé e sua mulher retornam para casa, ele deita em sua rede, entrega a ela seu *arai* e canta mais uma ou duas estrofes antes de dormir. As estrofes *a capella* que abrem e fecham perfazem no canto inteiro algo similar ao que faz o refrão em cada estrofe,

isto é, fornecem uma espécie de limite, uma marcação que instaura a situação particular do canto<sup>7</sup>.

Comecei este artigo com as flores do *Mai* e sua capacidade de levar os Araweté a morada dos deuses. Através das grandes cotingas e da forma de obtê-las passei às tocaias de caça awá e à tocaia xamânica do *karawara* awá, a qual completa um primeiro círculo. Por fim, a função de movimentação que os adornos corporais e o complexo da tocaia desempenham é compartilhada também pelo *arai*. Esses elementos de conexão entre diferentes contextos etnográficos compõem um conjunto de sentidos e transformações a partir do qual quero explorar os refrões dos cantos araweté. Porém, há ainda um último elemento (e uma outra etnografia) a acrescentar.

Os Waiãpi do Alto Oiapoque designam o chocalho utilizado por seu pajé pelo termo *malaka*. O xamã do grupo Waiãpi setentrional é o único que consegue conter as influências maléficas dos espíritos, intercedendo entre o mundo visível e o invisível através de um espírito-auxiliar que ele contém em seu *malaka* (P. GRENAND, 1980, p. 45; F. GRENAND, 1982, p. 371). Entre os Waiãpi meridionais não encontramos uma palavra similar a maracá para designar o chocalho utilizado pelos pajés. O que eles chamam de *maracá* são chocalhos fixados sobre varas de dança usadas coletivamente e nunca pelo pajé. Os xamãs meridionais fazem uso dos chocalhos *marari*, os quais são “feitos de pequenas cabaças presas à um cabo de madeira, cujo verdadeiro conteúdo eles mantêm em segredo” (GALLOIS, 1988, p. 299). É um instrumento considerado perigoso e, por isso, somente usado nos raros rituais em tocaia. O perigo do *marari* provém de sua capacidade de ser, por um lado, o instrumento que carrega as entidades xamânicas e, por outro, o veículo de acesso a essas entidades; ele é ao mesmo tempo “recipiente” e “caminho” das entidades xamânicas. É através da tocaia que os pajés conseguem aproximar os vivos dos mortos. Ainda que seja incapaz de trazer de volta à vida um falecido que já tenha bebido o cauim dos mortos, o xamã poderá “trazer o morto em tocaia (*i-ã wojy* = seu.princípio.vital-descer) para saber dele qual foi a causa de sua morte” (GALLOIS, 1988, p. 327-29). Ao longo do tempo, a função de cura dos pajés acabou por desgastá-los de tal forma que não conseguem guardar *-paie* suficiente para realizar atividades como negociar com o dono das queixadas, com as abelhas e nem tampouco obter tabaco, panos ou miçangas. Assim, através do fumo e do canto, dentro da tocaia, os xamãs waiãpi meridionais convocam os animais e seus senhores para uma negociação. Animais que são trazidos em tocaia assim como os mortos – cuja vida não podia ser devolvida, mas cuja *causa mortis* podia ser assuntada. Gallois (1988, p. 273-279) sugere que a pintura corporal waiãpi aproxima os humanos dos seres para os quais essas pinturas apontam; diferentes pinturas implicam em diferentes vetores. Esse aspecto da pintura corporal nos leva aos motivos *kusiwa*, pois os seres para os quais eles apontam são mortos<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Zumthor afirma que marcar o início e o fim de um poema oral é uma forma de “isolá-lo por uma dupla barragem do fluxo dos discursos comuns” (2010, p. 145), o que não é exatamente o caso aqui, pois se o refrão enquadra cada estrofe, ele apenas abre o poema – os primeiros versos de um canto são o refrão “sozinho” – mas não o fecha, pois os versos finais *a capella* são versos com refrão.

<sup>8</sup> “Esses motivos [kusiwa] estão diretamente ligados aos mortos e tem como efeito aproximar o mensageiro do céu – o gavião acauã kokointori – que leva a criança à morada celeste dos mortos” (GALLOIS, 1988, p. 252).

Mortos que são trazidos pelos xamãs araweté em seus cantos. O pajé apenas empresta sua boca para que as palavras deles possam ecoar, talvez um pouco como os xamãs waiãpi trazem os mortos para conversar na tocaia. Cantos que, enfim, possuem refrões que traçam esse limite dos versos cantados. Como afirmei antes, todo canto possui um refrão, sendo a primeira coisa que o pajé canta, ainda antes de receber seu chocalho e levantar de sua rede. O refrão abre e fecha cada uma das estrofes da música e, assim, opera um certo enquadramento sobre a estrofe, isto é, delineando uma moldura ao seu redor. Essa ideia de “moldura”, sobre a qual não estou perfeitamente convencido, pode ser comparada ao complexo da tocaia a fim de ser melhor delineada, e esse é o objetivo deste artigo.

Alguns refrões são compreensíveis para os Araweté, outros não, pois são sílabas curtas sem conteúdo semântico aparente. Aqui, é preciso estabelecer uma distinção entre letra e refrão, pois apesar de não haver uma palavra, em Araweté, que discrimine os trechos da música – em cabeça, meio, pé –, o trabalho de tradução dos cantos tornou visível essa separação. Tanto Irarüno quanto Jatumaro, com quem trabalhei na transcrição e tradução dos cantos, “esqueciam” de mencionar os refrões e somente o faziam após minha insistência. Além disso, quando encontrávamos algum refrão que não possuía significado aparente, riam de mim quando sugeriria que o buscássemos com outras pessoas, dizendo não haver razão, pois não queria dizer nada mesmo – “isso é só a cantoria dele, Diréme”, me dizia Irarüno.

Quando falo em refrões, portanto, tento explorar isso que os Araweté chamam de “só a cantoria dele”, mas para explorar essa cantoria para além do sentido imediato das palavras, o que necessariamente nos leva à discussão sobre ritmo. A maior parte dos cantos utiliza mais de um refrão durante a sua execução e normalmente termina com o mesmo refrão com o qual começou, sendo que a mudança de refrão indica a mudança de quem está cantando naquele momento. Essa mudança é importante. Há uma associação, portanto, entre um refrão e um morto que canta (ou um *Mai* que canta), mas essa associação é efêmera: caso o mesmo morto ou deus venha a cantar em outra música, o que ocorre frequentemente, provavelmente não utilizará o mesmo refrão e, caso o faça, será por coincidência.

Apresento a seguir as principais formas que os refrões tomam. Uma delas é “ko ko”, com a última vogal bastante alongada. A linha em negrito é o refrão.

Canto 2

**Ko koooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooo**

Ahe teporanu iwãpajoro rehe

*Vou com meu perguntar ao Iwãpajoro*

**Ko koooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooo**

O mesmo refrão – *ko ko* – aparece no canto de Todi cantado por Kanipayero.

## Canto 5

**Ko koooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooo**

Heroejejixĩ hatsi'ĩ ikuramire mai i'ã marupanino

**Ko koooooooooooooooooooo**

**Ko koooooooooooooooooooo**

Não trago a tradução dos versos, por ora, pois meu foco está nos refrões. Como dizia, o refrão monta um quadro que abre e fecha as estrofes, sendo repetido em cada uma delas. Entre o fechamento de uma estrofe e a abertura da seguinte há uma pausa, um momento para que o pajé possa fumar seu charuto e durante o qual continua tocando o *arai*. Esse intervalo varia muito e depende, a meu ver, do que poderíamos chamar de “estilo” (FINNEGAN, 1972) de cada pajé – um intervalo que pode variar de vinte ou trinta segundos até dois ou três minutos.

Há outros refrões que também são repetições de uma mesma palavra. Um deles é “*peye, peye, peye*” e literalmente significa “pajé, pajé, pajé”, ainda que essa não seja a forma mais comum para denominar os xamãs araweté.

## Canto 2

**Peye peye peye**

Mai poru he a'u ku he a' ino iku Mai uka

**Peye peye peye**

Contudo, a moldura das estrofes não é a única forma nas quais os refrões se apresentam, pois existem formas que se misturam, invadem o miolo do verso, no primeiro caso, e são invadidos por ele no segundo. Tais formas se apresentam de duas maneiras: a primeira abole a abertura e começa diretamente com a primeira linha da estrofe, reaparecendo no final de cada uma das linhas, além de fechá-las.

## Canto 6

Ka Mai poti hererehá **mãmãñã ñã peye**

Ixiri'ioho modi dzidzi **mãmãñã ñã peye**

**Xe xe xe mãmãñã ñã**

Note-se que o fechamento da estrofe é distinto das partes que fecham cada uma das linhas, pois *peye* some do final e aparece “*xe xe xe*” na periferia esquerda. O uso do motivo “*Mãmãñã ãã peye*”, que literalmente quer dizer “pajé dono mamangaba”, foi registrado por Viveiros de Castro em 1981 e por mim em 2012, ambos cantados por Kanipayero (cf. Viveiros de Castro, 1986). O uso de um mesmo refrão, pelo mesmo pajé, após trinta anos do primeiro registro, sugere, é claro, que há uma certa continuidade no conjunto de refrões utilizados pelos xamãs araweté. Por outro lado, por ter sido usado pelo mesmo pajé, sugere que cada um dos xamãs possuiria um estoque próprio de refrões, o que na verdade não se confirma pelos diversos registros que fiz do uso de refrões idênticos por pajés diferentes.

O segundo modo de refrão que não forma um enquadramento simples antecipa, dentro do refrão, parte da estrofe. Tal modo aparece, por exemplo, num breve canto em que um jovem pajé canta *a capella* antes de receber o chocalho de sua companheira.

## Canto 7

Oyewatsiwatsi nete **ixika rere**

ñãne apa pe rehe

idare ka uka

**ixika rere**

Note-se que a primeira linha está dividida em dois: *Oyewatsiwatsi nete* forma a primeira parte, enquanto a segunda é composta de *ixika rere*. À medida que a música avança, a segunda parte mantém-se idêntica enquanto a primeira varia de acordo com a estrofe. Assim, as duas primeiras palavras da estrofe são “antecipadas” para a posição que antecede o refrão de abertura e isso nos permite dizer que o refrão aqui é “*ixika rere*”, o qual aparece também no fechamento da estrofe<sup>9</sup>.

O aspecto de “moldura” que tentei reproduzir graficamente acima ao mudar a fonte é apenas um aspecto dos refrões. A moldura dos refrões também envolve qual é o morto que está cantando naquele trecho do canto, o que pode variar em alguns cantos. Essa variação é fundamental para entender o que estou chamando de moldura. Aceitando que o *arai* e a tocaia fazem coisas parecidas enquanto invólucro, isto é, carregam e movimentam espíritos, podemos dizer que o mesmo ocorre nos refrões porque cada refrão está ligado a um morto de maneira particular. Explico. Essa maneira particular pouco ou nada tem de identificatória, isto é, o refrão “ko ko” não está identificado a um falecido ou a um *Mai* específico – ele é usado por um morto em um canto e por outro morto em outro canto. Porém, ele está identificado a um *Mai* ou falecido provisoriamente em um canto específico – sempre que, naquele canto, o refrão “ko ko” estiver sendo usado é porque *Iapi’ido*, digamos, está cantando.

<sup>9</sup> Apresentados os três modos em que os refrões aparecem, é necessário dizer que a opção por chamá-los de modos – e não de “tipos”, por exemplo – procura manter aberto um conjunto que, aparentemente, é finito. O número de refrões diferentes que contabilizei, tendo como referência as minhas gravações e também as de Eduardo Viveiros de Castro e Camila de Caux, a quem muito agradeço, não me permite dizer se trata de um conjunto finito ou não.

Finnegan (1972) sugeriu que os aspectos prosódicos de um poema são aqueles que o conformam – não somente a métrica, mas também aliteração, assonância, repetição e paralelismo – e que análises de prosódia precisam falar de ritmo, uma noção tão importante quanto difícil de definir. Ela argumenta que o ritmo é ditado pela repetição e que a repetição define as linhas, estrofes e refrões de qualquer arte verbal<sup>10</sup>. Como vimos, o refrão xamânico araweté abre e fecha o canto, mas, além disso, ele também se repete a cada estrofe: seria essa repetição a noção de ritmo que estamos buscando? Zumthor (2012) sugeriu que toda narrativa, poesia ou canto exigem a repetição, pois todo elemento novo na narração retorna e amplifica algo que já foi dito e instaura, assim, um diálogo interno ao poema. O ritmo resultante desse processo promove a repetição em todos os níveis: sonoro; de estrofes, frases, versos e até de sessões inteiras do poema; de formas gramaticais, fonemas; e também do próprio sentido do poema (ZUMTHOR, 2012, p. 157-158). Ao passar pela repetição e paralelismo, então, retornamos ao ritmo, mas agora com uma definição um pouco mais precisa do que ele pode significar. Arrisco e digo que a noção de ritmo que opera no refrão das músicas xamânicas araweté pulsa entre uma figura e um fundo, isto é, coloca um verso como a figura que se destaca do fundo que é o refrão. Assim, não é somente o refrão que se repete ao longo do canto, mas a própria relação entre o refrão e suas estrofes que é repetida durante o poema: o refrão é a porção fixa do paralelismo, “contra” o qual a estrofe vai variar. Mas, se o refrão está no xamã, porque ele é identificado ao morto? Porque a identificação é de superfície, dura o quanto aquele canto durar, e expressa mais a diferença entre os mortos/cantores do que sua identidade, uma diferença que marca a mudança de um cantor para o outro. O refrão é o índice dessa mudança, índice “controlado” pelo xamã, a cantoria dele.

Ocorre que outros mortos e Mai podem “tomar a palavra”, cantar trechos do canto e, quando isso acontece, o refrão muda. Essa mudança – de “ko ko” para “peye, peye”, digamos – indica a mudança no soprador, isto é, no morto/Mai que está cantando. Essa mudança, assim como a identificação, dura enquanto o canto durar. Um novo canto trará novas associações. Os cantos, nesse sentido, são como tocaias e maracás porque trazem/carregam/movimentam os mortos e, além disso, possuem formas fixas, mas maleáveis, talvez como palhas de babaçu ou talas de arumã.

## REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, José de. “Carta de Piratininga (1555)”. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)*. Cartas Jesuíticas 3. São Paulo: Itatiaia, 1988.
- BALDUS, Herbert. *Tapirapé: tribo tupí no Brasil Central*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1970.
- CAUX, Camila Becattini Pereira de. *O riso indiscreto: couvade e abertura corporal entre os Araweté*. Tese de Doutorado, Museu Nacional, PPGAS, UFRJ
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. “Os relatos do Caminho-Morte: etnografia e tradução de poéticas ameríndias”. *Estudos avançados*. (26)76, 2012.

---

10 Isso não quer dizer que seja exclusivo da poesia oral, como mostrou Jakobson, para quem o domínio do som sobre a significação se inverte quando passamos da poesia para a prosa (Cf. JAKOBSON; POMORSKA, 1980, p. 105-106).

- CORMIER, Loretta. 2003. *Kinship with monkeys: the Guajá foragers of eastern Amazonia*. New York: Columbia University Press.
- DOOLEY, Robert. *Léxico Guarani, Dialeto Mbyá: com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*, 2014. Disponível em: <[http://www.geocities.ws/indiosbr\\_nicolai/dooley/gndc.html](http://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/dooley/gndc.html)>.
- EVREUX, Yves de. *Viagem ao norte de Brasil: feita nos anos de 1613 a 1614*. São Paulo: Siciliano, 1615 [2002].
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GALLOIS, Dominique. *O movimento na cosmologia waiãpi: criação, expansão e transformação do universo*. São Paulo: USP/FFLCH. Tese de Doutorado, 1988.
- GARCIA, Uirá Felipe. *Karawara: a caça e o mundo dos Awá-Guajá*. São Paulo: USP/FLLCH. Tese de Doutorado, 2010.
- GEBHART-SAYER, Angelika. “Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo”. *América Indígena*. 96, pp. 189-218, 1986.
- GOW, Peter. “Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 5, pp. 229-246, 1999.
- GRENAND, Françoise. “La tortue et le jaguar: conte wayãpi”. *Amerindia*. Sela: Paris. pp. 183-193, 1978.
- GRENAND, Françoise. *Et l’homme devint jaguar: univers imaginaire et quotidien des indiens wayãpi de guyane*. Paris: L’Harmattan, 1982.
- GRENAND, Pierre; GRENAND, Françoise. “Em busca da aliança impossível: os Waiãpi do norte e seus brancos (Guiana Francesa)”. In: ALBERT, Bruce. & RAMOS, Alcida. *Pacificando o branco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- GRENAND, Pierre. *Introduction a l’étude de l’univers Wayãpi: Ethnoécologie dès Indiens Du Haut-Oyapock (Guyane française)*. SELAF: Paris, 1980.
- JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Cristina. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- LAGROU, Els. “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo ameríndio como técnica de alteración de la percepción”. *Mundo Amazónico*, v. 3, p. 54- 78, 2012.
- LEMONS BARBOSA, Pe. A. *Curso de Tupi Antigo: Gramática, Exercícios, Textos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.
- LERY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1980 [1578]
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas: Mitológicas II*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MILLER, Joana. “Things as persons: body ornaments and Alterity among the Mamaindê”. In: SANTOS-GRANERO, Fernando. (Org.). *The occult life of things: native amazonian theories of materiality and Personhood*. Tucson: University of Arizona Press, 2009.
- MONTOYA, Antonio Ruiz de. *A conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1639 [1985].
- MULLER, Regina. “Assurini do Xingu”. *Revista de Antropologia*. Vol.27/28, 1984/1985. pp. 415-438
- NUNES PEREIRA, Manuel. *Moronguetá - Um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- POWERS, William. “Translating the Untranslatable: The place of the vocable in Lakota song”. In: SWANN, Brian. (Org.). *On the translation of Native American Literatures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- PRÉVOST, Bertrand. “Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure”. *Images Re-vues [En ligne]*, 10. 2012. URL : <http://imagesrevues.revues.org/2181>.
- RIVIERE, Peter. “AAE na Amazônia”. *Revista de Antropologia*. Vol. 38, no. 1, 1995. pp. 191-203.
- ROTHENBERG, Jerome. In: SWANN, Brian. (Org.). *On the translation of Native American Literatures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- SHERZER, Joel. *Kuna ways of speaking: an ethnographic perspective*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- SIASI/SESAI. *Dados Populacionais de 2013 das Etnias Indígenas Cadastradas no Siasi por Distrito Sanitário Especial Indígena – DSEI*. Página da Secretaria de Saúde Indígena. Consultada em 15 de Junho de 2017. URL: <http://portalsaude.saude.gov.br/index.php/o-ministerio/principal/secretarias/secretaria-sesai/mais-sobre-sesai/9518-destaques>
- SOARES DE SOUZA, Gabriel. 1987 [1587]. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Brasiliense.
- SOLANO, Eliete de Jesus Bararuá. *Descrição gramatical da língua araweté*. Tese de Doutorado/UNB, 2009.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Terceiro nome, 1999 [1557].
- THEVET, André. 1944 [1557]. *Singularidades da França Antártica*. Rio de Janeiro: Editora Nacional.
- VILAÇA, Aparecida. “Chronically unstable bodies”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 8. N. 2, 2005. pp. 445-464.
- \_\_\_\_\_. “Making kin out of others”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 11 N. 1, 2002. pp. 347-365.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Araweté: os deuses canibais*. São Paulo: Zahar/ANPOCS, 1986.
- WAGLEY, Charles. *Welcome of tears*. Prospect Heights: Waveland Press, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

**Recebido em 30/04/2017. Aprovado em 13/06/2017**

**Title:** *The flower of the gods: form and frame in Araweté singing (Amazonia)*

**Author:** *Guilherme Orlandini Heurich*

**Abstract:** *In this paper, I analyse the refrains or choruses of the Araweté's oññã me'e songs. I use the araweté concept of “people-carrier” to associate the refrains with other aesthetic forms such as the “toçaiá” complex among other Tupi-guarani groups. Using data gathered during 14 months of fieldwork, I trace connections between body ornaments, hunting and shamanic “toçaiás”, rattles, shamans, and the refrains. I argue that the refrains “function” not only as a framing device in the lines of the songs but also as a plastic frame sustained by rhythm and movement.*

**Keywords:** *Araweté. Amazonia. Amerindian Ethnology. Anthropology.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201753-69>

## ANTROPOFAGIA: “A ÚNICA FILOSOFIA ORIGINAL BRASILEIRA”?

Marcos de Almeida Matos\*

**Resumo:** Em sua introdução à edição fac-similar da *Revista de Antropofagia*, Augusto de Campos afirmou que a Antropofagia, expressa nas obras de Oswald de Andrade e outros, é “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”. Para determinar as condições de verdade da sentença de Augusto de Campos seria preciso compreender como a antropofagia ameríndia pôde ser tomada pelos autores da Revista como o índice de uma filosofia e de uma antropologia inauditas, que comporia uma verdadeira *Weltanschauung*, antecipando a descida definitiva da razão ao corpo operada pelas obras de Marx, Nietzsche ou Freud. No entanto, enquanto conceito filosófico, a Antropofagia sabota justamente os elementos da sentença de Augusto de Campos: “filosofia”, “originalidade” e “brasileira” já não poderão significar exatamente a mesma coisa.

**Palavras-chave:** Antropofagia. Filosofia. Exogamia. Guerra.

Em sua introdução à edição fac-similar da *Revista de Antropofagia*, Augusto de Campos afirmou que a Antropofagia, expressa nas obras de Oswald de Andrade e outros, é “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos” (1976)<sup>1</sup>. Obviamente, trata-se de uma provocação, que de certa forma confirma algo de um senso filosófico comum, meio colonialista – “não há filosofia entre nós”, “só é possível filosofar em alemão”, etc. Este artigo pretende manter um pouco desse tom de provocação, porque, sabemos, só é possível pensar agonisticamente. Trata-se aqui de lançar uma visada sobre o sistema filosófico-político formulado pelos autores da *Revista de Antropofagia*, especialmente em sua “segunda dentição” (que circulou como um página impressa do *Diário de São Paulo* de 17 de março de 1929 até 01 de agosto de 1929), e nos textos escritos por Oswald de Andrade a partir de 1945, depois de sua ruptura com o comunismo, especialmente a partir de *A Crise da Filosofia Messiânica*, de 1950.

No intuito de manter o tom provocativo, começemos por uma famosa anedota contada em diversas ocasiões por Antônio Cândido:

uma vez ele (Oswald) quis fazer um concurso de filosofia. Eu falei: “Não faça isso, Oswald. Você não é filósofo.” Ele: “por que não, sou brasileiro, maior de 21 anos, vacinado, posso fazer”. E eu: “Não, não faça. Agora com esse negócio de existencialismo, fenomenologia, hoje em dia, tem uma terminologia muito complicada que você não domina”. (...) E ele:

---

\* Antropólogo e professor do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Acre. E-mail: [tapecuim@gmail.com](mailto:tapecuim@gmail.com).

<sup>1</sup> Este texto consiste em uma versão modificada de uma apresentação realizada na Universidade Federal do Acre em março de 2014. Não tenho dúvidas de que devo as melhores formulações que aí aparecem aos amigos Marco Antônio Valentim, Flávia Cera, Déborah Danowski, Juliana Fausto, Eduardo Viveiros de Castro e especialmente a Alexandre Nodari. Devo também muito mais do que me é possível reconhecer a Camila Bylaardt Volker. Erros, imprecisões e baranguices são de minha inteira responsabilidade.

“Então faça uma pergunta pra mim”. E eu: “Não sei, eu não sou filósofo.” E ele: “Inventa, inventa uma figura complicada”. Falei: “Bom, vou fazer uma pergunta pernóstica pra você que ele pode fazer: Senhor candidato, diga-me vossa senhoria qual é a impoção hodierna da problemática ontológica?” Ele responde assim: “Eu respondo, está vossa excelência muito atrasado, porque na nossa era de devoração universal, a problemática não é ontológica, é odontológica” (CANDIDO, 2011).

Esta *boutade*, bem ao estilo de Oswald, é contada por Antônio Cândido com condescendência para exemplificar a inteligência bem humorada do antropófago. A anedota (e a maneira como Antônio Cândido a relata) coloca-nos imediatamente no seio de um problema capital: se, como afirmou Augusto de Campos, a antropofagia é a “única filosofia original brasileira”, por que é que ela nunca pôde ser seriamente considerada como tal, i.e., como filosofia? Restringindo-a desde sempre a essas “unidades de conservação do pensamento selvagem” que são as artes, as academias brasileiras escolheram ignorar o gritante apelo filosófico da obra de Oswald de Andrade e dos demais antropófagos, que, desde as suas primeiras formulações da filosofia antropofágica, afirmavam que “a descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo” (Japy-Mirim na *Revista de Antropofagia*, 2a denticão, 24/03/1929).

Talvez o que nos ajuda a compreender essa negligência seja justamente o “ela é tudo isso ao mesmo tempo”. Pois a filosofia, ao se instituir como saber acadêmico autônomo em meados do século XIX, o fez chancelando uma imagem neokantiana de si mesma, centrada na dupla “epistemologia-e-metafísica” (sendo a metafísica derivada da epistemologia, mais do que o contrário — como mostrou Rorty, 1979, p. 134). Esta espécie de purificação da filosofia tem raízes profundas, abordadas apenas superficialmente neste texto. De qualquer modo, o que vou apresentar aqui faz parte de uma tentativa de levar a “filosofia antropofágica” a sério.

Antes que o leitor acuse a contradição, explico o “levar a sério”<sup>2</sup>: lembremos que Pierre Clastres afirmou que teria chegado o momento de deixar de projetar sobre as sociedades indígenas o olhar exotizante ou curioso: elas agora deveriam ser levadas a sério. “A questão”, escreveu Clastres, “é saber até onde vai essa seriedade” (CLASTRES, 2004, p. 137). Para ele, isso significava pensar a inseparabilidade do político e do social: o poder não se destaca das relações e não se transfere a uma instância que transcende essas relações. Isto é, vemos aqui, novamente, aquela antipurificação (o “social”, o “político” e o “religioso” estão imanentemente entrelaçados), que nos obriga a considerar, de um ponto de vista filosófico, a existência de sociedades sem a divisão entre dominados e dominadores, entre governados e governantes.

---

<sup>2</sup> Viveiros de Castro, retomando a distinção deleuziana entre o humor e a ironia, observou que “levar a sério aquilo que nós 'não podemos' levar a sério demanda tanto senso de humor quanto o seu contrário, a saber, não levar a sério aquilo que nós 'simplesmente' não podemos não levar a sério” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 113). A tradução dessa citação, como, doravante, as dos demais textos que não possuem edições em português, são de minha autoria.

No livro *Introdução à Guerra Civil*, o coletivo Tiqqun escreveu que “a continuidade do Estado moderno — do Absolutismo ao Estado do Bem-Estar Social — deve ser procurada no empreendimento, eternamente interminado, de uma guerra contra a guerra civil” (TIQQUN, 2010, p. 73). Segundo a colocação profundamente influente de Carl Schmitt, para por um fim às guerras de religião do século XVI os intelectuais e artífices dos Estados europeus buscaram constituir aquilo que ele chama de um domínio central neutro: “daí pra frente”, escreveu Carl Schmitt,

não se expunham mais controversos conceitos e argumentos de teologia cristã, mas ao invés disso se construiu um sistema de teologia “natural”, de metafísica, de moralidade e das leis. (...) Sob as bases desse novo domínio central, se esperou encontrar um acordo mínimo e premissas comuns permitindo a possibilidade de segurança, clareza, prudência e paz (SCHMITT, 1996, p. 89).

Ou, dito de outro modo, “a história da formação do Estado na Europa é a história da neutralização das diferenças — de denominação, sociais e outras — dentro do Estado” (SCHMITT *apud* TIQQUN, 2010, p. 67).

Os primeiros artífices do domínio central moderno elaboraram um tipo de saber que relacionava Deus e as leis do mundo, a liberdade humana e a natureza da matéria. Para usar um rótulo sugerido por Funkestein (1986), eles praticavam uma “teologia secular”. Schmitt afirma, no entanto, que

com a filosofia de Descartes começaram as agonias do antigo pensamento ontológico. O *cogito ergo sum* cartesiano remeteu os homens a um processo subjetivo e interno. (...) A filosofia moderna é governada por uma cisma entre o pensamento e o ser, o conceito e a realidade, a mente e a natureza, o sujeito e o objeto, o que não foi eliminado pela solução transcendental (SCHMITT, 1986, p. 52).

Esse processo é o que Latour chama também de purificação: decantar um campo dado, acima ou abaixo das controvérsias, que permite resolvê-las através do apelo à autoridade dos especialistas, e que permite arbitrar conflitos (1994). Trata-se da transformação das guerras em casos de polícia. A “solução transcendental” de Kant aprofundou a cisma herdada da bifurcação da natureza cartesiana. Se Descartes podia ainda pensar que “Deus havia estabelecido as leis na natureza, assim como um rei estabelece as leis em seu reino” (como ele escreveu a Marsenne – citado por Schmitt, 2005, p. 47), a obra kantiana representou um incansável esforço para emancipar a metafísica e a ciência de sua bagagem teológica, e para desenvolver uma teoria ética na qual os homens são os seus próprios legisladores supremos.

Investido no papel de legislador supremo, o homem condicionou a ontologia às suas formas interiores. Lembremo-nos de um trecho da *Metafísica de Dohna*, onde Kant diz que “a ontologia não põe senão aqueles objetos a que podem se adequar os objetos da experiência” (KANT *apud* CODATO, 2009, p. 55). Como resultado, temos um estado de coisas que Latour, com a sua costumeira clareza, identifica em *War of the Worlds*:

Nesta era abençoada do modernismo, as diferenças nunca atingem muita profundidade; elas nunca poderiam ser fundamentais, pois elas não afetam o mundo em si mesmo. O consenso seria a princípio sempre possível, quando não fácil. (...) O mundo foi unificado, e agora resta a tarefa de convencer os últimos povos recalcitrantes que resistem à modernização — se isso falhar, bem, esses que restam podem sempre ser estocados entre os “valores” que devem ser respeitados, tais como a diversidade cultural, a tradição, os sentimentos religiosos internos, a loucura, etc. Em outras palavras, os restantes poderiam ser reunidos em um museu ou em uma reserva, (...), transformados assim em formas mais ou menos coletivas de subjetividade (LATOURE, 2002, p. 7-8).

Sobre estes restantes em museus ou reservas, Lévi-Strauss observou, *n’O Pensamento Selvagem*: “conhecem-se ainda zonas onde o pensamento selvagem, tal como as espécies selvagens, acha-se relativamente protegido: é o caso da arte, à qual nossa civilização concede o estatuto de parque nacional, com todas as vantagens e os inconvenientes relacionados com uma fórmula tão artificial” (2004, p. 245).

Diríamos que esta imagem do pensamento confinado surge de uma espécie de “direito de conquista ontológica”, a partir do qual o ser é definido do ponto de vista de sua disponibilidade para a representação. Aqui, toda a estabilidade, toda a ordem ou unidade, é projetada na natureza por uma instância fundada em estruturas transcendentais ou em condições de legitimidade epistêmicas, às quais as coisas aquiescem de antemão. Garante-se de qualquer modo um tipo de verdade baseada na absoluta docilidade dos objetos do conhecimento, o que abrevia o trabalho de composição do mundo (LATOURE, 2002), e nega a existência de qualquer conflito na legitimação de sua verdade. “Assim”, observa Bruno Latour em *War of the Worlds*, “quando as disputas ocorrem, precisamos apenas aumentar a partilha relativa da objetividade científica, a eficácia técnica, a lucratividade econômica e o debate democrático, e tais disputas logo cessariam” (LATOURE, 2002, p. 7).

Para voltarmos a Kant, tomemos um trecho de *A Paz Perpétua*, no qual ele explicita o fora conflituoso que ameaça o desiderato de seu projeto:

Supõe-se comumente que não se pode proceder hostilmente contra ninguém a não ser apenas quando ele me tenha já lesado de fato, e isto é também inteiramente correto se ambos se encontram num estado civil-legal. Com efeito, por este ter ingressado no mesmo estado, proporciona àquele (mediante a autoridade que possui poder sobre ambos) a segurança requerida. Mas o homem (ou o povo), no simples estado de natureza, priva-me dessa segurança e já me prejudica em virtude precisamente desse estado, por estar ao meu lado, se não efetivamente, no entanto, devido à ausência de leis do seu estado, pela qual eu estou constantemente ameaçado por ele (...). Por conseguinte, o postulado que subjaz a todos os artigos seguintes é este: todos os homens que entre si podem exercer influências recíprocas devem pertencer a qualquer constituição civil (KANT, 1998, p. 63).

Ou seja, toda constituição civil é previamente determinada, em última instância, segundo um direito cosmopolita: homens e Estados seriam, potencialmente, cidadãos em um “Estado universal da humanidade”. Assim como o aparecer ou a relação entre sujeito e objeto significa a conformação do segundo às condições postas pelo primeiro; a mera relação entre dois grupos, na medida em que os membros de tais grupos exercem algum tipo de liberdade, já deveria ser de antemão determinada por um *jus cosmopoliticum*

(KANT, 1998, p. 63). A recusa em participar lança os recalcitrantes para fora do humano (ou para o seu limite: a guerra que precede as relações de tolerância, de catequização, de amansamento...). Na prática, ou o homem se submete à interioridade constitucional do direito, ou se submete às formas constitucionais de sua representação como coisa.

Do ponto de vista da busca por esta paz perpétua, garantida pela extensão do escopo constitucional até a definição mesma do humano, Kant afirma:

olhamos com profundo desprezo o apego dos selvagens à sua liberdade sem lei, que prefere mais a guerra contínua do que sujeitar-se a uma coerção legal por eles mesmos determinável, escolhendo pois a liberdade grotesca à racional, e consideramo-lo como barbárie, grosseria e degradação animal da humanidade (KANT, 1998, p. 69).

2

Neste mesmo sentido, Clastres escreveu que “o Estado é contra a guerra”, e, inversamente, “a guerra é contra o Estado” (CLASTRES, 2004, p. 250). E, como também nota Clastres, a guerra estava por toda parte:

Exploradores ou missionários, mercadores ou viajantes estudiosos, do século XVI até o final (recente) da conquista do mundo, concordam todos num ponto: quer sejam americanos (do Alasca à Terra do Fogo) ou africanos, siberianos das estepes ou melanésios das ilhas, nômades dos desertos australianos ou agricultores sedentários das selvas da Nova Guiné, os povos primitivos são sempre apresentados como apaixonadamente dados à guerra, é seu caráter particularmente belicoso que impressiona sem exceção os observadores europeus (CLASTRES, 2004, p. 216).

O encontro (ou “mal encontro”, como o chamou Clastres) do europeu com a guerra ameríndia foi fundante na experiência moderna. O encontro colonial marca profundamente o pensamento europeu, seja pela impossibilidade de pensar essa nova realidade, seja, pelo contrário, pela necessidade absoluta de pensá-la. Há uma convergência marcante entre Clastres e Oswald de Andrade nesta observação clastreana:

foi o descobrimento da América que, como se sabe, forneceu ao Ocidente a ocasião de seu primeiro encontro com aqueles que, desde então, seriam chamados de selvagens. Pela primeira vez os europeus viram-se confrontados com um tipo de sociedade radicalmente diferente de tudo o que até então conheciam, precisaram pensar uma realidade social que não podia ter lugar em sua representação tradicional do ser social: em outras palavras, o mundo dos selvagens era literalmente impensável para o pensamento europeu (CLASTRES, 2004, p. 216).

Lembremos que Oswald pensou explicitamente as Utopias como “uma consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América” (1995, p. 163). Essas Utopias, postas em marcha pelo encontro, recolocariam no horizonte europeu o desejo pela igualdade e pela abolição da autoridade que aqueles canibais acusaram para Montaigne em Rouan. Para Clastres, o mal encontro colocou a seguinte alternativa para os pensadores europeus: das duas uma, eles

podiam ou questionar sua convicção de que a sociedade não pode ser pensada sem a divisão, e admitir ao mesmo tempo que os povos primitivos constituíam sociedades no sentido pleno da palavra; ou decidir que um grupo não dividido, onde os chefes não mandam e onde ninguém obedece, não pode ser uma sociedade: logo, os selvagens são realmente selvagens e convém civilizá-los, "policiá-los". Caminho teórico e prático no qual, unanimemente, não deixaram de se lançar os ocidentais do século XVI. Com uma única exceção, porém: a de Montaigne e de La Boétie, o primeiro talvez sob a influência do segundo (CLASTRES, 2004, p. 188-189).

De qualquer forma, a interpretação clastreana, que se filia à Montaigne e La Boétie, é conhecida: perante a distinção hobbesiana, que funda o Estado moderno, entre a natureza (guerra) e a política (contrato e soberania), Clastres politiza a guerra: ela é plenamente política. Ou levi-straussianamente cultural: Levi-Strauss, no artigo "Guerra e comércio entre os índios da América do Sul" (1976), já havia ligado a motivação antropofágica da guerra tupinambá à positividade da guerra como esquematismo sociológico. Depois de citar a famosa frase que teria sido dita a Villegaignon, "de que nos serve a guerra, se não dispomos sequer de nossos prisioneiros para comê-los?", Lévi-Strauss afirma que

uma imagem bem diferente da atividade guerreira se esboça através da leitura das obras antigas: não mais unicamente negativa, mas positiva; não traindo necessariamente um desequilíbrio nas relações entre os grupos e uma crise, mas fornecendo, ao contrário, o meio regular destinado a assegurar o funcionamento das instituições (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 327).

Como Clastres escreveu repetidas vezes, "as sociedades primitivas são sociedades violentas, seu ser social é um ser-para-a-guerra". Sendo a "sociedade primitiva" algo muito distinto do que a antropologia costumava designar por este nome: uma "multiplicidade de comunidades indivisas que obedecem todas a uma mesma lógica do centrífugo" (CLASTRES, 2004, p. 249). Isto porque é a "máquina de guerra" (que é o conceito através do qual Deleuze e Guattari substancializam a positividade da guerra por Clastres – 1997b) que permite à sociedade primitiva manter-se sob o duplo aspecto da "fragmentação externa" e da "indivisão interna": "a comunidade quer perseverar em seu ser autônomo, isto é, permanecer sob o signo de sua própria Lei: ela recusa assim toda lógica que a levaria a submeter-se a uma lei exterior, ela se opõe à exterioridade da Lei unificadora" (CLASTRES, 2004, p. 248). Clastres fala ainda de uma "Lei que ninguém fixou, Lei ancestral que ninguém pode transgredir, pois ela é o ser mesmo da sociedade" (2004, p. 236). Poderíamos perguntar: o que é essa Lei, própria da sociedade primitiva? Essa ideia de Lei, ao menos superficialmente, parece contrastar com a famosa caracterização dos povos tupi, muito citada por Clastres, como "gente sem fé, sem lei, sem rei" (na formulação de Pero de Magalhães Gandavo, *História da Província Santa Cruz*, de 1576). Sobre este aparente paradoxo, Clastres comentará em sua leitura da *Colônia Penal* de Kafka:

Os primeiros cronistas diziam, no século XVI, que os índios brasileiros eram pessoas sem fé, sem rei, sem lei. É certo que essas tribos ignoravam a dura lei separada, aquela que, numa sociedade dividida, impõe o poder de alguns sobre todos os demais. Tal lei, lei de rei, lei do Estado, os Mandan, os Guaykuru, os Guayaki e os Abipones a ignoram. A lei que eles

aprendem a conhecer na dor é a lei da sociedade primitiva, que diz a cada um: tu não és menos importante nem mais importante do que ninguém. A lei, inscrita sobre os corpos, afirma a recusa da sociedade primitiva em correr o risco da divisão, o risco de um poder separado dela mesma, de um poder que lhe escaparia. A lei primitiva, cruelmente ensinada, é uma proibição à desigualdade de que todos se lembrarão (CLASTRES, 2003, p. 203).

Trata-se então daquela lei que é imprimida no corpo dos jovens nos atos iniciáticos, e que faz a verdade da sentença “o corpo é uma memória” (CLASTRES, 2003, p. 201). Ela teria como sentido último “impedir que o desejo individual, transgredindo o enunciado da Lei, tente um dia tomar para si o campo social” (2004, p. 156), impedindo também a emergência da possibilidade de uma separação no corpo social, uma divisão que seria a morte da sociedade primitiva.

Mas Clastres tem uma formulação ainda mais interessante:

Alteridade originária da própria cultura, sobretudo: a ordem da Lei, como instituição do social (ou do cultural), é contemporânea não dos homens, mas de um tempo anterior aos homens, ela se origina no tempo mítico, pré- humano, a sociedade encontra sua fundação no exterior dela mesma, no conjunto das regras e instruções legadas pelos grandes antepassados ou heróis culturais (CLASTRES, 2004, p. 97-98).

É interessante reparar que Gabriel Soares, Abbeville e outros descreveram o costume da escarificação entre os tupinambá: os sacrificantes mandavam outros fazerem incisões em seus corpos, para exteriorizar o número de nomes adquiridos com o assassinio ritual de guerreiros inimigos e com o massacre de seus crânios (como aponta Florestan Fernandes (2006, p. 246-247)). Neste sentido, a lei é o dado, e o dado é a necessidade da relação com uma alteridade fundamental na constituição do socius, um tipo de afinidade que não pode ser totalmente englobada pela consanguinidade, a afinidade potencial (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Ou, nas palavras de Oswald, “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (1995, p. 47). Oswald coloca assim em jogo aquilo que na *Revista de Antropofagia* ele vai chamar também de “exogamia”, “aventura exogâmica” ou “aventura exterior”. Vamos dar uma pequena volta aqui, para tentar explorar um pouco mais a apropriação que os Antropófagos fazem da ideia de exogamia, transformando-a através de uma conceituação filosófica da experiência.

3

Oswald e os antropófagos parecem ter tomado o nome “exogamia” de Engels, mas principalmente de Freud, que, por sua vez, toma a palavra de McLennan, o pai da palavra, mas não da ideia. A ideia surgiu através do estudo da literatura etnológica disponível na segunda metade do século XIX. McLennan (1865) sustentava que o costume do infanticídio feminino levava a um excedente de população masculina nas tribos, que tinha como consequência a poliandria e a necessidade do rapto de mulheres de outras tribos. As crianças nascidas de relações poliândricas só podiam ser reconhecidas segundo uma linha de descendência materna. E o rapto de mulheres, condizendo com o estado de hostilidade generalizado em que viviam estes que não se submetiam a qualquer forma de governo, se consolidaria, nos tempos de paz, na instituição da exogamia.

McLennan ligou a exogamia ao tema do totemismo, recorrendo ao ensaio que acompanhava a carta que Morgan fez circular com o apoio do *Smithsonian Institution* em 1860, a qual instava diplomatas e cônsules a contribuírem com dados sobre as regras de casamento e o uso de termos de parentesco entre os povos nativos com os quais tinham contato (cf. MCLENNAN, 1865, p. 122). Neste ensaio, Morgan descreve brevemente o modo como as Nações Indígenas que estudara se subdividiam em famílias ou grupos, que, com poucas exceções, eram nomeados com nomes de animais. “Entre os Iroqueses”, escreveu Morgan, “e em muitas outras nações indígenas, nenhum homem pode se casar com uma mulher de sua própria tribo, dentro da qual todos são considerados consanguíneos” (apud MCLENNAN, 1865, p. 122). McLennan também recorre a uma passagem da autobiografia de John Tanner (que foi capturado em 1790, aos 10 anos de idade, por um guerreiro Shawnee, e vendido para um grupo Ojibwa, no qual ele cresceu): “Eles professam considerar um crime um homem se casar com uma mulher cujo totem (nome de família) é o mesmo que o seu” (sabe-se que a palavra totem vem da língua ojibwa (McLennan, 1865, p. 122)). Tanto a ideia de McLennan, quanto as divisões “totêmicas” apontadas por Morgan, são “conceitos exogâmicos”, criados à luz da experiência indígena (por oposição à “família patriarcal” de Maine e ou às colocações de Fustel de Coulanges, e mesmo de Bachofen, que são inspiradas nas releituras da literatura clássica e escritas sob a temporalidade bíblica).

Freud, que é a fonte mais direta dos Antropófagos, crê que, “contrariando as novas concepções do sistema totêmico e apoiando-se nas antigas, a psicanálise nos leva a defender uma íntima relação e uma origem simultânea para o totemismo e a exogamia” (2012, p. 223). Freud abandona a concepção comum do horror ao incesto — ele diz ter constatado clinicamente o contrário, a saber, que os impulsos sexuais primevos são de caráter incestuoso, sendo a sua necessária repressão a força motriz de boa parte das neuroses futuras (2012, p. 191). E diz que a exogamia era uma instituição destinada à prevenção do incesto (FREUD, 2012, p. 187).

Partindo principalmente das compilações de Frazer, Freud afirma que o totemismo seria “um sistema que, em certos povos primitivos da Austrália, América e África, tem o papel de uma religião e fornece a base da organização social” (FREUD, 2012, p. 156). O totem é definido como um animal que tem uma relação especial de ancestralidade com um clã, e Freud observa que o sistema totêmico interessa ao psicanalista apenas na medida em que “em toda parte em que vigora o totem há também a lei de que membros do mesmo totem não podem ter relações sexuais entre si, ou seja, também não podem se casar. É a instituição da exogamia” (2012, p. 21).

Apoiando-se em casos clínicos, Freud estabelecerá a identificação da figura do pai com o animal totêmico (2012, p. 202). Assim, faz coincidir os dois principais preceitos do totemismo, “não liquidar o animal totêmico e evitar relações sexuais com os indivíduos do mesmo totem que são do sexo oposto” (FREUD, 2012, p. 61), com os crimes de Édipo. Com o auxílio da cena da refeição totêmica, de Robertson Smith, Freud cria uma hipótese “histórica”, ou um mito darwiniano, segundo o qual um bando de irmãos era dominado por um pai, que se colocava como obstáculo à realização de seus desejos, mas também como foco de identificação, pois que ele gozava do acesso a todas as mulheres do grupo. Esses irmãos eliminam o pai, e depois de se satisfazerem, através da identificação, sentem

o peso dos impulsos afetuosos até então suprimidos pela violência. Do arrependimento resultante, surge uma “obediência à posteriori”. Eles então revogam o seu ato, e declaram ser proibido o assassinio do substituto do pai morto, o totem. Privam-se também das mulheres liberadas, instituindo assim o imperativo de exogamia. Criam então os dois tabus do totemismo, aos quais me referi antes (FREUD, 2012, p. 218-219). Dessa maneira, para Freud, a psicanálise viria a explicar a origem simultânea do totemismo e da exogamia (2012, p. 223). O totem cumpriria a função, portanto, de regular as relações de parentesco, e, por extensão, de fazer uma lei que marcaria também um lugar de exceção: ninguém mais agirá como o pai primitivo.

Para Freud, ao contrário do tabu, que ainda subsistiria sob a forma do “imperativo categórico” kantiano, o totemismo teria um interesse meramente etnológico, pois, instituição ultrapassada, teria deixado “traços mínimos na religião, nos usos e costumes dos povos civilizados de hoje”, uma vez que “o avanço técnico e social da história humana afetou muito menos o tabu do que o totem” (2012, p. 15-16).

A escolha de Oswald de Andrade e dos Antropófagos em usar taticamente, ou satiricamente, a ideia de exogamia ganha sentido mais urgente quando percebemos, com Freud, que o parentesco é uma forma fundamental de antropotecnia: ele é uma das principais arenas de confrontação e de estabelecimento das partições constitucionais natureza/cultura, ou instinto/instituição. Assim, podemos ler na *Revista de Antropofagia*:

Também não tomamos a palavra ‘exogamia’ no sentido clássico que lhe é dado por MacLennan, Spencer, Gillen, Frazer. Exogamia é a aventura exterior. O homem-tempo depois de Einstein é feito de momentos que são sínteses biológicas. Para a formação de cada um desses momentos ele arrisca o pelo numa aventura exogamica. Realizada a síntese, ele a integra, como o ameba integra o alimento e busca outra aventura exogamica. Os antropólogos não viram na exogamia senão uma lei tribal, um tabu. É uma simples fatalidade. Um fato humano (Freuderico, *Revista de Antropofagia*, 17/03/1929).

Em outro momento da Revista, lê-se: “Introversão. Duas operações básicas: generalizar e abstrair. Totemizar o exterior. E logo criar o Tabu (Gestalt) para uso exogâmico. A conquista. O tacape” (Oswald de Andrade, *Revista de Antropofagia*, 15/5/1929). Do ponto de vista dos Antropófagos, o modo como Freud estabelece negativamente o totem como resultado da proibição, ou do duplo tabu final, enquanto passo antropogênico, consiste em instituir como determinante um domínio identitário que transcende a experiência, enquanto fonte da lei – Deus, Estado, Conceito, Homem, ou o que o valha. Escreve Oswald, logo no início da *Crise da Filosofia Messiânica*:

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto, na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta (ANDRADE, 1995, p. 101).

Em certo sentido, para transformar em totem (e assim lançar-se na experiência exogâmica) é necessário absorver o tabu, que se constitui, então, não pela proibição

identitária, mas enquanto limite (ou “limite-dinâmico”, cf. NODARI, 2015): trata-se de tomar posse do alheio alterando-se. E o eu não é nada senão essa multiplicidade de apropriações sucessivas, pelas quais se absorve o que era tabu (i.e., o que era exterior, condição da ordem, mas também foco de atração afetiva), para erigi-lo em totem. Escrevem os Antropófagos que “a religião do índio era por isso o inimigo forte que ele devorava. Sempre a absorção do tabu. E a sua transformação em totem. A chave do problema humano” (Tamandaré, *Revista de Antropofagia*, 12/6/29). A resolução da *Revista* para o problema totêmico é a “absorção do inimigo”, i.e., a antropofagia ritual. Os Antropófagos colocam assim em movimento o seguinte experimento: como seria uma forma de vida que no lugar ocupado pelo mito criado por Freud (sob as bases de Robertson e Darwin) estivesse o rito antropofágico dos tupinambá?

4

Os Antropófagos tematizam, com o auxílio dessas formulações, nada menos do que tudo. “A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo. Dá ao homem o sentido verdadeiro da vida, cujo segredo está — o que os sábios ignoram — na transformação do tabú em totem. Por isso aconselhamos: ‘absorver sempre e diretamente o tabú’” (Japy-Mirim, *Revista de Antropofagia*, 24/03/1929). Também, por conseguinte, “totemizar o tabu” é pensar, ou ligar o pensamento à experiência.

Podemos evocar aqui uma outra resolução do problema totêmico, que também resultará na concepção de uma imagem geral do pensamento, e que é infinitamente mais plausível e razoável: a de Lévi-Strauss (“o estruturalismo é uma grande revolução, o mundo inteiro torna-se mais razoável”, dirão Deleuze e Guattari (1997a, p. 17)). Ao desfazer o que ele reputou como a “ilusão totêmica”, Lévi-Strauss afirmou que “o totemismo é, antes de tudo, como por um tipo de exorcismo, a projeção, fora do nosso universo, de atitudes mentais incompatíveis com a exigência de uma descontinuidade entre o homem e a natureza, que o pensamento cristão considerava essencial” (1980, p. 96). Trata-se, novamente, da proposição de uma categoria de confinamento, que tem como meio e finalidade a expulsão e o apagamento das relações que não se conformam com a constituição antropotécnica do que é propriamente humano.

A solução lévi-straussiana para o problema do totemismo é bem conhecida: o totemismo não era uma instituição peculiar dos primitivos, mas antes a expressão de uma lógica classificatória que operava recrutando diferenças observáveis entre espécies animais e vegetais para pensar descontinuidades entre grupos sociais. Plantas e animais exibiam espontaneamente contrastes perceptíveis, de certo modo, o mundo é naturalmente significativo. Para além de qualquer interesse utilitário as espécies viriam a calhar para o caráter especulativo de todo pensamento: “as espécies naturais não são escolhidas por serem ‘boas para comer’ mas por serem ‘boas para pensar’” (LÉVI-STRAUSS, 1980, p. 166). Mas boas para pensar significa também boas para comer simbolicamente:

o pensamento selvagem se define ao mesmo tempo por uma devoradora ambição simbólica, semelhante à qual a humanidade jamais experimentou alguma, e por uma atenção escrupulosa inteiramente voltada para o concreto, enfim, pela convicção implícita de que essas duas atitudes não são mais que uma (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 246).

Entra em cena a ideia lévi-straussiana de signo, que, como se sabe, é o resultado de uma relação exogâmica frutuosa entre a linguística de Praga e os povos indígenas estudados pelo antropólogo. A necessidade de condenar aqueles que apareciam aos olhos europeus como envolvidos em um estado de promiscuidade com a natureza se conjungava com as causas para o que Lévi-Strauss chamou de “vazio totêmico”: “tudo aquilo que poderia evocar o totemismo parece notadamente ausente das áreas das grandes civilizações da Europa e da Ásia” (2004, p. 258). E o antropólogo então pergunta: “a razão não será terem estas escolhido explicarem-se a si mesmas através da história e que esse empreendimento é incompatível com o que classifica os seres e as coisas (naturais e sociais) por meio de grupos finitos?” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 258). Evoca-se assim a distinção entre “sociedades frias” e “sociedades quentes”:

umas procurando, graças às instituições que se dão, anular de maneira quase automática o efeito que os fatores históricos poderiam ocasionar sobre seu equilíbrio e sua continuidade; outras interiorizando resolutamente o devir histórico para dele fazer o motor de seu desenvolvimento (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 259-260).

Voltaremos a esta diferença logo mais, mas agora importa observar que a formulação dos Antropófagos, “aventura exogâmica”, expande uma categoria de parentesco para tematizar mais do que relações sociológicas, apontando para a charneira entre a experiência (ou a sociologia) e a cosmologia – “onde o céu se emenda com a terra”, para lembrar do nome de um belo poema kaxinawa. Como mostra Viveiros de Castro (2009), Lévi-Strauss também fez com a ideia de afinidade algo semelhante, ao perceber que, entre os indígenas americanos, ela era muito mais do que uma categoria circunscrita ao parentesco: trata-se de um conceito filosófico, um verdadeiro esquematismo cosmológico.

Lévi-Strauss tem uma outra formulação próxima, em *O Pensamento Selvagem*, quando usa o par “exopráxis” e “endopráxis” para pensar a diferença entre os sistemas totêmicos e os sistemas de casta não como uma diferença evolutiva, mas como uma relação de transformação de um a outro, mediada pelo sistema dos Chickasaw do sudoeste norte- americano (2004, p. 141). Os Chickasaw são justamente aqueles que (como os Creek) definiam clãs com um altíssimo nível de especialização funcional, fazendo-os quase se transformar em gente de um tipo diferente, eludindo a universalidade humana. A semelhança entre os modos de ser de tais grupos e os animais que presidiam sua organização totêmica era tão radical, que Lévi-Strauss não resiste em afirmar:

Essas informações foram coletadas numa época em que as instituições tradicionais existiam apenas na recordação dos velhos informantes e é claro que, por um lado, são contos da carochinha. Nenhuma sociedade poderia se permitir a esse ponto “iludir a natureza”, pois se cindiria numa multidão de bandos independentes e hostis, cada um deles negando aos outros a qualidade humana (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 137-138).

Voltamos à guerra.

5

A filosofia antropofágica se compreendeu como uma espécie de continuação da guerra de vingança tupinambá por outros meios, e isto fica claro a partir da leitura da *Revista de Antropofagia*:

ninguém se illuda. A paz do homem americano com a civilização européa é paz nheengahiba. Está no Lisbôa: ‘aquella apparatusa paz dos nheengahibas não passava de uma verdadeira im-postura, continuando os barbaros no seu antigo theor da vida selvagem, dados á antropophagia como dantes, e baldos inteiramente da luz do evangelho’ (Oswaldo Costa, *Revista de Antropofagia*, 1a dentição, 05/1928).

Ou: “O refrão de Lenine — pão, paz e liberdade — não nos interessa. Pão temos. Liberdade queremos, não a paz. Queremos liberdade para comer a paz. Com pão” (Japy-Mirim, *Revista de Antropofagia*, 2a dentição, 24/03/1929). E ainda: “nós somos da fuzarca. Aceitamos a guerra. Queremos a guerra. (...) O nosso troféu classico: o craneo do inimigo” (Japy-Mirim, *Revista de Antropofagia*, 2a dentição, 07/04/1929). E Florestan Fernandes já mostrava que, se haviam motivos para a guerra, esses motivos eram a antropofagia e a vingança (a guerra como disputa territorial e como pilhagem são minorados à luz de uma consulta às fontes quinhentistas): “a vingança de sangue fornecia o fundamento culturalmente objetivo e consciente das guerras tribais” (FERNANDES, 2006, p. 87).

Manuela Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro mostraram que a vingança antropofágica implicava em uma fabricação do tempo, de todo modo distinta da interiorização da historicidade operada pelas sociedades europeias. Entre os ameríndios, a vingança antropofágica produzia uma memória voltada para o futuro — “nos tupi, a memória estará a serviço de um destino e não de uma origem, de um futuro e não de um passado” (CARNEIRO DA CUNHA; VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 96). Ou, como afirmou Clastres, “a história dos povos sem história é, dir-se-á com ao menos tanta verdade, a história de sua luta contra o Estado” (CLASTRES, 2003, p. 234).

Aqui também não estamos distantes das formulações do *Manifesto Antropófago*: “Contra a Memória fonte do costume, a experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 1995, p. 51). Ou ainda do apelo de Oswald para que se recuperasse as

virtudes do Matriarcado, principalmente as do a-historicismo, em face do descalbro a que nos vem conduzindo o Patriarcado, cuja maior façanha é a descoberta da bomba de hidrogênio e que tem como sua carta de identificação o capitalismo, desde as suas formas mais obscuras e lavadas até a glória de Wall Street (ANDRADE, 1995, p. 199).

No centro da guerra tupinambá estava assim a vingança, a antropofagia, o crânio do inimigo. Se a antropofagia de vingança está no centro da guerra, se ela é o seu motor, o que se consome na antropofagia? Aqui seria importante lembrar das colocações de

Viveiros de Castro em sua discordância com a interpretação clássica de Florestan Fernandes para o rito antropofágico tupinambá. Mas eu vou poupá-los disso (o argumento é bem conhecido...). Vamos apenas nos lembrar que trata-se de um processo de mudança de perspectiva, onde o devorador assumia o papel de devorado, onde o devorado virava parente para depois ser comido (de tabu a totem?).

Essa possibilidade, de processos sociologicamente e semioticamente produtivos baseados na assunção ou na aproximação do ponto de vista do inimigo, uma verdadeira semiofagia, conjuga-se com o famoso etnocentrismo ameríndio. E conjuga-se também com aquela característica universalmente notada entre os povos selvagens, nomeada por Tylor de “animismo”, base da presunção de “onipotência dos pensamentos” acusada por Freud nos selvagens e nas crianças. Como sabem os etnólogos, isso aproxima a guerra da caça, não porque a guerra seja uma forma da caça, mas porque a caça é uma forma da guerra — é uma relação entre sujeitos (e não apenas entre os indígenas. Lembremos de seu Lico, em uma anedota contada por Mauro Almeida: “Caçar é como uma guerra. Você não sabe o que vai encontrar e nem quem vai ganhar. É como se a gente tivesse no lugar do Bush querendo pegar o terrorista Saddam”).

Aqui, também como sabem os etnólogos, topamos com um dos limites de Clastres: o funcionalismo e o apego à distinção rígida entre natureza e cultura, que implica em uma filosofia centrada no *antropos*, excessivamente preocupada em justificar e aperfeiçoar a antropodiceia ou a antropotécnica moderna – isto é, com os meios pelos quais se produz o humano como realidade apartada da natureza, instituindo-o em um reino supremo. Disso a antropologia se distanciou desde então, sendo capaz de elaborar uma imagem da guerra e do xamanismo ameríndios como “máquinas anti-identitárias de apropriação de subjetividades alheias” (SZTUTMAN, 2012, p. 98). Estas se mostram, antes de tudo, “contrárias à ideia de uma unificação ontológica — capaz de apartar de vez humanos de não humanos — que poderia fornecer o fundamento para uma unificação sociopolítica” (2012, p. 98). Elas “projetam sobre o plano das relações humanas o trânsito entre perspectivas que recusa a descontinuidade e a hierarquia ontológica entre os seres do cosmos” (SZTUTMAN, 2012, p. 98).

A ideia de “guerra selvagem” denota processos de formação de coletivos nos quais o outro ocupa o lugar central. Isto é, sociedades que não são sociedades, justamente porque não se formam através da constituição de uma interioridade constitucional (o guarda-chuva cosmopolítico de Kant). São sociedades contra o Estado, contra a unificação ontológica, em sua essência um monotonoteísmo (como dizia Nietzsche), desde sempre. Este movimento radicalmente anti-identitário, foi transformado em força poética e filosófica por Oswald e pelos Antropófagos, através da conceituação da “aventura exterior” como o “absorver diretamente o tabu”.

6

Vou encerrar este artigo com algumas observações breves sobre o poder de alteração das ideias. Quem sabe assim eu possa aplacar um pouco da desconfiança do leitor diante desse *pot-pourri* de citações. A antropofagia, a exogamia, o totemismo, são

formas usadas tradicionalmente para reduzir e explicar, para estender as malhas da paz pelo mundo afora. Mas toda porta de entrada é também porta de saída: com a antropofagia, o totemismo e a guerra selvagem, Oswald e seus companheiros souberam fazer uma força de desestabilização. Décio Pignatari dizia que “toda vez que vem à tona, o cadáver de Oswald de Andrade assusta” (1964, p. 49). Este susto, ou este espanto, são ânimos conhecidos pelos filósofos: lembremo-nos do *thaumazein* como origem da filosofia segundo o Teeteto de Platão (Teet., 155c-d) e a Metafísica de Aristóteles. E Aristóteles vai mesmo dizer que esse espanto que faz do amante de mitos um filósofo, já que os mitos são compostos de espantos e admirações (Met., 982b15-20).

Se “a imagem do canibal estava no ar”, como assevera Benedito Nunes se referindo às vanguardas artísticas do início do século passado (1979, p. 15), Oswald e os Antropófagos dotaram-na de consistência propriamente filosófica, mergulhando-a no plano de imanência extrafilosófico e histórico composto pelo mal-encontro colonial. Mais do que uma teoria, eles compuseram “um idioma antropofágico, algo muito mais vago, heterogêneo e resiliente do que uma sociedade, uma cultura ou uma religião” (SAEZ, 2009, p. 47). A antropofagia seria um exemplo daquilo que Sebastião Nunes, antropólogo de Sabará, chamava de “estética da provocação”. Sugiro então que leiamos a *Revista de Antropofagia* como uma instanciação filosófica da máquina de guerra, apoiada firmemente sobre uma concepção da experiência como “exogamia” ou “aventura exterior”. Neste sentido, Oswald dizia que “a Revista era mais que uma publicação comum. Era uma ideia em movimento. O ex-monstro entra em transe evocativo” (ANDRADE, 2000, p. 334).

Voltemos ao nosso mote, a frase de Augusto de Campos: a antropofagia é “a única filosofia original brasileira”. Ora, segundo Oswald, a filosofia produzida desde a invasão do novo mundo é irrecusavelmente marcada pelo encontro com o homem que habitava as florestas americanas. Se ela não se fez na América, se fez diante dela. Em *A Marcha das Utopias*, Oswald afirma que “a não ser A República de Platão, que é um Estado inventado, todas as Utopias, que vinte séculos depois apontam no horizonte do mundo moderno e profundamente o pressionaram, são geradas da descoberta da América” (ANDRADE, 1995, p. 164).

“O espírito se recusa a conceber o espírito sem o corpo”: nesta frase lapidar do *Manifesto Antropólogo*, de 1928, temos, em resumo, o gesto decisivo de uma filosofia que, partindo da leitura perversiva de Marx, de Nietzsche, da psicanálise e da fenomenologia, enraíza irreversivelmente a alma nas profundezas da matéria. Como observou certa vez Viveiros de Castro (#ATO, 2012), Oswald fazia remontar esse gesto até o primeiro confronto do pensamento europeu com a “*Weltanschauung* antropofágica” dos índios brasileiros, vendo neste encontro a verdadeira inspiração para o processo de demolição de antinomias fundamentais da cultura ocidental por Marx, Nietzsche, Freud e outros.

Emerge deste movimento uma outra concepção do que seja pensar, ligada ao poder de diferenciação das ideias. Lemos na *Revista de Antropofagia*: “Tudo cósmico e exterior. Eliminamos pela certeza epistemológica o curto-circuito do subjetivismo. Identificamos a introversão objetiva. (...) Eis — elucidação de todos os erros dualistas e a Crítica do Espírito realizada definitivamente pela Antropofagia” (Oswald de Andrade, *Revista de*

*Antropofagia*, 2a dentição, 15/05/1929). A “elucidação de todos os erros dualistas” não consiste em resolver a bifurcação da natureza amputando o lado que não pode ser reduzido às condições postas pelo “uso legítimo da razão”. Não se trata de apagar a diferença entre corpo e espírito em um monismo simples. A dualidade não precipita um dualismo ontológico: não há algo que seja não-material, *res cogitans*, e, portanto, não há o meramente material. A filosofia antropofágica elabora uma imagem do pensamento como coextensivo à ação: pensamentos e ações acontecem em um mesmo espaço lógico.

Podemos assim compreender o que diz Oswald no Manifesto Antropófago: “De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia” (1995, p. 50). À “pura experiência” de James, implicada em um pensamento que é concretamente real, soma-se a imagem caricatural dos experimentos de Voronoff (popularizados em uma música de Lamartine Babo e João Rossi). Oswald parece se referir ao que seria então um desenvolvimento científico baseado na incorporação de afetos, incorporação antropofágica na medida em que é antropomórfica, isto é, na medida em que concebe a relação significativa entre sujeito e objeto como uma relação entre dois sujeitos em potencial, na qual um dos polos, para se subjetivar ou se determinar como humano, consome os afetos do outro sem reduzi-lo previamente a matéria inerte — o que tornaria a relação irrelevante, anulando seu poder de diferenciação. Ao contrário dos materialismos em voga que postulam que a relação epistemológica entre um sujeito e um objeto é na verdade uma relação entre dois objetos quaisquer, a antropofagia pensa que toda relação de conhecimento é potencialmente uma relação entre sujeitos, com diferenças corporais significativas, diferenças que dão a razão da incorporação e que não podem ser diluídas. Temos aqui a determinação do pensamento como um lançar-se para fora, e não como a busca do é próprio ou distintivo do homem.

Acredito que nós, muito mais próximos de um Lévi-Strauss do que de Oswald, facilmente censuramos o caráter inexato e errático de seu pensamento, que, vaidosamente acreditamos, descuidou das fontes, deixou-se levar por uma concepção romântica dos indígenas, tratou sem rigor as ideias difíceis de nossos cânones eleitos. E, ao mesmo tempo, cada vez mais a obra de Oswald nos olha com sarcasmo, como quem vê a comida que vem pulando, mais próxima que está da liberdade indígena do que de nosso confinamento. Enquanto isso, soçobramos perdidos entre tentativas de redefinir o papel da filosofia (ou do pensamento em geral), nos equilibrando fragilmente entre os escombros cada vez mais evidentes de nosso modo de vida e as exigências orgulhosas da cultura da produtividade e da avaliação à qual os acadêmicos aderimos mais ou menos conscientemente, como se tudo isso não fosse acabar. Mas acaba. E a Antropofagia continuará sendo o “único sistema capaz de resistir quando acabar no mundo a tinta de escrever” (Oswald de Andrade, *Revista de Antropofagia*, 2a dentição, 15/5/1929).

## REFERÊNCIAS

#ATO.A. *A Descida -I*. Panfleto distribuído durante o Colóquio TERRATERRA, atividade augestionada da Cúpula dos Povos, em 15 de junho de 2012.

AMERIKS, Karl. “The critique of metaphysics: Kant and traditional ontology”. In: Paul Guyer (ed.). *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MATOS, Marcos de Almeida. Antropofagia: “a única filosofia original brasileira”? *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 53-69, jan./jun. 2017.

- ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. 2a edição. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Dentes do Dragão*. 2a edição. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. “Revistas re-vistas: os antropófagos”. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: CLY, 1976.
- CANDIDO, Antonio. “Antonio Candido fala em Paraty”. *O Estado de São Paulo*. 6 de julho de 2011. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/flip/antonio-candido-fala-em-paraty-parte-2/>>.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Vingança e temporalidade: os Tupinambá”. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspás*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia da Violência*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CODATO, Luciano. “Kant e o fim da ontologia”. *Analytica*. V. 13, no. 1, 2009.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. “1730- Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. Trad. Suely Rolnik. In: *Mil Platôs*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997a.
- \_\_\_\_\_. “1227- Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”. Trad. Peter Pál Pelbart. In: *Mil Platôs*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b.
- FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- FUNKENSTEIN, Amos. *Theology and the scientific imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*. New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- \_\_\_\_\_. “A paz perpétua, um projeto filosófico”. In: *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1998.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- \_\_\_\_\_. *War of the worlds*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Guerra e comércio entre os índios da América do Sul”. In: SCHADEN, Egon (org.). *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O Totemismo Hoje*. Trad. Malcom B. Corrie. In: Lévi-Strauss. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. 4a ed. Tradução: Tânia Pellegrini. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
- MCLENNAN, John F.. *Primitive Marriage*. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1865.
- NODARI, Alexandre. “La única ley del mundo”. In: AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Memórias Sentimentais: Augusto de Campos”. Blog: *Consenso só no Paredão*. 2011. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/blog/2011/02/memorias-sentimentais-augusto.html>>.
- \_\_\_\_\_. *Limitar o limite: modos de subsistência*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PIGNATARI, Décio. “Marco zero de Andrade”. *Alfa: revista de linguística*. Volume 5, número 6, 1964. *REVISTA DE ANTROPOFAGIA*. São Paulo: CLY, 1976.
- SCHMITT, Carl. “The age of neutralizations and depolitizations”. In: *The concept of the political*. Expanded edition. Trad. George Schwab. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Political Romanticism*. Trad. Guy Oakes. Cambridge: MIT Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Political Theology*. Trad. George Schwab. Chicago: Chicago University Press, 2005.
- STENGERS, Isabelle. “Experimenting with refrains: subjectivity and the challenge of escaping modern dualism”. *Subjectivity*. 22. pp. 38-59, 2008.
- SAEZ, Oscar Calavia. “O canibalismo asteca”. *Mana*. Rio de Janeiro, V. 15, n.1, pp. 31-57, 2009.
- SZTUTMAN, Renato. *O Profeta e o Principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: Ed. Edusp, 2012.
- TIQQUN. *Introduction to Civil War*. Trad. Alexander Galloway & Jason Smith. Cambridge: MIT Press, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O problema da afinidade na Amazônia". In: *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Métaphysiques Cannibales*. Trad. Oiara Bonilla. Paris: PUF, 2009.

\_\_\_\_\_. "Zeno and the Art of Anthropology". *Common Knowledge*. 17:1, 2011.

**Recebido em 30/04/2017. Aprovado em 05/06/2017**

**Title:** *Anthropophagy: "the only original Brazilian philosophy"?*

**Author:** *Marcos de Almeida Matos*

**Abstract:** *In his introduction to the fac-similar edition of the Revista de Antropofagia, Augusto de Campos stated that Antropofagia, expressed in the works of Oswald de Andrade and others, is "the only original Brazilian philosophy and in some ways the most radical of artistic movements that we have produced". To determine the truth conditions of Augusto de Campos's sentence one would have to understand how Amerindian anthropophagy could be taken by the authors of the Revista as the index of an unprecedented philosophy and anthropology that would compose a true Weltanschauung, anticipating the definitive descent of reason to the body operated by the works of Marx, Nietzsche or Freud. However, as a philosophical concept, Antropofagia subverts precisely the elements of Augusto de Campos's sentence: "philosophy", "originality" and "Brazilian" can no longer mean exactly the same thing.*

**Keywords:** *Anthropophagy. Philosophy. Exogamy. War.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201771-86>

## FIGURAÇÕES DOS INDÍGENAS EM À MARGEM DA HISTÓRIA

Camila Bylaardt Volker\*

**Resumo:** O artigo aborda a figuração do indígena em *À Margem da História*, de Euclides da Cunha, especificamente nos artigos “Os Caucheros” e “Brasileiros”. Partindo de um breve apanhado de narrativas que deixam de figurar os indígenas entre as suas personagens, o texto analisa como a argumentação euclidiana endossa uma perspectiva de extermínio e extinção inexorável dos povos indígenas.

**Palavras-chave:** Euclides da Cunha. Amazônia. Povos indígenas.

Em 19 de junho de 1888, Raul Pompeia publica na *Gazeta de Notícias* o artigo intitulado “Um povo extinto” falando da iminente extinção do povo Bacairi. Recém-contatados, os Bacairi estariam fadados à extinção, a se tornarem “um documento inerte para a etnografia, como vítimas para a catequese e para a conquista” (POMPEIA, 2013, p. 4). Nesse artigo, Pompeia reitera uma imagem dos índios em harmonia tanto com a natureza, quanto entre si. Se, antes do contato, os Bacairi “viviam felizes, ausentes da geografia sistemática, distantes da História” (POMPEIA, 2013, p. 4), depois do contato, se tornaram documento, imagem, localização — elementos para a estrutura cumulativa e sucessiva, que os coloca no jogo de construção e destruição da barbárie e da civilização. Os Bacairi entrariam, assim, no jogo mimético da máquina de reprodução, se tornariam fósseis, réplicas, analogias.

O romance *Uma Tragédia no Amazonas*, também de Pompeia, publicado em 1880, tem seu cenário nos confins da Amazônia e aborda problemas políticos e sociais advindos da manutenção da escravidão no Brasil<sup>1</sup>. A tragédia que desaba sob as personagens nos impede de observar um elemento intrigante no romance: a ausência dos autóctones. Consumidas pela barbárie, as personagens seriam por ela engolidas, assim como os Bacairi se tornariam “animais excravos” (POMPEIA, 2013, p. 4). Mas, enquanto os Bacairi estavam fadados ao desaparecimento, em *Uma tragédia no Amazonas*, os índios não pertencem à ordem da percepção. São espectros sem documentos, a falha do não-dito.

Em *O Missionário*, de Inglês de Sousa, publicado em 1891, o padre Antônio deixa sua prelazia para pregar entre os Mundurucu: “Via-se entre os mundurucus a pregar o Evangelho, a reduzi-los à civilização e à fé do catolicismo” (SOUSA, 2010, p. 205). Depois de uma série de aventuras, o padre retorna para sua antiga prelazia sem ter visto

---

\* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [camilabyla@gmail.com](mailto:camilabyla@gmail.com).

<sup>1</sup> A abolição da escravatura no Brasil, “além de ser produto de um movimento social, se mostrou resultado da ação de homens de imprensa, como Raul Pompéia, que se engajaram na campanha, tanto na defesa intelectual, como na ajuda para a concretização de fugas de escravos que sofriam abusos excessivos de seus donos, os encaminhando para o norte, onde primeiro a abolição foi declarada, no Ceará e no Pará” (VIANNA, 2008, p. 17).

sequer um indígena. Conta ter estado entre eles e ganha fama por sua coragem e abnegação. Os Mundurucu participam da narrativa apenas como rumor, menção sem presença, hipótese, ausência, uma destinação da qual se desviou.

Tomando como introdução esses pequenos exemplos de ausência ou de deliberado apagamento dos indígenas de textos que se propõem a falar sobre um território que, convenhamos, é originalmente indígena, nosso artigo vai se deter nas imagens (ou não-imagens) dos indígenas em *À Margem da História*, de Euclides da Cunha, publicado em 1909.

Euclides da Cunha esteve na Amazônia em 1905 como chefe da Comissão Mista Brasileiro Peruana de Reconhecimento do Alto Purus, na frente que mapearia o curso do Alto Purus. Durante sua viagem, o autor parece interessado em escrever um livro sobre a Amazônia, que possivelmente se chamaria “Um paraíso perdido”, conforme lemos em carta para José Veríssimo: “Acha bom o título *Um Paraíso Perdido* para o meu livro sobre a Amazônia?” (GALVÃO; GALOTTI (Orgs.), 1997, p. 268). No entanto, esse projeto não se concretizou; o livro efetivamente publicado, *À Margem da História*, versa sobre a Amazônia apenas em sua primeira parte.

Nesse livro, o cenário amazônico de Euclides é povoado, principalmente, pelos migrantes do nordeste e pelos caucheiros vindos do Peru. A ocupação dos migrantes e a invasão dos caucheiros parece se desenrolar em um cenário que era previamente desocupado: o Acre era um “deserto empatanado” (CUNHA, 1966, p. 248), os igarapés eram “sem nome” (CUNHA, 1966, p. 245), a Amazônia era “vastíssima, despovoada, quase ignota” (CUNHA, 1966, p. 248).

Em *À Margem da História* é somente em “Os caucheros”<sup>2</sup>, o quarto artigo do livro, que os ocupantes nativos da floresta são trazidos para a cena:

Não há nomeá-las todas. Quem sobe o Purus, contemplando de longe em longe, até às cercanias da Cachoeira, os *pamarys* rarescentes, mal recordando os antigos donos daquelas várzeas; e dali para montante os *ipurinans* inofensivos; ou a partir do Yaco, os *tucurinas* que já nascem velhos, tanto se lhes reflete na compleição tolhiça a decrepitude da raça — tem a maior das surpresas ao deparar nas cabeceiras do rio com os silvícolas singulares que as animam. Discordes nos hábitos e na procedência, lá se comprimem em ajuntamento forçado; os *amahuacas* mansos que se agregam aos *puestos* dos extratores do caucho; os *coronauas* indomáveis, senhores das cabeceiras do Curanja; os *piros* acobreados, de rebrilhantes dentes tintos de resina escura que lhes dão aos rostos, quando sorriem, indefiníveis traços de ameaças sombrias; os barbudos *cashillos* afeitos ao extermínio em correrias de duzentos anos sobre os destroços das missões do Pachiteá; os *conibos* de crânios deformados e bustos espantadamente listrados de vermelho e azul; os *setebos*, *sipibos* e *yurimauas*; os *mashcos* corpulentos, do Mano, evocando no desconforme da estatura os gigantes fabulados pelos primeiros cartógrafos da Amazônia; e, sobre todos, suplantando-os na fama e no valor, os *campas* aguerridos do Urubamba...

A variedade das cabildas em área tão reduzida trai a pressão estranha que as constringe. O ajuntamento é forçado. Elas estão, evidentemente, nos últimos redutos para onde refluíram

<sup>2</sup> Na segunda edição de *À Margem da História*, de 1913, temos a grafia “caucheros”, que suprime a semivogal -i do ditongo da grafia portuguesa. Essa grafia foi respeitada nas edições posteriores, aparecendo inclusive em itálico na *Obra Completa*, organizada por Afrânio Coutinho, de 1966. Cabe observar, no entanto, que ainda que se tenha mantido o título com a grafia em castelhano, em várias partes do texto essa palavra aparece em sua grafia portuguesa, de maneira que é difícil saber se essa foi uma correção dos editores ou uma variação estilística da prosa euclidiana.

no desfecho de uma campanha secular, que vem do apostolado das Maynas às expedições modernas e cujos episódios culminantes se perderam para a História.

O narrador destes dias chega no final de um drama, e contempla surpreso o seu último quadro prestes a cerrar-se.

A civilização, barbaramente armada de rifles fulminantes, assedia completamente ali a barbaia encantoada: os peruanos pelo ocidente e pelo sul; os brasileiros em todo o quadrante de NE; no de SE, trancando o vale do Madre de Diós, os bolivianos (CUNHA, 1966, p. 254).

Se, até então, em *À Margem da História*, a presença dos indígenas é inexistente, nesse artigo a pluralidade das etnias que ocupavam aquela região é trazida à tona, fazendo emergir novas personagens que permaneciam obscuras. A variedade de aldeias existente naqueles rincões não é pequena, de modo que é estranho que essa variável não tivesse ainda aparecido.

Em diversos momentos de *À Margem da História*, Euclides estabelece uma comparação da floresta com um quadro. Enquanto na foz do Amazonas as molduras desse quadro são indefinidas, ou quebradas, aludindo a um mapa que não se pode completar, ou à montagem de um cenário ainda em construção, aqui as cabildas indígenas retomam essa imagem — não são indefinidas ou quebradas, mas prestes a se fechar, tanto no sentido de uma obra finalizada, como no sentido de acabada, perdida. No novo quadro que se monta ainda é possível ver restos de um quadro que se fecha: e então aparecem as personagens dessa barbaia, de hábitos e procedências diversas, amontoadas no fundo de um cenário do qual não farão mais parte.

A argumentação de Euclides assume um lugar comum da iminente destruição dos povos indígenas. A catequese a ferro e fogo, levada a cabo por uma civilização barbaramente armada, resulta num paradoxo ardiloso. Se, em “Contra os caucheiros”, antes da participação na Comissão Mista, Euclides já advogava uma solução diplomática do conflito, em que a definição de fronteiras se daria de acordo com a ocupação populacional civilizada — e os indígenas não entravam nessa conta — a civilização (bárbara?) que exterminava os nativos se compunha de brasileiros, peruanos e bolivianos.

Na solução diplomática arquitetada por Euclides, as estratégias de enfraquecimento do argumento peruano vão paulatinamente se delineando: “E os caucheiros aparecem como os mais avantajados batedores da sinistra catequese a ferro e fogo, que vai exterminado naqueles sertões remotíssimos os mais interessantes aborígenes sul-americanos” (CUNHA, 1966, p. 254).

Os caucheiros poderiam até ser considerados população civilizada peruana, mas seus métodos assemelham-se aos da barbaia. E a esse argumento se segue a explanação sobre a exploração do caucho: “O caucheiro é forçadamente um nômade votado ao combate, à destruição e a uma vida errante ou tumultuária” (CUNHA, 1966, p. 255); “vão em busca do selvagem que devem combater e exterminar ou escravizar, para que do mesmo lance tenham toda a segurança no novo posto de trabalhos e braços que lhos impulsionem” (CUNHA, 1966, p. 255).

Nos outros artigos de *À Margem da História*, a chegada do migrante brasileiro é descrita sem menções às correrias e massacres empreendidos para o estabelecimento dos seringais — o crime estaria no povoamento sem controle, que obrigou o seringueiro a trabalhar para se escravizar. Em “Os caucheros”, a estratégia peruana de devastação e

ocupação da floresta recebe todo o peso da barbárie — uma vez que os indígenas não apareceram antes, o silêncio de Euclides parece sustentar que o conflito com os indígenas existia entre os caucheiros e não entre os seringueiros. As correrias, requisito necessário à conquista, são descritas pela primeira vez, como podemos ver no exemplo abaixo:

A um ouvimos certa vez o processo seguido:

*Se los atrae al tambo por medio de regalos: ropa, rifles, machetes, etc.; y sin hacerlos trabajar, se les deja que vayan a tolerio a decir a sus compañeros el como son tratados por los caucheros, que no los obligan a trabajar, sino que les aconsejar que trabajen un poco y a voluntad, para pagar aquilo que les dieron...*

Estes meios pacíficos, porém, são em geral falíveis. A regra é a caçada impiedosa, à bala. É o lado heróico da empresa: um grupo inapreciável arrojando-se à montaria de uma multidão. Não se lhe pormenorizam os episódios.

Subordina-se a uma tática invariável: a máxima rapidez do tiro e a máxima temeridade. São garantias certas do triunfo. É incalculável o número de minúsculas batalhas travadas naqueles sertões onde reduzidos grupos bem armados suplantam tribos inteiras, sacrificadas a um tempo pelas suas armas grosseiras e pela afoiteza no arremeterem com as descargas rolantes das carabinas (CUNHA, 1966, p. 256).

O argumento de Euclides cita alguém (sem menção da fonte), em espanhol, possivelmente um caucheiro, que descreve uma maneira amigável de aproximação dos índios. Existiu uma intenção deliberada, por parte do autor, em indicar uma fonte externa, ainda que não se determinasse quem tivesse proferido aquelas palavras. O autor atrela informações obtidas em campo às suas observações gerais, de maneira a constituir um discurso que repudie as práticas dos caucheiros naquela região. Apesar da citação, são invalidados os métodos amigáveis e a regra geral da relação com os índios é explicitada através da descrição do que foram as correrias — “Não se lhe pormenorizam os episódios”, mas “é incalculável o número de minúsculas batalhas”.

Ainda que afirme que não vai pormenorizar nenhum episódio, Euclides cita um, acontecido em 1892, que tem como protagonista o famigerado caucheiro Fitzcarraldo. Carlos (ou Isaias Fermín? Ou Carlos Fernando?) Fermín Fitzcarrald López descobriu o istmo que leva o seu próprio nome: a ligação entre os rios Camisea e Manu, que ele acreditava ser afluente do Purus, mas era de fato afluente do Madre de Dios<sup>3</sup>.

Euclides conta de um massacre de indígenas da etnia Mashco encabeçado por Fitzcarraldo em 1892, nas cabeceiras do Madre de Dios. O lugar onde jaziam os corpos foi denominado *Playamashcos*. Na biografia de Reyna sobre Fitzcarraldo, podemos encontrar vários episódios semelhantes<sup>4</sup>; nenhum, no entanto, traz a descrição feita por Euclides: o chefe dos mashcos teria duvidado da potência de uma cápsula de Winchester e tentado se ferir pressionando-a contra o seu corpo. Não obtendo resultado, teria mostrado a Fitzcarraldo o estrago que uma flecha fazia, cravando-a em seu próprio braço. Meia hora depois, toda a aldeia tinha sido exterminada por essas mesmas cápsulas, anteriormente menosprezadas pelo indígena.

<sup>3</sup> Cf. REYNA, 1946, p. 33 ou p. 45.

Como Euclides não menciona a fonte desse caso, não é possível referendá-lo na biografia escrita por Reyna. Mas Reyna conta sobre um massacre de Mashcos que teria dado o nome a um lugar no rio Manu (que é um tributário do Madre de Dios):

No dia seguinte, depois do combate, Fitzcarraldo ordenou juntar os cadáveres dos mashcos e, seguindo os costumes dos infieis, os queimou junto com suas casas. Devido a este ato fúnebre e de ritual póstumo, os mesmos índios batizaram esse lugar com o nome de “Mashco-Rurana”, que na língua Pano quer dizer “onde foram os Mashcos” ou, literalmente, “Mashcos, havíamos sido” (REYNA, 1946, p. 86<sup>4</sup>).

Seria o mesmo episódio, em duas versões diferentes? Seria a mesma praia, com dois nomes? Não poderíamos afirmar com certeza. Se pensarmos na etimologia de “amazonas”<sup>5</sup>, vemos, com efeito, lugares marcados com o nome de um povo, ou, melhor dizendo, lugares marcados pelo massacre de um povo. O que se ressalta do texto de Euclides e é confirmado pela biografia escrita por Reyna, é que esses casos aconteciam frequentemente e eram a estratégia de povoamento e abertura de caminhos naquela região. E o protagonista dessa estratégia seria o caucheiro:

Realmente, o caucheiro não é apenas um tipo inédito na história. É, sobretudo, antinômico e paradoxal. No mais pormenorizado quadro etnográfico não há um lugar para ele. A princípio figura-se-nos como um caso vulgar de civilizado que se barbariza, num recuo espantoso em que se lhe apagam os caracteres superiores nas formas primitivas da atividade (CUNHA, 1966, p. 259).

O caucheiro seria, então, um civilizador que age através da selvageria, encarnada nas batalhas sangrentas com os indígenas para domínio do território. Como o próprio Euclides reconhece, o tipo é paradoxal e antinômico. O processo de obnubilação<sup>6</sup> pelo

---

<sup>4</sup> Tradução nossa. No original: “Al dia seguinte, después del combate, Fitzcarrald ordenó juntar los cadáveres de los mashcos y, siguiendo la costumbre de los infieles, los quemó junto con sus casas. Debido a este acto fúnebre y de ritual póstumo, los mismos indios bautizaron este sitio con el nombre de ‘Mashco-Rurana’, que en lengua Pana quiere decir ‘Donde fueron los Mashcos’ o, literalmente, ‘Mashcos, habremos sido’” (REYNA, 1946, p. 86).

<sup>5</sup> O nome Amazonas teria sido dado pelo explorador Francisco de Orellana, no século XVI: ao encontrar um grupo de mulheres guerreiras, resgatou o nome das mitológicas amazonas para nomeá-lo. Há uma etimologia popular que decompõe a palavra num prefixo de negação — a- — somado a *mazos*, seio. As amazonas seriam as mulheres que cortavam (ou queimavam) o seio direito para lutar melhor. É provável, no entanto, que a palavra tenha uma origem iraniana e designava um povo supostamente composto só por mulheres, localizado na Cítia ou na Líbia. Outra possibilidade para a origem desse nome seria da palavra “*amassunu*”, de origem indígena, cujo significado seria ruído de águas. Mesmo que as etimologias sejam falsas, falar da Amazônia é falar de um povo que se marca, marcando também um lugar; ou é falar de um ruído provocado pelo excesso de água.

<sup>6</sup> Araripe Jr. propõe o conceito de obnubilação para compreender a originalidade da literatura brasileira. Segundo o autor, esse fenômeno consiste na “transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo (...). Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens”<sup>□</sup> (ARARIPE Jr., 1960, p. 407). Se a adaptação à terra transformava os que aqui chegavam, essa transformação não era de mão única, “por outro lado também se foi tornando possível a transplantação dos elementos de civilização”<sup>□</sup> (ARARIPE Jr., 1960, p. 479).

qual o caucheiro teria passado diz respeito a certos hábitos e costumes selvagens que teriam sido incorporados pelos exploradores do caucho. Mas é possível dizer que esse tipo de relação social, movida a caçadas e escravidão, era um hábito prévio dos indígenas? Se pensarmos com Montaigne, poderíamos dizer que “cada um chama de barbárie o que não é seu costume” (MONTAIGNE, 2010, p. 145), ou, parafraseando o francês, cada um chama de barbárie o que lhe convém.

O paradoxo, no entanto, não é exclusividade do caucheiro. O próprio argumento de Euclides parece resvalar em um. Pois se há uma tendência para ressaltar e denunciar os métodos de ocupação perpetrados por peruanos mascarados com a selvageria, parece que apesar de desaprovar os seus meios, o fim é tolerado.

Para sustentar seu argumento, Euclides torce o óbvio: poderíamos supor que o caucheiro selvagem estaria oposto ao seringueiro nordestino. Mas a comparação se dá com os bandeirantes:

Não há ajustá-la ao molde incomparável dos nossos bandeirantes. Antônio Raposo, por exemplo, tem um destaque admirável entre todos os conquistadores sul-americanos. O seu heroísmo é bruto, maciço, sem frinças, sem dobras, sem disfarces. Avança inteligentemente, mecanicamente, inflexivelmente, como uma força natural desencadeada. A diagonal de mil e quinhentas léguas que traçou de São Paulo até ao Pacífico, cortando toda a América do Sul, por cima de rios, de chapadões, de pantanais, de corixas estagnadas, de desertos, de cordilheiras, de páramos nevados e de litorais aspérrimos, entre o espanto e as ruínas de cem tribos suplantadas, é um lance apavorante, de epopéia. Mas sente-se bem naquela ousadia individual a concentração maravilhosa de todas as ousadias de uma época.

O bandeirante foi brutal, inexorável, mas lógico.

O caucheiro é irritantemente absurdo na sua brutalidade elegante, na sua galanteria sanguinolenta e no seu heroísmo à gandaia. É o homúnculo da civilização (CUNHA, “Os caucheros”, 1966, p. 260).

Observemos que os métodos dos bandeirantes são parecidos com os dos caucheiros: atravessam as paragens, abrindo caminho para a civilização, mediante a escravidão e o arruinamento de aldeias indígenas. Fitzcarraldo, o grande personagem do caucho trazido à baila por Euclides, foi acusado de crimes e métodos bárbaros. Não obstante, é considerado por muitos peruanos um herói civilizador e suas expedições abriram o istmo de Fitzcarraldo e os caminhos para navegação e escoamento de produção via o rio Madeira. Raposo Tavares também é uma personagem ambígua, vista por uns como herói, que expulsou os jesuítas e ajudou a alargar as fronteiras brasileiras com as suas expedições, mas foi acusado de crimes por outros. Myriam Ellis comenta, depois de fazer um apanhado das expedições empreendidas por esse famigerado bandeirante:

Levantou-se contra Raposo Tavares e contra os bandeirantes de São Paulo a acusação de que foram escravagistas, homens cruéis e hereges. É bom lembrar, todavia, que naquela época a Igreja e os Estados ainda não condenavam a escravidão dos negros e nem a Companhia de Jesus deixou de praticá-la e, muito amplamente, na África e no Brasil. Proclamar que os jesuítas defendiam a liberdade dos índios, em nome de um conceito integral de direitos humanos, seria hipocrisia.

É necessário, pois, colocar os bandeirantes dentro da moral de sua época e das determinantes do seu meio geográfico, econômico e social e medi-los, por comparação, com os seus maiores inimigos, os jesuítas espanhóis (ELLIS, 1970, p. 57).

Ainda que nos seja impossível e indesejável retornar ao conceito moral da época, cabe pensar no estratagema euclidiano para engendrar a sua comparação. De fato, as expedições bandeirantes, em particular as de Raposo Tavares, foram fundamentais para as definições das fronteiras brasileiras tal como as conhecemos hoje. Por outro lado, as expedições dos caucheiros não teriam como um dos resultados a expansão da fronteira peruana na Amazônia, conforme teria sido afirmado nos artigos “Conflito inevitável” e “Contra os caucheiros”, publicados em *Contrastes e Confrontos*, de 1907?

Assim como Myriam Ellis afirma que acusar os bandeirantes sem medi-los com seus inimigos jesuítas seria hipocrisia, o mesmo não valeria para comparação entre os bandeirantes e os caucheiros? Os dois grupos não utilizavam métodos “bárbaros” para levar adiante a civilização? Ou ainda, os dois grupos não seriam igualmente obnubilados? Não punham e tiravam as máscaras de selvageria conforme a situação? A oposição anacrônica entre caucheiros e bandeirantes nos leva a uma outra pergunta: quem são os inimigos dos caucheiros?

Essas questões não têm como serem respondidas a contento, uma vez que se referem a situações que são também vistas com as máscaras dos autores que sobre elas escreveram. Em sua acusação, Euclides retira a máscara de selvageria dos bandeirantes, colocando-a sobre os caucheiros. Se forçarmos o argumento euclidiano na direção oposta, poderíamos dizer que, assim como o bandeirante, o caucheiro foi brutal, inexorável e lógico, pois o seu heroísmo à gandaia seguia barbaramente os passos necessários para exploração do caucho, que tinha, como requisito prévio, a dominação da população nativa. Assim como o caucheiro, o bandeirante também foi o “homúnculo da civilização” — as pequenas batalhas enfrentadas por esses pequenos indivíduos, muitas vezes de caráter vil ou mesquinho, abriram os caminhos para que muitos povos e lugares fossem dominados por nações.

Em certa medida, podemos pensar que a argumentação euclidiana também sai criando ruínas, tal como os caucheiros e os bandeirantes faziam. Se anteriormente ele comenta que a profusão de etnias indígenas era o “final de um drama”, o “último quadro prestes a cerrar-se”, podemos ver o mesmo movimento reproduzido em sua argumentação. Em “Os caucheros” não se fala mais sobre os indígenas: eles foram ultrapassados, e reaparecem no final do texto reiterando essa imagem do quadro encerrado. Como vimos na citação de Myriam Ellis, deve-se medir os bandeirantes de acordo com os seus inimigos, os jesuítas. E como devemos medir os caucheiros? De acordo com os indígenas ou com os seringueiros? Podemos assumir que os inimigos dos caucheiros seriam os seringueiros, mas esse embate flutua, de maneira silenciosa, na prosa euclidiana. Os indígenas, que eram os inimigos dos caucheiros e dos seringueiros — inimigos da civilização, talvez — são jogados para escanteio do argumento, sendo tomados como um peso morto em uma batalha já terminada.

O artigo começa com a menção das aldeias indígenas que se acantouaram naquela região, desviando-se para a problemática exploração do caucho. Quando, finalmente, a existência dos indígenas é mencionada em *À Margem da História*, a argumentação se desvia para o rumo já estabelecido pelo próprio título do artigo. Porém, se Euclides atribuiu ao caucheiro um papel agonizante nessa parábola, há ainda um outro “corpo” agonizante que teria sido abandonado.

Se Araripe Jr. já suspeitara que o salto e o desvio são traços da prosa euclidiana<sup>7</sup>, não podemos deixar de considerar aqui que, mesmo desviando rumos que teriam sido anunciados, Euclides retoma o movimento inicial: a “variedade das cabildas”, encerrada nos primeiros parágrafos do artigo, retorna, encerrando-se e encerrando “Os caucheros”.

O encerramento do quadro dos indígenas começa com a descrição de uma situação — a observação de um cadáver em um barranco do rio. Essa descrição aparece, reciclada, em dois textos diferentes: a entrevista ao *Jornal do Comércio* de Manaus, de outubro de 1905, e em “Os caucheros”. Vejamos, inicialmente, como é a descrição da cena no *Jornal do Comércio*, para que depois possamos recompor as cenas finais de “Os caucheros”:

Duas horas antes de alcançarmos aquele ponto, tínhamos visto, atirado no barranco esquerdo do rio, num claro, entre as frecheiras, o cadáver de uma mulher, uma amauaca. Fôra, ao que colhemos depois, trucidada pelos bárbaros, que rondavam por perto numa ameaça permanente e surda (CUNHA, 1966, p. 506-507).

Nesse trecho, a cena é descrita de forma breve e apresenta-se uma explicação para a morte da índia: a ameaça dos bárbaros, que “infestavam” aquelas paragens; a visão do cadáver viria a confirmar os temores de um ataque. Suporíamos, nesse contexto, que os bárbaros seriam os indígenas, que silenciosamente e sorrateiramente ameaçavam a todos. Em “Os Caucheros”, lemos outra versão do episódio da amahuaca morta:

Num dia, de julho de 1905, quando chegava ao último *puesto* caucheiro do Purus, uma comissão mista de reconhecimento, todos os que a compunham, brasileiros e peruanos, viram o corpo desnudo e atrozmente mutilado, lançado à margem esquerda do rio, num claro entre as frecheiras. Era o cadáver de uma amahuaca. Fôra morta por vingança, explicou-se vagamente depois. E não se tratou mais do incidente — coisa de nonada e trivialíssima na paragem revolvida pelas gentes que a atravessam e não povoam, e passam deixando-a ainda mais triste com os escombros das estâncias abandonadas... (CUNHA, 1966, p. 261-2).

Se, no primeiro trecho, o assassinato foi cometido por bárbaros que ameaçavam não só a população local, mas também os viajantes, no segundo trecho, a índia tinha sido morta por vingança e o responsável pela explicação continua sem ser nomeado; a flexão verbal assume a indefinição do sujeito. Uma vez que há um motivo para o assassinato, o crime perde o seu caráter de ameaça generalizada e ganha um aspecto mais específico — poderíamos suspeitar aqui de uma tendência para colocar esse crime na conta dos caucheiros, uma vez que aquela visão, um corpo feminino mutilado e desnudo, sem que se tivesse tido sequer a intenção de escondê-lo, um *nonada*<sup>8</sup>, seria uma consequência do

<sup>7</sup> No ensaio “Dois Grandes Estilos”, escrito por ocasião da publicação de *Contrastes e Confrontos*, em 1907, Araripe Jr. (1966) conta uma parábola sobre um balanço para refletir sobre a personalidade e o estilo euclidiano: confiado em seu aparelho instrumental, Euclides se deixaria lançar por escarpas que o levam para um lugar diferente daquele que a princípio teria prefigurado. O balanço quebra, os cipós se corroem, as teorias prévias se despedaçam diante dos abismos em que se lança. A carreira no exército, a adesão ao projeto republicano, a viagem para o sertão, o trabalho como engenheiro, a viagem para a Amazônia — são todos abismos em que o escritor se lançou com saltos oblíquos, que se desviavam da seção meramente vertical.

tipo de atuação que os caucheiros tinham na floresta. Mas o quadro dos indígenas se encerra no final do texto, quando se descreve:

Num dos casebres mais conservados aguardava o último habitante. Piro, amahuaca ou campa, não se lhe distinguia a origem. Os próprios traços da espécie humana, trasmudava-lhos a aparência repulsiva: um tronco desconforme, inchado pelo paludismo, tomando-lhe a figura toda, em pleno contraste com os braços finos e as pernas esmirradas e tolhidas como as de um feto monstruoso.

Acocorado a um canto, contemplava-nos impassível. Tinha a um lado todos os seus haveres: um cacho de bananas verdes.

Esta cousa indefinível que por analogia cruel sugerida pelas circunstâncias se nos figurou menos um homem que uma bola de caucho ali jogada a esmo, esquecida pelos extratores — respondeu-nos às perguntas num regoço quase extinto e numa língua de todo incompreensível. Por fim, com enorme esforço levantou um braço; estirou-o, lento, para frente, como a indicar alguma cousa que houvesse seguido para muito longe, para além de todos aqueles matos e rios; e balbuciou, deixando-o cair pesadamente, como se tivesse erguido um grande peso: “Amigos”.

Compreendia-se: amigos, companheiros, sócios dos dias agitados das safras, que tinham partido para aquelas bandas, abandonando-o ali, na solidão absoluta (CUNHA, 1966, p. 262).

De uma índia morta e desfigurada, sem sequer ter sido enterrada, passa-se a um índio sozinho, de aparência repulsiva. Essa repulsão vinha dos traços humanos que ele apresentava. A sua linguagem era incompreensível e quase extinta. Era uma “cousa indefinível”, não um homem, mas uma bola de caucho. A imagem desse índio cuja origem não se consegue determinar funciona como o encerramento de dois quadros: o primeiro, que tinha sido anunciado anteriormente, é o dos indígenas. O segundo é o da exploração do caucho.

A solidão, a forma não humana, o som gutural mal pronunciado, e a origem indeterminada funcionam como provas de que o domínio indígena da região acabara. Usados como mão de obra, como objetos, foram deixados para trás, numa solidão estéril que acabaria por liquidá-los, sem sequer terem direito a uma cerimônia fúnebre. São como ruínas de uma avalanche destruidora que passara por ali. E mesmo essas ruínas seriam devoradas pela floresta, “desaparecendo a pouco e pouco na constrição irresistível da mata que reconquistava o seu território”<sup>□</sup> (CUNHA, 1966, p. 262).

A analogia entre o indígena e a bola de caucho alimenta o argumento euclidiano contra os caucheiros, pois desse tipo de exploração também restariam somente ruínas a serem devoradas pela floresta. Sobre essa passagem, Foot-Hardman, comenta:

Na exploração belicosa, aventureira e predatória dessa moderna sociedade dos caucheiros, uma senda devastadora transparece ao longo dos “rios em abandono” e veredas interrompidas do extrativismo, rapidamente retomadas pela floresta reinante. Euclides acusa o nomadismo dessa atividade febril e fugaz. Na “figura lastimável do aborígene sacrificado”, parece fixar seu argumento, emergindo, das “lides tumultuárias” dos caucheiros, a imagem desse seu conhecido oxímoro, o daqueles homens “construtores de ruínas” — inclusive humanas. Na passagem final, contrapõe-se a única palavra do castelhano aprendida e pronunciada por Piro — “Amigos” — ao ciclo atroz da borracha e seus senhores. Pois ao murmurá-la, o índio, num “tocante gesto de saudade, fulminava sem o saber — com um sarcasmo pungentíssimo — “os patronos daquela cadeia enlouquecida” (FOOT-HARDMAN, 2009, p. 46).

Tal como vemos no comentário de Foot-Hardman, Euclides parece fixar seu argumento na crítica à exploração caucheira, pois o nomadismo extrativista dos caucheiros resultava apenas em ruínas. Aquela cadeia enlouquecida seria destruída pela floresta, não sem antes destruir os seus escravos, os indígenas. O que parece escapar ao autor é que o texto euclidiano não faz uma acusação inocente aos caucheiros; desde “Contra os caucheiros”, estabelece-se essa personagem como híbrida — “a bravura aparatosa do espanhol difundida na ferocidade mórbida do quíchua” (CUNHA, 1966, p. 162). O nomadismo do caucheiro era um problema, mas também a sua composição misturada, e, por isso, o caucheiro era mais suscetível às intempéries do clima da floresta.

Se pudermos forçar ainda mais o argumento euclidiano e a interpretação de Foot-Hardman, vemos que as duas cenas que finalizam “Os caucheros” compõem-se de indígenas destruídos. Ou seja, a denúncia que Euclides faz da violência contra os autóctones não é somente uma denúncia, mas também uma reiteração da figuração do indígena como uma personagem destruída e destituída de um papel significante nesses eventos. Ao acusar os caucheiros, contrapondo-os aos bandeirantes, Euclides parece endossar o próprio arruinamento por eles perpetrado. A imagem de um índio desfigurado e solitário que encerra o texto é uma forma de arruinar os indígenas, relegando-lhes o papel de vítimas numa tragédia finalizada.

Sobre a mesma passagem, temos o comentário de Finazzi-Agrò: “Um indígena, mais uma vez, encontrado na Amazônia, mas um indígena sem origem certa e sem forma humana, um representante último e, ao mesmo tempo, primitivo, o produto de uma degeneração medonha de uma geração monstruosa — sobrevivente e feto” (2013, p. 224).

Os dois comentadores confundem as informações apresentadas no texto euclidiano. Enquanto Euclides não conhecia a origem daquele indígena, suspeitando de que ele poderia ser Piro, Campa ou Amahuaca, Foot-Hardman toma o nome da etnia Piro por um nome próprio e Finazzi-Agró afirma que o indígena não tinha origem certa, algo que não se poderia afirmar, uma vez que quem não conhecia a origem do outro era Euclides, mas entre desconhecer a origem e afirmar que o outro “não tinha origem certa”, há uma grande diferença.

Foot-Hardman e Finazzi-Agró não desconfiam do argumento, sorratamente sustentado por Euclides, de que os índios estavam em extinção; eram os últimos escombros que se varreriam para fora da história que começava com a migração dos nordestinos para a Amazônia. Não obstante, a floresta é figurada como uma “terra sem história”, como se previamente à ocupação dos caucheiros e seringueiros aqueles rincões fossem tão ermos que sequer poderiam ter uma história; a história só começaria com a migração: sendo assim, os indígenas estavam e estariam sempre à margem da história.

O indígena abandonado, prestes a ser tragado pela floresta, que o engoliria como mais uma ruína deixada pelos caucheiros, aponta a direção para onde teriam ido os “amigos”, ou os responsáveis por toda aquela destruição.

Na intenção de defender o extrativismo seringueiro como melhor estratégia para ocupação do sudoeste amazônico, Euclides coloca-se ao lado dos construtores de ruínas. Com efeito, são eles que encerram o artigo “Os caucheros” — e notemos que a palavra “amigos” é cognata em português e em espanhol; não são falsos amigos; mesmo que

seringueiros e caucheiros não tenham sido evidentemente colocados em combate, tinham um mesmo inimigo em comum:

Das palavras castelhanas que aprendera restava-lhe aquela única; e o desventurado murmurando-a, com um tocante gesto de saudade, fulminava sem o saber — com um sarcasmo pungentíssimo — os desmandados aventureiros que aquela hora prosseguiram na faina devastadora: abrindo a tiros de carabinas e a golpes de *machetes* novas veredas a seus itinerários revoltos, e desvendando outras paragens ignoradas, onde deixariam, como ali haviam deixado, no desabamento dos casebres ou na figura lastimável do aborígene sacrificado, os únicos frutos de suas lides tumultuárias, de construtores de ruínas (CUNHA, 1966, p. 263).

No artigo “Brasileiros”, os indígenas aparecem novamente. Pelo título do artigo, seria esperado que os brasileiros, ou seja, os seringueiros, fossem o foco de toda a prosa, mas eles aparecem sorratamente, em uma cena dramaticamente montada:

Até que, provindos do ocidente e vencendo à voga arrancada nas ubás esguias as correntezas fortes do Pachiteá, atravessaram-na de extremo a extremo e foram abordar na confluência do Pichis alguns aventureiros destemerosos.

Eram uns caboclos entroncados, de tez morena e baça, e musculatura seca e poderosa. Não eram caucheiros. A palavra remorada não lhes vibrava na fanfarrice ruidosa. Ao invés de um *tambo*, improvisaram um tejupar mal-arranjado. Não se armaram do *cuchillo*, misto de punhal e de navalha. Pendiam-lhes à cintura as *facas de arrasto*, longas como as espadas.

Aperceberam-se sem ruídos para empresa e penetraram, vagorosamente, na floresta...

Não se conhecem as peripécias da entrada temerária, que foram sem dúvida excepcionalmente dramáticas. Os *cashibos* têm no próprio nome a legenda de sua ferocidade. *Cashi*, morcego; *bo*, semelhante. Figuradamente: sugadores de sangue. Ainda nos seus raros momentos de jovialidade aqueles bárbaros assustam, quando o riso lhes descobre os dentes retintos do sumo negro da palmeira chonta; ou estiram-se de braços, acaroados com o chão, as bocas junto à terra, ululando longamente as notas demoradas de uma melopéia selvagem.

Atravessaram, indenes na bruteza, trezentos anos de catequese e ainda são a tribo mais bravia do Ucayali.

Mas ao que se figura não pulsearam com vantagem o vigor dos novos pioneiros.

É que o bárbaro sanguinário tinha pela frente, enterreirando-o, um adversário mais temeroso, o jagunço.

Os recém-vindos eram brasileiros do Norte (CUNHA, 1966, p. 276).

Em “Os caucheros”, a estratégia euclidiana invertera o foco esperado da comparação entre caucheiros e seringueiros. Aqui esses dois grupos aparecem no mesmo texto, mas não são comparados diretamente; mais uma vez, vemos a estratégia diplomática de Euclides delineando-se não para a guerra ou para a invasão. Pelo Ocidente (vindos da mesma direção da civilização), os seringueiros entraram na floresta sem ruído, vagorosamente, assentando-se em seus postos de trabalho, sem nobres personagens, sem grandes histórias ou batalhas memoráveis, sorratamente civilizando a floresta. Não há que se combater os peruanos; não se estabelece nem textualmente um combate entre seringueiros e caucheiros: na sua fúria bárbara, os caucheiros engendram a própria ruína.

Por outro lado, assim como o caucheiro, o seringueiro também se tornaria um “homem perpetuamente arredio dos povoados”, solitário, abandonado nos seringais pelo poder público, sujeito aos desmandos de um patrão, mesmo que fosse um coadjuvante na

grande empresa de exploração da seringa. Esse regime semiescravo, essa solidão, esse afastamento do pago de origem, não seria uma forma de homiziar o seringueiro como um foragido da civilização? Os dois grupos são relegados a um trabalho solitário e distante dos centros urbanos, sem qualquer apoio das instituições estatais e sujeitos à lei do mais forte.

Observemos, além disso, que Euclides não menciona a relação entre seringueiros e indígenas, como se os migrantes do nordeste não tivessem se misturado. A mistura entre caucheiros e indígenas, principalmente através dos raptos de mulheres que aconteciam nas correrias é mencionada pelo brasileiro, mas é curioso que os seringueiros tenham entrado na história com uma mestiçagem prévia (explicitada em *Os Sertões*), mas sem uma mestiçagem posterior ter sido sequer aventada.

Se, em “Os caucheros”, as batalhas entre indígenas e caucheiros são encenadas, em “Brasileiros” Euclides finalmente tece uma aproximação entre o seringueiro e o índio. O contato entre os Cashibo e os recém-chegados vem descrito não como um combate sangrento, ou como correria, mas de outra maneira: “pulsear”, “enterreirar” — os dois verbos aludem à possibilidade de um combate. “Pulsear” faz referência à uma queda de braço, mas também à observação, sondagem; “enterreirar” pode significar briga e atrito, mas também significa transformar em terreiro, limpar, predispor favoravelmente. Ou seja, a queda de braço entre seringueiros e Cashibos passa pela transformação de um lugar que antes era o “quintal” dos indígenas em um terreiro dos seringueiros; ou por uma sondagem em que os indígenas verificariam a vantagem e a força dos recém-chegados.

Mesmo que o combate entre indígenas e seringueiros fosse mais tácito do que intempestivo, quando o foco era os caucheiros, os indígenas eram “os mais interessantes aborígenes” e agora são descritos como “bárbaros sanguinolentos” e “sugadores de sangue”. Percebe-se, assim, que a selvageria, seja ela indígena, seringueira ou caucheira, é acentuada de acordo com uma conveniência argumentativa. Se, em “Os caucheros”, a máscara de selvageria é colocada ou retirada de acordo com a necessidade, mas ainda vemos um fundo “civilizado” nesse tipo étnico, em “Brasileiros”, os caucheiros são tão bárbaros que extrapolam os limites da própria barbaria. Os indígenas, em “Os caucheros”, são barbaramente trucidados ou escravizados, exemplares interessantíssimos de um quadro a se encerrar; em “Brasileiros”, são bárbaros e selvagens e devem ficar temerosos diante do inimigo mais forte que se instalou em suas terras.

Enquanto a viagem para o sertão foi impulsionada por uma proposta jornalística, de denúncia, um trabalho não-governamental, que permitiu que Euclides da Cunha não acatasse as premissas estatais como modelo de sua prosa, a viagem para a Amazônia aconteceu em outros moldes: sendo um funcionário do Ministério do Exterior, sua incumbência era produzir documentos que ajudassem no estabelecimento da fronteira, defender o Brasil, não só a sua política, como a concepção que rege uma pátria e se impõe aos seus (futuros) cidadãos. Sendo assim, por mais que ainda se encontre um tom de denúncia, de inclusão dos sertanejos-seringueiros no conjunto de cidadãos brasileiros, é necessário separar, fragmentar, dividir, discernir e distinguir a pátria da não-pátria; distinguir os invasores (os caucheiros) e indistinguir aqueles que não pertenceriam nem à pátria brasileira nem à pátria peruana: os indígenas.

Os críticos da obra euclidiana, como vimos até agora, enebriados com a prosa do autor, parecem sucumbir ao seu enleio, e acatar o silêncio desconcertante do autor sobre a questão indígena. Leandro Tocantins, por exemplo, chega a afirmar:

Foi o contato lúdico com a Amazônia que lhe ampliou a visão histórica da América do Sul, levando-o a incursões sensacionais no campo da História e do Direito Público sul-americano. Ele não é somente o “mártir da paisagem”, ele também não é, na viagem ao Purus, o beato da história junto ao beato da natureza. Tudo passado a limpo pela sua inteligência e sensibilidade, a terra, os índios, a humanização da paisagem, a conquista dos espaços pelos primeiros exploradores da riqueza natural. Tudo é visto com amor franciscano: a água, a mata, as árvores, o céu, o sol, a chuva, até as estrelas de que tanto necessitou para seus cálculos astronômicos. E o seringueiro, o caucheiro, a quem defendeu, em piedade humana e justiça cristã, com a mesma veemência de um profeta bíblico (TOCANTINS, 1985, p. 16).

Como vemos na citação acima, os críticos euclidianos permanecem na superfície do argumento do autor, sem assumir os efeitos que essa própria argumentação reitera. Como se poderia deslocar do argumento defendido em “Os caucheros” e “Brasileiros” – e, por extensão – em *À Margem da História*, a política fronteira ali endossada? Quando Leandro Tocantins alega que Euclides teria “passado a limpo” a paisagem amazônica, devemos subentender que passar a limpo é efetivamente o que ele faz: retira a rasura, o erro, joga para margem do texto as falhas e as quebras que se proliferavam com a colonização. Piedade humana e justiça cristã para caucheiros e seringueiros? Talvez uma piedade humana para os seringueiros que, não obstante, figuram presos na floresta, escravos de uma dívida e de um sistema que os excluía, mas, ao mesmo tempo, agentes de uma grande empresa que os deixaria abandonados. Para os caucheiros, extinção, morte, finalização e, claro, o argumento de que seu sistema de extrativismo é inadequado para ocupação da floresta. Para os índios um amor franciscano? Somente se imaginássemos que esse amor apregoasse a sua expulsão de seus territórios tradicionais, sem os considerar como potenciais cidadãos de uma nação que se constituiria ali.

Se lemos a obra amazônica de Euclides desconsiderando os efeitos perversos que a definição de uma fronteira implica, estamos desconsiderando a dimensão política de sua obra, e endossando o seu silêncio sobre os povos indígenas. Devemos assumir que a constituição de uma nação engendrou sempre os malefícios do nacionalismo e, por conseguinte, a limitação de um espaço segundo os moldes nacionais: limita-se o seu uso e aqueles que o utilizam.

Como nos diz Stradelli: “tem-se o número das vítimas dos civilizados, mas o número dos indígenas é um segredo que só a floresta pode revelar” (STRADELLI, 2009, p. 188). As histórias dessas personagens indígenas são histórias de massacres: tanto na proliferação dos casos de violência, contribuindo para a reprodução desenfreada do jogo entre civilização e barbárie (que aumenta a própria barbárie, como nos diria Taussig (Cf. TAUSSIG, 1984, p. 467-497)), quanto no apagamento discursivo dessas mesmas personagens.

Se a literatura não é somente o que se fala, mas também o que se cala, uma leitura antimimética poderia apontar para uma subversão da sucessão contínua entre barbárie e civilização presente em *À Margem da História*, onde quem definitivamente fica à margem é a população indígena da Amazônia.

O artigo “Um povo extinto” denuncia a catástrofe do contato entre civilização e indígenas. Inscrever os indígenas como extintos (mesmo que não o sejam), não seria uma forma de ratificar a ausência dos indígenas na composição da sociedade brasileira? Não haveria um deliberado e conveniente apagamento dessa população? Nesse sentido, o coro dos que extinguem os indígenas é vasto: Raul Pompéia, Inglês de Sousa e Euclides da Cunha são exemplos que vimos aqui, e esse coro ainda ganha a segunda voz dos críticos, que ao invés de subverter essa voz que grita um apagamento (e também apaga), endossam-na.

Por outro lado, se lermos o que não foi escrito ficamos diante de uma retrospectiva desconcertante do apagamento das populações indígenas no processo de construção da nação brasileira. Enquanto Taussig aponta o xamanismo como uma possível subversão da dicotomia entre civilização e barbárie, em Euclides, a destruição indica o que, no sentido, também é destruído: os selvagens. Talvez devêssemos ler representações da nação, como *À Margem da História*, não “como convergência e sim como dispersão. Tão importante quanto o que ela inscreve, é o que ela rasura. Enumera falências e carências do outro, o bárbaro, sem mencionar as do narrador letrado”<sup>8</sup> (ANTELO, 2010, p. 68).

A escolha por encerrar o quadro dos indígenas, feita no início do artigo “Os Caucheros” não deixa de ser doentia e triste. Pois assim como os “amigos” do indígena partiram, também aquele grupo do qual o narrador faz parte partirá, deixando para trás não só aquele indígena Piro, Campa ou Amahuaca, mas todos esses grupos, amontoados no canto de um quadro que deveria ser substituído por outro. O narrador assume uma perspectiva nacional que regia a concepção daquelas fronteiras; os índios não eram considerados cidadãos e, por isso, seriam deserdados da civilização que se construiria ali.

A construção da civilização não poderia ser separada da construção de ruínas. Para a definição da fronteira, as populações indígenas deveriam desaparecer, o que torna os construtores da civilização — bandeirantes, caucheiros e, por que não?, seringueiros — construtores de ruínas. Para que a superfície da floresta se tornasse parte do país, apodreceriam, em um outro canto dessa cena, os restos de quem a povoava antes.

Na superfície, os conflitos estão apaziguados, os caucheiros passaram e dão lugar a um povoamento “civilizado”. Mas no avesso desse quadro, Euclides, um triste poeta pelo avesso, como ele mesmo se define<sup>8</sup>, parece ter contribuído com um discurso potente e destruidor, possível, inclusive, na significação da palavra “avesso”: “desviar, afastar, repelir; voltar as costas” — que é o que ele faz com os indígenas.

## REFERÊNCIAS

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Dois Grandes Estilos (*Contrastes e Confrontos*). In: CUNHA, Euclides. *Obra Completa*. volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966. p. 83-100.
- \_\_\_\_\_. Dois vulcões extintos — Raul Pompéia e Euclides da Cunha. In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra Crítica de Araripe Jr.*, volume IV. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1966, p. 291-299.
- ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. 2a edição revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

<sup>8</sup> “Discurso de Recepção na Academia Brasileira de Letras” (CUNHA, 1966, p. 207).

- BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. 2a edição revista. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERNUCCI, Leopoldo M. *A Imitação dos Sentidos: prógonos, contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Discurso, ciência e controvérsia em Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. Pôrto: Liv. Chardron, 1909. 309 p.
- \_\_\_\_\_. *À Margem da História*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa de Euclides da Cunha*, volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966. p. 223-288.
- \_\_\_\_\_. *Contrastes e confrontos*. Prefácio de José Pereira de Sampaio (Bruno). Pôrto: Emp. Litteraria e Typographica, 1907. xxiii, 257 p., 18 cm.
- \_\_\_\_\_. *Contrastes e confrontos*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa de Euclides da Cunha*, volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Os trabalhos da Comissão Brasileira de reconhecimento do Alto Purus". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa de Euclides da Cunha*, volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966, p. 504-508.
- \_\_\_\_\_. *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- ELLIS, Myriam. A presença de Raposo Tavares na expansão paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 9, p. 23-61, 1970. Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV009/Media/REV09-02.pdf>>. Acesso em novembro de 2016.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. A origem em ausência: a figuração do índio na cultura brasileira. In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Entretempos, mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 187-234.
- FOOT-HARDMAN, Francisco. Mundos extintos: as poéticas de Euclides e Pompéia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Euclides da Cunha*, ns. 13-14, Instituto Moreira Salles, 2002.
- \_\_\_\_\_. A Amazônia como voragem da história: impasses de uma representação literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, no. 29, janeiro- junho de 2007, pp. 141-152.
- \_\_\_\_\_. A poética das ruínas n'Os Sertões. In: BERNUCCI, Leopoldo M. (org.). *Discurso, ciência e controvérsia em Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 117-124.
- \_\_\_\_\_. *A vingança de Hileia - Euclides da Cunha, a Amazônia e a Literatura Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo (org.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- NODARI, Alexandre. "Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia". In: *VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), 2007. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>>. Acesso em abril de 2016.
- POMPEIA, Raul. *Uma Tragédia no Amazonas*. Núcleo de Educação a Distância/Universidade da Amazônia. Belém, s.d.
- \_\_\_\_\_. Um povo extinto. *Sopro*, n. 85, março de 2013, p. 4. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n85.html>>. Acesso em setembro de 2014.
- REYNA, Ernesto. *Fitzcarrald, el rey del caucho*. Lima: Taller Grafico de P. Barrantes, 1942.
- SOUSA, Inglês de. *O Missionário*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- STRADELLI, Ermanno. *Lendas e notas de viagem – a Amazônia de Ermanno Stradelli*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TAUSSIG, Michel. Culture of Terror-Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture. *Comparative Studies in Society and History*. Cambridge, v. 26, n. 3, jul. 1984, p. 467-497.
- \_\_\_\_\_. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TOCANTINS, Leandro. "Euclides da Cunha na Amazônia". *Folheto comemorativo dos 80 anos de Euclides da Cunha no Acre*. Rio Branco: Governo do Acre, 1985.

VIANNA, Maria Aparecida Barbosa. *Crônicas de Raul Pompéia: um olhar sobre o jornalismo literário do século XIX*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

**Recebido em 30/04/2017. Aprovado em 05/06/2017**

**Title:** *The indigenous people in À Margem da História*

**Author:** *Camila Bylaardt Volker*

**Abstract:** *This paper explores the indigenous people images in À Margem da História, by Euclides da Cunha, specifically on the papers "Os caucheiros" and "Brasileiros". First, we made a brief abstract of stories that leave the indigenous people out of their plot, and then we analyse how the Euclidian argument sustain the inevitable extinction of the Amazon Indigenous people.*

**Keywords:** *Euclides da Cunha. Amazon. Indigenous people.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201787-94>

## ESCREVER “NO GRAU ZERO” COM A LUZ. SOBRE A SEMIOLOGIA BARTHESIANA DA FOTOGRAFIA

Leda Tenório da Motta\*

Rodrigo Fontanari\*\*

**Resumo:** Este artigo pretende apresentar a semiologia barthesiana sui generis da fotografia, que, por hipótese, parece se fundar nas mesmas prerrogativas da escritura do grau zero. Trata-se de delimitar o caráter excepcional da estética em Barthes, que se ampara na ética por força mesmo da responsabilidade pela “moral da forma” reivindicada pelo semiólogo a toda e qualquer linguagem.

**Palavra-Chave:** Semiologia. Grau zero. Neutro. Fotografia. Roland Barthes.

### DA ESCRITURA

Aceite ou não, a fotografia, como ensina a própria etimologia da palavras, é uma escrita. Da raiz grega *phosgraphiein*. O termo nasce da justaposição de dois elementos *phos* ou *photo*, que é “luz”, e *graphiein*, que significa tanto marcar, desenhar, quanto registrar. Assim, o gesto de fotografar é, literalmente, antes de tudo, segundo a lição mesma da palavra: marcar, registrar ou desenhar a luz. Ousaria dizer que, diante de uma foto, não se está tão longe do que se pode entender, nos próprios termos do semiólogo e crítico literário e cultural francês, Roland Barthes, por escritura. Aliás, é como nota a *maître de conférences* na Universidade Picardie Jules Verne, Jacqueline Guittard, buscando compreender a fotografia na obra barthesiana, em sua tese de doutorado sob a direção de Eric Marty, na Universidade de Paris VII: a foto não é, para Barthes, um simples “ornamento”, mas serve “como modelo de escritura” (2004, p. 10).

Aliás, sabe-se que, mesmo se voltando desde sempre às belas-letas, o crítico não temeu se debruçar também sobre o assim chamado mundo dos “baixos repertórios” que são os *mass media*, desde os meados dos anos de 1950, quando começa a redigir suas crônicas que originaram o volume bastante conhecido intitulado *Mitologias*. Tendo ainda consagrado vários dos seus ensaios à fotografia, sobretudo a partir dos anos de 1970, quando, então, se abre para a *aventura* da escritura sobre vários fotógrafos-artistas, como Bernard Faucon, Daniel Boudinet, Richard Avedon, entre outros. Além de ter publicado, como se sabe, em 1980, *A Câmara clara – nota sobre fotografia*.

Apresente-se a noção barthesiana de escritura. É em seu livro de estreia, *O grau zero da escritura*, de 1947, mostrando a ruptura entre o clássico e o moderno, que Barthes propõe questionar a literatura do ponto de vista de sua história formal. Por isso mesmo, não se trata aí de uma busca por compreender o estilo de determinada época ou escritor, mas de observar a forma que nasce da escritura, isto é, do encontro entre a língua e o estilo, cujo produto é inteiramente

---

\* Pesquisadora do CNPq nível 1. Doutora em Semiologia Literária pela Universidade de Paris VII – Denis Diderot. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: [ltmotta@pucsp.br](mailto:ltmotta@pucsp.br).

\*\* Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. E-mail: [rodrigo-fontanari@hotmail.com](mailto:rodrigo-fontanari@hotmail.com).

resultado da escolha do escritor, que joga com signos da linguagem e faz, portanto, de sua escritura o entrelaçamento entre as escolhas feitas na horizontalidade do sintagma (língua) e na verticalidade do paradigma (estilo). Portanto, é a própria linguagem que está em jogo. A língua é uma “natureza”, um “horizonte”, um “limite”, uma “linha”, um “reflexo sem escolha”. Já o estilo caracteriza-se por aquilo que advém da “mitologia pessoal e secreta do autor”, como um “produto de um surto”, um “fenômeno de ordem germinativa”, uma “transmutação de um Humor”, aquilo que tem “origem biológica”.

A passagem da literatura à escritura vem acompanhada da crescente tomada de consciência do peso da linguagem pelos modernos, que logo percebem que, se posicionar perante a linguagem, é também se posicionar perante a História, pois a linguagem arrasta uma “intenção social”, perpassada através das suas escolhas. Tanto é que em *Aula*, a fala inaugural de Barthes para a cadeira de Semiologia Literária no Collège de France, ele lembra seus ouvintes de que “em cada signo dorme este monstro: o estereótipo: eu não posso falar sem trazer comigo aquilo que se arrasta na língua” (1980, p. 15) Afinal, como já apontava em *O grau zero da escritura*, “a escrita não é absolutamente um instrumento de comunicação, não é uma via aberta por onde passariam somente uma intenção de linguagem” (2004, p. 17).

Assumindo o formalismo estrutural ao mesmo tempo que questiona a exigência de engajamento político sartriano, Barthes coloca em evidência uma preocupação essencial reivindicada desde sempre por ele enquanto crítico-escritor: a exigência da responsabilidade do autor pela sua forma, pela “moral da forma”. Nas palavras de Roland Barthes, “a escolha do domínio social no seio do qual o escritor decide situar-se na Natureza de sua linguagem” (2004, p.14).

É, aliás, em torno dessa suposta responsabilidade da forma que o escritor busca se libertar da servidão de sua linguagem, pois ao transformar a literatura em forma-objeto, é que se encontrariam então coerentemente reconciliados o testemunho histórico e a representação ideológica, que faz do escritor um funcionário da linguagem e transforma a literatura numa espécie de fala social. Estabelece-se assim uma nova relação entre o escritor e a sociedade, em que suas linguagens estão reciprocamente desvinculadas.

Portanto, a escritura como forma de literatura visionada por Barthes se diferencia das escritas políticas e do estilo literário para se dedicar a uma forma-objeto e não mais a uma consciência. Dessa perspectiva, a escritura é antissocial. Não incide sobre uma sociedade, mas sobre a linguagem, desativando-a, numa parada, numa suspensão.

Colocando a palavra escritura de par com a expressão “grau zero”, Barthes sinaliza seu desejo de encontrar uma brecha na linguagem, que, utopicamente, a torne “sem marca”, uma “escritura branca”. E o caminho encontrado foi então o de dar à linguagem o direito de adentrar em uma espécie de contracomunicação, isto é, a recusar a própria linguagem, ou melhor, a buscar por sua “suspensão”. O “grau zero” representa a abertura para uma nova linguagem, que serve para pensar a literatura para além da língua e aquém da história.

## DA FOTOGRAFIA

Ora, não se está longe do próprio fazer do fotógrafo, ao menos quando o analisamos da perspectiva da semiologia barthesiana. Vendo a imagem fotográfica como um fundo de linguagem, o fotógrafo, tal como o escritor – ainda que trabalhando com substâncias diferentes (o texto constrói-se a partir de palavras e a fotografia por linhas, superfícies, matizes) –, é também um sujeito entrelaçado entre a linguagem da fotografia e o seu estilo; entendendo por estilo, “um certo ‘tratamento’ da imagem sob a ação de seu criador e cujo significado – estético ou ideológico

– remete a uma certa ‘cultura’ da sociedade que recebe a imagem. [...] é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, dentro de uma certa medida, o que ele pensa” (BARTHES, 1990, p. 13), escreve em seu ensaio publicado na revista *Communication* datado de 1961 e intitulado “A Mensagem fotográfica”.

Nesse mesmo ensaio, Barthes revela um “paradoxo fotográfico” que, segundo seu olhar, se fundaria na coexistência de duas mensagens, aquela que é da ordem do análogo fotográfico: uma mensagem sem código; e a outra codificada, que se referiria a “‘a arte’, ou tratamento, ou a ‘escritura’, ou a ‘retórica’ da fotografia” (1990, p. 14). Desconfiando da imagem fotográfica, sobretudo, da fotografia jornalística, Barthes alerta: trata-se de “um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas e ideológicas [...] essa mesma fotografia não é apenas percebida e recebida, é lida, vinculada, mais ou menos conscientemente, pelo público que a consome, a uma reserva tradicional de signos” (1990, p. 14).

Talvez a passagem da escritura como literatura e a crítica-semiótica da fotografia em Roland Barthes, seu inter cruzamento, torne-se mais evidente apresentando dois capítulos do livro *Mitologias*. Esse livro oferece um novo modelo de abordagem dos meios de comunicação, através de uma sofisticada desmontagem de suas operações discursivas, graças à qual mostrou que as mídias querem naturalizar a cultura, fazendo passar por inocentes suas palavras. Trata-se, na verdade, de uma espécie de inventário da ultrassignificação dos signos midiáticos de uma França do início dos anos de 1950. Interessa ainda apontar que o olho crítico-semiótico de Barthes denuncia o fotógrafo por detrás de sua lente que se imagina mais bem preparado do que o observador desarmado.

Apresentem-se, brevemente, esses capítulos, de outros tantos, dedicados à fotografia. Um intitulado “Fotos-choque”, em que Barthes elabora uma crítica a uma exposição realizada na galeria do museu d’*Orsay*, cujo título é também “Fotos-choque”. E o outro, “A Grande Família dos Homens”, também dedicado a uma outra exposição vinda dos Estados Unidos, onde recebera o título *The Family of Man*.

Em “Foto-choque”, Barthes observa que, dentre todas as fotos vistas e entrevistas, pouco há de fotos que seriam capazes de nos chocar realmente. Tanto é que o semiólogo se apressa em dizer que elas não têm nada de chocante, pois “não produzem o menor efeito sobre nós”, uma vez que o fotógrafo “quase sempre trabalhou de forma exagerada o horror que propõe” (2006, p. 106-107). E por isso mesmo, essas imagens não “desorientam”; estamos reduzidos ao estado de pura linguagem, dispensando “o espectador de assimilarmos profundamente o escândalo da imagem” (2006, p. 107), arremata, por fim, Barthes.

Essas fotos equivalem a “comidas sintéticas” (expressão do próprio Barthes): o fotógrafo, num movimento em vão, tenta enquadrar todo o horror do ocorrido. E nessa tentativa o signo pleno se esvazia de significação, pois “não basta que o fotógrafo nos signifique o horrível para que o sintamos”, apressa em notar ainda Barthes (2006, p. 106).

Já em “A Grande família dos homens”, visitando essa outra exposição fotográfica, Roland Barthes logo percebe que o objetivo da exposição era o de demonstrar por meio das imagens fotográficas que existe uma “grande família dos Homens”, uma “comunidade humana fraterna” e, portanto, “mostrar a universalidade dos gestos humanos na vida cotidiana de todos os homens de todos os países do mundo: nascimento, morte, trabalho, saber, jogo impõem por toda parte os mesmos comportamentos” (2006, p.176).

No entanto, na prática, sabe-se bem que não existe essa fraternidade. É em torno dessa negação da realidade que gravita toda operação mitológica. Para camuflar essa realidade, o mitólogo trabalha com duas manobras distintas e, ao mesmo tempo, complementares: vendo tudo como universal, o que serve para camuflar as particularidades, e natural, o que serve para

afugentar o que ao invés de ser natural é cultural. Não há outro caminho para se fazer passar realmente a ideia de uma verdadeira família dos Homens.

O discurso das imagens gira aí em torno de um ideal humanista de que a “condição humana” seria a mesma para todos. Postula-se uma falsa igualdade que ignora a contingência histórica, que passa por cima das diferentes experiências de vida dos diferentes exemplares da “humanidade”.

Diante dessa leitura crítica das fotos apresentadas nessas exposições, e voltando às páginas de *O grau zero da escritura*, vê-se, nesses dois fragmentos de *Mitologias* anteriormente apresentados, um Barthes espantado diante do inflacionamento do signo fotográfico, já bastante distanciado de seu utópico “grau zero”, isto é, de uma forma puramente “indicativa” ou “amodal”, reivindicada à literatura e agora, de certo modo, desejada também para o signo imagético, que, como vimos, também pode se enveredar pela “forma optativa ou imperativa”, para não dizer ainda “patética”, para continuar a usar os próprios termos de Barthes, ao situar o que diferencia a natureza da escrita “branca” ou “neutra” de outras escrituras (2004, p. 65).

## EM BUSCA DO GRAU ZERO DA IMAGEM

Se por um lado pode-se dizer que é em torno do conceito de neutro que converge todo pensamento barthesiano (Cf. Motta, 2011); por outro, é a apreciação da literatura transformada em escritura que se torna o modelo cardinal para pensar as outras artes. Tudo isso possibilita insistir na ideia de que Roland Barthes não estava se debruçando sobre objetos tão distintos no momento de passagem de *O grau zero da escritura* para *Mitologias*, ou ainda da linguagem da literatura aos códigos midiáticos, pois são as noções de escritura e a análise semiológica, que, no fundo, permitem pensar a história dos signos da literatura e a crítica à fotografia. Ambos ofícios podem, em qualquer tempo, serem tomados de assalto pela “expansão dos fatos políticos e sociais”, produzindo, dessa maneira, um outro tipo de “scriptor” e de fotógrafo, “situado a meio caminho entre o militante e o escritor [ou o fotógrafo]”, cuja obra “em si é um ato”, e que produz “uma imagem ideal de homem engajado”, fazendo crer que “a linguagem de lugar privilegiado tende a se tornar o signo suficiente de um engajamento”(2004, p. 23).

Não parece ser um equívoco estender as prerrogativas barthesianas de escritura também ao universo do fotógrafo, a ambos é reivindicado a responsabilidade da “moral da forma”. A pergunta que resta fazer é a seguinte: como se realizaria, afinal, essa “moral da forma” no plano da escritura fotográfica?

Talvez a resposta mais assertiva esteja em sua autobiografia assinada em terceira pessoa do singular, intitulada *Roland Barthes por Roland Barthes*, mais especificamente na entrada “Ideologia e estética”. O semiólogo abre o verbete sinalizando que ideologia é “o que se repete e consiste”. E, para ele, uma saída possível é a estética, cuja função seria “fornecer as regras de um discurso indireto e transitivo (ele pode transformar a linguagem, mas não exibe seu domínio, sua consciência)” (2003b, p. 120).

Essas últimas linhas do verbete não causam estranheza aos leitores que conhecem um pouco da obra barthesiana e sabem da influência de Bertolt Brecht, uma das primeiras paixões de Barthes, concomitantemente, com os romancistas do “grau zero”. O que chama a atenção de Barthes em direção ao teatro de Brecht é a “distância”, que resulta numa contenção da dramaticidade do narrador, visto que se estabelece um tipo de disjunção entre o ator e o afeto a que seu corpo deve ser tomado.

A distância é, no limite, aquilo que, nesse estilo de representação, desativa a mola dramática por meio de cenas de relato; não se representa o acontecido, mas, simplesmente, conta-o. Em “Por

que Brecht?”, ensaio de 1955, Barthes elenca as lições que tira do teatro brechtiano, uma delas parece conduzir à “moral da forma”, que é a recusa em “incutir um conteúdo revolucionário em formas antigas”, pois, “na obra de Brecht, não é a política que se junta, bem ou mal, às formas antigas; é ao contrário, a paixão política que irradia a ponto de criar um instrumento dramático (o *Episierung*, o teatro épico) totalmente adaptada à sua vontade de transformação” (2007b, p. 148).

É com o teatro de Brecht que Barthes parece aprender a desconfiar da excessiva teatralidade do sentido nas representações, pois suas cenas têm a estranha capacidade de não pender a nenhum de seus extremos: nem da comoção; nem da não-comoção. Permanecem em seu entre. Identifica-se com o personagem, no entanto, busca-se uma posição intermediária, entre esses dois extremos, conduzindo o espectador a uma identificação com o personagem, para, logo depois, retirá-lo de seu conforto e fazê-lo questionar e julgar a situação.

Se, em larga medida, é da acusação da excessiva teatralidade do sentido que se funda toda obra teatral de Brecht, é possível pensar também que é em torno dessa mesma acusação, no plano da imagem fotográfica, que gira a última “Nota” de Barthes sobre fotografia publicada em vida, *A Câmara clara*. Não só porque, aos olhos da semiologia barthesiana, a fotografia “parece mais próxima do Teatro”, mais especificamente, do “teatro primitivo” (1984, p. 53-54), mas porque os operadores conceituais através dos quais as fotos são aí separadas, a saber, *studium* e *punctum*, vão denunciar, agora no plano fotográfico, aquela mesma teatralização do sentido.

Apresentem-se, como mais vagar, esses operadores. O termo *studium* deriva do latim *studare*, que não significa, de saída, “estudo”, mas de uma “aplicação a algo”, de “gosto por alguma coisa”. Ele pode até ser, para Barthes, atravessado por alguma emoção, mas será sempre um empreendimento sem acuidade ou gume, passará sempre pela “mediação sensata de uma moral ou de uma política” (1984, p. 45). O *studium* refere-se àquilo que é estudado para comover.

Já o *punctum* é um substantivo tirado do verbo latino *pungere*, pungir, ferir com objeto pontiagudo, picar, espicaçar. É o verbo do substantivo ponta, ponta aguda. Esse substantivo a que dá origem é nestes termos traduzido por Barthes no fragmento 10: “picada, pequena incisão, pequena mancha, pequeno corte, lance de dados” (1984, p. 46). As representações fotográficas são consideradas pungentes, quando nelas não se vê nenhum engajamento, nenhum saber, nenhuma cultura, ou seja, não vão além delas mesmas, cognitivamente, ou ainda para dizer com Barthes reafirmando a noção de *punctum*, o “aceno da realidade intratável” (1984, p. 175).

O *punctum* reverbera, no limite, uma representação silenciosa e tanto mais aguda, vindo visar um vasto quadro das fotografias que se traduzem costumeiramente em palavras, um sentido que escapa e não pode ser recuperado por nenhuma linguagem ou para nenhuma outra linguagem.

Ora, em termos práticos, basta pensar o *studium* que acena por exemplo – dentre outras inúmeras fotos citadas e ou mostradas no livro – na imagem do repórter fotográfico, o holandês Koen Wessing, cobrindo uma insurreição na Nicarágua, em 1979. Ele fotografa, num campo deserto, mãe e filha que “deploram aos brados a prisão do pai”, escreve Barthes, para então, em seguida, entre parênteses, citar a frase de Baudelaire, “a verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da vida” (1984, p. 41-42). O que o fotógrafo dá a ver é a histeria – compreendida, por Barthes, em referência ao teatrólogo e não ao campo da psicanálise freudiana –, o excesso de teatralidade da cena.

Em contraposição, para evocar a noção de *punctum*, é suficiente voltar os olhos àquela foto de Richard Avedon, “William Casby”, 1963, em que Barthes está encafifado com a impressão dessa imagem, cujo sentido é puro. Nessa foto, “a essência da escravidão é aqui colocada a nu” (1984, p. 58), assinala Barthes. E, se essa foto de Avedon “causa muita impressão, é porque “o objeto fala, induz, vagamente, a pensar”. Noutras palavras ainda, pode-se dizer que esse rosto de

William Casby faz “refletir” e surgir “um sentido – um outro sentido que não a letra” (1984, p. 62), reflete Barthes.

Nesse ponto, a crítica-semiológica de Barthes remonta aquele mesmo olhar de *Mitologias* em “fotos-choque”, já que se aprende com ele que, desde então, a foto revela o “escândalo da literalidade e a verdade da arte”. A “literalidade” de uma foto é entendida como uma imagem capaz de apresentar o “escândalo do horror e não o horror propriamente dito” (2006, p.108 ); enquanto a “verdade da arte” refere-se à capacidade das artes de produzir a catarse crítica: momento do ininterpretável (depois disso nada a dizer), que não se pode nem transcender, muito menos regressar. Em *A Câmara clara*, tudo isso é resumido assim: “subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (1984, p. 62).

Ora, o termo *pensativa* conduz estas reflexões ao livro do estudioso em midiologia Régis Debray, sobretudo, em seu livro significativamente intitulado *Regard Pensatif* [Olhar Pensativo], que, partindo das mesmas notas barthesianas mencionadas acima, lembra que é na “coerção que exerce sobre o olhar que eu a [subversão] encontro”. E que, portanto, o que na imagem punge, perturba ou, simplesmente, toca “não decorre nem do sensacional, nem da pura geometria, mas de um pensamento tornado sensível” (2002, p. 15). A imagem fotográfica como uma “forma que pensa” ou ainda que faz pensar.

Se o *punctum* pode redeclarar o grau zero é porque esse conceito é, em larga medida, o grau zero da escritura fotográfica, na medida em que se refere à procura de Barthes em “designar o oco do sentido”, através da recusa “à obra de toda ‘solidificação’ semântica”, esse “objeto tendencial” que é o “não sentido”, ou o “grau zero do sentido”, que, por comodidade, é, aqui, renomeado para o campo da imagem de “o grau zero da imagem”, para designar então essa incapacidade da linguagem em fechar sobre a experiência fotográfica, como um entrave à significação. Esse entrave flerta, ao mesmo tempo, no plano da imagem, com o gesto suspensivo a que o escritor e crítico literário francês Jean-Pierre Richard nomeia de “grau zero da presença” (2006, p. 17), que, por sua vez, se correlaciona com a ideia da não-teatralização do sentido.

## POR UMA ESTÉTICA BARTHESIANA DA IMAGEM

Todo esse passeio pela obra de Barthes em que se entrelaça o olho crítico-semiológico de Barthes em relação à escritura e à fotografia, mostra que sua semiologia da imagem recusa as significações demais simples e as afecções demais brutais. Como já assinalado no prefácio de *Ensaio crítico* datado de 1964, “ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por função exprimir o inexprimível: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda tarefa da arte é de *inexprimir o exprimível*” (2007a, p. 22).

Importa ainda dizer que a concepção estética de Barthes só pode fundar sua verdade em algum tipo de escapada do caráter “fascista” da língua, de seu “obrigar a dizer” (1980, p.14), como ousou pronunciar em *Aula*.

A prova estética de que o “grau zero da imagem” é possível na arte fotográfica talvez esteja na obra do fotógrafo francês Lucien Clergue – uma figura desconhecida entre nós, mas de enorme importância na França, até porque foi um amigo e colaborador de Picasso –, mais precisamente, em sua obra *Linguagem das areias*, que Barthes prefaciou. O trânsito do homem na terra deixou grafados rastros sobre a areia que foram eternizados nas chapas sensíveis pelo olho atento do fotógrafo, despertando estas notas no texto: “A obra de Lucien Clergue não quer forçosamente ‘dizer alguma coisa’, mas sem menor dúvida, *quer dizer*, e por isso toca”. Nelas, nota ainda Barthes, “não há ‘um’ sentido; há sentido” (2005, p. 236-237).

É preciso explicar um pouco mais esses termos. Isso não quer dizer que não haja aí significação, mas como num terceto japonês, o haikai, ela não passa de um “querer-dizer”, de um “aceno breve” ou, simplesmente, de um “apelo ao sentido”. É esse “apelo ao sentido” que suscita a estética barthesiana. Afinal, a todas as artes – verbais ou não – lhes compete apenas um não-dizer, que é todo o contrário do nada dizer, da recusa em dizer, mas um dizer que não se quer fechar num significado último e se mantém suspenso, nomeado, com maiúscula, a partir de 1978, de o *Neutro*.

O Neutro é operador conceitual que, pouco a pouco, ganha importância no pensamento barthesiano, englobando o grau zero do início de seus escritos. Esse operador é definido assim por Barthes: “aquilo que burla o paradigma, ou melhor chamo Neutro tudo o que burla o paradigma” (2003a, p. 16). O Neutro desfaz, portanto, anula o binarismo do paradigma, recorrendo a um terceiro termo. Esse conceito barthesiano vem ao encontro da “moral da forma” da escritura, na medida em que consiste, por um lado, num “modo de procurar – de modo livre – meu próprio estilo de presença nas lutas de meu tempo”; e, por outro, no plano da ética, o Neutro é também “assumir a responsabilidade”, através de uma “escolha pela tangente” ou da “não-escolha”, que seria “o alhures da escolha, o alhures do conflito do paradigma” (2003a, p. 20).

Como um antídoto à teatralidade ou à Histeria de toda e qualquer linguagem – incluso aí a do fotógrafo –, o operador denominado Neutro torna-se o valor ético de toda estética barthesiana, pois a responsabilidade pela “moral da forma”, que é anunciada, desde 1947, nestas linhas de *O Grau zero da escritura*, já reivindicava uma nova forma de escritura, uma escritura branca, neutra, que “realiza um estilo de ausência, que é a ausência ideal do estilo” (2004, p. 66). Assim, nesse “modo negativo” de escritura, continua por notar Barthes, “as características sociais ou míticas de uma linguagem ficam abolidas em proveito de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento guarda toda sua responsabilidade sem acobertar-se de um engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence” (2004, p. 66).

Enfim, o ensinamento que permeia toda semiologia barthesiana pode ser talvez bem resumido nos mesmos termos encontrados em seu ensaio *Aula*. Descortina-se aí que todo combate contra o código se faz em seu próprio interior, “não pela mensagem” que transmite, mas, “no jogo das palavras” de que é “teatro” (1980, p. 17).

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *Imagem e moda*. Tradução de Ivone C. Bernadetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno; Pedro de Souza e Rejane Janowitz. São Paulo: Difel, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Óbvio e obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.
- DEBRAY, Régis. *Regard pensif*. Paris: Éditions de la Différence, 2002.

GUITTARD, Jacqueline. *Roland Barthes: la photographie ou l'épreuve de l'écriture*. 2004. Tese (Doutorado em Historie et Sémiologie du texte et de l'image). Université de Paris VII- Denis Diderot, 2004.

MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2011.

RICHARD, Jean-Pierre. *Roland Barthes, dernier paysage*. Paris: Verdier, 2006.

**Recebido em 05/01/2017. Aprovado em 15/06/2017**

**Title:** *Writing in the "zero degree" with the light. On Barthes' semiology of photography*

**Authors:** *Leda Tenório da Motta e Rodrigo Fontanari*

**Abstract:** *This article aims to present the suis generis Barthes' semiology of photography. It seems to be based on the same zero degree scripture prerogatives. This is to define the exceptional character of aesthetics in Barthes, which sustains an ethics under the same responsibility for "moral of the form", claimed by semiotician to any language.*

**Keywords:** *Semiology. Zero degree. Neuter. Photography. Roland Barthes.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201795-114>

## EXPERIÊNCIA URBANA E ROMANCE DE FORMAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE: UM ESTUDO ANALÍTICO DE *FIEL*, DE JESSÉ ANDARILHO

Marcus Rogério Salgado\*

**Resumo:** *Fiel* é um híbrido contemporâneo de romance social com romance de formação, no qual são apresentadas paisagens sociais e ritos de passagem característicos da vida urbana. O objetivo do presente artigo é entender as relações entre forma estética e experiência urbana no âmbito dos processos sociais encenados em uma obra importante da chamada Literatura Periférica.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea. Romance social. Romance de formação. Literatura marginal-periférica.

*Fiel*, publicado em 2014, é o livro de estreia do escritor carioca Jessé Andarilho. Elaborado, em grande parte, durante as viagens diárias do autor pelos trens de subúrbio da Central do Brasil e tendo um celular como suporte, nele desenha-se um híbrido de *romance social* com *romance de formação* contemporâneo, e, sob tal condição anfíbia, desenrola-se o processo conflituoso de desenvolvimento do protagonista, marcado por ritos de passagem característicos do grupo social ao qual se encontra vinculado.

O romance de formação pode ser definido como a narrativa do processo de desenvolvimento biológico e ontológico de uma personagem no interior do grupo social de que ela faz parte. É comum, ainda, que, no início da trajetória da personagem, verifique-se algum tipo de desalinhamento parental, ao qual estará ligado o afastamento da família para o cumprimento de seu mito pessoal. O processo de desenvolvimento é longo e conflituoso, a partir de colisões repetidas contra a ordem social estabelecida. A força do atrito é tanta que acaba por reintegrar, ao término da jornada, a personagem no interior da ordem social, ocupando nela um novo papel ou posição sistêmica.

Segundo Marianne Hirsch, o romance de formação diria respeito a narrativas que lidam com conceitos motrizes como “desenvolvimento, educação, aprendizado, iniciação e juventude” (HIRSCH, 1979, p. 295). Além disso, o romance de formação carrega, desde o nome, uma ambivalência pela qual “ele é ao mesmo tempo ativo e passivo, sugerindo ao mesmo tempo tanto o processo de educação que é descrito nesses romances como o produto que toma *forma* à medida que se desenvolve a partir de si mesmo e em resposta a fatores externos” (HIRSCH, 1979, p. 295).

O romance de formação teria, entre outros, os seguintes traços identitários: a) “focaliza em uma única personagem” (HIRSCH, 1979, p. 296); b) “narrativa do crescimento e desenvolvimento de um indivíduo em uma ordem estabelecida” (HIRSCH, 1979, p. 296); c) ao mesmo tempo que cresce e se desenvolve, o protagonista é “incapaz

---

\* Doutor em Ciência da Literatura (UFRJ). Professor Adjunto de Literatura Brasileira da UFRJ. E-mail: [marcussalgado@gmail.com](mailto:marcussalgado@gmail.com)

de controlar seu destino ativamente” (HIRSCH, 1979, p. 297); d) a sociedade, com sua organização opressiva e excludente, é “o antagonista do romance e vista como a escola da vida, um *locus* para a experiência” (HIRSCH, 1979, p. 297); e) o romance de formação é uma “história de aprendizado, e não uma biografia integral” (HIRSCH, 1979, p. 297), razão pela qual apresenta apenas os fatos importantes para esse aprendizado; f) “é concebido como um romance didático, que educa o leitor apresentando o aprendizado do protagonista” (HIRSCH, 1979, p. 298).

Encontram-se, de fato, tais traços em *Fiel*. O romance é a narrativa do processo de transformação de Felipe em Fiel – ou seja: de garoto habilidoso no esporte e nos estudos a perigoso membro do tráfico de drogas. As condições socioambientais são forças coercitivas de seu destino pessoal, já que o protagonista é criado no interior de uma família cuja disfuncionalidade não é aparente, mas que se revela em fim de contas não apenas com o divórcio entre os pais como também pelo afastamento progressivo entre estes e o filho. O ponto de culminância desse jogo de equívocos familiar é quando a mãe de Felipe descobre que o cultuado chefe do tráfico em Antares é ninguém menos que seu filho. Liberto dos últimos vínculos morais que o mantinham em uma espécie de condição mascarada, ele pode, enfim, viver seu mito pessoal.

Ao longo do caminho, o conhecimento sobre os homens e as coisas é obtido dolorosamente, por meio de contatos empíricos que deixam impressões em relevo em sua psique. Cuspido para fora da engrenagem do crime, resta-lhe, enfim, posição à margem da margem, em uma invisibilidade que o transforma, como viciado em *crack*, em *homo sacer*. A possibilidade de reinserção na ordem social se esboça na cena final, quando o vendedor ambulante de bananadas deixa com o combalido protagonista um pacote do produto para que ela possa se virar novamente, pressionado entre o acaso e a necessidade.

Portanto, é possível afirmar que, em sua estruturação narrativa, *Fiel* trabalha, em um contexto e com técnicas ficcionais da contemporaneidade, o tema da formação – e é aqui que torna-se manifesta parte de sua especificidade. No entanto, ao focalizar um protagonista profundamente enraizado em um dado meio social, *Fiel* rompe, dessa forma, com o modelo tradicional de romance de formação, que, como frisava Wilhelm Dilthey em seus estudos pioneiros sobre o gênero, encontrava-se diretamente ligado à cultura burguesa do individualismo. Neste sentido, o protótipo do *Bildungsroman* pertenceria à literatura alemã, com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe: “a história da formação de um filho de burgueses que vai ascendendo por meio da arte e que, através de diversas aventuras, entra na alta sociedade” (DILTHEY, 1978, p. 323). Genuíno artefato do cenário finissecular setecentista, *Wilhelm Meister* será decisivo para o desenvolvimento do romance de formação na literatura europeia do século seguinte. O papel desempenhado por esse texto de Goethe na genealogia do *Bildungsroman* é decisivo, porém não exclusivo ao longo do tempo. No século XX, expandem-se as margens que determinam o enquadramento do romance de formação, de forma a fazer surgir em suas páginas não mais heróis burgueses, e sim complexas paisagens sociais. Por conta disso, é possível afirmar que ocorre uma dupla ruptura em *Fiel*: primeiramente, no desvio do paradigma textual do gênero romance de formação, abrindo o foco de forma a registrar não apenas a trajetória individual do protagonista, como também toda uma paisagem social; depois, em relação à perspectiva do realismo histórico (hegemônica no

romance social dos séculos XIX e XX), vez que cabe falar aqui muito mais em *interpelação do real* do que em representação, pelo menos em seu sentido clássico.

Neste artigo, também focalizaremos como alguns ritos de passagem que se verificam na paisagem social do livro acabam por constituir o próprio cerne do conflituoso processo de desenvolvimento do protagonista. Os ritos de passagem podem ser definidos como “passagens fundantes” (ABRAMOVICH, 1985, p. 10), e, sob tal condição, são vivências que “preparam para outro momento, que dão início a uma nova etapa, onde as exigências, compromissos, respostas e perguntas passam a ser outras” (ABRAMOVICH, 1985, p. 10). Essas “experiências marcantes de travessia de alguma ponte especial” (ABRAMOVICH, 1985, p. 10) marcam pontos de viragem na trajetória pessoal de Felipe/Fiel, que, com eles, não apenas se desprende de condutas e rotinas, como também aceita e incorpora novas possibilidades em relação a seu destino individual, aberto às circunstâncias do coletivo. Como frisa Durkheim, “os ritos são maneiras de agir que nascem no seio dos grupos reunidos e que são destinados a suscitar, ou melhor, a manter ou a refazer certos estados mentais desses grupos” (DURKHEIM, 1996, p. 38). Nas sociedades complexas da contemporaneidade, os ritos são frequentemente deslocados do âmbito do sagrado para o do profano, que é onde passam a ser vividas as experiências de “efervescência coletiva” (DURKHEIM, 1996, p. 224-225) que caracterizam processos psíquicos em horizonte grupal como a festa e o ritual religioso. Seguindo esse quadrante teórico, dos ritos trabalhados em *Fiel* serão focalizados neste artigo especificamente a pichação, o baile e a vida na rua. A presença desses elementos tratados em sua verdadeira condição de rito de passagem mostra como *Fiel*, enquanto protótipo de um tipo contemporâneo de romance de formação, caracteriza-se por figurar a escrita como modo de interpelação do real.

Além disso, como resultado do deslocamento da cultura da arte para o que o urbanista e pensador colombiano Armando Silva chama de “cultura antropológica” (SILVA, 2014, p. 15), *Fiel* apresenta, em lugar de cenografias físicas, o que poderíamos chamar de paisagens sociais, no interior das quais desempenham papel de destaque as três práticas ora analisadas. Ao focalizar um protagonista profundamente enraizado em um dado meio social, *Fiel* rompe, dessa forma, com o modelo tradicional de romance de formação, que, como frisava Wilhelm Dilthey em seu estudo pioneiro, encontrava-se diretamente ligado à cultura burguesa do individualismo. Ocorre, portanto, uma dupla ruptura em *Fiel*: primeiramente, em relação à perspectiva realista, vez que cabe falar aqui muito mais em *interpelação do real* do que em mimesis do mesmo; depois, no tocante ao desvio do paradigma textual do gênero romance de formação, abrindo o foco de forma a registrar não apenas a trajetória individual do protagonista, como também toda uma série de paisagens sociais. Nessas paisagens sociais, em que se desenrolam os três ritos de passagem (a pichação, o baile e a vida na rua), deslocam-se corpos que, por sua condição de periculosidade à ordem estabelecida ou de vulnerabilidade social, apresentam-se como “alteridades invasivas” (BUTLER, 2015, p. 58) ao olhar de parte dos habitantes da urbe: o pichador, o funkeiro e o catador de latas. É característica das *alteridades invasivas* provocar na sensibilidade embotada da sociedade de controle de massas reações que podem ir da reflexão sobre a política econômica que lança os corpos em posição sistêmica mais frágil à precariedade econômica até o praguejamento cósmico, passando pelo

“prazer, raiva, sofrimento, esperança” (BUTLER, 2015, p. 58) que suas presenças provocam. A bem da verdade, por mais que, para muitos, sejam consideradas incômodas e invasivas, suas presenças estão sempre a interpelar os habitantes da urbe a respeito da alteridade enquanto experiência estruturante da vida social, desmascarando, no seio do cerrado individualismo urbano e de sua cultura narcísica baseada na ostentação de sinais portáteis de prestígio (ativadores de dinâmicas de exclusão ou inclusão), a “proximidade indesejada dos outros e das circunstâncias que estão além do nosso controle” (BUTLER, 2015, p. 58).

## 1. A PAIXÃO DE GRAFAR

Um dos temas culturais que *Fiel* apresenta em suas páginas é a pichação. É importante entender que quando *Fiel* refere-se à pichação, não se inclui aí o grafite. Ambos são linguagens urbanas e podem ser enquadrados na categoria mais ampla das inscrições; no entanto, cada uma dessas linguagens apresenta princípios semióticos e estratégias de circulação distintas: poder-se-ia dizer que o grafite tem a figura por unidade básica, ao passo que para a pichação esse papel é desempenhado pela letra. O grafite já passou por um processo de museificação, com a incorporação de obras como as de Basquiat, Bansky ou mesmo Os Gêmeos no interior do campo das artes plásticas, gerando mostras institucionalizadas e relações produtivas de oferta e demanda na documentação museológica e no mercado de arte que lida com manifestações contemporâneas de arte urbana. A pichação permanece envolta por uma aura maldita, para a qual leis como a 12.408, de 25 de maio de 2011 (que proíbe a pichação e a comercialização de tintas em spray para menores de dezoito anos e ratifica as sanções anteriormente previstas pela lei 9.605, de 1998, que criminalizou sua prática) colaboram decisivamente.

O acesso a essa linguagem urbana faz parte do ritual de transformação de Felipe em Fiel.

Na mesma noite em que usa uma arma pela primeira vez, faz um rolé com Juninho, que “estava indo para uma Reu, onde se *reúnem* os pichadores em Coelho Neto” (ANDARILHO, 2014, p. 35). Na reunião, “descobriu que a pichação estava muito além do que imaginava. Muito além de rabiscos em paredes” (ANDARILHO, 2014, p. 36). Tratava-se de uma expressão gráfica urbana, capaz de mobilizar, por meio da paixão de grafar, “professores, médicos, mulheres e até mesmo policiais” (ANDARILHO, 2014, p. 36), reunidos pela troca de ideias e pela circulação de cadernos com suas *tags* (espécie de assinatura individual ou coletiva).

Na reunião em Coelho Neto, Felipe fica sabendo que a pichação envolve não apenas o ato de grafar, mas também uma certa habilidade performática, já que os grafemas são realizados em altos edifícios e, para tanto, é necessário escalar marquises, muros, quando não pontes, viadutos etc. Além disso, os pichadores são mestres na arte deambulatória, esparramando sua marca pelos mais diversos pontos do corpo da cidade. Como fica provado na criativa reunião em Coelho Neto, a pichação também envolve formas de sociabilidade.

Comparativamente com a experiência que Felipe tivera no mesmo dia (manusear uma arma pela primeira vez), a pichação apresentou um caráter francamente terapêutico: Atol e Felipe saem da reunião em Coelho Neto e, tocados pela paixão de grafar, “andaram pelas ruas colocando suas marcas nos muros de pedra” (ANDARILHO, 2014, p. 37). A iniciação na pichação que Atol proporciona a Felipe funciona como contra-irritante à áspera experiência ocorrida anteriormente. Vale ressaltar que, pela positividade implicada na experiência com a reunião, entre uma e outra não há qualquer nexo de causalidade. Portanto, Jessé Andarilho reforça, desse modo, sua intenção de despertar atenção para o que pode haver de ação afirmativa implicada em atos normalmente vistos com grande preconceito pelo senso comum – caso, sem dúvida, da pichação.

Não deixa de ser irônico o cenário do encontro de pichadores: em seu nome, o bairro homenageia o escritor beletrista Henrique Maximiano Coelho Netto, príncipe dos prosadores brasileiros, a quem mais tarde Lima Barreto referir-se-ia como “o sujeito mais nefasto que tem aparecido em nosso meio intelectual” (BARRETO, 1956, p. 189) e contra quem os modernistas assacariam impiedosa campanha de oposição. Curiosamente, Coelho Neto seria talvez o primeiro autor brasileiro a registrar casos de balas perdidas na cidade do Rio de Janeiro. Em seu hoje quase esquecido *O morto*, encontramos passagens como as que seguem, narrando a vida na cidade do Rio de Janeiro em 1893, quando da Revolta da Armada:

Às 11 e meia da manhã, depois do almoço, folheava um livro, quando ouviu o primeiro tiro muito surdo, longínquo – um barulho como o que faz um carro rolando por uma ponte, mas, pouco depois, foi como um raio, uma estralada medonha e a claraboia partiu-se, houve um pavoroso estrepito de vidros quebrados em toda a casa como se uma bomba tivesse estourado ali dentro e, ia levantar-se quando viu o cozinheiro aterrado, tartamudeando: que estavam a cair balas na cozinha, e nas telhas havia um trepidar estranho como de granizo em borrasca. (COELHO NETO, 1912, p. 104).

Ou ainda:

Caminhava com vagar, o espírito disperso, quando ouvi o retumbante ribombo de um disparo, ao longe, e outro logo em seguida e outros sucessivamente. Era o canhoneio no mar, eram os fortes que atiravam respondendo à artilheria possante do couraçado; e houve como um pasmo entre todos: homens paravam procurando orientar-se na direção dos tiros, outros amiudavam os passos, e os disparos continuavam, ora distanciados, ora próximos, às vezes com um estrepito seco como o de um canhão que estala e voa em estilhas.

Pouco a pouco o povo foi-se tornando indiferente, as fisionomias readquiriram a serenidade calma; e os estampidos reboavam sem descontinuar, vivíssimos, formidáveis. Havia trepidações como se o solo tremesse e a vida corria alegremente, tranquilamente, na preocupação ambiciosa da fortuna com o ruído do enxame que trabalha e zumba. (COELHO NETO, 1912, p. 111-112).

Como ressalta Peter Burke, os nomes dos logradouros públicos estão ligados a uma trama da “memória social ou cultural” (BURKE, 2005, p. 3). Essa, no entanto, “é uma prática mais visível no nível da rua, permitindo que os transeuntes leiam a cidade no sentido literal e no metafórico a um só tempo” (BURKE, 2005, p. 3) – afinal, “a história se revela a céu aberto da mesma forma que nas bibliotecas, e ruas podem ser lidas como livros, ao menos pelos pedestres” (BURKE, 2005, p. 3).

Coelho Neto é um bairro afastado na zona norte. É cortado pela avenida Brasil, na qual já encontramos exemplares múltiplos de pichação em prédios abandonados, passarelas etc, numa disputa de audácia entre os grupos pichadores. É um longo trajeto até se chegar ao bairro. Os muros das metrópoles acumulam uma espessa película de gás carbônico emitido pelos escapamentos de carros, ônibus e motocicletas. A película se pespega aos muros como um *spray* negro, maculando continuamente as superfícies do espaço urbano. Os olhos não percebem diretamente a camada de *spray* vinda dos veículos, salvo quando ela os irrita ou torna-os congestionados; percebem, contudo, os efeitos desta camada de *spray* sobre as paredes, a cobrir com seu monocromatismo o espaço urbano, a deglutir vorazmente o concreto e o mito moderno de sua invencibilidade, a vestir a paisagem urbana com um manto bordado em coagulações de metais pesados.

Testemunho da degradação ambiental irreversível que marca a aventura humana pelo planeta azul depois da Revolução Industrial, esta camada de carbônico *spray* preto que as superfícies fixam e os pulmões aspiram em agonia (morte para uns e outros) contribui para intensificar a aura apocalíptica que por vezes reveste nosso tempo e nos torna céticos, quando não cínicos. Há mais de dois séculos a expressão *céu plúmbeo* deixou de ser linguagem poética: poluição é seu nome.

Sobre a camada inicial de *spray* pespega-se outra, que não é emitida pelos escapamentos de veículos e nem sempre é preta, mas que também deve sua existência ao século XVIII, quando começam os estudos e experimentos para a fabricação do *spray* em aerossol. Deflagrada por um pino (como as granadas), ao se fixar sobre a parede esta segunda camada de partículas com alta mobilidade tende a sobrepor linhas verticais esguias à geometria não-euclidiana e fractal dos muros manchados pela poluição.

Quando vista de perto – na confusão quotidiana de nossos itinerários determinados pela organização do espaço em função do capital –, esta segunda camada de compostos voláteis parece organicamente agregada aos resíduos dos gases de escape fixados nos muros da cidade, numa estranha conexão micro-ambiental, como se um e outro desde sempre estivessem ali juntos, seu crescimento interdependente como certas culturas agrícolas que não prescindem de outras para o desenvolvimento pleno. Ao rés-do-chão, parecem assim amalgamadas, fundidas por partículas de chumbo. De perto, os olhos as percebem como ruídos, formas abortadas pela maquinaria aleatória da realidade, poluição.

Os itinerários estão trespassados de muros. Delimitam não apenas o que está dentro e o que está fora, o que é público e o que é privado, como também delimitam e delineiam, com rara precisão imagética, a ideia de propriedade. O olhar diante do muro. Um muro na multidão de muros pelos quais os olhos passam em todos os itinerários, entre automóveis, ônibus, motocicletas e outros corpos cujos itinerários são mais ou menos controlados pela mesma busca pela produção e acumulação de riqueza. Um diante do outro: observador e muro. O muro – como quase todos os muros da cidade – é recoberto por uma camada de partículas originárias de gases de escape a que se sobrepõe outra camada, de linhas verticais esguias. À medida que aumenta a distância entre observador e muro, o mal-estar gerado pela confusão visual e a gritante sensação de degradação irreversível do meio-ambiente começam a ser dominados pela percepção de que as linhas verticais, assim, vistas de longe, insinuam letras, letras altamente estilizadas, distorcidas,

escorridas, verticalizadas como a própria cidade que carrega dentro de si os muros e os homens, corpos e cabos de fibra ótica.

No deslizamento dos olhos de uma letra a outra, a percepção de que esta segunda camada de partículas tende a se organizar no espaço como cifra, expressão de um código hieroglífico, já que entre uma e outra deslizam não apenas os olhos como dança também um fio tênue de sentido. O ruído subitamente é percebido como informação e inominável cumplicidade se estabelece entre o observador e o agente anônimo que fixou aqueles signos sobre o muro: embora talvez nunca viessem a se encontrar *vis-a-vis*, completara-se entre eles o processo de comunicação tendo o espaço urbano como suporte. No caos do meio-ambiente degradado pela poluição ambiental e das inscrições interpelatórias que a ele se sobrepõem, um sintagma liberado pelo spray no deserto aleatório do real encontrou seu receptor e o processo de comunicação se estabeleceu e se realizou. O observador reconheceu a fala do Outro. O observador reconheceu como informação aquilo que antes descartava como ruído.

Por entre a multidão de muros escorrem os passantes: por entre a argamassa desliza a massa. No “jogo de opacidades e transparências que compõem a cidade” (ELIAS, 1989, p. 24) e na fala do Outro o observador reconhece unidades mínimas de significação; neste processo, reconhece o Outro por e em sua fala. Como bem sintetiza Peter Sloterdijk, “lá onde se deve escolher em relação a um coletivo entre comunicação vertical (ofender) ou comunicação horizontal (adular), existe algo que se deve chamar de problema objetivo de reconhecimento” (SLOTERDIJK, 2002, p. 38). Reconhecimento: saber ler a fala do Outro. O incômodo provocado pelos signos cifrados, a que o observador lia como ruído, poluição; as cifras verticais o ofendiam, mereciam seu desprezo. Subitamente, com a aquisição cognitiva da experiência de reconhecer o Outro através (sim, no corte) de sua fala, o observador passa a reconhecer o ruído como informação e reconhece o Outro como existente, já que até então pagara seu desprezo com o não reconhecimento de qualquer possibilidade de informação naquilo que julgava e catalogava como ruído.

“Reconhecimento recusado chama-se desprezo”, diz Sloterdijk (2002, p. 39). Aquelas linhas verticais fixadas em *spray* preto sobre os muros degradados da metrópole parecem, de fato, propulsionadas não pelo gás comprimido das latas de tinta mas pelo desprezo acumulado e convertido em ato. Aquelas linhas crípticas desprezam o desenho urbano, ao qual, de pronto, se sobrepõem, interferindo objetivamente no espaço público; aquelas linhas violentas, negando-se a meramente sublinhar o projeto urbanístico hegemônico do capital, optando por rasurá-lo, e, neste processo, acabam por desprezar a própria arquitetura como meio de dotar de sentido o espaço urbano; aquelas linhas escorridas desprezam os cânones da caligrafia, da poesia visual e do sistema da arte sempre ávido a catalogar, reificar e multiplicar em série o desprezo e qualquer forma de interferência gráfica sobre o eixo-realidade; desprezam a ideologia da ordem e do progresso que presidiu o processo de urbanização em *terra brasiliis* e que pretende, desde então, posicionar entes e seres em lugares previamente designados pelo poder econômico em conjunção com a lei (a palavra escrita que se reivindica *erga omnes*) – já que os agentes responsáveis pela multiplicação assimétrica dessas linhas também desprezam os cadernos e as folhas em branco que as instituições de ensino lhes oferecem. Aquelas

linhas desprezam a própria ideia de propriedade, não apenas em suas prerrogativas filosóficas como em suas consequências jurídicas.

A cidade é um polvo. São abraçados por seus tentáculos muros, prédios, massas. Para se movimentar no interior de seu corpo de pontes e viadutos são necessários meios de transporte que, por sua vez, emitem compostos voláteis que se agregam aos muros. Esta primeira camada de *spray* pespegada aos muros da realidade é residual e aleatória, resíduo arqueológico da dinâmica das massas convertidas em força de trabalho e riqueza; geologia do artifício, os padrões que ao acaso formam são a prova irrefutável da lógica aleatória do encontro das partículas. A esta primeira camada sobrepõe-se uma segunda, que é a das linhas verticais detonadas por pinos (como as granadas) no topo de latas de *spray*. Esta segunda camada não é aleatória, é antes manifestação do desejo e da paixão (a paixão de grafar) e explora conscientemente a dinâmica dos encontros.

Esta segunda camada que se pespega aos muros da realidade é habitualmente denominada pichação e à prática de grafar signos nestes muros da realidade, que delimitam sua propriedade, dá-se o nome de pichar.

O gesto essencial de grafar/inscrever estabelece convergência possível entre os atos da escrita e da pichação, esboçando uma ponte pela qual se pode operar esta travessia intersemiótica. De antemão, é consciente a decomposição que se opera aqui sobre a palavra escrita, despida à condição primeva de gesto e potência, marcada pela urgência do tempo e pela reivindicação de espaços na memória coletiva: riscar é arriscar. No gesto fundador de grafar/inscrever, podem encontrar-se, portanto, escrita e pichação: em ambos manifesta-se “uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma” (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

A despeito da impopularidade e mesmo da ilegalidade padecidas pela pichação, é inegável o caudal de especulação estética nela implícito, percebido, rapidamente, no contexto do *design* urbano. Disso fazem prova publicações como *Ttsss – A Grande Arte da Pixação em São Paulo* (organizada pelo pichador Toni e recheada com panegíricos assinados pelo jornalista Xico Sá e pela socialite e dublê de artista plástica Pink Weiner) ou a mostra *Pisho Xodô* na Casa das Rosas (com material gráfico, vídeo e oficina aproximando caligrafia japonesa e pichação). O mesmo vale para o surgimento na economia informal de subprodutos ligados à pichação, do *streetwear* aos vídeos em que são registradas as famosas disputas de audácia que tanto atraem a mídia, sobretudo em seu lado negativo, com a morte de pichadores, acidentes etc. É possível que certo *hype* produzido em torno da pichação corresponda a um processo de esvaziamento ideológico da mesma, à maneira do que ocorreu com a museificação do grafite – sobre o qual pode-se afirmar que “o elemento ameaçador e sublime há muito perdeu a potência e se transformou numa mera grandeza estética; ele oferece aos seus consumidores amostras bem-vindas de declínio no monstruoso” (SLOTERDIJK, 2002, p. 47).

De qualquer forma, algumas ações polêmicas mostram que a pichação também pode ser uma forma de questionamento do campo artístico, pela qual a força da transgressão se manifesta no paradoxo de uma manifestação cultural desafiar frontalmente a ordem vigente a ponto de tornar-se ilegal, atraindo para seus praticantes o

estigma do vandalismo. Vale lembrar, neste sentido, as intervenções realizadas na Bienal de Arte de São Paulo de 2008, que chegou a ter seu segundo andar totalmente pichado em protesto liderado por cerca de quarenta pichadores contra o conceito da exposição, que, por orbitar em torno da ideia de vazio, optara por fechar o segundo andar, não utilizado naquele ano. O incidente gerou consequências legais para os pichadores envolvidos, incluindo as acusações de formação de quadrilha e danos ao patrimônio público. Poucos meses antes, em junho de 2008, o jovem Rafael Augustaitiz (conhecido como Pixobomb) apresentou como trabalho de conclusão de curso na Escola de Belas Artes uma intervenção coletiva envolvendo cerca de quarenta pichadores, que realizaram um verdadeiro assalto semiótico à faculdade, pichando paredes dos corredores e das salas de aula, escadas etc. Houve reação violenta por parte dos seguranças da Escola de Belas Artes e a polícia prendeu o estudante e alguns participantes da intervenção. Em 2010, a Bienal convidou os pichadores para exporem em uma parede do prédio, sem, contudo, permitir o uso de spray, ao que se seguiram palestras e debates sobre o tema, sendo certo que, para evitar maiores polêmicas, a curadoria optou por uma abordagem documental da pichação. Isolados em um espaço que esterilizava e mergulhava em assepsia museológica os princípios da pichação enquanto “fenômeno de livre expressão urbana” (SILVA, 2014, p. 13), um grupo de pichadores quebrou os protocolos e optou por grafar sobre uma obra do artista plástico Nuno Ramos; embora conduzidos à delegacia, o autor da obra preferiu não registrar queixa contra o grupo, limitando-se, enfim, ao restauro da mesma. Não se pode esquecer, ainda no mesmo ano, do episódio da galeria Choque Cultural, quando um grupo de pichadores fez uma intervenção violenta em uma exposição de grafiteiros, o que revelou a existência de uma disputa incontornável, mesmo no plano estético, entre pichadores e grafiteiros, com a opção deliberada dos primeiros em se manterem ligados pela prática do terrorismo cultural, dissociados de qualquer vínculo com o sistema da arte. Sua tangência polêmica com os campos do design e das artes plásticas não deve ser subestimada, bem como o fato de os pichadores concentrarem seus grafemas em espaços característicos da modernidade: metrópoles edificadas pelo capital que já começam a apodrecer antes de atingirem a maturidade, com seus não-lugares planejados para desagregar a conjunção humana por meio da estética pseudo-funcionalista (de um minimalismo tão hegemônico e monocromático como desumano, criando máquinas de morar máquinas), seus espaços abandonados e malditos onde o capital não medrou e o gás carbônico e a tinta se fixam sobre as superfícies em vertiginosa decadência.

Assim, em relação à pichação é inegável que, ao mesmo tempo que o dado sociológico tende a se impor, ressurge sempre a dimensão estética do fenômeno, para cujo entendimento é imprescindível perceber os atos de grafar, inscrever e (ar)risca não apenas enquanto modalidades de (des)articulação do signo verbal no espaço público com consequências políticas e jurídicas – sendo possível iluminar o objeto à luz das práticas textuais propostas pela caligrafia e pela poesia gestual de, com permanente atenção para o que tais práticas possam contribuir, no plano ontológico, enquanto possibilidades latentes de libertação do gesto de grafar –, mas, sobretudo, enquanto possibilidades latentes de desalienação e libertação da própria escrita, do próprio ato de escrever e inscrever-se no corpo social.

De qualquer forma, em vista da contemporaneidade do tema proposto e das premências do saber transdisciplinar inerentes a quem se aventura a entender as novas imbricações entre processos semióticos e subjetividade política que proliferam nas práticas sociais das tribos urbanas (no caso, os pichadores), o gesto essencial de grafar é aqui compreendido como uma paixão – mais especificamente uma “paixão pelo real” (ŽIŽEK, 2003, p. 20), conceito tomado de empréstimo ao filósofo esloveno Slavoj Žižek, que o desenvolveu em *Bem-vindo ao deserto do Real!* Assim, a pichação e outras práticas sociais nas quais é patente esta paixão pelo real, se por um lado não chegam a atingir a consistência ontológica desejada e acabam por inevitavelmente se desviar do confronto com o Real – redundando no que Sloterdijk chama de “micro-anarquias” (SLOTERDIJK, 2002, p. 22), quando não são cooptadas por sistemas como o da arte e o da literatura; por outro, podem vir a constituir-se como inegáveis formas de resistência cultural (uma micro-anarquia no sentido positivo), produzindo não apenas devires sígnicos como efetivamente embriões de novas subjetividades políticas por vir.

Compreender os códigos destas novas práticas sociais que se articulam a partir de unidades verbais mínimas é uma tarefa revestida da máxima urgência. Num momento em que, como frisa Sloterdijk, a cultura letrada se encontra em condições de desvantagem relativamente às “forças indiretas de formação” (SLOTERDIJK, 2000, p. 46), faz-se urgente entender novos códigos de comunicação icônico-verbais postos em circulação para que seja possível prefigurar situações propiciatórias de transformações palpáveis (ainda que transversais) sobre a ordem social estabelecida.

Os grafismos são compostos por unidades estéticas formais mínimas (que são os grafemas) e constituem-se, eles próprios, unidades mínimas de significação política. A disputa entre os pichadores é por uma hegemonia temporária e precária – mas desintegradora – sobre os membros do mesmo grupo; ou seja: com essas disputas de posições e de hegemonias temporárias, estamos novamente nas águas do individualismo mais glacial, destituído, inclusive, de consciência de classe. Tais práticas tampouco parecem convergir para a consciência de classe encarada como objetivo deflagrador, vez que trata-se, sem dúvida, de uma disputa política que se realiza no âmbito daquilo que Jacques Rancière chama de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 7) – partilha que implica tanto “participação em um conjunto comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 7) como, inversamente, “a separação, a distribuição dos quinhões” (RANCIÈRE, 1995, p. 7). Paradoxalmente, a repressão dos poderes públicos garante à pichação uma radicalidade de expressão que é francamente política, a partir do momento em que sua prática implica na ilegalidade. Mantida essa radicalidade de expressão, a pichação corre um duplo risco: se por um lado o ingresso da pichação nos domínios do que poderíamos chamar de “arte ilegal” gera uma posição ambivalente no imaginário social, por outro, talvez essa permanência à margem consiga provocar relativa imunidade à cooptação pela arte institucionalizada, fugindo às tentativas de reificação e à possibilidade de tornar-se um mero comentário visual, espécie de dispositivo refrigerante ou anestésico para os olhos em uma metrópole semioticamente poluída. Há nisso, sem dúvida, um gesto que carrega potência política.

Entre a preocupação com a forma da letra (o significante), a dificuldade do ato de grafar (ato ilegal e que, quanto maior a dificuldade de execução, tanto maior o prestígio

do pichador) e a disputa entre os grupos de pichadores por visibilidade (que implica em relações de destaque e de respeito), resiste na pichação a ideia de uma ocupação questionadora do espaço público, transformado, por sua vez, não mais em lugar da experiência, e sim em mercadoria. Ao se projetar em um espaço que não é o ctônico (imaginário) mas sim o das superfícies (espaço-miragem, enganoso, cheio de armadilhas perceptuais), a pichação talvez não possa ser considerada um gesto puramente político. No entanto, é difícil negar que a ocupação do espaço público proposta pela pichação implica em um modo de resistência que não se conforma com a formulação e a circulação da crítica exclusivamente na zona de conforto do espaço privado.

Os grafemas – esta decomposição do signo verbal em gesto puro, verdadeiramente agressivo e marcial (como devem ser as práticas caligráficas) – se apresentam como unidades mínimas de significação política, manifestação de uma subjetividade política com feições bem particulares e para além de esquemas ideológicos binários, resolvendo bem certos maniqueísmos de que forças do ativismo que lhe foram anterior não souberam livrar-se tão facilmente. É uma subjetividade política bem particular, que ainda parece escapar às sucessivas operações de redução ideológica que por ventura tentarmos aplicar-lhe. Ela inclusive questiona a própria ideia de política como prática discursiva e opta antes pela política enquanto conjunto de símbolos e significados passíveis de serem partilhados. Esta subjetividade política não reivindica – quando muito interpela. E interpela por meio de signos verbais altamente fragmentários lançados no deserto do real.

Nessas manifestações verbais reside a paixão pelo grafar. Ela é uma paixão análoga ao que os situacionistas reivindicavam como a paixão pelo construir (Cf. INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 100). Mas sempre paixão, pois grafar é fixar a palavra no estado potencial de gesto. Grafar pressupõe um certo automatismo tanto na mão (a rapidez com que se tem que agir) como na articulação verbal. É como armar uma bomba que é captada pelos olhos (inicialmente como um ruído na paisagem urbana) e explode no córtex. Daí que o grafismo, enquanto paixão, seria uma prática social que não se insere no sistema da arte ou da literatura - ambos sistemas semiótico-econômicos com regras bem definidas e que presumem uma crescente especialização ou mesmo tecnicismo.

## 2. A POÉTICA LÍQUIDA DA MÚSICA

A música também desempenhou importante papel na formação de Felipe/Fiel e nas paisagens sociais que são apresentadas ao longo do romance.

Começa com os bailes funk, a cuja função como rito de passagem Felipe não se manifesta insensível. Depois do primeiro baile, sua vida é tocada por um sopro dinâmico que o conduzirá, por entre as encruzilhadas do acaso e da necessidade, a uma transformação radical da personalidade, em que o antigo Felipe vai cedendo lugar a um outro homem. Dentro da narrativa, o primeiro baile funk de Felipe comprime uma série de vivências do protagonista que serão fundamentais em sua futura trajetória. Naquele baile, encontra Graveto, que o convidará a jogar pelo time da comunidade de Antares; realiza seu sonho de dançar “o passinho do funk fora do seu quarto” (ANDARILHO,

2014, p. 21), rompendo com a austera ética protestante que informava suas relações familiares; é desprezado por aquela que será sua futura esposa; e ainda conhece duas garotas que estreavam, como ele, na quadra. É em lugares como o baile funk que “grupos juvenis reinventam seus ritos de passagem” (DIÓGENES, 2003, p. 153). A festa possui uma dimensão de conexão com o sagrado: para Durkheim, “é nesses meios sociais efervescentes e dessa efervescência mesma que parece ter nascido a ideia religiosa” (DURKHEIM, 1996, p. 225).

Educado em uma família que seguia estritos padrões de conduta determinados pela crença religiosa, em cujo seio verificava-se notável dificuldade em reconhecer as formas de conexão com o sagrado do *outro* (expressa, de forma caricata, até mesmo na discordância entre o pai e a mãe quanto ao uso de passagens bíblicas em situações cotidianas), o funk significava algo proibido para o jovem Felipe. O narrador nos informa que ele “tinha medo de o pai descobrir sua vontade de colocar em prática o que aprendera assistindo aos vídeos do YouTube” (ANDARILHO, 2014, p. 21) – ou seja: dançar o funk em um baile. A família de Felipe endossava uma imagem do frequentador de baile funk a partir do estereótipo do “jovem negro, funkeiro, morador da favela, próximo do tráfico de drogas, vestido com tênis, boné, cordões, portador de algum sinal de orgulho ou de poder e de nenhum sinal de resignação ao desolador cenário de miséria e fome que o circunda” (MALAGUTI, 2003, p. 28).

Como já percebiam os situacionistas, a luta de classes e a lógica de planificação do capital estendem-se também ao tempo que não é destinado à produção – o tempo do lazer, do entretenimento e do prazer. E é nesse ponto que a luta passa a ecoar em outro campo: o da cultura, em suas imbricações com a organização socioeconômica, pelo qual a mesma transforma-se em um “complexo processo de produção, distribuição e consumo” (DEBORD, 1997, p. 126), dentro do qual os sujeitos da sociedade têm um papel específico estável (como produtor, distribuidor ou consumidor). Emerge, com isso, o processo de reificação e privatização da cultura; com ele, “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (DEBORD, 1997, p. 126).

A isso acrescenta-se o fato de que, a partir dos anos 1980, com a emergência da escola anglo-saxônica de economia de corte neoliberal, “a premissa social-democrata anterior – de que o acesso às artes, bem como a qualquer outro serviço público oferecido pelo Estado, é um direito fundamental de todo cidadão – foi profundamente questionada” (WU, 2006, p. 71). Assim, dada a oferta mínima de opções culturais nas comunidades e nas regiões periféricas da urbe, os moradores das comunidades e demais grupos alcançados pela exclusão sócio-espacial e econômica são forçados a reverter sua posição sistêmica e de consumidores passam a ser produtores.

Além disso, o funk tem importância fundamental na socialização da juventude pobre. É nas quadras dos bailes que se estabelece o contato entre os gêneros – ainda que o mesmo seja controlado pela ética da dessublimação repressiva, pois é comum haver “uma regularização nem sempre explícita do comportamento” (CUNHA, 1997, p. 138). A função dos bailes nos ritos de sociabilidade fica clara no encontro que Felipe e Girino têm com duas garotas vindas de outra região da cidade e que, como ele, estavam pela primeira vez na quadra de um baile. A mixagem operada no baile é não apenas de sons,

como também de vivências e de subjetividades, temporariamente suspensas suas posições sistêmicas no *outro lado*, quer sejam de classe ou étnica. A despeito do “discurso da violência” (VIANNA, 1988, p. 88) pespegado ao funk, o baile é mais do que o palco para conflitos, e sim um lugar onde se realizam encontros.

Uma arqueologia do funk e seus espaços de circulação remontaria necessariamente aos anos 70, com desdobramentos nos anos 80 e 90, quando o gênero passou por uma série de transformações não apenas estilísticas como também nas condições e circunstâncias materiais de realização e circulação. Com a dicotomia entre o baile de clube e o baile de comunidade, o funk passou por um processo dúplice de desterritorialização (com a multiplicação de bailes em clubes voltados para o público de classe média) e de criminalização (com a perseguição policial). Nesse processo de detecção de campos minados e barreiras de vidro na organização econômica da sociedade, o funk se afirma como “uma das manifestações socioculturais dos jovens onde os mesmos redescobrem novas formas de relação de seu corpo com o espaço a sua volta, ou seja, sua vivência e experiência com a cidade” (ARAÚJO, 2010, p. 1). Por conta disso, o baile funk – independentemente de uma discussão focada apenas no plano estético – reforçaria sua posição como “espaço de resistência para a juventude pobre na cidade do Rio de Janeiro” (ARAÚJO, 2010, p. 1), vez que enfrenta, frontalmente, a imagem estabelecida e corrente que prefere representar os jovens de comunidades “como delinquentes, vândalos e marginais e não como produtores culturais” (ARAÚJO, 2010, p. 6). Uma rápida pesquisa nas imagens da juventude pobre na grande mídia, sem dúvida apontará para a seguinte conclusão: “Todos os lapsos, metáforas, metonímias, todas as representações da juventude pobre como suja, imoral, vadia e perigosa formam o sistema de controle social no Brasil de hoje e informam o imaginário social para as explicações da questão da violência urbana” (MALAGUTI, 2003, p. 130). Sendo os bailes frequentados em sua maioria por jovens negros e pobres, foi a partir desse gesto de exclusão amplificado pela mídia que o termo funkeiro passou a carregar “um conjunto de marcas identitárias imbricadas às quais têm na cor referência fundamental” (HERSCHMANN, 2005, p. 69), marcando, assim, a dupla exclusão: étnica e socioeconômica.

Apresentado como rito de passagem da juventude pobre, o baile é, portanto, manifestação do fenômeno social de efervescência coletiva (para usarmos a terminologia durkheimiana), detectada em processos vividos em horizonte comunal, como a festa e os rituais religiosos. Tal efervescência teria a função de modelar e modular a identidade, bem como estabelecer vínculos sociais. Como ressalta Hermano Vianna, “na festa os indivíduos podem entrar em contato direto com a fonte de energia do social” (VIANNA, 1988, p. 53). Daí que “toda festa é a reprodução de uma crise mimética” (VIANNA, 1988, p. 54). Reforça-se, mais uma vez, a função de sociabilidade implicada no baile, que se reveste da máxima importância quando se entrecruzam suas dinâmicas com as da oferta cultural em suas relações com a ocupação econômica do espaço urbano e a própria crise da representação (concomitante nos planos estético e ético).

Mas o funk não é o único gênero musical que aparece em *Fiel*. Há menção, também, a um baile organizado pela equipe Digitaldubs, que merece pouso mais demorado, pois aqui fica explícito como em *Fiel* as paisagens sociais são marcantes pela diversidade e pela fuga do estereótipo.

Como o próprio nome diz, a equipe Digitaldubs é especialista em *dub reggae*, subgênero musical surgido na Jamaica nos anos 1970 cuja compreensão está parcialmente condicionada ao conhecimento da cena de origem do *reggae* na década anterior. Diretamente ligado à chamada cultura do *rude boy* e à “desiludida batida em retirada da juventude sem emprego” (HEBDIGE, 2005, p. 141), o *reggae* é uma manifestação musical do pan-africanismo, mesmo no plano estético, já que “o *reggae* é a música *soul* norte-americana transformada, com uma cobertura de ritmos africanos resgatados e uma camada subterrânea de pura rebeldia jamaicana” (HEBDIGE, 2005, p. 140). Foi assim que o *reggae* acabou por oferecer, não apenas para os rastafáris, “um núcleo em torno do qual formas menos coerentes de protesto podiam se agrupar, e o diálogo que se seguiu encontrou expressão lírica no *reggae*” (HEBDIGE, 2005, p. 141).

O *dub* pode ser considerado como uma espécie de mutação genética do *reggae* e está profundamente ligado à cultura dos *sound systems*. A partir do tratamento em estúdio de bases gravadas (com baixo, bateria, guitarra, vocais, teclados, sopros), aplicava-se sobre o som resultante camadas e mais camadas de eco, *reverb*, *delay* e *phaser*, efeitos que rompiam com a linearidade e a previsibilidade na produção e recepção da música. Amplamente baseado em uma poética líquida (que se mimetiza sonoramente pelo efeito *phaser*), o *dub* conta com as camadas de eco para deflagração de experiências de alteridade via interface musical.

O coletivo *Digital Dubs* tem atuado na produção e na circulação do *dub* em *terra brasilis* desde 2001, quando Marcus MPC começou seus hoje tradicionais bailes no Rio de Janeiro. O coletivo fez uma série de bailes no Morro do Vidigal que, além de se transformar em eventos quase lendários na estufa urbana do Rio, também mostraram como era possível realizar na cenografia da exclusão bailes com música de alta qualidade estética e inovação formal (vez que o *dub* agencia estratégias e concepções da música e dos materiais sonoros que estão mais próximas da música de vanguarda do que da música industrializada das grandes gravadoras). Nesse caso, a conexão com o funk ocorre não apenas pelo lugar onde os bailes se realizam como, sobretudo, pela ideia de unir as comunidades atingidas pela exclusão social, desempenhando cultura em espaços sempre negligenciados pelos poderes públicos na oferta de eventos dessa natureza.

Além da produção dos eventos – que costumam agregar pessoas das mais diversas classes sociais, locais de procedência e formação cultural –, o coletivo leva adiante uma gravadora independente, a Muzamba (focada não apenas na autoprodução), e também atua na venda de discos e produtos colaterais da cultura de *sound system*, como camisetas, bonés e artefatos envolvendo trabalho criativo de *design*. A presença do coletivo *Digital Dubs* em *Fiel* nos faz, mais uma vez, lembrar que os bailes também são espaços de sociabilidade nos quais as relações entre produção e consumo são revertidas pelas comunidades periféricas: a festa é, desde sempre, um suporte possível para a manifestação e a circulação da música e dos valores comunitários.

A música jamaicana desempenhou, na segunda metade do século XX, importante papel nas trocas e nos hibridismos que se processaram na arte afro-americana. A cultura e a técnica do *sound system* (sistema de som poderosamente equipado com alto-falantes e *subwoofers*, para explorar ao máximo a amplitude de frequências, transformando a música em uma experiência sensorialmente privilegiada) foi desenvolvida pelos pioneiros

DJs em Kingston, que organizavam festas próprias como forma de circulação de suas produções sonoras – que, por sua vez, inseriam-se em um quadro mais amplo de nacionalização da música jamaicana, de forma a que o país deixasse de ser mero consumidor final na cadeia alimentar do mercado fonográfico e passasse à posição de produtor. Foi um DJ jamaicano, Kool Herc, quem levou para o Bronx (gueto afroamericano em Nova Iorque), no final da década de 1960, a cultura jamaicana do *sound system*.

A conexão Kingston – Rio de Janeiro reforça a perspectiva pan-africanista, agregando sua colaboração para o amálgama que compõe o complexo de ideias e expressões estéticas vinculado na cultura dos *sound systems* e da música produzida no contexto da diáspora, na mesma medida em que o funk se relaciona diretamente com a produção musical dos guetos do *Miami Bass* e o *rap* com o som dos guetos nova-iorquinos, como os Racionais MCs explicitam na faixa de abertura do álbum *Cores e valores*:

Conspiração funk  
International In  
Jamaica Queens  
Fundão, Sabin  
(RACIONAIS MCs, 2014)

A atenção ao nome dos logradouros públicos impele a registrar a duplicidade existente na menção a “Jamaica Queens”. Bairro localizado no condado de Queens, em New York, seu nome tem o condão de evocar, a despeito da equívoca etimologia, os navios da *Black Star Line* a partir dos portos no Caribe onde, entre os séculos XVII e XVIII, a pirataria e a empresa colonial viveram seu período áureo.

### 3. ESTAR NA RUA

Depois de atingir o comando do tráfico na favela de Antares, tem início a decadência de Fiel. Por conta da suspensão dos valores pagos aos policiais a título de “arrego” (suspensão devida, por sua vez, à morte do emissário do tráfico que enviara o dinheiro da última vez), deflagra-se uma guerra entre estes e o grupo de Fiel e “logo a favela ficaria cheia de policiais e jornalistas” (ANDARILHO, 2014, p. 25).

A gerência de uma boca envolve a administração de um negócio – ilícito, mas negócio:

Toda semana, Fiel mandava um valor fixo para o patrão. Uma espécie de aluguel pela favela. Com a ocupação temporária da polícia, as bocas de fumo passaram a vender muito menos. Porém, os outros empreendimentos que Fiel tinha deram para inteirar o valor total para o chefe. (ANDARILHO, 2014, p. 177)

Além disso, havia a contínua pressão da polícia pelo “arrego”, capaz dos expedientes mais sórdidos para garantir seu quinhão no negócio – o que tornava a posição

de Fiel bastante frágil nesse sistema dominado por tubarões resguardados por peixes menores porém igualmente carnívoros:

Naquele momento, Fiel percebeu que estava enrolado até o pescoço. Os policiais haviam matado o próprio companheiro para continuar recebendo o arrego. Porém, ele usara o dinheiro prometido para inteirar a parte do patrão.

A solução que encontrou foi empurrar a dívida para a frente. Pediu uma semana de prazo para juntar a grana que devia. Só que, além de dever esse dinheiro, tinha que comprar mais drogas, pagar o patrão e dar a parte dos gerentes e dos vapores. Tudo isso em uma semana.

Como o movimento na favela estava fraco, só conseguiu pagar o patrão e mandar uma parte do dinheiro devido aos policiais. Irritados, eles o juraram de morte, dando início à caçada ao Fiel. (ANDARILHO, 2014, p. 178).

Para além de qualquer romantização, a administração de um negócio ilícito dessa ordem e natureza envolve conhecimentos apropriados da mecânica da própria organização da sociedade a partir da produção e multiplicação de riqueza. Sem tais conhecimentos, não há como manter-se, nem mesmo com a força bruta das armas. E é assim que Fiel é rapidamente derrotado pelo fator econômico. Com a cabeça pedida, perde também seu posto na favela de Antares: “na vida do crime é assim. Ninguém é insubstituível. A roleta gira e a favela precisa vender para sobreviver” (ANDARILHO, 2014, p. 181). Dentro da lógica implacável do negócio, o problema de Fiel com a polícia implicava em perdas econômicas para o tráfico, de forma que a peça desviante nesse sistema rígido deveria ser imediatamente descartada – e é o que ocorre. Vai perdendo tudo a tal ponto que mobiliza a atenção dos “donos da facção que comandavam tudo de dentro da cadeia” (ANDARILHO, 2014, p. 181). Em pouco tempo, “os bandidos queriam matar Felipe de qualquer forma” (ANDARILHO, 2014, p. 191), mas, em atenção aos serviços prestados à facção, decidem apenas tirar de Fiel a última boca que restava.

Poupada sua vida, mas cuspidos para fora da engrenagem do tráfico, de gerente Fiel transforma-se em usuário. Se inicialmente o consumo de entorpecentes estava ligado à paranoia policial e resumia-se a *prises* de cocaína ou um zirrê – “uma mistura de maconha com uma leve pitada de farelo de crack” (ANDARILHO, 2014, p. 182) –, após perder sua fonte de renda e ir parar na rua, o crack, agora fumado puro, passa a ser o centro de sua vida e a de seus novos companheiros de jornada, viciados que costumavam comprar droga e abrigar-se na favela do Jacaré: “Dentro do trem, já perto do Jacaré, Felipe contava seus ganhos depois de um dia inteiro catando latinhas de alumínio e garrafas pet para vender no ferro-velho. Com esse dinheiro comprariam as pedras de crack para consumir durante a noite” (ANDARILHO, 2014, p. 191).

A vida de Fiel e de seus companheiros como usuários de crack orbitava em torno de “conseguir coisas para trocar por drogas” (ANDARILHO, 2014, p. 192). Inclui-se nisso, por exemplo, a pilhagem de kit gás completo, que Ratinho alegava ter conseguido “lá na pista” (ANDARILHO, 2014, p. 192), em um carro abandonado. Viviam permanentemente juntos, em estado de alienação grupal: “dividiam toda a droga que conseguiam. Só se separavam na hora em que chegavam os policiais e os guardas municipais, que faziam operações para tirá-los das áreas chamadas de Cracolândia” (ANDARILHO, 2014, p. 194). O objetivo dos agentes de saúde é levar os viciados até os abrigos, onde pode ocorrer a internação compulsória dos mesmos.

É aqui que *Fiel* resvala em um dos temas mais polêmicos das relações entre poder judiciário e saúde pública: a questão das internações compulsórias, que envolvem não apenas o problema filosófico da supressão da vontade no âmbito da vida social como também, em termos práticos, a atribuição à justiça da definição de parâmetros que só podem ser estabelecidos a partir de criteriosas pesquisas médicas. Há três tipos de internação possíveis: a voluntária; a involuntária (a pedido de terceiro, como um parente); e a compulsória (determinada pelo Estado). Fundamenta-se o último tipo na capacidade de intervenção estatal em problemas de saúde pública; assim, o crack passou a ser visto como um problema epidêmico pelo Conselho Federal de Medicina, e reconhecidas institucionalmente a gravidade e a abrangência do problema, movimentando verbais públicas, como verificou-se no plano de combate à droga lançado em 2010 pelo Ministério da Saúde ou na política de internações forçadas do Governo do Estado de São Paulo intensificada a partir de 2013. Nesse movimento, imiscuem-se, de forma ambivalente, os âmbitos da autoridade judiciária e da saúde pública.

Se o estado democrático de direito nem sempre é observado no trato cotidiano da polícia e do poder judiciário com as populações das comunidades ou com grupos urbanos específicos (como ocorre com funkeiros e pichadores, cujas subculturas urbanas encontram-se associadas à violência e à criminalidade, representadas, portanto, sob um regime semiótico marcado pela negatividade), tanto menos o é com populações e grupos em situação de extrema vulnerabilidade social, como é o caso dos moradores de rua, viradores e dependentes químicos. Tais grupos “expõem o ponto de degradação que as condições de vida urbana atingem. Cenários do meio ambiente social desaparecem na paisagem, naturalizados e banalizados em sua miséria e isolamento” (ESCOREL, 2003, p. 139). É essa paisagem social que se desdobra na parte final de *Fiel*, onde à reificação da vida segue-se a exclusão, com a miséria naturalizada e, em última instância, amalgamada à cenografia urbana com a sutura ao corpo social do manto sagrado da invisibilidade, que transforma os grupos vulneráveis em presas de um ritual de sacrifício humano coordenado pelos desígnios da ordem social constituída.

Para os cidadãos da urbe essa população transforma-se em “homens e mulheres que não são mais vistos como tais por seus semelhantes. E talvez já não se sintam também como tais. É como num jogo de espelho invertido: não há reflexo, não há retorno, mas fuga, distanciamento, exclusão” (NASCIMENTO, 2003, p. 56). Paradoxalmente, essa invisibilidade constitui-se um estigma, tornando tais grupos não apenas desacreditados (no que há de esforço por parte da sociedade em normalizar condutas desviantes, como se fosse possível revesti-las de um manto de invisibilidade social) como também – em alguma medida, visível, de toda forma, a olho nu – diminuídos, acachapados. Alcançado por essa *capitis deminutio* (com a perda da cidadania, da liberdade e da família, conforme os graus que essa diminuição podia alcançar no direito romano), *Fiel* transforma-se em corpo programado para descarte.

A trajetória de *Fiel* é marcada, nesse ponto, não apenas pelo estigma, como também pelo desvio social – e ambos “remetem à problemática de delimitação de grupos sociais e de demarcação de suas respectivas posições estruturais” (GOLDWASSER, 1981, p. 30). A bem da verdade, toda a trajetória de Felipe é desviante. Começa com o desvio da escola, que, a despeito dos bons resultados que consegue, apresenta-se-lhe francamente como

protótipo das instituições destinadas à administração formal da vida. Da escola, desvia para o futebol – o que não chega a ser comportamento anômico, dado o protagonismo que esse esporte apresenta no imaginário social brasileiro. No entanto, é daí que se estabelece o vínculo de Felipe com a criminalidade, quando começa a receber para jogar no time dos traficantes e passa a socializar com os patrões. Com o ingresso no tráfico, consoma-se sua trajetória de desvio social, que, contudo, parece se desdobrar infinitamente, pois, com a ascensão e a queda do gerente de preço Fiel, um novo desvio se opera, agora na direção da margem da margem – a terceira margem da vida.

Para a antropologia social, a trajetória de Fiel é emblemática: se “tradicionalmente, o indivíduo desviante tem sido encarado a partir de uma perspectiva médica preocupada em distinguir o ‘são’ do ‘não-são’ ou do ‘insano’” (VELHO, 1981, p. 11), ao ser, enfim, “capturado como um cão sem coleira” (ANDARILHO, 2014, p. 194), Felipe torna-se oficialmente um problema de saúde pública.

No entanto, ele logo retoma as rédeas da vontade e foge do abrigo, ao que se segue a recaptura pelos agentes e um espancamento brutal que o coloca durante algum tempo internado em um hospital. Inadaptado tanto para o convívio social como para o convívio em qualquer variação do protótipo de Instituição Total (da escola ao abrigo, passando pelo hospital), Felipe acaba por retornar às ruas. Em um momento de desespero, decide suicidar-se:

Já de pé, fechou os olhos, abaixou a cabeça e caminhou em direção aos carros que passavam na pista da avenida Brasil. Assustou-se com a freada do ônibus que parou no ponto para embarque e desembarque de passageiros.

Respirou fundo, abaixou a cabeça novamente e foi em direção ao ponto final dessa história. Passou o primeiro carro e desviou em cima, o segundo também passou de raspão. Quando o terceiro se aproximou, Felipe sentiu uma força que jogou seu corpo no chão. Buzinas e gritos por todo o lado. As cascas que cobriam suas feridas foram arrancadas quando seu braço foi puxado por uma mão que apareceu misteriosamente. (ANDARILHO, 2014, p. 202-203).

Surpreendentemente, a mão amiga estendida em sua direção era a de Bananada, outro personagem que tinha na rua sua morada e seu ganha-pão. Bananada salva Felipe e deixa com ele um saco de doces para vender. Abre-se, com esse gesto, uma possibilidade de futuro para Felipe: nesse renascimento, reencontrar-se-ão ser e devir e o mundo em torno voltará a apresentar-se pleno em potência de futuro diante dos olhos do sujeito? O texto não responde, pois conclui com essa cena, mais um dos muitos ritos de passagem encontrados em *Fiel*. Contudo, fica claro como o estar nas ruas foi fundamental para a trajetória de Felipe: a frágil imagem de futuro que se traça, no último instante, parece lembrar como as “múltiplas, constantes e cumulativas desvinculações” (SCOREL, 2003, p. 139) experienciadas por pessoas como ele constituem, ao mesmo tempo, “uma condensação de trajetórias (processos) de exclusão” (SCOREL, 2003, p. 140) e uma verdadeira escola de navegação no *riverrun* da vida, na qual o desapego e o desnudamento atingem o paroxismo franciscano, pelo qual o mundo “deve ser serenamente percebido como circunstância aberta” (SLOTERDIJK, 2000, p. 27). O deslocamento desses corpos na paisagem social faz lembrar que “os que vivem nas ruas mostram ‘em carne viva’ as consequências objetivas e cotidianas dos modelos de desenvolvimento concentradores e injustos adotados nas últimas décadas” (SCOREL, 2003, p. 139). Depois de

completamente anestesiado pela violência e pela dependência química, Felipe consegue chorar nas páginas finais. Como fênix, renasce-lhe afetividade – elemento que “determina a cota de prazer ou de dor, de alegria ou de tristeza, de enriquecimento ou de frustração na etapa seguinte que o rito de passagem vai lhes dar” (SARUBBI, 1985, p. 12). À maneira dos combatentes traumatizados pela guerra, a vivência de Felipe envolve “o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ŽIŽEK, 2003, p. 19). Essa partilha em carne viva – com toda sua fragilidade e vulnerabilidade – é o que *Fiel* oferece ao leitor, além, é claro, de lançar uma interpelação geral aos habitantes da urbe para que observem por outros ângulos certas práticas sociais presentes de forma notável na vida cotidiana mas cuja opacidade do olhar se sobrepõe ao desejo de deciframento.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. “Nota introdutória”. In: *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência*. São Paulo: Summus Editorial, 1985, p. 9-10.
- ARAÚJO, Fábio S. “Espaços de resistência da juventude pobre: os bailes funk na cidade do Rio de Janeiro”. In: *Anais do XVI Encontro Nacional de Geógrafos*. Porto Alegre: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 2010.
- BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BURKE, Peter. “A alma encantadora das ruas”. Tradução de Paulo Migliacci. In: *Folha de São Paulo*. Caderno Mais! Domingo, 31 de julho de 2005, p. 3.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COELHO NETO, H. M. *O morto: memórias de um fuzilado*. 2ª edição. Porto: Livraria Chardron, 1912.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk”. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesia*. Tradução de Wenceslao Roces. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. *Itinerários de corpos juvenis: o baile, o jogo e o tatame*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIAS, Eduardo de Oliveira. *Escritura urbana*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ESCOREL, Sarah. “Vivendo de teimosos: moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro”. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, pp. 139-171.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. “‘Cria fama e deita-te na cama’: um estudo da estigmatização numa Instituição Total”. In: VELHO, G. (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, pp. 29-51.
- HEBDIGE, Dick. “Reggae, Rastas and Rudies”. In: HALL, Stuart et al. *Resistance through Rituals*. New York: Routledge, 2005.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.
- HIRSCH, Marianne. “The Novel of Formation as Genre”. In: *Genre XII*. University of Oklahoma. Outono 1979, pp. 293-311.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MALAGUTI, Vera. *Difíceis ganhos fáceis: drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

- NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do. “Dos excluídos necessários aos excluídos desnecessários”. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, pp. 56-87.
- RACIONAIS MC’S. *Cores e valores*. [Fonograma]. Por Racionais MC’s. Cosa Nostra, 2014. CD.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- SARUBBI, Valdir. “Prefácio”. In: *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência*. São Paulo: Summus Editorial, 1985, p. 11-12.
- SILVA, Armando. *Atmosferas urbanas*. Tradução de Sandra T. Valenzuela. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O desprezo das massas – ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- VELHO, Gilberto. “O estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social”. In: VELHO, G. (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, pp. 11-28.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo: Sesc, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!* Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

**Recebido em 25/01/2017. Aprovado em 10/04/2017**

**Title:** *Urban Experience and Bildungsroman in Contemporary Times: an Analytical Study on Fiel, by Jessé Andarilho*

**Author:** *Marcus Rogério Salgado*

**Abstract:** *Fiel is a textual hybrid of social novel and novel of formation, in which are presented social landscapes and rites of passage typical of urban life. This article aims at understanding the relations between aesthetical form and social process in one of the most important works of the so-called Peripheral Literature.*

**Keywords:** *Contemporary Brazilian Literature. Social novel. Novel of formation. Peripheral Literature.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017-115-122>

## MEMORIA (IN)VOLUNTARIA Y MAL DE ARCHIVO EN PROUST Y BECKETT

Nicholas Rauschenberg\*

**Resumen:** *Buscamos en este artículo una comparación entre En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust, y la Última cinta de Krapp, de Samuel Beckett. A partir de la noción de “mal de archivo” de Derrida, buscamos aproximar las estrategias de archivación en juego en ambas obras. En Proust, la archivación pone el énfasis en las conquistas amorosas y juegos de seducción entre personas de clases sociales muy diferentes. De esto sale la gran tragedia de la obra: el suicidio de Albertine. Krapp usa las bobinas para archivar sus impresiones y juicios sobre hechos que apenas aparecen mencionados generando una creciente alteridad consigo mismo. ¿Jugaría la obra de Beckett una parodia con la Recherche?*

**Palabras clave:** Archivo. Marcel Proust. Samuel Beckett. Memoria.

Para Derrida, el archivo no es la memoria. “El archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de la memoria” (DERRIDA, 1997, p. 19). No existe archivo sin repetición, sin la posibilidad de una iterabilidad. No hay archivo sin la consignación en algún lugar que asegure la repetición. Pero la repetición, su lógica, e incluso la compulsión de la repetición son indisolubles de la *pulsión de muerte*. “El archivo trabaja siempre y *a priori* en contra de sí mismo” (DERRIDA, 1997, p. 20). Recordar y archivar también se encuentran en la represión, ya que la represión también es una forma de archivar, es archivar de otro modo, es reprimir el archivo archivando lo reprimido. La pulsión de muerte no tiene voz, obra siempre en silencio destruyendo su propio archivo por adelantado. Trabaja para destruir el archivo con la condición de borrar, pero también con el fin de borrar sus propias huellas: la pulsión de muerte es anarquística, archivística, conspira para destruir el archivo al mismo tiempo que impone la condición de su posibilidad.

Esa pulsión archivística [...] no deja ningún monumento, no lega ningún documento que le sea propio. No deja en herencia más que su simulacro erótico, su pseudónimo en pintura, sus ídolos sexuales, sus máscaras de seducción: bellas impresiones. Estas impresiones son quizá el origen mismo de lo que tan oscuramente se llama la belleza de lo bello. Como memorias de la muerte (DERRIDA, 1997, p. 19).

La pulsión de muerte no es un principio, sino que “amenaza toda principialidad, toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo” (DERRIDA, 1997, p. 20). No habría “mal de archivo” – deseo de archivo a la sombra de la pulsión de muerte – sin “la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de

---

\* Universidad de Buenos Aires/CONICET. E-mail: [nicholasrauschenberg@yahoo.com.br](mailto:nicholasrauschenberg@yahoo.com.br).

destrucción” (DERRIDA, 1997, p. 27). Sin embargo esta amenaza es por su parte infinita y arrastra la lógica de la finitud, los simples límites fácticos, la estética trascendental, las condiciones temporales de conservación. Esa infinitud entendida como amenaza en realidad abusa de ellos. “Un abuso así abre la dimensión ético-política del problema. No hay un mal de archivo, un límite o un sufrimiento de la memoria, entre otros: al implicar lo in-finito, el mal de archivo está rozando el mal radical” (DERRIDA, 1997, p. 27).

El “mal de archivo” puede tener dos manifestaciones. La primera es la *transferencia*, pensada aquí como una “puesta en escena del archivo”, por así decirlo, gracias a la posibilidad de su iterabilidad. Esto nos conduce a pensar la obra de Proust en razón de su despliegue narrativo con avances circulares (ver PROUST, 2007, 2008a, 2008b, 2009, 2010 2013a y 2013b) que culminan con el *Tiempo recobrado*, una archinarración, donde los seis tomos anteriores pasan a ser archivo en alguna medida y el viejo Marcel es el archivador que reitera los principios reconstructivos de su obra y su propia condición de escritor. La segunda manifestación es la *represión*, que nos invita a pensar *La última cinta de Krapp* (ver BECKETT, 2006) No se trata aquí de un esfuerzo por “psicoanalizar las obras”, esfuerzo que sería doblemente inútil: sin poder definir el sujeto analizado y sin poder analizar una puesta o lectura concreta de las obras. Nos interesa antes pensar el papel metafórico del archivo en ambas obras.

La *transferencia* [*Übertragung*] es una reimpresión de un pasado que nunca fue presente y que es reactualizado como vínculo actual con la figura del terapeuta. El archivo – represión y pulsión de muerte – se abre a su propia lógica: busca producirse, resignificarse, reorientarse a la luz de un nuevo interlocutor. La represión contenida en la forma misma del archivo es liberada hacia una lógica específica de reconocimiento social. El mal de archivo como transferencia es aquel momento en que se implica un no saber por parte del sujeto y se constituye un sujeto-supuesto-saber, normalmente encarnado en la figura del analista. La transferencia nos lleva a pensar una búsqueda repetitiva del eslabón escindido que lleva a reiteraciones circulares de hechos, símbolos y marcas sociales en la *Recherche*. En la transferencia es como si el significante en juego flotara, alejándose y acercándose de su significado, pero sobre todo, forzando una resignificación. Ese (nuevo)significado sólo se puede entender en la acción lingüística del relato. El mal de archivo en Proust es la representación del amor – en especial de Albertine – como una inevitable tragedia inmersa en una selva de signos y marcas sociales. La transferencia es la búsqueda de la vocación de escribir – imprimir, editar y reeditar los libros – que está en juego en toda la obra, pero que se consolida en el *Tiempo recobrado*. Proust, al construir el espacio de la escritura con un yo del pasado, habilita una relación de transferencia con su presente y con el lector. Su omnisciencia – que solo puede ser cuestionada por su propio yo y su comunidad de escritores del *Tiempo recobrado* – no puede ocultar las normas represivas que orientan su escritura. Lo que diga sólo puede surgir de un recuerdo parcial y cargado y que carga en sí la estructura de la repetición. ¿Cuál es el mal de archivo en la *Recherche*? La estructura circular sería un síntoma. Esa circularidad nos conduce a la relación con Albertine.

¿Cuál es el lugar de la individualidad de Albertine en el mundo de Marcel? Para Beckett, es como si “Albertine careciera de individualidad” (2013, p. 51). No que sea una persona cosificada, sino que la destitución circunstancial de esa individualidad le sirve a

Marcel para lanzar mano de su cruel juego. El narrador detecta su propia debilidad y busca erosionar la individualidad de su amada. No se trata aquí apenas de forjar una necesaria lectura con perspectiva de género, sino, además, de traer a la luz el aspecto clasista tan perspicazmente desarrollado a lo largo de *En busca del tiempo perdido*. La memoria involuntaria – ¿inconsciente? – que el autor busca en sus relatos es una memoria reconciliadora. Más allá de los recuerdos espontáneos e iluminadores de ciertas esencias, la memoria involuntaria es una memoria estratégica de la arquitectura narrativa. Esa reconciliación se hace necesaria, podría pensarse, por la culpa que le provoca el suicidio de Albertine. La memoria voluntaria es la encargada de transformar esos relatos justificadores de las costumbres que llevaron a la tragedia en una obra de arte: el propio Proust en el último tomo – *El tiempo recobrado* – ironiza la condición de escritor del narrador como considerado un mediocre por sus pares. El escritor Marcel Proust crea un pretexto – historias de amor en la jerarquizada sociedad francesa – para el narrador ficticio de su novela, para propiciar un lugar crítico de la literatura y su relación con la vida íntima de un escritor. “Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero no análogos. El narrador va a escribir, y ese futuro lo mantiene en un orden de la existencia, no de la palabra; está encadenado a una psicología, no a una técnica. Marcel Proust, por el contrario, escribe; lucha con las categorías del lenguaje, no con las de la conducta” (BARTHES, 2015, p. 118). Los problemas de los individuos que le sirvieron de modelo a Proust provienen de una sociedad de castas, pero no son necesariamente los problemas del autor. Hay una dimensión metanarrativa que separa, por un lado, el narrador en primera persona y, por otro, el autor que forja un lugar de escritura para ensanchar críticas, cuyo “foco es reconstruir toda la estructura de la alta sociedad bajo la forma de una fisiología del parloterismo” (BENJAMIN, 1994, p. 41).

Es como si, ante esa codificación lingüística de los salones de la aristocracia, Proust se preguntara si es posible conciliar el amor y el arte, o por lo menos cómo sería posible hacerlo. Según Beckett, en la *Recherche* de Proust el amor es una función de la tristeza del hombre. ¿Cómo representar el amor en el arte entonces? La búsqueda de esa representación pasa primero por vivir el amor buscando su vínculo con diferentes tipos de arte. Swann buscaba en Odette a la Sefora pintada por Botticelli en la tela *Vida de Moisés*. Es como si el sentimiento amoroso tuviera que estar a la altura de la representación artística para justificar una validez sublime. Antes de enamorarse de Odette, Swann ya se había enamorado de la sonata de Vinteuil. Es en la casa de los Verdurin, lugar del amor de Swann por Odette, donde reaparece la sonata: el goce desinteresado se deja contaminar por el amor. El amor somete la contemplación artística pura a la marca de un significado. Sin embargo, para Marcel esa equivalencia entre arte y amor será desconstruida a lo largo de la *Recherche*. Los amores de Marcel aparecen impregnados de signos artísticos. La joven Gilberte aparece en los jardines de su casa en Méséglise, la duquesa de Guermantes en su camarote en la ópera y Albertine con su séquito de bacantes en la playa. Sin embargo, será apenas en *El tiempo recobrado* que Marcel entenderá que para representar el amor en su dimensión más ardiente y mediada por el arte habrá que encontrar su fría sistematicidad. Con el fracaso del amor Marcel conoce su condición de repetición y de archivo. Descubrir ese carácter de repetición del amor es como concebir una muerte de la voluntad de amar. El joven Marcel descubría que el amor crea en el individuo un otro yo suplementar distinto al yo que se piensa en el mundo

seguro de sí mismo. No hay en un nuevo amor algo de inédito que el ser amado pueda sumarnos como individuos, “ya que lo que Marcel ama son los espectros que él mismo crea” (FELLOWS, 2010, p. 51). Albertine siempre le pareció múltiple al narrador, es siempre otra y nunca aquella que el narrador desea: es como si fuera recreable según su estado de ánimo a partir de un amor platónico. Por lo tanto, si Swann veía una posible y deseada analogía de signos entre el amor y el arte, Marcel dirá que el arte es una forma de mirar la realidad en un nivel más profundo, inclusive la realidad del amor. El narrador quiere alejarse de la analogía determinista de cierto realismo.

La contribución de la pintura de Elstir en el final de la *Recherche* sobre el modelo ideal de la obra de arte ayuda a Marcel a pensar el arte como una complejización de las relaciones entre distintos planes de la realidad. La idea de metáfora es central en sus cuadros. La descripción que nos brinda el narrador hace referencia a la búsqueda de Elstir por librarse de las convenciones dominantes. El mar se confunde con la tierra firme y una iglesia puede parecerse a un barco. La realidad sólo surge a partir de una relación y no a partir de una percepción fija y excluyente de un estado de cosas. El verdadero mar de Balbec está en las imágenes estilizadas de Elstir y no en el paisaje que admiraba el propio Marcel del Grand Hôtel. El error del realismo es creer que la realidad existe más allá del sujeto, de su capacidad social de representación y de sus constantes mutaciones. Proust reivindica no un subjetivismo sino una recuperación de la metáfora ya que el arte y sus juegos de lenguaje ensanchan la capacidad de reconocimiento del arte. Como explica Beckett, “el universo proustiano es expresado metafóricamente por el artesano porque es aprehendido metafóricamente por el artista: la expresión indirecta y comparativa de la percepción indirecta y comparativa” (BECKETT, 2013, p. 93).

El amor – y el necesario y repetitivo fracaso de su representación (y archivación) – no logra su finalidad, que es una comunicación ideal y profunda entre los amantes. En la *Recherche* no existe un error en vivenciar el amor, porque todas las historias de amor presentadas tienden en alguna medida a ser iguales. El enamorado que se encanta se desilusiona pero persiste en su obsesión. No existe historia de amor feliz posible, por lo menos ninguna que dure mucho tiempo. Su amor con Albertine se basaba en un juego. La muerte fue una victoria que significó un dolor amargo y un sentimiento de culpa. No en vano Marcel buscó justificar su juego haciendo referencia a *Fedra* de Racine, además de viajar a Austria para buscar a alguna mujer periclitada a su amada en los lugares frecuentados por lesbianas. La intensidad de la pasión es siempre medida por la fuerza del deseo aprisionador que domina al enamorado. Aprisionar significa, más allá del casi literal aprisionamiento a Albertine, dominar todas las manifestaciones del individuo amado. Sería como sugiere Sartre (2006) en *El ser y la nada*: El amante no desea poseer al amado como se posee una cosa; reclama un tipo especial de apropiación: quiere poseer una libertad. Nadie desearía ser amado por un esclavo ni se enamoraría de uno. Hay un sacrificio voluntario de la propia libertad para poder dominar – aunque sea parcialmente – la libertad del otro. Ese juego, llevado a ciertos extremos, es el objeto del arte en la *Recherche*.

Imaginemos ahora que Marcel llega a los sesenta y nueve años. Muchos años después de haber escrito *El tiempo recobrado*, obra donde el narrador hace consideraciones algunos años después de los hechos narrados en los seis tomos anteriores.

Pensemos en este Marcel como si estuviera dentro de una obra de Beckett. La vida de glamour aristocrático está absolutamente vaciada. Vive en un refugio, en un espacio sin tiempo y en un tiempo sin representación del espacio. ¿Cómo representar el amor ahora? Beckett propone una metáfora que sobrepone el archivo al recuerdo. La memoria voluntaria es el juicio que escucha lo que supuestamente está siendo objeto del recuerdo. Krapp regrababa, año tras año, juicios sobre una misma historia original que, cada vez que parece ser más suya, cada vez se le aleja más. Es una permanente producción de alteridad a través de la memoria de “segunda mano” cosificada en la cinta. La memoria pasa a ser el recuerdo de un recuerdo soslayado por un juicio de valor. La memoria involuntaria entra en conflicto con ese sistemático enjuiciamiento. La memoria involuntaria no sólo busca hacerle justicia a esos hechos, sino que lucha contra la lógica represiva de la memoria voluntaria, que encuentra en la lógica del archivo su *modus operandi* para justificar su represión. Como explica Deleuze, “la *Recherche* está enfocada hacia el futuro y no hacia el pasado” (1972, p. 12). El archivo también busca organizar y reconstruir ciertas informaciones del pasado – un pasado justificadamente reconocido – teniendo en vista el futuro. La *Recherche*, “está basada en el aprendizaje de los signos y no [necesariamente] en la exposición de la memoria” (DELEUZE, 1972, p. 13). Esos signos unificados de modo circular para dar cuenta de épocas y situaciones son los elementos del archivo. Esos signos, archivados a partir de la memoria voluntaria y la consciencia del escritor, al mismo tiempo que logran condensar una unidad, también logran dar cuenta de la pluralidad. En ello reside la necesaria circularidad del tiempo en la *Recherche*. La circularidad es lo que produce una constante resignificación del conjunto parcial de signos y, a la larga, puede hacer que el escritor Marcel se extrañe a sí mismo, que cambie su propia percepción. Un extrañamiento del yo, así como creía haber muchas Albertines. La experiencia de la memoria involuntaria indica una fragmentación del yo y de la temporalidad interna que es escritor – Marcel y el mismo Proust – creen necesaria para encontrar una unidad de ese yo – el sujeto de la escritura. El *Tiempo recobrado* “expresa el recobramiento del tiempo perdido en lo extratemporal. Lo extratemporal no es sino un punto de pasaje: su virtud es la de transformar en una duración continua los ‘vasos cerrados de las épocas discontinuas’.” (RICOEUR, 1984, p. 213). Como afirma Proust: “La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista” (2010, p. 126). Proust anuncia así la preeminencia de la archivística literaria ante cualquier pretensión de representación de la realidad.

Krapp se obsesiona con escuchar sus antiguas ideas y percepciones valiéndose de la técnica como si la bobina guardara de modo inalterable el objeto del recuerdo. El archivo – “como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnésica en general” – no sólo es “el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido *archivable* pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido; sino que, además, “la estructura técnica del archivo *archivante* determina la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (DERRIDA, 1997, p. 24). En *La última cinta de Krapp* la archivística y su circularidad aparecen en el carácter ritualizado de las grabaciones. Se graba una cinta siempre en ocasión de un cumpleaños para recordar y

grabar nuevas impresiones – juicios – sobre lo recordado, pero que con la repetición año tras año amplía la alteridad de los Krapps de distintas edades. Lo que justifica el archivo de Krapp no es su necesidad de escribir un libro o desarrollar un proyecto artístico. Él menciona, sin embargo, el *opus magnum* como un proyecto – podría creerse – de archivo de sí mismo que busca dar un soporte moral a las decisiones tomadas. Se acerca, así, más a un diario íntimo con impresiones y relatos evaluativos. La memoria voluntaria está atravesada por esos juicios. El objeto recordado es una entidad archivada cada vez más indirectamente. La archivística distorsiona lo recordado para justificar su propio proyecto “reconstructivo-evaluativo”. La memoria involuntaria es la que enfrenta esas impresiones y pone en tela de juicio la sentencia definitiva de rechazo del pasado. Cuando, ya al final, Krapp, en el auge de ese conflicto grita “[...] Una mañana brumosa de domingo vuelve a subir al Groghan, con la perra, párate y escucha las campanas” [...] (BECKETT, 2006, p. 310) está en juego una ruptura del “archivismo” tratando de impregnar de acción ese pasado; acción imposible, pero altamente subversiva con la lógica represiva del archivo. Pero esa subversión confirma la pulsión de muerte que actúa contra la naturaleza misma del archivo. La memoria involuntaria desafía el lugar cómodo de la memoria voluntaria. Demanda de ella una acción, una transformación: una creación.

Si aceptáramos la improbable suposición de que Krapp podría ser una versión de Marcel a los 69 años – después de derrochar su fortuna, por ejemplo – podríamos dibujar, aunque débilmente, una relación paródica entre ambas obras. En Proust la memoria voluntaria quiere quedar plasmada en las minuciosas descripciones, mientras que en el caso de Krapp esas virtuosas descripciones aparecen satirizadas ante la sistematicidad en grabar periódicamente las bobinas. Las descripciones y narraciones de Marcel se transforman con Krapp en juicios rotundos. Es como si Beckett quisiera criticar a Proust con una pregunta: ¿qué registro – archivo – puede ser más artificial para hacer actuar la memoria voluntaria: escribiendo o hablando ante un micrófono? ¿No actuaría la memoria involuntaria de modo más provocador al recordar – exhumar – un hecho a partir de un juicio anacrónico? Lo “antipoético” de Krapp se debe a una aparente literalización de ese recuerdo archivado. La escritura del narrador Marcel, a su vez, tiene una poética que busca vincular el arte al amor, y entiende que la mejor forma de esa representación vale más que una representación realista del amor. La memoria grabada como relato en la bobina también tiene su poética, pero Beckett la hace “objetivista”, por así decirlo. Sin embargo, esa objetividad aparece casi vacía de historia porque resalta sobre todo el procedimiento de la grabación donde se enfatiza un triálogo entre Krapps de distintas edades. Esa objetividad genera alteridad porque el recuerdo se modifica tanto como los juicios sobre él. Las grabaciones tienen, además, aspectos corporales como la respiración, gemidos, chasquidos, pausas del habla, aceleraciones, narraciones en distintos tonos y dinámicas. La exhumación de fragmentos de su pasado le sirva a Krapp para resignificarlos en nuevas grabaciones que no hacen más que agrandar una producción de alteridad a través de juicios que ni él mismo reconoce.

Marcel busca con la memoria involuntaria “naturalizar”, por así decirlo, su culpa por la muerte de Albertine. El juego del amor aparece como un procedimiento que justifica ciertas decisiones que causan daño, sobre todo si tenemos en cuenta la abismal diferencia social entre él y Albertine. El juego de seducción entre “desiguales” también

se da en otros pares como Odette y Swann, o el Sr. Charlus y Morel. Si en Krapp la cinta es el dispositivo que produce alteridad, en Marcel, el juego del amor – relatado unilateralmente – abre un espacio para un archivo: las cartas. Además de los pocos diálogos que tiene Albertine para explicarse, Proust usó el intercambio de cartas para cambiar el registro de lenguaje. Es sólo por carta que Albertine le dice que se marcha. Y es sólo por carta que ella le pide para volver. Marcel sin embargo aprovecha el registro solemne de la escritura para manipularla y hacerle daño. Le miente diciéndole a su amada que ella se fue justo el día en que la madre de Marcel le había dado permiso para que se casaran. También menciona un yate y un automóvil que supuestamente le había encargado a Albertine. Todo mentira. Marcel llega inclusive a avisarle por escrito que había invitado a Andrée, mejor amiga de Albertine, a sustituirla. La amada, firme, le contesta que si Andrée no quiere, ella misma la convencería. Pero la siguiente carta de Albertine, pidiéndole para volver – desistiendo del juego – fue antecedida por un breve mensaje de su tía que le avisaba a Marcel de su muerte. ¿Por qué el supuesto telegrama que Marcel le envía a Albertine momentos antes de su suicidio no llegó a destino? ¿Por qué Marcel no lo escribió – siguiendo su estrategia “archivística” de poner todas las cartas de ese intenso intercambio – y apenas lo mencionó como un detalle? Proust nos obliga a desconfiar de la buena fe de Marcel a través de una falla del archivo. La reiterada pulsión de muerte se manifiesta claramente en las cartas mentirosas, pero no aparece la carta que lo haría perder el juego. Así como Krapp que graba un ensueño para acomodar su conflictivo juicio con una escena del pasado, Marcel – quizá para no verse tan cruel – lanza mano de un no-archivo para recordar de modo reconciliado lo que llevó a la muerte a su amada.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BECKETT, Samuel. *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Buenos Aires: Tusquets, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. En: *Obras escolhidas*. Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Uma impressão freudiana. Madrid: Trotta, 1997.
- FELLOWS, Theo Machado. O engano de Swann: a relação entre amor e arte na *Recherche proustiana*. *Trilhas Filosóficas*, v. 3, n. 2, jul-dez, 2010.
- PROUST, Marcel. *El camino de Swann*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A la sombra de las muchachas en flor*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *La parte de Guermantes*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Sodom y Gomorra*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Albertine prisionera*. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Albertine desaparecida*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *El tiempo recobrado*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Recit II*. Paris: Seuil, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada 2006.

Recebido em 20/04/2017. Aprovado em 12/06/2017

**Title:** *(In)voluntary memory and archive fever in Proust and Beckett*

**Author:** *Nicholas Rauschenberg*

**Abstract:** *We seek in this article a comparison between Marcel Proust's In Search of Lost Time and Samuel Beckett's Krapp's Last Tape. In Beckett's piece the procedure is to show a dialogue between three Krapps of different ages, emphasizing his own estrangement. From the notion of "archive fever" Derrida, we seek to approximate archiving strategies involved in both works. In Proust, archiving emphasizes the amorous conquests and games of seduction between people of very different social classes. From this comes the great tragedy of the play: the suicide of Albertine. Krapp uses coils to archive his own impressions and judgments on facts that are barely mentioned generating a growing otherness with himself. Does play Beckett's work a parody with the Recherche?*

**Key words:** *Archive. Marcel Proust. Samuel Beckett. Memory.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017123-137>

## DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: O CINEMA E A POESIA NO FILME O ESPELHO, DE TARKOVSKI

Denise Azevedo Duarte Guimarães\*

**Resumo:** O artigo pretende estabelecer um diálogo entre o filme *O Espelho* (1974), de Andrei Tarkovski e os conceitos teóricos do cineasta em seu livro *Esculpir o Tempo* (1985), com ênfase nas relações entre cinema e poesia. Investiga-se também o gênero autobiográfico e o modo como os poemas de Arseni Tarkovski constituem uma espécie de fio condutor da trama do filme, na situação limítrofe entre vida e ficção.

**Palavras-chave:** Cinema. Poesia. Autobiografia. Tarkovski

A sociedade contemporânea está imersa numa cultura marcadamente visual e que possui seu grande modelo de representação no cinema, cuja linguagem aglutina as outras artes, por força de uma incrível interlocução sónica, tornando-se capaz de atuar em diversos níveis de percepção. As relações interartes, mais especificamente entre o cinema e a poesia constituem uma chave-mestra para a compreensão não só da literatura, mas também da produção cinematográfica.

Uma linguagem específica de imagens encontra-se no mundo da memória humana e no mundo dos sonhos. Qualquer tentativa de memorização apresenta-se como imagens sequenciadas e assim também os sonhos, que têm características da sequência cinematográfica, por exemplo: planos gerais, travellings, close ups, etc.. Essa convivência instintiva com um mundo complexo de imagens significativas talvez explique o fascínio das imagens por parte dos poetas de todos os tempos e a sedução que a poesia exerce sobre os cineastas.

O objetivo deste artigo é destacar a forma como o cineasta Andrei Tarkovski<sup>1</sup> reitera a força e a relevância do pensamento poético no que tange ao que ele considera fazer cinema, na segunda metade do século XX; sem esquecer o fato de o diretor russo ser, inegavelmente, uma referência na cinematografia mundial, com nove longas e outros trabalhos, como curtas e obras para televisão, em 28 anos de carreira.

Partimos da investigação de alguns leitmotive da concepção cinematográfica do cineasta, para efetuar um recorte temático bem específico sobre a questão das relações entre cinema e poesia, em seu pensamento teórico-criativo. Tomamos como objeto empírico de análise seu filme *O Espelho* (1974)<sup>2</sup> que é considerado uma de suas obras

---

\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Docente, orientadora e pesquisadora do Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Editora Científica da Revista Interin. E-mail: [denise.guimaraes@utp.br](mailto:denise.guimaraes@utp.br).

<sup>1</sup> Andrei Tarkovski (4 de Abril de 1932, Rússia - 29 de Dezembro de 1986, França); nasceu na aldeia de Zavrazhye no Distrito de Ivanovo em Volga.

<sup>2</sup> Ficha técnica.

Direção: Andrei Tarkovski Produção: E. Vaisberg/Mosfilm Roteiro: Andrei Tarkovski Alexander Misarin Fotografia: Georgi Rerberg Montagem: Liuba Feiginova Música: Eduard Artemev Elenco: Margarita

mais conceituais porque, nele, o diretor demonstra estar motivado pelo desejo de trabalhar liricamente com a memória, além de colocar em prática algumas de suas idéias fundamentais a respeito do conceito de tempo cinematográfico.

Metodologicamente, procuramos estabelecer uma relação dialogal entre o referido filme e o livro do cineasta, *Esculpir o Tempo*, publicado em 1985 e que teve sua primeira edição brasileira em 1990. Em vários trechos do livro, dentre inúmeras reflexões sobre arte e cinema, o cineasta russo compara o trabalho do diretor ao de um escultor que, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo o que não faz parte dela. Assim, explica seus critérios estéticos na hora de escolher o que filmar e o que deixar de fora, em cada um dos seus filmes. O cerne do livro seria a questão do processo de elaboração das imagens, de modo a incorporar o tempo e a memória como os dois lados de uma medalha; pois, segundo ele, os fatos registrados em si mesmos “são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto” (TARKOVSKI, 1990, p. 126).

O que há de mais importante, para o cineasta, é o que a imagem pode sugerir por si mesma, independentemente de qualquer fundo narrativo. Diríamos que o enredo de seus filmes poderia ser resumido em poucas linhas, mas, a maneira como ele aborda os temas propõe um esforço de interpretação. Segundo o autor,

É natural, portanto, que nem mesmo críticos especializados tenham a necessária sutileza para procederem à análise das idéias de uma obra e do seu conjunto de imagens poéticas. Pois, na arte, uma idéia só existe nas imagens que lhe dão forma, e a imagem existe como uma espécie de apreensão da realidade através da vontade, que o artista realiza de acordo com suas próprias tendências e as idiossincrasias de sua visão de mundo (TARKOVSKI, 1990, p. 61).

Nossa premissa é que os poemas do pai, Arseni Tarkovski<sup>3</sup>, servem como uma espécie de fio condutor da trama não linear e bastante complexa do filme *O Espelho*. São 5 poemas declamados pelo próprio pai do cineasta, durante o filme e que caracterizam um processo intersemiótico expressivo. Esses poemas podem ser considerados estruturantes básicos da obra, em vários níveis, uma vez que estabelecem relações significantes entre seus versos e o processo da feitura do filme, criando um novo universo semiótico a ser explorado, em cada uma das cinco partes do filme que emolduram. Os significados das palavras declamadas e suas conotações lançam reflexos sobre as diversas sequências de *O Espelho*, como se as ‘iluminassem’, configurando um expressivo diálogo entre o que se ouve e o que se vê, entre a poesia e a narrativa fílmica.

---

Terekhova Filipp Yankovski Oleg Yankovski Ignat Danilcev Anatoli Solonitsyn Nikolai Grinko. 35mm Cor/P&B 105 Min .URSS. 1974

<sup>3</sup> Seu pai, Arseni Alexandrovich Tarkovski, natural da Ucrânia foi um dos mais cultuados poetas russos modernos. Sua mãe, Maria Ivanova Vishnyakova, que participa do filme, era atriz graduada no Instituto de Literatura Maxim Gorky.

## UMA POÉTICA DE AUTOR E A RECUSA DE UM “CINEMA POÉTICO”

A leitura do livro *Esculpir o Tempo* permite entender como a obra cinematográfica de Tarkovski revela-se um universo filosófico de poesia e introspecção. Segundo ele, “Há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia. Mas é exatamente aí que muitos diretores costumam recorrer a truques convencionais, em vez de fazerem uso da lógica poética” (TARKOVSKI, 1990, p. 31). Oposta à lógica linear e cronológica do pensamento racional, é esta lógica poética que o cineasta procura na concepção de seus filmes, por considerá-la mais próxima das leis do desenvolvimento do pensamento e dos processos heurísticos de descoberta da própria vida.

No capítulo I do livro, intitulado *O início*, o cineasta dedica-se a reflexões sobre a arte em geral e sobre a adaptação de obras-primas para o cinema. Exemplifica suas idéias com o processo de criação de seu filme *A Infância de Ivan* (1962)<sup>4</sup>, que é sobre a perda precoce da inocência, vista sob os olhos de um órfão, que se torna um espião na Segunda Guerra. Ao tematizar a infância, o filme já antecipa marcas que permeariam a carreira do cineasta, tais como as cenas em preto-e-branco para expressar a mistura de sonho, vigília e memória. Com um trabalho de câmera que mescla um ambiente ao outro sem cortes, o filme de 1962 revela muitas das idéias seminais de *O Espelho*, sendo, no fundo, a história de um menino que apenas em sonhos consegue redescobrir uma infância sem preocupações e que não mais existe.

Tarkovski é considerado um dos mais aclamados diretores russos, ao lado de Sergei Eisenstein, porém diverge do seu antecessor por não concordar com o seu conceito de montagem:

Oponho-me radicalmente ao modo como Eisenstein utilizava o fotograma para codificar fórmulas intelectuais. Meu modo pessoal de comunicar experiências ao espectador é muito diferente. (...) Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada “no ar”, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte ( TARKOVSKI, 1990 , p. 220-221).

Todavia, não deixa de prestar seu tributo ao diretor e ponderar que “Os filmes feitos por Eisenstein na década de 20, sobretudo *O Encouraçado Potemkin*, eram muito diferentes, cheios de vida e poesia” (TARKOVSKI, 1990, p. 77). O cineasta diz ser cuidadoso e prudente ao fazer comparações entre o cinema e outras formas de arte, mas assevera que o haicai é um exemplo específico da poesia muito próximo ao que ele considera a ‘verdade do cinema’,

com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (TARKOVSKI, 1990, p. 77).

<sup>4</sup> Grande prêmio do Festival de Cinema de Veneza, em 1962. Vencedor do "Prêmio da Crítica do Festival de Cannes", em 1980 com *Stalker*. O diretor trata com primor as relações entre os indivíduos, tendo sido alvo de uma extrema censura na URSS, o que o levou a abandonar seu país. Porém, seus filmes continuaram com a mesma temática e a receber inúmeros prêmios.

Assim como Eisenstein, que via no haicai um modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles, associando-o ao conceito da montagem cinematográfica, Tarkovski também faz questão de afirmar o seu fascínio por este gênero tradicional da poesia japonesa. Segundo ele, no haicai, a observação da vida é, não somente pura e sutil, mas também inseparável do seu tema; ou seja, trata-se de observação em estado puro, da imagem viva que o autor captou.

Mais adiante, no capítulo V, *A imagem cinematográfica*, o cineasta retoma o conceito da poesia japonesa como observação precisa da vida, mesmo em suas manifestações mais simples. Segundo ele, em apenas três linhas (haicai) os poetas nipônicos, “com uma calma sublime, procuravam o seu significado eterno” (TARKOVSKI, 1990, p. 124).

Cumprasse assinalar, contudo, que em vários momentos, o cineasta recusa a expressão “cinema poético” – que, segundo ele, já se tornara lugar-comum. “Via de regra, o ‘cinema poético’ dá origem a símbolos, alegorias e outras figuras do gênero \_ isto é, a coisas que nada tem a ver com as imagens que lhes são inerentes” (TARKOVSKI, 1990, p. 75). Ele assevera não se utilizar deste tipo de imagens em seus filmes porque as concebe como convenções artificiais, estereótipos ou simbolismos vazios e pontua “vejo com especial irritação as pretensões do moderno “cinema poético”, que implica perda do contato com os fatos e com o realismo temporal, fazendo concessões ao preciosismo e à afetação” (TARKOVSKI, 1990, p. 79).

O autor assegura ser necessário insistir que o critério decisivo, no cinema, “é o fato de um filme ser ou não verossímil, específico e real; é isso que o torna único. Os símbolos, pelo contrário, nascem, são usados indiscriminadamente e logo se tornam cliclês” (TARKOVSKI, 1990, p. 83).

Delineia-se, assim, sua concepção sobre um cinema de autor, composto através de uma visão pessoal que confere unidade final a um trabalho conjunto, na expressão de um estado de espírito único e verdadeiro. O cineasta russo confirma sua crença em que somente o que foi composto através de uma visão pessoal do diretor “poderá tornar-se material artístico e fazer parte daquele mundo complexo e singular que reflete uma verdadeira imagem da realidade” (TARKOVSKI, 1990, p. 33).

Diante de sua ênfase no compromisso do cinema com a ‘vida real’ e de sua profissão de fé contra o uso dos símbolos, hipotetizamos que seria de outra ordem a relação do cineasta com a poesia simbolista e, talvez, até mesmo paradoxal o papel configurador dos poemas paternos na estruturação do filme *O Espelho*. Faz-se mister assinalar que são poemas do Acmeísmo, que é o estilo pós-simbolista da poesia russa, criado em 2012 por Nikolai Gumilyov. Neles, percebe-se a influência de Kierkegaard e também de filósofos russos ligados à espiritualidade, considerados relevantes para a compreensão de muitas das cenas do filme. Os textos poéticos, portanto, não são meros encaixes verbais, mas sim metatextos plenos de conotações, ao dialogarem o tempo todo com as cenas apresentadas na tela. Diríamos que os versos funcionam como uma espécie de trilha sonora, daí a relevância no ritmo e nas sonoridades dos versos.

No capítulo II, já no próprio título - *Arte: anseio pelo ideal* - apresentam-se inegáveis reverberações do ideário do Simbolista no pensamento do cineasta, com todas as suas tentativas de evasão e escapismo através da busca interior, para o cultivo de

sensações mais refinadas e excêntricas, em termos do ideal inacessível. Em seus filmes, o papel configurador dos elementos oníricos e a imprecisão significativa de algumas cenas caracterizariam a busca do inefável, de uma consciência imprecisa das imagens fugidias e evanescentes, como se envoltas numa névoa daquelas lembranças entre as quais uma existência oscila.

Todavia, em que pesem os profundos ecos da estética simbolista em sua proposta artística, faz-se mister assinalar que o pensamento do cineasta pretende-se realista e /ou naturalista, como se percebe claramente no trecho do livro:

A aspiração do absoluto é a força que impele o desenvolvimento da humanidade. Para mim, a idéia de realismo na arte está ligada a esta força. A arte é realista quando se empenha em expressar um ideal ético. O realismo é uma aspiração à verdade, e a verdade é sempre bela. Neste ponto, o estético e o ético coincidem (TARKOVSKI, 1990, p.134).

À luz das propostas poéticas do Simbolismo, a assertiva acima mereceria ser questionada, o que já seria tema para outra pesquisa. Acreditamos, porém, que no que concerne ao cinema, a questão precisa ser relativizada em virtude das metamorfoses do imaginário, que são decorrentes da diegese fílmica. Arlindo Machado considera que o conceito de verossimilhança não deve ser demasiadamente “escrupuloso para as liberdades do mundo diegético” (MACHADO, 2007, p. 9). Explicando que, na literatura, as teorias da enunciação e do ponto de vista literário parecem ter dado respostas adequadas às questões de voz e modo - quem fala, como e de onde? – o autor afirma a complexidade do tema no cinema: “Mais que um jogo de falas, uma ‘polifonia’, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma “polivisão”, cuja natureza é difícil de decifrar” (MACHADO, 2007, p. 14).

O pensamento de Ismail Xavier corrobora o exposto: “Deve-se pensar o cinema a partir das ilusões da técnica [...] seu encantamento persiste porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela – mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico (XAVIER, 1988, p. 377).

## UM MERGULHO EGÓTICO NO PRETÉRITO

Tentar registrar qualquer visão ou consciência de instantes do passado faz com que a memória aguce a sensação da transitoriedade e distorça as perspectivas, num processo anamórfico. As imagens do filme de Tarkovski refletem um mergulho nas camadas profundas do próprio ego, na busca da criança que um dia foi; e o cineasta demonstra ter consciência do processo, ao referir-se à feitura de *O Espelho*, numa das muitas entrevistas disponíveis na Internet:

Eu não busquei uma forma particular para as memórias internas e subjetivas, por assim dizer, pelo contrário – eu me esforcei para reproduzir todas as coisas do jeito que elas eram, isto é, repetir literalmente o que estava fixado na minha memória. E o resultado tornou-se muito estranho. (Entrevista/1985/ disponível em <http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski.html> Acesso 20 de maio de 2016)

Acreditamos que tal estranheza poderia advir da imponderabilidade que cerca toda narrativa autobiográfica. Teoricamente falando, todo texto é uma representação, é um interpretante possível, entre muitos outros, de eventos passados. Outrossim, faz-se mister considerar o papel da imaginação no processo de rememoração, quer em narrativas impressas, quer em documentários audiovisuais. Em seu livro, Tarkovski questiona se o tempo é irreversível e indaga-se sobre o passado:

Mas o que será, exatamente, esse "passado"? Aquilo que já passou? E o que essa coisa "passada" significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo que constante na realidade do presente de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação (TARKOVSKI, 1990, p. 65-66).

Verifica-se que o título do livro está no cerne da concepção do tempo cinematográfico, tal como expressa o cineasta:

minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento \_ do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso \_ que cada pessoa sentirá a seu modo. (...) fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo! (TARKOVSKI, 1990, p. 144).

Na exclamação do final do trecho, o título do livro se auto-explica, pois ali está o ponto central do pensamento crítico de Tarkovski sobre o fazer cinematográfico: saber como 'esculpir o tempo' seria o diferencial de cada diretor, pois sua concepção temporal pode ser percebida na montagem como uma atitude inventiva.

Podemos dizer que o filme *O Espelho* propõe-se a mostrar o passado, não da forma como foi vivido, mas tal como foi percebido 'num momento que foi presente', ligado à *durée* concebida por Henri Bergson – filósofo francês que entende o tempo da narrativa como duração, como um 'passado sempre-presente', movimentando-se em um fluxo contínuo e que altera nossa percepção da realidade. Em termos da *durée* bergsoniana, tudo o que acontece a alguém surge, posteriormente, como necessário, não somente devido a um encadeamento exterior da situação, mas sobretudo, em razão da própria psicologia do indivíduo. Consideramos que todos os filmes de Tarkovski são, num certo sentido, alegóricos \_ o que o cineasta nega em textos escritos e entrevistas, contudo, cabe à tarefa analítico-interpretativa avaliar as funções, os procedimentos, as inferências significativas, para que se possa alcançar o *qualis* de sua obra, ou seja, sua qualidade de informação estética, repleta de sentidos e significados ocultos.

A tessitura do filme seria uma espécie de malha que se deixa entrever nas reiteraões icônicas, por força das associações entre sequências que o compõem. Cenas que se repetem ou se associam servem para o re/conhecimento daqueles que estão nelas envolvidos. Mesmo que não exista uma trama explícita que sustente a diegese, as cenas não são apenas fluxos aleatórios de imagens, pois apresentam uma coerência em sua estrutura temporal cíclica. Como exemplo, em uma das sequências iniciais de *O Espelho*,

enquanto a jovem mãe espera /pelo marido ausente, olhando para o campo e a floresta à frente, ouve-se o poema abaixo<sup>5</sup>:

Primeiros encontros  
Todo instante que passávamos juntos  
Era uma celebração, como a Epifania,  
No mundo inteiro, nós dois sozinhos.  
Eras mais audaciosa, mais leve que a asa de um pássaro,  
Estonteante como uma vertigem, corrias escada abaixo  
Dois degraus por vez, e me conduzias  
Por entre lilases úmidos, até teu domínio,  
No outro lado, para além do espelho  
(...)  
E — Deus do céu! — tu me pertencias.  
(...)  
Objetos comuns transfiguravam-se imediatamente,  
Tudo — o jarro, a bacia — quando,  
Entre nós como uma sentinela,  
Era colocada a água, laminar e firme.  
Éramos conduzidos, sem saber para onde;  
Como miragens, diante de nós recuavam  
Cidades construídas por milagre,  
Havia hortelã silvestre sob nossos pés,  
Pássaros faziam a mesma rota que nós,  
E no rio peixes nadavam correnteza acima,  
E o céu se desenrolava diante de nossos olhos.  
Enquanto isso o destino seguia nossos passos  
Como um louco de navalha na mão.  
(Arseni Tarkovski)

Este é o primeiro poema declamado no filme e expressa as impressões repentinas, imagens fugidias e instantes oníricos que dialogam com a arte simbolista, em profunda identidade com a matéria dos sonhos.

Enfatizamos que os objetos citados no poema aparecem reiteradamente em outros momentos do filme, como *flashes* daquele sentimento pessoal que o cineasta diz cultivar. Instaura-se uma textualidade em processo, que se engendra em sua totalidade e que vai articular, superpor e aglutinar diversos tipos de informações verbais poéticas a fragmentos fílmicos. Trata-se de um método dramático de veiculação do equivalente psicológico do presente, diante do fluxo de consciência do narrador, entendido como processo orgânico e vivo. Como assinala o cineasta, por diversas vezes, em seu livro: “As obras de arte são, por assim dizer, criadas por um processo orgânico; quer boas, quer más, elas são

---

<sup>5</sup> Citamos aqui fragmentos dos poemas do pai do cineasta, Arseni Alexandrovich Tarkovski, de acordo com a versão em língua portuguesa. Os poema encontram-se traduzidos e intercalados aos textos teóricos e críticos do cineasta, no livro *Esculpir o Tempo*, aqui citados de acordo com a versão em língua portuguesa. Os originais em russo constam do final do livro.

organismos vivos com seu próprio sistema circulatório, que não deve ser perturbado” (TARKOVSKI, 1990 , p. 145).

Um exemplo é a própria *dacha*, reconstruída em detalhes para o filme *O Espelho*, com o auxílio de fotografias antigas. Como o cineasta explica, a casa não deveria parecer diferente, e, como as árvores haviam crescido muito, foi preciso cortar muita coisa. Além disso, plantou e esperou florescer um campo de trigo sarraceno em frente da casa, para recuperar a imagem da florada branca, como se fosse um campo nevado, que havia ficado em sua memória.

O tema básico do filme encontra-se na tentativa de retorno à infância para entender/resolver os traumas decorrentes da ausência da figura paterna – o poeta Arseni Tarkovski - e os subsequentes problemas com a mãe,<sup>6</sup> Maria Tarkosvskaia, que representa a si mesma, quando idosa. Ambos trabalham no filme. O pai não aparece, mas sua voz *in off* declama os poemas de sua própria autoria, como pano de fundo para diversas cenas. Maria jovem é representada pela mesma atriz que interpreta a esposa do narrador protagonista (Margarita Terekchova). A identificação entre a mãe e a ex-esposa do personagem fica evidenciada em diversas cenas de superposições das imagens. O personagem/narrador, que também não aparece em cena, discute com a ela seus próprios problemas oriundos da infância, seus conflitos com a mãe e sua preocupação com a educação do filho Ignat.

A partir do título, o filme sugere a questão da identidade buscada como um reflexo, como ilusão especularmente inscrita na imagem do espelho. A distância temporal evidencia um sujeito de rememoração cindido, buscando fazer uma ponte entre o vivido e o narrado, por força das anacronias inerentes ao ato de recordar. A memória, encarada como experimentação de linguagem, atua como uma barreira à constituição de um “eu” uno e completo, o que o filme demonstra em sua organização aparentemente caótica. Da mesma maneira como em toda escrita memorialística, um pacto é formado entre a visão do narrador adulto - que, no presente, organiza o texto - e a fidelidade a uma visão infantil dos acontecimentos - que se sabe imprecisa e fragmentada, com seus contornos diluídos pelas impressões, sensações e emoções de cada momento experienciado.

Diante de um universo ficcional que iconiza o impreciso universo da memória, somos levados à necessária problematização do conceito de ficção autobiográfica e transferência temporal. Segundo Jean Pouillon, “a contingência da duração do tempo vivido prende-se à prioridade essencial do tempo presente.” (POUILLON, 1974, p. 125) Nesse sentido, mergulhar verticalmente através do momento presente, em busca de sentimentos e sensações que restaram do passado – entendido como um complexo de diferentes graus de percepção – é sempre um presente fictício, construído como um giro imaginário sobre o pretérito.

---

<sup>6</sup> Tarkovski passou a infância em Yuryevets. Em 1937 seu pai deixou a família e apresentou -se ao exército, em 1941, tendo perdido a perna no front. Tarkovski ficou com a mãe, mudando-se com ela e sua irmã Marina para Moscou.

## AS SINGULARIDADES DA MONTAGEM FÍLMICA

O que interessa ao cineasta é captar o que ele chama de o tempo da imagem, com o uso constante do plano sequência, ritmo lento, poucos diálogos e imagens sugestivas. Desse modo, a ilusão de perspectivas, planos e distâncias, a ilusão de simultaneidade ou de decorrência, as implicaturas de sentido entre as partes e o todo ou as relações rítmicas das partes; tudo vai contribuir para a criação de uma percepção temporal específica no filme. Exemplos destas associações encontram-se na vasilha de leite, no vaso que cai de uma mesa, no menino subindo os degraus e tentando abrir a porta; bem como nas imagens reiteradas de corredores, do interior da *dacha* ou do ato de abrir portas e janelas. Todas elas, além de índices, são imagens que estabelecem vínculos entre as diferentes sequências, no espaço-tempo da narrativa.

De acordo com o cineasta: “O tempo em forma de evento real [...] Eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida” (TARKOVSKI, 1990, p. 73). Todavia, como na poesia e no universo onírico, já que é impossível nomear os contornos vacilantes dos fatos, a sugestão torna-se vital; o que nos leva, novamente, ao papel configurador e estruturante dos poemas paternos na concepção de *O Espelho*. O diretor organiza as sequências fílmicas para se alternarem entre as lembranças e sonhos do narrador/protagonista. Cumpre lembrar que o diretor insere inúmeras cenas de sonhos em seus filmes, mais especificamente em *O Espelho*, *Stalker* e *Nostalgia*. Cada sonho, por sua vez, é cuidadosamente escolhido e tem seu processo de filmagem pré-estabelecido. Tratar da proposta estética e de como estes sonhos se apresentam no filme seria um desafio fascinante, mas escapa aos propósitos do presente estudo.

Um dos sonhos mais memoráveis assemelha-se a um pesadelo, em preto e branco, revelando ainda ecos desrealizantes das propostas surrealistas, quando a mãe adormecida levita sobre a própria cama e o poema abaixo é declamado:

Eurídice  
Uma pessoa tem um corpo,  
Um só, sozinho.  
A alma já está farta  
De ficar confinada dentro  
De uma caixa, com orelhas e olhos  
Do tamanho de moedas,  
Feita de pele — só cicatrizes —  
Cobrindo um esqueleto.  
Pela córnea ela voa  
Para a cúpula do céu,  
Sobre um raio gélido,  
Até uma rodopiante revoada de pássaros,  
E ouve pelas grades  
Da sua prisão viva  
O crepitar de florestas e milharais,

O troar de sete mares.  
[...]  
Uma charada sem solução:  
E eu sonho com uma alma diferente  
Vestida com outras roupas:  
Que se inflama enquanto corre  
Da timidez à esperança;  
Pura e sem sombra,  
Como fogo, ela percorre a Terra,  
Deixa lilases sobre a mesa  
Para que se lembrem dela.  
Então continua a correr, criança, não te aflige  
Por causa da pobre Eurídice;  
Continua a rodar teu aro de cobre,  
Corre com ele mundo afora,  
Enquanto, em notas firmes  
De tom alegre e frio,  
Em resposta a cada passo que deres,  
A Terra soar em teus ouvidos.  
(Arseni Tarkovski)

A referida sequência, emoldurada pela voz masculina que declama o poema, demonstra a consciência da luta travada pelo artista entre expressar as sensações, tais como deveriam ser conservadas e, ao mesmo tempo, concretizá-las em signos que apenas as “re/presentam”; deformando-as, portanto, num processo de anamorfoses sucessivas. Para ele, “[...] embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição” (TARKOVSKI, 1990, p. 166). Como exemplo de sua intencionalidade significativa, a assertiva prende-se ao que o cineasta denomina “fidelidade para com a vida” e “verdade psicológica e naturalista da arte”, ao teorizar sobre o tema e assinalar a importância expressiva das imagens em preto e branco, que se inscrevem entre as imagens coloridas, num efeito paradoxal.

Por outro lado, os contrastes cinéticos, na dinâmica das cenas filmadas e/ou integradas ao filme, bem como uma trilha sonora de caráter indicial, apontam para uma consciência obscura de dissolução temporal, de algo diferente, indefinível e único, em que se fundem a memória coletiva russa e o inconsciente do próprio cineasta. Assim é que, embora Tarkovski tenha expressado sua dúvida de que os elementos ficcionais e do documentário pudessem se unir harmonicamente, por acreditar que as transições entre os tempos subjetivo da ficção e o tempo ‘verdadeiro’ sejam pouco convincentes, ele opta por incluir em *O Espelho* o episódio de um cine-jornal. Trata-se da sequência, cuidadosamente selecionada sobre o Exército Soviético atravessando o lago Sivash.

[...] ali estava um registro de um dos momentos mais dramáticos da história do avanço soviético em 1943. Era um material único [...] tive certeza de que aquele episódio tinha de se tornar o centro, a própria essência, o coração e o sistema nervoso desse filme que tivera início simplesmente como uma reminiscência lírica íntima. (TARKOVSKI, 1990: 155)

Este longo trecho documental é intercalado em momento crucial do filme, tendo ao fundo outro poema do pai, de modo a revelar o conflito da crônica histórica que lhe serve de contexto. Os versos do poema substituem a esperada trilha sonora ou a voz do narrador, imprimindo às cenas a necessária atmosfera agônica. Eis alguns fragmentos do poema:

Vida, vida  
Não acredito em pressentimentos, e augúrios  
Não me amedrontam. Não fujo da calúnia  
Nem do veneno. Não há morte na Terra.  
Todos são imortais. Tudo é imortal. Não há por que  
Ter medo da morte aos dezessete  
Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz  
Existem, mas morte e trevas, não.  
Estamos agora todos na praia,  
E eu sou um dos que içam as redes  
Quando um cardume de imortalidade nelas entra.  
(...)  
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;  
E agora que cheguei ao futuro ficarei  
Ereto sobre meus estribos como um garoto.  
(...)  
Só preciso da imortalidade  
Para que meu sangue continue a fluir de era para era  
Eu prontamente trocaria a vida  
Por um lugar seguro e quente  
Se a agulha veloz da vida  
Não me puxasse pelo mundo como uma linha.  
(Arseni Tarkovski )

O diretor afirma que a referida cena era sobre as incontáveis vítimas de um sofrimento em nome do progresso histórico, obtido a um custo incalculável e justifica o uso do poema do pai, afirmando, ser “impossível acreditar, por um momento, que tal sofrimento fosse destituído de significado. As imagens falavam de imortalidade e os poemas de Arseni Tarkovski foram a consumação do episódio, pois davam voz ao seu significado fundamental” (TARKOVSKI, 1990 , p. 156).

O resultado atinge plenamente as expectativas e é detalhadamente descrito, no livro do cineasta. O cineasta considera que estes momentos registrados pelo filme e integrados aos sons dos versos do referido poema, com sua perspectiva ilimitada, “criava um efeito próximo à catarse”. Confirma-se, portanto, a relevância dada à poesia, no conjunto de sua obra e sua concepção do poeta como demiurgo. “O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam suas idéias [...] O poeta não usa ‘descrições’ do mundo; ele próprio participa de sua criação (TARKOVSKI, 1990, p. 45).

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Cumpra aqui lembrar que o filho do narrador do filme chama-se Ignat, numa alusão etimológica à simbologia do fogo. Na tela, as antíteses associam reiteradas vezes as imagens ígneas e aquáticas, ora identificadas à regeneração, ora à destruição. Nesse sentido, vale destacar a cena em que o menino coloca fogo em um arbusto, no pátio da residência, enquanto chove lá fora. Por sua vez, seria interessante associar o nome do menino Ignat ao poema que é declamado na cena final, que se passa na floresta da infância do protagonista/diretor.

Floresta de Ignatievo

Brasas de folhas últimas, uma auto-imolação densa,

Ascendem ao céu, e no teu caminho

A floresta inteira vive o mesmo nervosismo

Que tu e eu vivemos este ano.

A estrada se espelha nos teus olhos lacrimejantes

Como arbustos ao crepúsculo num campo inundado,

Não te debes inquietar ou ameaçar, deixa estar,

Não perturba o sossego das matas do Volga.

Podes ouvir a velha vida respirar:

Cogumelos viscosos crescem na grama molhada,

Lesmas abriam caminho até o miolo,

E uma umidade corrosiva atormenta a pele.

Todo o nosso passado é como uma ameaça:

“Cuidado, estou voltando, olha que te mato!”

O céu se agita, segura um bordo, como uma rosa —

Que a chama brilhe mais ainda! — quase na frente dos olhos.

(Arseni Tarkovski )

Os versos deste poema emolduram o momento anacrônico mais relevante de *O Espelho*, que apresenta a mãe, já idosa, acompanhada dos dois filhos ainda pequenos, no cenário bucólico da infância do autor. Passado e presente se fundem, demonstrando a importância da dimensão temporal no filme, enquanto a câmera vai se afastando entre os troncos da floresta de Ignatievo. As palavras e as imagens revelam a comunhão com a natureza vista como um templo, a harmonização do homem com a floresta de símbolos plena de sugestões, familiar e simultaneamente associada a uma tenebrosa e profunda unidade.

Sendo uma espécie de fecho de ouro do filme, o poema mostra inegáveis reverberações das “Correspondências” baudelairianas. Suas sinestésias permitem passar do mundo material das percepções ao mundo das idéias, como o fizera Charles Baudelaire, um dos precursores do Simbolismo, em sua busca da experiência plena do ideal. A metáfora, ‘floresta de símbolos’, corporifica algo que é próprio da invenção de significações novas pela linguagem humana e decorrente da experiência resultante da comunhão entre homem e natureza.

Segundo Walter Benjamin, na poesia baudelairiana ocorre uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos, como se o afastamento fosse uma condição para representá-la através dos símbolos. Eis o poema:

Correspondances<sup>7</sup>

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.  
(Charles Baudelaire, 1857)

Benjamin relaciona a poética de Baudelaire ao ato de “rememorar” como uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos, como se o afastamento fosse uma condição para representá-la. Essa conotação não é negativa, uma vez que a distância não é a recusa das coisas, mas um modo de se relacionar com tudo que se realiza na cumplicidade com o mistério que as envolve.

Consideramos que este tipo de mistério está presente na sequência final do filme aqui analisado, com a idosa e as duas crianças caminhando na campina. As imagens da mãe e da avó se integram na mesma mulher, presente e passado se misturam, como os longos ecos e rumores do soneto baudelairiano: “que de longe se confundem, em uma tenebrosa e profunda unidade, vasta como a noite e como a claridade” (BAUDELAIRE, 1976, p. 11). As imagens são acompanhadas de forte vento, cuja presença reiterada no filme identifica-se ao ar e aos sonhos, e, mais ainda, à passagem do tempo – na expansão das coisas infinitas...

---

<sup>7</sup> Tradução - Correspondências: A Natureza é um templo onde vivos pilares /Deixam às vezes soltar confusas palavras;/ O homem a cruza em meio a uma floresta de símbolos que o observam com olhares familiares. /Como os longos ecos que de longe se confundem /Em uma tenebrosa e profunda unidade/, Vasta como a noite e como a claridade, / Os perfumes, as cores e os sons se correspondem. /Há perfumes frescos como as carnes das crianças, /Doces como o oboé, verdes como as pradarias, /- E outros, corrompidos, ricos e triunfantes, /Como a expansão das coisas infinitas,/ Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,/ Que cantam os êxtases do espírito e dos sentidos (Charles Baudelaire, 1857).

Em sua busca do tempo perdido, Tarkovski lembra Marcel Proust, ao referir-se à feitura do filme *O Espelho*. Após citar trechos de *O Caminho de Swan* \_ nos quais o escritor francês faz referência à felicidade sentida após terminar de escrever o episódio das torres da igreja de Martinville e confessar que se desembaraçara perfeitamente da memória daquelas torres e jamais voltara a pensar em tal página. "Passei por emoções exatamente iguais quando terminei de filmar *O Espelho*. Recordações da infância que por tantos anos não me haviam deixado em paz, de repente desapareceram como que por encanto, e finalmente deixei de sonhar com a casa em que vivera tantos anos atrás" (TARKOVSKI, 1990 , p. 152).

O ato de fazer o filme revela-se, portanto, catártico; seu lirismo onírico sugere uma possibilidade de transcender a matéria e alcançar o ideal da infinitude. É nesse sentido que podem ser interpretadas as singularidades da montagem fílmica e a inserção sinérgica dos poemas paternos ao longo das sequências, numa interação contínua e motivada, capaz de subverter a medida cronológica, em favor de uma expressão mais próxima ao andamento das percepções vivenciais mnemônicas que o cineasta almeja expressar. Seja esta expressão de caráter realista/naturalista, seja ela impregnada de reflexos do Simbolismo, pouco importa; pois, afinal o cineasta, como artista, aproxima-se do poeta "fingidor" imortalizado por Fernando Pessoa.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Les Fleurs du mal (1857)* Disponível in: <http://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances> ( Acesso em 15 jun.2016)
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1963.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1985.
- GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography*. Ithaca/Nova York: Cornell UP, 2001.
- HUYGHE, Rene. *La relève du réel. Impressionnisme. Symbolisme*. Paris: Flammarion, 1974.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1951.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista a Jerzy Illig e Leonard Neuger*. Estocolmo, mar.1985. Disponível in: [www.nostalghia.com](http://www.nostalghia.com) – (acesso em 5 jul. 2015)
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto et alii. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras,1988, p. 367-384.

## SITES CONSULTADOS

[http://filmplusor/plays/mirror\\_](http://filmplusor/plays/mirror_)(acesso em 20 set. 2015)

[http://obviousmag.org/archives/o\\_cinema\\_poetico\\_de\\_andrei\\_tarkovsky](http://obviousmag.org/archives/o_cinema_poetico_de_andrei_tarkovsky).(acesso em 10 jun.2016)

<http://www.acs.uccalgary.ca/homepage/tarkovski..html> (acesso em 5 ago. 2015)

<http://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire-correspondances.php>(acesso em 5 ago. 2015)

## FILMOGRAFIA

*Zerkalo / The Mirror.* (1974) Andrei Tarkovski

**Recebido em 02/01/2017. Aprovado em 10/04/2017**

**Title:** *Intersemiotic dialogues: cinema and poetry in Tarkovski's film, The Mirror*

**Author:** *Denise Azevedo Duarte Guimarães*

**Abstract:** *This article intends to establish a dialogue between Andrei Tarkovski's film, The Mirror (1974) and the theoretical concepts of the filmmaker, in his book Sculpting in Time (1985), with emphasis in the relations between cinema and poetry. It also investigates the autobiographical gender and the way as the Arseni Tarkovski's poems constitute a sort of underlying theme of the plot, from the bordering situation between life and fiction.*

**Keywords:** *Cinema. Poetry. Autobiography. Tarkovski.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017139-148>

## O CORTIÇO E A REGULAÇÃO CIENTÍFICA SOBRE A MULHER: DIÁLOGOS ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA

Marlon Silveira da Silva\*

Marcio Caetano\*\*

Carlos Henrique Lucas Lima\*\*\*

**Resumo:** Ao estabelecermos um diálogo entre História e Literatura, referenciados na perspectiva foucaultiana, temos como objetivo refletir acerca da produção científica brasileira sobre as mulheres na transição do século XIX para o XX, a partir da obra *O Cortiço*, do escritor naturalista Aluísio Azevedo. Nessa publicação, as personagens de mulheres, ao se aproximarem das identidades marginais, contrapõem o modelo de feminilidade estabelecido pelo rígido código moral legitimado pela ciência. Objetivamos demonstrar, por meio da análise das personagens femininas em cotejo com os saberes científicos da época, que a normalidade é um instituto normativo discursivamente forjado.

**Palavras-chave:** Naturalismo. Ciência. Cidadania.

### 1 INTRODUÇÃO

A partir da obra *O Cortiço*, do escritor naturalista Aluísio Azevedo, o presente trabalho tem por objetivo refletir acerca da produção científica brasileira sobre as mulheres na transição do século XIX para o XX. Para esse intento, nos apoiamos nos estudos foucaultianos e nas análises metodológicas que aproximam os campos da História e da Literatura.

Muito embora a discussão entre as possíveis fragilidades oriundas das análises entre História e Literatura seja de longa data, a partir das contribuições de diferentes teóricos, a exemplo de Leenhardt e Pesavento (1998), compreendemos ser possível a aproximação desde que entendidas as especificidades dos saberes.

Segundo Sevcenko (1999, p. 20), a literatura é “um produto do desejo, seu compromisso maior é com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real”. Ou seja, a literatura, antes de mais nada, deve ser compreendida em seu caráter ficcional, podendo utilizar-se de elementos da realidade (social, cultural, política, econômica etc.) ou não para a sua elaboração. Apesar dessa singularidade característica da obra literária, Antonio

---

\* Mestre em educação pela FURG e membro do Nós do Sul: Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Identidades, Currículos e Culturas. E-mail: marlon\_ltb@hotmai.com.

\*\* Doutor em Educação pela UFF, docente na FURG e líder do Nós do Sul: Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Identidades, Currículos e Culturas. E-mail: mrvcaetano@gmail.com.

\*\*\* Doutor em Cultura e Sociedade (UFBA), docente na Universidade do Oeste da Bahia (UFOB) e líder do Grupo de Pesquisa *Corpus* Possíveis – Educação, Cultura e Diferenças. E-mail: prof.chlucaslima@gmail.com.

Candido chama a atenção para a possibilidade de utilização da Literatura como um instrumento de conhecimento crítico. Ele afirma:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; [...] Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno (CANDIDO, 2000, p. 4).

Ao refutarmos as teorias que defendem a necessidade de um distanciamento entre História e Literatura, apoiamo-nos na ideia da necessidade de construção de uma metodologia própria, em que a Literatura apresente-se não apenas como mais uma ferramenta útil de (re) construção do passado, uma *ferramenta no pior sentido utilitário do termo*, mas como texto que *produz sentidos e funda entendimentos da “realidade”*.

Utilizando como lente os estudos produzidos por Foucault para percorrer nosso objetivo, foram eleitos alguns conceitos à reflexão, a exemplo de *governamento e relações de poder* (FOUCAULT, 1987; 1999) por estarem intimamente relacionados entre si e corresponderem às diferentes tecnologias utilizadas em distintos tempos e espaços visando à regulação e ao controle dos indivíduos. Suas pesquisas em torno das diferentes instituições que serviram para regular e disciplinar os corpos, como a igreja, o manicômio, a prisão, a escola, nos ajudam a entender as estratégias e tecnologias de poder utilizadas nesses espaços.

Pensar a elaboração dos referenciais femininos presentes na obra de Aluísio Azevedo exige, antes, que nos voltemos para os dispositivos científicos utilizados para regular as identidades marginais<sup>1</sup>, a exemplo da sexualidade. Para Foucault, os dispositivos são

[...] discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos com vista a ensinar o corpo (FOUCAULT, 1999, p. 144).

A sexualidade é entendida como um dispositivo histórico, atravessado e alimentado por estratégias de saber-poder, que atua basicamente sobre os corpos. Dessa forma, parece nítido o elo entre poder e o saber, o que nos leva a refletir sobre o conceito de *governamento*. Ao se voltar para a História da loucura e do crime, Foucault (1999) teve como objetivo demonstrar como, através da exclusão, se constitui indiretamente o outro, ou seja, o saudável, normal: a heterossexualidade. Nesse cenário, a noção de poder ganha outro desdobramento, quer dizer, passa a ser pensada pela ótica da racionalidade política por meio da introdução do conceito de governo. A disciplina e o biopoder figuram entre as diferentes configurações de poder apresentadas por Foucault. Enquanto o poder

---

<sup>1</sup> Identidades que se distanciam dos padrões vigentes das normalidades. No caso específico da análise aqui empreendida, pensamos, em especial, dos referenciais normativos vigentes quando da passagem do século XIX para o XX.

disciplinar exerce papel fundamental sobre o corpo, o biopoder se dirige ao controle da população.

Considerando as inspirações teórico-metodológicas proporcionadas por Michel Foucault e diante da potência da literatura, apresentamos algumas reflexões possíveis a partir da obra *O Cortiço* sobre os mecanismos de produção da (a)normalidade feminina.

## 2 EUGENIA E HIGIENISMO: DESAFIOS DA REPÚBLICA

A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar. Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravía, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado. E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue (AZEVEDO, 1981, p. 162).

No romance publicado em 1890, Aluísio Azevedo nos convida a viajar nas transformações pelas quais passava a sociedade brasileira ao final do século XIX nos grandes centros urbanos, a exemplo da cidade do Rio de Janeiro. Para entendermos esse processo é necessário localizarmos o Brasil em um cenário de transformações internacionais iniciadas na Europa que lançou as bases para os sistemas econômico-políticos de cunho liberal-capitalista, que se refletiu em grande parte do mundo ocidental.

A adequação do Brasil à nova estrutura imposta pelo capitalismo foi sentida em transformações como a substituição da mão de obra escrava negra pela assalariada com a abolição da escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889), o que levou o país a vivenciar mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais que impulsionaram o êxodo rural e o crescimento populacional de grandes centros urbanos.

O cenário escolhido para o romance de Aluísio Azevedo e que dá nome à obra, um cortiço carioca, refere-se às habitações coletivas que faziam parte da paisagem das grandes cidades no final do século XIX para abrigar a mão de obra assalariada da crescente industrialização brasileira. Nestes locais de habitações modestas, a falta de saneamento básico e as condições precárias os levavam a ser foco de epidemias (COSTA, 1989).

Através de uma linguagem crua, porquanto uma obra naturalista, em *O Cortiço*, Azevedo aborda temas relacionados ao cotidiano das moradias populares no Rio de Janeiro. Os excessos entendidos como pertencentes às camadas populares chamavam a atenção das classes economicamente dominantes que moravam nas proximidades, passando a incomodar e serem alvos de frequentes críticas. Na referida obra, a personagem *Miranda* nos é um bom exemplo disso. Tendo sido a estalagem *São Romão* (nome dado pelo proprietário *João Romão* ao cortiço) erguida ao lado de sua imponente residência, o comerciante português frequentemente praguejava de sua janela que dava para o pátio do cortiço: “— Vão gritar para o inferno, com um milhão de raios! Berrou ele, ameaçando para baixo. Isto também já é demais! Se não se calam, vou daqui direto chamar a polícia!” (AZEVEDO, 1981, p. 83).

As confraternizações que tanto incomodavam *Miranda* ocorriam com frequência no cortiço, regadas à música, dança e bebidas alcoólicas, o que parecia deixar os “excessos” ainda mais evidentes. Entretanto, não significa que as festas promovidas pelos moradores dos cortiços não conviviam com o medo e o mais recorrente estava relacionado aos “morcegos”<sup>2</sup>, devido à forma dura com que reprimiam os moradores.

A polícia era o grande terror daquela gente, porque, sempre que penetrava em qualquer estalagem, havia grande estropício; à capa de evitar e punir o jogo e a bebedeira, os urbanos invadiam os quartos, quebravam o que lá estava, punham tudo em polvorosa. (AZEVEDO, 1981, p. 84).

Além das invasões policiais aos cortiços, seus moradores eram frequentemente impedidos de frequentar os espaços públicos, a exemplo das praças. Nesse sentido, chamamos a atenção para a existência de algumas figuras marginalizadas no período, como os capoeiristas. Na obra, a figura é representada por *Firmo*, descrito como: “[...] o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito [...] todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira”. (AZEVEDO, 1981, p. 80).

Embora nessa produção de Aluísio Azevedo não seja possível apontar uma personagem principal, pode-se dizer que suas personagens coadjuvantes alimentavam e dão vida ao romance, e que o próprio cenário, o *Cortiço*, é que seria a personagem central. O ambiente em que se desenvolve a narrativa é descrito como “sujo”, “podre” e cheio de “desvios morais”. Com frequência, Aluísio Azevedo compara os moradores do cortiço a animais:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (AZEVEDO, 1981, p. 80).

Ao trazer *O Cortiço* para ilustrar a sua pesquisa, Carvalho (1987) se utiliza da expressão usada por Aluísio Azevedo “República do cortiço”, para destacar a autonomia e a condição periférica que esses espaços representavam. A busca por uma identidade nacional após a Proclamação da República (1889) que se diferenciava daquela descrita por Azevedo, somada à necessidade de um Brasil consumidor no mercado internacional, livre do atraso, passava pelo esquecimento de seu passado escravista arcaico e colonial.

A fim de romper definitivamente com os laços coloniais e imperiais, o “novo” Brasil Republicano passou a consumir, principalmente da França, hábitos e costumes. Ao “importá-los”, o país passou a ser palco de grandes transformações no tocante à infraestrutura e cotidiano das pessoas na cidade. As reformas desenvolvidas no Rio de Janeiro não contaram apenas com engenheiros e arquitetos, mas também com psiquiatras e sanitaristas, responsáveis pelas medidas de higiene pública.

---

<sup>2</sup> Apelido pejorativo dado aos policiais.

A importância dos cursos de Direito e Medicina (ao lado das Engenharias) e a autoridade que esses receberam neste momento de reorganização social, nos levam a compreender que não apenas os espaços públicos foram devidamente regulados, mas os corpos e comportamentos das pessoas. Neste cenário, a escola desenvolveu um importante papel na elaboração desses referenciais, tornando-se um dos espaços mais visados pelos cientistas positivistas, higienistas e eugenistas (CAETANO, 2016).

As formas de identificação do anormal, baseadas em características físicas, estavam na base das teorias da eugenia e do higienismo que, dentre outros determinismos, associavam negros e mestiços ao universo da criminalidade vadia e ao alcoolismo (SCHWARCZ, 1993). Para que fossem elaborados saberes que possibilitassem a intervenção sobre os anormais, era necessário estudar, esquadrihar em detalhes os corpos. Nessa direção, foi necessária uma das técnicas que Foucault (1999, p.154) chamou de exame, que:

[...] combina as técnicas de hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir. Estabelece-se sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual eles são diferenciados e sancionados. É por isso que, em todos os dispositivos da disciplina, o exame é altamente ritualizado.

Através dessa vigilância, e tendo como objetivo a sanção normalizadora sobre os sujeitos, foi elaborado uma série de saberes também voltados para o comportamento sexual considerado anormal. Para Foucault (1987, p.183), “o exame está no centro dos processos que constituem o indivíduo como efeito e objeto de poder, como efeito e objeto de saber”.

A proliferação dos ideais do higienismo e da eugenia não se limitou ao estudo das doenças, das origens da criminalidade e suas prevenções, mas à regulação da higiene moral mediada pela sexualidade. Esse quadro nos lembra Foucault (1999, p.137) quando diz que: “De um pólo a outro da tecnologia do sexo, escalona-se toda uma série de táticas diversas que combinam, em proporções variadas, o objetivo da disciplina do corpo e o da regulação das populações”.

É nessa direção que a regulação das condutas sexuais consideradas inadequadas recebeu maior atenção das diferentes autoridades científicas, muito com intuito de destituí-las das condições de pecado e crime. Mais que isso, passaram a ser vistas como doença, um problema de Estado, e deveriam ser administradas por políticas públicas, segundo preconizavam os saberes médicos e seus periódicos.

No final do século XIX, as questões relacionadas à inversão sexual ganharam maior relevância sob o ponto de vista científico por profissionais interessados “na apuração de suas verdadeiras causas, a fim de que os juristas pudessem modificar os textos das legislações penais, até então baseados em noções empíricas e preconceitos anacrônicos” (RIBEIRO, 1975, p. 84). Nessa perspectiva, diferentes áreas como Medicina, Direito e Educação, trabalharam em uníssono na elaboração e apuração das distintas anomalias físicas ou psicológicas (CAETANO, 2016) facilmente encontradas na obra de Aluísio Azevedo, sobretudo quando se pensa acerca das regulações sobre as mulheres.

### 3 LOUCAS, HISTÉRICAS, PROSTITUTAS E INVERTIDAS

– Sim! Sim! Insistiu Léonie, fechando-a entre os braços, como entre duas colunas; e pondo em contato com o dela todo o seu corpo nu. Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pomas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensitivas da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebate dos sentidos. (AZEVEDO, 1981, p. 151).

A cena narrada acima se refere ao contato sexual ocorrido entre as personagens *Pombinha* e *Léonie*. A primeira, moradora do cortiço, é apresentada como:

A flor do cortiço é descrita no livro como: “[...] Bonita, posto que enfermiça e nervos ao último ponto; loura, muito pálida, com uns modos de menina de boa família. A mãe não lhe permitia lavar nem engomar, mesmo porque o médico a proibira expressamente. (AZEVEDO, 1981, p. 50).

*Pombinha* era filha de dona Isabel que carregava no rosto as marcas deixadas pela vida (na obra, associadas ao suicídio do marido, após a falência dos negócios da família) e que não media esforços para dar uma boa educação para a filha.

Chamando a atenção para o exemplo ideal de comportamento feminino, pode-se dizer que *Pombinha* era o modelo de “boa moça” da época. Porém, sua reputação foi abalada após o primeiro contato físico que teve com *Léonie*, prostituta que se encarregou de seduzir a moça culta e de bons modos. *Pombinha*, após abrir mão da sua vida pacata ao lado do passivo e sem ambição marido *João da Costa*, tornou-se prostituta e passou a viver ao lado de *Léonie*.

O que aparentemente é apenas uma cena de amor (ou prazer), tornou-se algo subversivo, sujo, que deveria ser evitado segundo as lentes da medicina e demais saberes médicos nascentes. O mito da homossexualidade feminina com traços grosseiros foi, de certa forma, abalado, visto que na referida passagem nenhuma das mulheres apresentava esse estereótipo, geralmente associado à mulher com características do universo masculino. Apesar de imperar a ideia de que *Léonie* teria sido a responsável pelo desencaminhamento da afilhada, esta carregava em seu corpo os referenciais de feminilidade: docilidade, passividade, finos e delicados traços, voltada à vida privada e ao cuidado do lar.

O que teria levado duas mulheres a se entregarem uma à outra? Que circunstâncias teriam possibilitado tamanha subversão? Ausências educativas? Ausência da figura masculina e de sua autoridade? A busca pela resposta a essas questões tomou a centralidade nos estudos de profissionais renomados da intelectualidade brasileira na virada do século XIX para o XX. As pesquisas desenvolvidas por expoentes como Afrânio Peixoto (1876-1947) e Arthur Ramos (1903-1949), entre outros, nos fazem refletir sobre o quanto os discursos da educação republicana estavam a serviço do estabelecimento de um referencial de homem e mulher.

A desestabilização causada pela personagem *Pombinha* poderia ser um bom exemplo de estudo para a ciência médica do período. Ela buscava explicações para os

desvios sexuais, tentando regulá-los na medida em que os tentava compreender. Embora a homossexualidade feminina tenha recebido pouca atenção se comparada à masculina, alguns trabalhos surgiram abordando o tema. Baseados em pesquisas europeias, intelectuais brasileiros buscaram identificar as origens da homossexualidade feminina e as possíveis formas de reversão da considerada “inversão” sexual. Na década de 1934, destacam-se *Sexologia Forense* do jurista Afrânio Peixoto, em que abordou questões relacionadas às causas e prevenção da homossexualidade feminina; *O problema médico legal do homossexualismo*, do médico Leonídio Ribeiro e na década de 1950, *Contribuição ao Estudo da Homossexualidade Feminina*, da psiquiatra Iracy Doyle.

*O Cortiço* também nos apresenta uma série de personagens femininas que, certo, nos auxiliam a compreender os lugares e papéis cotidianos vividos pelas mulheres do período. O subtítulo *Loucas, históricas, prostitutas e invertidas* é uma referência a algumas das marcas que essas mulheres carregavam, porém, não eram as únicas. Conforme se verificará, a construção dessas identidades “marginais” elaborou, também, como contraponto, a figura da mulher saudável, normal, da boa dona de casa, esposa e mãe. Ou seja, ao se instituírem as identidades marginais, a exemplo das invertidas d’*O Cortiço*, instituíam-se, também, as identidades *normais e saudáveis*.

A instalação de tinhas no interior da estalagem atraía muitas mulheres que tiravam seu sustento do ofício de lavadeiras. Chamaremos a atenção para algumas delas e as formas como são apresentadas e descritas na obra, a exemplo de *Machona*, apelido da personagem *Leandra* que, segundo a narrativa, era descrita como “portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, anca de animal do campo” (AZEVEDO, 1981, p. 48). Tudo leva a crer que seu apelido vinha de seus adjetivos que a distanciavam do padrão de sensibilidade ao qual a mulher, desde a primeira metade do século XIX, vinha sendo construída: maternal, sensível, etc.

Nessa direção, a medicalização do corpo feminino no decorrer do século XIX ou, nas palavras de Rohden (2001), a elaboração de uma “ciência da diferença”, através de um olhar sobre as diferenças biológicas entre o homem e a mulher, contribuiu para o fortalecimento da inferioridade física, psicológica e intelectual da mulher. Por meio dessa visão biológica é que se estabeleciam as expectativas sociais e sexuais. A construção histórica e, de certa forma, legitimada pelos discursos científico-religiosos sobre a mulher ao longo dos séculos como incapaz, “justificava” sua dominação pelo poder masculino. Em oposição ao homem racional e forte, a imagem da mulher sensível e emotiva era associada à natureza e à maternidade, o que naturalizava e alimentava o discurso em torno das identidades masculinas e femininas, em que restava ao homem ser ativo, forte e provedor, e à mulher, passiva, mãe e sensível (CAETANO, 2016).

Próxima do ideal de mulher, porém distante do discurso de moralidade, estava *Leocádia*, a qual o autor se refere: “[...] com uma fama terrível de leviana entre as suas vizinhas” (AZEVEDO, 1981, p. 49). Sua fama é comprovada quando, ao ser pega pelo cônjuge com o vizinho, teve seus pertences quebrados e jogados para fora de casa pelo marido *Bruno*. Sem ter aonde ir, foi solidariamente socorrida pela amiga *Rita Baiana*, que deu jeito em lhe arranjar abrigo e trabalho. Com o tempo, a ausência da esposa levara *Bruno* à tristeza profunda, fazendo com que ele a procurasse, prometendo esquecer o ocorrido e segredando-lhe que a amava.

Embora a presença do prazer sexual na mulher já fosse reconhecida por alguns médicos ao final do século XIX, durante muito tempo vigorou a ideia de que a mulher era um ser assexuado e frígido (ENGEL, 2006). Logo, a mulher que buscasse formas de relacionamento sexual fora do casamento sofria o peso das pressões morais e recebia a atenção das lentes da ciência que a classificaria, por esses motivos, como anormal. Caminhando ao lado do discurso de anormalidade baseada na vida sexual das mulheres, a loucura e a histeria emergiram como justificativa para os demais discursos de anormalidade.

Durante o século XIX, os saberes em torno da loucura e da histeria as associavam ao feminino, estabelecendo uma íntima associação entre as perturbações psíquicas e os distúrbios da sexualidade (ENGEL, 2006). Esses desequilíbrios e transtornos também legitimaram intervenções no corpo das mulheres, na perspectiva de prevenção e cura.

Em *O Cortiço*, a exemplo de loucura, temos a personagem *Marciana*, que após descobrir que sua filha de quinze anos (cuja mãe acreditava ainda ser virgem) estava “de barriga” do funcionário da venda, a espanca. Por consequência das atitudes da mãe, a filha foge de casa. A atitude da filha levou a velha *Marciana* ao desespero. Transtornada sem saber do paradeiro da única filha, a velha passou a apresentar sinais de insanidade mental, e acabou sendo despejada do cortiço. Sem paradeiro e vagando pelas ruas, foi levada presa. Diagnosticada com desequilíbrio mental, seu destino foi o hospício, falecendo em seguida.

No Brasil, o fortalecimento do saber-poder psiquiátrico iniciado ainda no período imperial foi consolidado no período republicano. O exame da loucura e o tratamento das chamadas “doenças mentais” evidenciavam o comprometimento da psiquiatria com as políticas de controle social dos primeiros anos da República. Seria possível estabelecer o que era normal e anormal em relação às sexualidades humanas? Os cientistas do período não apenas acreditavam nessa possibilidade como também estabeleceram “normas” documentadas atestando a normalidade/anormalidade. Nessa direção, o universo misterioso da sexualidade feminina foi um dos alvos prioritários dessas intervenções.

Nessas pesquisas, as referências ao corpo normal e sadio da mulher se aproximavam da função do seu aparelho reprodutor e das glândulas mamárias, numa tentativa de associar a mulher à natureza, aquela cuja única função era a reprodução (ROCHA, 2009). Nesse discurso de ordem burguesa, a mulher poderia assumir dois papéis: de esposa, responsável pelo lar e educação da prole, ou de *leviana*, ao se opor à ordem “natural”, fosse resistindo ao casamento ou exercendo a prostituição, tornando-se independente financeiramente ou até mesmo apaixonando-se por outra mulher.

A mesma tecnologia que embelezou e modernizou os grandes centros urbanos nas primeiras décadas do século XX, também mudou a rotina de mulheres da elite brasileira que passaram a frequentar diferentes espaços públicos como o cinema, as confeitarias, os cafés e os salões de festas, até então destinados aos homens, redimensionando antigos valores interioranos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cabe salientar que os espaços públicos já eram frequentados por mulheres negras e de classes populares, que já atuavam como força de trabalho produtivo ou escravo.

A produção da “boa dona-de-casa” não apenas atingiu e elaborou um estatuto sobre as mulheres que praticavam o meretrício, como também atingiu as *invertidas*. Elas distanciavam-se do modelo de mulher. Com o cenário da obra *O Cortiço* foi possível o entendimento e a compreensão dos fatores que levaram o corpo do homem e da mulher a serem lócus de investigação científica, ou seja, os condicionantes sociais que possibilitaram a emergência dos discursos sustentados pelas diferentes instituições. As diferentes transformações ocorridas nos grandes centros urbanos, e as novas configurações sociais oriundas deste processo, levaram à elaboração de rígidos códigos sociais que deveriam orientar, não somente os espaços públicos, como também a intimidade do lar e a dos indivíduos.

O discurso republicano brasileiro, derivado daquele presente na base dos estados modernos ocidentais, buscou estabelecer os limites corporais dos marginalizados numa tentativa de apagar os traços coloniais e escravistas (frente as demandas políticas e econômicas capitalistas do final do século XIX e início do XX). Essa preocupação levou à elaboração de diferentes discursos científicos que visavam garantir a manutenção do *status quo*. E não apenas discursos científicos, mas também literários, posto que, como percebemos até aqui, a literatura, como discurso *fundador de realidades*, constitui-se como mais um dispositivo a regular o feminino, instaurando, assim, padrões de comportamento.

## CONCLUSÃO

Tentamos mostrar que as mulheres presentes em *O Cortiço* não apenas refletem as percepções históricas do final do século XIX e início do XX, elas dialogam ativamente com as compreensões da feminilidade do período. As personagens da obra de Aluísio Azevedo, ao serem confrontadas com as fontes históricas, muito tinham a nos dizer a respeito da sociedade brasileira.

Com as análises, percebe-se que as personagens carregavam marcas que evidenciavam os seus lugares naquele momento de transição. Ao se contraporem ao modelo de cidadania, as identidades marginais (negro/negra, louco/a, doente, invertido/a), passaram a ser o lócus privilegiado de investigação médico-criminal.

Os discursos da intelectualidade aqui trazidos em diálogo com Aluísio Azevedo nos mostram o quanto residem, em suas intenções, que a população fosse disciplinada através de diferentes tecnologias e dispositivos com propósitos bem definidos. Tais propósitos, correspondiam aos esforços que visavam reforçar a heterossexualidade assimétrica e androcêntrica.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

CAETANO, Marcio. *Performatividades reguladas: heteronormatividade, narrativas biográficas e educação*. Curitiba: Appris, 2016.

SILVA, Marlon Silveira da; CAETANO, Marcio; LIMA, Carlos Henrique Lucas. O Cortiço e a regulação científica sobre a mulher: diálogos entre a literatura e a história. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 139-148, jan./jun. 2017.

- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Quetzil, 2000.
- CARVALHO, José. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- COSTA, Jurandir. *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. Rio de Janeiro, Xenon, 1989.
- \_\_\_\_\_. *História da psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Rua. *Da senzala ao cortiço: história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 21, nº42, p. 483-494. 2001.
- DOYLE, Iracy. *Contribuições ao estudo da homossexualidade feminina*. Rio de Janeiro: Imago, 1956.
- ENGEL, Magali. *Psiquiatria e feminilidade*. In: PRIORE, M. Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 322-361.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Gral, 1999.
- HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- LEENHARDT, Jacques.; PESAVENTO, Sandra. J. (Org). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998.
- PEIXOTO, Afrânio. *Sexologia forense*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1934.
- RAGO, Margareth. *Imagens da prostituição na Belle Époque Paulistana*. *Pagú*. n. 1, 1993. pp. 31-44
- RIBEIRO, Leonídio. *Causas e tratamento da homossexualidade*. In: \_\_\_\_\_. *Memórias de médico legista*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1975. v.1.
- ROCHA, Heloísa Helena. *Entre a ortopedia e a civilidade: higienismo e educação do corpo no Brasil*. *Historia de la educación*. Ed. Universidade de Salamanca, 2009. p. 109-134.
- SEVCENKO, Nicholas. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Recebido em 22/01/2017. Aprovado em 02/04/2017

**Title:** *O Cortiço and the Scientific Regulation of Women: Dialogue Between Literature and History*

**Authors:** *Marlon Silveira da Silva, Marcio Caetano e Carlos Henrique Lucas Lima*

**Abstract:** *In establishing a dialogue between History and Literature, referenced in the Foucaultian perspective, we aim to reflect on the Brazilian scientific production about women in the transition from the nineteenth century to the twentieth, in O Cortiço, by the naturalist writer Aluísio Azevedo. In this publication, the characters of women, in approaching marginal identities, counterposed the model of femininity established by the rigid moral code legitimized by science. We aim to demonstrate, through the analysis of the female characters in comparison with the scientific knowledge of the time, that normality is a normative institute discursively forged.*

**Keywords:** *Naturalism. Science. Citizenship.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017149-159>

## A RECONCILIAÇÃO ENTRE O HUMANO E O SAGRADO EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*, DE CLARICE LISPECTOR

Ana Maria Ferreira Torres\*

Antônio Máximo Gomes Ferraz\*\*

**Resumo:** A questão da autonomização reivindica, na tradição moderna, leis específicas para o estético, normas capazes de independizá-lo de imperativos cívicos e morais. Já ler o objeto estético contemporâneo implica, por sua vez, uma estratégia dúplice que contemporiza dois valores antagônicos: a entrega e a resistência à interpretação; e ambos exigem romper com a acumulação de valores instrumentais, mas também quebrar a memória, o que, certamente, conota certo irracionalismo. Paralelamente, e à diferença das vanguardas históricas, a situação contemporânea reinscreve essa ruptura em um contexto específico, o espaço imane de uma experiência que arranca o sujeito de toda certeza pré-moldada. Mais do que traçar inequívocos limites sob um ponto de vista institucional, o desafio da crítica atual consiste, portanto, em reconhecer as forças que agitam ou agitaram a cena cultural do Brasil, e que são seus limiares de sentido situados muito além da costumeira análise institucional.

**Palavras-chave:** Institucionalização. Disseminação. Arte contemporânea.

### UM ROMANCE DE RECONCILIAÇÃO

*Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* é o sexto romance de Clarice Lispector, publicado em 1969. Este livro é o imediatamente posterior ao romance *A paixão segundo G.H.*, lançado pela autora em 1964 e, por conseguinte, retoma questões que estiveram presentes na obra anterior. Uma questão latente na obra de 1964 é a da reconciliação entre o ser humano e o ser não-humano: G.H., a personagem que narra o romance, leva essa reconciliação ao extremo e chega ao ponto de deglutir uma barata.

*Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (utilizaremos, a partir daqui, a sigla UALP para a obra) é também um romance de reconciliação, o que já se percebe a partir de sua própria estrutura formal, em grande parte constituída por diálogos. Essa palavra, diálogo, inclusive, nos diz muito sobre a natureza desse romance: *diá-* é o prefixo grego que diz “entre” e *logos* é uma palavra cuja acepção original hoje se perdeu, não sendo possível sua tradução exata em português. Sabe-se, entretanto, que *logos* deriva do verbo grego *legein*, como Martin Heidegger (1999) informa: “*Lego, legein*, em latim *legere*, é a mesma palavra como a alemã, *lesen* (ler) [...] *Lesen* significa por uma coisa ao lado de

\* Graduação em Letras - habilitação em língua portuguesa (licenciatura). Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: anaferreira.t@gmail.com.

\*\* Professor adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária. E-mail: maximoferraz@gmail.com.

outra, juntá-las num conjunto, numa síntese: coligir, reunir” (HEIDEGGER, 1999, p. 149). A ideia que se apreende da palavra é, portanto, a de união, conjunto, reunião. O fragmento 51 do filósofo Heráclito de Éfeso também pode esclarecer que o *logos* tem esse sentido: “Se não me tendes ouvido a mim mas o *Logos*, então é sábio dizer-se, portanto: ‘um é tudo’” (HERÁCLITO apud HEIDEGGER, 1977, p. 153).

O romance aqui estudado é, portanto, uma reconciliação, mas com o quê? Propomos que essa reconciliação se dá em duas vias: com os outros seres humanos e com o Sagrado<sup>1</sup>. Neste artigo, busca-se interpretar essa última reconciliação. Antes de discorrer sobre essa questão, apresentar-se-á o enredo do romance. Depois, em diálogo com as noções de Sagrado de Georges Bataille (1993), Mircea Eliade (1992) e Soren Kierkegaard (apud ALMEIDA, 2009), desenvolveremos a leitura de como UALP desvela a questão do Sagrado. Esse viés de leitura do romance aqui interpretado, como aponta Marília de Almeida, é até agora pouco visado: “a atenção esteve quase sempre voltada para o relacionamento entre Lóri e Ulisses ou para as ressonâncias míticas nele presentes” (ALMEIDA, 2009, p. 49). Consideramos importante citar, também, o trabalho de Renata Tavares *Do silêncio à liberdade*, que nos permitiu ler UALP a partir do viés dialogal.

## UMA APRENDIZAGEM PELO DIÁLOGO

Ulisses, professor universitário de filosofia, conhece e se interessa por Lóri, que é professora de crianças. O sentimento é mútuo, porém a vontade dele é a de que ela primeiramente seja autêntica, aceite seus sentimentos e retire a “máscara” que ela usava em sociedade. Como o narrador onisciente e anônimo da obra bem define, “era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele” (LISPECTOR, 1982). Esta metáfora das pernas, aliás, já tinha sido apresentada no romance *A paixão segundo G.H.*, quando a protagonista indicada pelas iniciais relata que, antes de passar pela experiência que modificaria sua vida – o transe místico e epifânico que teve a partir da deglutição da barata –, parecia andar com uma perna a mais que suas duas pernas. Nesta terceira perna G.H. se apoiava, mas também a impedia de caminhar: ela não se sentia independente, não conseguia ser autêntica, assim como Lóri.

Quando Ulisses propõe o autoconhecimento à professora, como condição para que ficassem juntos, ela fica receosa, pois a pergunta “quem sou eu?” era a mais amedrontadora. Entretanto, após alguns diálogos com Ulisses e algumas experiências de caráter igualmente epifânico, Lóri pouco a pouco passa a entender que é necessário se conhecer melhor para poder se entregar aos outros. O fim do romance é quando finalmente as duas personagens dormem juntas. A história de Lóri é, portanto, uma Travessia, pois, assim como acontece em outros romances, tais como *O lobo da estepe* e *Demian*, de Hermann Hesse, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e até mesmo

---

<sup>1</sup> Optou-se por grafar com letra maiúscula palavras como Sagrado, Amor, Silêncio, Liberdade, Humano etc., porque são palavras-questões, uma vez que seu sentido não se esgota em nenhuma definição, por isso mesmo permitindo uma abertura ao pensamento. Elas se destacam entre outras palavras corriqueiras e concretas.

o já citado *A paixão segundo G.H.*, a personagem passa de uma situação aparentemente estável para um momento de crise, até que se percebe, pelo autoconhecimento, em uma jornada da vida que não tem um ponto final. Manuel de Castro diz a respeito da Travessia que ela é escuta do Silêncio que é o Ser: “A escuta é a própria travessia: a possibilidade de fazer da fala do silêncio a eclosão do sentido do que se é. A travessia é fazer eclodir no cotidiano o extraordinário”.

## A BUSCA PELO DIVINO

É um dos diálogos com Ulisses que desencadeia a busca de Lóri pelo Sagrado, por meio do Divino. Nesse encontro, ela confessa a ele que tem sido o grande obstáculo em sua aprendizagem:

[...] existe um grande, o maior obstáculo para eu ir adiante: eu mesma. Tenho sido a maior dificuldade no meu caminho. É com enorme esforço que consigo me sobrepor a mim mesma. [...] Sou um monte intransponível no meu próprio caminho. Mas às vezes por uma palavra tua ou por uma palavra lida, de repente tudo se esclarece (LISPECTOR, 1982, p. 55-6).

Ulisses, que não é religioso, dá uma sugestão inusitada. Ele pergunta se ela sabe rezar, e se nessa reza ela não pode “pedir a si mesma, pedir o máximo a si mesma” (*Idem*). Esse pedir por si mesma já é pedir uma intervenção do Sagrado, segundo Kierkegaard. Para o autor, de acordo com Marília de Almeida, a busca de si mesmo é a busca do divino que reside no próprio:

Em Kierkegaard a busca de si é um movimento da liberdade, guiado pela meta inatingível de dizer eu a partir de si mesmo de forma absoluta, meta proposta por Ulisses a Lóri. Ao aproximar-se da interioridade, entretanto, o humano defronta-se com o divino, que aí reside, o que faz com que, ao buscar conhecer-se, o indivíduo se encontre na posição de dever conhecer Deus (ALMEIDA, 2009, p. 63).

Essa noção aparece, inclusive, em uma reflexão feita no romance: “Qual fora o apóstolo que dissera de nós: vós sois deuses?” (LISPECTOR, 1982, p. 144).

Após ouvir o conselho do amado, Lóri se preparou longamente para rezar. Essa primeira oração proferida por ela é precedida da descrição dessa preparação. Nela, se observa a repetição do verbo “pedir”:

Como se o que fosse pedir a si mesma e ao Deus precisasse de muito cuidado: porque o que pedisse, nisso seria atendida. [...] Pedir? Como é que se pede? E o que se pede? Pede-se vida? Pede-se vida. [...] Às cegas teria que pedir. Mas ela queria que, se fosse às cegas, pelo menos entendesse o que pedisse. Ela sabia que não devia pedir o impossível: a resposta não se pede. [...] Ela preferia pedir humilde [...] Não, não devia pedir mais vida (LISPECTOR, 1982, p. 57-8).

Olga de Sá (2004) atribui a referida repetição vocabular a uma tentativa de se evidenciar o vazio do Ser e a impossibilidade de a linguagem expressar a vida. Aqui, porém, entendemos que essa repetição do *pedir* traduz a ânsia de Lóri por querer uma

resposta, um sinal do Deus. No trecho acima, também localizamos algo que Lóri já teria “aprendido” com G.H.: não se pede a resposta, ou seja, a resposta do que é a vida, mas como a vida é uma questão, sempre se retorna à questão mesma. Como está no romance de 1964: “a explicação de um enigma é a repetição do enigma” (LISPECTOR, 2009, p. 134).

A prece de Lóri parece desconexa, mas é atravessada por profunda angústia metafísica. Assemelha-se mais a um turbilhão de pensamentos desencadeados pela procura de um modo mais autêntico de ser:

alivia a minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, faze com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, faze com que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que me lembre de que também não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e no entanto ele quer e no entanto o beijo é perfeito, faze com que eu receba o mundo sem receio, pois para esse mundo incompreensível eu fui criada e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que eu como, o sono que durmo, faze com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não poderei sentir que Deus me amou, faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém (LISPECTOR, 1982, p.58-9).

Atente-se para um trecho dessa prece que comunica a noção de Sagrado: “para esse mundo incompreensível eu fui criada e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la”. Neste e nos outros romances da autora, o mundo é entendido não como uma entidade organizada racionalmente, mas antes como um todo em que interagem caos e cosmos. Esse caos, entretanto, não tem sentido nefasto. Mayara Guimarães (2009), em sua interpretação de APSGH, entende que no romance as dualidades antagônicas, entre elas, caos x cosmos, deixam a dualidade e se associam: “com a abdicação dos dualismos antagônicos identificados nos pares caos x cosmos, [...] cede-se espaço ao indelimitado, que não diferencia os opostos porque age a partir de sua interação” (GUIMARÃES, 2009, p. 32). Em UALP, não é diferente. O mundo é incompreensível, mas essa incompreensibilidade também está no humano, e nisto reside o Sagrado, como esfera que ultrapassa o homem e do qual é doação. A incompreensão, neste caso, não é uma deficiência, mas, sim, uma riqueza: é o não-saber que impulsiona o próprio homem como questão e procura, não somente do sentido do mundo, mas como questão para si mesmo.

Em um momento, após o excerto da reza a Deus, o leitor passa a saber como Lóri se desligara do Deus que fora a ela ensinado. Aquele “feito à sua própria imagem, parecia-se demais com ela” (LISPECTOR, 1982, p. 68). Ela tinha uma grande revolta em relação a esse Deus, a ponto de já não conseguir entrar em uma igreja sequer. O seu novo Deus, tido como o verdadeiro, era incompreensível para ela, justamente porque não podia mais ser humanizado. Agora, ela teria que lidar com o silêncio diante de suas súplicas: “De agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar às cegas ao cosmo e ao Nada”

(LISPECTOR, 1982, p. 68). Entretanto, “o que era um Nada era exatamente o Tudo” (LISPECTOR, 1982, p. 69). Esse Nada que é Tudo significa: trata-se de um Nada que não é nulificante, muito ao contrário. Como diz Castro, “o nada é sempre, como possibilidade de e para possibilidades, doação de novas realizações” (CASTRO). Mayara Guimarães, sobre a noite em APSGH, fala que é “apresentada como espaço do vazio, do não-ser, da morte, do nada, revela-se na obra clariciana como espaço fundador do ser e da escrita” (GUIMARÃES, 2009, p. 28). Sendo origem, abertura para a criatividade, o Nada é o Deus que Lóri redescobre.

Após a reza, Lóri conclui que precisa primeiramente encontrar seu próprio caminho para que pudesse passar para os outros, doar-se: “sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, seu caminho era os outros” (LISPECTOR, 1982, p. 59).

## A MULHER E O MAR

Uma das formas de Lóri buscar seu caminho foi a reconciliação com a natureza. Começou em certa noite, logo após mais um encontro com seu amado. Naquele encontro, a protagonista sentiu, pela primeira vez, a felicidade, porém ela não a quis: “Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia [...]. A quem dou minha felicidade”, interroga-se (LISPECTOR, 1982, p. 77). À felicidade, ela preferia a mediocridade, por isso se despediu rapidamente de Ulisses e foi para casa.

“Era uma noite muito bonita: parecia com o mundo. O espaço escuro estava todo estrelado, o céu em eterna muda vigília. E a Terra embaixo com suas montanhas e seus mares” (LISPECTOR, 1982, p. 79). A perspectiva de Lóri acerca do mundo natural, ou seja, aquele não construído pelo homem, é descrita em grandes proporções, o que indica como ela sentia pequena a espécie humana. O espaço celeste, inclusive, é propício a uma experiência sagrada, ou, como Eliade nomeia, religiosa:

A simples contemplação da abóbada celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. O Céu revela-se infinito, transcendente. É por excelência o *ganz andere* diante do qual o homem e seu meio ambiente pouco representam. A transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita. O “muito alto” torna-se espontaneamente um atributo da divindade. As regiões superiores inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem o prestígio do transcendente, da realidade absoluta, da eternidade (ELIADE, 1992, p. 60).

UALP é rico em vocábulos de campo semântico do celeste. Mais adiante, ele será abordado neste trabalho.

Diante de sua pequenez, Lóri ainda tentava se manter na mediocridade humana, aquela da qual Ulisses lhe falara e à qual sempre procurara se ater, a fim de olvidar seus sentimentos, porém “era tarde: ela já ansiava por novos êxtases de alegria ou de dor” (LISPECTOR, 1982, p. 80). Lóri, ao buscar seu próprio caminho, busca seu limite. Fábio Galera considera que “o que nos caracteriza como humanos é justo o elo de superação e

imposição dialética entre não-limite e limite” (GALERA, 2014, p. 135). A existência de um limite já indica uma posição não-antropocêntrica, uma vez que, se o ser humano fosse o centro do universo, nada poderia impor a ele um limite. Entretanto, a busca pelo limite deixa subentendida a presença de algo além do humano. E isso era temido por Lóri, como concebe Almeida: “Lóri teme a aprendizagem porque esta pode levá-la para além de si mesma, para um defrontar-se com o que a ultrapassa radicalmente” (ALMEIDA, 2009, p. 58).

Lóri adquire a noção de seu limite a partir de seu contato com o mar, ou, como precisaremos aqui, o diálogo com o mar. O mar é imensidão, diferentemente do rio, cujas margens, em geral, não são muito distantes uma da outra. Enquanto a “água doce” tem limites, assim como o Humano, a “água salgada” é sem limites. O que não tem limites é aquilo que não conhecemos nem somos capazes de conhecer, ou seja, é velamento contínuo: o Nada. É diante dele que Lóri reatará o diálogo com a natureza, a qual faz parte, assim como o Deus, do Sagrado em UALP. Nosso entendimento do Sagrado mantém relação com o conceito dessa palavra para Bataille. O autor entende o sagrado como uma esfera de continuidade das coisas, ao passo que o profano, o mundo dos humanos, apresenta, para o autor, um aspecto de descontinuidade. Gina Strozzi, sobre o entendimento de Bataille acerca do Sagrado, diz: “O sagrado, para Bataille, é a recuperação da intimidade entre o homem e o mundo, entre o sujeito e o objeto” (STROZZI, 2007, p. 66 apud OLIVEIRA, 2015, p. 32). Enquanto o animal vive a imanência, ou seja, não se diferencia como sujeito em relação ao objeto, o humano transcende, ou seja, se diferencia dos demais:

É na medida em que os instrumentos são elaborados com vistas a seu fim que a consciência os coloca como objetos, como interrupções na continuidade indistinta. O instrumento elaborado é a forma nascente do não-eu (BATAILLE, 1993, p. 15).

A partir do uso do instrumento, a natureza passa a pertencer ao humano, mas este é alienado dela ao mesmo tempo. O autor, em uma posição radical, defende que, ao negar a natureza, o homem nega o mundo, e, por conseguinte, nega a si mesmo: “Se ele põe o mundo sob seu poder, é na medida em que esquece que ele próprio é o mundo: ao negar o mundo é ele mesmo que é negado” (BATAILLE, 1993, p. 21). A separação da qual o antropólogo fala parece ser sentida por Lóri no trecho do romance que narra o dia anterior ao mergulho no mar: “Lóri estava triste. Não era uma tristeza difícil. Era mais como uma tristeza de saudade. Ela estava só. Com a eternidade à sua frente e atrás dela. O humano é só” (LISPECTOR, 1982, p. 79).

Quando Lóri vai à praia, de manhã cedo, e entra na água do mar, descreve-se como em um ritual de iniciação, um batismo de água. No âmbito da mitologia judaico-cristã, o batismo de água é realizado como uma maneira de iniciação à vida, uma vez que Deus, durante o Gênesis, faz com que seja fecundada a água, onde surgem os primeiros animais: “E Deus disse: ‘Que ferverhem as águas um fervilhar de seres vivos’” (BÍBLIA, Gênesis, 1: 20). O sal da água fertiliza Lóri: “de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada” (LISPECTOR, 1982, p. 84). Olga de Sá observa outra relação entre a

Bíblia e UALP, a do contato entre o mar e Lóri, desta vez uma reversão paródica, quando o narrador fala que Lóri caminha dentro das águas milênios depois de haverem feito o mesmo, referindo-se ao episódio bíblico em que Jesus Cristo sobre elas caminhou: “Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas” (LISPECTOR, 1982, p. 86). Lóri continua o ritual e, em mais uma semelhança com G.H., ingere a água salgada: “com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo” (LISPECTOR, 1982, p. 85). Eliade aponta que a simbologia religiosa da água tem relação com o renascimento, pois, ao se dissolver algo no líquido aquático, origina-se uma nova vida:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação. [...] A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento (ELIADE, 1992, p. 65).

Assim, pode-se entender que o encontro com a água marinha diz sobre a reconciliação sacra por três motivos: em primeiro lugar, devido à imensidão e aparente falta de limite da água, em contraposição ao humano, caracterizado por sempre estar em um limite no tempo e no espaço; em segundo lugar, a água é símbolo de renascimento e fertilidade; por fim, a água faz parte do não-humano, da natureza que o homem moderno procura dominar – mas, assim procedendo, termina dela se alienando. É possível ainda retomar o pensamento de que a natureza é questão, portanto, mistério que, como tal, é ininteligível, como diz o romance:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar (LISPECTOR, 1982, p. 83).

## COSMOS E CORPO

O diálogo com os elementos siderais em UALP não se dá diretamente na fala de Lóri ou Ulisses, mas na descrição da paisagem. Entre esses elementos estão o cosmos, a lua, o espaço escuro, as estrelas, o sol, os planetas, o mundo. Ao compararmos a descrição nesse romance com a de *A paixão segundo G.H.*, percebe-se que este é bastante telúrico. Seus elementos remetem à terra, à lama. Há a presença fundamental de um inseto e G.H. se descreve em determinado momento como se estivesse no inferno. O movimento do romance é de queda, uma vez que, em seu início, o leitor conhece G.H. como uma escultora de vida abastada que vive em uma cobertura de um edifício, e ela se orgulha de seu estado. Em UALP ocorre o contrário. Logo no começo já se faz uma ideia da insegurança e do medo que Lóri tem em perder Ulisses. Ela mora sozinha no Rio de Janeiro, tendo deixado a riqueza em que vivia com os pais no interior. Além disso, é professora de crianças pequenas, o que também contribui para um matiz de humildade no que toca à personagem. Ao longo do romance, Ulisses convida Lóri a ser feliz e a sair do

pequeno campo de convívio que tinha, e abrir-se. O movimento da obra, portanto, é ascendente, ao contrário do anterior. As descrições com elementos siderais e celestes confere ao romance um viés de ascensão.

Além de contribuir para o movimento simbólico de subida a um novo plano de entendimento, os elementos celestes estão também ligados à tônica reconciliatória com o Sagrado, presente no texto. Diz o narrador: “Lóri passara da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias” (LISPECTOR, 1982). É possível, aqui, perceber como os elementos siderais têm relação com o divino. E, neste ponto, é interessante notar a diferenciação entre a religião e o Sagrado. O Sagrado não se esgota em nenhuma religião. Ao contrário, é a fonte de todas elas. O Sagrado se doa em cada diferente religião se retraindo como Sagrado, por isso mesmo constituindo o acervo do Nada dispensador de possibilidades de mundo – o Nada que é tudo e de que tudo vem. Lóri sai do confinamento religioso e se expande para a totalidade do divino da vida, de seu valor sagrado, ao se abrir para a imensidão do cosmos, onde predomina o vazio do desconhecido – desconhecido também de si mesma.

Neste ponto, é pertinente sondar o que diz a palavra *cosmos*, a qual, juntamente com *cósmico*, aparece nove vezes no romance. Segundo Eliade, as sociedades tradicionais faziam a divisão entre Cosmos, o mundo familiar, o “nosso mundo”; e caos, aquilo que não fazia parte desse mundo. O Cosmos é o lugar onde o Sagrado já se manifestou e “o momento religioso implica o ‘momento cosmogônico’: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica” (ELIADE, 1992, p. 21). Encontra-se, no romance, o sentido do Cosmos como a conjuntura do mundo no excerto em que as duas personagens centrais estão em uma piscina:

Olhou para as mesinhas com pára-sol dispostas em torno da piscina: pareciam sobrepairar na homogeneidade do cosmo. Tudo era infinito, nada tinha começo nem fim: assim era a eternidade cósmica. Daí a um instante a visão da realidade se desfazia, fora apenas um átimo de segundo, a homogeneidade desaparecia e os olhos se perdiam numa multiplicidade de tonalidades ainda surpreendentes: à visão aguda e instantânea seguira-se algo mais reconhecível na terra. Quanto a Ulisses, nessas novas cores que enfim Lóri tinha a capacidade de ver, quanto a Ulisses estava agora a um tempo sólido e transparente, o que o enriquecia de ressonâncias e esplendor. Podia-se chamá-lo de um homem belo (LISPECTOR, 1982, p. 72-3).

Lóri tem, de súbito, uma visão do que seria o Cosmos: homogêneo e eterno, ou seja, tudo se nivelava nessa eternidade cósmica. Em outro momento, Lóri alude à grande condição do Universo em relação à sua pequena condição como humana:

E pelo mesmo fato de se haver visto ao espelho, sentiu como sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento — a ponto de que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto a condição do Universo era tão grande que não se chamava de condição (LISPECTOR, 1982, p. 19).

Aqui podemos adentrar em outra questão que permeia o romance: a relação entre a esfera macro, o Cosmos, e a esfera micro, o corpo. Se os elementos siderais e não-humanos se apresentam de modo a engrandecer e aumentar o romance semanticamente, o elemento humano é apresentado como aquilo que é pequeno, individual:

Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só (LISPECTOR, 1982, p. 18-9).

Também observamos essa conotação do corpo quando Lóri se considera um “ínfimo corpo vazio e doloroso” (LISPECTOR, 1982, p. 41), ou no momento em que Ulisses fala a ela: “Você, além de esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo” (LISPECTOR, 1982, p. 71). Por fim, no momento em que Lóri entra no mar, a pequenez de seu corpo em confronto com a vastidão do mar também se faz perceber:

Seu corpo se consola de sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite tornar-se quente e delimitado, e o que a tornava pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada (LISPECTOR, 1982, p. 83-4).

Do que está dito acima, poder-se-ia concluir que no romance reafirma-se uma oposição: a de Cosmos, em sua imensidão ilimitada, e a de corpo, em seus limites. Todavia, isso não procede, pois há a união dos corpos de Ulisses e Lóri no final do livro, e tal enlace amoroso confere às duas individualidades uma entidade una, ou seja, um Cosmos: a partir dessa união se dá uma cosmogonia, o surgimento de um novo mundo. Como Lóri fala ao amado no final do livro: “Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas ‘Eu’. Pois só agora eu me chamo ‘Eu’. E digo: eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original” (LISPECTOR, 1982, p. 165). Além disso, a união erótica tem um sentido divinal para Ulisses:

Nós, como todas as pessoas, somos deuses em potencial. Não falo de deuses no sentido divino. Em primeiro lugar devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando. Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos. A solução para esse absurdo que se chama “eu existo”, a solução é amar um outro ser que, este, nós compreendemos que exista (LISPECTOR, 1982, p. 168-9).

Para Mayara Guimarães, em UALP a figura mítica de Eros, divindade grega do amor e da união, aparece na tentativa de “recuperar a relação homem-natureza a partir da dimensão sensória recobrada pelo contato com o desejo” (GUIMARÃES, 2009, p. 116). Assim, é possível considerar que a dimensão erótica no citado romance também contribui na reconciliação com o Sagrado.

## UM ROMANCE SEM CONCLUSÃO

Algo que salta aos olhos logo que se lê pela primeira vez UALP é o fato de o romance iniciar de súbito com uma vírgula e terminar com dois pontos que anunciariam uma fala de Ulisses, mas que não é concluída. Esse aspecto formal do texto pode remeter a um desejo de continuidade, o que também deve ser considerado como manifestação do Sagrado na obra. Como escreve Bataille, o sentimento de continuidade é o que caracteriza o Sagrado.

O que procuramos demonstrar neste artigo é como tal continuidade figura no romance clariceano de 1969. Ela acontece na busca de Lóri por um novo Deus, o qual se caracteriza por tudo abarcar e por sua vastidão impessoal; no contato com a Natureza não-humana, na passagem do mergulho no mar; na presença de um vocabulário que remete ao surgimento do mundo, a uma cosmofania; por fim, na união com Ulisses, o outro humano, o complemento de Lóri.

Nossa época, desde o Iluminismo, está marcada pela dessacralização do mundo. Tal fenômeno atinge todos os campos da vida contemporânea, com a instrumentalização da natureza e do próprio homem, os quais passam a valer apenas como recursos naturais ou humanos. E mesmo a expansão do fenômeno religioso, algo que se pode perceber nos últimos decênios, não garante a preservação ou o resgate do Sagrado, pois é possível ser religioso de modo instrumental, buscando obter vantagens inclusive materiais como signo de sucesso na vida, tal qual acontece em muitas denominações religiosas. No romance de Clarice se percebe, portanto, uma crítica à razão instrumental contemporânea através do resgate não do fenômeno religioso, e, sim, do Sagrado, como questão que se dirige ao homem em todas as esferas da vida, da procura do próprio e da realização como ser humano à experiência amorosa. Daí o inegável potencial crítico e libertário que a obra encerra.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marília Murta de. *Um Deus no tempo ou um tempo cheio de Deus: Um estudo sobre o temporal e o eterno em Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado). UFMG. 2009.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- CASTRO, Manuel Antônio. *Nada*. In: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Nada>> Acesso 20 jul 2016.
- \_\_\_\_\_. *Travessia*. In: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Travessia>> Acesso 16 jul 2016.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERRAZ, Antônio Máximo. O que é uma questão? *Revista Litteris - Ciências Humanas – Filosofia*. n. 6, nov. 2010.
- GALERA, Fabio. Limite. In: CASTRO, Manuel Antônio de... [et. al.] (coord.)/(org.). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). UFRJ. Março de 2009. UFRJ
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. 4 ed. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- TORRES, Ana Maria Ferreira; FERRAZ, Antônio Máximo Gomes. A reconciliação entre o humano e o sagrado em Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, de Clarice Lispector. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 149-159, jan./jun. 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres.* 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

OLIVEIRA, Cleide Maria de. *Literatura e Sagrado: Algumas reflexões a partir do pensamento de Georges Bataille.* Revista Estação Literária, Londrina, v. 13, p. 24-39, jan. 2015.

SÁ, Olga de. *A reversão paródica da solidão na felicidade a dois: o signo banalizado, sublimado: Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres.*, 1969. In: \_\_\_\_\_. Clarice Lispector: a travessia do oposto. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2004. p. 157-197.

**Recebido em 19/01/2017. Aprovado em 12/04/2017**

**Title:** *The reconciliation between Human and Sacred in Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*

**Author:** *Ana Maria Ferreira Torres e Antônio Máximo Gomes Ferraz*

**Abstract:** *This paper intends to interpret how the reconciliation of the Human with the Sacred in the Clarice Lispector's novel Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. We propose that the Lori character, to seek knowledge of herself, searches the Sacred, which is not only the discovery of a new God for Lori, but the description of outer nature elements on the novel. About the question Sacred, we conducted a dialogue with Georges Bataille, Mirceas Eliade and Søren Kierkegaard. About the romance interpreted in this paper, we dialogue with the works of Mayara Guimarães, Marília Almeida, Renata Tavares and Olga de Sá. The methodology adopted here is the phenomenological hermeneutic reading: listening to the questions brought in the literary work. Such interpretation follows the understanding of Martin Heidegger, Manuel de Castro and Antonio Ferraz.*

**Keywords:** *Sacred. God. Dialogue. Clarice Lispector.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacion



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12012017161-169>

## A ARTE COMO EXPERIÊNCIA RESENHA DE: DEWEY, JOHN. ART AS EXPERIENCE. NEW YORK: A PERIGEE BOOK, 1980

Miguel Mesquita Duarte\*

**Resumo:** *A questão da autonomização reivindica, na tradição moderna, leis específicas para o estético, normas capazes de independizá-lo de imperativos cívicos e morais. Já ler o objeto estético contemporâneo implica, por sua vez, uma estratégia dúplice que contemporiza dois valores antagônicos: a entrega e a resistência à interpretação; e ambos exigem romper com a acumulação de valores instrumentais, mas também quebrar a memória, o que, certamente, conota certo irracionalismo. Paralelamente, e à diferença das vanguardas históricas, a situação contemporânea reinscreve essa ruptura em um contexto específico, o espaço imanente de uma experiência que arranca o sujeito de toda certeza pré-moldada. Mais do que traçar inequívocos limites sob um ponto de vista institucional, o desafio da crítica atual consiste, portanto, em reconhecer as forças que agitam ou agitaram a cena cultural do Brasil, e que são seus limiares de sentido situados muito além da costumeira análise institucional.*

**Palavras-chave:** *Institucionalização. Disseminação. Arte contemporânea.*

O objeto artístico (seja um romance, uma pintura, ou um edifício) é habitualmente concebido como um objeto cuja existência se encontra, de algum modo, separada da experiência do homem. Esta concepção será tanto mais notória quanto maior é o prestígio e a admiração construídos em torno da obra de arte que, por via de uma longa história e de discursos estabilizados, adquire o estatuto de obra *clássica*. A obra clássica torna-se, assim, um produto isolado não só das condições humanas que lhe deram origem, como também da experiência efetiva do sujeito e das implicações no contexto real em que aquele é recebido e considerado.

Partindo desta base argumentativa, *Art as Experience* - obra baseada num ciclo de conferências ministradas por John Dewey em Harvard, em 1932, - apela à importância de uma recuperação da relação de continuidade entre a obra de arte, perspectivada enquanto forma de experiência intensificada do real, e o conjunto de acontecimentos e vivências que cada um de nós reconhece como constituindo, no seu sentido mais amplo e geral, a *experiência humana*. Só desta forma a teoria estética e a filosofia da arte estarão aptas a resgatar a arte do edifício de saberes e dos discursos especializados que a encerram numa *torre de marfim* distante e inacessível ao indivíduo comum. Observa-se, em suma, a recusa da arte colocada num pedestal e retirada da experiência concreta e material do corpo sensível.

---

\* Doutorado na área de História da Arte Contemporânea; Mestrado em Design da Imagem e Estudos Artísticos; Licenciatura em Multimédia, com especialização em Fotografia. É actualmente Investigador e Membro Integrado no Grupo de Estudos em Arte Contemporânea do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. E-mail: miguelufukotomi@gmail.com.

A experiência vital e intensificada desse corpo sensível, desse organismo vivo (*live creature*), constitui, em Dewey, a arte num estado germinal: “Because experience is the fulfillment of an organism in its struggles and achievements in a world of things, it is art in germ. Even in its rudimentary forms, it contains the promise of that delightful perception which is the esthetic experience” (DEWEY, 1980, p.19).

Trata-se de uma tentativa de enraizar, portanto, aquilo que habitualmente consideramos como o mais elevado de uma experiência, nas formas mais simples, quotidianas e diretas de contacto com o mundo. O corolário desta premissa aparentemente ingênua na sua simplicidade é, no entanto, de uma fineza assinalável, dado que permite não apenas configurar a experiência estética como enriquecimento experiencial direto do mundo, como abre também a possibilidade de reestabelecimento da continuidade entre o pensamento estético, ou filosófico, e a experiência do real.

Da mesma forma que a existência de uma montanha é explicada, pelo geógrafo e pelo geólogo, nos termos de uma *teoria da terra* que explicita as suas condições e implicações de constituição, também o teórico de arte deve compreender e conhecer em profundidade as relações e consequências que determinado objeto artístico estabelece com o indivíduo e com a sociedade. Essa compreensão far-se-á não em termos de indagações exclamatórias, juízos críticos prescritivos ou derivações puramente subjetivas, mas por via de um *desvio* processual que liga a compreensão estética da obra de arte aos fenómenos prosaicos do dia a dia, mobilizadores do interesse e da atenção do corpo sensível. Não é por acaso que as formas de expressão que mobilizam e estimulam o homem moderno (o jazz, a banda desenhada, o cinema, etc.), são aquelas que ele não encara como estando integradas no universo institucionalizado das *belas artes*, mas ligadas diretamente às coisas e às experiências do quotidiano.

Segundo Dewey, as teorias estéticas continuam a assentar, porém, numa compartimentalização pré-determinada e sustentada na *espiritualização* da arte, determinando o seu afastamento da experiência concreta do objeto. A alternativa avançada por Dewey não é a da materialização filistina da obra de arte mas, pelo contrário, a da sua libertação dos discursos institucionalizados, relacionando o objeto artístico com as qualidades, dinâmicas e variações da experiência comum. A teoria estética deve compreender a função da arte na relação com outros modos de experiência, cabendo-lhe o papel de descobrir a natureza da produção artística e o fundamento do prazer estético que o sujeito retira da perceção da obra de arte. Tal far-se-á através de uma procura que nos orienta para a tentativa de descoberta de experiências germinais que, habitualmente, não pensamos em termos de experiências estéticas, por se relacionarem com os dados simples e imediatos da vida percetiva.

Mas o que é, afinal, ter uma experiência? A experiência decorre, antes de mais, da adaptação do homem ao ambiente que o rodeia. Trata-se, mais precisamente, de uma interação entre o indivíduo e o ambiente através de desequilíbrios e reajustamentos que, por implicarem resistências e procuras ativas de reestabelecimento de novos equilíbrios, produzem novas e mais enérgicas dinâmicas relacionais. Dewey destaca o papel ativo da totalidade do organismo na adaptação dinâmica ao ambiente, resultando daí a afirmação, por parte do autor, de uma força vital e expansiva que se desenvolve pela relação de tensão com as condicionantes externas: “The marvel of organic, of vital, adaptation through

expansion (instead of by contraction and passive accommodation) actually takes place. Here in germ are balance and harmony attained through rhythm. Equilibrium comes about not mechanically and inertly but out of, and because of, tension” (DEWEY, 1980, p.14).

Toda a interação que afeta a estabilidade e a ordem, decorrente do fluxo de transformação, joga-se nessa tensão e nesse ritmo. A *Forma* é então concebida como o resultado de um equilíbrio alcançado mas que, referindo-se a uma síntese sempre provisória, contém em si uma dinâmica interna de movimento. Já a *Ordem* é o resultado de relações harmoniosas mas simultaneamente portadoras de um princípio ativo que as faz desenvolver através de movimentos balanceados que comportam variedade e transformação (confronto de contrários, avanços e recuos, movimentos de sístole e de diástole). Forma e Ordem são, portanto, constituintes de um *ritmo* presente na discordância do homem com o meio ambiente e subsequente restauração do equilíbrio, surgindo daí a consciência e o interesse pelos objetos como condições de realização da harmonia. Com a realização, o material de reflexão e o desejo pela restauração da união são integrados no objeto como o seu *significado*.

O artista aceita, neste sentido, a tensão e o drama vivencial que resultam do confronto aberto e genuíno com o mundo, dado que ele encontra, nessa dinâmica de perda e de restauração, energias e potencialidades que expandem o significado e a consciência de uma experiência unificada e total, muito embora nunca totalizadora nem fechada. De igual modo, o receptor da obra de arte também não é passivo. Ele passa igualmente por uma série de atos de resposta orientados para uma realização que comporta fluxos e energias. O ato de recepção é também um ato de criação por envolver experiências e relações comparáveis, num sentido amplo, àquelas experimentadas pelo artista.

Por outro lado, não é possível dividir, na experiência vital da obra, a dimensão prática, emocional e intelectual, pois todas elas estão necessariamente presentes. A prática implica a interação do organismo com o ambiente externo; o pensamento (intelecto) retira o significado dessa experiência; a emoção entrelaça as partes e as variações qualitativas num todo. Este tipo de experiência vital deve ser primeiramente procurada na arte, no drama e na ficção, uma vez que, segundo Dewey, esse é o local privilegiado para o irromper de diferentes níveis de significação, intensidades e emoções. O despoletar destas instâncias primariamente originadas são passíveis, na obra de arte, de desenvolvimentos posteriores produtores de flutuações e variações de qualidade dos dados iniciais. A estética não é, por isso, algo de externo e instrutório à experiência, seja sob a forma da sensualidade material ou da transcendência de um ideal, correspondendo, pelo contrário, ao conjunto de desenvolvimentos que pertencem a uma experiência *concentrada* ou, mais justamente, culminatória de movimentos complexos e de variações qualitativas que não podem deixar de inscrever o prazer sensorial e o envolvimento afetivo com o objeto produzido, visto por Dewey como a consequência natural de uma cadeia de relações que culminam numa determinada relação com a obra de arte.

Daqui resulta, entre outros aspectos, que a diferença entre o trabalho intelectual e o trabalho artístico seja dissolvida a favor de um campo comum que enfatiza a experiência sobre o objeto. Da mesma forma que o pensador ou o filósofo atingem um momento estético quando as suas ideias são incorporadas enquanto conceitos e significados nos objetos, também a atividade do artista comporta problemas e pensamentos que, de cada

vez, são integrados no trabalho *sobre* o objeto, assistindo-se a uma complexificação da sua relação qualitativa com o *medium*. A concepção de Dewey é interessante por permitir a ultrapassagem da distinção, ainda hoje prevalecente, entre teoria e prática. Por outro lado, ele lança também pontos de análise de inestimável valor na compreensão da temporalidade na experiência estética. Esta só é possível porque o indivíduo interage num mundo que não é estático nem flui linearmente. As forças que o compõem são dinâmicas, elas implicam contrações e distensões, variação e mudança.

O momento em que é alcançada uma harmonia (que releva, como referido, da ação de confronto e de instabilidade entre o indivíduo e o ambiente), constitui a experiência mais intensa e vital do mundo. Nestas circunstâncias, a experiência do presente também é intensificada por integrar o passado e o futuro como instâncias sobreponíveis que *enformam* a experiência atual (*in life that is truly life, everything overlaps and merges*, refere Dewey). A experiência estética celebra o momento no qual o passado atua sobre o presente, reforçando-o e transformando-o, fazendo aparecer o futuro como uma espécie de halo, um *porvir* passível de concretização, rompendo, por isso, com a ideia do tempo futuro como conjectura preenchida por falsas ilusões ou, como é mais comum, por falácias e expectativas receosas.

Os motivos de recusa da associação das mais elevadas formas de arte à experiência quotidiana do indivíduo, envolveria, como refere Dewey, a escrita de uma história da moral que esclarecesse as condições e os contextos que levaram a um aparente desprezo pelo corpo e à conseqüente separação entre ideia e sensação, entre carne e espírito. Dewey não se propõe a esse projeto mas sublinha, pelo menos, um aspeto importante para a problemática que o ocupa. Esse aspeto refere-se à compartimentalização da vida institucionalizada do homem em termos de dicotomias que opõem o material e o ideal, a sensação e o espiritual, o baixo e o alto, valores antagónicos que, de resto, constituem o cerne de toda a metafísica desde Platão.

Ora, a função do *sentir* é primeiramente associada, em Dewey, ao sistema orgânico dos sentidos, à percepção fisiológica e motora. Mas este aparelho não poderia deixar de estar intimamente ligado ao intelecto, uma vez que é a mente, ou o pensamento, que permitirá reconhecer uma determinada experiência como profícua e enriquecedora, sendo a partir daí que se constroem os valores e os significados que sustentarão a relação futura do indivíduo com o ambiente. Qualquer derrogação do aparelho orgânico, - que encontra na espécie humana o culminar da sua evolução adaptativa, - determina, na análise da prática ou da teoria, uma concepção marcada pela estreiteza da experiência do mundo e pela atitude de *contração* relativamente ao caráter instável e imprevisível da realidade.

Será conveniente salientar, porém, que a aproximação declarada de Dewey à teoria evolucionista de Darwin, longe de aparecer como uma afirmação da superioridade hierárquica do homem, é antes utilizada a favor de uma defesa da continuidade com os instintos básicos e com o tipo de experiência enérgica, genuína e vital revelada pelo animal. Com efeito, a experiência do animal *qui vive* está totalmente presente nas ações que o orientam para o mundo. Os rápidos vislumbres, a destreza do olfato e da audição, constituem-se como sinais da disponibilização da totalidade dos sentidos na antevisão e concretização de uma ação sobre o ambiente, numa forma unificada e genuína de experimentação.

Ora, é a partir daqui que, segundo Dewey, pode ser erigida uma *superestrutura* passível de enquadrar a especificidade da experiência humana. A grandeza e a especificidade da experiência humana está, justamente, na possibilidade de cruzar a vitalidade que une o sentimento ao impulso, a inteligência aos sentidos, tal qual exemplificada pelo animal, com a produção de significados conscientes que derivam do ato de comunicação e das formas de expressão deliberadas. O *conhecimento* é, desta forma, imputável aos sentidos, sendo apreendido como o exercício de efeitos de configuração dos objetos. O argumento traz consigo uma crítica inicial ao conhecimento como algo de exterior ao objeto vivenciado. O conhecimento implica, numa primeira análise, a interiorização do objeto e respetiva configuração analítica e linguística, um pouco à semelhança do que Arthur Danto indicava como constituindo o processo de *transfiguração* operado pelo pensamento. Mas, num segundo momento, e ao contrário de Danto, a posição crítica de Dewey relativamente ao conhecimento revela-se irreduzível à submissão da atividade artística ao pensamento filosófico. Isto porque, em Dewey, mais do que explicar, o conhecimento estético imprime *efeitos* sobre o objeto artístico, designando a teoria como ação que ativamente compreende, constitui e transforma o objeto, mas sem que a inteligibilidade que daí resulta possa, de algum modo, compensar ou substituir o investimento da atividade artística na procura de novas formas em total pregnância com a vida e com a experiência genuína e real do organismo vivo.

O que está aqui em causa é a existência de uma *estética cognitiva* que, passível de comportar uma integridade interna, dá-se a conhecer, necessariamente, no *processo*. Ou seja, o que se dá conhecer é o que se produz no próprio exercício da obra, no exercício de insubmissão às convenções e às normas que presidem aos esquemas metodológicos das práticas e dos conceitos. Esta dimensão da atividade intelectual e artística é essencial na caracterização da experiência enquanto movimento de desenvolvimento cuja consumação comporta a irreduzibilidade aos conceitos autoexplicativos e às relações fixas e normalizadas da *stasis*. Por outro lado, a consciência, que aparece como órgão de reestruturação e de redistribuição, marca o início de qualquer transformação perceptiva, sendo através dela que o sujeito “converts the relations of cause and effect that are found in nature into relations of means and consequences” (Idem, p.25).

Por aqui se vê que, mais do que relacionado com o simplismo de operações baseadas no esquema causa-efeito e obtenção de resultados imediatos, o *pragmatismo* de Dewey sublinha, fundamentalmente, o facto de o produto da arte referir-se menos ao trabalho acabado, ao resultado, do que ao desenvolvimento pelo qual, tanto artista quanto espectador, atingem uma experiência intensificada e transformadora do real, muito embora essa relação deva comportar, para ser completa, uma corporização externa (objeto artístico) estimuladora do organismo. A existência da arte é a prova, para Dewey, de que o indivíduo se serve dos materiais e das energias da natureza experienciada de forma a transformar e a ampliar a sua própria existência. Ao contrário do empirismo histórico de Lock e Hume, o pragmatismo da escola americana do início do século XX (Charles Peirce, William James, John Dewey), incide não sobre os precedentes mas sobre as *possibilidades de ação*, abrindo espaço aos fenómenos consequentes futuros, à fabilidade dos factos observáveis e, por consequência, ao novo e à liberdade.

O contexto da vida americana, marcada pelo caráter instável e progressivo, não deixaria de contribuir favoravelmente, de resto, para a concepção do mundo como algo em formação contínua, opondo ao abstrato, ao geral e ao inerte das teorias monistas, o individual, o particular e o efetivo. A *pragmata* dá-nos a ver as coisas na sua pluralidade, ela ensaia a ideia de um *mundo plástico* no qual o pensamento tem uma ação construtiva e implica consequências para o futuro, fazendo aparecer o indivíduo como o principal detentor do pensamento criativo e como máximo responsável pela sua aplicação, sendo neste último aspeto que reside o critério do seu valor.

Daí que o pragmatismo de Dewey tenha evoluído, relativamente quer a Peirce quer a James, no sentido de um *instrumentalismo* centrado na determinação experimental do pensamento, isto é, na função do pensamento enquanto reconstituído e construtor ativo do mundo (ao invés de simplesmente reconhecê-lo), sublinhando-se a importância da experiência particular e das variações espontâneas e originais na concretização de uma nova unidade, por sua vez derivada de cadeias de relações e da aplicação *instrumental* e *experimental* de conceitos, de experiências e de juízos. Dewey afasta-se, desta forma, da lógica do idealismo neo-hegeliano, pelo qual o pensamento que compreende e *constitui* o objeto e o universo, adquire o estatuto de um *juízo total* que busca a identidade absoluta do real com a representação e o conceito, operando-se, assim, uma efetiva coincidência entre o pensamento e o ser, algo que, em Dewey, é manifestamente rejeitado.

Opera-se, por outro lado, uma saída relativamente à dicotomia entre o racionalismo e o empirismo. Se o primeiro é fundado no arquétipo e na anterioridade da ideia relativamente ao real, o segundo atribui exclusivamente a ideia à sensação, algo que, no limite, leva à possibilidade de inexistência do mundo exterior. A proposta de Dewey residirá naquilo que poderemos designar de *empirismo subjetivo*, surgindo a arte como espaço privilegiado de uma coexistência entre o material e o ideal, o que leva o autor a conceber a matéria e a sensação como incorporização (*embodiement*) daquilo que, em abstrato, é entendido como o ideal ou o espiritual. Em Dewey, a afirmação persistente do *fisicalismo* da experiência artística não quer dizer que ela seja mais física do que intelectual. Como o próprio refere, ela *é mais* do que intelectual pois inscreve o intelectual na particularidade e imediaticidade da experiência sensorial qualitativa, uma experiência que envolve a vitalidade do organismo e que é irreduzível, como tal, à universalidade dos conceitos trabalhados pela linguagem e pelo intelecto, que são, por natureza, instâncias classificatórias e gerais.

A concepção estética do etéreo (*the etherial thing*) como dimensão espiritual desvinculada dos sentidos é assim destruída a favor de uma implicação mútua entre a ideia e a sensação. A própria racionalidade é orientada por processos intuitivos, isto é, por dados da experiência sensível que escapam às prescrições e proposições demonstrativas. Apenas pela integração da imaginação e dos sentidos na razão se poderá chegar a uma ideia da verdade: “(...) no ‘reasoning’ as reasoning, that is, as excluding imagination and sense, can reach truth. Even ‘the greatest philosopher’ exercises an animal-like preference to guide his thinking to its conclusions (Idem, p.33). Sustenta-se, desta forma, a suspeita de que a motivação estética é o fator decisivo para o discurso estético e filosófico. A potência que move a filosofia é, como em Nietzsche, uma potência de ordem imaginativa e ficcional. O pensamento filosófico comporta um exercício de

fabulação que, tomando o horizonte das coisas como o inatural e o intempestivo, afirma a importância da produção de proposições originais e criativas que não se demonstram, um pouco à semelhança da filosofia hodierna que parte do pressuposto de que a *função* principal da filosofia é a de pensar questões que não têm resposta e que integram a questão na sua solução, abraçando o caráter irresolúvel, fragmentário e incerto da realidade.

Todas estas considerações levarão Dewey a pensar, e ainda que de forma menos espontânea, uma outra questão não menos fundamental, relativa à problemática de saber, então, *O que é que se conhece?* Uma vez mais, a reflexão recusa a alternativa de oposição dualista entre, neste caso, o que está no interior e no exterior. Em Dewey, a percepção é, como já referido, indissociável da sensação orgânica e imediata, mas ela implica o reportório de conhecimentos, experiências e memórias pelo qual o indivíduo atribui um significado *singular* ao objeto. O que se conhece do exterior tem continuidade no interior ao nível de uma lógica operativa e instrumental.

Como é indicado pelo autor no texto *O Desenvolvimento do Pragmatismo Americano*, originalmente publicado em 1922, a lógica passa a inscrever uma *metafísica* simultaneamente *realista* e *idealista* por aceitar coisas independentemente do pensamento e, ao mesmo tempo, por assumir o pensamento como potência que faz nascer *atos distintivos que modificam os factos e eventos futuros*. Revela-se perfeitamente plausível, deste modo, a possibilidade de apreender a *sensibilidade* da forma sem referencial. Mesmo quando incide sobre o *extrínseco*, a forma e o *fora* constituem ações sobre o objeto e sobre o conhecimento.

A ideia da forma sem referencial pode surgir então como um *extrínseco metafísico*, tal como acontece na arte abstrata (o quadro negro de Malevich surgindo como um dos exemplos mais claros). Seguindo Albert C. Barnes, Dewey defende, precisamente, que a referência ao real não desaparece no momento em que as formas deixam de ser equiparáveis ou semelhantes às formas reais do objeto, tal como a objetividade da ciência não desaparece quando é pensada em termos de símbolos químicos ou conceitos próprios. Aquilo que é representado, na arte abstrata, são as *qualidades* do objeto, e mesmo a pintura figurativa implica sempre um certo grau de abstração do objeto figurado. Essa distância é fundamental para que o objeto apareça de maneira diferente, isto é, para que seja transformado e liberto das associações convencionais da percepção e do entendimento normalizado.

A *forma* na experiência estética comporta, como tal, a qualidade do que é experienciado como *transferência* e *ressonância* do objeto representado. Tal significa que cada sentido responde e atua através de todo o organismo, numa ligação com a totalidade dos sentidos, orientando o indivíduo para uma complexificação da experiência presente. As mais das vezes, as sensações produzidas pela obra de arte estão demasiado longínquas e ocultas para serem identificadas, constituindo, assim, uma espécie de nebulosa incerta e fascinante que envolve a especificidade da percepção estética. Dewey insiste no facto de toda a recriação de uma experiência dever comportar um caráter cumulativo que ultrapassa a percepção de um só sentido.

Se é verdade que, por exemplo, nas artes plásticas, a ênfase é colocada no espaço, enquanto na música ou na literatura essa ênfase é posta no tempo, o certo é que, segundo Dewey, a diferença da *substância variada* das artes reside, em parte, no tratamento dado

a uma *substância comum*. Isto porque, segundo o autor, cada forma artística possui ativamente o que a outra explora, funcionando como uma estrutura de suporte ao que é trazido para o primeiro plano. Se assim não fosse, as propriedades enfatizadas evaporar-se-iam numa homogeneidade imperceptível.

Numa pintura, por exemplo, a cor autonomiza-se e ganha uma expressividade imparável por inscrever qualidades de movimento, tato e som que, originalmente, não lhe pertencem, levando ao limite a experiência das particularidades e das partes constituintes da obra. Por outro lado, é necessário insistir que, na experiência estética, a imediatez e a singularidade da sensação cruza-se com a mediação intelectual, permitindo ainda a intuição de uma totalidade. Uma vez mais, e para surpresa de alguns dos seus críticos, a noção de intuição ganha importância decisiva em Dewey: “(...) the penetrating quality that runs through all the parts of a work of art and binds them into an individualized whole can only be emotionally “intuited”. The different elements and specific qualities of a work of art blend and fuse in a way which physical things cannot emulate. This fusion is the felt presence of the same qualitative unity in all of them” (DEWEY, 1980, p.192).

As partes são discriminadas mas só a intuição poderá integrá-las numa relação dinâmica e total. A isto, diz o autor, não se dá um nome, pois é o que anima o espírito da obra de arte, é o que faz sentir a própria obra como uma realidade em si e não como uma representação derivada de um modelo real ou ideal. Ela rompe com a percepção do objeto físico apreendido em função dos limites concretos do seu delineamento espacial, algo a que o sujeito se habituou por estabelecer uma relação meramente operativa com as coisas da realidade. Mas a experiência estética comporta uma indefinição desses limites, fazendo com que cada elemento passe por estados de variação, de focado-desfocado, presente-ausente, próximo e distante, numa dinâmica de equilíbrio interna: “Things, objects, are only focal points of a here and now in a whole that stretches out indefinitely. This is the qualitative “background” which is defined and made definitely conscious in particular objects and specified properties and qualities. There is something mystical associated with the word intuition, and any experience becomes mystical in the degree in which the sense, the feeling, of the unlimited envelope becomes intense - as it may do in experience of an object of art” (DEWEY, 1980, p.193).

A intuição comporta, desta forma, uma percepção *mística* por inscrever o sentimento de que os limites são, na verdade, ilimitados. O limite existe, mas move-se à medida que nós nos movemos, não sendo nunca possível pôr cobro à suspeita de que há sempre algo que está para lá da realidade e que nos excede. Neste aspeto, a posição de Dewey é claramente kantiana, aproximando-o da experiência estética do *sublime*, tal como tratada por Kant, uma vez que é convocada a ideia de um objeto desprovido de formas, assim como de um infinitamente grande e infinitamente pequeno inteiramente incontrollável e que rompe com as faculdades da própria imaginação.

Tal como exemplificado por Dewey, no mundo percecionado funcionalmente, nós não vemos mais do que uma árvore com uma rocha disposta na sua base; se concentrarmos o nosso olhar sobre a rocha e depois sobre o musgo da rocha, talvez então vejamos, munidos de um microscópio, pequeníssimos líquenes que irrompem do musgo. Seja o campo de visão vasto ou diminuto, nós experienciamo-lo como parte ou *fragmento* de um mais amplo e inclusivo *todo* que se expande indefinidamente. Ora, de cada vez que

existe uma focalização específica do objeto, existe um recíproco recuo até a um *implícito*, um *disforme* que não é nem intelectualmente nem perceptivamente atingível. Mas o ímplicito é, em Dewey, um elemento operativo, ele é uma *função* do todo, e não um elemento do qual faz parte.

Como vê o autor, este inexplicável foi tratado frequentemente pelos simbolistas: “The symbolists have exploited this indefinite phase of art; Poe spoke of ‘a suggestive indefiniteness of vague and therefore spiritual effect’, while Coleridge said that every work of art must have about it something not ‘understood’ to obtain its full effect (DEWEY, 1980, p.194). A posição de Dewey é, no entanto, cautelosa, pois confere ainda à obra de arte o primor da clareza e da inteligibilidade que caracteriza a experiência estética, mesmo que se aponte para uma totalidade sempre dinâmica e em construção. Por outro lado, a sensação da extensividade do *todo* aparece, em Dewey, como a marca da sanidade do homem, pois integra a experiência estética no contexto espaço-tempo que nos é comum, ao contrário do que aconteceria com o *lunático*, que isola a experiência como rutura relativa a um substrato comum.

Seria necessário levar o *irracional* e o *imperceptível* da obra de arte, tal como antevistos por Dewey, a consequências que não podem ser explicadas nem tão pouco reduzidas a enquadramentos de cariz patológico, mas isso é algo que, em nossa opinião, exigiria uma abordagem pelo menos introdutória a algo que Dewey decide nunca referenciar: a relação desse corpo sensível e desejante, tão bem trabalhado pelo autor, com o aparelho tecnológico das novas formas de produção imagéticas, como o cinema ou a fotografia. Apesar desta lacuna, que pode ser eventualmente notada pelo leitor mais assíduo e expectante, o facto é que *Art as Experience* constitui uma obra estranhamente ausente das bibliografias de referência da arte e da estética, talvez, ironicamente, pelo facto de esta ser a única obra abertamente orientada para a temática da arte num autor cuja extensa bibliografia aborda, preferencialmente, assuntos relativos à Filosofia, Psicologia, Educação e Pedagogia. Acima de tudo, esta obra de Dewey lança sólidas bases para a compreensão aprofundada das mais excitantes e potentes questões que se colocam atualmente à arte, estabelecendo importantes ligações com os atuais problemas da percepção, da corporeidade e da afetação do sujeito na sua relação com o objeto artístico.

**Recebido em 03/03/2017. Aprovado em 03/06/2017.**



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.