

Etnobiografia: subjetivação e etnografia

MARCO ANTONIO GONÇALVES
ROBERTO MARQUES
VÂNIA Z. CARDOSO

Etnobiografia:
subjetivação e etnografia

© 2012 Marco Antônio Gonçalves, Roberto Marques, Vânia Z. Cardoso

*Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.*

Coordenação Editorial

Isadora Travassos

Produção Editorial

Cristina Parga

Eduardo Sússekind

Rodrigo Fontoura

Sofia Soter

Victoria Rabello

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

(PPGSA/IFCS/UFRJ)

Coleção Sociologia & Antropologia

Direção: Karina Kuschnir

Conselho Editorial

Beatriz Heredia

Bila Sorj

Elina Pessanha

Felícia Silva Picanço

Gláucia Villas Bôas

José Ricardo Ramalho

Marco Antonio Gonçalves

Marco Aurélio Santana

Maria Laura V. C. Cavalcanti

Michel Misse

Mirian Goldenberg

Yvonne Maggie

2012

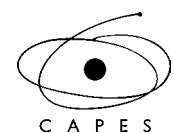
Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Pirajá 580, sobreloja 320 – Ipanema

Rio de Janeiro | RJ | CEP 22410-902

Tel. (21) 2540-0076

editora@7letras.com.br | www.7letras.com.br



Sumário

Introdução	9
Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens <i>Marco Antonio Gonçalves</i>	19
Marias: a individuação biográfica e o poder das estórias <i>Vânia Z. Cardoso</i>	43
Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico <i>Roberto Marques</i>	63
“Mestre Russo de Caxias”: um jogo improvisado entre etnografia e biografia <i>Scott Head</i>	83
Mr. Catra: cultura, criatividade e individualidade no Funk Carioca <i>Mylene Mizrahi</i>	109
Luciane Rosã: os personagens do Circo-Teatro e o recurso à representação de papéis na pesquisa etnográfica <i>Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz</i>	137
Mokuká: a antropologia de um Kayapó <i>Diego Madi Dias</i>	157
Tomazito, eu e as narrativas: “Porque estoy hablando de mi vida” <i>Luciana Hartmann</i>	179
Pai Valdo: fragmentos de uma religião em movimento <i>Gustavo Ruiz Chiesa</i>	207
As pessoas que as doenças têm: entre o biológico e o biográfico <i>Waleska de Araújo Aureliano</i>	239
Sobre os autores	263

Introdução

Marco Antonio Gonçalves

Roberto Marques

Vânia Z. Cardoso

A problematização das ideias de indivíduo e sociedade pela antropologia tem propiciado novas conceituações que procuram dar conta das relações entre razão cultural, construção de personagens etnográficos e sujeitos subjetivados. A partir desse horizonte de reflexão, surge, a partir da tensão produtiva entre os temas clássicos da biografia e etnografia, uma nova formulação teórica, qual seja, a de etnobiografia. A partir de experiências individuais de cada um dos atores ancorados em suas percepções culturais, estrutura-se uma narrativa que procura dar conta desses dois aspectos na simultaneidade, propondo de uma só vez e a um só momento a não mais antagônica relação entre subjetividade e objetividade, cultura e personalidade.

O conceito de *etnobiografia* propõe, necessariamente, uma problematização dos conceitos-chave do pensamento sociológico clássico – como o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura – ao abrir espaço para a individualidade ou a imaginação pessoal criativa. O indivíduo passa a ser pensado a partir de sua potência de individuação enquanto manifestação criativa, pois é justamente através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura.

É nesse sentido que emerge a conceituação de etnobiografia que procura dar conta da intrincada relação entre sujeito, indivíduo e cultura. Chegamos aqui a uma definição de mundos socioculturais em que estes são pensados como produção dos indivíduos que deles fazem

parte, indivíduos cuja imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre este mundo. A realidade sociocultural, portanto, não é mais que as histórias contadas sobre isso, as narrativas pelas quais ela é representada.

Neste modo de encaminhar a discussão, o indivíduo não seria simplesmente a manifestação da representação coletiva: a individuação criativa dos personagens-pessoas desenvolve uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força imanente da sociedade. Pelo contrário, o imprevisto, a *parole*, a narração, em vez de tomados como discursividade neutra, assumem o papel de pura agência, na medida em que criam e agregam novos significados ao mundo e às coisas ao mesmo tempo em que transformam aqueles que constroem a narrativa etnográfica, seja o antropólogo, seja seus personagens etnográficos.

Neste agregar de novos significados, a narração é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas. É tomada para além de uma função representativa, evidenciando assim sua função poética de dar forma ao 'real'. No lugar de tratar a narrativa como distinta de práticas sociais 'concretas', a etnobiografia recusa a separação entre discurso, linguagem e experiência, insistindo na qualidade produtiva do discurso. Da mesma forma, o conceito de etnobiografia afeta necessariamente não só o modo como tratamos as histórias que os sujeitos etnográficos nos contam, mas também como contamos nossas histórias etnográficas sobre essas histórias e seus personagens-pessoas. Em outras palavras, a etnobiografia implica uma dimensão metanarrativa da etnografia, em que o lugar da agência da própria narrativa etnográfica torna-se *objeto etnográfico*.

Seguindo esta premissa, a realidade sociocultural não é apreendida a partir de uma concepção de representação, mas de experiência do mundo. Como se pode perceber, mais uma vez, o conceito de indivíduo e sua variável, a individuação, aparecem na formulação de um projeto etnográfico. No entanto, em sua formatação atual, a ênfase atribuída ao indivíduo não seria uma corroboração ao sentido de sua construção ocidental, do individualismo. Se o individualismo é fruto do modernismo e da antropologia clássica, a aposta na individuação seria justamente um afastamento de uma determinada concepção sociológica de sociedade. Neste sentido, a sociedade não pode ser somente apreendida a partir de

uma formulação juralista de papéis e deveres, mas de maneira múltipla, multifacetada e, portanto, complexa. Assim, etnobiografia não se prende às dicotomias do tipo público e privado, individual e social, pois, centrando seu interesse na criatividade individual, penetra as instituições culturais a partir do seu uso, personalizando-as.

A partir desse horizonte de preocupações, os artigos aqui apresentados são frutos de pesquisas na área de antropologia que pretendem demonstrar o alcance e as tensões da reflexão etnográfica a partir da abordagem biográfica. Pretende-se aqui explorar conceitualmente e etnograficamente o que se designa por 'cultura' na antropologia, testando, assim, seus limites e definições a partir de narrativas construídas pela interação produtiva entre os sujeitos da etnografia (nativo e antropólogo).

Os autores aqui reunidos perseguem, pois, o desafio de realizar uma etnografia de uma biografia.

Marco Antônio Gonçalves, no texto de abertura desse livro, convida-nos a pensar sobre a relação entre etnografia e biografia através de um panorama de conceitos, antinomias e abordagens distintas marcadas pelo tema que inspira essa coletânea, tais como: personografia; biografia como ficção ou criação pessoal; narrativas partilhadas x interioridade; ideologia biográfica; *autopoiesis*; fabulação e experiência; narração como ato reflexivo; verossimilhança e incomunicabilidade do ato individual; multiplicação de si unificada pelo ato narrativo. Gonçalves demonstra a centralidade dessa questão fundante das ciências humanas, em um texto que não se pretende panorâmico, mas instrumental, no sentido de "ajudar a avançar determinadas proposições sobre a possibilidade de 'escrever uma vida'".

O esforço deste amplo panorama demonstra a quantidade de autores que se dobram e se dobraram sobre o tema, bem como a riqueza e a pluralidade de questões trazidas por escolas e iniciativas tão diversas.

Na segunda parte do texto, Gonçalves aproxima o interesse sobre a inscrição criativa através de personagens à relação entre antropologia e imagem, esclarecendo, assim, o deslocamento central que unifica a produção enfeitada nesse livro: "O conceito de etnobiografia empregado aqui não é uma tentativa de produzir uma visão autêntica de dentro procurando 'apreender um ponto de vista nativo', mas sim um modo de definir a complexa forma de representação do outro, que se

realiza enquanto construção de diálogo, no qual o cineasta e o antropólogo estão diretamente implicados”. Se, por um lado, essa confluência aproxima antropólogos, documentaristas e cineastas como Prelo-rán, MacDougall, Rouch, Bernardet, Rapport e Overing, Gonçalves faz questão de frisar como a dimensão da personalidade nas representações textuais caracteriza a antropologia moderna desde seu nascimento, seja com os *Trobriandeses*, de Malinowski; com os *Inuit*, de Flaherty; com os *Tikopias*, de Firth, ou os *Nuer*, de Evans-Pritchard. Em todos eles, a forma da sobreposição do nome próprio pelo nome da aldeia de origem dos colaboradores fotografados, descritos ou filmados demonstra um enfrentamento da personalidade em nome da abstração sociológica para caracterizar um grupo, uma coletividade, uma aldeia.

Além de um estilo de época, Gonçalves nos chama a atenção para as implicações desse estilo de sociologização em termos de disputa de autoria, na qual o antropólogo se faz soberano na colagem entre vivências pessoais e abstração sociológica. Por fim, a partir da antinomia entre pessoa e personagem, caracteriza o gênero etnográfico a partir dos anos 60 como fecundo na problematização do controle pelo narrador etnógrafo, estimulando a expressão de vozes de pessoas de carne e osso, construídas a partir de uma relação de alteridade constituidora da narrativa.

Após o enquadramento conceitual realizado por Gonçalves, Vânia Cardoso retoma a discussão do “poder mágico das palavras” para propor uma reflexão sobre a individuação biográfica que coloca em relação múltiplas perspectivas teóricas acerca da dimensão performativa da linguagem. Contrapondo-se a certos usos da história de vida como gênero etnográfico, a autora sugere um outro olhar analítico atento à poética das narrativas, que permita entrever como as histórias agem sobre o mundo, produzindo as personagens-pessoas no próprio ato social do contar.

Em “Marias: a individuação biográfica e o poder das histórias”, a discussão de Cardoso traz a conceituação da etnobiografia para uma reflexão sobre o universo das religiosidades afro-brasileiras em cultos e práticas rituais que dão vida aos espíritos. Ora, se quando falamos em etnobiografia supomos falar de um agente que precipita possibilidades de sua cultura a partir de sua ação criativa, quem é o sujeito da criação nesse universo religioso? Cardoso põe, portanto, em jogo a complexidade entre a pessoa-personagem Maria Padilha e a sua incorporação

por uma outra, Ana; a tensa relação entre corpo e espírito e como as narrativas sobre Maria Padilha acabam se cristalizando em uma espécie de individuação biográfica de um espírito do “povo da rua”.

Ao evocar as relações de presença e ausência, negociação e silêncio entre Ana, Maria Padilha, seus clientes, a antropóloga/cambona, o pai de santo da casa e o conjunto de narrativas sobre essas fricções, Vânia Cardoso mostra como as histórias e práticas rituais estão entremeadas de compilações biográficas. Mostra também como “compilações biográficas” nem sempre são o que se espera delas; que agências assumem formas diferentes em distintos universos nativos, traçando, como nos diz, “a dimensão coletiva da subjetivação implicada na ‘individuação biográfica’, não para revelar uma inversão dos termos dessas relações, mas para apontar a potência dessas histórias como produtoras de novas construções, de transformações, dos sentidos dos próprios termos destas relações.”

Em “Alexandre vai à festa: gênero e criação no Forró Eletrônico”, Roberto Marques retoma tais questões a partir de outro cenário, na verdade, um cenário musical, o do forró eletrônico no Nordeste, a partir das trajetórias e performance de um sujeito que “vai à festa.”

Através de um fazer e escrever antropológicos que Marques descreve como “perseguir um sujeito”, ele nos desvia de perspectivas analíticas da festa que buscam correspondências inelutáveis entre sujeito, cultura e local, entre o extraordinário da festa e a reorganização do social. Tal deslocamento nos permite refletir sobre a criatividade para além dos limites de uma concepção do social como transcendente e simbolicamente contido.

Construindo seu texto contra o fundo da experiência etnográfica, das vivências pessoais tanto do antropólogo quanto do “nativo” nas festas de forró, Marques argumenta que as experiências do “corpo-em-movimento” nesta circulação no forró operam como uma “escrita de si” – a criação de uma “imagem de si negociada em ato.” Essa dupla escrita – da etnografia e do sujeito no forró – ultrapassa “os sentidos de interioridade e unidade de lugar de fala” comumente presentes tanto na noção de pessoa quanto na construção de um saber antropológico. A circulação do sujeito no forró – ou sua “perambulação”, para tomar a formulação de Perlorgher evocada por Marques – é a forma poética de uma “gestão de si” que expressa as possibilidades da “cultura”. O modo como o autor nos

leva a refletir sobre as trajetórias dos participantes no/do forró nos leva também a pensar na performance criativa do sujeito além da clássica oposição entre agência individual e estrutura social.

Scott Head, em “Mestre Russo de Caxias: um jogo improvisado entre etnografia e biografia”, também põe em questão os sujeitos inscritos nas práticas etnográfica e biográfica. Recorrendo a Roy Wagner, o autor pergunta: “Afim, quais sujeitos são esses?”. Para além de uma possível definição de pessoa circunscrita a uma sociedade, Head nos faz ver que o sujeito da prática etnográfica só ganha sentido se referenciado não apenas às variadas teorias antropológicas do sujeito, mas a outros modos de escrita e de autoinscrição que se distinguem das convenções do texto etnográfico e da (auto)biografia.

A partir da análise de um livro ‘popular’ sobre capoeira, Head mostra como o autor desse livro, ao escrever sobre a prática a que seu livro diz respeito, acaba escrevendo igualmente sobre si mesmo, revelando tal prática como uma extensão do próprio sujeito/autor em questão. Por sua vez, ao relacionar os modos imbricados de representação e autor-representação desse livro à problemática da escrita etnográfica, Head ressalta como a própria indefinição que emerge entre o sujeito e o objeto da escrita nos dois casos nos possibilita ir além de um apanágio teórico abstrato sobre o conhecimento antropológico do sujeito, rumo a uma antropografia do sujeito etnográfico.

Mylene Mizrahi nos leva a refletir sobre as concepções de cultura e personalidade, indivíduo e sociedade a partir de uma problematização da própria pessoa do “artista criador.” Voltando-se para Mr. Catra, cantor do funk carioca, Mizrahi articula passagens etnográficas, letras de funk e mpb e reflexões teóricas em seu argumento sobre a invenção criativa como algo que, a um só tempo, individualiza a pessoa do cantor e conduz ao social. Em sua produção de si mesmo como cantor do funk, Mr. Catra incorpora aquilo que Mizrahi nomeia como a lógica da estética desta forma artística, um englobamento do contrário que não se concretiza. Mizrahi nos diz que Mr. Catra é um “feixe de relações”, removendo coisas de seus lugares “culturais” para colocá-los em uma perturbadora proximidade que leva a um contínuo recriar do “artista”, da “sociedade” e da “cultura”.

Se como artista Mr. Catra é apropriativo, inventando criativamente através destas apropriações, de certo modo essa também é a lógica que organiza o texto etnográfico da antropóloga. Sua justaposição de uma multiplicidade de teóricos e conceitos antropológicos, atravessados pelo fazer do artista do funk, dá forma à “apropriação” textual através da qual produz seu próprio “feixe de relações”, que nos leva a estranhar concepções antropológicas e a apreender de novas formas as tensões entre indivíduo e sociedade, sujeito e cultura.

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, em sua discussão sobre “Luciane Rosã” e os personagens do circo-teatro, propõe o conceito de “subjuntividade”, isto é, “o que seria eu se não tivesse sido...”, para dar conta da criação dos personagens no filme etnográfico, no diálogo com uma companhia da tradição do circo-teatro, tirando daí importantes consequências epistemológicas. Ferraz aponta para uma multiplicidade de pontos de vista que ao criarem duplos de si ajudam a perscrutar o que seria o “eu”: uma complexidade de movimentos, de apresentações e representações. A atriz de circo, ao fazer a junção entre ficção e realidade, afirma que a potência máxima da construção de si passa, necessariamente pela construção da alteridade. Num inusitado e surpreendente diálogo entre personagem e atriz ou quando a “personagem comenta a personagem que a atriz interpreta” vislumbra-se este jogo complexo de reconhecimento de si através de múltiplos pontos de vista: “Luciane agora é três: atriz, personagem e público”. Performance de representar-se a si mesmo, um “como se” que permite à pessoa experimentar outras vidas, outras lógicas e, sendo outro, pode olhar-se, ver-se, descobrir-se.

Em seu texto sobre Tomazito – um respeitado contador de *causos* na zona fronteira de Brasil e Uruguai –, Luciana Hartmann propõe um diálogo entre formas distintas de narrativas: as formas *locais* do sujeito etnográfico; as diversas formulações teóricas acerca da narrativa (aquelas pretensamente *não-locais*); e a própria narrativa da autora, que justapõe essas várias formas, mantendo-as ao mesmo tempo díspares. Em “Tomazito, eu e as narrativas: porque estoy hablando de mi vida”, esses cruzamentos, literalmente encenados na composição do texto, são a forma através da qual Hartmann se propõe a etnografar uma biografia.

Esse etnografar toma como seu objeto de reflexão, a um só tempo, tanto a produção antropológica da biografia de um sujeito – seus méto-

dos, teorias e retóricas – quanto a forma poética local em que a vida de um sujeito é constituída em narrativa – entrelaçada por memórias onde família, política, história e a própria geografia do lugar não constituem domínios distintos da experiência. É através da “*transcrição*” – termo que Hartmann toma emprestado dos estudos de história oral – do texto etnográfico que o complexo mundo fronteiro é “pessoalizado” na biografia de Tomazito, que, como ele mesmo nos diz: fala não somente de sua vida, mas de sua relação com o outro.

Diego Madi Dias, no capítulo sobre “Mokuká: a antropologia de um Kayapó”, explora de modo penetrante como a biografia de um indivíduo está associada à produção cultural de imagens entre os Kayapó. Mokuká encarna a possibilidade dos encontros entre os índios e os brancos mediados por seu corpo-câmera que, ao filmar os encontros, as interações, abre possibilidades de se compreender o outro a partir das imagens produzidas no contexto das relações sociais. Ao fazer uma ‘antropologia reversa’ a partir de suas imagens, Mokuká demonstra seu legítimo interesse pela alteridade, pela possibilidade de conhecer e pensar por imagens, forma de conhecimento que se ancora em seu desejo de se tornar, efetivamente, outro. Há, portanto, um ponto de confluência entre o que faz Mokuká e o fazer da antropologia, ou seja, o devir-outro do pesquisador (antropólogo ou nativo) não ameaça sua condição de “ser”, ao contrário, oferece possibilidades de construção do conhecimento a partir da possibilidade de viver situações-outras.

Gustavo Chiesa escreve “Pai Valdo: fragmentos de uma religião em movimento” e traz à luz um personagem fascinante que, ao desconstruir sua própria história a partir de suas rupturas de vida e de crença, constitui sua própria ‘cosmologia individual’ associada ao que se qualifica como “umbanda”. Pai Valdo, assim, surge em sua máxima potência através de sua narrativa, uma narrativa que não é algo desvinculado das práticas sociais. Para Pai Valdo a ‘narrativa’ cria mundos plenos de pensamentos e ações e, por isso, ao narrar seu percurso no mundo da religião cria seu próprio mundo. O que estrutura sua criação-narrativa do mundo é seu próprio discurso em permanente movimento produzindo somas, sínteses, simultaneidades e não contradições. E é justamente esta “porção de novos híbridos” que cria a possibilidade de difusão deste seu “mundo

narrado” que ao engendrar novas mediações e conexões garante à sua ‘religião’(umbanda) ou seu ‘sistema cultural’ se perpetuar.

Em uma abordagem bastante particular, Waleska Aureliano analisa “as possibilidades performativas inerentes aos processos narrativos” em diversos espaços institucionalizados de tratamento do câncer. Dessa forma, a partir de eventos característicos do câncer, em “As pessoas que as doenças têm: entre o biológico e o biográfico” Aureliano pensa como passado, presente e futuro são recontados, relacionando sentidos da doença a questões como genética, família, práticas cotidianas e emoções, friccionando discursos leigos e especializados a partir de um “reposicionamento biográfico” do paciente.

Assim, ao mesmo tempo em que essas histórias são marcadas por formas de representação que circulam em diferentes esferas sociais, tais como as mídias, religiões, biomedicina e propostas terapêuticas diversas envolvidas no tratamento, tais conteúdos são submetidos criativamente em histórias produzidas, compartilhadas e confrontadas coletivamente nos ambientes acompanhados por Aureliano em sua prática etnográfica. Nessas histórias, a vivência/corpo/pessoa é evidenciada em contraste a um pano de fundo multifacetado e diverso, mostrando, como diz uma das colaboradoras de Aureliano, que “cada pessoa é um organismo”.

Das rodas de capoeira ao universo religioso; do palco dos bailes de funk ao trânsito nas festas de forró eletrônico; das reelaborações de si em espaços institucionalizados de tratamento de câncer ou entre personagens em espetáculos circenses, as experiências etnográficas apresentadas nesse livro retomam questões fundantes da antropologia como saber, religião, festa, jogo, criação, ao mesmo tempo em que se conjugam esforços para (d)escrevê-las em primeira pessoa: Maria(s), Alexandre, Mestre Russo de Caxias, Mr. Catra, Luciane Rosã, Tomazito, Moruká, Pai Valdo ou as pessoas reapresentadas por um evento comum em ambulatórios de tratamento. Nessa iniciativa claramente o improvisado, a *parole*, a performance, o ato, a narração assumem o papel de criação e reapresentação, transformando todos os implicados na escrita etnográfica, antropólogos, atores e leitores em um mundo nunca igual a si mesmo.

Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens

Marco Antonio Gonçalves

*Adere à narrativa a marca de quem a narra como
na tigela de barro a marca das mãos do oleiro.*

W. BENJAMIN (1980)

Observa-se que desde sempre as ciências humanas e, em particular, as ciências sociais reconheceram a dualidade entre ação e estrutura, vivido e pensado como antinomias fundantes no modo como se constroem os modelos e as interpretações da realidade social. Antes de querer fazer um inventário geral das formas como a biografia foi abordada nas ciências sociais, e especificamente na antropologia, minha intenção é propor problemas e encaminhar questões que nos ajudem a pensar e a avançar determinadas proposições sobre a possibilidade de “escrever uma vida” ao se buscar inscrever uma representação sociológica modelar.

O BIOGRÁFICO E O SOCIAL

Ao refletir sobre o rendimento das histórias de vida na antropologia, Langness (1965) constata que poucos antropólogos investiram na abordagem do biográfico como produção de conhecimento: as biografias ou histórias de vida foram tratadas como algo para ser explicado e não como algo que explica, por si só, os fatos culturais. E, sabedor da potência intelectual da dimensão biográfica, Langness (1981) procura cunhar o conceito de *personography* como possibilidade de realizar uma etnografia de uma pessoa.

Oscar Lewis (1964), apostando na potência do vivido e do biográfico na produção de uma etnografia, descreve a vida de Pedro Martinez

como possibilidade de se compreender os fatos culturais. Durante vinte anos de entrevistas gravadas, Pedro Martinez, que já tinha surgido em outros trabalhos de Oscar e Ruth Lewis, ganha densidade, e sua vida e a de sua família configuram um modo de se ter acesso a um panorama da história do México e da sociedade mexicana.

Este ponto de confluência entre descrição literária (entendida como biografia) e compreensão dos fatos culturais produz o significado ambivalente que o biográfico assume na construção dos modelos sociológicos. A biografia, muitas vezes por estar relacionada à área da ficção e do romance, não recebe a devida atenção da antropologia ou da sociologia. O fenômeno parece derivar da conceituação do indivíduo e do individual que, desde Durkheim (1888; Dumont, 1985), ocupa um lugar psicologizante no pensamento social, ensejando, por seu turno, um caráter reativo nas ciências sociais, que se veem obrigadas a construir uma representação anti-individualista como garantia de aceder a uma interpretação da sociedade. Paradoxalmente, a fuga da representação individual engendra um poderoso conceito de indivíduo que produz o próprio conceito de sociedade, como bem apontaram Strathern & Toren (1996) ao refletirem sobre a importância do conceito de sociedade para se pensar as formações sociais. Resta, porém, a questão de como abordar, no interior mesmo das ciências sociais, a questão da individuação, do particular, sem relegá-lo a um epifenômeno do social.

A noção de etnobiográfico problematiza, por assim dizer, o etnográfico e o biográfico, as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos na simultaneidade, ou seja, propõe, a um só momento, repensar a tensa relação entre subjetividade e objetividade, pessoa e cultura.

Este modo de pensar o biográfico e o social a partir do conceito de etnobiografia se assemelha ao modo com que Simmel conceitua os dualismos contraditórios que, positivamente, constituem a vida social: conformidade e individuação (Simmel, 1971; 1980 apud Rapport, 1994:3-45). Encontramos, também, em Norbert Elias um modo de conceituar a diferença entre indivíduos em ambientes culturalmente homogêneos, estilo ou “grafia pessoal”, o que acentua o espaço da diferença e da idiosincrasia na construção do social (Elias, 1994:150 apud Carvalho, 2003:294).

Retornemos à epígrafe:

Adere à narrativa a marca de quem a narra como na tigela de barro a marca das mãos do oleiro.

A percepção de Benjamim (1980:63) sobre a obra do artesão sintetiza a tensão entre a formulação sociológica e a criação pessoal, problemas sobre os quais se constrói o pensamento sociológico clássico e contemporâneo ao apontar para a tensão entre o individual, a subjetividade, o sociológico e as representações.

Seguindo a mesma intuição de Benjamin, diríamos que a construção da etnobiografia depende da capacidade de “intercambiar experiências”, no sentido de potencializar a experiência mesma da narração partilhada produzida pelo instante etnográfico que envolve o etnógrafo e o narrador (Benjamin, 1987:198).

Foucault (1970, 1978)¹ profetizava que a autobiografia, a biografia, a psicobiografia, a história de vida e o testemunho pessoal se tornariam uma moda nas ciências humanas, uma vez que o ocidente tornou-se uma sociedade confessional desde a Idade Moderna. Implicada nesta proposição reside a ideia de sujeito enquanto uma construção social e política com implicações morais, éticas e estéticas (Foucault, 1995:235), o que acentua, ao mesmo tempo, sua potência: criação, consciência, identidade, controle e dependência.

Esta forma de narração do sujeito não é, necessariamente, estabelecida a partir da questão da ‘interioridade’ nos moldes de uma percepção ocidental que se assenta na base da formação do individualismo moderno (Dumont, 1978; 1985). A narração da própria vida como construção do *self* e construção do mundo encontra-se nas mais variadas formações culturais. A narrativa sobre si incide, sobretudo, na noção de pessoa construída culturalmente: uma pessoa culturalmente constituída é ela mesma objeto, também, de modelos convencionados pela cultura de se ter acesso a estas narrativas sobre si que veiculam os acontecimentos a uma história sociocultural (Mauss, 2011).

Este sujeito construído como objeto de reflexão do Ocidente nos reenvia aos problemas clássicos apontados por Dilthey, recuperados por

¹ Ver Crapanzano (1984).

Gadamer(1997), que são consonantes com as preocupações centrais da teoria social: a experiência não pode ser pensada como “uma visão subjetivista (romântica ou estética)” e muito menos como “uma percepção puramente racional” (Passeggi, 2011:149). É justamente sobre a experiência da construção do sujeito ao travar uma batalha entre as percepções “subjetivistas e racionais” que repousa a problemática da etnobiografia. Questão antevista por Sartre quando conclui sua autobiografia:

O que acabo de escrever é falso. Verdadeiro. Nem verdadeiro nem falso, como tudo o que se escreve sobre os loucos, sobre os homens. Relatei os fatos com a exatidão que a minha memória permitia. Mas até que ponto creio no meu delírio? (Sartre, 1990:52).

O questionamento sobre o sentido da biografia, o de tomar uma vida como objetivada em si mesma, com começo, meio e fim, a partir de uma certa percepção de continuidade, foi questionada, antes mesmo de Bourdieu (1996), por Daniel Bertaux (1971 apud Dosse, 2009:241) ao conceituar as histórias de vida como “ideologia biográfica”. Bourdieu (1996), tomando esta acepção de narrativas construídas por um indivíduo que ao ‘falar sobre e de si’ constrói-se como sujeito, inserindo-se em um campo social determinado, cunha o conceito de ‘ilusão biográfica’, tomando as histórias de vida como qualificadores de uma trajetória pessoal numa determinada configuração social.

O falar de si mesmo, a autobiografia, a autoescrita, o processo de construção de uma narrativa sobre o *self* encontra ecos no conceito de *autopoiesis* tal qual formulado por Maturana e Varela (1980) nos anos 70: a capacidade dos seres vivos, neste caso os humanos, através de suas narrativas, produzirem-se a si próprios (Passeggi, 2011:147). Neste sentido, a biografia é “essencialmente uma situação criativa” (Riemann & Schütze, 1991 apud Carvalho, 2003:297), produto de uma narração, o que acentua o seu caráter de construção.

A *autopoiesis* está referida, sobretudo, ao processo de elaboração da autobiografia, que depende dos fatos selecionados, recontados, lembrados e esquecidos de nossas vidas. Esta autoprodução do *self* a partir da narração biográfica dá sentido ao presente e nos torna capazes de perceber um passado e atentar para um futuro. É neste sentido que “recontar é profetizar”, pois as vidas produzidas são como “textos sujeitos à exegese, reinterpretação” (Bruner & Weisser, 1995:142).

Pereira Queiroz (1988) chama atenção para um aspecto importante na construção da história de vida: é o narrador que, em última instância, decide o que é relevante ou não para ser tomado como fundamentação de sua narrativa, sobretudo o modo como organiza os eventos e o modo com que se pronuncia ou silencia sobre determinados fatos. Desloca-se, assim, o problema de querer apreender uma vida ou escrever uma vida para o modo como se constrói a narração, seja por parte do narrador, do pesquisador ou de ambos. Se o processo narrativo sobre nós mesmos é uma construção, esta invenção produz uma ética e uma estética de nossa autonarrativa:

O ato da elaboração da autobiografia, longe de ser a ‘vida’ como está armazenada nas trevas da memória, constrói o relato de uma vida. A autobiografia, em poucas palavras, transforma a vida em texto, por mais implícito ou explícito que seja. É só pela textualização que podemos ‘conhecer’ a vida de alguém. O processo da textualização é complexo, uma interminável interpretação e reinterpretação. (Bruner & Weisser, 1997: 149).

Portanto, a biografia pode ser descrita como uma tensão entre um desejo de reprodução de um vivido e a imaginação daquele que escreve sobre este vivido (Dosse, 2009:55). Macintyre (1981) é quem primeiro introduz a noção de biografia como “unidade narrativa de uma vida” e, partindo desta noção, Ricoeur (1990:191) sintetiza o que seria, por assim dizer, a essência do biográfico: fabulação e experiência (Dosse, 2009:55).

Para além da evidente construção ou invenção da autonarrativa, Bruner & Weisser (1997:156) acentuam uma questão que parece ser a mais fundamental na construção do “falar sobre si”: a operação de inclusão do outro, o compartilhamento de uma experiência. A imbricação entre a criação pessoal de um *eu* e a formulação sociológica de um *self* depende de outrem para que ganhe sentido:

Eu sei que você sabe que eu sei o que você quer dizer.

Esta potente formulação nos reenvia à formulação de Benjamin sobre a conceituação de etnobiografia, que depende do intercâmbio de experiências através de narrativas partilhadas.

É no sentido de partilha que a biografia se encontra com a etnografia. A possibilidade de etnografar uma vida acentua a relação entre etnógrafo e nativo. Assim, o *etno* de *etnobiografia* é derivado da etnografia,

de sua potência narrativa que implica a relação complexa e produtiva entre um *alter* e um *ego*. Deste modo, a autonarração de si através do encontro com um outro produz o que designamos por flexibilidade e experimentações nas identidades individuais e coletivas. Etnobiografia, portanto, é produto de um discurso autoral proferido por um sujeito num processo de reinvenção identitária mediada por uma relação (Cf. Carvalho, 2003:284).

Observa-se que esta questão já aparece em um dos primeiros trabalhos produzidos pela antropologia em que biográfico e etnográfico se encontram. Paul Radin publica, em 1926, a autobiografia de um índio Winnebago. Na introdução ao livro, Radin chama atenção para o fato de que o material biográfico de seu informante foi-lhe transmitido de um modo autorreflexivo na relação estabelecida entre eles. Não se tratava de uma biografia heroica em que o indivíduo resalta suas qualidades e seus enfrentamentos na vida, mas de uma forma de elaboração de vida que se construía na própria narração. Era a intenção do índio Winnebago que, ao proferir um discurso em que abordava seu *self*, acha a própria explicação de seu modo de ver o mundo, de sua cultura². Este mesmo problema foi recolocado 55 anos mais tarde por Crapanzano (1980) ao fazer uma experimentação em etnografia biográfica. Elenos oferece um retrato, um *portrait*, de Tuhami. A partir de uma pessoa quer conhecer os problemas e questões da sociedade marroquina. O livro versa sobre os limites de uma biografia como possibilidade de se pensar uma cultura, reflete sobre o encontro entre pessoas (antropólogo e nativo), acentuando o que designamos por potência etnobiográfica, que é produzida, justamente, a partir desta condição de uma relação em que pessoas se transformam através do contato, alterando seus discursos e narrativas.

Parece que estamos diante de uma questão estrutural na definição de etnobiografia, que é a importância da dimensão da individuação, do indivíduo e de suas escolhas pessoais. Esta flexibilidade produzida

2 Outro exemplo de como a antropologia clássica se apoiava em dados biográficos é o experimento de Hilda Kuper quando escreve a biografia oficial de Sobhuza II, rei da Suazilândia. Kuper conta, sobretudo, com a ajuda e a assistência de um comitê de três iminentes swazis que na interação com a antropóloga produzem a história deste personagem que, junto com sua avó, dominou a vida de seu país por quase um século. Mesmo setatando de um texto mais oficial, o que parece interessante é o fato de ter sido constituído a partir de uma relação de alteridade, do encontro entre a antropóloga e os swazi que pretendiam narrar esta história de seu povo a partir de uma dimensão biográfica.

a partir das escolhas pessoais na construção de uma trajetória social, fruto do encontro entre aquele que narra e aquele que escuta a narração, é a razão e a condição de uma criação de si, de um *personagem de ficção*, de algo misterioso, sempre fragmentário, que aponta para a incomunicabilidade do ser, de uma vida (Cândido, 1968).

Do mesmo modo que o indivíduo na vida real, o personagem de ficção jamais se separa dos contextos em que é produzido e nos quais se produz.³ Para Cândido (1968), o que aproximaria o ser real do fictício é apenas a condição da verossimilhança, leia-se a ‘impressão da verdade’ e não a ‘verdade’. Se pensarmos que se os seres, sejam reais ou fictícios, fazem parte de uma cultura partilhando homogeneidades e coerências, o modo de aceder ao seu discurso é, por definição, fragmentário, fruto da própria flexibilidade da construção das narrativas que criam discontinuidades estruturais no ‘falar sobre e de si’. Esta imprevisibilidade do ser gera o que se define por incomunicabilidade, o *mistério* de comunicar uma vida através de uma narração. É neste sentido que as pessoas e os personagens, sejam reais ou ficcionais, formulam em sua autonarrativa modulações que acentuam caracteres e estereótipos, buscando coerências em seus atos e pensamentos que dão forma, simultaneamente, a uma construção flexibilizada do *self* no interior de uma determinada cultura. É por isso que tratar de etnobiografia é lidar com esta dimensão da pessoa-personagem (exploraremos esta ideia mais adiante). A autonarrativa é construída em um contexto que depende da alteridade, operada através do jogo das semelhanças e diferenças, e que faz com que a pessoa vire personagem e o personagem vire pessoa em um contexto de interação e produção do *self*. Neste momento de experiência compartilhada, as pessoas podem experimentar assumir determinadas caracterizações e estereótipos, construindo uma personagem marcada por traços eminentemente sociais. O mesmo se observa em narrativas construídas e determinadas pelo ponto de vista de personagens que são invadidas pela imprevisibilidade que faz surgir a pessoa em toda a sua potência fragmentária. Num átimo de segundo vemos surgir narrati-

3 Um exemplo que mescla ‘realidade’ e ‘ficção’ a partir da chave biografia e sociedade é o livro de Herzfeld (1998) que tem como fio condutor da etnografia a pessoa de Andreas Nenedakis. Herzfeld, ao construir a biografia de seu informante Andreas, apoia-se nos personagens construídos por ele enquanto autor de romances para produzir uma etnografia da Grécia e dos valores culturais gregos a partir da pessoa-personagem Andreas Nenedakis.

vas flexíveis sobre si ao mesmo tempo que assistimos a personagens se apossarem do seu ser. Neste sentido, a alteridade parece ser fundamental para pensarmos o que significa pessoa e personagem, uma vez que suas produções dependem de uma relação para se construírem subjetiva e objetivamente em sua *performance* com o outro. A isso acrescentaríamos que ambas, pessoa e personagem, são menos diferenças de natureza e mais modulações do estado de ser e atuar no mundo.

O problema das abordagens sobre história de vida como as propostas por Langness & Gelya (1981) é o de tratar o biográfico como um 'texto' e ao fazê-lo não problematizam o aspecto performático destas construções, que se dão, inelutavelmente, através de regimes de alteridades constituídos e que não separam rigidamente o que é a da ordem da pessoa e do personagem, do real e do ficcional, do individual e do cultural.

Se no romance observamos o acentuar de um gesto ou a exacerbação de um ato com o objetivo de produzir a personagem visando 'aproximar da verdade', o que estabelece vínculo com a chamada 'vida real' não é propriamente a simulação da 'vida real', mas uma aceitação da plausibilidade do personagem que apresenta um mundo composto por coerências e homogeneidades através de uma narrativa flexível e incomunicável, daí a confluência inelutável de pessoa-personagem.

É sobre essa percepção de pessoa-personagem como condição e imanência do ser que Deleuze (1995) reflete quando pensa uma vida, uma biografia, que é, sobretudo, uma apresentação de uma pluralidade:

dir-se-á da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada mais.

Dosse (2009:407) complementa a reflexão de Deleuze:

A vida, assim concebida, nem por isso é individuada, mas pura virtualidade, pura facticidade.

Este aspecto da virtualidade e da facticidade é o que parece mais instigante na discussão sobre biografia construída pela inevitabilidade dos fatos e "nada mais", o que, ao mesmo tempo, aponta para sua virtualidade, as potencialidades do vir a ser, que dependem da imaginação do narrador e de quem o escuta.

É para esta irreduzibilidade, esta potência de proposição conceitual, que engendra um processo de individuação, e sua capacidade parapro-

duzir um indivíduo-social que nos chama atenção Carvalho (2003:286), a propósito de um texto de Sahlins ao refletir sobre a máxima de Heráclito de que

não se pode mergulhar duas vezes no mesmo rio, pois outras águas estão continuamente correndo

Resume, deste modo, desde a filosofia antiga, o problema da ação e da representação, da experiência e individuação versus os esquemas culturais modelares:

A ação simbólica é um composto duplo, constituído por um passado inescapável porque os conceitos através dos quais a experiência é organizada e comunicada procedem do esquema cultural preexistente. E um passado irreduzível por causa da singularidade do mundo em cada ação: a diferença heraclitiana entre a experiência única do rio e seu nome. A diferença reside na irreduzibilidade dos atores específicos e de seus conceitos empíricos que nunca são precisamente iguais a outros atores e outras situações – nunca é possível entrar no rio duas vezes. As pessoas, enquanto responsáveis por suas próprias ações, realmente se tornam autoras de seus conceitos; porque, se sempre há um passado no presente, um sistema *a priori* de interpretação, há também "uma vida que se deseja a si mesma (como diria Nietzsche)". (Sahlins, 1990:189 apud Carvalho, 2003:286).

O mesmo problema da flexibilização e da modulação cultural, isto é, entre a experiência e o mundo é proposto por Ricoeur ao refletir sobre biografia ou uma narrativa sobre si mesmo. Ricoeur chama atenção para a abertura da narrativa empreendida por um sujeito e sobre o mundo que afeta esta narrativa tornando-a, por definição, relacional, não definida a partir de uma identidade fixa: uma narrativa que produz o sujeito e que é produzida pelo mundo na produção do próprio sujeito (Cf. Carvalho, 2003:291; Ricoeur, 1997:428).

Esta complexa combinação de narrativas pessoais e situações históricas construídas através de uma intersubjetividade derivada de uma potência essencialmente relacional é sublinhada por Eckert como sendo o modo possível de se abordar uma 'vida' ou se construir um processo de biografização de um sujeito (Eckert, 1994-1997:18 apud Carvalho, 2003:293).

DE PERSONAGENS SOCIOLOGICOS,
DE PESSOAS À PESSOA-PERSONAGEM

O termo etnobiografia foi usado por Jorge Prelorán (cineasta argentino) para definir seus filmes sobre sujeitos culturais marginalizados da cultura *folk* argentina durante a década de 60. Para Prelorán (1987:9) a força de um filme etnográfico estaria justamente na condição de abordar

peças com nome, sobrenome, opiniões e problemas pessoais com os quais passamos a nos identificar, e não em generalizações como ‘peças’, ‘comunidades’ ou ‘sociedades’.

Ao falar sobre *Imaginerio* (1969) e outros filmes etnobiográficos, Prelorán os qualifica como encontros calorosos com pessoas reais (no caso de *Imaginerio* com Hermógenes Cayo) sendo, portanto, esta “experiência” que possibilita “uma compreensão profunda de suas vidas e filosofias” (id.:14). MacDougall (1998:113) associa o termo etnobiografia usado por Prelorán ao gênero etnográfico ‘estórias de vida’. MacDougall nos ajuda a esclarecer um ponto importante na conceituação de etnobiografia como a produção ou emergência de pessoas-personagens. Prelorán pensava etnobiografia como uma forma de dar voz aos grupos marginalizados na sociedade Argentina. Seu trabalho encarnava o paradoxo da antropologia clássica no que concerne ao modo que se constitui a produção do conhecimento: ambicionava produzir uma visão de dentro a partir da perspectiva de um indivíduo situado naquela sociedade, porém enquadrado, efetivamente, por uma perspectiva de alguém situado fora, a do cineasta (id. *ibid.*). Prelorán faz uma interessante reflexão sobre seu método de trabalho e sua concepção de cinema que incide justamente sobre esta questão:

Embora os filmes sejam feitos do ponto de vista de um observador, na terceira pessoa – com câmera ‘invisível’, e a ação diante dela espontânea e desinibida – não tenho certeza se os filmes podem ser considerados etnobiográficos puros, ou se são subjetivos demais: testemunho de amizade, documentários calorosos sobre pessoas que cheguei a conhecer e respeitar (1987:14).

Enfatizando, ainda mais, esta percepção Prelorán salienta que o filme pertence ao sujeito filmado (no caso de *Imaginerio*, à Hermógenes Cayo) e não mais ao cineasta, observação que MacDougall (1998:158)

associa não a uma *näivité* do cineasta, uma vez que Prelorán estaria cômico das implicações da construção de um filme, mas a uma concepção que aponta para o fato de que o cineasta não tem controle total do filme e que o sentido passa, necessariamente, pelo filmado, o que desemboca numa nova concepção de cinema biográfico.

Neste sentido, o conceito de etnobiografia empregado aqui não é uma tentativa de produzir uma visão autêntica de dentro procurando ‘aprender um ponto de vista nativo’, mas sim um modo de definir a complexa forma de representação do outro que se realiza enquanto construção de diálogo, em que o cineasta e o antropólogo estão diretamente implicados. Portanto, etnobiografia é, antes de tudo, produto de uma relação e de suas implicações a partir da interação entre pessoas situadas em suas respectivas vidas e culturas, tendo como pano de fundo suas percepções sobre a alteridade. Etnobiografia pode ser conceituada, também, enquanto uma alteração, no sentido mesmo de uma concepção de experiência etnográfica formulada por Jean Rouch em que “o observador se modifica a si mesmo” e os observados “que com ele interagem igualmente se modificam a si mesmos” (Rouch, 2003:185). Deste modo, etnobiografia é produto e constructo de uma relação que altera percepções no processo mesmo de sua criação, não se reduz à alternativas do tipo *ou/ou*, isto é, ou a visão do nativo, ou a visão do antropólogo/cineasta. Etnobiografia parece ser, neste novo contexto, condição mesma de ultrapassagem desta dualidade quando não tem por objetivo procurar discernir quem é o produtor do conhecimento na antropologia (se o nativo ou antropólogo) ou de quem são as visões de mundo apresentadas no filme etnográfico.

Etnobiografia ao problematizar o pensamento sociológico clássico (o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura) produz uma quase reificação positiva da categoria indivíduo por querer, justamente, se contrapor a uma percepção de sociedade entendida como ‘máquina sociológica’ em que a individualidade e o espaço de imaginação pessoal é bastante limitado pela concepção de cultura. Portanto, o conceito de indivíduo que se opera aqui não parece ser uma percepção estrita da fórmula durkheimiana,⁴ em que o indivíduo se opõe à sociedade e à

4 Ver Strathern e Toren (1996) para uma discussão sobre o paradigma durkheimiano e a centralidade da categoria indivíduo para a construção do conceito de sociedade.

cultura. Pelo contrário, pensa o indivíduo enquanto potência de individuação que, acionada a partir da chave de uma relação entre pesquisador e pesquisado, produz uma relação entre sujeitos (Rouch, 1980:57 apud Da-rin, 2004:158). É neste sentido que emerge a conceituação de etnobiografia que parece dar conta deste tratamento do sujeito, do indivíduo e da cultura. A categoria de indivíduo não é propriamente o nosso quadro referencial, mas sim a pessoa/personagem tomada enquanto manifestação criativa pois é, justamente, através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso à cultura. Chegamos aqui a uma definição nietzschiana (1968: n. 481 apud Overing e Rapport, 2000:206) de que se os universos socioculturais podem ser comparados aos trabalhos artísticos, o mundo somente pode ser produzido pelas pessoas que fazem parte deste dele e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre este mundo. Seguindo este paradigma a realidade sociocultural não é mais que as histórias contadas sobre isso, as narrativas pelas quais ela é representada (Overing e Rapport, 2000:206-207). Emergem, assim, novos conceitos como imaginação e criatividade, que procuram flexibilizar as formas convencionais de representação do outro na antropologia (Rapport, 1994:3-45).

MacDougall (2006:55) empreende uma reflexão sobre a diferença entre filme e texto etnográfico no modo como apresentam o indivíduo. O texto subsume o indivíduo ao destacar a sociedade enquanto o filme, pela sua própria natureza, garantida pela possibilidade moderna de sincronização entre som e imagem, enfatiza a individuação. Entretanto, embora, incontestavelmente, trabalhe no nível das imagens dos indivíduos não me parece, todavia, um aspecto ‘natural’ do filme etnográfico enfatizar conceitualmente o indivíduo e a individuação enquanto possibilidade de acesso a uma concepção de sociedade. Bernadet (1985) nos chama atenção, a partir do filme *Viramundo* de Geraldo Sarno, o quanto a ‘voz do dono’ e o ‘modelo sociológico’ produzem o filme apesar das imagens se situarem no plano imagético individual. Portanto, parece que não se trata de uma diferença entre texto e filme, mas sim de percepções e de formas de representação do outro que estão em jogo na construção conceitual da individuação em um filme ou em um texto.

Consuelo Lins (2004:68-72), a partir da análise da obrafílmica de Eduardo Coutinho, aponta para uma questão crucial, qual seja, a de pensar sobre a constituição do personagem sociológico versus personagens singulares no documentário, o que se liga diretamente à problemática antropológica da representação, da busca de homogeneidade (a busca do perfil sociológico) versus as contradições, incongruências e ambiguidades na constituição dos personagens quando são ‘pessoalizados’.

Deste modo proposto, os atores (no sentido sociológico e cinematográfico) são personagens e pessoas ao mesmo tempo, pois a partir de seus discursos não se sabe ao certo se suas falas são de personagens construídas ou oriundas da vontade individual ou ainda de ambas. Neste contexto, está posta a problematização entre indivíduo e sociedade, pessoa e cultura levada ao seu limite, demonstrando que as fronteiras entre personagens e pessoas reais são tênues, o que deriva que uma ‘etnobiografia’ é construída a partir das representações de uma pessoa situada num intrincado complexo de relações pessoais e públicas em que se tensionam personagens culturais ou sociais e formas criativas derivadas da pessoalização.

Aprofundemos, agora, esta discussão sobre pessoa-personagem a partir da construção da dimensão da pessoalidade nas representações textuais da antropologia e, para tanto, partamos dos escritos de quem estabeleceu o paradigma de etnografia moderna: Bronislaw Malinowski.

Vejamos alguns exemplos do texto dos Argonautas do Pacífico Ocidental, em que a maioria dos nomes próprios dos nativos é substituída por expressões do tipo

“a mulher tomando a espátula...”, “o homem prepara a embarcação”, “imagine um indivíduo que vem do interior da ilha”, “nas palavras de um informante”.

Malinowski, ao apresentar dados sobre as histórias de naufrágios que povoam a imaginação e a vida real dos trobriandeses, admite que é

difícil de distinguir entre aquilo que se pode rotular de simples ficção poética-mitológica e aquilo que constitui uma regra comum de comportamento, retirada de experiências reais.

Acrescenta ainda que a melhor maneira de apresentar essas histórias é narrando um relato completo de um naufrágio. Entretanto, ao

contrário do que se esperaria encontrar em um relato de um naufrágio com personagens e cenas marcantes, vê-se tomar forma um discurso antibiográfico em favor da construção do fato social privilegiando um ponto de vista trobriandês, ou das mulheres, ou dos homens, ou das crianças, de indivíduos tratados como espécimes exemplares de uma cultura construída a partir da generalização de experiências. Malinowski é referido (Clifford, 1998; Thornton, 1985) e se autorreferiu (Malinowski, 1997) como tendo a missão de significar para a antropologia o que Conrad significou para literatura, qual seja: a construção de um gênero etnográfico imaginativo. Pela verossimilhança o leitor facilmente imagina como os trobriandeses se comportam e pensam o seu mundo. Entretanto, este gênero etnográfico não se apoia, necessariamente, na construção de personagens se o comparamos, por exemplo, com o filme de Robert Flaherty sobre os Inuit, lançado no mesmo ano da publicação dos Argonautas do Pacífico Ocidental. *Nanook of the North* torna-se um clássico do documentário por evocar no seu próprio título o nome de uma personagem que na primeira cena aparece sorridente com sua família, mostrando como os Inuit podem viver no ártico. A partida do documentário e da etnografia parece ser a mesma: focar na sociedade, na vida social, na reconstrução do fato social, como o fez Flaherty, porém, a partir de estratégias narrativas diferentes. Enquanto a etnografia procura elidir o personagem como um fator ameaçador da verossimilhança da narrativa, o documentário moderno depende justamente da criação de um personagem, para que o espectador tenha a sensação de tomar o seu ponto de vista e não o do documentarista; na etnografia a escrita enfatiza, todo o tempo, que há ali um narrador encarnado no etnógrafo que passa ele mesmo a ser o personagem que media o acesso ao ponto de vista nativo. Assim, Malinowski, como personagem, preside a narrativa descrevendo homens, mulheres, faixas etárias, posições sociais e não exatamente ‘*Nanooks* trobriandeses’.

Em monografias como “Nós, os Tikopias”, de Raymond Firth (1999), percebe-se, também, essa mesma forma de narrativa que acen-tua a recriação de personas sociais, tipos sociais dos quais o etnógrafo controla a ação e a narração. Proliferam, assim, trechos do tipo:

“Entre os homens, as obrigações dos *soko* não deixam de ter alguma retri-buição” (414); “As crianças são mantidas sob controle tanto por parentes

próximos de seus pais quanto por estes próprios.”; “Os meninos são leva-dos para fora para a operação” (567).

Veza por outra, o texto recorre às pessoas de carne e osso que encar-nam as personas sociais, mas que não se transformam propriamente em personagens. Vejamos uma passagem em que Firth narra que

a menina Metanore inquiriu o pai sobre os artigos pertencentes ao avô, o Ariki Kafika”; “Coisas de seu *puna*; não mexa com elas”. “*Tokupuna, te Ariki Kafika?* Meu avô, o chefe de Kafika? – É, não fale dele é *tapu*. É *tapu?* É. (256).

Este diálogo reproduz a intromissão das biografias nas etnografias, mesmo que seja adotada uma narrativa que toma como determinante o ponto de vista do etnógrafo. Porém, logo após a intromissão da menina Metanore em um assunto capital para os Tikopia, o ‘*tapu*’, surge a voz do etnógrafo, que passa a controlar a cena e a fornecer outras informa-ções de caráter mais generalizante em direção à constituição da ideia de sociedade, de fatos sociais regulares:

Mesmo em assuntos de *tapu* nem sempre a criança obedece tão pron-tamente. Um pai trouxe o pequeno filho ao rito *kava*... as crianças são bem-vindas a essas funções... do mesmo modo que as crianças nas fami-lias europeias tementes a Deus são encorajadas a ir à igreja, desde que mantenham o decoro (256).

Podemos estender este mesmo conjunto de questões a outras etno-grafias de grupos como os Nuer (Evans-Pritchard, 1978), por exemplo, em que a abstração sociológica assume um papel preponderante, elu-dindo por completo qualquer possibilidade de pessoalização. É signifi-cativo que ao exibir as fotografias dos Nuer, os nomes das aldeias ou localidades de residência substituam um nome próprio ou qualquer referência biográfica. Vejamos:

Jovem numa roça de sorgo (*Dok*) (117); Carpidura de plantação de sorgo para posterior sementeira (*Lou*) (97); Jovem (*Gaajok* do leste) depois de remover as cinzas do cabelo (225); Rapaz (Rio Zeraf); Rapaz (*Lou*); Homen (Rio Zeraf) (265).

Estas expressões abundam no livro e se vinculam a uma intenção deliberada do autor demanar a narrativa sob seu controle, produzindo

no leitor um modo de imaginação etnográfica controlada em que o etnógrafo é o principal mediador desta relação:

Os Nuer possuem um agudo senso de direito e dignidade pessoal (180); Quando um Nuer fala de seu *cieng*, seu *dhor*, seu *gol*, etc., ele está transformando em conceitos seus sentimentos da distância estrutural... (148); Os membros de uma tribo têm um sentimento comum para com sua região (132).

Esse gênero narrativo passa a ser o gênero mais empregado na construção da narrativa etnográfica e vemos o seu rebatimento em muitas outras etnografias como em “Bruxaria, oráculos e magia entre os azande”, de Evans-Pritchard (2004):

Os azande acreditam que algumas pessoas são bruxos e podem fazer mal em virtude de uma qualidade inerente; Todos os azande são uma autoridade em bruxaria; Os azande acreditam que a bruxaria é uma substância nos corpos dos bruxos... (1). Um dos meus principais informantes, Kisanga, era uma escultor habilidoso... (20). Falando com os azande sobre bruxaria e observando suas reações em relações aos infortúnios... o que eles explicaram como bruxaria eram condições particulares numa cadeia de causação que relacionava um indivíduo a um acontecimento natural... (21); Os azande dizem: ‘a morte tem sempre uma causa e ninguém morre sem razão (51).

Percebe-se uma determinada mudança no gênero etnográfico a partir dos anos 60, quando passa apriorizar o biográfico ao acentuar a experiência traduzida em vozes de pessoas de carne e osso que se expressam sem o controle imediato do narrador etnógrafo. O livro *The Religion of Java* escrito por Geertz em 1960 é um bom exemplo desta tendência. O texto se estrutura nesta tensão entre a narração de Geertz, ao modo de uma etnografia clássica ao definir questões mais gerais, alternando com uma narração pessoal dos seus interlocutores, citados pelos seus nomes próprios. Esta dualidade se encarna no texto de modo tipográfico: letras maiores para aspectos mais gerais enunciados por Geertz e letras menores que reproduzem a experiência e o tom coloquial, reportando fatos concretos ocorridos no encontro entre Geertz e seus interlocutores. Vejamos uma dessas passagens:

Em suma, existem três elementos no processo de cura: a medicina, o encantamento e o que Malinowski designava ‘a condição do performer’

neste contexto a força espiritual do dukun, sua habilidade de concentrar sua mente de modo que seu encantamento alcance os ouvidos de Deus ou do espírito gêmeo guardião do paciente... (94).

Passando agora para as letras pequenas temos a seguinte narrativa:

Eu perguntei a ele quem era o melhor *dukun* aqui, e ele disse Pak Ten era o melhor. Ele disse não, seu poder não foi herdado, seu pai não podia curar, mas Pak Ten pode curar desde que tem 12 anos. Tudo isso vem da meditação, jejum e não dormir e abstinência geral. Pak Ten recentemente exerceu sua cura no pai de Bu Wirjo. Ele teve um derrame, disseram os médicos, e eles disseram que nada poderia ser feito para ajudá-lo. Ele estava paralisado... Pak ten disse um encantamento para ele, deu um pouco de chá etc. E ele melhorou. Ele não ficou curado, mas ele pode andar e pode falar novamente... (94).

Esta alternância de discurso encontra plena potência significativa na etnografia de Marjorie Shostak sobre os !Kung de Botswana, publicada originalmente em 1981 com o título *Nisa. The life and words of a !kung woman*. Era o resultado do encontro da etnógrafa com Nisa, uma mulher de cinquenta anos que narra a sua vida em primeira pessoa. Esta talvez seja a mais bem sucedida etnografia biográfica já escrita pela antropologia, pois, ao criar a pessoa-personagem Nisa, o leitor tem a impressão de que é ela que enuncia seu discurso de forma direta e livre, estabelecendo, assim, uma relação de identificação entre suas questões existenciais e sua cultura. A etnógrafa adota a seguinte estratégia textual: cada capítulo é iniciado com palavras que representam e apresentam os !Kung de modo genérico, frutos da sua observação e vivência. Em seguida, ela passa a palavra à Nisa, que domina o texto de forma admirável, narrando ao seu modo as circunstâncias de sua vida que ajudam a compreender o ponto de vista feminino numa cultura africana, suas ansiedades, suas escolhas, suas ações. E a partir de sua criação como pessoa-personagem, Nisa irradia a mesma qualidade para outros personagens, todos aqueles que viveram com ela, como o seu marido Tashay, seu amante Twi, a segunda mulher de seu marido Tiknay, seus conflitos, seus desejos, suas alegrias e frustrações.

A força da narrativa de Nisa faz com que a etnógrafa construa um texto que procura dar conta desse encontro entre duas mulheres que se transformam a si mesmas gerando, assim, uma narrativa-tes-

temunho do encontro. A etnógrafa enfatiza não apenas a capacidade de Nisa para contar histórias, mas sua capacidade reflexiva sobre sua própria vida e como, ao contar sua vida para outrem, constrói-se como pessoa-personagem, ultrapassando a intimidade pessoal para alcançar um grau de generalização em que se pode aceder a um modo específico de se pensar culturalmente. Nisa é este exemplo de como a produção de uma pessoa-personagem depende de uma relação, a construção do eu depende de uma alteridade, não de um outro que simplesmente escuta, mas de uma capacidade de evocar um discurso sobre si própria que comunica ao mundo esta potência do ser “eu”, sendo “outro”, por definição. Esta alteração é o que garante a construção da pessoa-personagem, uma potência em transcender uma intimidade, uma subjetividade individualizante para se realizar através de uma narrativa que dá conta de um estar no mundo. Estar no mundo, significa aqui experiência cultural. Em outras palavras, a produção da pessoa-personagem cria um mundo em que ela própria atua ao criar seu cenário revelando, simultaneamente, o aspecto mais íntimo de uma subjetividade pessoalizada e a condição de uma experiência cultural. Nisa, ao falar de sua intimidade, como pensava as pessoas e como se relacionava com elas nos dá acesso ao seu modo de estar naquele mundo, portanto, sendo capaz de expressar a sua experiência cultural testemunhada através de sua relação pessoal com a etnógrafa. Esta condição de subjetivação da experiência cultural ou objetivação da intimidade produz uma condição de conhecimento que parece ser mesmo a essência da antropologia e do seu modo de proceder. E neste sentido a etnobiografia pode, sem dúvida, ser uma forma de não diferenciar o conhecimento produzido pelo antropólogo ou nativo, pois o processo de biografização, de construção da pessoa-personagem é, antes de tudo, produto de um encontro. É, justamente, através de uma potência reflexiva produzida por esse encontro que temos acesso ao conhecimento sobre Nisa, sobre os !Kung e as questões conceituais da antropologia.

Poderíamos adensar este capítulo com inúmeros outros exemplos de etnografias clássicas que explicitam o mesmo tipo de problema: o controle da narrativa por parte do etnógrafo que, por sua vez, controla sua ‘modesta’ autoria ao exercer o papel de narrador, oscilando entre sua própria voz, a voz do outro e a voz impessoal que encarna um

discurso sobre a sociedade ao propor generalizações. Estas três vozes encontram-se, com maior ou menor frequência, na maioria das etnografias modernas. Esta ‘modesta’ presença do etnógrafo nas narrativas etnográficas produz, paradoxalmente, sua onipresença como personagem central. O personagem do etnógrafo na construção da etnografia evoca um dos gêneros mais antigos de narrativa, aquele do narrador de histórias que vivencia experiências alhures e que, retornando ao seu mundo, conta como as pessoas com quem viveu percebem o seu próprio mundo. Assim, o gênero que mais influenciou a narrativa etnográfica não é propriamente o romance moderno senão uma espécie de ‘romance de formação’ em que o etnógrafo desempenha, ele mesmo, o personagem principal, protagonista que narra sua experiência dando, assim, sentido existencial e cultural ao povo estudado.

O documentário moderno produziu uma crítica poderosa à conceitualização de representação ao questionar os usos das vozes e suas respectivas autonomias, uma vez que eram mediadas pela figura do documentarista. Esta crítica surge na antropologia muitos anos mais tarde, a partir da incorporação, via os chamados pós-modernos, através da polifonia baktiniana, que coloca em cheque a ‘voz’ do etnógrafo, sua centralidade no gênero etnografia (Marcus & Fisher, 1986; Clifford, 1998). Os documentaristas, querendo se afastar da construção de filmes que enfatizam a ‘voz do dono’ e que não refletem sobre ‘de quem é a representação’, passam a designar este gênero de filmes, não por acaso, de “documentário sociológico”: o “sociólogo” assume ‘modestamente’ a narrativa fazendo com que as imagens gravitem em torno de seu discurso, de suas ‘verdades’. Foi tomando esta acepção do etnógrafo como personagem da etnografia que Bill Nichols comparou a etnografia ao desejo pornográfico, uma vez que ambos procuram estabelecer certa coerência narrativa na representação do Outro:

os espectadores precisam ser capazes de fantasiar sua participação no espetáculo como quem o controla... (Russell, 1999:33-34; Nichols, 1991: 218).

Assistir ao filme pornográfico ou ler a etnografia permite ao espectador/leitor assumir uma possibilidade imaginativa que lhe franqueia o controle da imaginação, sendo possível, portanto, a excitação sexual ou tornar ‘vivas’ as pessoas e os eventos descritos pelo etnógrafo. Bill

Nichols vai além ao afirmar que no filme pornográfico há uma determinação da parte pelo todo, residindo aí o impacto sensorial das imagens. Se a etnografia, mediada pela escrita, não produz a mesma capacidade sensorial, não se encontra distante deste 'desejo' de conhecer o outro, de 'penetrar' no seu mundo com 'maestria' e de, a partir de uma narrativa, produzir um controle que propicia ao leitor das etnografias a sensação de que ele mesmo pode adentrar naquele mundo e compreendê-lo.

Uma questão importante quando pensamos biografia, etnografia e documentário é justamente estar atento para o modo como se produzem as representações a partir de pessoas-personagens incluindo aí as pessoas/personagens do documentarista, do etnógrafo e do nativo. A questão da representação parece ser crucial no modo como se constroem as narrativas visuais nos filmes etnográficos e documentários e as textuais na etnografia. O que se quer enfatizar aqui é mais a dimensão biográfica e não o gênero biografia. Entenda-se pessoa-personagem no sentido mesmo de que é produto de uma relação, algo construído numa determinada interação representativa/apresentativa em que se evoca um modo de produzir um conhecimento sobre si e sobre o outro a partir de uma subjetividade objetificada. Neste sentido, a personagem, seja o etnógrafo ou o nativo, é produto deste aspecto formal de construção a partir de um processo de alteração que produz um discurso sobre si próprio ou sobre o outro como meio de conhecimento.

Não se trata, na verdade, de propor uma integração entre indivíduo e sociedade, fato social e ação individual, pessoa e grupo, ou qualquer outra forma de dualidade, mas simplesmente aceitar uma terceira dimensão desta relação entre indivíduo e sociedade, ou identidade pessoal e papel social que é a consciência de algo construído, pensar a emergência da pessoa-personagem como sugerindo uma síntese entre as dualidades propostas pelas teorias psicológicas ou sociológicas. Neste sentido, esta emergência da pessoa-personagem é sempre mediada por relações que implicam, em última instância, uma construção menos baseada em essências individualizantes introspectivas e mais resultado de relações que privilegiam a proposição da alteridade como definidora de uma possibilidade de se construir um sujeito, uma pessoa-personagem que emerge na relação, em que se engendra uma consciência de si a partir de uma relação complexa de alteração com o outro. Esta emer-

gência da pessoa-personagem, como proposição da dissolução das dualidades, é por definição um constructo que deixa transparecer evidentes consciência e reflexividade, permitindo adentrar em um imaginário, nas fabulações, uma vez que é, antes de tudo, construída numa relação. Assim, a pessoa-personagem é justamente aquela que faz a indissociável junção entre vivido e pensado, dado e construído, individual e social, ação e representação. É esta dimensão que queremos enfatizar em nossa proposição de pensar a biografia e a etnografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIM, Walter (1980). "O Narrador", in: *Textos escolhidos*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. (1987). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- BERNADET, Jean-Claude (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- BERTAUX, Daniel (1971). "Histoire de viés- ou recis de pratiques? Méthodologie de l'approche biographique en sociologie", in: *Convencion de Cordes*, n.23.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.
- BRUNER, Edward. (1986). "Ethnography as Narrative", in: TURNER, V. e BRUNER, E. (orgs.). *The Anthropology of Experience*. Urbana, University of Illinois Press.
- BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan(1995). "A invenção do ser: autobiografia e suas formas", in: OLSON, David; e TORRANCE, Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática.
- CANDIDO, Antonio (1968). "O personagem de ficção", in: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- CRAPANZANO, Vincent (1980). *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (1984). "Life Histories", in: *American Anthropologist*, v. 86, n. 4: 953-960.
- CARVALHO, Izabel Cristina Moura (2003). "Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica", in: *Horizontes Antropológicos*, v. 9, n. 19: 283-302.
- CLIFFORD, James (1986). "Partial truths", in: CLIFFORD, James; e MARCUS, George (orgs.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

- _____. (1998a). “Poder e Diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule”, in: GONÇALVES, J.R.S.(org.). *A experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- _____. (1998b). “Sobre o surrealismo etnográfico”, in: GONÇALVES, J.R.S. (org.). *A experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- _____. (1998c). “Sobre a autoridade etnográfica”, in: GONÇALVES, J.R.S. (org.). *A experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- DA-RIN, Silvio (2004). *Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- DOSSE, François (2009). *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da USP.
- DUMONT, Louis (1978). *Homo hierarchicus*. Paris: Gallimard.
- _____.(1985). *O Individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DURKHEIM, Émile(1898). “Individualisme et les intellectuels”, in: *Revue Bleue*, n.4, v.10: 7-13.
- ECKERT, Cornélia (1994-1997). “Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica”, in: *Revista Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*.
- ELIAS, Norbert(1994). *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FERRAROTTI, Franco(1983). *Histoire et histoire de vie: le méthode biographique des lessciences sociales*. Paris: Librarie des Meridiens.
- EVANS-PRITCHARD, Edward E. (1978). *Os Nuer*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2004). *Bruxaria,oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FIRTH, Raymond (1999). *Nós, os Tikopias*. São Paulo: Editora da USP.
- FOUCAULT, Michel (1970). *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.
- _____. (1978). *The History of Sexuality*, vol. 1: An Introduction. New York: Pantheon.
- _____. (1995). “O sujeito e o poder”, in: DREYFUS, Hubert; e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GADAMER, Hans-Georg (1997). *Verdade e método I: traços fundamentais de mais uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes.
- GEERTZ, Clifford(1960). *The Religion of Java*. Chicago: Chicago University Press.
- HERZFELD, Michael (1998). *Portrait of a Greek Imagination: An Ethnographic Biography of Andreas Nenedakis*. Chicago: University of Chicago Press.
- KUPER, Hilda (1978). *Sobhuza II, Ngwenyama and King of Swaziland: the story of an hereditary ruler and his country*. New York: Africana Publishing Co.
- LANGNESS, Lewis(1965). *The life history in anthropological Science*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- LANGNESS,Lewis; e GELYA, Frank (1981). *Lives: an anthropological approach to biography*. Novato: Chandler & Sharp.
- LEWIS, Oscar (1964). *Pedro Martinez: A Mexican Peasant and His Family*. New York: Random House.
- LINS, Consuelo (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MATURANA, Humberto R.; e VARELA, Francisco J. (1980). *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- MACDOUGALL, David (1978). “Etnographic Film: failure and promise”, in:*Annual review of Anthropology*,v.7:405-425.
- _____. (1998). *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (2006). *The corporeal image. Film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MACINTYRE, Alasdair (1981). *After Virtue, a study in moral theory*. Notre Dame: University of Notre Dame press.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1983). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.
- _____. (1997). *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro: Record.
- MARCUS, George; e FISCHER, Michael (1986). *Anthropology as culture critique:an experimental moment in the Human Sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MAUSS, Marcel (2011). “Uma categoria do espírito Humano: a noção de pessoa e a noção de eu”, in: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality:issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana Unicersity Press.
- _____. (1994). “The Ethnographer’s tale”,in:*Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1968). *The Will to Power*, org.by W. Kaufmann. New York: Random House.
- OVERING, Joanna; e RAPPORT, Nigel (2000). *Social and Cultural Anthropology: the key concepts*.London: Routledge.
- PASSEGI, Maria da Conceição (2011). “A experiência em formação”, in: *Educação*, v. 34, n.2:147-156.

- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura (1988). “Relatos Oraís: do ‘indizível’ ao ‘dizível’”, in: *Enciclopédia Aberta de Ciências Sociais*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda.
- PRELORÁN, Jorge (1987). “Conceitos Étnicos e estéticos no cinema etnográfico”, in: *Caderno de Textos – Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.
- _____. (2003). *Etnobiografia*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura.
- RADIN, Paul (1926). *Crashing Thunder: the Autobiography of an American Indian*. New York: D. Appleton & Co.
- RAPPORT, Nigel (1994). *The prose and passion. Anthropology, literature and the writing of E.M.Forster*. Manchester: Manchester University Press.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Le Seuil.
- _____. (1997). *Tempo e narrativa*, tomo III. São Paulo: Papirus.
- RIEMANN, Gerhard; e SCHÜTZE, Fritz (1991). “Trajectory as a basic theoretical concept for analyzing suffering and disorderly social process”, in: MAINES, D.R. *Social organization and social process: essays in honor of Anselm Strauss*. New York: Aldine de Gruyter.
- RUSSEL, Catherine (1999). *Experimental Ethnography*. London: Duke University Press.
- ROUCH, Jean (2003). “Jean Rouch with Enrico Fulchignoni”, in: FELD, Stephen. *Cine-Ethnography – Jean Rouch*. Col. Visible Evidence, v.13. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- SAHLINS, Marshall (1990). *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SARTRE, Jean-Paul (1990). *As palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SHOSTAK, Marjorie (1981). *Nisa. The life and words of a !kung woman*. Cambridge: Harvard University Press.
- SIMMEL, Georg (1971). *On individualism and social forms*. Chicago: Chicago University Press.
- _____. (1980). *Essays on interpretation in social science*. Totowa: Rowman & Littlefield.
- STRATHERN, Marilyn; TOREN, Christina; PEEL, John; e SPENCER, Jonathan (1996). “The concept of society is theoretically obsolete”, in: INGOLD, Tim (org.). *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge.
- THORNTON, Robert (1985). “Imagine yourself set down: Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the role of imagination in Ethnography”, in: *Anthropology Today*, v.1 n.5:7-14.

Marias: a individuação biográfica e o poder das estórias

Vânia Z. Cardoso

O PODER MÁGICO DAS PALAVRAS

Dentro das várias práticas rituais que dão vida aos cultos aos espíritos – comumente chamados de entidades, ou santos, ou almas – no universo das religiosidades afro-brasileira, as sessões de consulta certamente marcam uma dimensão fundamental da relação entre médiuns, clientes e espíritos. É em busca das pomba-giras, dos pretos-velhos, dos caboclos, dos exus e de outras entidades espirituais incorporadas em médiuns que os clientes chegam às sessões de consulta, onde esperam encontrar ajuda para resolver seus problemas ou, pelo menos, mitigar suas necessidades de múltiplas naturezas – dinheiro, saúde, amor, emprego, família...

Se falamos de um modo geral em sessão de consulta com pretos-velhos ou com pomba-giras, e se nestes rituais certamente encontramos espíritos com nomes que se repetem – *Maria Padilha*, *Pai João*, e tantos outros conhecidos e que aparecem repetidamente em livros, cantigas rituais e até mesmo em *websites* –, é a certos espíritos em particular que os clientes buscam. Ou seja, é a uma Maria Padilha em particular ou ao *Pai João*, que é incorporado por um certo médium, que se confia a busca de soluções para os problemas que nos afligem. Esta busca é fomentada pelos poderes dos espíritos, mas é guiada pela eficácia atribuída a esta ou aquela entidade por estória¹ que se espalham entre clientes, médiuns e os próprios espíritos.

¹ Insisto no uso do vocábulo **estória** pela implicação do sentido de confabular, uma ênfase na dimensão produtiva da narrativa, que não tomo como uma oposição ao “real” (Cardoso, 2007).

Neste deslocamento de um reconhecimento genérico para um conhecimento que estou provisoriamente chamando de “biográfico”, as estórias dos espíritos (aqui o “dos” já aponta para uma duplicidade das estórias, já que são, ao mesmo tempo, *sobre* os espíritos – objetos do narrar – e *deles* – sujeitos do narrar) se entremeiam em um contínuo processo que podemos pensar como a sua “individuação”.

Este complexo processo está ligado à própria compreensão “nativa” da natureza dos espíritos. Se nosso encontro com eles se dá frequentemente, mesmo se não exclusivamente, através de sua incorporação em médiuns, a realidade de sua presença é compreendida como distinta daquela de seu médium. Ou seja, os espíritos são considerados sujeitos dotados de agência própria e realidade distinta daquelas dos sujeitos que os incorporam. Para dizer de outra forma, mesmo se os espíritos estão ligados aos médiuns que os incorporam, sua realidade não está subjugada a (apenas) esta relação.

No complexo processo de individuação aqui implicado, a relação com os médiuns está entremeada pela relação dos espíritos com seus clientes e permeada por estórias sobre os espíritos que têm papel fundamental em sua própria produção “biográfica”. Tais estórias não estão limitadas a um papel de mera transmissão de conhecimentos acerca dos espíritos ou à representação de sentidos já constituídos de histórias biográficas. Em sua contínua circulação, as estórias *atuam* na própria constituição dos espíritos enquanto sujeitos sociais.

Nesta agência das estórias na própria criação dos espíritos ecoa algo do que Stanley Tambiah, retomando Malinowski, denominou de “poder mágico das palavras” (1985). Tambiah aponta para uma definição de ritual enquanto atos e palavras, para então insistir que não só as palavras são pelo menos tão importantes quanto os atos, mas que, conforme frequentemente dizem os “informantes” aos antropólogos, o “poder está nas ‘palavras’, mesmo se as palavras se tornam efetivas somente quando enunciadas em um contexto bastante especial de ação” (1985: 18).

Continuando sua exploração do “poder mágico das palavras”, Tambiah argumenta que as palavras rituais não devem ser tratadas como indiferenciadas, apontando então para a utilização de certas formas verbais ou gêneros de fala nos contextos rituais. Entretanto, retomando várias teorias da “linguagem mágica”, Tambiah também argumenta que a dife-

rença entre “linguagem profana” e “linguagem sagrada” é uma diferença relativa e não uma disjunção absoluta. Apontando para uma “crença generalizada no poder mágico de palavras sagradas” (ibid.: 27), Tambiah conclui que o poder criativo das palavras está ligado ao sistema ou contexto religioso que investe nelas tal poder. A discussão de Tambiah foca então nossa atenção no uso da palavra, demarcada espacial e temporalmente como fala ritual. É o enquadre ritual (ou religioso), seja lá como for demarcado, que determina esta qualidade produtiva do falar.

Enquanto essa reflexão de Tambiah por meio de várias considerações antropológicas nos ajuda a pensar sobre certos aspectos da relação entre a linguagem e o (seu) “poder mágico” nos próprios rituais onde os espíritos se fazem presente, as estórias sobre eles e através das quais os próprios espíritos *ganham vida* demandam uma transformação neste olhar. As estórias não estão contidas pelos rituais de consulta, tampouco pelas *giras* – rituais em que a presença dessas entidades é evocada por “pontos cantados” e onde, dançando, fumando, bebendo e conversando, agem sobre este mundo e nossas vidas. Assim como os espíritos transitam além destes limites, intervindo com seus atos e marcando com suas presenças o próprio cotidiano dos clientes e médiuns, as estórias também circulam através de fronteiras, desestabilizando enquadramentos e demarcações.

Torna-se então necessário seguirmos dois caminhos entrelaçados. É preciso, por um lado, reconsiderar a separação entre “palavra sagrada” e “palavra profana”. Conquanto pensar o poder mágico das palavras, seguindo Tambiah, certamente nos permite refletir sobre as palavras enquanto demarcadas como “falas rituais”, pensar a dimensão produtiva das estórias sobre os espíritos nos leva além desta categorização de gêneros de linguagem. A eficácia destas estórias enquanto produtoras dos próprios espíritos, de sua “individuação biográfica”, não está contida por uma atribuição de um estatuto de fala ritual a estas estórias. Ou seja, tal eficácia não está contida por uma “semântica ritual” (Tambiah, 1985) e tampouco podemos tomá-la apenas como *resultado* de um investimento *externo* – de um sistema religioso, de um campo de crenças etc. previamente constituído.

O outro caminho para compreendermos a natureza do poder expressivo destas narrativas atenta para a poética local do contar estó-

rias sobre espíritos e nos leva a pensar naquilo que Austin denominou “força performativa” (1962) da linguagem. Em vez de pensarmos nestas estórias como representações dos espíritos ou manifestações de sentidos já constituídos, atentar para sua dimensão performativa nos permite tomá-las como manifestação criativas. É através destes caminhos entrelaçados que podemos pensar etnograficamente o papel destas estórias na materialização dos espíritos, em sua “individuação biográfica”. Ou podemos colocar inversamente esta relação, já que é a problemática apresentada pelo campo etnográfico, a individuação dos espíritos, que nos leva a pensar a questão teórica da dimensão criativa do narrar.

ESTÓRIAS DOS ESPÍRITOS

Afirmar que refletir sobre as estórias dos espíritos como manifestações criativas que lhes dão vida é uma problemática advinda do próprio campo etnográfico implica, então, voltar nosso olhar para a poética local do contar. Como estou sugerindo que tal poética produz algo que provisoriamente estou chamando de “individuação biográfica”, o foco aqui recai sobre um espírito em particular, uma pomba-gira conhecida como *Maria Padilha*, e incorporada por uma mulher chamada Ana. Este foco me permite não só explorar a poética local do narrar e sua socialidade, mas também problematizar o que significa “individuação” nesta junção aparentemente redundante entre “biografia” e “individuação”. Afinal, se “biografia” é (uma estória) sobre um sujeito, qual o sentido de qualificar o termo com algo que parece apenas remeter àquilo que toda biografia expressaria, um indivíduo? O que busco aqui é traçar a dimensão coletiva da subjetivação implicada na “individuação biográfica”, não para revelar uma inversão dos termos destas relações, mas para apontar para a potência das estórias – enquanto mediadoras destas relações – como produtoras de novas construções, de transformações, dos sentidos dos próprios termos destas relações.

Este espírito, *Maria Padilha*, é incorporado por Ana há muitos anos, e vem oferecendo consultas nas várias casas de santo pelas quais Ana passou ao longo de sua trajetória “no santo”. Hoje em dia ela atende clientes mais ou menos ocasionais na sala do apartamento onde Ana reside, no Centro do Rio de Janeiro. Eu já conhecia Ana há algum tempo

antes de encontrar *Maria Padilha* pela primeira vez. Depois de passar por vários terreiros de candomblé e outros tantos centros de umbanda, Ana pertencia naquele momento – e até hoje – a um candomblé bastante ‘tradicional’. Como naquele candomblé só era permitido o culto aos orixás, a pomba-gira de Ana nunca era incorporada nos rituais religiosos, mas eu ouvia muitas estórias sobre ela, contadas não só por Ana, mas por outros filhos de santo daquele candomblé que já tinham ido às ocasionais consultas oferecidas por *Maria Padilha*. Alguns já a haviam encontrado em giras em outros centros ou na casa de Ana.

Depois de muitas negociações com o pai de santo, Ana finalmente recebeu permissão para fazer oferendas para sua pomba-gira no espaço ritual destinado aos exus² naquela casa de candomblé, um pequeno cômodo na entrada do terreno, repleto de assentamentos e oferendas para os exus da casa e de seus filhos de santo. Foi nesse ritual bastante privado que eu finalmente conheci *Maria Padilha*, já que ela havia mandado um recado pedindo que eu estivesse presente e levasse bebidas para ela. Apesar de bem recebida pelo pai de santo, *Maria Padilha* foi avisada que naquela casa ela só deveria vir quando fosse chamada. Muito sério, o pai de santo disse que fazia ali as oferendas que ela havia demandado de sua filha de santo, mas que ela não deveria mais ser incorporada em sua casa. *Maria Padilha* agradeceu o convite no mesmo tom sério, mas logo depois ofereceu a nós dois um pouco do seu *marafó* – sua bebida, e pediu cigarros.

Como um gole puxa outro, logo estávamos eu e o pai de santo a dar risadas com estórias que *Maria Padilha* contava sobre suas passagens por outras casas religiosas, todas entremeadas de muitos palavrões. Entre nossas risadas, a pomba-gira aproveitou para contar ao pai de santo tudo que sua filha de santo, Ana, vinha fazendo de errado e deixou novos recados, ameaças bem pouco veladas, avisando Ana sobre seu descontentamento. Sem perder o compasso da conversa, o pai de santo respondeu, lembrando a ela que sua comida e sua bebida eram

2 Exu são orixás no candomblé, e nas umbanda, macumbas, e mesmo popularmente, este nome frequentemente faz referência aos espíritos que compõem o “povo da rua” – as pomba-giras e malandros que, junto com as ciganas, vêm dançar nas “giras de exu”. Em casas de candomblé ditas “tradicional”, somente o orixá exu é publicamente cultuado, não o povo da rua.

oferendas de Ana, e que se ela a punisse muito severamente não haveria dinheiro nem para as bebidas. Maria Padilha respondeu com uma de suas gargalhadas, deixando em aberto o que de fato faria com Ana. Apagando seu cigarro na palma da mão, avisou que precisava ir embora, afinal sempre havia lugares para ir, coisas para fazer, festas onde beber. Antes de ir embora me mandou aparecer em sua consulta, lá “onde o lugar é meu.”

Esta breve aparição de *Maria Padilha* deixa entrever traços que ressurgem em várias narrativas sobre as pomba-giras, sejam elas estórias contadas por filhos de santo, sejam elas livros de “nativos” ou de antropólogos. Se “em vida” as pomba-giras são espíritos populares, elas não são menos populares em nossos textos acadêmicos. Um grande número de etnografias se volta para as elas, focando, em sua maioria, a dimensão transgressora de seu comportamento e nos diversos modos como o “trabalhar com tais entidades afeta aqueles que a incorporam, principalmente mulheres e suas famílias”.³ Criminalidade, violência, sexualidade e vidas desregradas são temas comuns que atravessam a maior parte destas estórias.

Representadas em inúmeras estatuetas de mulheres de pele amarenada, seios parcialmente cobertos e sorrisos lascivos que podemos encontrar nas prateleiras de lojas de artigos religiosos, ou mesmo guardando suas entradas, as pomba-giras transitam entre os terreiros e as páginas literárias, habitando múltiplas estórias. As estórias de livros umbandistas frequentemente seguem o gênero das tragédias românticas e *Maria Padilha* aparece como personagem central de tramas de amores traídos e vinganças passionais. Seguindo múltiplos fios narrativos que fazem conexões entre textos religiosos e textos literários, Marlyse Meyer (1993), em seu livro *Maria Padilha e toda sua quadrilha*, nos leva ao longo de alguns “caminhos do imaginário” entre a Europa e o Brasil colonial, onde a vida de uma nobre europeia é recontada em suas trans-

3 Neste grande número de etnografias, violência, criminalidade e gênero são comumente os focos principais das discussões, refletindo temáticas que aparecem insistentemente nas estórias sobre as pomba-giras. As perspectivas analíticas variam significativamente entre estes estudos, e uma lista exaustiva ou uma revisão bibliográfica não é o intuito aqui, mas podemos destacar dentre estes, Birman (2005), Capone (2004), Contins (1983); Contins e Goldman (1985) e Prandi (1996). Ver também Cardoso (2012).

formações “de amante de um rei de Castela à pomba-gira de umbanda”, como resume o próprio subtítulo do livro.

Estes vários textos não confluem em uma ‘mitologia’ única de *Maria Padilha* – ou das outras pomba-giras –, mas certamente dão forma a um conjunto de ideias acerca destes espíritos. Poderíamos então compilar tais narrativas para compor algo como uma figura genérica de *Maria Padilha*, composta de seus traços em comum. Esta seria uma espécie de biografia ‘sem-sujeito’, representando convenções culturais e produzindo algo similar a uma ‘gramática’ dos espíritos. Este tipo de síntese analítica é bastante comum em textos etnográficos e, como nos lembra R. Rosaldo, ela de fato expressa as normas clássicas daquele gênero narrativo (1993: 128). Refletindo sobre estórias sobre caçadas entre os Ilongots, Rosaldo argumenta que, em contraste com as narrativas etnográficas, os sujeitos – “nativos” – não contam “aquilo que todos já sabem”, mas tendem a contar aquilo que destaca, distingue e marca esta ou aquela caçada, este ou aquele caçador (ibid.:129).⁴

Podemos tomar emprestada esta observação em relação às estórias de pomba-giras em pelo menos dois sentidos. Essas estórias sobre elas não são narradas como uma compilação biográfica, já que as estórias são contadas de forma dispersa e fragmentada, entremeadas no ritual e na vida cotidiana dos filhos de santo (Cardoso 2007; 2012). As estórias também não são explicativas ou didáticas, mas tendem a destacar as qualidades que marcam esta ou aquela *Maria Padilha* – detalhes que fomentam a busca dos filhos de santo e clientes por esta ou aquela pomba-gira – e que desvelam seus traços.

São detalhes como estes que eu já havia ouvido em várias estórias sobre a *Maria Padilha* de Ana. Ana, ela mesma me dizia repetidas vezes que eu deveria conhecer sua pomba-gira, que tinha um pequeno número de clientes que sempre a procuravam, independentemente do terreiro que Ana estava frequentando. Entre os elogios à *Maria Padilha*, Ana também reclamava que desde que ela passara a dar consultas em sua casa, tinha dificuldades em ‘negociar’ os ‘horários’ da pomba-gira:

4 O argumento de Rosaldo aqui está ligado a sua discussão sobre a necessidade de analisarmos a vida social não como expressão de regras ou olharmos para a cultura como mecanismo de controle, mas atentarmos para a ação humana como resultado de um jogo de improvisações e eventos contingentes (1993a: 102-103).

Ela promete ir embora cedo, aí eu deixo chamarem ela para vir dar consulta.
Mas não tem ninguém para mandar ela embora!
Ela vai ficando.
O povo vai dando bebida e ela vai ficando.
E eu?
Ela deixa os recados dela, mas quem acorda toda moída no dia seguinte sou eu.
E eu ainda tenho que trabalhar!

Entre reclamações e elogios, Ana insistiu mais uma vez que eu deveria ‘cambonar’ uma sessão de consultas em seu apartamento, ou seja, assistir a pomba-gira no que ela precisasse, mas também insistir que ela tinha hora para ir embora.

Depois de finalmente conhecer *Maria Padilha* no terreiro de candomblé, eu combinei com Ana que seria ‘cambona’ da pomba-gira. Alguns antigos clientes haviam retornado ao Rio e precisavam da ajuda da pomba-gira, e já que a antiga ‘cambona’ passara de amiga de Ana a desafeto, lá estava eu, pronta para vestir, servir e, acima de tudo, conversar com *Maria Padilha* e seus clientes.⁵ Anunciando sua chegada com a gargalhada das pomba-giras, *Maria Padilha* saudou minha presença, não sem antes apontar que eu havia certamente demorado em aceitar seu convite – “Cê demorou, mas veio!”. Entre acusações e agradecimentos, coloquei na mesa à sua frente as várias taças e copos que ela usava para se servir das garrafas de cerveja, cidra, uísque, cachaça etc. de onde bebia durante suas consultas.

Foi só em uma outra sessão que me lembrei de perguntar o porquê daquele monte de copos. *Maria Padilha* me contou que Marcelo, um antigo cliente seu, havia dito que seu hábito de misturar bebidas não era um comportamento adequado para uma “mulher fina”. *Maria Padilha* havia então demandado que lhe dessem um copo para cada tipo de bebida que lhe fosse ofertado, e agora ela bebia um gole após o outro – não misturava mais a bebida! Como ela me disse, “Eu sou puta, mas sou fina!”⁶

5 Essa, e outras imagens etnográficas ao longo deste texto, aparecem, trabalhadas de forma distinta, em outros dos meus textos etnográficos. Ou seja, as pomba-giras entrecruzam vários momentos e reflexões etnográficas ao longo dos anos.

6 Em outro texto, discuto essa manipulação de códigos de comportamento como um desalinamento das fronteiras do feminino, e uma desnaturalização da própria construção cultural destas fronteiras (Cardoso, 2012).

Naquela noite, *Maria Padilha* recebeu uma jovem que ia e vinha da Itália para o Rio, em meio à transações obscuras e tensos cruzamentos de fronteiras⁷. Ela pedia à *Maria Padilha* que lhe ajudasse a ficar na Itália, contava de seus medos naquele país. A pomba-gira ria de seus temores e perguntava por que a mulher não confiava nela de fato. Desafiando-a, descrevia ruas na Itália por onde ela andava e perguntava se as mulheres de lá não eram como ela, a pomba-gira. Dizendo não saber como tais lugares se chamavam no outro lado do mundo, descrevia lugares que evocavam imagens de zonas de meretrício, rindo quando a mulher ali presente evitava seu olhar. Por fim mandou que a mulher deixasse rosas vermelhas em uma encruzilhada lá “naquelas bandas”, que as putas de lá iriam abrir seus caminhos.

Depois que as poucas pessoas ali presente tinham ido embora, *Maria Padilha* me mandou achar um caderno no meio das coisas de Ana. Lá estava o telefone da ex-companheira de Ana, de quem *Maria Padilha* dizia sentir muita saudade. Esperando impacientemente enquanto eu discava o número, ela me dava uma lista de recados para a outra mulher. Lá estava eu, no telefone no meio da noite, ligando para uma desconhecida para dar recados de uma pomba-gira. Mas só eu parecia achar isso bizarro, pois a mulher que atendeu a ligação riu com muito prazer em receber o chamado de *Maria Padilha* no meio da noite. Entre promessas e fofocas, deixaram acordado que *Maria Padilha* acharia uma maneira de avisar a ela de sua nova sessão de consulta. Ana de nada podia desconfiar, já que a presença de sua ex-companheira em sua casa era algo proibido. *Maria Padilha* nem se deu ao trabalho de me pedir segredo, seu olhar servindo de aviso mais do que claro acerca das possíveis consequências de minha traição.

Esta foi a primeira vez que encontrei *Maria Padilha* ‘pessoalmente’. Em outros encontros ela sempre me dizia que quando eu menos esperasse eu a encontraria numa mesa de bar, numa festa qualquer: “Você vai saber que sou eu por causa dos meus cigarros!”

7 Sua conversa mais parecia um jogo de alusões e metáforas, já que a mulher não falava nada explicitamente. Apesar de cambonas estarem comumente presentes em sessões de consulta, fiquei pensando se minha presença não era o que fazia a mulher ser tão reticente em sua fala. Mas *Maria Padilha* parecia tudo entender, entremendo comentários e perguntas em suas falas, as lacunas parecendo não ser um impedimento, mas aquilo mesmo que movia a conversa entre as duas.

Ana nunca fumou, *Maria Padilha*, por sua vez, nunca deixava de lados seus cigarros. Em um outro dia, *Maria Padilha* me contou uma estória sobre uma de suas inesperadas aparições – Ana havia me contado a mesma estória numa outra noite em que ora reclamava de sua pomba-gira, ora admitia o quanto precisava dela para resolver as várias complicações de sua vida.

Alguns anos antes, Ana havia saído em uma viagem de férias para Salvador durante o carnaval. Numa das noites que Ana passou no Pelourinho, *Maria Padilha* resolveu aparecer para festejar. *Maria Padilha* contava, com óbvio prazer, como sua presença havia passado despercebida pelos outros.

Eu bebi muito!
Eu fumei muito!
Tudo que eu queria alguém pagava...
Ninguém sabia que era eu e não minha menina.⁸
Só quando eu fui embora é que eu disse:
“Muito prazer! *Maria Padilha do Cruzeiro!*”
A mulher lá perguntou, “que que é isso?”
Ela ficou oferecendo cigarro pra minha menina
E ela [Ana] dizendo que não fumava.
“Que putaria é essa?”
Você fumou meu cigarro a noite toda!”
Me diverti muito!
Um dia desses eu vou sair com a senhora!
Eu vou me comportar!
Você só vai saber que sou eu porque eu vou fumar!

Maria Padilha ainda não cumpriu o prometido, mas se ela não veio fumar ao meu lado, ela certamente continuou a aparecer em outras estórias.

E aqui estas estórias – ou algumas delas – ressurgem em outro contar, aquele da narrativa etnográfica. Apesar do longo trecho etnográfico acima, as estórias não oferecem nenhum senso de completude, tampouco estão enquadradas por cuidadosas descrições ou explicações. Estes fragmentos de estórias produzem uma descontinuidade que, em

⁸ Os espíritos comumente se referem aos médiuns que os incorporam como “meu menino”, “minha menina”. Também falam em “cavalos” ou “burros” quando se referem àquelas que “trabalham” com as entidades.

certa medida, é comum a toda narrativa etnográfica, como já aponta James Clifford (1986). Neste caso, no entanto, tal descontinuidade não é apenas uma condição a ser enfrentada, mas evoca algo do modo narrativo e da própria socialidade do contar as estórias dos espíritos.

É claro que tal fragmentação poderia ser ocultada (ou superada, se a tomarmos como um problema) pela compilação das estórias através de outros gêneros narrativos, como o de história de vida, por exemplo. As histórias de vida servem, certamente, a vários propósitos analíticos. Entretanto, não deixa de ser irônico, como aponta Barbara Kirshenblatt-Gimblet (1989), que, ao se tornar uma quintessência do trabalho de campo, a história de vida ofereça aos sujeitos etnográficos (“nativos”) um gênero distintamente ocidental para construir suas histórias de suas vidas, de modo que possam ser acessíveis aos leitores ocidentais (“não nativos”).

Esta reflexão não deve ser tomada como uma crítica contrária ao uso deste gênero biográfico eminentemente presente nas etnografias.⁹ O que quero apontar é que a história de vida não só sugere certos modos de ordenamento para as vidas dos sujeitos, mas, mais importante para meu argumento aqui, também implica um certo tipo de olhar retrospectivo e que tende a privilegiar a história como um produto. Compreender o modo como as estórias dos espíritos atuam na produção desses mesmos espíritos implica um outro olhar, um que esteja atento ao que Tim Ingold chama de movimentos das/nas estórias (2007).

Em uma meditação largamente inspirada por Michel de Certeau (1984), Ingold sugere que estórias *relate*, no duplo sentido de pôr em relação pelo ato de relatar, ao traçarem um caminho “através do terreno da experiência vivida” (2007:90). Longe de conectarem pontos dados (entidades existentes), para Ingold é o movimento de conexão do contar estórias que produz os pontos ao colocá-los em relação (como coisas que ocorrem, como momentos de uma atividade contínua). O contar de estórias para Ingold produz conhecimento não como um acúmulo de

⁹ Como aponta Hartmann (neste volume), o uso da história de vida tem sido objeto de várias reflexões teóricas, e as reflexões desde a perspectiva da performance têm apontado para construções de gêneros não ocidentais de história de vida (Bauman e Briggs, 2008). Enquanto gênero reconhecidamente etnográfico, a história de vida está também implicada nas reflexões críticas acerca da construção do sujeito etnográfico, ou *antropográfico*, como discute Head (neste volume).

dados, mas como uma integração ao longo do(s) caminho(s) do narrar (idem: 72-103). Ecoa nas palavras de Ingold a afirmação de Certeau de que a “estória não expressa uma prática. Ela não se limita a contar sobre um movimento. Ela o *faz*. Alguém compreende a estória, então, se entra neste movimento” (1984:81).

Como Certeau mesmo aponta em sua formulação filosófica de uma teoria da prática, na qual a “arte do fazer” (*art of operating*) e a “arte do pensar” (*art of thinking*) estão ambas implicadas uma na outra,¹⁰ o olhar da antropologia para os modos de narrar “de outros povos” (idem) traz à tona a “arte de contar estórias” (idem).¹¹ É esta *arte*, que a um só tempo, é expressa por e marca a resistência das estórias dos espíritos em serem capturadas por uma forma narrativa outra, tal como a de história de vida.

Falar em *arte* de contar estórias não significa alocar as estórias de espíritos a um gênero de fala destacado por sua qualidade estética. Como argumentam Sherzer (1987) e outros etnógrafos da fala, certos tipos de discurso são marcadamente distintos por um habilidoso jogo de palavras ou exibição de acentuada arte verbal, colocando em evidência a relação entre linguagem, cultura e discurso (idem; Bauman, 1986; Langdon, 1999). Mas no caso das estórias de espíritos não há exatamente este tipo de marcação formal de um tipo habilidoso de discurso ou um *artful speech*, como fala Bauman (2010). É claro que a temática e, principalmente a narrativa dos próprios espíritos, também o vocabulário, identificam estas estórias como sendo dos espíritos, como um falar sobre eles. No entanto, da mesma forma que as estórias não se distinguem como uma linguagem ritual, como já foi dito acima em relação à reflexão de Tambiah, tampouco são demarcadas formalmente como um tipo de arte verbal que a habilidade ou virtuosismo de contadores as diferenciariam do falar cotidiano.

Falar de *arte*, nos termos de Certeau, no *fazer das/pelas* estórias dos espíritos, traz-nos de volta então a questão de pensar a dimensão performativa da linguagem. Para Austin (1962), as enunciações performativas

10 Está aqui o cerne de sua crítica à separação entre o pensamento crítico e as práticas que ele desenvolve ao longo de *Arts de Faire* (1984).

11 Certeau está aqui contrastando o que ele chama de “alteração museográfica” dos tratados histórico-filosóficos a um modelo que explicita a relação entre narrativa e tática, onde a “teoria das práticas toma precisamente a forma de um modo de narrá-las” (1984:80).

não apenas indicam ou representam algo, mas fazem algo. Ou seja, o performativo para Austin é uma enunciação que permite não apenas efetuar comunicações simbólicas ou semânticas ou descrever o mundo, mas permite *fazer* algo através da fala em si, *agir* sobre o mundo. Como aponta Kira Hall, Austin acaba por estender seu argumento, postulando que todas as enunciações são performativas, mesmo aquelas que aparentam apenas descrever algo, já que estas “enunciações *fazem* o ato de informar” (2000:184, minha ênfase).

Em suas reflexões sobre o performativo, Austin argumenta que esta qualidade não é uma propriedade gramatical do discurso, mas está ligada às condições do “ato de fala” (idem). Esta ênfase no “ato de fala” leva à consideração do performativo em relação ao que Austin denomina de “contexto social total” (idem) dos atos de fala, acentuando sobremaneira sua dimensão emergente e sua singularidade. Austin estipula então as condições para que a enunciação performativa de fato faça algo, ou seja, para que seu agir sobre o mundo seja eficaz, enumerando as condições de “felicidade” necessárias para isso e dando grande peso à intenção do sujeito enunciativo.

Esta ênfase tanto na intencionalidade do sujeito quanto na dimensão emergente da significação certamente se tornaram centrais para os estudos da etnografia da fala. No entanto, estes mesmos estudos trouxeram críticas etnográficas ao modelo do ato da fala, assim como às condições de felicidade listadas por Austin e à própria argumentação em torno da intencionalidade dos sujeitos. Tais estudos têm apontado que esse é de fato um modelo ocidental da linguagem e que antropólogos devem estar atentos às ideologias locais de linguagem (Bauman e Briggs, 2008; Hall 2000).

A crítica à intencionalidade do sujeito como condicionante da produção social da significação da linguagem, oriunda das análises etnográficas, ressoa com um dos aspectos centrais da crítica pós-estrutural à teoria do performativo de Austin. Derrida, em sua formulação desde o campo da literatura, argumenta que o significado do texto não depende de um contexto ou autor primários, e que a ênfase dada por Austin ao caráter emergente do enunciado performativo ignora sua iterabilidade (Derrida, 1982; Hall 2000). Ou seja, para Derrida a iteração extrapola o “contexto social total” de Austin, já que a convenção está em jogo não

somente na constituição das circunstâncias da enunciação, do contexto social, mas também na constituição da locução em si (1982).

A crítica de Derrida espelha uma perspectiva distinta daquela da antropologia já que, como argumenta Hall (2000), a crítica literária enfatiza a dimensão textual, a citacionabilidade do texto e a ausência de um contexto original. A preocupação antropológica, desde uma perspectiva focada na cultura, estaria voltada para o contexto do ato de fala e para a agência dos sujeitos, o que, ainda segundo Hall, além de revelar compreensões distintas do “contexto”, tornaria também difícil o diálogo entre estas perspectivas.

Este foco divergente, no entanto, também revela tensões internas aos estudos antropológicos das práticas narrativas e da linguagem verbal de modo geral. Críticas antropológicas ao foco analítico no contexto e na dimensão emergente da performance verbal (Blackburn, apud Bauman e Briggs 2008) têm focado na necessidade de uma análise centrada no texto (idem), no papel do gênero, nas conexões indiciais com outros textos e eventos de fala etc., buscando assim uma maior compreensão da textualidade implicada na dimensão performativa da fala (Bauman e Briggs, 2008).

Longe de representar “um movimento circular do texto para o contexto para o texto” (idem: 199) nos estudos antropológicos da fala, o que essas etnografias indicam é um deslocamento analítico do produto – seja ele contexto ou texto – para os processos de *contextualização* e *entextualização* (idem). Se por um lado se aponta para os processos através dos quais as performances verbais são ancoradas em contexto (contextualizadas no evento da própria performance através de conexões fáticas e indiciais, por exemplo¹²), por outro se atenta para a textualidade das formas de fala, focando, por exemplo, nos modos de descontextualização do discurso e sua entextualização, e na intertextualidade da fala – a citacionabilidade do discurso (idem; Bauman 2004).

12 E aqui é importante frisar que não se trata de uma noção de contexto tido como um cenário social contra o qual a performance se coloca, mas sim de tomar a performance como ela mesma implicada na produção do contexto. Como sugerem Powell e Shafer (2009:4), em vez de compreendermos o contexto social como uma força externa agindo sobre o evento de performance, trata-se de pensar a performance como um evento social.

Neste deslocamento nos estudos antropológicos ecoa o que Smith (1981), desde uma perspectiva dos estudos literários, chama de um deslocamento da análise da narrativa enquanto *estrutura* para uma consideração da narrativa enquanto *ato*, um ato encenado em resposta a variados conjuntos de condições (228). Parte destas *condições* está implicada nas narrativas através das formas linguísticas, mas para Smith as propriedades formais devem ser tomadas analiticamente como funções das múltiplas condições de interação e não como uma estrutura subjacente determinante (idem: 222). Segundo esta perspectiva, a narrativa não é considerada como manifestação de regras sociais primárias, representação de eventos dados e/ou objetos referenciais determinantes, tomados como entidades distintas e descontextualizadas, mas sua forma é tomada como um efeito da dinâmica particular dos *atos* narrativos, das condições e limitações da transação social do contar. Smith argumenta então que a narrativa deve ser considerada, minimamente, como um ato verbal em que “alguém conta a outro que alguma coisa aconteceu” (228). Neste sentido, a forma, os efeitos e as operações das narrativas devem ser compreendidos em relação às situações sociais e “estruturas de motivação” (228) em que estes *atos* se concretizam.

Retornamos então ao ato de contar algo a alguém, por meio de um longo movimento através de múltiplas perspectivas teóricas. Longe de buscar uma integração que ignore fundamentais diferenças, algumas mesmo irreconciliáveis, entre estes vários olhares, esse desvio me permite retornar a algumas questões que estão postas aqui, mas a partir da *arte* (do fazer e do pensar) das histórias dos espíritos. Através deste movimento por entre teorias voltamos ao que venho chamando de “individualização biográfica”.

Retornar às histórias *dos* espíritos é voltar a pensar na duplicidade das histórias mencionada rapidamente logo no início do texto, quando apontei que os espíritos são tanto objetos quanto sujeitos dos atos narrativos. Enquanto “objetos” do narrar, os espíritos – as pomba-giras, a *Maria Padilha* – tornam-se, de certa forma, histórias citadas. A história que *Maria Padilha* me contou sobre sua ida à Salvador também me foi contada por Ana em outro momento. Eu também a contei a outras pessoas que, por sua vez, me contaram outras histórias sobre *Maria Padilha* e outras pomba-giras. Neste contar e ouvir de histórias sobre os espíritos,

a estória dessa viagem é citada e recontada em outros contextos, numa circulação em que vários outros fragmentos de estórias se entremeiam e se separam nos diversos atos de contar.

Depois de minha primeira sessão de consulta com *Maria Padilha*, Ana me pediu para contar o que havia se passado. Entre os acontecidos, falei também do que *Maria Padilha* havia me contado. Ana, por sua vez, me contava coisas que acrescentavam informações a essa ou àquela estória. Quando falei sobre o telefonema a sua antiga companheira, mesmo deixando de fora o futuro encontro que haviam, cliente e pomba-gira, prometido uma a outra, Ana divertiu-se com as artimanhas de *Maria Padilha*: “pombagira é assim mesmo, não dá para confiar!

A estória sobre o telefonema da pomba-gira certamente se tornou parte do meu “repertório” de estórias sobre coisas inusitadas que as pomba-giras fazem. Em resposta a esta estória, ouvi ao longo dos anos um outro número de narrativas sobre coisas que nos surpreendiam, confirmando a potência das pomba-giras agirem de formas frequentemente imprevisíveis: como a estória da pomba-giras que fazia questão de usar sandálias de salto alto (uma das maneiras pela qual a presença do espíritos no corpo do médium é comumente reconhecida é pelo imediato remover dos calçados); ou a estória sobre a pomba-gira “discreta”, que pedia para fechar as janelas quando chegava, para que os vizinhos não soubessem que seu “menino” “recebia entidades”.

Podemos sugerir que nas estórias citadas e recontadas, *Maria Padilha* de certa forma emerge enquanto texto. Não quero dizer com isso que as estórias circulem como citações textualmente literais, citações de cadeias de formas linguísticas, mas que as estórias são passadas adiante, ganhando múltiplas formas neste disperso narrar. Neste sentido, o texto que emerge se materializa em um tipo de “biografia”, na qual o espírito ganha vida como *Maria Padilha*.

Ao falar que a estória de *Maria Padilha* é um efeito da circulação das estórias não estou sugerindo de forma alguma que ela seja um *mero efeito de linguagem*, a estereotípica frase que reitera a separação entre um mundo real – de sujeitos reais – e um mundo criado pela linguagem – de crenças e mitos, dentre os quais estariam os espíritos. Parte do que estou argumentando é que *Maria Padilha* não é uma crença ou uma convenção social – o “texto” aqui assumindo seu sentido metafórico –

representada em estórias. Tomando emprestado a discussão de Smith (1981) acerca da narrativa como um ato, quero sugerir que através desta confluência de estórias este espírito se torna a pomba-gira conhecida como *Maria Padilha*. Ela é um efeito desta circulação de estórias, ela é uma estória em movimento.

Aqui o conceito de entextualização de Bauman e Briggs (2008) talvez ajude a esclarecer a conexão que estou buscando sugerir entre a realidade dos espíritos e esse insistente contar e circular das estórias como um modo eficaz de agir sobre o mundo. Entremeadas entre falas rituais e conversas cotidianas, as estórias de *Maria Padilha*, e de outras pomba-giras, circulam entre vários lugares e sujeitos. As estórias não pertencem a um narrador, e sua circulação está ligada à potencialidade de sua citação, ao seu não pertencer a um sujeito narrador autorizado ou a um contexto específico. É neste circular que elas são ligadas umas às outras, coalescendo em textos que se transformam ao se deslocarem nesta cadeia da socialidade do contar – um processo de contínua “entextualização” que não se congela em um texto final, uma biografia contra a qual poderíamos identificar *Maria Padilha*.¹³ Quando a pomba-gira se incorpora em um médium, a *Maria Padilha* que encontramos é uma materialização destas e outras tantas estórias, evocando nestes encontros um re-conhecimento daquela que buscamos em nossas consultas. Mas *Maria Padilha* excede o próprio momento de sua incorporação e ela mesma nos adverte para não confundirmos este re-conhecimento com um suposto conhecimento. Em uma sessão de consulta, *Maria Padilha* me pediu um batom emprestado e quando fui pegá-lo de volta ela prontamente me lembrou que eu não deveria compartilhar coisas com uma pomba-gira. Eu respondi que ela não era qualquer uma, afinal ela era *Maria Padilha*. Sua rápida resposta, “Ah, então a senhora sabe quem eu sou?”, seguida por uma risada e o guardar do *meu* batom entre *seus* pertences me apontou dois erros: eu havia caído numa artimanha dela, e, pior ainda, havia suposto de fato conhecer *Maria Padilha*.

13 Faço uso do conceito de entextualização aqui de forma distinta daquela em Cardoso (2007). Naquele texto destaco o resultado da entextualização, ou seja, a produção de um texto final, enquanto aqui é ao movimento de produção que me refiro. Ambas as dimensões estão implicadas no conceito de Bauman e Briggs (2008).

Maria Padilha se recusa a ser capturada como um conhecimento dado, sua presença contida por uma biografia conhecida. Sua pergunta aponta para a diferença entre ela e um possível texto final que a represente, que permita saber quem ela é. Ela insiste na continuação da estória e em cada incorporação, em cada estória, o “texto” se transforma. Isso não significa, no entanto, dizer que *Maria Padilha* seja um indivíduo absolutamente singular. Se o conceito de entextualização já nos permitia pensar na tensão entre a singularização e a repetição na produção biográfica de *Maria Padilha*, a forma local do contar nos permite problematizar a *individuação* implicada nos atos de narrar estórias dos espíritos.

Tais estórias circulam através das vozes de múltiplos sujeitos narradores. Se cada contar de estórias é um citar de outras estórias, ele é também o citar de outras vozes, inclusive a dos próprios espíritos.¹⁴ As estórias contadas entremeiam então espíritos, filhos de santos e clientes não só como objetos, mas também como sujeitos do narrar. Neste sentido, a própria *individuação* dos espíritos está permeada por estas outras subjetividades que também se constituem neste contar. O espírito ganha vida como *Maria Padilha* precisamente nesta rede de relações entre vários sujeitos que é produzida pelo movimento narrativo. Se em sua incorporação *Maria Padilha* depende do corpo de um outro para se manifestar, sua *individuação* através das estórias também não pode se dissociar das múltiplas vozes que afetam a produção de sua *individuação*.

Trazer de volta a atenção ao modo como as estórias emergem tanto no espaço do ritual quanto no cotidiano para pensar isso que venho chamando provisoriamente de *individuação biográfica* é novamente apontar para o desvio do olhar antropológico das estórias como *objetos*, como produtos, para o contar como um agir no mundo. Se por um lado é a especificidade das estórias dos espíritos que me leva a este desvio, por outro esta singularidade necessariamente afeta a forma como pensamos antropológicamente acerca das estórias que os sujeitos de nossas etnografias nos contam – e acerca das estórias que nós contamos sobre elas.

¹⁴ Esta citação de outras vozes certamente remete às reflexões de Bakhtin acerca da dimensão dialógica necessariamente implicada nas enunciações (1986).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, John Langshaw (1962). *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BAUMAN, Richard (1986). *Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2004). *A World of Other's Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Oxford: Blackwell Publishing.
- _____. (2010). “A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba”, in: *Ilha. Revista de Antropologia*, v.11, n.1: 17-40.
- BAUMAN, Richard; e BRIGGS, Charles (2008). “Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social”, in: *Ilha. Revista de Antropologia*, v.8, n.1: 185-230.
- BAKHTIN, Mikhail (1986). “The problem of speech genre”, in: EMERSON, Caryl; e HOLQUIST, Michael (orgs.). *Speech Genre and other Essays*. Austin: University of Texas Press.
- BIRMAN, Patrícia (2005). “Transas e transes: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo”, in: *Estudos Feministas*, v.13, n.2: 403-414.
- CAPONE, Stefania (2004). *A busca da África no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas e Contracapa.
- CARDOSO, Vânia Z. (2007). “Narrar o mundo: Estórias do povo a rua e a narração do imprevisível”, in: *Mana*, v.13, n.2: 317-345.
- _____. (2012). “Assombrações do feminino: estórias de pombagiras e o poder do feminino”, in: ISAIA, Artur; e MANOEL, Ivan A. *Religiões Mediúnicas: História e Ciências Sociais*. São Paulo: Editora da UNESP.
- CERTEAU, Michel de (1984). “Story Time”, in: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press: 77-90.
- CLIFFORD, James (1986). “Introduction: Partial Truths”, in: CLIFFORD, James; e MARCUS, George (org.). *Writing Culture: The Politics and Poetics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- CONTINS, Márcia (1983). *O caso da pomba-gira: reflexões sobre crime, possessão e imagem feminina*. Dissertação de Mestrado, PPGSA-Museu Nacional-UFRJ.
- CONTINS, Márcia; e GOLDMAN, Márcio (1984). “O caso da pomba-gira: religião e violência. Uma análise do jogo discursivo entre umbanda e sociedade”, in: *Religião e Sociedade*, v.11: 104-32.
- DERRIDA, Jacques (1982). “Signature Event Context”, in: *Margins of Philosophy*, translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- HALL, Kira (2000). “Performativity”, *Journal of Linguistic Anthropology*, v. 9, ns.1-2: 184-187.

- HARTMANN, Luciana (2012). “Tomazito, eu e as narrativas: ‘porque estoy hablando de mi vida’” (neste volume).
- HEAD, Scott (2012). “Mestre Russo de Caxias: um jogo improvisado entre etnografia e biografia” (neste volume).
- INGOLD, Tim (2007). *Lines: A brief history*. New York: Routledge.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1989). “Authoring lives”, in: *Journal of Folklore Research*, v.26, n.2: 123-150.
- LANGDON, Esther Jean (1999). “A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral”, in: *Horizontes Antropológicos*, n.12: 13-36.
- MEYER, Marlyse (1993). *Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- POWELL, Benjamin D. e SHAFFER, Tracy S. “On the haunting of performance studies”, in: *Liminalities: A journal of performance studies*, v.5, n.1:1-19.
- PRANDI, Reginaldo (1996). “Pombagira e as faces inconfessas do Brasil”, in: *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hucitec.
- ROSALDO, Renato (1993). “Ilongot Hunting as Story and Experience”, in: TURNER, Victor; e BRUNER, Edward (orgs.). *The Anthropology of Experience*. Illinois: University of Illinois Press.
- SHERZER, Joel (1987). “A discourse-centered approach to language and culture”, in: *American Anthropologist*, v.89: 295-309.
- SMITH, Barbara Hernstein (1981). “Narrative Theories, Narrative Versions”, in: MITCHELL, W.J.T. (org.). *On Narrative*. Chicago: Chicago University Press.
- TAMBIAH, Stanley (1985). “The magical power of words”, in: *Culture, thought and social action*. Cambridge: Cambridge University Press.

Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico¹⁵

Roberto Marques

No início dos anos 80, durante sua pesquisa de campo entre populações indígenas, a antropóloga americana Jean Carter escreveu para Roberto DaMatta uma carta em que compartilhava as dificuldades metodológicas e existenciais do trabalho antropológico.

Além da experiência do choque cultural e sua repercussão no âmbito das emoções, ao se ver isolado ou marginalizado no campo, o antropólogo sente falta do convívio com sua comunidade de origem e das interações nas quais estava acostumado a se envolver, o que é vivido por ele como uma sensação de perda, melancolia ou tristeza similares àquelas retratadas nos *blues* (Carter apud Oliveira, 2007).

Nos últimos 30 anos no Brasil, a expressão *anthropological blues* vem metaforizando as sensações de impertinência inevitáveis na busca ao mesmo tempo voluntária e tateante do encontro com o outro, fortalecendo a descrição desse entroncamento de linguagens constituinte da antropologia como uma experiência de tradução.

Os usos dessa metáfora não estão livres de efeitos colaterais: ao tempo em que apontam o corpo como laboratório privilegiado da cultura e da possibilidade de mimeses, colam àquele uma determinada noção de espírito: um espírito dotado de sentimentos de interioridade e melancolia, que romantiza o passado e constrói a partir dele uma vivên-

¹⁵ O presente capítulo é parte do 4º Capítulo da tese *O Cariri do Forró Eletrônico: Festa, Gênero e Criação no Nordeste contemporâneo*, orientada por Marco Antônio Gonçalves. Uma primeira versão foi apresentada na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia no GT Narrativas em Performance. Naquela ocasião tive a grata oportunidade de receber sugestões de Vânia Cardoso, Luciana Hartmann, John Dawsey, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Jean Langdon.

cia particular inelutável de conforto e pertinência. Esses sentidos, que unificam e sobrepõem a vivência pessoal do antropólogo com a vivência de um lugar de fala, a experiência ocidental da antropologia, encontra no *blues* americano a trilha sonora da sensação de interioridade.

Minha experiência etnográfica nas festas de forró eletrônico no Cariri,¹⁶ além de lançar novas luzes sobre a compreensão local, matizando sua definição a partir dos signos identitários (Albuquerque Jr., 1999) da religiosidade e cultura populares, mandonismo local e descrição de sua paisagem natural, possibilita pensar vivências pessoais, do nativo ou do antropólogo, tendo como música de fundo outro ritmo que não o *blues*.

Acredito que as experiências nas festas de forró ultrapassam sentidos de pessoalidade atribuídos às noções de *mundo rural*, *comunidade*, *campo* e à ideia de *Nordeste*. Ultrapassam ainda os sentidos de interioridade e unidade de lugar de fala tão frequentes na construção da antropologia como saber. Ainda assim, tais experiências são dependentes de um corpo. Corpo em derrapagem, cromático, mas ainda assim articulado a uma noção de pessoa: o corpo que “relaxa”, que “ultrapassa limites”, que vive coisas fora de si.

A partir da reflexão sobre esse corpo como espaço de ultrapassagem, tal como explicitado nas situações do corpo-em-festa aqui descritas e alinhados a um projeto de uma antropologia noturna¹⁷ (Perlongher,

16 O Cariri cearense é uma região ao sul do Estado do Ceará. Com a intenção de diversificar as dizibilidades sobre a região, tento agregar a um conjunto temático marcado pelo Mandonismo local; Cultura e religiosidade populares; descrição da paisagem; família; comércio e industrialização, o Forró Eletrônico. Como tento demonstrar (Marques, 2011), as festas de forró, bastante frequentes entre os anos de 2006 e 2011, são um espaço privilegiado para a expressão de certa forma de pensamento presente na região. É importante destacar que tal proposta não se apoia nas ideias de origem ou tipicidade, mas nas de circulação, agência e colagem, conforme tento deixar claro no presente capítulo.

17 Em meados da década de 1980, Perlongher (1993) chamou a atenção para a tendência da antropologia brasileira em se restringir a espaços fechados e à camadas menos favorecidas da população. Sua experiência de pesquisa da prostituição viril no centro de São Paulo, leva-o a pensar a rua como um espaço de contiguidade entre vários códigos ocupando o mesmo território, em uma experiência de “hiperterritorialização” (passin, 1987). No trabalho de Perlongher, essa prática que relaciona e distingue grupos em suas perambulações, influências e traçados de “sutis fronteiras traçadas a giz nas calçadas” encontra sua tradução na ideia de um “mundo da noite”, um mundo orientado por “módulos de consistência mais ‘frouxa’ que os que regem os espaços da casa ou do trabalho” (Idem, 1987: 39). Blasquez e Lacombe tem organizado um grupo de trabalho sobre Os sentidos

1987), é possível pensar sobre o alcance dessa experiência para a reflexão sobre o Cariri, ou sobre formas de pensamento ali presentes.

Chamarei aqui forró eletrônico as músicas, o evento ou o ambiente em que se toca um ritmo dançante com uma banda composta por bateria, baixo, percussão e guitarra. Tais bandas, em sua maioria, são agrupadas em torno de um empresário que mantém vários grupos ao mesmo tempo, com características e alcance distintos. São exemplos desse tipo de grupo musical bandas como Aviões do Forró, Calcinha Preta, Limão com Mel, entre outras. Em geral, esses grupos possuem dois ou mais cantores que ora se alternam no palco, ora cantam em duetos e, até, tercetos. O grupo é composto também, invariavelmente, por bailarinas.

Suas apresentações se dão sobre um palco com potente aparelhagem de som e iluminação. As músicas ali cantadas são tocadas pelas diversas bandas que sobem ao palco, importando muito pouco qual banda tenha gravado determinada música primeiro. Assim, é comum ouvir a mesma música diversas vezes durante uma mesma noite, emplacando hits na relação direta das bandas com o público que assiste aos shows.

A literatura antropológica tem descrito o fenômeno das festas como “dispositivos de deslocamento de perspectivas propiciadas por uma sociedade a si mesma”, conferidos por expedientes de repetição e auto-consciência (Cavalcanti, 2002:45-46) ou como momentos de recriação do social a partir do caos (Dawsey, 2006).

Tais sentidos de criatividade e deslocamento pautam as explicações do fenômeno a partir das ideias incontornáveis de efervescência, sensação de perda de equilíbrio e excesso. Ao mesmo tempo, reforçam a ideia de um social transcendente, simbolicamente delimitado e auto-consciente, distencionado extraordinariamente no tempo das festas.

Tento aqui uma abordagem distinta ao pensar as relações no forró eletrônico a partir de trajetórias e performances de seus participantes. Dessa forma, não nos afastamos das ideias de criatividade e modificação de estado, mas retomamos tais temas como algo bastante diferente dos expedientes de reorganização do social.

da noite, na Reunião de Antropologia do Mercosul, desde 2009, em que entendem a noite como um “espaço dinâmico onde os sujeitos se deslocam, circulam e se aglutinam para novamente se dispersar”.

Vale ainda afirmar que não compreendo a experiência do corpo-em-festa como uma restrição ou espacialização da noção de pessoa aqui descrita. Como aqui fazer festa é “fazer um movimento”,¹ as artimanhas desse corpo em festa são tomadas antes como potencialidades do sujeito e da forma de pensamento característica do nosso campo. Potencialidades que escoam para o cotidiano.

Como não descrevo o campo em que realizei o trabalho etnográfico, o forró como ritmo ou mesmo a região do Cariri a partir de limites fixos capazes de estabelecer uma relação “fora/dentro” – dada a impossibilidade de correspondência de uma espacialidade, uma manifestação cultural e sujeitos que estando ali vivenciem tais manifestações inelutavelmente – resta-nos, como aporte metodológico, perseguir um sujeito.² Falo, portanto, de Alexandre para falar de forró eletrônico, Cariri, Nordeste, como também para falar de gênero, festa e criação. Acompanhe-mos, portanto, Alexandre a uma festa de forró.

ALEXANDRE VAI A FESTA

Alexandre é policial. Na primeira noite em que nos (re)encontramos em uma festa de forró, foi bastante expansivo ao me ver. Chamava-me “professor”, elogiava a disciplina que havia pagado comigo na Universidade 10 anos atrás. Compartilhou sua lata de cerveja, apresentou-me a seus amigos e disse: “Hoje você vai ficar aqui com a gente!”. Alternamos então, a partir dali, quem ia comprar as latinhas de cerveja: eu, depois Alexandre, depois seu amigo Fábio.³

- 1 Cito aqui a música “Eu vou zoar e beber”, sucesso gravado pelas bandas Garota Safada, Saia Rodada, Arreio de Ouro, entre outros, cuja letra diz: “Hoje tem farra/vou fazer um movimento/lá no meu apartamento/ entrou, gostou, gamou, quer mais!/ Já preparei, abasteci a geladeira/ tá lotada de cerveja/ o muído vai ser bom demais!”
- 2 Acompanhamos aqui a posição de Crapanzano (1984) ao questionar a justificativa dada por Langness e Gelya Frank para o uso da biografia pela antropologia: Para estes, (...) “para ter valor como tal [retrato ou ilustração de uma cultura ou aspecto dela] a história de vida deve ser verdadeira e vir de um indivíduo típico- ao menos que possa ser localizado socialmente” Crapanzano questiona, no entanto: “Mas que significa ser localizado socialmente? E há indivíduos típicos de uma cultura? Ele – ou ela – seria mais revelador(a) da sua cultura do que qualquer outra vida? (idem: 954)
- 3 Preferi modificar os nomes de todos os personagens do presente artigo, já que algumas das situações descritas são bastante pessoais. O mesmo foi feito com o sobrenome da família citado a seguir.

Fábio estava ali com suas duas irmãs: Fábiana e Fabiana. Aos poucos, outros amigos se aproximavam ou lhes acenavam de passagem: os homens com grossas correntes prateadas no pescoço, camisas chamativas e bíceps trabalhados em academias. As camisetas de malha em cores fortes traziam palavras em letras grandes, em português ou inglês. Destacavam-se nomes de grifes como Cavallera, Tommy Hilfiger, Pierre Cardin em detalhes bem menos discretos do que os modelos originais de tais marcas. Apliques costurados e pespontados em outras cores, rebites e vidrilhos prateados desenhando figuras ou preenchendo formas geométricas eram usados à exaustão. As mulheres usavam saltos altos, cabelos lisos e escovados, shorts balonês ou saias curtas com cintura alta e uma profusão de acessórios.



FOTOS 1 e 2: Adereços masculinos e femininos em Festa de Forró em Farias Brito

Alexandre dançava e incitava aos outros e a mim também: – “Hoje você vai dançar! Essa aqui vai ser a melhor festa do ano!” – gritava para todo o grupo. Cada nova pessoa que se aproximava era apresentada a partir de sua profissão ou simplesmente com a frase – “Esse aqui é um amigo meu!”⁴ – Por maior que fosse o número de pessoas que chegasse e se juntasse a nós, Alexandre as apresentava uma a uma e as apresentações se estenderam durante quase toda a noite. Alexandre agregava pessoas com facilidade e constância, além da facilidade de comunicação e do o riso fácil, enchia os copos plásticos de todos que se aproximavam

- 4 Lembro de ser apresentado a um amigo de Alexandre que, nesse primeiro contato, tomando conhecimento que eu era professor universitário, disparou imediatamente: – “Eu trabalho com empréstimos para professores do Estado [do Ceará]. Então, qualquer valor que você quiser emprestado, é só falar comigo...”

com cerveja de nossas latinhas; sorrindo e puxando conversa sem parar; ou distribuindo pares de dança.⁵ – “Dança aqui com ela!” – Disse para mim apontando uma das irmãs de Fábio – “Eu ainda não bebi o suficiente!” – respondi. A certa altura da festa, a própria Fábria me chamou para dançar.

Nos intervalos entre as danças com diferentes acompanhantes, Alexandre conversou comigo sobre o que tinha feito nos últimos anos: formou-se, fez um curso didático paralelo que o habilitava a lecionar em escolas, trabalhou o corpo em academias de musculação, tivera outro filho. Perguntou o que eu andava fazendo. A cada frase de minha resposta, falava em voz alta as notícias de minha vida para todo o grupo, demonstrando empolgação, admiração e interesse. “Onde você está morando agora?”, – “Aqui pertinho” – respondi. – “Ah, pode ser que eu vá dormir lá hoje”. As notícias continuavam:

Na época em que nos encontrávamos com frequência, eu já era casado, tinha três filhos. O meu mais velho hoje tem 19 anos. Agora, por fim, tive outro.

Com o avançar da noite e da intimidade trazida pela cerveja, comentei admirado: – “Quatro filhos, Alexandre!” – Ele, puxando-me para um canto, confidenciou:

Eu não gosto de usar preservativo, então se um dia se a gente transar, você também vai ter um filho meu.

A impossibilidade de um filho nascer da relação entre dois homens explicitava o caráter irônico da frase. Ao mesmo tempo, a fala instaurava a possibilidade da “transa sem preservativo”. Dado o registro ambíguo: verdade, brincadeira, ironia, cabia ao desenrolar da festa dar um destino à fala de Alexandre.

A certa altura da noite, Alexandre abraçou Fábio e disse:

⁵ A aproximação pelo ato de compartilhar bebida fez-me lembrar minha primeira “domingueira” no Crato Tennis Clube, quando um senhor de 40 a 50 anos, aproximou-se sorrindo como se me conhecesse e diante da minha expressão de interrogação, perguntou à queima-roupa: – “Cadê a birita?” –. – “Não estou bebendo”. – Respondi. Ele fez uma exclamação de decepção e se afastou, sempre com ar amistoso. O contato, àquela ocasião totalmente inverossímil, parece descrever um ciclo: fingir proximidade para compartilhar bebida- compartilhar bebida para gerar intimidade.

Esse aqui é como um filho para mim! As irmãs dele foram morar em Fortaleza muito cedo e eu praticamente ensinei tudo a ele da vida de um homem.

Era o início do ano de 2010 e ali no Crato Tennis Clube ocorria a primeira festa de forró do ano: A Festa do Pequi, tendo como atrações as bandas Forró do Muído e Forró Sacode.

O Crato Tennis Clube é um clube de lazer com piscinas, restaurantes e salões de festa. Os moradores de Crato lembram usualmente do local pelo almoço de domingo que reúne as famílias tradicionais da cidade em torno de um cardápio invariável: *Filé à Parmegiana*, *Steak ao Poivre*, Peixe à Delícia, churrasco, sempre com porções reforçadas de arroz parbolizado e purê de batata. O Clube abriga também festas variadas: serestas, bailes de formatura, carnaval da saudade, a programação musical do festival de teatro promovido pelo SESC, reunindo nomes como Otto, Rita Ribeiro, Paulinho Boca de Cantor. Entre as décadas de 70 e 80 abrigou também uma boate onde se podia ouvir bandas locais tocando músicas dos grupos Deep Purple, Pink Floyd, ou Janis Joplin com o uso indiscriminado de drogas recreativas leves.⁶ É um equipamento urbano com usos bastante variados que vão do lazer familiar às festas de forró aqui descritas.

Nesse dia, especificamente, utilizava-se a entrada lateral do clube para se ter acesso à festa. A rua estava interditada com dezenas de vendedores ambulantes com isopor de cerveja e espetinhos de carne e queijo. Acompanhando a lateral do clube, havia um toldo tomando toda a rua apoiado sobre uma armação de ferro que abrigaria o público externo em caso de chuva. Após uma tumultuada entrada, entre empurrões e cotoveladas, os homens eram revistados por uma dezena de seguranças masculinos e femininos fardados. Ao final da entrada, podia-se avistar um arranjo com várias cestas de pequi. Logo ao lado, rapazes e moças com camisetas pretas e com a logomarca do “Brejal” distribuíam flyers anunciando a próxima festa em Brejo Santo.

No momento anterior à apresentação das atrações, o público encaminhava-se basicamente para dois ambientes: alguns iam para frente do palco principal, ocupando lugar no gramado de onde assistiriam aos shows anunciados. Outra opção era o salão lateral onde uma banda de Juazeiro do Norte tocava antes da festa.

⁶ A este respeito, vide Marques, 2004.



FOTO 3: *Entrada Frontal do Crato Tennis Clube.*⁷

Era evidente a predominância de rapazes e moças com roupas de marca, corpos malhados, cabelos escovados em salão e correntes no pescoço próximos às barracas de bebida, no gramado. Enquanto isso, jovens negros e pardos com vestimentas menos chamativas dançavam animadamente sob o teto de zinco do salão lateral.⁸ Um terceiro grupo, com menor poder aquisitivo ou menos idade, ficava para trás, na porta do clube, como tive oportunidade de acompanhar em outra festa.⁹ Lá, iriam ver e ser vistos, ouvir o show enquanto conversavam e consu-

⁷ Foto retirada do site www.blogdocrato.blogspot.com, em 14/01/2011.

⁸ Talvez seja redundante dizer que todos haviam pagado o mesmo valor do ingresso, apesar da busca de espaços diferentes da festa. Em outra festa no Crato Tennis Clube, lembro que tal divisão se repetiu: no vasto corredor lateral do salão principal, alguns grupos colocavam mesas plásticas ao redor das quais ficavam dançando e bebendo uísque. Enquanto isso, no espaço em frente ao palco, jovens dos bairros populares dançavam animadamente. Circulando em todos os espaços do baile, quando me diricionei para o salão em frente ao palco, ouvi um dos meus acompanhantes durante a festa falar: – “Lá vamos nós pra favela!”

⁹ Em uma noite, antes da apresentação da banda Calcinha Preta no Parque São Gerardo, em Juazeiro do Norte, acompanhei a discussão de dois amigos sobre entrar ou não na festa. Um deles, decepcionado com a desistência do outro, dizia: “Eu sabia que tu não ia entrar!”. Nesse caso, a acusação caía sobre seu par, que criara expectativa de participar da festa e no portão acabou desistindo. O outro se livrava da acusação criticando a quantidade de pessoas que decidiam entrar: “Não vai dar ninguém! Se entrar muita gente, eu entro e agente se encontra lá dentro.”

Se a quantidade de pessoas presentes é um dos componentes fundamentais do sucesso da festa, o confuso amontoado de pessoas e o engarrafamento de carros às portas dos clubes nos momentos da entrada não podem ser considerados fora do cálculo desse sucesso; são componentes da animação da festa que contribuirão para os comentários a respeito do evento e para o cálculo da validade da participação ou não das pessoas.

miam bebidas e tira-gostos comprados nas barracas de ambulantes à porta do clube.

Encontrei Alexandre, seus amigos e amigas próximo ao gramado em frente ao palco. Nem começara ainda o show e os flyers e anúncios vindos das torres de som nos faziam antecipar o evento seguinte: – “Tu vai pra Brejo?” – referendando o circuito tecido pelas festas de forró.

O forró continuava e Alexandre chamava a todas as moças para dançar. Ao ritmo da música, segurava-as pelo braço, lançava-as mais a frente, puxava-as novamente. Enquanto o par se aproximava, Alexandre se agachava com as pernas fletidas apoiando-se sobre os joelhos como um mestre-sala, girava seu braço de mãos dadas com a moça sobre sua própria cabeça e voltava a ficar em pé, fazia tudo isso sem perder o ritmo da música que dançavam. Seus movimentos abriam espaço em meio à multidão. Com o desenrolar da música o círculo ao seu redor aumentava. Ele ocupava cada vez mais espaço com sua performance. Fábio comentou: – “Toda festa que Alexandre vai fica esse círculo no chão!” Disse, referindo-se ao vão que se abria ao redor do casal dançando, pica-das abertas pela condução de Alexandre na dança.

– “Vamos almoçar todos amanhã?” – Alexandre convidou, sempre animado, passando a descrever o local no caminho da cidade de Carriáçu onde iríamos almoçar. Passou-me três números de telefone, insistiu que eu ligasse para que o grupo todo se reencontrasse.

Era ainda a metade do primeiro show da noite, quando ele e uma das irmãs de Fábio começaram a passar mais tempo dançando juntos e, por fim, se beijaram. Ainda que se esforçasse para dar mais atenção à Fabiana, Alexandre não parava de falar com todos ao redor, sumir em suas vezes de comprar cerveja e, olhar para mim por sobre a cabeça de sua parceira ironizando o fato de Fabiana ficar de mãos dadas ou abraçada com ele o tempo todo. O que Fabiana estaria atrapalhando? No dia seguinte, liguei diversas vezes para Alexandre, sem sucesso. Isso se repetiu pelas próximas semanas, até que pudemos nos encontrar para mais uma festa.

ESCRITA DE SI COMO TRÂNSITO

Algumas semanas de telefonemas e consegui marcar com Alexandre um novo encontro. Ante minha reticência sobre sair ou não naquele sábado

à noite, ele dispara: – “Não pense não, que todo penso é torto”. Fui então à Juazeiro.

Aquela noite, todo o grupo, com exceção de mim e de Alexandre, estava modificado. Sua performance, no entanto, continuava a mesma. Apresentava a todos animadamente: seus jovens amigos bebendo no bar, o garçom, o mecânico que costumava consertar sua moto, uma travesti negra de barriga saliente usando camisa amarrada sob o peito. Apresentava a todos com rápidas histórias compartilhadas ou provocações que deveriam conectar os pares por mais distintos que fossem.

No Parque São Gerardo, local da nova festa, tocava o grupo Calcinha Preta¹⁰. Alexandre mais uma vez se esforçava para formar pares entre as moças que conhecia ali na hora e os amigos que o acompanhavam. Comentava que o padrinho de um dos seus filhos estava na festa e que tiveram uma conversa longa e tensa sobre suas responsabilidades como pai. Um de seus pares de dança logo se despediu. Quando perguntei o motivo da moça se afastar, Alexandre respondeu: – “Ela disse que eu só estava usando ela pra me mostrar pros meus amigos”. Fernando e Felipe nos acompanharam durante toda a noite. Quando alguém comentou sobre uma namorada de Alexandre, ele disse: – “Não tenho mais idade pra namorar não, meu negócio é resolver logo”. Felipe retrucou: – “Alexandre ‘pega’ todo mundo, até comigo ele já deu uns beijos”. Em particular, Alexandre comentou mais tarde sobre o assunto: – “Esse pessoal fala demais! [Se for assim], vou parar de comer meus amigos!”.

Ao fim da festa, saímos em direção à casa de Alexandre: Fernando, eu e uma moça com quem ele havia dançado a noite toda. No carro, Fernando pediu para ser deixado na casa com a moça, enquanto Alexandre e eu iríamos “tomar um caldo”. Alexandre seguiu direto para o quiosque onde se vendia caldo, sob os protestos de Fernando e da moça, que queriam ficar sozinhos. Entre outras justificativas, Alexandre dizia: – “Vamos para casa todos juntos. Vocês se agarram e eu e Roberto ficamos olhando”. A situação ficava tensa no carro, mas Alexandre mantinha sua posição em manter o grupo junto, apesar dos protestos do casal. A moça, no carro, desapontada pelo fato de não poder ficar sozinha com

¹⁰ À época, o grupo tivera uma de suas canções tocando como tema na novela das zoh da principal emissora de televisão do país, cujo refrão dizia: “Você não vale nada, mas eu gosto de você, tudo o que eu queria era saber por quê”.

Fernando, protestava: – “Vem cá, mas vocês são é viados, é?”. Tomamos o caldo. Alexandre se mantinha apresentando-nos a todas as pessoas que encontrava. Na hora de ir pra casa, a moça simplesmente sumiu e voltamos os três homens para a casa, onde se continuou a beber cerveja.

Alguns dias depois, em uma conversa informal, um amigo em comum de cerca de 22 anos descrevia o grupo que costumava sair com Alexandre:

Todo mundo quer ser como ele! Ele já é um coroa já, mas fica com a mulher que quiser, sempre a mais bonita da festa.

Certamente o fato de dançar esfuziantemente facilita a aproximação de Alexandre de pares possíveis em outros grupos que vão ao forró.¹¹

O amigo continua:

Ele é dos ‘Oliveira’, uma família bem conhecida aqui do Juazeiro. Ninguém se mete com os Oliveira porque eles são simpáticos, mas não levam desaforo pra casa. Matam mesmo! Na eleição passada, um primo dele foi eleito vereador. Penso que, em grande parte, porque Alexandre conhece todo mundo no Juazeiro.

Em outra ocasião, outro conhecido complementava a descrição de Alexandre:

Se você tiver algum segredo, não conte a ele! Ele conhece todo mundo e vai espalhar!

Em minhas observações de campo, sempre me chamava atenção a diversidade de formas de estar na festa, e como em grandes espaços

¹¹ A esse respeito, lembro uma conversa que tive com Gleiciano. Ele costumava reclamar que não dava tempo de resolver suas coisas, dentre as quais questões relativas a trabalho, universidade e um concurso para o qual tinha intenção de estudar, porque as pessoas ficavam chamando o tempo todo para as festas. – “Fico ‘offline’ no MSN porque senão as pessoas ficam direto me chamando pra festa” – dizia, referindo-se a um programa pessoal de troca de mensagens em tempo real pela internet através do qual é possível estabelecer contato sucessivo com várias pessoas ao mesmo tempo. Perguntei: – “Por quê?” – Gleiciano não entendeu. Tive que argumentar, abusando um pouco da intimidade alcançada ao longo dos meses acompanhando festas de forró: – “Você não é bonito, não tem carro, não tem dinheiro... Por que as pessoas insistem tanto pra você ir à festas?”. Gleiciano parecia constrangido em responder: – “Sei lá! É o meu jeito!”. Tentei apresentar novos elementos: – “É por que você dança bem e o tempo todo?”. Ele concordou, mas depois elaborou melhor: – “Não precisa nem saber dançar, basta o cara começar a ir pra essas festas. Com o tempo, você está arrodado de gente.”

abertos, a partir de estruturas muito simples como diferentes ambientes de som, iluminação e gelo seco ou, por vezes, ao redor de um carro com “som de mala”, mesa com uma garrafa de whisky ou simplesmente um amontoado de garrafas e copos, capacetes de moto, sapatos e sandálias no centro de um grupo de amigos. Ali, em torno desses diferentes objetos, formavam-se blocos de afinidade e reconhecimento mútuo, criando estrias no espaço liso da festa.



FOTO 4: Garrafas de Bebidas, copos e sandálias demarcam espaço de um grupo no chão da festa em Farias Brito.

No entanto, o deslocamento constante dos grupos e das pessoas no espaço da festa mostra que elas estão ali para circular.

Ao responder que o único motivo para ir à festas de forró é que “é ruim ficar em casa”, Olivia, uma de minhas interlocutoras na pesquisa, sintetiza a [intenção de] ausência de compromisso identitário com o ritmo, ou com as ideias ali difundidas pelas letras e ritmo das músicas: Ela está ali para ver gente! Quando inquerida por mim, dispõe imediatamente de motivos que justificam sua presença. Tal justificativa conflui com a finalidade da festa de encontrar pessoas em meio à ebulição social, ao mesmo tempo em que ironiza o ambiente e as informações que ali circulam. Sem se deslocar, Olivia está e não está ali.

Outro entrevistado descrevia da seguinte forma o trânsito nas festas de forró:

Se um conhecido seu lhe encontra em frente ao palco [lugar mais exposto a um público geral], ele fala com você de uma determinada maneira; se encontra com você na tenda [eletrônica, na mesma festa], fala de outra maneira, se encontra com você em um outro lugar, durante a mesma festa, já falará de outra.

As festas aparecem assim como uma possibilidade de gestão de si em múltiplos ambientes, produzindo não identidade, mas circulação a partir de múltiplos personagens. Para ser mais preciso: não somente a gestão de si em múltiplos ambientes como também a gestão de múltiplos ambientes/analogias pela gestão de si. Relação que nos aproxima de alguns temas bastante recorrentes na antropologia.

A relação sociedade-indivíduo e o arbítrio dele sobre a cultura é problematizado desde Malinowski. Em 1926, o pai da antropologia moderna debatia com seus contemporâneos que se dividiam em duas posições sobre o tema: a ausência total de costumes, e, portanto, a inexistência de interditos nas sociedades ditas primitivas ou a “submissão automática aos costumes” por todos os membros, e a consequente inexistência da agência.

No caso exemplar em que um nativo desobedece o preceito de ter relações com uma prima e se suicida após o fato ser divulgado na tribo, Malinowski (2008 [1926]) é bastante claro: a necessidade do suicídio como castigo se deu não pela desobediência aos preceitos da cultura, mas pela divulgação do crime.

Na mesma obra, o autor mostra a existência de relações distintas no plano da cultura de acordo com o “interesse pessoal” em demonstrar ou não generosidade nas relações de troca, destreza, idade e classe, impondo a partir dessas variáveis diferentes lugares sociais para cada membro da cultura.

Alguns anos depois, em 1943, Foote White mostra o alcance da análise de “carreiras individuais” na contribuição das ciências sociais para os estudos urbanos:

Numa sociedade como a nossa, na qual é possível para os homens começar a vida de baixo e ascender, é importante descobrir quem são as pessoas que estão avançando, e como o fazem (2005 [1943]:22).

Só a partir do convívio e da participação das atividades de uma comunidade ou organização, o autor acredita relacionar “o evento espetacular”, aparente e divulgado para além das redes de convívio da comunidade, com “o padrão da vida cotidiana” ali presente. Foote White descreve então sua metodologia para o estudo da área periférica de Corneville:

Encontraremos pessoas particulares e observaremos as coisas particulares que fazem. O padrão geral de vida é importante, mas só pode ser construído por meio da observação dos indivíduos cujas ações configuram esse padrão. (...) Se conseguirmos conhecer essas pessoas intimamente e entender as relações entre peixe miúdo e peixe miúdo, peixe graúdo e peixe miúdo, e peixe graúdo e peixe graúdo, então saberemos como a sociedade de Corneville é organizada. (idem: 23- 24)

Essa perspectiva que pensa, a partir de indivíduos em suas relações concretas, as interações estabelecidas e possíveis entre grupos diversos, aproxima-se, entre outros, do trabalho de Gilberto Velho.

Velho (2001:15), em sua antropologia das sociedades complexas, assume uma crescente heterogeneidade sociocultural, especialização da divisão do trabalho, diversificação e fragmentação de papéis sociais como características das sociedades moderno-contemporâneas, sobretudo nas metrópoles. Para Velho, se em qualquer sociedade há diferenciação e descontinuidade em termos de papéis sociais e planos de realidade, a noção de indivíduo como referência central confere realidade e nitidez a esses planos sociais na sociedade moderno-contemporânea.

Em cada um desses diferentes projetos, manifesta-se a oposição recorrente entre estrutura social e agência individual (Rapport e Overring, 2000), em que sociedade e indivíduo, como conceitos mutuamente dependentes, são percebidos como unidades, ou “entidades discretas” (Strathern, 2001) tornando o objeto da investigação antropológica o modo como a suposta unidade se relaciona, representa, interage com outras unidades, sejam elas outras sociedades, culturas ou indivíduos.

Conforme tentamos demonstrar acima, o forró eletrônico nos ajuda a perceber como a percepção da festa como forma de conferir unidade a um determinado local, Nordeste ou Cariri, pode ser matizada por experiências propícias ao espraiamento de limites do local, do regional, propiciando também experiências inventivas para a gestão da noção de pessoa.

Em tais festas, ao tempo que a circulação confere um roteiro para a visualização de diferentes formas de interações, constituindo-se como meio de perceber um determinado texto representacional (Clifford, 2002) sobre o Cariri nas festas, tais roteiros apenas são acessados a partir de um[a possibilidade de] trânsito.

Se esse texto representacional por vezes é descrito pelo *tropos* mulher-excesso-bebida, tal conjunto, reticente à institucionalização, confere grande espaço à agência a partir das possibilidades criativas do sujeito.

Não encontrando mediadores que possibilitem um retrato de si como objeto cultural legitimado, cria-se uma marginalidade/liminari-idade revisitada à exaustão, não passível de ofertar signos identitários que não os usuais mulher-excesso-bebida.

Se a ideia de roteiros acessáveis apenas pelo trânsito possível a um sujeito não vem a ser uma novidade para o saber antropológico, vale lembrar que tal trânsito se vale e não se vale da relação de representação e identificação.

Que ali, no Cariri do forró eletrônico, como tento demonstrar acima, a ideia de pessoalidade não se opõe as experiências de impessoalidade. Nesse sentido, a oposição estabelecida por Simmel (1967) em sua caracterização da vida mental na metrópole e no mundo rural, não pode ser transposta para cenários propícios à colagem de objetos dessemelhantes a partir de um trânsito, criação que lida concomitantemente com as ideias de pessoalidade e impessoalidade a partir da expectativa sobre a resposta do interlocutor mediante a apresentação de si (Goffman, 1975[1959]). Ao mesmo tempo, tal jogo expressa uma possibilidade criativa que não é apenas característica de um sujeito, mas possibilitada por uma forma de pensamento e cenário acessados pela ação desse sujeito. Em uma palavra, citando novamente Strathern (2001): a relação indivíduo-sociedade não pode ser pensada aqui como uma matemática de números inteiros, mas como uma ancoragem de conteúdos múltiplos, na festa e nos corpos em festa.

As fotos retiradas de sites que noticiam as festas um dia após sua realização parecem atestar que os jovens aqui retratados espelham muitas coisas além da escritura de um texto representacional sobre o Cariri.

Assim como a forma de se vestir, as marcas e adereços de Alexandre, seus amigos e amigas, as fotos revelam uma mimeses de experiência não localizada de juventude, uma experiência moderno-ocidental traduzida, emitida em alto volume pelas caixas de som de carros e torres de som, que convidam a um trânsito.

Como compreender o sujeito que realiza tal trânsito? Esquematizemos o roteiro de Alexandre nas festas anteriores:

FESTA 01 (Festa do Pequi, 2009):

Encontro: Alexandre-Policial ► Roberto-Professor: compartilha latas de cerveja; distribui pares de dança.

→ Anima as pessoas: “Essa vai ser a melhor festa do ano!”

→ Apresenta todo mundo o tempo inteiro. Fala de sua vida – distribui informações sobre minha vida.

→ Convida-se pra dormir na minha casa – Faz cena de sedução.

→ Dança animadamente – Beija Fabiana.

→ Distribui número do telefone/Marca novo encontro coletivo ► Margem para o “inesperado” pelo exercício de controle dos novos acontecimentos

De forma mais sucinta: FESTA 02 (Show de Calcinha Preta, 2010):

Forma pares de dança → Se “mostra” para seus amigos → É chamado à atenção pelo seu compadre → Insinua ter relações com amigos homens → impede o casal de ficar junto, sob o pretexto de tomar um caldo.

Bem distante do controle do papel em meio a um cenário previamente estabelecido, tal como postulado por Goffman (1975), ou da mediação entre sub-culturas distintas (Velho, 2001), Alexandre parece se satisfazer em administrar encontros entre diferentes grupos, aproximando-os durante todo o tempo nas festas de forró. A cumplicidade com que olha por sobre seu ombro, ironizando o fato de estar de mãos dadas com Fabiana parece dizer: “não é só isso”.

Assim como não é só isso a relação com seu compadre, o ato de dançar “se exibindo para seus amigos”, seu status como policial, meu status como professor: não é só isso.

Ao mesmo tempo, colocando-se como articulador entre as pessoas que lhe rodeiam, distribuidor de pares de dança, provedor de cerveja, Alexandre coloca-se no centro da narrativa da festa pelo seu grupo. “E aí? Quem vai ficar com a gordinha?” – Perguntava para mim e outro acompanhante na festa do Pequi, referindo-se a uma amiga de Fábia. Quando inquiri porque ele não deixava Felipe e sua acompanhante em casa, respondeu: “Eles vão tomar caldo com a gente”. Respondi, dizendo que não era a vontade deles.

Se eles forem pra casa agora, vão fazer tudo e a gente não vai participar. Se formos todos juntos, a gente pode ver porque ele [Felipe] é da putaria mesmo...

Colocando-se no centro da festa, Alexandre pode também [tentar] conduzir os personagens de acordo com suas intenções: tomá-los pela mão, girá-los por sobre sua cabeça, agachar-se por sobre um joelho como um mestre-sala, alargando o círculo nas festas ao seu redor.

Para Rapport (1997:3-4):

(...) talvez o mecanismo principal na vida humana seja a tendência do indivíduo a reorganizar aquilo que o confronta pelo caminho, a vontade de marcar sua própria impressão naquilo que é e naquilo que virá.

Seja por se caracterizar como experiência criativa, seja por tal experiência criativa usar meu corpo como interlocutor/objeto nessa experiência, Alexandre ocupa aqui um lugar bastante distante da ideia de “informante intercambiável”, tal como criticada por Clifford (2002), ou a revelação de lugares padronizados de estar na festa, ainda que tais lugares digam respeito à categorias descritas como distintas tais como gênero, classe, etnia, geração.

O percurso de Alexandre provavelmente tangencia tais categorias sem se confundir ou explicar nenhuma delas. De forma simples: se faz isso sendo homem, o fato de ser homem não se explica ou exemplifica por tais ações; se faz isso sendo empregado, adulto jovem, pai de família, seu percurso na festa não pode ser descrito por tais categorias, ainda que as consideremos em conjunto.

Indubitavelmente, a performance de Alexandre é uma escrita de si. Ao longo da festa, coloca-se como pivô em torno do qual o grupo/ a festa/ o forró funcionam. Sua ação produz ebulição pelo encontro entre possíveis pares que apresenta, ao mesmo tempo em que, a tomar pelas suas falar comigo, destina a cada um desses pares uma forma particular de interação, sempre acompanhada de sorrisos, cerveja e a possibilidade de maior interação entre novos pares. Esse talvez seja o “dom” invejado por seus amigos mais jovens que “desejam ser como ele”, que o veem ficando com as mulheres mais bonitas da festa.

Tal atuação, no entanto, não se restringe a Alexandre. Cabe a seu interlocutor, seja quem for, contentar-se com a interação e informação

dada, sem exigir/aprofundar explicações, mantendo o que Goffman chama de “aparência de consenso” ou “concordância superficial”, ainda que o “ambiente projetado” pela ação de Alexandre careça de “coerência” (Goffman, 1975: 17-18).

Dessa forma, no equilíbrio entre ações múltiplas de um sujeito; ambientes espelhados pelas ações desse sujeito e a vontade, ou não, de opor ações múltiplas por momentos unificadores (Strathern, 2006), Alexandre expressa possibilidades¹² de sua cultura (Rapport, 1997).

Em oposição a essa imagem de si negociada em ato, nos corredores da antropologia, um outro conceito de indivíduo vaga com seu carrinho de supermercado: um consumidor de sua cultura, escolhendo produtos de acordo com seu desejo ou a imagem que tenha de si, enquanto, ao fundo, toca um tristonho *blues*.

Abandonemos a melancolia do carrinho de compras e voltemos para a festa de forró.

Pelas torres de alto-falantes a banda Forró Sacode toca um sucesso de Aviões do Forró:

Ela sai de casa de bicicletinha/ uma mão vai no guidão/ a outra tapando a calcinha.

Tal qual na experiência do Axé baiano, cada verso exige do ouvinte um gesto diferente, indicando ora a bicicleta, ora o guidão, ora a calcinha. Alexandre, ocupado até então com Fabiana, aproxima-se de Fábria, com quem dança animadamente, acompanhando os mesmos passos soltos das dançarinas no palco. Seguem a sequência de gestos automaticamente e riem alto um para o outro.

Fábria, ao dançar, não reconhece a si na letra da música. A moça que tapa a calcinha andando de saia é uma possibilidade do feminino. Um arranjo possível naquela festa, em qualquer outra festa. Os olhares de Alexandre e Fábria se cruzam ironizando a ousadia da moça na letra da canção. Seria possível, em algum momento que a intencionalidade impressa pelos olhares trocados sobrepujasse Fábria e a moça da canção,

¹² Como nos diz Rapport (1997): “Essa experiência mais poética que linguística da cultura toma por objeto um mundo que mais que ordenado ou governado precisa ser interpretado, tornado vivível pela ação dos sujeitos”.

ou Alexandre e a moça da canção. Isso não aconteceu ali e eles permaneceram rindo e “fazendo os passos” até o final da música.

Mais que um consumidor, Alexandre testa possibilidades. Faz isso não a partir de um único lugar ou imagem de si, mas a partir de sua(s) possibilidade(s) de trânsito e deriva. Possivelmente, aqui, sua mobilidade seja realçada pelo ato de comprar as cervejas e decidir com quem as compartilha; dançar com várias mulheres e decidir também com quem as distribui, mas não menos com o fato de Alexandre estar totalmente alterado e nesse estado poder fazer qualquer coisa, claro, dentro de sua mobilidade. Como nos diz outra música de forró de sucesso: “Beber, Cair e Levantar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRAPANZANO, Vincent (1984). “Life-histories”, in: *American Anthropologist*, v. 86, n. 4: 953-960.
- _____. (2006). “The scene: shadowing the real”, in: *Anthropological theory*, v. 6, n. 4: 387-405.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de (1999). *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Masangana; São Paulo: Cortez.
- CLIFFORD, James (2002). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- DAWSEY, John C. (2006). “O teatro em Aparecida, a santa e o lobisomem”, in: *Mana*, v. 12, n. 1: 135-149.
- GOFFMAN, Erving. (1975 [1959]). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- GONÇALVES, Marco Antônio (2007). “Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita”, in: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 4, n. 1: 21-38.
- _____. (2008). *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- GONÇALVES, Marco Antônio; e HEAD, Scott (2009). “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”, in: *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- OLIVEIRA, Luís R. Cardoso de (2007). *O Ofício do antropólogo, ou como desvendar evidências simbólicas*. Série Antropológica, v. 413. Brasília: DAN/UnB.
- MALINOWSKI, Bronislaw (2008 [1926]). *Crime e costume na sociedade selvagem*. Brasília: Editora da UnB.

- MARQUES, Roberto (2004). *Contracultura, tradição e oralidade: (Re)inventando o sertão nordestino na década de 70*. São Paulo: Annablume.
- _____. (2005). “Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino em tempos velozes”, in: *Trajetos*, v. 6, n. 3: 201-216.
- _____. (2011). *O Cariri do Forró Eletrônico: Festa, gênero e criação no Nordeste contemporâneo*. Tese de doutorado, PPGSA-IFCS-UFRJ.
- PERLONGHER, Néstor (1987). *O negócio do michê: a prostituição viril*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1993). “Antropologia das sociedades complexas: identidades e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 8, n. 22: 137-144.
- RAPPORT, Nigel (2000). “Individuality”, in: RAPPORT, Nigel; e OVERING, Joanna. *Social and cultural Anthropology: the key concepts*. London: Routledge.
- _____. (1997). *Transcendent individual: towards a literary and liberal anthropology*. New York: Routledge.
- SIMMEL, Georg (1967). “A metrópole e a vida mental”, in: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar:13-28.
- STRATHERN, Marylin (2001). “The concept of society is theoretically obsolete For the motion(1)”, in: INGOLD, Tim (org.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge.
- _____. (2005). *Partial connections*. California: Altamira Press.
- _____. (2006). *O gênero da dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp.
- TAUSSIG, Michael (1993). *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York: Routledge.
- VELHO, Gilberto (2001). “Biografia, trajetória e mediação”, in: VELHO, Gilberto; e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- WHITE, William Foote (2005 [1943]). *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Zahar.

SITES DA WEB VISITADOS

- www.ram2011.org/
www.caririfest.com.br/
www.blogocrato.blogspot.com/
www.garotasafada.wordpress.com/

“Mestre Russo de Caxias”: um jogo improvisado entre etnografia e biografia¹

Scott Head

*me fizeram crer
que nós que escrevemos também dançamos
mas nenhum dançarino escreve
(da forma como escrevemos)
nenhum escritor dança
(assim como eles dançam)*
TRINH T. MINH-HA (1989: 5)²

Começo este ensaio com uma pergunta tão sucinta quanto abstrata: como figurar a relação entre etnografia e biografia? Coloco aqui de forma igualmente sucinta – e portanto, suspeita – a resposta que busco elaborar: através do movimento entre ambos os sujeitos implicados nestes modos de escrever. Mas aqui já é necessário ressaltar que são justamente esses sujeitos que estão em questão – quais ‘sujeitos’ são estes? Portanto, reformulo a pergunta em termos de como o ato de *inscrição* implicado nessas respectivas *grafias* é capaz de desdobrar diferenças entre os textos assim compostos e os sujeitos que são implicados neles. Só que esta reformulação também não satisfaz, na medida em que implica agência unicamente com respeito a estes modos de textualização – se bem que, pressupor a agência dos ‘sujeitos’ sendo escritos não melhoraria a situação por si só. Estas seriam perguntas poucas produtivas, se fossem dirigidas apenas a ‘nossas’ práticas de inscrição das vidas dos outros, de outras vidas. Mas no caso deste ensaio, tanto a *composição* da escrita

- 1 Este ensaio retoma algumas questões levantadas em “Reinventando a roda: inversões e reversões de uma antropografia do sujeito”, na *Ilha. Revista de Antropologia*, vol. 12(2), 2010 (2011), ampliando a discussão sob um enquadre distinto.
- 2 Citado do início de um poema de Trinh T. Minh-ha (1989: 5): “i was made to believe / we who write also dance / yet no dancer writes / (the way we write) / no writer ever dances / (the way they dance).”

quanto o *movimento* dos sujeitos em questão dizem respeito igualmente a um livro popular,³ cujo título é *Capoeiragem: Expressões da Roda Livre* (2005), publicado em 2005 por conta própria de seu autor “Mestre Russo de Caxias”.

Evidentemente, pelo título, não é um livro propriamente ‘biográfico’ – mas justamente por isso, a sua escolha serve para deslocar certas pressuposições a respeito tanto da distinção entre etnografia e biografia quanto da relação entre ambas. Aviso, portanto, que não pretendo aqui adentrar o livro de modo a expor a vida de seu autor ou dos outros personagens que ali se manifestam, em termos de um ou outro ‘contexto’ ou ‘conjuntura sociocultural’ estipulado de antemão. Busco, sim, delinear aspectos dos modos pelos quais tais personagens e contextos são compostos pelo livro. E aqui, atribuo uma certa agência ao livro em si, enquanto objeto desta reflexão: pensando através do livro, ele me faz pensar. Pois, lido desta forma, o livro ressalta claras diferenças – e estranhas semelhanças – entre *nossos* modos de compor, de textualizar e de contextualizar, os ‘sujeitos’ da antropologia.

Antes de adentrar o modo de composição do livro de Mestre Russo de Caxias, falta compor uma breve ‘história de vida’ do *nosso* sujeito, o sujeito tal como aparece (e desaparece) no escrever da antropologia. Sherry Ortner (2007:376) chega a afirmar que “o desdobramento da teoria social e cultural durante todo o século XX poderia ser figurado como uma luta sobre o papel do ser social – a pessoa, sujeito, ator ou agente – na sociedade e na história”.

Se assim for, a história do sujeito mais especificamente antropológico e ‘textual’ figura-se contra este fundo sociológico e ‘contextual’ bem mais amplo de teorias do sujeito e de seus afins. Longe de buscar especificar uma certa origem desse sujeito, sigo aqui o conselho de Benjamin (apud Buck-Morss, 1989:8) de abordar a questão da “origem” [*Ursprung*]

3 O que é um livro ‘popular’? Tal adjetivo indica claramente o que não é: um texto ‘acadêmico’ – como este, por exemplo. Mas tal distinção é capaz de confundir mais do que iluminar, na medida em que leva a pressupor que o primeiro seja necessariamente mais legível, pelo menos no sentido dado por Barthes (1974) de se direcionar a uma leitura passiva em que o sentido do texto é tido como pré-constituído. Como veremos, o livro em questão assemelha-se mais ao que Barthes elabora como um texto *escrivível* (idem), por se prestar à múltiplas leituras e por demandar que o leitor contribua ativamente no tecer de seu significado.

não como um começo pontual, mas como “aquilo que emerge do processo de devir e de desaparecer.” O sujeito que nos concerne não nasce num dado momento no tempo, mas a partir da percepção sustentada do encontro entre o ‘eu’ e o ‘outro’ envolvido na produção do conhecimento antropológico como sendo um *duplo encontro*: não só o encontro desses no campo, ou seu reencontro tal como representado no texto etnográfico já acabado, mas a relação de alteridade experimentada no ato de escrever. Como aponta Jean-Paul Dumont (1986), os problemas tanto políticos quanto epistemológicos com respeito ao conhecimento antropológico não foram subitamente resolvidos a partir da substituição da relação antes concebida como entre “um sujeito antropologizante e seus objetos antropologizados” por uma relação agora concebida como sendo entre ‘sujeitos’; isto, em parte, porque não adianta pressupor que a relação encenada no texto seja essencialmente a mesma que aquela encenada no campo. Pensar o sujeito da antropologia a partir do duplo encontro entre o ‘eu’ e o ‘outro’ no campo e no texto implica pensar a partir da percepção da *dissonância* entre esses momentos e lugares, de tal modo que a relação intersubjetiva *permanece em jogo*.

Para os fins deste ensaio, distinguimos entre três trajetórias principais iniciadas com respeito ao ‘sujeito’ antropográfico na busca de dar conta desta percepção de dissonância. A primeira consistiu na elaboração de uma antropologia “reflexiva” desdobrada a partir da valorização da subjetividade como inerente ao discurso etnográfico – mesmo ou especialmente quando se pretende escrever sobre os ‘outros’ (Dumont, 1978; Rabinow, 1977). O segundo consistiu numa antropologia “dialógica”, visando incorporar as vozes dos *outros* ao plano da escrita de tal modo que desse conta da natureza irredutível da subjetividade alheia (Crapanzano, 1980, 1991; Dwyer 1982; Tedlock, 1983). E a terceira trajetória buscou resolver a dissonância entre sujeito e objeto no discurso antropológico a partir de um sujeito “encorporado”,⁴ elaborada em grande parte como resposta à redução da cultura a um fluxo de signos desenraizado de seu fundo sensorial e intersubjetivo (Csordas, 1990; Jackson, 1989; Lock, 1993).

4 Sigo aqui a proposição de Viveiros de Castro (2000: 436, n. 18) que traduz *to embody* adotando o neologismo “encorporar” uma vez que as traduções estabelecidas como “encarnar”, “corporificar” e “incorporar” não parecem adequadas à compreensão deste conceito.

Estas trajetórias foram postas no (tempo verbal do) passado não por consistirem em “fases de vida” já acabadas, mas justamente a fim de sugerir que só continuarão a possuir vitalidade no presente se abandonarem a busca de uma *solução* à dissonância inerente a tal sujeito “antropográfico” – o sujeito tal como emerge no processo do escrever a seu respeito.⁵ Ou seja, uma vez posto na condição subjuntiva de uma liminaridade sem resolução, estas trajetórias da vida de tal sujeito tornam-se necessariamente incompletas em si, ‘essencialmente’ relacionais, precisando ser elaboradas entre si e em conjunto com algum outro etnográfico e/ou biográfico (não meramente hipotético) para ganhar – de fato – *vida*.

Como assim? Aqui, apelo àquilo que diz Roy Wagner (2001), em *An Anthropology of the Subject*, a respeito do “problema básico do relato antropológico,” estipulado logo no prefácio do livro (2001: xi):

(...) o fato que nenhuma perspectiva teórica em particular, mesmo combinada com outras, pode ser usada efetivamente para obter um domínio sobre o sujeito antropológico.

Dada tal posição, não é de se espantar que as ‘definições’ do sujeito que Wagner nos oferece no “Glossário de conceitos não familiares”, no final de seu livro, gozem com a própria busca de definições ‘claras e distintas’ que teria nos levado a consultar tal glossários – certamente não é um glossário cartesiano. No caso, Wagner oferece três definições relacionadas – do “sujeito”, do “sujeito ativo” e do “sujeito da antropologia”. O primeiro consiste no sujeito “... *sujeitado* ou contra-face subdeterminada da agência”; passamos a seguir para o *sujeito ativo* como “ponto da ação”, com “a potência de inverter” o caráter passivo do primeiro sujeito; e chegamos, por fim, ao sujeito da antropologia como o “conhecimento humano daquilo que a condição humana pode ser... como se uma síntese fosse possível” (Wagner, 2001: 254).⁶

5 Aqui apelo ao neologismo “antropografia”, tal como conceituado por Jean-Paul Dumont (1986:348), que envolve uma reflexividade voltada menos “às interações do etnógrafo na situação de pesquisa do que ao próprio processo de escrever”.

6 Importa notar que, traduzidos e resumidos deste modo um tanto ‘sintético’, arriscamos perder justamente o humor nos detalhes e os detalhes do humor, tanto aqui como na composição do livro como um todo, que constantemente nos *desviam* de uma compreensão linear – detalhes que nos lembram, entre outras coisas, justamente da dimensão

Ou seja, nenhuma destas pretensas definições fazem sentido *em si*, mas apenas ao se referir *entre si e além* de si ao ‘outro’ em questão. Aqui, o apelo da abordagem consiste justamente em não pressupor, enquadrar ou *sujeitar* o ‘sujeito’ de antemão: os saltos constantes entre coisas e conceitos no livro de Wagner, de tal modo que parece abordar ‘quase tudo’ *menos* o que convencionalmente enquadraríamos como sujeitos, demonstra-nos amplamente o valor de tal indefinição premeditada.⁷

Portanto, ao tomar justamente um *texto escrito por outrem* como o enfoque deste ensaio, busco deslocar este enfoque em ‘nossos’ textos para um processo de textualização elaborado de forma mais relacional, que acontece tanto no campo e no texto do ‘outro’ quanto no campo do nosso texto.

Para tais fins, o restante do ensaio divide-se em três outras seções, cada uma correspondendo de certo modo a uma das trajetórias da vida do sujeito antropográfico mencionada acima: “reflexiva”, “dialógica” e “encorporada”. Só que, dessa vez, essas trajetórias serão elaboradas como se nas entrelinhas do livro de Mestre Russo, com respeito aos sujeitos implicados neste outro plano de composição – sujeitos que se movimentam de outro modo e, portanto, são capazes de deslocar a(s) nossa(s) perspectiva(s) no que tange a escrever a antropologia. Nestas respectivas seções, ao invés de fazer uso das perspectivas antropológicas para orientar as reflexões, trata-se mais propriamente de *desorientar* as ‘nossas’ perspectivas através destas leituras ‘indisciplinadas’ dos indícios do *autor*, da apresentação de um certo ‘personagem’ etnobiográfico, e da elaboração do fundo *intercorporeal* que sustenta a (minha leitura da) composição do livro de Mestre Russo.

subjuntiva da suposição, “como se uma síntese fosse possível”. Ou seja, o próprio modo com que Wagner nos apresenta o ‘sujeito’ em questão já sugere que se fossemos dissociar as questões *sérias* a seu respeito do *humor* como são comunicadas na sua escrita, arriscaríamos a torná-las uma *piada* às nossas custas – às custas, no caso, da própria vitalidade do ‘sujeito’ da antropologia implicada no seu modo de escrever.

7 Não é que devemos dispensar todo tipo de enquadre: Bateson (1972) já nos mostrou o quanto essenciais são, mesmo em atividades tão pretensamente ‘livres’ como brincadeiras e fantasias. Mas o que importa aqui é que os enquadres em questão não sejam estipulados de antemão, que devam ser elaborados a partir da *relação* entre sujeitos – ou seja, que os ‘sujeitos’ em questão, o ‘eu/nós’ e o ‘outro/outros’, devam sempre partir da relação estabelecida no ato de etnografá-los.

Deste modo, a próxima secção diz respeito ao problema da autorreferência: se um dos principais fatores que faz um ‘texto’ diferir do ‘discurso’ é a separação do texto do ato de enunciação e, portanto, do elo direto com o sujeito de enunciação (Ricoeur, 1971; Geertz, 1973), ainda assim, indícios deste sujeito-tornado-autor manifestam-se no texto (Fernandez, 1985). No caso em questão, encontramos tais indícios não só nas palavras escritas por Mestre Russo, mas no seu próprio nome, assim como em imagens fotográficas e até citações de outros Mestres que, igualmente, fazem parte do texto em questão. Em seguida, volto nossa atenção ao modo como *outros* sujeitos manifestam-se no texto em citações e a como se relacionam com a perspectiva do autor e/ou narrador, começando com uma pista apontada por uma destas citações de um outro Mestre; depois de considerar brevemente o problema geral do ‘personagem’ tal como apresentado na ficção, passo a considerar a inscrição de *um* sujeito em particular – um outro capoeirista – como o ‘personagem’ do livro de Mestre Russo a ser focado. Já o discurso transcrito e textualizado deste mesmo personagem na *minha* etnografia anterior ao livro introduz a temática a ser elaborada na última secção – a relação que se trava entre a figuração do texto e seu fundo “encorporado”: uma relação que também nos leva de volta à questão do *jogo improvisado* entre etnografia e biografia que motivou e animou a escrita desse ensaio.

* * *

Começamos apelando para as próprias palavras de Mestre Russo de Caxias nas primeiras frases da “Apresentação” de seu livro:

Este livro foi escrito para proporcionar ao leitor informações relevantes sobre a história da capoeira em Duque de Caxias. Nesse volume serão encontrados fatos que me consolidaram como pessoa e que me deram estrutura suficiente para fazer da minha vivência na capoeiragem uma história que se revela em forma de documentário (Russo, 2005:10).

Repara-se aqui como os dois ‘sujeitos’ em questão – o Mestre Russo e a própria capoeira – estão claramente emaranhados – claramente, pois só seria ‘confuso’ se fossemos *pressupor* a distinção entre eles. Repara-se igualmente o uso da primeira pessoa, mas no passivo – são os próprios fatos que “*me* consolidaram como pessoa e que *me* deram estrutura”:

ao mesmo tempo que o texto assim se coloca de um modo mais *auto*-biográfico do que biográfico, desloca-se a presença do ‘eu’ para além do sujeito ativo da frase. Isso tanto lembra quanto difere da convenção etnográfica de minimizar a presença do ‘eu’ que escreve, incluindo tais indícios do etnógrafo *no texto* apenas na medida em que autenticam os ‘fatos’ consolidados *no campo*, mas sem tornar o próprio etnógrafo o sujeito *da etnografia*. Igualmente lembra e se difere de certas experimentações etnográficas associadas à antropologia dita ‘pós-moderna’ – experimentos que, ao mesmo tempo que tanto criticam quanto brincam com as convenções da escrita etnográfica, arriscam a acabar mitificando o “antropólogo como herói” (Kapferer, 1988).

Além do modo de escrever em si, encontramos outros indícios do deslocamento do autor enquanto sujeito central e ativo do livro. Logo na primeira página depois do título, encontramos um retrato formal de um adulto, cuja barba branca sugere já certa idade. Dado o lugar de destaque da foto, quem não conhece o rosto ou a idade de Mestre Russo poderia supor tratar-se dele mesmo – só que, como a legenda nos indica, é um retrato do “autor da pintura da capa do livro”. Encontramos outro indício, igualmente numa foto, no caso do retrato *close-up* do rosto em perfil do autor, localizado na contracapa do livro. Pois, ao mesmo tempo que tal foto segue a convenção de mostrar a visagem do autor do livro, seus olhos ficam ocultados pela sombra de seu chapéu de palha estilo panamá – um chapéu que já ganhou a fama de “ser fundido à sua cabeça, por nunca cair na hora do jogo” (Nunes apud Russo: 128). Tal retrato, pelo viés da conjugação imagética do ditado que diz que os olhos são a “janela da alma” com a visagem impenetrável do bom *malandro* carioca, faz-nos perceber a própria ocultação de seu olhar como se revelasse sua ‘alma’ de capoeirista – pois o que seria um capoeirista sem malandragem? (Ou um malandro sem seu chapéu?).

Vê-se no verso da capa o nome “Mestre Russo de Caxias” – que é tudo menos um ‘nome próprio’ –, o que oferece outra face deste deslocamento do autor como um ser-em-movimento. Percebe-se aqui como marcas do *outro* ‘sujeito’ do livro – “a história da capoeira em Duque de Caxias” – já estão inscritas nesse nome, marcas tanto da prática como do lugar: ‘Mestre’ e ‘Caxias’. Já o nome que sobra, ‘Russo’, implica algo mais (ou menos) do que o ‘indivíduo’ por trás destes títulos sociais, ou

a fonte das suas individualização. Como constatamos na legenda de uma foto que encontramos duas páginas antes da apresentação do autor, de “Jonas ‘Russo’ Rabelo” e seus irmãos quando meninos, este nome, Russo, é ele mesmo um apelido. Curiosamente, nesta foto que mostra os quatro irmãos sentados em frente à entrada de uma casa quem menos aparece é o próprio Russo; devido à sua sobre-exposição na foto, é como se a luz atravessasse seu corpo. Mas, ao voltarmos algumas folhas para a página da dedicatória, encontramos uma solução possível para a charada que a escolha desta imagem borrada do autor nos apresenta. Pois aqui, nas palavras dirigidas a seu primo, o “Crioulo”, consta que este primo é “a pessoa que me deu iniciação na capoeira e incentivo para eu continuar como capoeirista, tornando a arte do jogo a essência da minha alma” (idem: 4).

Ou seja, levando estas palavras a sério, podemos imaginar que, naquela foto, ‘Russo’ ainda não havia adquirido a essência daquilo que viria a defini-lo como ‘pessoa’ – e deste modo daria *substância* a seu corpo.

Mesmo deixando de lado tal leitura como mera ‘brincadeira’ da minha parte, esta e outras referências à capoeira como consistindo na sua própria ‘alma’ sugerem que os ‘títulos sociais’ de ‘Mestre’ e ‘Caxias’, que agora fazem parte de seu nome como autor e pessoa, são algo mais do que índices contextualizantes das conexões ou compromissos com a prática e o lugar que o definem como pessoa social. A substituição destes honoríficos no lugar de seu nome e sobrenome, Jonas e Rabelo, deixando apenas o apelido no meio como laço de continuidade, passa assim a sugerir que “sua mais constante natureza” – voltando a citar Wagner (1981: 139/2010a:213) – “não é a de ser, mas a de devir.” Pois, se formos seguir o processo de substituição de seus nomes, reparamos o seguinte: primeiro, ‘Russo’ figura como o apelido contra o fundo de seu nome e sobrenome – Jonas e Rabelo; mas, com a substituição eventual destes nomes por ‘Mestre’ e ‘de Caxias’, Russo agora assume o lugar de fundo contra estas figuras – ao mesmo tempo que estas figuras estendem-se, e assim *estendem o próprio Russo* a outros fundos ou ‘contextos’.

Evidentemente, tal substituição de nomes, por si só, poderia ser tomada como uma mera mudança na superfície da pessoa ‘pública’, que não necessariamente afeta a substancialidade do ‘eu’ em questão. Mas, aqui, o termo ‘mestre’ não se refere apenas a uma posição hierárquica e

institucional a ser ‘ocupada’ por dados indivíduos, mas a “algo corporificado e encarnado, se quiserem, *na* pessoa” (Turner, 2005:146-7). Ou seja, o título de mestre implica uma “mudança ontológica” (idem:147) efetuada por um longo processo de aprendizagem ritualizado através dos anos – o que se trata não da “mera aquisição de conhecimento, mas de uma mudança no ser” (ibidem). E o que mais importa aqui é que encontramos indícios indiretos desta mudança no livro.

Voltando à questão da ‘alma’ de Mestre Russo e dos indícios a seu respeito que constam no livro de sua autoria, importa notar a citação de um ditado de um dos principais ‘ancestrais’ da Capoeira – tido por muitos como o principal convencionalizador do estilo ‘tradicional’ da Capoeira Angola. O ditado encontra-se numa seção chamada “Rememorando Mestre Pastinha”, que consta, por sua vez, como parte de uma série de outras ‘rememorações’, todas de antigos mestres reconhecidos como ancestrais da Capoeira – exceto, talvez, a última, chamada “Rememorando Jorge Amado”. As “Rememorações” não seguem uma ordem cronológica, se bem que todas começam com referências à data de nascimento do mestre sendo rememorado, uma convenção biográfica que só não é utilizada *pelo próprio autor*, já que a referência à sua data de nascimento (1956) só surge na penúltima seção do livro, “Sobre o autor” – mais um indício do deslocamento enigmático do sujeito em questão. Mas agora passo à citação do ditado de Mestre Pastinha: “O capoeirista não é aquele que sabe movimentar o corpo, mas sim, aquele que deixa o corpo ser movimentado pela sua alma” (Pastinha apud Russo, 2005:40).

Uma vez que, em sua dedicatória ao primo, mestre Russo já havia afirmado que “a arte do jogo” consistia na “essência” de sua alma, levar ambas as afirmações a sério implica que *a alma que movimenta seu corpo no jogo é o próprio jogo tornado alma*. Sem buscar explicar ou fixar o movimento da *alma* do autor em questão, apenas acrescento uma hipótese. Pergunto se o *devir* implicado no próprio nome do Mestre Russo de Caxias e estendido nas suas rememorações de outros Mestres e personagens no livro envolve menos a ‘personalização’ de uma certa identidade sociocultural do que a *proliferação* desta alma enquanto uma alma-em-movimento – um sujeito que se multiplica a partir das variadas incorporações tanto ancestrais quanto cotidianas da alma da capoeira, que são referidas e conjugadas no decorrer do livro.

De todo modo, acabo esta secção com outra citação de Mestre Pastinha encontrada no livro de Mestre Russo, que vejo como respondendo, de seu próprio modo, a minha pergunta:

O capoeirista é um curioso, tem mentalidade para muita coisa, sabendo aproveitar de tudo que o ambiente lhe proporcionar e a capoeira Angola só pode ser ensinada sem forçar a natureza da pessoa, o negócio é aproveitar os gestos livres de cada um, ninguém luta do meu jeito, mas no deles há toda a sabedoria que aprendi, cada um é cada um (Pastinha apud Russo: 41).

* * *

Entre outros aspectos, o próprio modo de ‘falar’ tanto informal quanto poético – uma frase acoplada à outra, mudando de sujeito sem pontuação – destaca-se na citação de Mestre Pastinha; de fato, já vi tal citação apresentada com a pontuação ‘corrigida’, separada em frases, em outras situações. Nenhuma fonte é estipulada, o que reflete em parte a sua natureza e a de outras citações deste Mestre, que ganharam *vida* iterativa e itinerante por si só, impressas com frequência nos panfletos de grupos que seguem o estilo de Capoeira Angola; tais panfletos costumam ser distribuídos, por sua vez, nas ‘rodas de rua’ que estes grupos realizam periodicamente, ‘voltando-se’ ao próprio espaço socialmente liminar do qual esta prática cultural antes precisava se afastar em sua busca de ‘legitimação’ sociocultural (ver Head, 2004:219-228). Não importa aqui especificar a ‘origem’ dessa citação em particular, mas importa sim notar que muitas destas citações podem ser encontradas em fontes escritas, como no livro *Capoeira Angola por Mestre Pastinha* (Pastinha 1988) ou em seus manuscritos (Decânio 1996) – textos compostos em parte de transcrições de falas orais e editados por outras mãos. De todo modo, observa-se assim como a relação móvel entre oralidade e escrita reflete e ressoa com a relação igualmente móvel entre o espaço da rua e o da academia – uma relação embutida, por sua vez, na própria mistura de formalização e improvisação de uma *roda* de capoeira.⁸

8 Nota-se que as citações do Mestre Pastinha também ganharam vida para além do Brasil, onde deslocaram-se entre outros espaços textuais, tanto ‘acadêmicos’ quanto ‘populares’: durante alguns anos (1998-2002), acabei assumindo o papel de traduzir passagens tiradas dos manuscritos de Mestre Pastinha e citadas no inglês em *O Angoleiro* – um jornal

Mas, aqui, voltando-nos a esta citação em particular, nota-se igualmente a *passagem* singular que desencadeia. A frase começa por afirmar generalizações a respeito dos dois sujeitos das frase acopladas, “o capoeirista” e “a capoeira Angola” – afirmações que, se fossem escritas por um etnógrafo, poderiam ser tidas como exemplificando a invenção de “um ‘autor’ generalizado” que dá voz ao “ponto de vista nativo” (Clifford, 1998: 41). Só que, nesse caso, em vez de passar do particular ao geral, a citação passa justamente a afirmar a *individação* da prática cultural em questão como essencial a sua *natureza* – “cada um é cada um”.

Em breve, passarei a traçar uma passagem semelhante que acontece no livro de Mestre Russo entre a Roda Livre de Caxias e os capoeiristas-personagens que aparecem tanto na roda quanto no livro. Como indiquei antes, em vez de *comparar* a composição de personagens naquele livro àquela de um personagem mais propriamente ‘etnográfico’ – o que implicaria especificar as características do segundo – busco abordar as questões do que seria um personagem etnográfico ou biográfico e a diferença entre ambos, de um modo mais indireto. Antes de traçar a vida textual de um desses personagens em particular, deixe-me oferecer certa ponte para pensar tal relação através de duas perguntas mais abrangentes, que poderiam ser direcionadas tanto à etnografia quanto à biografia. Primeiro, como é que *funciona* um ‘personagem’? E segundo, como devemos entender a relação entre tais personagens e o autor e/ou narrador dos mesmos?

Com estas duas perguntas, desloco questões levantadas no campo da literatura, por James Wood (2011), para o campo da antropologia. Ambas são formuladas com respeito a sua exploração dos modos, tanto variados quanto sutis, como as obras de ficção emprestam vida – ou pelo menos *vivacidade* – a seus personagens, inclusive à figura do narrador. Desde que aceitamos que etnografias são pelo menos parcialmente ‘ficções’ – do mesmo modo que envolvem “verdades parciais” (Clifford, 1986:7-8), as questões assim colocadas nos permitem driblar outras questões que tendem a aparecer e logo atrapalhar reflexões sobre a escrita etnográfica e sua relação com os seres que encontramos tanto

publicado mensalmente pela Fundação Internacional de Capoeira Angola (F.I.C.A. – ou I.C.A.F.) nos Estados Unidos – uma rede de grupos de Capoeira Angola de que eu era membro e líder de um de tais grupos.

no campo quanto no texto. Aqui, penso em perguntas como: as pessoas encontradas numa etnografia deixam de ser ‘personagens’ porque representam pessoas na vida real? Ou, colocada de forma inversa: as pessoas encontradas numa etnografia deixam de ser ‘reais’ porque são representadas como personagens? A meu ver, tais perguntas caem na mesma cilada por pressuporem uma distinção nítida entre ‘personagem’ e ‘pessoa’, ‘ficção’ e ‘realidade’, ‘texto’ e ‘contexto’.

Mesmo assim, a questão da ‘função’ de um personagem, quando deslocada para a antropologia, pode levantar a suspeita de funcionalismo. Portanto, importa desde já notar que a resposta elaborada por James Wood sobre a função da ficção não busca estipular ‘regras’ com respeito à criação dos personagens de um romance ou aos ‘papeis’ que devem exercer.

Muito pelo contrário, Wood chega a afirmar:

O romance é o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquivava às regras que lhe são ditadas. E o personagem de romance é o próprio Houdini dessa excepcionalidade. Não existe esse negócio de ‘o personagem de romance’. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada (2011:102).

Mas, longe de implicar um pluralismo sem rumo em que ‘tudo vale’, Wood vê os variados modos de formar os personagens como frutos de uma questão mais abrangente: como a narrativa elabora a relação entre o ponto de vista do autor e o ponto de vista dos personagens? Aqui, costuma-se pensar na distinção entre a voz ‘onisciente’ do narrador em terceira pessoa e a voz ‘parcial’ do personagem, seja ela citada pelo narrador ou assumindo, ela mesma, a função do narrador em primeira pessoa (idem: 19-22); mas para Wood a ficção *funciona*, em grande parte, através da fabricação de distinções variadas entre estas perspectivas e de perspectivas que não se encaixam em tal distinção.

Mais particularmente, o romance passa a funcionar igualmente através da fabricação intencional da ambivalência ou da *indistinção* entre tais pontos de vista. A este respeito, Wood destaca a importância fundamental do “estilo indireto livre”:

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância (idem:25).

Partindo desta brevíssima discussão do estilo indireto livre tal como aparece no romance, importa notar que James Clifford (1998:49-50) aponta para como um estilo, de certa forma bastante próximo, costuma ser empregado na etnografia, que neste caso combina “de forma contínua as afirmações do etnógrafo com as do ou dos informantes”. Só que, em vez de *pôr em questão* a diferença entre o olhar do autor e aquele de um personagem em particular, tal indistinção tende a ocorrer justamente com respeito à *personificação* de uma “perspectiva cultural” como um tipo de “autor generalizado” (idem).

Já no caso do livro de Mestre Russo, o modo mais aparente com que ele apresenta a perspectiva dos múltiplos e variados personagens que aparecem por entre as suas páginas é através do *discurso direto* – através de citações claramente demarcadas da “voz” do autor. Ao mesmo tempo, essas citações são tantas e tão frequentes que, muitas vezes, são postas uma após a outra por várias páginas seguidas antes de voltar à voz de Mestre Russo. Tal estilo de “colagem” leva o texto a ser comparado ao estilo “polifônico” do romance elaborado por Bakhtin, ou a seu equivalente etnográfico tal como “traduzido” por Clifford (1998:49). Mas, como já estipulei, em vez de comparar esse ou aquele estilo etnográfico com o empregado no livro em questão, passo aqui a traçar a apresentação de um personagem em particular.

Passamos, portanto, a citar a primeira vez que este personagem é introduzido e, ele mesmo, citado:

São anos dedicados à Roda Livre, em Duque de Caxias, que fazem com que Humberto Dantas Amaral, o Baba, reclame por sentir na pele esta discriminação: ‘Alunos federados na época não jogavam capoeira na rua, se o fizessem, eram classificados como rebeldes da capoeira, malandros, vadios e etc.’ (Russo, 2005:60).

Aqui, a introdução à frase citada de Baba com a qualificação “reclame por sentir na pele esta discriminação” quebra a convenção etnográfica

de evitar “atribuir crenças, sentimentos e pensamentos aos indivíduos” (Clifford, 1998:50). Mas importa notar como a frase, longe de se colocar na primeira pessoa, individualizando sua fala, apela justamente a uma generalização da experiência de discriminação. Lidos em conjunto, portanto, o texto acima nos leva numa direção parecida ao do “discurso indireto livre” tal como elaborado por Wood, no sentido que põe em questão a diferenciação entre a perspectiva do autor e o do personagem, inserindo ambas numa perspectiva de crítica cultural mais ampla.

Algumas páginas à frente, o mesmo personagem é citado novamente, desta vez sem nenhuma contextualização prévia e identificado como “Mestre Baba”, como um de uma série de depoimentos de capoeiristas que passaram pela Roda Livre de Caxias e que eram adeptos do estilo ‘tradicional’ da Capoeira, a capoeira Angola (idem:71). O que interessa notar aqui é como Baba atribui sua introdução ao Mestre de capoeira Angola com quem passou a treinar – o Mestre Angolinha, com quem, aliás, também aprendi este estilo – à Roda Livre.

A terceira e última vez que a figura de Mestre Baba é destacada no livro, a secção em que aparece, com o subtítulo, “Os equívocos da discriminação”, é tanto precedida quanto seguida por fotos deste capoeirista jogando na Roda Livre. O autor inicia a secção do seguinte modo:

Os idealizadores da Roda Livre devem ter os seus nomes sempre lembrados com carinho e respeito. Estas Expressões, junto a mim, resistiram à retaliações, passando por obstáculos, tais como os equívocos da discriminação por parte da sociedade e por parte de pessoas que viviam no sistema acadêmico da capoeira... (idem:90).

Logo em seguida, segue uma longa citação de Mestre Baba:

Eu fui o primeiro aluno do Grupo Vermelho de Capoeira a romper esta barreira entre academia e a Roda Livre. A minha amizade com os capoeiristas da Roda teve um grande fortalecimento, pois todos os Sábados, quando terminava a roda de capoeira do grupo na academia, eu ia correndo para a Roda Livre (ibidem).

Através do recontar desta experiência singular de Baba quando ainda menino, Mestre Russo também aponta para a *agência* do outro ‘personagem’ principal do livro – a própria Roda Livre de Caxias, que será o sujeito da próxima secção deste ensaio. Mas antes de buscar dar

corpo a este personagem, deixe-me apontar para a razão por trás da minha escolha de Mestre Baba como sujeito exemplar deste ensaio, entre tantos outros personagens-capoeiristas que aparecem no livro.

Para tanto, precisamos voltar a uns 10 anos antes da publicação do livro de Mestre Russo. Voltamo-nos, no caso, a outra forma de roda que aconteceu no segundo andar do Sindicato dos Petroleiros no centro de Rio de Janeiro, onde o grupo de Capoeira Angola ao qual eu pertencia praticava este estilo dito ‘tradicional’ da Capoeira. Voltamo-nos para esta roda menos pelo viés da minha memória do que pelo viés da minha tese de doutorado sobre a Capoeira Angola no Rio de Janeiro. Pois é: bem antes do livro, Baba já era um personagem etnográfico da minha própria escrita. Com este desvio, também busco elaborar um pouco do *fundo* etnográfico contra o qual a *figura* do livro de Mestre Russo de Caxias se destaca – se bem que não é tão simples assim.

No caso, estávamos sentados numa roda – só que não no chão, como seria o caso de uma roda de capoeira (Angola), mas em cadeiras ao redor de uma ‘mesa redonda’ improvisada pelo agrupamento de várias mesinhas de escritório que havia na sala onde praticávamos capoeira três vezes por semana – mesas tipicamente empurradas para os cantos da sala para abrir espaço para treinar ou realizar uma roda. Naquela época (entre 1994 e 1996) e naquela sala cedida pelo sindicato, treinávamos toda segunda e quarta durante duas ou até três horas, e realizávamos uma roda toda sexta – e uma vez por mês, uma ‘roda de rua’ na Praça da Cinelândia. Periodicamente – também uma vez por mês em teoria, um pouco menos na prática – nós substituíamos uma roda de capoeira por uma destas rodas de *leitura*. Se bem que estas ‘rodas’ eram apenas uma versão mais formal das falas que seguiam quase toda aula de capoeira – ‘conversas’ comumente consistindo mais propriamente num monólogo do Mestre, que se estendiam às vezes por mais de uma hora.

Ou seja, tanto a substituição da capoeira pela *papoeira* – como costumávamos brincar – quanto o próprio deslocamento das mesinhas dos cantos da sala para compor a ‘roda’ no seu centro envolviam justamente uma inversão de figura e fundo, na qual o discurso meta-cultural literalmente *tomava o lugar* da prática cultural da qual se falava a respeito ou ao redor. Deste modo, realizávamos um processo de substituição de ‘corpos’ por ‘textos’ semelhante a tal substituição nos ‘nossos’ (nota-se a

mudança do ‘nós’ em questão) textos etnográficos – só que isto aconteceu, no caso, no próprio campo.

Mas aqui, as próprias conversas que se desdobraram nestes momentos também eram capazes se não de reverter tais inversões, pelo menos de tencionar ou *vibrar* as suas frestas e, assim, de permitir *vislumbrar* um ofuscar desses limites. Sem mais contextualização explícita da minha parte, deixe-me passar à ‘transcrição direta’ de uma destas falas, apenas inserindo os nomes dos ‘sujeitos’ em questão – um deles, já familiar. Neste caso, faço uso da ficção objetivista de apresentar a fala em questão pretensamente sem ‘interferência’ da minha parte (além de elisões [...] do ‘ruído’ e alusões à ‘entonação’ do discurso oral), justamente para *mostrar* como a própria fala que segue acaba abalando esta pretensão.

João:

– É o seguinte: a gente tem escolhido alguns textos para fazer esses seminários de leitura. Esses textos têm um objetivo, que é ao mesmo tempo trabalhar e aprofundar a questão da capoeira... a gente entender um pouco mais sobre aquilo que nós estamos praticando, quer dizer, o que nós estamos treinando aqui dentro, e outros textos também, em que se encontra... que nos informam sobre a questão do negro no Brasil, sobre outros aspectos da cultura. E este texto agora, ... que dá uma introdução geral, apesar de ter uns erros, mas dá uma visão da capoeira, comparando a capoeira Angola com Regional...

Daniela:

– Quais são os erros que tem neste texto?

João:

– É porque tem uma parte aqui onde fala que João Grande e João Pequeno foram alunos do mestre Bimba... Sacanagem, né? Eu não sei se isso foi na hora de copiar ou se entendeu errado, mas nenhum desses dois foi aluno do Bimba.

Baba:

– Essa falha, esse tipo de falha ocorre. Quem não conhece direito a história quer falar coisas que não sabe então puxa a imaginação com esse tipo de falha. Isto é normal, a gente não tem que se espantar ... com certas histórias que se *ouve* falar, *ouviu* dizer, não... A gente nunca deve se impressionar com isso, que às vezes as pessoas escrevem certos textos nos jornais, às vezes *até livros*, que não tem nada a ver com a coisa genuinamente da Capoeira Angola. *Não tem a ver*. A gente tem que saber que [...] muita coisa que se tem escrita, *milhões* de livros, simplesmente se você pegar

para ler profundamente, não tem nada a ver com capoeira – o cara não conhece *nada* de Capoeira Angola, ele é um *curioso* que simplesmente sabe falar meia dúzia de palavras de capoeira e tem a cisma de achar que ele sabe – não sabe nada! Eu já presenciei vários contextos dessas pessoas que botam coisas escritas que não têm nada a ver, não *manja* nada, só o que um falou, o outro disse, e alguém concluiu para ele, mas *saber a fundo*, *não sabe*. Eu acho que a gente tem que saber que a consciência da Capoeira Angola, ela tem que ser sempre *lida*, na minha concepção, lida por quem gosta da capoeira, quem tem admiração, quem tem laços, eu não sei, fraternos ou espirituais com a capoeira...

* * *

Voltando-nos para o livro de Mestre Russo através da perspectiva afirmada acima por (atualmente, Mestre) Baba, na medida em que a grande maioria daquele livro consiste em citações das falas e textos de outros praticantes e pesquisadores, ele poderia ser lido como exemplificando justamente o *pior* tipo de texto sobre capoeira – um daqueles ‘milhões’ de livros que apresentam “só o que um falou, o outro disse, e alguém concluiu para ele...”. Ao mesmo tempo, Mestre Russo claramente sabe *falar* bem mais do que “meia dúzia de palavras de capoeira” – mesmo se o seu ‘sotaque’ difere daquele de Baba, por nunca ter ‘se convertido’ num adepto da capoeira Angola. Como escreve Clícea Maria de Almeida num ‘Anexo’ do livro inserido logo depois da Apresentação:

O livro de mestre Russo, mais do que uma obra biográfica e de contextualização da capoeira carioca, é uma mostra do poder de conhecimento que esta cultura permite [...] um conhecimento apreendido pela arte da cabeçada e da rasteira (apud Russo, 2005:14).

Mas é justamente aqui que reside a principal questão a ser elaborada nesta última seção do ensaio: como figurar a relação entre tal conhecimento corporal e a *composição* do livro de Mestre Russo? E importa salientar aqui que a questão é *como figurar*, e não ‘qual é’ tal relação: pois tal relação consiste não num ‘objeto’ ou ‘texto’ a ser interpretado pelo antropólogo como sujeito, mas numa figuração etnográfica e *encorporada* do sujeito antropográfico.

Além do deslocamento constante dos indícios da voz autoral e a sua constante substituição por citações de outros textos e depoimentos das mais variadas fontes, o livro apresenta centenas de personagens de modos bastante distintos, desde a série de ‘rememorações’ dos ancestrais que já comentei, passando por citações e comentários a respeito de Baden Powell, o tropicalismo, a proibição da capoeira, a censura cultural da ditadura militar. Não há nenhuma secção diretamente sobre a presença da mulher na roda, mas há uma secção que conta em primeira pessoa a experiência de uma capoeirista-mulher entrando na Roda Livre pela primeira vez e tocando o berimbau.⁹ Logo após a secção criticando a ‘academização’ da capoeira enquanto um esporte disciplinado, citam-se várias longas passagens tiradas de teses acadêmicas que mencionam a Roda Livre. Para além destas referências tão variadas entremeadas com histórias da roda de rua em si e do envolvimento do autor na mesma, encontra-se, ainda, mais de cem fotos de capoeira e retratos de praticantes que frequentavam a roda – entre elas algumas de minhas fotografias.

Apresentado deste modo, o livro em questão parece até uma caricatura do comentário de Marilyn Strathern (2004:10) que “nestes dias de hoje nem todos os textos ‘se completam’”. Ela continua:

Textos que não se completam são supostamente encontrados nos gêneros pós-modernos que deliberadamente justapõem incomensuráveis narrativas. A constatação que completude é uma retórica em si mesma é incansavelmente exemplificada em colagem, ou coleções que não coletam mas exibem a intratabilidade de elementos díspares. [...] um tipo de acentuação de cortes de eventos percebidos, momentos, impressões. E se os elementos são apresentados como vários re-cortes, eles são inevitavelmente apresentados como partes oriundas de outros tecidos, de partes maiores em algum outro lugar (idem:11).

De fato, encontramos justamente uma colagem fotográfica de 64 retratos de capoeiristas (8 deles de Russo) na página ao lado do Sumá-

⁹ Trata-se, no caso de Gêgê – uma ótima capoeirista com quem eu mesmo já joguei em outras rodas, tanto no Rio quanto nos Estados Unidos. Com respeito a questão da ‘mulher’ no livro, há também outros indícios dispersos pelo livro que no mínimo marcam esta ausência apenas relativa – como uma poucas mulheres que constam nas fotos, ou os comentários aqui e ali da esposa de Russo, que num certo momento diz: “Quando eu conheci o Jonas – Russo – sabia que ele era casado com a capoeira, aceitei ser sua amante e dei a ele dois filhos” (apud Russo, 2005:94).

rio com a longa lista de títulos das 37 secções do livro (!); assim localizada, a colagem poderia bem ser lida tanto como sinédoque quanto como metáfora do livro como um todo, cujas ‘partes’ são apresentadas mais linearmente e literalmente no sumário do lado. Mas, aqui, devemos entrar na ‘roda’ desta comparação que as palavras de Strathern nos convidam a fazer com o livro de Mestre Russo com bastante precaução, contestando a crítica que implicam. Primeiro, o livro de mestre Russo certamente não foi escrito como um exemplar da literatura ‘pós-moderna’ – em que tal forma experimental de composição tornou-se uma certa convenção. Segundo, este livro, enquanto forma particular de colagem, é menos dirigido a um leitor qualquer que às pessoas que já têm alguma ligação ‘fraternal’ ou ‘espiritual’ com a Capoeira (como dizia Baba acima) – não é por acaso que Mestre Russo costuma vender o seu livro justamente nas rodas que frequenta; deste modo, o conhecimento incorporado destes leitores já deve ajudar a ‘saltar’ entre as citações apresentados no texto, sem maiores explicações ou a constante presença de uma voz em terceira pessoa para interligar tais ‘fragmentos’. E terceiro, eu diria que as ‘incomensuráveis narrativas’ deste livro, mais do que ‘deliberadas’, são *improvisadas* – ou pelo menos, seu modo de textualização apela à natureza improvisada do jogo de capoeira e, mais particularmente, da Roda Livre.

Para *dar corpo* a esta última afirmação, passo às palavras de Mestre Rogério, velho “companheiro de batalha” de Russo, cuja voz aparece várias vezes no livro:

Eu acho uma situação interessante com relação a nossa saída da academia do Mestre Barbosa, que foi um racha, e essa dissidência não virou um grupo de salão, mas virou um grupo de rua, que é um sistema livre de se organizar... [E]ncontramos uma situação que não tinha leis determinadas, mas existia a Lei, cada um a trazia, sabia o que tinha que ser feito na roda de capoeira e cada um trazia o seu pedaço... e não existia, na verdade, na época, uma pessoa que dissesse ‘é assim’; (...) Não havia um Mestre entre nós, mas todos nós nos orientávamos em fazer a capoeira (apud Russo, 2005:63).

Note-se, de passagem, o aspecto um tanto radical de tal afirmação no contexto da capoeira, considerando a quase obrigatoriedade de haver um Mestre, segundo tantos Mestres e praticantes para os quais não haver um Mestre costuma ser associado a uma renúncia à própria ‘tradição’

dessa arte. Mas, neste caso, foi justamente um ato de dissidência com um tal Mestre que levou à formação desta roda de Duque de Caxias, que se tornou, por sua vez, a roda certamente mais ‘tradicional’ no Rio de Janeiro, em grande parte por ter durado ou ‘resistido’ tanto tempo sem ‘pertencer’ a ninguém – o próprio Russo faz questão de ser chamado de ‘zelador’ (ao invés de ‘Mestre’) da Roda Livre. E foi esta própria roda de rua – como testemunham vários dos ‘idealizadores’ ou ‘Expressões’ da Roda Livre – que eventualmente passou a ‘formar’ seus mais antigos participantes como reconhecidos ‘Mestres’.

Mas a descrição de Rogério faz algo mais do que apontar para a singularidade da ‘história de vida’ da Roda Livre. Quando lido como sinédoque e metáfora do próprio texto em que é inserido, sugere que Mestre Russo incorporou algo da ‘forma livre’ de expressão implicada naquela roda na própria composição de seu livro – assim como no devir de sua própria vida, como já discuti. Mais (ou menos) do que implicar várias outras ‘partes’ cortadas de outros lugares, e, deste modo, uma coleção de fragmentos que “não se completam” (Strathern, 2004: 10), as variadas partes e igualmente variados personagens dos quais o livro é composto implicam um *constante movimento de recomposição*, assim como cada componente “trazia o seu pedaço” que contribuía ao mesmo tempo à ‘Lei’ da composição da roda. E quando o livro de Mestre Russo é lido desta forma, como não só descrevendo ou referindo-se ao jogo improvisado da Roda Livre, mas *incorporando* sua forma livre no próprio fluir do texto, *saltando* entre as partes das quais é composto, tal perspectiva envolve uma inversão de figura e fundo. Essa é uma inversão semelhante – mesmo se em sentido reverso – àquela da roda de leitura de 10 anos antes, que periodicamente substituía a nossa roda de capoeira no espaço improvisado na sede do sindicato dos petroleiros. Quando figurada neste sentido, ressaltando o movimento “encorporado” que anima o desdobrar do texto, é a própria Roda Livre – que não por acaso é quase sempre referida no livro de Mestre Russo com letras maiúsculas, assim como um nome próprio – que se torna o principal outro *sujeito ativo* (ver acima, Wagner, 2001) do livro em questão, além de seu autor.

Por mais que tal leitura possa ir contra o sentido comum da noção de ‘sujeito’ como envolvendo seres humanos, tomar a própria Roda Livre como *sujeito* do livro corre o risco de ser associado justamente

à convenção etnográfica, já *demasiada* familiar, de se referir ao ‘ponto de vista do nativo’ – a própria perspectiva ‘cultural’ – como um ‘sujeito generalizado’ que representa e *toma o lugar dos* variados pontos de vista e ‘nativos’ em questão. Portanto, é fundamental aqui não só afirmar que “uma ‘cultura’ é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções” (Clifford, 1998:49), mas ativamente ressaltar as *tensões* envolvidas nesta confluência de forças, formas e facções no próprio tecer da escrita. O ‘sujeito’ em questão deve igualmente manter – e não resolver – a tensão entre a perspectiva do autor e aquelas dos personagens que povoam seu texto. Neste sentido, a Roda Livre, enquanto o outro ‘personagem’ principal do livro além daquele do próprio autor, deve ‘funcionar’ no escrever etnográfico de modo semelhante ao *discurso indireto livre* na ficção, tal como elaborado por Wood (2011) e discutido na secção anterior: “Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo em que chama atenção para a distância” (idem:25).

Portanto, no caso do livro de Mestre Russo, ler a própria Roda Livre como *sujeito* deste escrever implica tomá-lo como uma encarnação móvel (e não generalizada) dos múltiplos *intercessores* que intervêm entre o autor e seu texto – os ‘personagens reais’, como Mestre Baba e tantos outros, que povoam tanto a roda quanto o texto, colocando esta própria relação em movimento, e deste modo “levando o texto em múltiplas direções, moldando-o, e contribuindo para a sua criação – que é igualmente deles mesmos” (Pandolfo, 1997:4).¹⁰

Ao mesmo tempo, se levamos em conta que o próprio Mestre Russo é comumente descrito como a personificação de um “estilo livre” (Mestre Rogério apud Russo, 2005:71) de jogar a capoeira e de lidar com outros capoeiristas, a Roda Livre também poderia ser pensada como a “ex-personificação” – um modo de ver que “leva a perspectiva para fora da pessoa” (Wagner, 2010b:XI) – do estilo de seu “zelador” e autor, ao disseminar esta perspectiva entre outros praticantes.

¹⁰ Sobre o conceito de “intercessores” como intervindo no discurso filosófico, veja Deleuze (2005:284-285), e veja também a discussão de Gonçalves e Head (2009:21-22) sobre sua possível relevância para conceituações da etnografia.

Finalizando esta reflexão, chegamos à seguinte questão: Se o livro de Mestre Russo for assim lido como um relato *móvel* – mas tudo menos linear – e *dançante* – mas também marcado por conflitos – da “história da vida” da Roda Livre, então como é que tal vida narrada se relaciona com nossa “história de vida” do sujeito antropográfico? Ou seja, como pensá-los em conjunto, como um sujeito mais propriamente *relacional*, sem buscar ‘resolver’ a relação? Aqui, importa primeiro salientar que o próprio *trabalho* antropológico, de modo geral, também envolve um ‘jogo’:

Um antropólogo denomina a situação que ele está estudando como ‘cultura’ antes de mais nada para poder *compreendê-la* em termos familiares. [...] É uma espécie de jogo, se quisermos – um jogo de fingir que as ideias e convenções de outros povos são as mesmas (num sentido mais ou menos geral) que as nossas para ver o que acontece quando ‘jogamos’ com’ nossos próprios conceitos por intermédio das vidas e ações dos outros (Wagner, 2010a:39).

Se o jogo antropológico tal como figurado aqui envolve o conceito de cultura, o uso do conceito ‘cultura’ poderia ser substituído por ‘sujeito’ na citação acima. Tal substituição é capaz de modificar sutilmente o jogo em questão, desde que entendamos o conceito de sujeito aqui como questionando a generalização implicada no conceito de cultura – e desde que ponhamos em questão a própria generalização do ‘sujeito’ em questão, como algo *outro* do que um ‘indivíduo’ pretensamente universal. Mas, de todo modo, ao deslocar este jogo mais especificamente à questão do *escrever* da antropologia, corremos o risco justamente de perder de vista o aspecto *improvisado* do jogo em questão. Pois, o sujeito relacional, tal como elaborado pelo viés de Wagner, não escapa da limitação já estipulada por Clifford (1998) com respeito à antropologia “dialógica”: por mais que se pretenda ir além da autorreferência, incorporando o ‘outro’ como interlocutor ou – neste caso – como parte constitutiva da relação em questão, ambos são sujeitos, afinal, ao “fato inescapável da textualização” (idem: 46).

Mas, no nosso caso, ao estender o ‘sujeito’ da antropografia para a “antropografia” do sujeito, a leitura do livro de Mestre Russo é capaz de constituir um caso teste tanto para ‘etnografar’ a vida implicada naquele texto quanto para ‘biografar’ a vida da etnografia – a sua vitalidade como gênero móvel e mutante. No caso considerado aqui, sugiro que a relação entre uma e outra espécie de ‘vida’ é uma função do duplo movimento

entre o sentido do movimento e o movimento do sentido que ambas implicam de modos distintos. Ou, pelo menos, é através desta figuração cinestética que busquei traçar o esboço de uma resposta às perguntas estipuladas no início deste ensaio a respeito da relação entre etnografia e biografia. Ou seja, aquele livro oferece não uma resposta, mas um certo *modo de responder* àquelas questões: no caso, de pensar a relação entre etnografia e biografia em termos do próprio movimento de aproximação e distanciamento entre ambas, *uma entrando no ‘jogo’ da outra* – seja etnografando a ‘vida’, seja biografando o ‘outro’. Deste modo, ao fazer uso do “jogo improvisado” da capoeira – e o da própria antropologia – não como o ‘objeto’ mas como o fundo relacional do escrever deste ensaio, busquei traçar uma certa *antropografia* dos sujeitos que aparecem nas frestas desta relação.

Mas aqui termino este ensaio com um exemplo mais pessoalizado do sujeito relacional embutido no movimento entre biografia e etnografia. Voltamos, no caso, para uma foto daquele outro personagem do livro e deste ensaio, o (Mestre) Baba. No livro, a foto em questão segue logo depois da citação sobre como, quando iniciante na capoeira, ele costumava ir correndo da academia para a Roda Livre para jogar com seus novos amigos. Abaixo da foto dele jogando – que envolve justamente o movimento de entrada na roda ao ‘pé do berimbau’, um olhando atentamente para o outro ao iniciar um ‘rolê’ para dentro da roda – segue a seguinte legenda:

Mestre Baba ao pé do berimbau com o menino engraxate, que frequentava a Roda Livre e hoje não frequenta mais. Por onde andará? (Russo, 2005:90).

Logo depois desta foto legendada, segue o comentário de Mestre Russo (idem: 90-1):

Para parte de uma sociedade elitizada aquele menino não é ninguém, mas para as pessoas que cercam a Roda Livre de carinho e admiração para os seus personagens, aquele menino é muito importante, pois lá – na roda – teve seus momentos de glória onde foi aplaudido, com merecido reconhecimento de sua habilidade dentro da situação de jogo.

No lugar de ‘citar’ a própria imagem fotográfica de que estes comentários tratam, ou de segui-los com meus próprios comentários, termino

com outra foto, de minha autoria. Esta foto também mostra o Baba entrando na roda ao pé do berimbau, só que com outro 'menino' – um *outro* que neste caso já não era menino, conhecido no mundo da capoeira como *Urubu*, que eventualmente tornar-se-ia o meu próprio Mestre por um bom tempo (e tempos bons).

Por onde andarão?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1974). *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- BATESON, Gregory (1972). "A Theory of Play and Fantasy", in: *Steps to an Ecology of the Mind*. New York: Chandler Publishing.
- BUCK-MORSS (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press.
- CLIFFORD, James (1998). "Sobre a autoridade etnográfica", in: GONÇALVES, José Reginaldo (org.). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- _____. e MARCUS, George (orgs.) (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- CRAPANZANO, Vincent (1991). "Diálogo", in: *Anuário Antropológico*, n.88: 59-80.
- _____. (1980). *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press.
- CSORDAS, Thomas (1990). "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", in: *Ethos*, v. 18, n. 1: 5-47.
- DECÂNIO, Ângelo (1996). *A herança de Pastinha*. Manuscrito.
- DELEUZE, Gilles (2005). *A imagem-tempo*. Col. *Cinema*, v.2. São Paulo: Brasiliense.
- DUMONT, Jean-Paul (1986). "Prologue to Ethnography or Prolegomena to Anthropography", in: *Ethos*, v. 14, n. 4: 344-365.
- _____. (1978). *The Headman and I: Ambiguity and Ambivalence in the Fieldworking Experience*. Austin: University of Austin Press.
- DWYER, Kevin (1982). *Moroccan Dialogues: Anthropology in Question*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FERNANDEZ, James (1985). "Exploded Worlds – Text as a Metaphor for Ethnography", in: *Dialectical Anthropology*, v. 10: 15-27.
- GEERTZ, Clifford (1973). "Deep play: Notes on the Balinese Cockfight", in: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- GONÇALVES, Marco Antônio; e HEAD, Scott (2009). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7letras.
- HEAD, Scott (2004). *Danced Fight, Divided City: Figuring the Space Between*. Tese de doutorado, University of Texas at Austin.
- INGOLD, Tim (2007). *Lines: A Brief History*. London: Routledge.
- JACKSON, Michael (1989). *Paths Towards a Clearing*. Bloomington: Indiana University Press.
- KAPFERER, Bruce (1988). "The Anthropologist as Hero: Three Exponents of Postmodernist Anthropology", in: *Critique of Anthropology*, v.8, n.2: 77-104.
- LOCK, Margaret (1993). "Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge", in: *Annual Review of Anthropology*, v. 22: 133-55.
- ORTNER, Sherry (2007). "Subjetividade e crítica cultural", in: *Horizontes Antropológicos*, v.13, n.28: 375-405.
- PANDOLFO, Stefania (1997). *Impasse of the Angels: Scenes from a Moroccan Space of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- PASTINHA, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha) (1988). *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- RABINOW, Paul (1977). *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press.
- RICOEUR, Paul (1971). "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text", in: *Social Research*, v.38, n.3: 73-101.
- RUSO de Caxias, Mestre (2005). *Capoeiragem: Expressões da Roda Livre*. Rio de Janeiro: Impresso.
- STRATHERN, Marilyn (2004). *Partial Connections*. Savage, MA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- TAUSSIG, Michael (2009). "What do Drawings Want?", in: *Culture, Theory & Critique*, v.50, ns.2-3: 263-274.
- TEDLOCK, Dennis (1983). *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TRINH Minh-ha (1989). *Woman, Native, Other*. Bloomington: Indiana University Press.
- TURNER, Victor (2005). *Floresta de símbolos: Aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Editora da UFF.
- VIVEIROS de Castro, Eduardo (2000). "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio", in: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34.

- WAGNER, Roy (1981). *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (2001). *An Anthropology of the Subject*. Berkeley: University of California Press.
- _____. (2010a). *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (2010b). *Coyote Anthropology*. Lincoln, NB: Nebraska University Press.
- WOOD, James (2011). *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify.

Mr. Catra: cultura, criatividade e individualidade no Funk Carioca

Mylene Mizrahi

Neste capítulo¹¹ problematizarei a pessoa do artista criador a partir de uma tensão entre o indivíduo e a sociedade, a cultura e a personalidade. Farei isso ao acompanhar as lógicas criativas que regem um cantor de Funk Carioca, Mr. Catra, procurando mostrá-lo como simultaneamente exemplar e singular do ritmo musical. Assim, se trataremos para o primeiro plano o artista com o objetivo de mostrar a sua especificidade artística, seguiremos por um movimento que alterna emersão e imersão. Em alguns momentos, Mr. Catra será a figura a se destacar do fundo que nos concede o Funk. Em outros, Mr. Catra submerge e vemos a sua unicidade como passível de ser apreendida como mais um elemento de um fundo Funk comum. Tomaremos como pistas para o nosso argumento três elaborações que a fala nativa nos permite e que nos remetem a discussões clássicas da teoria antropológica, possibilitando-nos reconceitualizá-las.

A primeira delas diz respeito à própria concepção de sociedade que rege os agentes Funk, dando-lhe um sentido durkheimiano. É recorrente em suas falas fazer referência à sociedade envolvente ou à sociedade formal como “a sociedade”, indicando uma coisificação da mesma e dando-lhe um caráter de exterioridade. Esta conceptualização da sociedade formal é utilizada pelo sujeito criativo Funk menos para mostrar como esta mesma sociedade formal se impõe ao indivíduo e mais no intuito de

¹¹ Este capítulo deriva de uma parcela da discussão que empreendi em minha tese de doutorado. A pesquisa de campo se deu entre maio de 2007 e dezembro de 2008, e foi realizada a partir da rede de relações familiares, de amizade e profissionais do cantor de Funk Carioca Mr. Catra.

evidenciar como é possível ultrapassá-la como força coercitiva. A objetivação da sociedade formal enquanto coisa cumpre o papel de uma escolha que permite ao artista Funk não fazer parte dela e participar da mesma apenas parcialmente. Esta concepção de sociedade como exterior ao coletivo, por sua vez, informa igualmente a habilidade que os sujeitos criativos Funk possuem na manipulação das relações com os de fora, de modo a atualizar a relação simultaneamente dependente e independente da sociedade com que o Funk se constrói.

A segunda pista que tomamos para seguir nosso argumento deriva desta primeira e trata das relações de continuidade que as cômicas paródias musicais de Mr. Catra possuem com os chamados *Proibições*, as músicas cujas letras narram os embates entre a polícia e os bandidos ou entre diferentes facções de bandidos. O que nos interessa reter é o fato de o Proibido operar a partir de uma lógica da disputa com o de fora, com o outro, sendo nesse sentido fortemente marcado pela relação com a alteridade. Mas esse outro presente nestas mesmas músicas proibidas – a terminologia contém o próprio fato de que muitas destas narrativas tratam de ações ilegais – pode ser também a própria sociedade oficial, que surge objetificada pelos objetos materiais, ou os bens de consumo e suas *griffes*, que são incorporadas pelo sujeito que narra, de modo a constituir esse próprio mundo proibido. Essa “sociedade” pouco inclusiva é tematizada explicitamente pelos Funk Proibidos, alimenta a Putaria – as músicas de conteúdo erótico e muitas vezes explícito – e será tematizada de modo mais ambíguo por Mr. Catra através de suas paródias musicais. Refazer este percurso nos permitirá notar que a estética Funk se engendra a partir de uma lógica e de uma retórica do englobamento do seu contrário que na prática não se concretiza.

Mas se a primeira pista nos conduz a Durkheim (1999) e a segunda a Dumont (1992), a terceira nos permitirá problematizar a própria noção de cultura, de um modo muito próprio a Sapir (1949). Catra é um artista Funk que se define enquanto tal e que possui uma plasticidade musical e artística que lhe permite cantar os mais variados ritmos musicais, como hip hop, rock, MPB, samba, reggae. Então, ao lhe perguntar porque se define como funkeiro, a sua resposta é certa. Argumenta que o Funk foi a “cultura” que ele “abraçou”, por esta lhe conceder espaço para “alte-

rá-la”, bem aos moldes da dinâmica que viabiliza a constituição de uma “cultura autêntica” e a pessoa individual que lhe corresponde.

Nas próximas seções procurarei dar conta desta tensão entre parte e todo através de diferentes passagens etnográficas, buscando mostrar como os três aspectos evidenciados acima perduram tanto na pessoa individual como em uma cultura Funk, ainda que de modos diferenciais.

ALTERANDO A CULTURA

Iniciaria a minha argumentação a partir justamente de um Funk Proibido, procurando notar como ele já nos conduz ao aspecto subversivo que o riso assumirá nas paródias musicais de Mr. Catra, que serão mais propriamente analisadas adiante. A versão da música que apresento é de uma gravação ao vivo, e o MC que ‘puxa’ a letra faz uma pequena introdução.

[Essa daqui é pros cinco sete do bagulho, *tá* ligado? Os moleke boladão que vai lá fora *buscá*. Lá no Centro, lá onde o couro come e ninguém vê, *tá* ligado?].

Bolado à vera, maior resignação
Ontem eu tava durinho
Hoje *tô* chei de milhão
Por que?

Se é pá roubar, irmão
Não deixe pra depois
A Mangueira é cinco sete
Cinco sete é vinte dois

Bolado à vera, maior resignação
Ontem eu tava durinho
Hoje? Chei de milhão

Se é pá roubar, limpo
Eu não deixo pra depois
CDD é um cinco sete
E o Mangueirão é vinte dois

Civic, Honda, trago Audi, S10
Osklen, Cyclone, ando de Nike nos pés
Aquele Citröen Brasil que é demais

Cinco sete boladão, só anda de boné pra trás

O cinco sete não dá boi para ninguém
Falcon, quinhentas, tem CB também
Tu tá ligado, e não fica de bobeira
Com carro importado aqui no Morro da Mangueira

Se vacilar, sangue, você não vai ter nada
Tu vai ficar enterradinho lá na pedra
Aí maluco, ninguém vai mais te ver
Foi o cinco sete que baleou você...¹²

O MC ‘puxador’ chama então Mr. Catra para fazer uma participação, pedindo a ele para “*mandá* o refrão”. Dono de uma voz rouca e melódica e que graças à sua peculiaridade faz interessante contraste com outras vozes Funk, Mr. Catra faz sua participação entremeada por risos e gargalhadas, e em sua voz pode se apreender o tom jocoso de sua performance. Ele canta,

Civic Honda [ha, ha, ha]
Civic Honda...
Humildemente...

A minha boca é sinistra
Vende vários papéis [ééééé]
Humildemente
De 5 e de 10

Humildemente, eu vou dá um papo
Preste muita atenção
Eu vou dá uma ideia
Só pros bondes de ladrão

O bonde é sinistro
Com... ninguém se mete
Já falei
É o Bonde do cinco sete

Humildemente na onda
Eu vou *falá* pra você [ha, ha, ha]

¹² Cinco sete, um cinco sete e vinte dois são, respectivamente, referências aos artigos do código penal que concernem os crimes culposos de trânsito, o roubo envolvendo violência ou impossibilidade de reação e o crime de coação irresistível e obediência hierárquica.

A gente sai *pa* pista pode *crê*

O bagulho fica sério
Ha! Não dá não
A gente rouba burguês
Gaúcho e rouba patrão

Na rua é a gente que manda
Tu sabe como é que é
O bagulho é disposição
No nosso bonde não cola *mané*, então
Civic Honda, trago Audi S10...

(falando apenas, sem cantar)
Vou te dizer humildemente
Meu Nike tá no pé
Baseado na boca
Humildemente? Uísque e Red Bull...¹³

Mr. Catra introduz o riso, até então ausente em outras músicas de Funk Proibido. Introduz ainda a figura do patrão e do burguês, que representam “a sociedade” à qual o artista e o Funk se opõem de modo ambíguo, conectivo. Catra pode ainda se referir a esta sociedade envolvente como “sociedade escrota” ou “sociedade hipócrita”.

Mr. Catra já foi um dos nomes mais representativos do Funk Proibido, em uma época em que, me conta, havia “ideologia envolvida, ideologia do coletivo”, e ser MC de Proibido era um “estilo de vida”.

Nunca deixei de cantar Proibido, só que eu sempre cantei Proibido com ideologia, então eu não cantava Proibido, cantava um canto revolucionário. Hoje eu sei que eu nunca cantei Proibido, eu sempre cantei Revolucionário, Funk Revolucionário.

Pergunto-lhe então o que o levou a “abraçar esta causa”, já que Wagner, como é chamado no ambiente familiar, não teve uma infância dura, nem passou por privações. Ele me diz que foi a sua “cor” e a sua “fisionomia” que o levaram a buscar uma outra vida. Este “ponto de vista” que o corpo lhe concede parece-me uma chave importante, especial-

¹³ ¹⁵⁷ *Mangueira*, com Mr. Catra e outros. “Uísque e Red Bull” refere-se a uma bebida excitante e estimulante, bastante consumida entre os funkeiros e resultante da mistura da bebida de origem escocesa com alguma bebida energética, cuja marca mais conhecida é a Red Bull.

mente porque questões de cor raramente são mencionadas. Catra elabora a “perspectiva do corpo” de um modo que desloca a discussão das questões de “raça”, como categoria de pensamento socioantropológico, promovendo a sua desessencialização. Como ele diz, “estamos nos anos 2000” e não será mais através de um discurso explícito da denúncia que se chamará atenção para as discriminações que a cor da pele gera.

É muito interessante observar como Catra explicita a possibilidade que a “cultura” Funk lhe concede de ele se fazer através dela ao mesmo tempo que o permite “alterá-la”, como na passagem dessa conversa que tivemos em sua casa:

Vou falá legal. Eu me considero funkeiro. É o som que me lançou, foi o som com que me identifiquei, é a cultura que eu alterei, que eu tenho liberdade para mexer. Do beat, até a dança, até as levadas, até o flow (...) Foi a cultura que me abraçou, que me adotou. E se hoje eu tenho alguma coisa é graças ao Funk. (...) É a minha cultura de verdade, porque eu faço do meu jeito, do jeito que eu quero fazer. Do jeito que a minha cultura me aceita. Porque a minha referência no Funk sou eu mesmo. Escolhi [o Funk] em primeiro lugar porque é o lance mais autêntico pra se fazer. Eu sabia que se eu fosse alguém dentro desta cultura eu não seria mais outro. Eu seria alguém. Se eu fosse alguém na cultura do samba, eu seria mais um do samba; do rock, eu seria mais um do rock; do rap, eu seria mais um do rap. Você não tem espaço para sobressair. Não tem como inventar um samba novo, um rock novo.

E quando lhe pergunto porque não escolheu ser “playboy”, ele diz:¹⁴

É mais maneiro ser funkeiro. Porque [sendo] playboy, você só é playboy. [Sendo] funkeiro você é ídolo. É melhor você dançar conforme a música, ou você fazer a música pra *você* dançar?

Não é que Catra não tenha sido “playboy”, mas ser funkeiro lhe permitiu ser “playboy” ao seu jeito. Um “playboy gangster”, como ele disse.

Catra confunde, subverte os papéis. Se ele é “playboy”, cantará em nome da favela, mostrando que “favela também é arte”, levando “cultura” para as favelas.¹⁵ Seu “tráfico”, como ele afirmou na música *Sebá*, “é cul-

¹⁴ *Playboy* é uma categoria nativa ampla que significa o jovem de classe média mimado, criado sem ter que enfrentar dificuldades financeiras e exterior ao universo da favela.

¹⁵ *Favela também é arte*, de Dr. Rocha e Mr. Catra.

tural” e seu “movimento é político-social”. A possibilidade que a história pessoal deste artista oferece, como a de assumir tão diferentes pontos de vista, permitirá a ele fazer pontes entre mundos, pinçando daqueles pelos quais circula os símbolos com os quais jogará, manipulará, conectando mundos supostamente não comunicáveis.

Catra é filho de uma empregada doméstica e foi simultaneamente criado por ela e por seu patrão, Edgar, que criou Catra junto a seus outros filhos biológicos. Catra é negro e Edgar é branco, mas um branco que é “mais preto do que muito preto”, de acordo com a descrição de Catra. A partir de sua criação, faz do trânsito entre diferentes mundos condição de sua pessoa. Se foi criado em uma residência de classe média-alta no Alto da Boa Vista, se aproxima em sua juventude da favela, mais especificamente do Morro do Borel, na Tijuca, e estabelece assim um ir e vir entre morro e asfalto, entre sociedade formal e informal. É a partir de sua convivência com a ilegalidade que Catra se torna artista, profissionalizando-se definitivamente ao cantar as músicas Funk Proibido, que enalteciam os nomes dos chefes do tráfico de entorpecentes. Portanto, ele não faz o movimento óbvio contido na ideia já incorporada ao senso comum de que a arte “liberta” ou contribui para a “conversão” à vida certa. É na convivência com a criminalidade que Catra encontra seu caminho na arte. Foi isto que seu pai Edgar lhe ensinou a fazer, misturas e mediações de um modo que, acredita Catra, é mais próprio ao negro. Daí seu pai ser “mais preto do que muito preto”, pois possui, como poucos, as habilidades necessárias à empreitada da mediação.¹⁶

É a partir da integração entre mente e corpo que Tim Ingold (2000) define o conceito de *skill*, habilidade – uma “forma de conhecimento” e uma “forma de práxis” [*form of practice*] –, postulando que “habilidade [*skill*] não pode ser vista simplesmente como uma técnica do corpo (Ingold 2000:352), mas como uma propriedade “do campo total de relações constituído pela presença do organismo-pessoa, indissolúvel-

¹⁶ Mr. Catra a um certo modo faz coro com Gates Jr. (1988), que se centra em mitos da tradição negra, especialmente aqueles que envolvem dois *tricksters* de sua produção literária, para eliciar a ambiguidade e a mediação como características da tradição vernacular negra. Ou, como nota Herschmann (2000), os funkeiros possuem uma “sofisticada capacidade de ambiguidade, justaposição e ironia” que eles parecem mesmo “cultivar” (Herschmann 2000:114).

mente corpo e mente, em um ricamente estruturado ambiente” (Ingold, 2000:353).

A partir do estudo das comunidades de caçadores e coletores, o autor desfaz as separações entre tecnologia, técnica e meio ambiente, nestes incluídos as relações sociais, de um modo que me remete ao Funk, resultado de habilidades que tanto produzem a música e a definem estilisticamente como conduzem à vida em sociedade.

O sucesso de seu modo de vida depende de suas possessões de finas habilidades sensíveis de percepção e ação. Ainda assim, como propriedades de pessoas, desenvolvidas no contexto de seu envolvimento com outras pessoas ou agências pessoa-similares [*person-like agencies*] no meio ambiente, as habilidades técnicas são em si constituídas dentro da matriz de relações sociais (Ingold 2000:289).

O Funk revela como a arte é expressiva do que Gregory Bateson (1973) chamou de “graça” ou “integração psíquica”, localizáveis não em seu aspecto representacional, mas na “informação psíquica” implícita em seu “estilo, materiais, composição, ritmo, habilidade” (Bateson 1973:236).

Catra diz que desde “moleque”, com cerca de onze anos, sabia que seria músico. E foi na escola que montou sua primeira banda, de rock, que se chamou “O Beco”. O rock era para Catra “a cultura mais maneira do Brasil”. “Escutava tudo” e “gastava muito dinheiro com discos”: “Ojerizah, Picassos Falsos, Biquini Cavado, Ultraje a Rigor, RPM, Ira, Garotos Podres, Replicantes, As Mercenárias, Kid Abelha, Lobão”.

Mais tarde ele formou o grupo de hip-hop “O Contexto”. E depois, continua, “o Funk veio e me adotou”. Foi através do MC Duda do Borel, a quem conhecia “desde criança” da área onde ambos viviam, que Catra chegou ao Funk. Duda desfez a dupla de MCs que formava com William, e “ofereceu” o Funk. Formaram, com outros músicos, o grupo Caravana do Borel, que durou pouco tempo.

Gosto de cantar pros manos
Muita gente não sabia
É no Morro do Borel que eu faço
Rap na marizia

E na Indiana, shock

No prédio Maracá
Quando eu rolo pra você Ratinho
Rola para mim

Não é melhor e nem pior
Não temos pena, não temos dó
É lá de Pernambuco, é o bom
É da Cabrobó

Hey, lá, hey lá...
No Morro do Borel
Chapadão na rua São Miguel e na Conde Bonfim
Formiga, Usina e Catrambi

Se liga de processo
Esse rap está demais
Como diz o Pensador que veio
Com o cachimbo da paz

E continua a queimação
O *half* vai rolando na minha mão
Depois que eu torrar
Eu canto para os irmão

Hey, lá, hey lá...
No Morro do Borel
Chapadão na rua São Miguel e na Conde Bonfim
Formiga, Usina e Catrambi

Um alô para os funkeiros
E orgulho em ser negro
Foi no Morro da Barão
Que eu conheci o ouro preto

Termino esse rap, shock
Pois chapadão eu refleti
Sou do Morro do Borel
Sou eu Duda MC

Hey, lá, hey lá...
No Moro do Borel
Chapadão na rua São Miguel e na Conde Bonfim
Formiga, Usina e Catrambi¹⁷

17 Rap da marizia, Mr. Catra e Duda do Borel.

O DUPLO SENTIDO E AS PARÓDIAS MUSICAIS

As músicas de *Putaria* de Catra nunca foram explícitas, mas sempre primaram por certa gaiatice e humor, além do uso do duplo-sentido. Ratinho, o DJ da “firma”, especializado no duplo-sentido, diz que a eficácia do dispositivo está no fato de só ver maldade nestas músicas quem já tem “a maldade” dentro de si, já tem conhecimento sobre elas, permitindo falar de modo velado o que de outra maneira não seria aceito socialmente. Com as músicas de Proibido “sufocadas” pela polícia, a *Putaria* surge como alternativa para os MCs, como Mr. Catra declara ao início da gravação ao vivo de uma de suas músicas.¹⁸

Na maior diplomacia, na maior diplomacia, tá brabo da gente cantar Proibidão, mas liberaram a Putaaaaariaaaaa!

Diplomaticamente, Catra carregará no duplo-sentido e no riso de maneira a imprimir certa sutileza a suas produções, como nos versos abaixo em que ele *fala da conquista de um modo não convencional de relação sexual* através da analogia que faz entre o piscar dos olhos, o consentimento feito pela parceira e o movimento do orifício anal.

Rebolando até o chão
Rebolando até o chão

A gente só invade
Depois que a gata pisca
Bum bum não se pede
Bum bum se conquista¹⁹

Ou da forma como se refere à genitália feminina e seus efeitos sobre o masculino, entremeando por gargalhadas a sua narrativa.

Gatinha assim você me assusta

18 Outros cantores representativos do Proibido foram gradualmente abandonando o subgênero, ou ao menos introduziram novos elementos ao seu repertório “neurótico”. O vociferante MC Frank passou a se fazer acompanhar pela dançarina Mulher Melão, cujo nome artístico homenageia o tamanho das próteses de silicone que moldam os seus seios. A MC Sabrina, antes conhecida como Sabrina da Provi e que durante minha pesquisa de mestrado eletrizava o público em suas performances com a ode que fazia à facção que controla o Morro da Providência, sua localidade de origem, investiu no Melody, através de parcerias com o MC Buchecha e com o MC Marcinho, e gravou músicas de *Putaria*.

19 *Bum bum não se pede*, de Mr. Catra.

Com o seu capu de fusca
Gatinha assim você me assusta [que delícia]
Com o seu capu de fusca

Aparada e limpinha
Coisa linda de se ver
Abre a tampa da fusqueta
Que eu faço você gemer

Triângulo do biquíni
Me deixou taradão
Tava úmida e quentinha
Batendo palma na minha mão

Eu me assustei
Mas tava preparado
Parecia um bolo
Aquele nêgo azul inchado

Movimento pélvico
Cara de sapeca
Me deixou louco eu não sou sapo
Mas me amarro em perereca

A moral do motivo
Toda peça se encaixa
Mexo no capu da fusqueta
Enquanto você passa a marcha

Gatinha assim você me assusta
Com o seu capu de fusca [que delícia]
Gatinha assim você me assusta
Com o seu capu de fusca [que delícia]²⁰

Além do duplo-sentido, Mr. Catra inserirá a “cultura” na *Putaria* através de paródias musicais. Conta-me, com voz de quem se diverte, que muitas vezes a escolha da música a ser mimetizada é aleatória, podendo ocorrer quando está escutando o rádio. Mas diz que tem especial preferência pelos “clássicos da cultura” de modo a, fiel à sua ideia de trânsito cultural, “ensinar música” àqueles que não a conhecem. Pois, ainda que

20 *Capu de Fusca*, de Mr. Catra

desconheçam, “já escutaram a melodia” e “tão ligado que aquela versão não é a verdadeira”.

É aí que chega a hora da cultura. A pessoa vai procurar um Tom Jobim, que a pessoa vai procurar um Tim Maia, que a pessoa vai procurar saber o quê que é, *tá ligado?* E o funkeiro tem muito disso. O funkeiro curte um som que ninguém imagina.

Mr. Catra já fez paródias de músicas de Vinícius de Moraes, Legião Urbana, Biquíni Cavado, Alceu Valença, Vanessa da Matta, Kiko Zambianchi, Chiclete com Banana. De alguns ele gosta mais, de outros menos, de modo que algumas paródias surgem como homenagens, outras como deboche, ainda que em ambos os casos a crítica cultural esteja presente.

Já na metade de sua performance, Catra frequentemente avisa, em um tom sutilmente jocoso, capaz de confundir aquele que o escuta pela primeira vez:

De agora em diante é só cultura, é só MPB. Chega de Funk. Funk é tráfico de drogas... baderna... Não aguento mais essa vida de Funk!

Pode então cantar, parodiando Vinícius de Moraes e Toquinho, a sua versão erotizada de “Tarde em Itapoã”.

Tirou meu calção de banho
Fez biquinho pra mamar
Meu pau ficou des'tamanho
Não dava pra *creditá*

E a gata mamava sorrindo, que lindo
E eu pedi mais um pouco
E o bagulho explodindo
É uma coisa de louco

É bom...

Uma mamada de manhã
Halls com sabor de hortelã
Pra relaxar dá dois no can²¹
Um natural de Amsterdam

Esta é “a hora da cultura”, pois os espectadores, diz Catra, terão que

21 “Can” é abreviação para *cannabis sativa*.

procurar para saber que ‘uma mamada de manhã’ vem de ‘uma tarde em Itapoã’, que é de Vinícius de Moraes e interpretada por Dorival Caymmi. Isso que é legal.

Mas esta manipulação de símbolos é também um ensejo para brincar com o público e engajá-lo em sua empreitada com o riso. Como ele fez antes de parodiar o Rock Nacional na boate Baronetti, localizada no privilegiado bairro de Ipanema e detentora do ingresso mais caro dentre os locais pelos quais circulei com o artista.

Já passava das duas horas da madrugada, e a casa estava lotada. Mr. Catra, após cantar muita *Putaria*, além das homenagens a Bob Marley e a Marcelo D2, as odes ao consumo de maconha e o hino do time de futebol Flamengo, passa a falar serenamente, advertindo o público:

Agora, rapaziada... Agora chega. Pára, pára. Chega de Funk. Daqui pra frente, é só Legião Urbana.

Vaias e risos são proferidos pela audiência, e ele, em tom de voz mais elevado, alerta:

“Se ficar de choradeira vou desligar essa porra! Vou cantar Legião Urbana sim, o show é meu e eu vou tocar Legião Urbana!”

E completa dizendo que “acabou a zombaria” e que era chegada a hora de “respeitar”.

Toalhas e fronhas
Cama desarrumada
Essa noite a chapa ferveu

Ela me ligou
E quis me encontrar
Num apart hotel que é meu

Eu disse
Sobe agora
Tô com o boneco pra fora

Vem no colo
Pode vir de saia
Que eu *tô* firme aqui pra você

Vem sem medo

É um palmo e cinco dedos
senta devagar
não senta de um vez

O menino vai crescer
Pro seu espanto
Vai passar do meu umbigo

Porque?

Ela só quer sentar
Cavalgando no boneco
Até de manhã

E se você parar
Com certeza pr'as amigas
Ela vai te explicar

Ela beija,
Lambe os beijos e tudo
É coisa de maluco

Ela quica e sabe gemer
Ela sabe fazer
O boneco crescer

Esta música é uma paródia da canção *Pais e filhos*, do grupo Legião Urbana, composta de frases que se referem a um suicídio e proferidas por jovens personagens em crise existencial que tratam das dificuldades das relações entre pais e filhos.

Estátuas e cofres
E paredes pintadas
Ninguém sabe o que aconteceu

Ela se jogou
Da janela do quinto andar
Nada é fácil de entender

Dorme agora
É só o vento lá fora

Quero colo
Vou fugir de casa
Posso dormir aqui

Com você

Estou com medo
Tive um pesadelo
Só vou voltar
Depois das três

Meu filho vai ter
Nome de santo
Quero o nome mais bonito

É preciso amar
As pessoas como
Se não houvesse amanhã

Porque se você parar
Pra pensar
A verdade não há

Me diz porque que o céu é azul
Explica a grande fúria do mundo

São meus filhos que tomam conta de mim
Eu moro com a minha mãe
Mas meu pai vem me visitar

Eu moro na rua
Não tenho ninguém
Eu moro em qualquer lugar

Já morei em tanta casa
Que nem me lembro mais
Eu moro com meus pais

É preciso amar
As pessoas como
Se não houvesse amanhã

Porque se você parar
Pra pensar
A verdade não há

Sou uma gota d'água
Sou um grão de areia
Você me diz que seus pais não entendem
Mas você não entende seus pais

Você culpa seus pais por tudo
Isso é um absurdo
São crianças como você
O que você vai ser quando você crescer?²²

O grupo Legião Urbana fez parte da “infância musical” de Catra e as músicas da MPB eram escutadas por seu pai Edgar e sua esposa. Com suas paródias Catra faz operações mentais e realiza projetos intelectuais similares aos que derivaram nos Proibidos, resultantes não apenas de versões e contraversões de si mesmos como de paródias de músicas da MPB.²³ Como nos Proibidos, ao tratar de uma e outra cultura, a “clássica” ou hegemônica cultura brasileira e o Funk, Catra manipula os símbolos de um e outro lado. E evidencia mais uma vez o aspecto englobante do Funk. Mr. Catra novamente diz que “é a coisa mais gostosa” a possibilidade que o Funk lhe dá de não apenas cantar “MPB como MPB, rock como rock”, mas transformar um rock em um Funk:

No Funk você pode tocar rock, você pode tocar samba, você pode tocar MPB. Tudo se encaixa nos beats, nas 130 BPMs.²⁴

Como a música *Adultério*, que parodia a *Tédio*, do grupo Biquíni Cavado, do Rock Brasil, que como Funk virou sucesso nacional e foi posteriormente transformada em forró.

Sabe esses dias que tu acorda de ressaca?
[Muito louco, doidão]
Sua roupa tá cheia de lama
E a cachorra tá na cama

É o dia que a orgia tomou conta de mim
Eu saio com o Brancão, Beto da Caixa, o Leo
Fumando doidinho
[Vamo pra onde?]

22 *Pais e filhos*, de Legião Urbana.

23 Araújo (2006) mostra como os Proibidos já derivavam da prática de parodiar a MPB, como Catra faz hoje e distanciado do Funk Proibido.

24 Esse aspeto englobante foi abordado por Vianna (1988) a partir da ideia de antropofagia, segundo a qual o Funk se alimentaria do mundo, mas não lhe devolveria nada. Esta lógica fez sentido na descrição de um mundo Funk da década de 1980. Hoje o Funk não é mais um universo circunscrito em si mesmo e devolve ao mundo as produções resultantes das apropriações.

Na 4X4 a gente zoa
Uísque Red Bull
Quanta mulher boa

O pau ficando duro
O bagulho tá sério
Vai rolar o adultério

Sua mina só reclama
E tira a sua paz?
Ela é chata demais

Procura a profissional
Meu mano
Que ela sabe o que faz

É uma coisa louca
Quica, quica
Em cima de mim

Antes, durante, depois
É tesão
Até o fim

Na 4X4 o tempo voa
Uísque Red Bull
Quanta mulher boa

O pau ficando duro
O bagulho tá sério
Vai rolar o adultério²⁵

A música original trata do tédio que abate um rapaz que, mais uma vez em crise existencial, cogita cometer o suicídio.

Sabe estes dias em que horas dizem nada?
E você não troca o pijama
Preferia estar na cama

Um dia, a monotonia tomou conta de mim
É o tédio
Cortando os meus programas
Esperando o meu fim

25 *Adultério*, de Mr. Catra.

Sentado no meu quarto
O tempo voa
Lá fora a vida passa
E eu aqui à toa

Eu já tentei de tudo
Mas não tenho remédio
Pra livrar-me desse tédio

Vejo um programa que não me satisfaz
Leio o jornal que é de ontem
Pois pra mim tanto faz

Já tive esse problema
Sei que o tédio é sempre assim
Se tudo piorar não sei do que sou capaz

Sentado no meu quarto
O tempo voa
Lá fora a vida passa
E eu aqui à toa

Eu já tentei de tudo
Mas não tenho remédio
Pra livrar-me desse tédio

Tédio, não tenho um programa
Tédio, esse é o meu drama
O que corrói é o tédio
Um dia eu fico sério
E me atiro desse prédio²⁶

O Funk é englobador e Catra é apropriativo, como o é o artista, como é próprio da dinâmica cultural e como é próprio das relações entre arte e antropologia. Claude Lévi-Strauss (1989) aproxima o modo de operar do artista ao pensamento mítico através da figura do *bricoleur* que inventa criativamente, sejam obras de arte ou as transformações de mitos, a partir das apropriações que faz dos elementos contidos pelo conjunto que forma o repertório pré-determinado sobre o qual elaborará. Arnd Schneider (2006), interessada mais especificamente nas incorporações feitas por artistas contemporâneos de elementos estran-

26 *Tédio*, do grupo Biquíni Cavado.

geiros, condiciona a atividade apropriativa à própria qualidade de *otherness*, de estrangeirismo, que deveria ter o elemento incorporado. Barbara Stafford (2007), igualmente lidando com contextos artísticos ocidentais, chama atenção para o lugar central que ocupa a atenção visual na apropriação de imagens pela mente que serão posteriormente convertidas em representações mentais (Stafford 2007:142/143). Nicholas Thomas (1991) nos mostra como a troca interessada e a posterior domesticação estética dos objetos incorporados pelos ‘nativos’ esteve desde cedo no horizonte das relações interétnicas, em particular aquelas levadas a cabo no Pacífico. George Marcus e Fred Myers (1995), focando menos na produção de arte e mais nas políticas que governam os mundos artísticos contemporâneos, igualmente evidenciam o lugar que a alteridade possui, tanto para a arte como para a antropologia, no mapear do modo pelo qual acontecem as trocas entre as culturas. Por fim, James Clifford (2002) descreve o “mecanismo da *collage*” como paradigmático da racionalidade que traz à luz os trabalhos etnográficos. Os onipresentes “procedimentos surrealistas” consistiriam em retirar “distintas realidades culturais” de seus contextos e submetê-las “a uma perturbadora proximidade” (Clifford 2002:167).

Catra se diverte ao manipular símbolos da cultura hegemônica, não apenas no palco, gargalhando e quase perdendo a voz, mas também em seu cotidiano. Assim, após um baile, ele pode, no deslocamento entre um e outro show, ter a irreverente ideia de criar uma “Barbie Prima” ou uma “Barbie *Bitch*”, uma versão que transgride a bonequinha fundamentalmente alva, loira, de traços faciais e padrão corporal caucasianos. A boneca de Mr. Catra, como a original, traria consigo um imóvel. No entanto, ao invés da “casinha” que acompanha o brinquedo fabricado pela multinacional Mattel e que remete à “mulher do lar”, a sua versão seria produzida por uma empresa fictícia, de nome ainda não definido. Mr. Catra cogita entre “Mettel” ou “Mottel”, e a bonequinha viria acompanhada de uma “terminha”, local no qual trabalham as prostitutas, as “meninas”.

Catra, ao elaborar sobre o repertório que a cultura lhe oferece produz o deslize presente no trabalho do *bricoleur*.

A poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando,

através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu ator. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (Lévi-Strauss 1989 [2004]: 36/37)

Como na *mimesis*, uma cópia que não é pura cópia. Mas o deslize que a *mimesis* produz não apenas traz o novo, a diferença, mas empodera o artista.

O ponto importante do que eu chamo de a magia da mimeses é o mesmo – a saber, que “de uma maneira ou de outra” a confecção e a existência do artefato que retrata algo concede poder sobre aquilo que é retratado (Taussig 1993:13).

Homi Bhabha (1998), ao discorrer sobre o modo pelo qual o poder colonial se torna refém de si mesmo graças ao deslize que a “mímica” de sua própria autoridade produz, chama atenção para o efeito que o discurso colonial finda por produzir sobre o próprio colonizador:

Quero voltar-me para esse processo pelo qual o olhar de vigilância retorna como o olhar deslocador do disciplinado, em que o observador se torna o observado e a representação “parcial” rearticula toda a noção de identidade e a aliena da essência (Bhabha 1998 [2007]: 134).

O RISO CONECTIVO E SUBVERSIVO

Mr. Catra diz que não há ironia nas subversões que realiza de símbolos da cultura hegemônica. Contudo, argumento eu, é através das operações miméticas que realiza, bem como do modo como se utiliza do humor e do riso, que ele se mantém coerente com o posicionamento político que veio expressando ao longo da pesquisa e que surge implícito nesta etnografia. A frase “paz, justiça e liberdade” e a cifra RL, que aparecem em muitos Proibidos, fazem referência a uma época em que “havia ideologia” no mundo marginal que se articulava na favela, como Catra disse ao afirmar que fazia um Funk “revolucionário”. RL é abreviação para Rogério Lemgruber, o fundador do grupo Falange Vermelha, embrião da facção criminosa Comando Vermelho que teria surgido da convivência estreita de Lemgruber e outros presos comuns com presos políticos do regime militar que se instalou no Brasil em 1964. Catra, ao longo do trabalho de campo, falou frases como “você prefere vender a laranja ou o suco?, Você prefere vender a borracha ou o pneu?,” características do

ideário da esquerda da década de 1980, que via a industrialização do país como alternativa para escapar à relação de subserviência ao capital estrangeiro, ganhando autonomia interna face ao comércio exterior.

Ao criar a sua música e o seu modo de vida tão idiossincráticos, Catra oferece-nos a sua versão ou a sua interpretação da dinâmica cultural carioca e brasileira. Age de modo análogo ao do antropólogo que ao inventar “uma cultura”, a cultura Funk, finda por objetificar a sua própria cultura, a cultura brasileira. O artista cria reflexivamente, como o antropólogo inventa a cultura (Wagner 1981[1975]) e a paródia surge como a objetificação desse movimento criativo reflexivo.

O aspecto político é peça fundamental para se compreender Mr. Catra. É *notório* o show que o artista fez no Circo Voador, há alguns anos, em que ao mesmo tempo que cantava “o Rio de Janeiro continua lindo...” alternavam-se no telão ao fundo do palco imagens de uma praia de Ipanema lotada e animações de armas de fogo e do Caveirão, veículo blindado da polícia usado nos conflitos dentro da favela. Parece querer fazer ver àqueles que se negam a isso, rompendo assim com o mito da “cidade maravilhosa”. Dessa perspectiva, a ironia nos fala da tipicamente brasileira aversão ao conflito e às explicitações (Da Matta 1997), e é tirando partido do “jeitinho brasileiro”, saída que evita o confronto, que Catra externalizará o seu desdém pela “hipocrisia” da “sociedade”, como costuma dizer. O humor permitirá a ele falar de suas inquietações políticas e lhe permitirá rir do poder em espaços tradicionalmente associados ao gosto oficialmente estabelecidos.

O riso, ao tornar palatável o que de outro modo pode ser percebido como ameaçador, permite falar do proibido de modo menos chocante e torna o Funk ainda mais potente, ao permitir conectar e revelar a conexão entre realidades que sob outra perspectiva poderiam parecer isoladas. Esse riso conectivo remete a Mikhail Bakhtin (1999) e à tão relevante boca do corpo grotesco que através de seus orifícios se conecta com o mundo, enfatizando as características de um corpo não individual, não separado de seu meio ambiente:²⁷

27 Para análises sobre o poder do riso e o rendimento cosmológico da ênfase bakhtiniana “nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior” ver para a cultura popular Carvalho (2008) e para o contexto indígena Lagrou (2008).

Coloca-se a ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (Bakhtin 1999:23).

Esta definição de corpo, que de acordo com Bakhtin predomina na Idade Média, tem seu auge no Renascimento e seria feita “em oposição aos cânones modernos” (Bakhtin 1999:23), permeia elaborações de autores como Latour (1994), Gell (1998) e Ingold (2000), que buscam trazer para a reflexão ocidental um modo não dualista de se apreender as relações sociais. O primeiro mostra que as purificações feitas na chamada era moderna só puderam ser viabilizadas por concomitantes processos de hibridização. De modo análogo ao que o autor pensou o *iconoclash* (Latour 2002), as separações entre domínios geram novas misturas entre os mesmos, levando-o a questionar a própria validade de nos autodenominarmos modernos. Para Gell (1998), uma antropologia da arte é também uma antropologia dos corpos, não apenas porque o objeto, como aparece em sua análise da *volt sorcery*, seja o corpo do representado em sua forma-artefato, mas porque os objetos possuem status de pessoas, são *person-like*, dotados de intencionalidade como pessoas em seus corpos.²⁸ Por fim, Ingold (2000) entende que a aquisição das habilidades [*skills*] se faz não apenas por meio da observação imitativa, mas no processo de execução repetitiva que coloca em interação o corpo com seu ambiente, entendido em seu aspecto biológico e social.

De modo similar ao contexto de Rabelais como delineado por Bakhtin (1999), no Funk o riso adquire permeabilidade e “significação positiva, regeneradora, criadora” (Bakhtin 1999:61), graças à de certo modo tradicional veia cômica que possui.²⁹ Mas se na Idade Média o

28 Esta mesma associação entre arte e teorias da pessoa e da corporalidade vem sendo desenvolvida pela etnologia desde os anos 1980. Para uma síntese a respeito ver Lagrou (2009).

29 A dupla de funkeiros Gorila e Preto se utiliza ativamente das paródias musicais para compor seu repertório, tendo como um de seus temas recorrentes a mulher feia. Foi também através do riso que eu ouvi relatos que davam conta de aspectos mais propriamente trágicos do cotidiano, como a invasão do Caveirão, veículo blindado da polícia que em suas incursões na favela avisava com uma risada macabra: “eu vim roubar sua alma”. Para a maneira como o riso acompanha acontecimentos cotidianos no contexto da favela ver Goldstein (2003).

riso manteve seu caráter não oficial e no Renascimento o riso penetrou na “ideologia ‘superior’” (Bakhtin 1999:62), no Funk o riso age das duas formas: mantém seu caráter *não oficial* e penetra nos espaços do gosto “superior”. O Funk estabelece com o gosto hegemônico e com a sociedade oficial um elo não tão “decisivo”, mas mais ambíguo, parcial e conectivo, que se não implica relações de ruptura, também não significa uma convivência puramente pacífica. É preciso enfatizar que Bakhtin não fala propriamente de uma fusão da cultura oficial com a *não oficial* no Renascimento, mas de como o riso passa de “ninho *não oficial*” a ser “quase legal”, de modo que cada festa possuía um aspecto oficial e um outro popular, carnavalesco (Bakhtin 1999:71). O que me parece instigante no Funk, por sua vez, é como ele constrói ativamente o seu caráter *não oficial* por meio de um diálogo com a cultura e o gosto oficial, englobando-os.

É através do riso que o Funk se torna apto a desestabilizar o poder, falando muitas vezes do próprio local em que se encontra aquele que não é apenas seu público-alvo como o alvo de suas provocações. O riso simultaneamente penetra e se faz ouvir pelo ‘bom gosto’ ao mesmo tempo que torna o Funk apto, assim, a rir do poder a ele associado de dentro de seus próprios redutos.³⁰

Catra produz algo similar à *volt sorcery* como descrita por Gell (1998:96-154), que por sua vez é inspirado pela teoria da *mimesis* de Taussig (1993). Mesmo que Catra não confeccione um objeto artefactual, que de acordo com o esquema de Gell é o corpo da vítima em sua forma artefato, ou do deus em sua forma ídolo, que receberá e remanejará para o representado a agência impingida na representação, sua paródia é construída a partir de um protótipo evidente, “os clássicos da cultura”, que por sua vez remetem a cultura e gostos oficiais, ou hegemônicos. Através do riso que provoca em si mesmo e nos outros, ele se permite rir nesses espaços associados ao bom gosto e faz a audiência desses espaços rirem de sua manipulação de símbolos que são também caros a eles, como o foram ao próprio Catra em sua infância e juventude. Mas não

30 O DJ Sandrinho justifica que em casas noturnas “requintadas” e/ou localizadas na “Zona Sul” não se pode ser tão explícito ao cantar Putaria, ainda que, acredita, o público ali presente “faça tudo” o que está sendo implicitamente dito na letra das músicas e tenham muitas vezes dançado a versão original em baile de favela.

é apenas isso. O feitiço não retorna somente para o feiticeiro, mas se distribui e engaja também os funkeiros que, de acordo com o esquema de Catra, adquirem acesso à “cultura” através destas paródias e poderão agora não apenas conhecê-las, mas rirem também do modo como foram subvertidas. Deste modo é que o riso desempodera o poderoso, pois, por meio da paródia, permite ao artista Funk rir do poder em seu próprio domicílio e concede também àqueles que não possuem acesso a estes locais, poder sobre a imagem de seus frequentadores, objetificada pelo “clássico da cultura” subvertido.

Mas a eficácia da paródia não reside apenas em seu aspecto mimético, e além de Taussig e Gell, devemos chamar agora Bateson para a conversa. Pois o que a paródia permite a Catra é que ele estabeleça uma metacomunicação com seu público. Enquanto a religião permite ao MC, em contextos preferencialmente privados, expor com mais clareza o nó de suas inquietações políticas, através do riso Mr. Catra as deslocará para o palco e conversará sobre elas. Conversará através de um código icônico, no qual os discursos importam não apenas por seu conteúdo semântico, mas por possuírem como objeto fundamental a relação com sua audiência.

Foi exatamente isso que presenciei quando, ainda no início do trabalho de campo, o DJ Edgar, antes de Mr. Catra começar a sua apresentação no elitizado Jockey Club da Gávea, soltou o *sample* que simulava o som de uma rajada de fuzil. O bicheiro que aqui chamo de Luizinho, amigo pessoal de Catra, encontrava-se em meio à audiência branca como ele e levava à boca um charuto, enquanto gesticulava o braço cuja mão estava livre, incentivando as palavras do MC. Catra pedia “humildade” ao seu público e nomeava os produtos de beleza da empresa norte-americana Victoria Secrets e os carros da montadora alemã Audi, dizendo que se ia o tempo em que apenas alguns possuíam privilégio sobre os referidos produtos, que seriam hoje não só almejados, mas consumidos por muitos. Estávamos recuados, Dr. Rocha – primo e parceiro musical de Catra –, LC – antigo funcionário da casa de Catra e que participava também da produção musical – e eu, atrás do carro de som, e os dois riam a valer com as palavras do MC, meneando com a cabeça em sinal de aprovação. Já em outra ocasião, quando assistíamos a um show na Baronetti, Rocha, indicando novamente com a cabeça o assé-

dio que Jota sofria de três moças brancas que o seduziram ao longo da noite, perguntava-me se agora eu entendia o que ele queria dizer com o poder que o Funk possui. E continuou falando que eles, referindo-se a ele mesmo, Catra, Jota, Sandrinho, Kapella, e WF, não teriam acesso a ambientes e pessoas como aqueles se não fosse pelo modo como a arte os empodera. Pela cor de suas peles “negras”, como explicitou, seriam tomados apenas como bandidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Catra me disse uma vez que “tudo” pode ser feito através do Funk, qualquer ritmo cantado, qualquer letra inserida. E eu acrescentaria, qualquer lógica subvertida. Mas subversão aqui não é utilizada “para resistir e recusar participar das convenções de autenticidade literária do Euro-mundo [*euroworld*]” (Feld 1995:121), como se daria com o uso do *sample* digital pelos músicos de hip-hop norte-americanos. No Funk não se trata de resistir e tampouco de construir uma síntese, mas de manter o seu aspecto não hegemônico e singular ao produzir diferença através da mistura. Subversão e englobamento são as molas propulsoras do Funk. É a capacidade englobadora do Funk que permite ao aspecto subversivo ser tão atuante em sua dinâmica de criação, possibilitando a Mr. Catra fazer coexistir criativamente na estrutura de suas performances religião, “clássicos da cultura” e *Putaria*. Ao absorver em sua forma conteúdos que são *a priori* díspares é que a rápida e contínua passagem da esfera sagrada para a esfera mundana torna-se viável.

Pois o potencial político do Funk reside não em um discurso explícito da denúncia expresso verbalmente, mas no desafio que é produzido por uma estética que, através de imagens muitas vezes cômicas do poder oficial, o desestabiliza. Se o “Proibidão” nos apresenta uma relação de confronto com a alteridade, a ironia re-simboliza o conflito através de uma relação de afrontamento do gosto alheio, subvertendo símbolos da alta cultura, ou de esferas ‘sagradas’ da cultura.

Mr. Catra é o ponto de interseção entre mundos de que nos fala Gilberto Velho (2003[1994]:26) a partir de Simmel. Mas não tanto porque desempenhe distintos “papéis sociais” ou porque possua uma essência residual na qual ancora a sua identidade individual (Velho 2003[1994]:29),

mas por ser essencialmente uma pessoa compósita (Strathern 1988). Estes diferentes mundos pelos quais transita e as relações que trava com estes e aqueles que os habitam compõem o seu *self*. Mr. Catra é um feixe de relações que catalisa caminhos e dá acesso a um mundo que mistura Funk, favela, elite, poder oficial e crime. Contudo, ele agencia esses mundos de maneira particular, a partir de sua criatividade pessoal e individualidade, revelando-nos o modo como entende que estas relações se dão. O Funk Carioca é produto desse ir e vir entre sociedade formal e informal do qual Catra é, nesse sentido, um expoente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Samuel (2006). "Conflict and violence as theoretical tools in present-day ethnomusicology: notes on a dialogic ethnography of sound practices in Rio de Janeiro", in: *Ethnomusicology*, v. 50, n. 2: 287-313.
- BAKHTIN, Mikhail (1999). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB.
- BATESON, Gregory (1973). "Style, Grace and information in Primitive Art", in: FORGE, Anthony. *Primitive Art and society*. London: Oxford University Press.
- BHABHA, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de (2008). "A matança do santo: riso, ritual e performance no bumba-meu-boi", in: CAVALCANTI, M.L.; e GONÇALVES, J.R.S. (orgs.). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- CLIFFORD, James (2002). "Sobre o surrealismo etnográfico", in: GONÇALVES, J.R. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- DA MATTA, Roberto (1997). *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DUMONT, Louis (1992). *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da USP.
- DURKHEIM, Emile (1999). *As regras do método sociológico*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- GELL, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- FELD, Steven (1995). "From schizophonia to schimosgenesis: the discourses and practices of world music and world beat", in: MARCUS, George; e MYERS, Fred. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- GATES JR, Henry Louis (1988). *The signifying monkey: a theory of African-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- GOLDSTEIN, Donna M. (2003). *Laughter out of place: race, class, violence, and sexuality in a Rio shantytown*. Berkeley: University of California Press.
- HERSCHMANN, Micael. (2000). *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- INGOLD, Tim (2000). *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- LAGROU, Els (2008). "O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa", in: CAVALCANTI, M.L.; e GONÇALVES, J.R. (orgs.). *Os dias e as festas: rituais e sociabilidade festiva*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- _____. (2009). *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte.
- LATOUR, Bruno (1994). *Jamais fomos Modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. (2002). "What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars", in: LATOUR, B. ; e WEISBEL, P. (orgs.). *Iconoclasm*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1989). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus.
- MARCUS, George E.; e MYERS, Fred (1995). "The traffic in art and culture: an introduction", in: *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- MIZRAHI, Mylene (2010). *A Estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Tese de doutorado, PPGSA-IFCS-UFRJ.
- SAPIR, Edward (1949). "Cultura 'autêntica' e 'espúria'", in: PIERSON, Donald. *Estudos de organização social*. São Paulo: Martins Fontes.
- SCHNEIDER, Arnd. "Appropriations", in: SCHNEIDER, Arnd; e WRIGHT, Christopher (orgs.). *Contemporary art and anthropology*. Oxford/New York: Berg.
- STAFFORD, Barbara M. (2007). *Echo objects: the cognitive works of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- STRATHERN, Marilyn (1988). *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- TAUSSIG, Michael (1993). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. London: Routledge.

- THOMAS, Nicholas (1991). *Entangled Objects: Exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Massachusetts: Harvard University Press.
- VELHO, Gilberto (2003). “Sobre homens marginais”, in: *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- VIANNA, Hermano (1988). *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar.
- WAGNER, Roy (1981 [1975]). *The invention of culture*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Luciane Rosã: os personagens do Circo-Teatro e o recurso à representação de papéis na pesquisa etnográfica

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

Narro aqui a experiência que pude desenvolver em uma pesquisa com atores e atrizes da tradição dramática popular do Circo-Teatro. A primeira proposição da investigação era estranhar o riso para esboçar uma compreensão sobre a catarse cômica que opera na relação entre os artistas circenses e o seu público, que habita pequenas cidades no interior das regiões sul e sudeste do Brasil, por onde viaja uma rede de companhias circenses que têm relações e intercambiam elenco e repertório. Ao longo da pesquisa etnográfica no circo, fui desenvolvendo uma abordagem para dar conta de dialogar com os membros do grupo aproximando-me de seu trabalho cotidiano de construção de personagens e dos enredos do drama circense.

Busquei compreender o drama da vida cotidiana de homens e mulheres que dão vida à tradição que opera o riso sobre os pontos de tensão da vida social fundada sobre a ordem familiar. É importante ressaltar que a família é o tema mais recorrente no repertório do circo composto por dramas, melodramas e, sobretudo, comédias; e, que o circo se organiza a partir da família circense e se apresenta para um público basicamente composto por famílias.

No diálogo com as atrizes da companhia ia aprendendo o idioma do drama, acompanhando as inúmeras discussões sobre o caráter dos personagens, sobre o trabalho de apresentar uma peça diferente a cada noite, sobre a prontidão necessária ao trabalho do ator na interação com a figura do palhaço. Os debates mais recentes na teoria do teatro, que discutem o que há de presença na representação teatral e valorizam o

instante da relação do ator com seu público mais que o texto dramático, eram discutidos pelos sujeitos que estudei. Entre um olhar sobre os conteúdos temáticos das peças teatrais apresentadas no circo e outro sobre o trabalho do ator de apresentar uma narrativa cênica viva na relação com a plateia, fui construindo uma abordagem, um método para a pesquisa antropológica.

O recorte etnobiográfico nasce aqui a partir do diálogo construído com os sujeitos estudados, atores membros de uma companhia da tradição popular do Circo-Teatro, debate que propõe uma reflexão sobre o conceito de representação. Mais que isso, colhendo narrativas, no jogo de representação de papéis, noto uma concepção particular, o recurso ao duplo permite uma ampliação da noção de indivíduo.

Se, no jogo cênico do palhaço, a representação teatral é desvelada, encontramos um universo de valores mobilizado pelo drama que está em movimento, e é desconstruído e exposto à crítica do riso. Mas, no jogo de representação de papéis proposto pela pesquisa, o recurso à elaboração da máscara nos oferece um distanciamento a partir do qual o ator põe a sua própria experiência vivida em perspectiva.

Luciane Rosã, atriz e dançarina da companhia com a qual convivi, narra sua formação. Em família circense cada um deve desenvolver uma técnica, comenta a respeito da vida de artista que ela reproduz na formação de seus filhos pequenos. Alguns elementos que foram surgindo ao longo da pesquisa etnográfica orientaram-me na construção da abordagem etnoficcional e na compreensão dos conteúdos significativos que importavam questionar ou pôr em perspectiva. Deixando-me conduzir pelos artistas circenses, produzo uma série de entrevistas com senhores e senhoras mais velhos, a partir da compreensão dos sujeitos de que um filme sobre o circo deveria construir uma história da família circense. Ouço narrativas que situam a família como a instituição central na definição das biografias, mais que isso, a entrada para o grupo que dá acesso à profissão de artista circense passa pelo casamento.

A avó de Luciane, Dona Lina Garcia narra sua história de vida, destacando o episódio da aproximação amorosa que culminou em seu casamento. Seu neto faz o mesmo, narra o casamento de seus pais, seu filho faz o mesmo. A lógica que dá sentido às biografias passa pelo relato da aproximação amorosa e culmina no casamento que se relaciona com

o acesso à carreira de artista circense. Noto nas narrativas que ouço, nos diálogos sobre as peças que testemunho, ou nas conversas de que participo, um *pathos* relacionado às experiências amorosas, o fundamento simbólico da ordem que se funda na família. Por isso, localizo no repertório do circo as peças em que a noção de casamento é central para o enredo do drama, e através da referência aos personagens e às situações vividas por eles, dialogamos. Precisei mobilizar aprendizados sobre drama e teatro, e sobre cena e jogo, para realizar esse trabalho.

Observo a atriz Luciane Rosã no trabalho com a personagem Patrícia da peça *O Chá de panelas*. No circo de repertório, os artistas apresentam uma peça diferente a cada noite. Observo Luciane em seu trabalho de memorizar o texto, lendo-o, encontrando a voz do personagem Patricia. A atriz encontra a questão da personagem:

Eu sou uma eterna sonhadora. Vou me casar amanhã, de branco, todinha de branco. Será que eu serei mesmo feliz?

A peça *O Chá de panelas* começa com a personagem Patrícia, jovem noiva, nos preparativos de sua festa de despedida de solteira. A peça apresenta as relações entre as amigas e a jovem, nos diálogos entre cinco diferentes mulheres que têm diferentes olhares sobre a experiência do casamento e se encontram em sua festa de chá de panelas. Suas amigas têm distintas experiências e as comentam. Uma é casada e tem uma boa posição social, outra vive de encontros, ambas expõem o modo como os casamentos se mantêm, mesmo sob a realidade do adultério. Outra, que não se casou, lastima a sua situação de mulher adulta e solteira, outra ainda afirma a possibilidade do homossexualismo e revela outras faces do amor. O texto é escrito pelo dramaturgo Benedito Silvério de Camargo, autor e ator de família circense, que se forma na vida de circo e, tendo vivido experiências homossexuais, escreve de outra perspectiva. O *pathos* amoroso se revela em seus textos de maneira intensa, sua narrativa biográfica também é marcada por uma história de amor impossível. O autor é o dramaturgo que escreve o repertório recente de uma boa parte das companhias que viajam hoje pelo interior sul do país. Seus textos constroem o drama da vida de personagens marginais, que mobilizam o *pathos* amoroso de diversas maneiras. Silvério afirma o amor e critica a instituição do casamento.

A atriz Luciane Rosã, que dá vida aos personagens do autor, comenta o texto da peça *O chá de panelas*:

Patrícia fala: 'Liberdade!' Esse 'Liberdade!' aqui que eu não concordo muito. Ela quer ser mulher de casa, é a opção dela. Ela está querendo se casar, para ela liberdade é isso, fazer o que ela quer. Mas é a visão do escritor, a gente não pode tirar.

A atriz critica o dramaturgo, assumindo o ponto de vista da personagem. E em seguida se recoloca, afastando-se dele:

Ela quer casar, ser uma mulher certinha de dentro de casa. Que doido, né!? Nossa, ela não tem nada a ver comigo!

Aqui, Luciane é dois, vive de modo verdadeiro ambas as perspectivas. O personagem como duplo permite a experiência concreta de uma multiplicidade de pontos de vista. A partir dessa pista, obtida no tempo da imersão na pesquisa de campo co-habitando o espaço das relações da família circense, pude intuir um método de trabalho. A construção de personagens opera como recurso para o distanciamento da experiência vivida. O personagem como máscara permite a Luciane experimentar outras corporalidades, investigá-las. Identificar-se, e nesse processo, distanciar-se de si mesma.

Perceber, desde uma nova realidade, a virtual, tomando consciência de seu trabalho numa espécie de alter-reconhecimento. Além da mimesis, a atriz investiga a si mesma, construindo presenças outras através de seu corpo. O encontro ator/personagem na elaboração de novos enredos aponta os elementos centrais que reorientam a narrativa etnográfica. O primeiro deles é que, com essa abordagem, o tema da comédia, o casamento, parece se reconfigurar sob o termo amor. O segundo elemento que parece cristalizar-se é uma certa indiferenciação entre ator e personagem, quando, na elaboração do personagem, a atriz reflete-se a si mesma.

A atriz Luciane Rosã reelabora prontamente o seu duplo: uma mulher que vai ao circo e se torna admiradora de seu trabalho. A mulher que ela seria se não tivesse aderido à vida de circo, casada, mãe de dois filhos. Essa subjuntividade, "que seria eu se não tivesse sido..." instaura uma situação de reflexão e produção de representações sobre a sua his-

tória pessoal, mobilizando todos os valores importantes para a compreensão de sua situação como mulher e atriz no circo.

O casamento *versus* o trabalho, que é encarado como um amor. Refletindo-se na personagem Patrícia, protagonista da peça *O Chá de panelas*, a atriz avalia os casamentos que não teve e os que viveu. As pulsões, o desejo, todos os sonhos recalçados surgem com força nesses diálogos densos de sentido em que o indivíduo-atriz se confunde com os seus personagens. Nesse momento, ficção e realidade não se distinguem, são, ambos, experiências do passado em potência, por se realizarem na virtualidade da vida tal como imaginada pela atriz. A partir da proposição do trabalho sobre o personagem, a atriz narra a sua biografia, falando de um outro.

Assim, a pesquisa foi desenvolvendo o diálogo etnográfico mediado pela relação com os personagens. Nessa busca, encontro o jogo dramático, essa indiferenciação ator/personagem, a projeção para possibilitar a emergência de uma forma particular de reflexividade.

A personagem elaborada por Luciane é público do circo. Ela fala do personagem da peça *O Chá de panelas*, a noiva que desiste do casamento após o ritual catártico na festa do chá de panelas. Assim temos uma personagem que comenta o personagem que a atriz interpreta.

O sonho dela é conhecer a Luciane, ela não conhece a mulher ela conhece a personagem, e ela se identifica e tem o interesse de conhecer.

A personagem:

Eu, assistindo a Luciane Rosã, chego a me emocionar um pouco, porque eu acho ela muito parecida comigo. Vendo alguns personagens, ela me mostrou que eu poderia ser diferente. Ela me mostrou o que eu poderia ser se eu não tivesse me casado. Os filhos que eu tive, o marido que eu perdi... O personagem com que eu mais me identifiquei foi o papel da Patrícia, porque ela é como eu quando eu era nova. Mas ela teve a feliz ideia de desistir do casamento, coisa que eu não tive.

A atriz fala:

Eu consegui descobrir dela que, – como eu poderia falar? – ela é um eu que eu seria se eu não tivesse entrado no teatro. A minha vida seria como a vida dela se eu não tivesse entrado no teatro. Meio louco, né? É engraçado

que eu fiquei imaginando ela. Uma das coisas que eu mais gosto de fazer é ficar estudando o personagem.

A personagem comenta a vida da atriz e expõe o desejo de conhecê-la:

E quando eu vim assistir o primeiro espetáculo, quando eu vi a Luciane no palco parecia que ela sabia toda a minha vida, que ela me conhecia por inteiro e se eu falasse assim: 'oi tudo bem?', ela ia me convidar pra entrar na casa dela. Após o espetáculo eu fiquei rondando o circo e eu vi a Luciane indo se servir na mesa de jantar deles. E ela se serviu e foi para o *trailer* dela. Achei que teria a oportunidade de conhecer ela melhor. Que eu já tinha visto a vida dela pela internet sabia que ela tinha dois filhos. E como eu tinha dois filhos também, pensei: 'Nossa como a gente é parecida'. Fiquei esperando ela jantar e pensei em bater na porta dela. De repente as luzes do trailer se apagaram. Puxa vida! Eu estava no limite entre a porta no lado de dentro e a porta pelo lado de fora.

A atriz comenta a personagem:

Digamos, ela é... Eu fui noiva, e ela, na verdade, foi a mulher que casou com o meu noivo. Que teria casado, lá na frente. E ela tem dois filhos e está separada do marido. Ela se separa dele, porque o marido viaja muito e ela tem que viajar com esse marido. Ela não tem esse contato direto – que eu tenho no meu trabalho com os meus filhos –, ela, por causa do trabalho, teve que se afastar dos filhos. Os filhos cresceram e ela nem percebeu. Ela vai notar isso quando se separar. Ela vem para o circo só pra assistir ao espetáculo e acaba se identificando com a personagem que a atriz Luciane Rosã está representando.

A atriz fala depois de falar o personagem:

Minha vida mudou totalmente no circo. Eu era totalmente fechada, consegui fazer amigos, coisa que eu não tinha. Era só o meu noivo e mais ninguém. Aí veio filho, né... Foi uma troca de amor – o amor de um homem por uma profissão. Isso é notório. Só agora, hoje, eu consegui descobrir isso!

No processo de pesquisa, o jogo dramático que elabora o duplo, e nesse caso, o múltiplo – a personagem que comenta a personagem que a atriz interpreta –, é condição para chegar à atriz que comenta a si mesma. Na produção dessas falas, todas essas máscaras agem como espelhos numa reflexão sobre a história vivida que traz para a pesquisa

a potência do jogo em que Patrícia, a espectadora, e Luciane trocam de papéis, são múltiplas. Exercitando nossa faculdade mimética localizamos no teatro esse modo de proceder em que

o artista encontrando-se ele próprio no objeto liberou-se como observador do objeto e enfrenta seu próprio passado (Auerbach, 1971).

Ou, como diria Artaud,

como a peste, o teatro é uma formidável convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos (Artaud, 1993: 27).

Mais que processos de individuação, temos aqui casos de dividuação em que o sujeito que assume um “devir-outro”, experimenta diferentes relações virtuais com novas possibilidades de vida. Assim, pode reconhecer, desde novos pontos de vista, suas experiências, desejos, frustrações. Presentificar estas outras vozes, mais que representá-las, é a chave que o jogo fornece. O processo de identificação ator-personagem possibilita uma catarse real que se dá no intervalo criado pela ficção. Ficção verdadeira que produz um conhecimento sobre a experiência desde novas perspectivas.

Luciane agora é três: atriz, personagem e público. O duplo, ou melhor, o múltiplo, permite um jogo caleidoscópico através do qual o teatro dá a ver as dimensões mais recônditas da experiência da atriz. O desejo da jovem noiva, a experiência da mãe solteira, as esperanças e temores em relação à vida de casada, o sentido do ofício na vida da mulher. O sentido da reflexividade, possibilitada nessa investigação, ganha contornos amplos – a atriz pode pôr em perspectiva sua experiência vivida, e estranhar as formas da vida social nas quais está inserida. Problematizar o universo moral do circo e redescobrir-se enquanto atriz.

A prática antropológica na construção desse tipo de abordagem fez sua história no campo do filme etnográfico. Os debates acerca da criação de *personas* na prática etnográfica têm na obra de Jean Rouch um campo denso de realizações de tais práticas. Os críticos que tomam sua obra como objeto de reflexão mobilizam a noção de “devir-outro” (Deleuze, 2007). Rouch afirma partir das influências do jogo de papéis (Moreno, 1984), este foi o caso realizado em *Pyramide humaine* (1961). Nesse filme, o autor propõe a interação entre jovens negros e brancos

para discutir relações raciais. Praticando o que ele nomeava como cine-provocação, soube aproveitar dramaticamente as possibilidades vislumbradas pelo jogo de representação de papéis.

O filme na pesquisa etnográfica é produto de múltiplas interações e só se constrói na relação. O espaço entre o videomaker e o personagem de si mesmo é lugar de constituição de um novo real. Outra realização potente desse tipo de abordagem foi o filme *Folie ordinaire d'une fille de Cham* (Rouch, 1986). Nele, a realização da abordagem psicodramática chega ao seu ápice e se constitui a partir do jogo de papéis em que reconstrói a história de uma mulher interna em um manicômio. Tendo perdido o seu marido muito jovem na Martinica, renega o filho ainda bebê, viaja a Paris e perde a possibilidade de comunicação com o mundo. Testemunhamos, na ficção, o jogo de papéis entre a personagem interna na instituição e a enfermeira que se comunica com ela. A jovem negra vive a enfermeira que cuida da paciente e, quando se despe do uniforme branco, revela-se, perguntando pelo seu desejo, soterrado pelo cotidiano da vida em Paris, pelos homens brancos, pelo trabalho e a periferia em que vive. Lúcifer entra pela janela do quarto e aterroriza a velha. Vemos a alucinação junto com a senhora. No jogo de papéis, enfermeira e paciente, aconselham-se. Trata-se da possibilidade de, na relação, poder ver-se, ver a verdade do delírio. No jogo psicodramático em que o delírio é cura, a personagem retoma os três tempos fundamentais que explicam seu lugar de louca. A interna-criança castigada pela mãe por se deixar acariciar pelo padre branco, o amor pelo homem que partiu, o bebê que nasce e que ela não reconhece. “Eu quero me ver”, diz a personagem. O jogo psicodramático apresenta intensamente a razão do delírio, a sua lógica.

A reflexão sobre o teatro aplicado à pesquisa etnográfica tem se desenvolvido recentemente no trabalho de antropólogos que produzem filmes etnográficos a partir da referência na obra de Rouch. Sjöberg (2008), do Granada Center para Antropologia Visual da Universidade de Manchester, tem discutido o recurso à “improvisação projetiva” na pesquisa antropológica. Em seu trabalho, propõe a possibilidade do teatro aplicado à etnografia. Como no psicodrama, recorre à atuação improvisada para projetar aspectos das vidas e emoções dos participantes através da ficção. Sjöberg destaca as “possibilidades terapêuticas do

gênero”, quando sujeitos projetam suas vidas através da construção de personagens, tornando possível reviver situações, memórias de abuso (Sjöberg, 2008). Torna-se possível compreender como suas próprias identidades se relacionam com os personagens, ver a projeção. O papel é utilizado como referência e fórum de discussão.

A atuação em etnoficções cristaliza uma performance virtual na possibilidade de representar a si mesmo. Temos aqui uma metodologia que faz uso ativo da imaginação dos participantes como força motora da pesquisa. Com este recurso, a catarse é mobilizada e o pressuposto dessa prática é a pesquisa etnográfica de longa duração. Trabalhar com os múltiplos *selves* nos conduz a um tensionamento da noção de indivíduo; lidamos com as nossas múltiplas capacidades identificatórias que constroem presenças, todas elas verdadeiras. Aqui, de fato, eu é mais que um.

O espaço que o teatro dá a ver nos permite refletir sobre o intervalo da representação, ser persona/ser ator é o jogo em que Luciane se lança e que nos dá a ver elaborações de experiências vividas. A máscara dramática permite o acesso a outros tempos, a uma vida virtualmente vivida que mobiliza pulsões verdadeiras. Desempenhando o trabalho de emprestar-se à máscara (Ortega y Gasset, 1991) os atores e atrizes da companhia de Circo-Teatro estudada auxiliam-nos a refletir sobre o teatro como o lugar olhado das coisas (Barthes, 2007). Assim, estamos nessa pesquisa no terreno de uma visualidade patética, que nos dá a ver a vida com seu *pathos*, a vida como drama.

Se, no processo da pesquisa, a produção do filme etnográfico conduziu-nos a diálogos que diziam respeito à esfera das relações no interior da família, à intimidade, que não podiam ser expostos a partir de uma abordagem documental e demandaram a elaboração da ficção. No decorrer desse processo, chegamos ao recurso ao jogo da construção de personagens para dar conta de lidar com a esfera do realmente imaginado, do verdadeiramente desejado, que produz pulsões, emoções, motivações concretas. A noção de etnobiografia vai se redefinindo, nesse caso, a partir dessa explosão da noção de indivíduo em múltiplas possibilidades identificatórias.

MEU OUTRO EU. A REALIZAÇÃO DO FILME
ETNOGRÁFICO AMORES DE CIRCO

Uma das experiências realizadas em campo na produção do filme etnoficcional *Amores de circo* (Ferraz, 2009) foi a proposição de que os atores da companhia encenassem personagens para a câmera. Em resposta ao convite à elaboração da máscara, diversas foram as respostas individuais. Luciane Rosã é a atriz que se dispõe a se espelhar mais diretamente em seus personagens e a esboçar novas compreensões a partir desse jogo.

A produção das diversas posições de gênero, localizadas no universo empírico da pesquisa é o exercício da fala que é viva, móvel e relacional. A produção das diversas performances de gênero é, nessa investigação, um caminho para a compreensão. Relato experiências de realização de uma “etnoficção”, que partiu da coleta de depoimentos de experiências vividas com os membros da companhia de circo, a sua organização em roteiro, colocando em relação às diferentes histórias coletadas a elaboração do *story board*, desenhado e retornado aos artistas circenses que dramatizaram suas próprias histórias vividas ou imaginadas para a câmera.

As respostas do grupo à pergunta “que história de amor você contaria a partir do universo do circo?” foram múltiplas: uma empregada se apaixona pelo filho do patrão, drama certo. Uma velha ajuda o marido em seu trabalho, e, dado o esgotamento de sua relação pela rotina, experimenta o abandono. Um menino do circo enxerga poesia e antevê o tempo. Jovens amigas se descobrem apaixonadas. Mas nem todas as histórias puderam ser gravadas, o *ethos* do grupo é marcado pela lógica da reprodução da forma família.

A noção de “etnoficção” parte aqui da referência à prática de produção de fábulas em campo, numa produção compartilhada de saberes com o grupo estudado, como realizou Rouch em seu cinema antropológico. Deleuze em seu texto sobre o cinema de Rouch, “As potências do falso”, refere-se ao filme *Verdades e mentiras*, de Welles, e localiza abordagens que vão além do juízo, numa busca por proceder a uma leitura que não é moral:

O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente: ‘gosto ou detesto’ em vez de ‘julgo’ (Deleuze, 2007: 172).

A companhia que estudo se caracteriza por uma dinâmica de incorporação de elementos novos, dialogando com as linguagens que se apresentam como referenciais de forma, a telenovela, o cinema hollywoodiano, os sucessos *pop* do rádio. Recriando o repertório tradicional e inserindo a figura do palhaço no drama de circo, o grupo transforma o drama em comédia. Uma pesquisa sobre as possibilidades de atualização do melodrama de Circo-Teatro é levada a cabo pelo grupo, que tem se reunido com diretores de grupos de teatro de São Paulo, no estudo dessa possibilidade.

A dramaturgia de Benedito Silvério parece apontar novas relações de gênero. Compartilhar a elaboração de uma linguagem era a necessidade colocada pela pesquisa. Os gêneros de narrativa encenados no circo e o modo de narrar as experiências vividas, as formas do discurso presentes no grupo, deveriam deixar sua marca no filme etnográfico, representar o adultério, a falência do casamento, os sonhos da jovem noiva que quer se casar e ouve as experiências de suas amigas. Conteúdos elaborados a partir do diálogo com o grupo e da eleição das experiências que pudemos compartilhar nortearam a elaboração do roteiro do filme. As mulheres do circo, os homens, os transexuais eram demandados a narrarem histórias de amor desse universo. Assim, produziram-se diferentes histórias, de diversos pontos de vista. Como colocá-los em relação sem reduzi-los um aos outros? Eis a questão que ditava o trabalho de redação de roteiro.

Diferentes pontos de vista em relação foram-se construindo a partir do recurso à subjuntividade.

Esse ‘perspectivismo’ de modo algum se definia pela variação de pontos de vista exteriores sobre um objeto que se suporia invariável (o ideal da verdade seria conservado). Não, ao contrário, o ponto de vista era constante, mas sempre interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir (Deleuze, 2007).

Mas, estudando um grupo como o circo, há inúmeras perspectivas cruzadas, em tensão, que atuam na reprodução do “circo-família” (Silva, 2007). Na dramaturgia tradicional de circo-teatro há uma lógica do patriarcado que se apresenta (Montes, 1983), que é compartilhada pelo público de pequenas cidades do interior por onde excursiona o circo.

Mas, essa lógica está em questão e chega-se a afirmar a substituição do drama pela comédia (Bologñesi, 2003), tal como o processo que acompanha na pesquisa etnográfica.

A experiência de construção de personagens resultou na elaboração de um método de trabalho que parte da elaboração do duplo, a máscara dramática, para fazer refletir. Como se trata de um grupo de atrizes e atores profissionais há que se buscar escapar do já sabido, do já conhecido, a representação. Diferentes foram as respostas ao convite à atuação para a câmera e essas diferentes elaborações foram, todas elas, incorporadas na montagem final do filme. O caráter experimental marcou todas as fases do trabalho e variou conforme o indivíduo com quem trabalhávamos. A possibilidade e a disposição de perder-se para se reencontrar numa outra persona, exercendo uma forma peculiar de reflexividade, variou mais ou menos, segundo lugares de gênero. A adesão ao trabalho de construção de personagens foi grande; os atores faziam personagens de seu repertório já conhecido, mas em situações novas, descontextualizados de suas peças de origem (em algumas vezes), em outras situações propunham situações vividas, lembradas de suas histórias pessoais. Em todos os casos, a novidade de atuar para a câmera exigia uma nova disposição de dar a ver. Atuar para a câmera é muito diferente de atuar no palco e essa novidade serviu como elemento de experimentação também para os atores.

O filme nos dá os corpos daqueles que filmamos, ainda que estes corpos se dissipem ou estejam transformados frente a nossos olhos. Quero tentar compreender o sentido disso – se não encontrar a pessoa entre os fantasmas, então talvez encontrar alguma razão para o meu quebra-cabeças. Se as imagens mentem, por que elas são tão plenas de vida entre nós? Eu quero ver – às vezes longamente – os espaços entre o *filmmaker* e o sujeito: de imaginário e linguagem, de memória e sentimento. Estes são espaços carregados de ambiguidade, mas não são eles inclusive espaços em que a consciência é criada? (MacDougall, 1998:25).

Esse espaço, a que se refere MacDougall, na elaboração a partir de sua longa trajetória na produção de filmes etnográficos, é o espaço da reflexão sobre a ordem dada.

Aqueles que se dispuseram a refletir, no processo da pesquisa, sobre suas próprias biografias, viveram espelhamentos, o fenômeno de rever-se

pelos olhos do personagem. E, por identificação ator-personagem, puderam compreender-se, desde novos pontos de vista. A experiência com a atriz Luciane Rosã foi exemplar dessa abordagem. No diálogo sobre a personagem da peça *Chá de panelas*, retoma o problema do casamento. Mas, na reflexão sobre a sua própria biografia, amplia o conjunto temático de que a personagem – a jovem mulher que imagina a sua vida de casada e anseia por ela, mas se sabendo mãe solteira, constrói no trabalho de atriz a paixão de sua vida, formando inclusive as suas crianças como atores desde pequenos.

Outra experiência exemplar nesse sentido foi realizada com a atriz Lucélia Reis, que, no processo de construção de seu personagem, a velha que abre e fecha o filme, propõe uma reflexão sobre a relação com o outro no casamento, tornada morna na vida cotidiana, propondo o seguinte espírito para a relação com o personagem seu marido:

Se o amor não fosse esse enorme abismo entre nós, eu te convidava para dançar.

Outra resposta à elaboração de personagem foi a construção da cena que traz para o filme a presença da prostituição, fruto de experiência vivida por uma transexual. Essa experiência produziu uma mobilização imensa entre as mulheres do circo, que se deslocaram até o local das gravações e quiseram assistir e contribuir com a cena, inclusive aderindo à equipe técnica. A atriz (que é empregada no circo) caminha, com seus longos cabelos loiros e seu vestido rosa curto, à noite, nas ruas da cidade. Fica na esquina, com sua bolsa pequena, até que um carro pára, ela conversa com o motorista um pouco, e entra. O carro vai embora. Um tempo depois, a atriz retorna com os cabelos molhados. Em outra situação, gravamos a conversa atuada dentro do carro, no momento da despedida, em que a transexual deixa o seu contato para o homem, ele mostra o retrato de sua esposa grávida na carteira. Essa situação causou a emergência de relatos de experiências relacionadas ao tema da prostituição: a menina que descobre o trabalho noturno de sua mãe; as atrizes que interagem com as prostitutas das cidades por onde o circo passa, pesquisando a sua experiência. Os casais homossexuais femininos também contribuíram subsidiando o momento das filmagens.

A possibilidade de compartilhar, de representar o vivido, configurando experiências comuns, comunicáveis porque já conhecidas, foi aberta pelo processo de realização do filme. Produção de fábulas sobre as paixões humanas. Histórias que não são nem minhas, nem do outro, mas genericamente conhecidas. O abandono, a escapadinha, a raiva da mulhertraída que é mãe e a devolve aos seus filhos, a exaustão com os tratos com o Estado... Possibilidades já conhecidas nessa história da formação patriarcal que herdamos. As experiências vividas fornecem o conteúdo subjetivo da fábula, mas, nesse caminho de espelhamentos, o espectador experimenta o reconhecimento.

FRAGILIDADES DA IDENTIDADE

A pesquisa buscou localizar instâncias enunciativas, pontos de vista a partir dos quais as histórias sejam narradas. E, desde o princípio, localizamos uma multiplicidade de pontos de vista a serem reconstruídos, personagens que vivem situações que se transformam. A construção dramática pressupõe a instauração da ficção, a ilusão. Mas, no filme, esse percurso ficou sublinhado, isto é, ao transpor para a câmera a atuação de atores e atrizes de Circo-Teatro, há um incômodo, um ruído de linguagem que marca a elaboração do filme. Vemos a maquiagem, o bigode cai, temos não atores comentando a ficção-real que se instaura com a produção do filme. Interessa-nos ver o intervalo da representação.

Mas, mesmo na eleição de pontos de vista, o intervalo da representação que, nos seus vãos, dá a ver eus plurais – atriz que é personagem de si mesma para o outro. Identidades múltiplas se configuram e, tenho dúvidas se seria o termo “identidade” o melhor para nomear o fenômeno que ocorre quando um elabora uma máscara e se percebe melhor sendo outro. Essa pesquisa se desenvolve numa experimentação que é ético-estética em diálogo com o universo do circo, sobre a sua linguagem, na produção de reflexões sobre a vida dos homens e mulheres que pude encontrar em campo, mas é também epistemo-metodológica, ao passo que coloca em questão as linguagens da antropologia.

Trata-se aqui não apenas de produzir um registro do real, ou mesmo uma interpretação dele, mas de fazer do conhecimento uma forma de produção de presença capaz de criar reflexões densas que iluminem

universos simbólicos em relação, que sustentam ações. A potência de fabulação – de imaginação do real e construção de si – é uma criação, uma afirmação do real como novo. O vídeo etnográfico, como forma de conhecimento, é uma forma de produção de performances que configura sujeitos. A linguagem do vídeo tem um papel ativo na criação e na descrição dessas relações sociais. Nessa antropologia do simbólico que estamos realizando, o imaginário é fonte do conhecimento humano. Na pesquisa com imagens, a ciência tem que religar campos dispersos do saber e caminhar para um tipo transversal e polifônico de conhecimento.

Mas, na abordagem que foi se construindo como método do trabalho, no percurso do diálogo com o grupo, o fenômeno da construção do duplo, não apenas como recurso à reflexividade, possibilita não apenas tomar distância de si mesmo e elaborar conteúdos de experiências vividas, mas, também, afirmar a potência do teatro como fenômeno de presença, mais que de representação. Instaurando uma subjuntividade, um “como se” que propicia ao personagem experimentar outras vidas com outras lógicas possíveis, ou ainda, obter a possibilidade de ser outro para olhar-se, ver-se.

Refletir sobre esse experimento nos leva a buscar um diálogo com as noções de “divíduo”, tal como esboçada nos trabalhos de Strathern (1990) e Viveiros de Castro (2007). Strathern afirma, em *The gender of the gift*, que a pessoa singular vista como derivado de múltiplas identidades, pode ser transformada em um composto dividual de distintos elementos masculinos e femininos. Strathern sublinha o caráter relacional de toda afirmação. Saez (2006: 188), discutindo o sentido de uma produção de biografias indígenas, aproxima-se do conceito de divíduo, popularizado por Marilyn Strathern, que descarta um sujeito separado de suas relações. As coisas não se dizem em absoluto, por um eu ou um nós absoluto, mas de alguém para alguém por alguém. Viveiros de Castro evoca, mais uma vez, Deleuze para situar o nosso problema aqui:

O devir é literalmente o que escapa tanto à mimesis – a imitação e a reprodução – quanto à “memesis” – a memória e a história (Viveiros de Castro, 2007: 116).

Mas, o que haveria além de representação e história? A força da presença no instante único em que se realiza a vida?

A resolução de nosso problema vem, mais uma vez, do diálogo com o campo do teatro. A crítica literária e dramaturga Hélène Cixous, em seu artigo *The character of 'character'*, ilumina esse debate afirmando que o personagem – pessoa, máscara ou papel – personifica a função do ser. Caminhamos aqui do dado ao que não existe ainda, a “virtualidade da vida”, diria Deleuze. Como porta voz do sentido, o personagem aqui é um eu enunciatório que expressa a si mesmo, do mesmo modo que o mundo é representado, como simulacro. Ser sujeito aqui se opõe a ser vários.

Com a noção polissêmica de *personne*, Cixous (1974) define o alguém-ninguém que é o personagem. Sem a pretensão de fixar um único ponto de vista, afirma a existência de sujeitos (no plural) de texto, já que a ação de construção de sentido também se dá na experiência da recepção. É a noção de “intensidade” que ela busca definir para lidar com a tempestade de afetos que desconcerta, despersonaliza o sujeito. Como na música, movimentos e ritmos diferentes são problemas para um único processo de identificação. “Eu é mais que um”, diz ela (1974:389). O esforço do teatro é construir um real fictício que mascara a verdade do teatro, ele é meio de transporte para o imaginário.

A experiência de dramatizar personagens para a câmera, na realização de uma etnoficção, revelou a extrema disponibilidade dos membros do grupo para a experimentação de linguagem no trabalho do ator, despír o gesto da carga representativa e construir corpos que revelem experiências, despír-se do corpo construído pelo cotidiano, estranhá-lo, olhar desde um novo ponto de vista as relações vividas. A jovem faz a velha, a descasada faz a noiva, a empregada faz a atriz.

A personagem que abre o filme, carinhosa com a criança e o homem, perde o marido no fim da história, a esposa e mãe é traída pelo marido-palhaço. As histórias são enunciadas e o seu foco temático é o casamento como instituição que funda a ordem social da família, a ordem sob a qual se estrutura a empresa-circo. Personagens enunciam projetos que são vividos por outros, perdidos por outros, ainda. Histórias se seguem e permanece um pasmo, uma incerteza. A força da presença dos corpos e de sua disponibilidade marca a relação de produção de conhecimento nessa pesquisa. Compartilhar a representação para o filme com esse grupo nos deixa questões sobre o debate acerca da crise de representação nas ciências humanas, enunciada desde a década de 70. Vemos

na atuação dos atores, a representação, e isso causa um incômodo. É preciso revelar as relações capazes de produzir conhecimento sobre o fenômeno humano; aqui, experiências compartilhadas, universalizáveis, na construção de um olhar sobre o tema do casamento.

O recurso à construção do personagem e à ficção nos oferece a possibilidade de criar identificação entre ator e personagem para olhar para a experiência. Já não estamos aqui no campo da identidade, criamos o duplo, para poder ver melhor, e percebemos que ele é múltiplo, também vive transformações. As possibilidades de identificação são múltiplas. E o gênero aparece como uma questão de performance. Acredito, como Butler (2008), que a identidade exclui, deixa de lado outras possibilidades identificatórias. Ela é performada em relações específicas, mas não será nunca uma essência. Diferente disso, as intensidades experimentadas nos processos identificatórios, com múltiplos pontos de vista, parece esclarecer o fenômeno importante que se dá quando nos abrimos para o outro.

Observei que, ao longo da pesquisa, os diálogos entre os atores eram plenos de referências aos personagens das peças. Este era o idioma a apreender, conhecer o contexto dos personagens, sua situação, suas relações. Foi assim que foi possível elaborar os personagens da etnoficção, a sugestão dada aos atores era sempre a referência a um contexto específico. Assim, o desafio constante de aprender a falar a língua do repertório do Circo-Teatro esteve sempre colocado. Ouvir o diálogo entre eles, tendo visto as peças encenadas pelo grupo, foi a porta de entrada para este aprendizado. Foi desse modo que pude propor aos atores e atrizes da companhia as referências compartilhadas para a elaboração dos personagens. Patrícia, a jovem noiva de *O Chá de panelas*, inquieta a respeito do casamento, conversa com a sua mãe, Dora, mulher madura, casada e traída pelo marido, que a aconselha. Esta sequência abre a etnoficção, situando a questão do filme. O filme etnográfico, como construção de linguagem, mobiliza os universos simbólicos estudados pela antropologia com os meios do cinema. Trata-se de ficcionalizar o real.

O casamento, como a forma mais frequente de passar a fazer parte do universo circense, é um dos temas que move e motiva os personagens de *Amores de Circo*. Uma das respostas ao convite à criação da máscara dramática foi a construção de tipos (a velha, a empregada, a esposa), a

reflexão sobre o caráter do personagem (que traz forte carga de valor) e a representação de personagens imorais, além da experimentação da transformação da piada em cena. O riso, mobilizado no circo, abriga em um mesmo movimento a *empatia* e o distanciamento da situação da qual se ri, uma ambiguidade.

A noção de *persona*, máscara dramática, aparece em Mauss, no *Ensaio sobre a noção de pessoa*, referindo-se ao contexto do teatro, primeiro na sociedade grega e, depois, na sociedade latina. A máscara, nesse contexto, é uma “imagem superposta”, personalidade humana ou divina, que aos poucos vai se deslocando e

o indivíduo em sua natureza nua, arrancado de toda máscara, em contraposição, conservando-se o sentido do artifício: o sentido do que é a intimidade dessa pessoa e o sentido do que é personagem (Mauss, 2003: 390).

Na sociedade romana, o sentido de “ser consciente, independente, autônomo, livre, responsável”, vai se consolidando e operando uma transformação. Aí se pode falar em indivíduo, aí surge a noção de responsabilidade moral e o direito. O mesmo processo referido à sociedade grega é descrito por Vernant quando analisa os conteúdos dos mitos e suas transformações. Severi (2009 :495) é outro autor que vai analisar o mesmo fenômeno da participação identificatória, na reflexão sobre o papel do *eidolon* na antiguidade grega. Em todos esses casos, temos esforços intelectuais para desnaturalizar a noção de indivíduo, que conforma nosso pensamento científico.

O sentido de etnobiografia, a partir dessa experiência, aponta a existência de eus múltiplos. O que nos leva a perguntar pelo sentido da noção de indivíduo nesse grupo em particular. Essa noção não deve ser nunca generalizada, sob o risco de postularmos algo que nos embota a compreensão. No Circo-Teatro, o *pathos* amoroso configura as narrativas, marca uma educação sentimental. Encenar comédias põe em questão uma ordem moral, ao passo que a reproduz: crítica e reprodução operam neste momento. Os artistas circenses vivem universos morais que estão em questão; a família deve subsistir como ordem simbólica, mesmo que reestruturada em suas relações de gênero. Luciane vive tais processos em seus encontros e desencontros amorosos. A “estrutura de sentimento” (Williams, 2002) compartilhada no interior do grupo

se nutre do *pathos* amoroso que articula as relações e dá sentido aos diálogos. Mas, na comédia, o circo encena a desordem, o conflito, nesse âmbito de relações; desordem que é vivida intensamente pelos sujeitos. Mas, na experiência construída nessa pesquisa, o espaço da ação do sujeito em sua *praxis* reflexiva permite o distanciamento do universo de valores compartilhado pelo grupo, colocá-lo em questão a partir da experiência pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich (1971). *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- ARTAUD, Antonin (1999). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, Roland (2007). *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOLOGNESI, Mario Fernando (2003). *Palhaços*. São Paulo: Editora da Unesp.
- BUTLER, Judith (2008). *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CIXOUS, Helene; e COHEN, Keith (1974). “The character of ‘character’”, in: *New literary history*, v.5, n.2. The Jonh Hopkins University Press.
- _____. (1976). “Fictions and its phantoms: a reading of Freud’s Das Unheimliche (The ‘uncanny’)”, in: *New literary history*, v.7, n.3. The Jonh Hopkins University Press.
- COLLEYN, Jean Paul (2005). “Fiction et fictions en anthropologie”, in: *L’Homme*, n.175-176, EHESS.
- DELEUZE, Gilles (1985). *A imagem-movimento*. Col. Cinema, v.1. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2007). *A Imagem-Tempo*. Col. Cinema, v.2. São Paulo: Brasiliense.
- FIESCHI, Jean-André (1978). “Dérives de la fiction: Notes sur le Cinéma de Jean Rouch», in: NOGUEZ, Dominique (org.). *Cinéma: Théorie, Lectures*, Numéro Spécial de la *Revue d’Esthétique*. Paris: Klincksiek: 255-264.
- GONÇALVES, Marco Antonio (2008). *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks/Capes.
- KEHL, Maria Rita (1998). *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- MACDOUGALL, David (1998). *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (2006). *The corporeal image. Film, ethnography and the senses*. Princeton: Princeton University Press.

- MAUSS, Marcel (2003). “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’”, in: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify.
- MORENO, Jacob Levy (1984). *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Summus.
- MORIN, Edgar (1997). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- ORTEGAY GASSET, Jose (1991). *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- PIAULT, Marc (2000). *Anthropologie et Cinéma. Passage à l’image, passage par l’image*. Paris: Éd. Nathan.
- PINK, Sarah (2001). *Doing visual ethnography. Images, media and representation in research*. London: SAGE.
- ROUCH, Jean (1978). “On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer”, in: *Studies in the Anthropology of visual Communication*, v.5, n.1.
- _____. (2003 [1973]). “The camera and the man”, in: FELD, Stephen. *Cine-Ethnography – Jean Rouch*. Col. Visible evidence, 13. Minneapolis: University of Minneapolis Press: 129-148.
- _____. (2003). “Our totemic ancestors and crazed masters”, in: HOCKINGS, Paul(org.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter.
- SAEZ, Oscar Calavia (2006). “Autobiografia e sujeito histórico indígena”, in: *Novos Estudos*, n.76: 179-195.
- SEVERI, Carlo (2009). “A palavra emprestada ou como falamos as imagens”, in: *Revista de Antropologia*, v.52, n.2: 459-506.
- SJÖBERG, Johannes (2008). “Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film”, in: *Journal of Media Practice*, Intellect Books & Journals, v.9, n.3: 229-242.
- STOLLER, Paul (1994). “Ethnographies as texts/ethnographers as griots”, in: *American Ethnologist*, v.21, n.2: 353-366.
- SZTUTMAN, Renato (2005). “Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch”, in: *Cadernos de Campo*, v.13.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. (2007). “Filiação intensiva e aliança demoníaca”, in: *Novos Estudos*, v.77.
- WILLIAMS, Raymond (2002). *Tragédia moderna*. São Paulo, CosacNaify.

Mokuká: a antropologia de um Kayapó

Diego Madi Dias

O mundo real é contínuo. Mediante o uso de categorias, separamos os espaços físico e social em áreas com diferentes potenciais de poder, criando a ilusão da descontinuidade. Nas interfaces, encontramos uma região que não pertence a nenhuma das categorias, e ao mesmo tempo pertence a ambas

(LEACH, 2000: 37)

Minhas reflexões sobre a pessoa de Mokuká decorrem de uma pesquisa sobre os usos do vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó,¹ na qual ele apareceu como um interlocutor privilegiado e um caso exemplar para análise. Isso porque, se a tecnologia audiovisual é utilizada por esse grupo desde a segunda metade dos anos 1980, Mokuká foi um dos primeiros a ter acesso a esses equipamentos, tendo protagonizado um momento histórico nesse sentido com sua participação em um projeto de vídeo pioneiro conduzido por Terence Turner, no início dos anos 1990. Assim, entre tantas coisas que Mokuká demonstrou poder ser, ele se reconhece como um “cineasta”.

¹ A terra indígena Kayapó (TI KAYAPÓ) está localizada ao sul do estado do Pará e ao norte do Mato Grosso. Autodenominados Mebêngôkre, os Kayapó são cerca de 6 mil pessoas (Funasa, 2006) espalhadas por diversas aldeias ao longo do curso superior dos rios Iriri, Bacajá, Fresco, Riozinho e outros afluentes do rio Xingu. Minha pesquisa sobre os usos do vídeo entre os Kayapó foi realizada em contato com o grupo da aldeia Môikarakô. Essa “comunidade” localiza-se no município de São Félix do Xingu (PA). Como indicado pelo constante e intenso fluxo entre a aldeia e a cidade, os Kayapó que conheci vivem uma realidade muito mais *conectada* do que se pode imaginar nas metrópoles. Desse modo, parece pertinente que este e outros estudos tenham se dedicado ao tema do contato e à abertura ao outro, procurando compreender as dinâmicas próprias de incorporação dos bens que chegam do “exterior” a partir do lugar central que ocupa a concepção de alteridade nas sociocosmologias ameríndias. Bastante conhecidos por sua inserção midiática no cenário político nacional, sempre relacionada ao ethos guerreiro, os Kayapó ajudaram – como parte da família linguística Jê – a escrever páginas importantes da etnologia feita no Brasil.

Talvez a maior contribuição que as discussões sobre imagem possam oferecer à teoria antropológica seja a possibilidade de repensar questões já classicamente centrais para a disciplina. O que está em jogo quando analisamos a produção iconográfica de um grupo minoritário, por exemplo, parece ser justamente o problema da representação já anunciado em Clifford (1988) ou em Clifford & Marcus (1986). O questionamento que se coloca à produção de conhecimento sobre o outro nas Ciências Humanas, a partir do início dos anos 80, proporcionou o amadurecimento de novos paradigmas éticos e estéticos, culminando em uma verdadeira reconceitualização tanto do status da escrita etnográfica (Geertz, 2005) quanto do estatuto da imagem (Bernardet, 1985; Da-Rin, 2004). No plano epistemológico, uma concepção de imagem como acionadora das potências do falso (Deleuze, 1990: cap. 6) parece encontrar total sentido quando relacionada a um modo de produzir conhecimento que se dá essencialmente por meio da imaginação e da fabulação do outro, o que parece mesmo ser a vocação da antropologia (Gonçalves, 2008: cap. 2).

Tratarei aqui de um uso particular dos recursos audiovisuais que, em meu contexto de pesquisa, esteve vinculado à figura de Mokuká Kayapó – a saber: filmar para conhecer. Essa perspectiva permite um entendimento da prática de vídeo entre os Kayapó que extrapola as preocupações acerca do produto fílmico e enfatiza as dimensões de performance e mediação. Ajuda a entender o vídeo como um modo de se colocar frente à alteridade, um dispositivo de relação e, como queria Jean Rouch, um modo de etnopensar. A imagem, em um sentido amplo e não substantivo, coloca-se como possibilidade de conhecimento antropológico justamente na medida em que estimula um processo de construção objetiva de si e do outro. (Gonçalves & Head, 2009: cap. 1).

Terence Turner já havia descrito um uso performático da câmera de vídeo pelos Kayapó. Ele estava, no entanto, preocupado com um modo de estar através do vídeo, onde os índios se faziam presentes em encontros políticos com o governo brasileiro, ou com outros representantes da sociedade nacional, ao deslocarem a atenção para o fato de que ‘há um índio filmando’:

Os Kayapó rapidamente a transição em perceber o vídeo significando um gravação de um evento para entendê-lo como um evento a ser gravado (Turner, 1992: 7).

A atuação de Mokuká permite dar um passo além e conceber as imagens como catalisadoras desses encontros, proporcionando diálogos entre os Kayapó e seus outros. Ajuda a entender uma contemporaneidade indígena marcada pela capacidade de se tornar outro, movimento de devir que opera pela lógica da semelhança (ou pequena diferença). Uma maneira de explorar e processar a diferença e, assim, de tornar próprio. Um empreendimento em que o conhecimento é justamente o que interessa, a finalidade.

E sobre o conhecimento antropológico, se nos lembrarmos do insight de Roy Wagner (1975 [2010: 35]):

a antropologia nos ensina a objetificar aquilo a que estamos nos ajustando como ‘cultura’, mais ou menos como o psicanalista ou o xamã exorcizam as ansiedades do paciente ao objetificar sua fonte,

passamos a compreender a própria produção de conhecimento como uma atividade dedicada a fazer e desfazer formas objetivas, visíveis, pensáveis; lógica inerente à linguagem e à cultura (Gonçalves, 2007: 245). Desejo aproximar o trabalho de Mokuká do fazer antropológico justamente a partir dessas capacidades de objetivação, de comunicação formal, de estabelecimento de canais dialógicos baseados em mútua inteligibilidade e, também, a partir de uma capacidade de estabelecer analogias que mobilizam referências endógenas e exógenas. Enfim, desejo demonstrar uma capacidade de “criatividade da cultura” (Wagner, 1975 [2010]) que possibilita a construção da figura de Mokuká como antropólogo.

O que parece ainda mais interessante é perceber que sua atividade de criação de margens, sua atividade objetivadora/antropológica é totalmente contingencial: seus arranjos seguem contextos improvisados de ação e – mais importante – indicam uma margem que não é fronteira. Isso porque as margens, assim como são criadas, serão facilmente desfeitas para a conformação de novos conjuntos². Nesse sentido, parece

² Nesse sentido, a atividade de criação de margens, para o caso em questão, diferencia-se da “purificação de híbridos” caracterizada por Bruno Latour (1994). Não estamos aqui diante dos grandes divisores, mas, ao contrário, trata-se de um pensamento que opera por meio de um gradiente contínuo de pequenas diferenças. Ainda, o caso de Mokuká definitivamente não apresenta “híbridos purificados”, mas justamente ajuda a entender um cenário em que há coexistência entre diferentes linhas de força. Assim, mais uma vez, é preciso diferenciar “margem” e “fronteira”, sugerindo para o primeiro termo, em oposição ao segundo, um caráter contextual, de construção consciente e passível de ser refeito.

extremamente oportuno tomar a atuação de Mokuká como um caso bom para pensar o contato e as trocas transculturais a partir de uma perspectiva que não esteja fundada na relação entre conjuntos fechados, na qual as noções de cultura e sociedade não aparecem como definidoras de “todos” sociais intransponíveis. Desse modo, as ações de Mokuká – objetivadoras, antropológicas – podem ser pensadas

também como estratégias, como ações contingentes e dotadas de propósitos (Gonçalves, 2002: 15).

Sua capacidade de criar e desfazer margens indica uma profunda consciência de si. Mokuká concebe para si mesmo um lugar particular na dinâmica comunitária: ao se referir à sua proposta de divisão da aldeia em quatro setores, justifica: “precisávamos fazer alguma coisa diferente”. Considera ter dons especiais, pensa muito em uma situação e ela acontece – um acidente, por exemplo. Pode antever acontecimentos e mesmo fazer com que eles aconteçam. Sua atividade objetivadora não é, portanto, ela mesma objetivada

como a atualização automática de uma ‘lógica’ linguística e cultural (Gonçalves, 2002: 15),

mas consciente. Isso porque trabalha com base em mimesis, que, como definiu Michael Taussig, refere-se a

a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de copiar, imitar, fazer modelos, explorar diferenças, em tornar-se outro (Taussig, 1993: XIII).

É interessante a ideia de criação de uma segunda natureza, pois ela permite justamente tratar de uma autoconsciência quanto ao processo de objetivação, tão bem colocada pela atuação de Mokuká como antropólogo e identificada por Taussig como um passo importante a ser dado com relação ao construcionismo. Em outras palavras, e de acordo com o autor, identificar a vida social como produto de construção humana não deve ser exatamente um fim, mas justamente o início de nossas considerações:

Se a vida é construída, como ela pode parecer imutável? Como a cultura pode parecer tão natural? Se coisas grosseiras e sutis são construídas, então elas poderiam ser também reconstruídas? (Taussig, 1993: XVI).

Apresento a seguir situações em que podemos notar o empenho de Mokuká na tarefa de fazer e desfazer margens, criar mundos relacionais, conhecer, tornar-se outro(s). São situações em que podemos notar a antropologia de Mokuká Kayapó.

MOKUKÁ, UM KAYAPÓ

Mokuká é um Kayapó que nasceu na aldeia de Kubenkankren e é filho do “cacique maior dos velhos de Kubenkankren”. Conta que tinha três anos quando “os brancos amansaram” essa população, referindo-se às frentes de expansão do SPI³, que nos anos de 1950 e 1960 empreenderam um processo de ‘pacificação’ dos povos indígenas então sem contato com a sociedade nacional.

Tem hoje 56 anos. Aos 4, foi à cidade de Belém pela primeira vez, pois esteve doente e precisou de atendimento médico – dinâmica frequente na política de saúde indígena, ainda hoje. Seus pais resolveram deixá-lo na cidade, para que ele frequentasse uma escola. Nesse processo, Mokuká destaca a mediação de Chico Meirelles, indigenista brasileiro que esteve à frente do SPI e que estabeleceu o primeiro contato amistoso com os Xavante, em 1946, e com os Kayapó-Mekragnotire, em 1957. Meirelles teria deixado Mokuká com uma mulher chamada Lenita, que o criou e o colocou na escola. Ficou com os brancos “para aprender alguma coisa”, aqui mobilizando uma concepção de alteridade como horizonte de conquista, adição, aquisição e soma.⁴

3 Serviço de Proteção aos Índios, criado pelo Decreto-Lei nº 8.072, de 20 de junho de 1910, com o objetivo de ser o órgão do Governo Federal encarregado de executar a política indigenista. Em 5 de dezembro de 1967, quando o regime militar já havia se instalado no Brasil, o SPI foi extinto, tendo sido criada para substituí-lo a Fundação Nacional do Índio – FUNAI. (FONTE: www.funai.gov.br, acesso em Dez-2010)

4 Ainda hoje os índios praticam esse intercâmbio, enviando filhos para serem educados e criados nas cidades, como modo de “aprender as coisas dos brancos”. O filme *Estratégia Xavante* (Belisário Franca, 2007) aborda uma experiência interessante nesse sentido que aconteceu entre os Xavante. Registra depoimentos dos indígenas e dos familiares das duas famílias (na aldeia e na cidade) após o crescimento das crianças. É a história de oito meninos Xavante que foram enviados para a cidade de Ribeirão Preto (SP), em 1973, para “aprender a cultura dos brancos”. A ideia partiu de um cacique que acreditava ser essa uma estratégia de permanência e manutenção das tradições culturais indígenas, frente ao inevitável processo de contato com os “brancos”.

Estudou até a oitava série e depois voltou para sua aldeia de origem, onde cresceu e casou. Continuou seus estudos de modo vinculado à missão evangélica: “quem colocou muita coisa na minha cabeça foi Horace Banner”, revela, referindo-se ao missionário que o ajudou no aprendizado da escrita e da leitura, tanto em português quanto na língua mebêngôkre.

Foi professor de português e mebêngôkre. Foi monitor de saúde indígena, na aldeia, e agente administrativo de saúde, na cidade de Redenção (PA). Participou da fundação da aldeia Aukre e depois residiu em Pukanu e Metutire, nesta última onde conviveu com o cacique Ropni (Raoni) por três anos. Foi quem teve a ideia de fundação da aldeia Môikarakô atual (MKK III), tendo proposto no ano de 2000 a transferência do “seco” para a “beira”, para as margens do Riozinho: “todo mundo sabe quem é o fundador dessa aldeia Môikarakô”.

Mokuká tem um filho e duas filhas. A mais velha, Ruth, nasceu em 1970 e morou na cidade de Redenção, onde estudou até a quinta série. Foi também professora na aldeia e é a única mulher que sabe falar português e escrever nessa língua. Mokuká considera filhas, também, a missionária Eunice e a antropóloga francesa Pascale.

Desde cedo, conforme conta, Mokuká demonstrou interesse pelas “coisas dos brancos”. Aprendeu logo a usar a motosserra e depois o motor de barco. Sua história sobre o primeiro contato com uma câmera de vídeo, em 1989, coloca questões extremamente interessantes.

Uma câmera teria sido deixada com Mokuká por um amigo que ia viajar e não podia levá-la. Isso porque era uma câmera de ombro Panasonic, e

naquela época as câmeras eram grandes, agora é tudo pequenininho.

Foi com essa câmera nas mãos que Mokuká participou do encontro de Altamira – ocasião que congregou diferentes povos indígenas contrários à construção de hidrelétricas na região do Rio Xingu. Em sua narrativa, Mokuká dá ênfase ao fato de que não teve instruções para manipular o equipamento. Desenvolveu inicialmente uma relação experimental com a câmera, até que pudesse “se acostumar” com ela. Por fim, em suas palavras, “minha mente entrou na câmera e a câmera entrou em mim”.

Uma concepção que valorize essa dimensão de inteligência corporal, e, portanto, a ideia de skill como um modo instrumental de estar no mundo,⁵ pode ser notada uma vez mais no discurso proferido por Mokuká na ocasião do *RAI's, Third International Festival of Ethnographic Film*.⁶

Os brancos sozinhos são capazes de operar e entender esse equipamento? Não são, jamais. Nós Kayapó, todos nós, temos inteligência. Nós temos mãos, olhos, cabeças para fazer esse trabalho (Mokuká Kayapó apud Turner, 1992a: 8).

O discurso de Mokuká aponta para um privilégio formal a partir da noção de habilidade como condição de semelhança com outros realizadores audiovisuais (todos teriam “as mãos necessárias para fazer o trabalho”). Partindo desta concepção Terence Turner descreveu o uso do vídeo pelos Kayapó como uma maneira de filmar

os mesmo eventos filmados por representantes da mídia nacional e internacional (Turner, 1992a: 7).

Mais do que mera documentação dos encontros políticos entre os Kayapó e a sociedade nacional, a filmagem feita pelos índios significou um modo de sugerir semelhança, deslocando a problemática para o fato de que ‘há um índio filmando’.

SOBRE IMAGEM E SEMELHANÇA

Diego, e você? O que está fazendo? O que está pensando?

Essas questões me foram direcionadas por Mokuká em dezembro de 2009. Ele estava sentado no banco da frente do carro, enquanto passávamos pelo aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Filmava a paisa-

5 Cf. Ingold (2000). Tal concepção de sujeito aparece como influência da filosofia de Heidegger: um *ser-no-mundo* – Dasein.

6 Os usos do vídeo pelos Kayapó foram objeto de reflexão de Terence Turner em *Defiant Images – The Kayapo appropriation of video*, artigo publicado na *Anthropology Today* em dezembro de 1992 e resultado da palestra de Turner na ocasião da visita de Mokuká Kayapó e Tamok Kayapó ao *RAI's Third International Festival of Ethnographic Film*, patrocinado pela *Granada Television*. O *The Kayapo Video Project* foi um projeto de capacitação indígena para o uso de ferramentas e recursos audiovisuais. Sua criação seguiu motivações políticas, mas logo Terence Turner percebeu o rendimento teórico oferecido pela mídia indígena para pensar o contato.

gem fazendo comentários em sua própria língua, gravava um material para comunicar aos outros que ficaram na aldeia sobre sua viagem ao Rio. De repente, Mokuká virou para trás e me perguntou o que eu fazia e o que eu pensava naquele momento. Simplesmente não soube o que responder e disse, um pouco intimidado pela câmera, que não pensava em nada. Ele pareceu frustrado (apontou novamente a câmera para frente) e eu me senti, imediatamente, um ‘mau nativo’. Passei, então, a perceber essa vontade de conhecimento de Mokuká e o quanto ela estava relacionada com um uso particular do vídeo que ele fazia.

Seu material filmado revela seus percursos: foi com uma câmera nas mãos que Mokuká realizou visitas a outras aldeias Kayapó e, até mesmo, aos Xikrin e aos Yanomami. Foi seu trabalho com o vídeo que proporcionou suas viagens para a Europa, para São Paulo e para o Rio de Janeiro.

A câmera como recurso dialógico nos possibilita pensar a relação entre imagem e contato. A imagem, em seu caráter substantivo, importa pouco: normalmente temos filmagens de situações ordinárias ou turísticas, uma autorreferência ao fato da viagem, indicando que ele esteve em algum lugar. É comum que Mokuká narre essas imagens e que, assim, comunique aos outros sobre suas experiências. Muitas vezes temos conjugadas as vontades de comunicar e conhecer. Diferenciam-se na medida em que a primeira expressa um objetivo – translocal e teleológico – enquanto que a última é um desejo imediato, finalidade mesma do empreendimento, e, mais que isso, uma maneira de inserção improvisada em diferentes contextos (o vídeo como dispositivo de relação). Devemos então, nesse caso, perguntar-nos não sobre o conteúdo das imagens, mas sobre a forma como se estabelece contato através delas.

Marco Antonio Gonçalves (2010a), ao analisar a situação dos índios Paresi na contemporaneidade, ressalta a utilidade da elaboração de James Clifford (zonas de contato) – que tem

a vantagem de não tomar o “contato cultural” como uma forma progressiva, algumas vezes violenta, de uma cultura tomar o lugar da outra. O que é enfatizado é um processo de partilha e apropriação em perspectivas multidirecionais. Uma perspectiva do contato que busca entender o que se designa por dimensões interativas e improvisadas dos encontros culturais. A formulação “zona de contato” nos permite escapar de uma redução do contato à definição de conjuntos fechados que fazem trocas sempre desiguais (...).

Gonçalves sugere uma abordagem para os cenários indígenas pós-modernos que esteja baseada nas ideias de tradução e semelhança. A partir da noção *igiábisai* (verbo parecer), extraída de sua etnografia pirahã, o autor retoma a conceituação musical de Lévi-Strauss, presente nas mitológicas, para definir o cromatismo como característica, por excelência, do pensamento ameríndio – que opera a partir de contiguidade e semelhança (pequena diferença) para estabelecer grandes oposições através de um gradiente.

Também o resgate da dimensão de personalidade, realizado por Gonçalves como forma de recolocar a discussão sobre individuação para as ontologias amazônicas, parece estar de acordo com a abordagem que proponho sobre a trajetória de Mokuká Kayapó. Dessa forma, Traduzir o outro: etnografia e semelhança (Gonçalves, 2010) se coloca como uma referência importante para as presentes reflexões, uma chave de leitura a partir da qual podemos entender a relação entre imagem e contato agora nos termos de imagem e semelhança.

A pesquisa com Mokuká não cessa de oferecer exemplos. Certa vez, estávamos no Museu do Índio aguardando para falar com o diretor, que estava em uma reunião. Precisávamos esperar. Mokuká me disse que não gostava disso no mundo dos brancos, referindo-se à necessidade de esperar para tudo. Foi quando, talvez para matar o tempo, ele começou a me ensinar palavras da sua língua.

Vocês têm cama na sua língua, não têm?,

perguntou ele – ao que respondi que sim. “Nós também temos”, continuou:

kamamá é esperar... só que vocês usam a cama para dormir. É igual, mas separado.

Achei intrigante o fato dele não utilizar, em oposição à ideia de semelhança, a noção de diferença. Ao invés disso, dizia que era “separado”, como se sugerisse uma *separação* de algo que havia inicialmente sido o mesmo, ou vindo do mesmo lugar, e que, por isso, guardava relação de semelhança mais do que de diferença. E seguiu com outros exemplos:

Mokuká
Vocês têm capim, não têm?
Diego
Sim, que é como o mato...
Mokuká
Para nós, kapî é derramar. É a mesma coisa, só que separado. Vocês não têm pá?
Diego
Sim, para pegar terra ou lixo...
Mokuká
Isso, mas para nós pa é o braço. A mesma coisa, só que separado.

Mokuká parecia se divertir a cada vez que demonstrava como era “a mesma coisa”, valorizando em sua entonação justamente essa semelhança em detrimento do que era “separado”. Ao dizer “só que separado”, ele amenizava o caráter “separado” da coisa, como se ser “separado” fosse mesmo menos importante, uma característica menor a ser notada.

Algo parecido aconteceu quando pedi que traduzíssemos o hino nacional brasileiro, que ele havia composto em versão kayapó.⁷ Na verdade, Mokuká demorou para entender o que eu desejava, pois para ele parecia óbvio que sua versão do hino era já uma tradução da original e que, portanto, queria dizer “a mesma coisa”. Não fazia sentido traduzir novamente para o português algo que era a tradução para a língua mebêngôkre de uma letra em português. Ele insistia que a letra era “igual” e dizia “a mesma coisa”.

O que significaria, para Mokuká, dizer que as versões do hino se referem à “mesma coisa”? É interessante perceber, nesse sentido, o peso conferido à forma, em detrimento do conteúdo. Essa observação se torna evidente quando traduzimos a versão em kayapó do hino nacional brasileiro.⁸

A terra dos nossos antepassados é abundante em caça, pássaros, aves e peixes
Dela provém a força do nosso povo
O sol nasce iluminando a linda floresta

7 O hino começou a ser composto em 2004 e Mokuká levou dois anos para adequar perfeitamente o vocabulário à melodia. Achou “muito complicado”. Teve a ajuda de um padre para que gravasse em um estúdio, ocasião em que contou com mais três índios e três índias. Inicialmente, foram feitas três cópias em CD (que, depois, rapidamente se proliferaram).

8 Agradeço à missionária Eunice Bastos Costa, “filha” de Mokuká, que ajudou na tradução.

Lembre-mo-nos dia e noite que precisamos preservá-la pelo bem das nossas crianças
Vivemos em paz e somos felizes
Nossa paz e nossa alegria está em vivermos nesta bela mata
Preservando nossas músicas, nossas pinturas e enfeites, nosso arco e nossa flecha
Nossas tradições culturais são muito fortes
Rop'i, nành, kop, kôkangrà⁹ pertencem tradicionalmente ao nosso povo
Com nossa coragem dominamos esta linda região da floresta
Vivemos em harmonia e paz
Conscientes da beleza desta terra, desta floresta por onde se estende nosso domínio

CONHECER POR IMAGENS E OUTROS DIALOGISMOS

Já o fato de a comunidade se utilizar de instrumentos oficiais para a representação (hinos e bandeiras) expressa o privilégio da mimesis que desejo atribuir, por excelência, à atuação de Mokuká. Ele é autor do hino nacional, que é executado em situações públicas de contato com a sociedade brasileira (como aconteceu no Fórum Social Mundial de 2008, em Belém) ou em momentos nos quais a comunidade vive um período especial em que o sentido do extraordinário pode ser compartilhado com a sociedade mais ampla (foi executado na aldeia diversas vezes durante todo o dia 01 de janeiro de 2010 e também nas solenidades de abertura e fechamento dos jogos olímpicos tradicionais, que aconteceram no mesmo mês). Nos dois casos – dentro ou fora da aldeia – os hinos (no plural, referindo-me também ao hino da aldeia Môikarakô) estiveram presentes em cerimônias nas quais os índios lidam com códigos compartilhados por uma coletividade maior, ressaltando a relação metonímica entre a comunidade e a sociedade envolvente: regional, nacional, internacional.

Mokuká compôs também o hino da aldeia Môikarakô e foi convidado para compor hinos para as aldeias Aukre e Kôkramôro. É, sem dúvidas, uma liderança envolvida com esse processo de dialogismo e objetivação. Organizou o concurso que elegeu o desenho para a bandeira de Môikarakô e idealizou a divisão da aldeia em setores (4 lados

9 Tipos diversos de bordunas.

de um quadrado): Estrela do Sul, Tropical Mõikarakô, Líder Tepore e Esporte Xingú. Conta que, depois de fundarem a aldeia, ficaram pensando em um meio de dividir as pessoas para situações de competição etc: “precisávamos fazer alguma coisa diferente”.

Fica claro o quanto se tratava, naquela ocasião, de uma necessidade de elaboração de si. Um modo de estabelecer canais de comunicação entre um contexto mais amplo, que passa a estar mais presente nas relações da aldeia, e as práticas da vida na comunidade; uma comunicação que se dá fundamentalmente através de elementos formais. Mokuká não separa as iniciativas de divisão em setores e de confecção de bandeiras ou composição de hinos. Tudo sempre pareceu estar relacionado e fazer parte de uma mesma empreitada de representação de si, enquanto grupo, através de meios objetivos, visíveis, pensáveis (Gonçalves, 2007: 245).

É interessante notar que a composição de hinos é, na verdade, uma atividade de adaptação – dada a necessidade de sincronia melódica e de acabamento dos versos de modo articulado ao ritmo. Mokuká concebe mesmo esse trabalho como adaptação, destacando a dificuldade de tal empreendimento.

A divisão da aldeia em quatro setores é uma maneira objetiva de organização para competições e jogos, por exemplo, situações nas quais os índios mimetizam cerimônias de premiação, solenidades de abertura e encerramento, sessões de treinamento, concurso para a eleição da Miss Kayapó, discursos oficiais. É também um modo de comunicação pela forma, aqui articulando modos de organização tão caros aos Jê, ou seja: sua tendência à diferenciação interna e sua segmentalidade.

Em todo esse processo inventivo, Mokuká aparece como um grande motivador, incentivador, planejador. Tem ideias e alimenta a comunidade com os elementos necessários para que ela possa olhar para si mesma através de formas objetivas. Tem uma capacidade exemplar de se colocar “do lado de fora” e olhar para o seu dia-a-dia, devolvendo uma imagem que ajuda na criação de novas imagens. É precisamente nessa capacidade objetivadora, e em sua relação com um profundo interesse pela alteridade, que reside “a antropologia de Mokuka Kayapó”.

Lembro-me de uma primeira e interessante inquietação que me foi provocada pela figura de “Mokuká como antropólogo”. Em sua estadia

no Rio de Janeiro, ele me perguntava sobre todas as árvores e plantas que via pela cidade. Queria saber o nome, o tipo, que fruta oferecia etc. Eu, obviamente, não sabia responder às suas perguntas. Percebi que ele não estava fazendo as perguntas certas, se é que realmente queria entender o meu modo de vida na cidade. E então, inevitavelmente, tive a certeza de que minhas perguntas não seriam menos incongruentes.

Um outro caso é digno de nota. Estávamos no Rio de Janeiro e fomos à casa de um pesquisador que trabalha com os kayapó para que os índios conhecessem sua esposa. Eles sempre demonstraram interesse em conhecer nossas esposas, inclusive achando um pouco estranho eu não ser casado já aos 27 anos. Mokuká chegou filmando para “contar aos outros como o André mora”. Pediu açúcar para o seu café e ficou simplesmente maravilhado com o açúcar mascavo, que não conhecia. Interessante notar que ele gostou daquele açúcar mesmo antes de tê-lo provado, indicando mesmo um gosto pela novidade em si. Desde então, passou a pedir que levássemos “açúcar preto” para a aldeia em nossas viagens.

Mais outro episódio parece ser especialmente interessante para reforçar as ideias que venho tentando apresentar até aqui acerca das noções de semelhança e dialogismo, objetivação e interesse pelo outro. Ajuda também a desenvolver uma discussão sobre a dimensão de pessoalidade e excepcionalidade ligada à figura de Mokuká. Tratou-se de um teste de elenco do qual os índios participaram para um comercial do Banco do Brasil¹⁰. A produção dividiu os candidatos entre os “índios de verdade” e as “pessoas normais” (que iriam “virar índio através da estética publicitária”). Os “de verdade” “têm a verdade no rosto, têm a força do Brasil nos seus traços” e “isso é bom para o filme”.¹¹

Perguntado sobre como é a pintura corporal feita em seu povo, Mokuká responde que há “vários tipos diferentes”. O maquiador insiste, desejando saber as pinturas utilizadas para cada ocasião. Abreviando a conversa (e demonstrando certa impaciência), Mokuká responde que existem realmente muitas pinturas diferentes e as pessoas se pintam

¹⁰ O teste aconteceu em Dezembro de 2009 em uma produtora no bairro de Botafogo (RJ). Eles acabaram por não participar da versão final, por incompatibilidade da agenda da produção com a estadia do grupo na cidade.

¹¹ Todas as expressões entre aspas, neste parágrafo, são do maquiador.

como querem e como acham bonito. Por fim, ajudou a escolher um padrão retirado do *googleimages*.

No set de gravação, o diretor convidou Axuapé para iniciar o teste. Foi quando Mokuká interveio dizendo que seria melhor que ele começasse para mostrar aos outros como fazer. Mokuká, então, iniciou o teste e, sem que lhe fosse solicitado, entoou uma canção enquanto dançava e tocava tambor. Todos da produção ficaram encantados e o diretor agradeceu pela generosidade de Mokuká em servir de exemplo. “Você deu um show”, disse o diretor – que passou a pedir que os outros também cantassem.

Logo depois, perguntei à Mokuká se ele já havia tocado tambor em alguma ocasião. Ele me disse, em tom de óbvio, que não. Disse que não havia tambor em nenhuma aldeia indígena e que aprendeu naquela hora mesmo. Falou que “tambor é coisa dos africanos”, mas “índios de verdade”¹² também podem “fazer como eles”. Essa afirmação revela o que Mokuká entende por sua condição de índio contemporâneo, ligada a uma capacidade de aprender outros modos de conhecimento e expressão, uma questão de adaptação. Ser “índio de verdade”, para ele, parecia o mesmo que ser capaz de corresponder a novas, múltiplas e diversas expectativas.

Durante toda sua viagem ao Rio de Janeiro, Mokuká esteve, de fato, muito mais interessado em aprender coisas novas do que em falar sobre sua vida na aldeia ou sobre suas tradições culturais. Aconteceu isso com o caso da maquiagem facial, quando ele claramente não desejou gastar tempo explicando diferentes padrões e motivos de pinturas corporais. Estava animado com as câmeras no set de filmagens, com o tambor etc, de forma que o assunto lhe pareceu bastante inconveniente. Aconteceu o mesmo, também, em nossas próprias oficinas de trabalho, onde Mokuká se mostrou entediado e até insatisfeito ao realizar o trabalho de tradução. Ao invés disso, desejava aprender a utilizar o computador. Em verdade, Mokuká tem se interessado muito por informática. Considera ter aprendido muitas “coisas dos brancos” e ressalta a necessidade de continuar aprendendo: “hoje tem computador, internet, e-mail”.

¹² Aqui repetindo a categoria utilizada pela produção de elenco.

SER OUTRO, SER MUITOS

Há, sem dúvidas, tensões acerca da posição ocupada por Mokuká no dia-a-dia da aldeia. Outras pessoas aparecem como realizadoras: Bepdjá é um professor envolvido com a política educacional indígena, liderança jovem que organizou os Jogos Tradicionais; Bepunué um outro jovem engajado, participa de um projeto ligado ao Museu Goeldi (PA) e tem também sua câmera de vídeo. Em 2010, Bepunu visitou, com uma câmera, a feira de sementes da Embrapa ocorrida entre os Krahô. No mesmo ano, registrou sua viagem para a França, em que um grupo de índios Kayapó atuou na montagem de uma exposição. Esteve presente também na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, ocorrida em agosto de 2010 na UFPA, em Belém. Não podemos deixar de lembrar aqui do profetismo de Jean Rouch, que nessa situação aparece cumprido literalmente:

O antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele será ele mesmo observado, gravado, ele e sua cultura. E assim, o filme etnográfico nos ajudará a compartilhar a Antropologia. (Piault, 1996: 55 apud Gonçalves, s/d).

Não obstante a presença de outras figuras ligadas à dinâmica atual de contato da aldeia, Mokuká permanece como uma referência importante, especialmente para os mais jovens. O papel desempenhado por ele, em processos como os descritos aqui ou mesmo na vida diária da aldeia, é, portanto, menos exclusivo que exemplar.¹³

Uma diferença que pode ser feita entre o trabalho de Mokuká e outras atuações diz respeito ao grau de pessoalidade envolvido. Na experiência que tive, considero Mokuká uma personalidade extremamente voltada para si e suas investidas sempre me pareceram mais em função de suas redes e de seus objetivos pessoais.¹⁴ O relato abaixo ajuda a entender:

¹³ Podemos dizer que há mesmo um lugar cultural que possibilita o surgimento da distintividade pessoal. Isso porque os processos internos de diferenciação são bastante importantes no modo de sociabilidade praticado pelos Kayapó, referindo-se ao tema da “complexidade Jê” em suas formas de organização social.

¹⁴ Eventualmente, pude perceber o que destaco aqui (maior grau de pessoalidade) como categoria de acusação acionada por outros para sugerir insubordinação de Mokuká em relação à chefia.

Hoje encontrei Mokuká em sua casa. Figura controversa, a de Mokuká. Ao contrário do que eu vinha pensando sobre sua relação subversiva com a aldeia, ele pareceu hoje extremamente generoso (estava no rádio fazendo pedido de gasolina para a comunidade), engajado (falava dos “projetos” e do encontro que teria com um cineasta interessado em comprar uma roupa típica) e de acordo com as regras de hierarquia (comentou que teve uma conversa com o cacique Akiabôro sobre seus planos). Mas não deixou de expressar singularidade: teria proposto à Akiabôro que tocasse seus projetos com os outros enquanto ele iria “abrir novos caminhos”. Referia-se ao encontro com o cineasta¹⁵ e à viagem que deseja fazer para Recife para encontrar um amigo indigenista. Reivindica uma autonomia para “abrir novos caminhos” não como um participante (dos projetos), mas evidenciando sua pessoa e acionando sua própria rede de relações e contatos, mobilizando pessoas que se ligam antes a ele do que à comunidade (Diário de campo, 08-01-2010).

Mokuká parece ser um caso não só potencial, mas um caso consciente e bem sucedido de reversibilidade (interesse pelo outro, Mokuká antropólogo) e reflexividade (alguém capaz de se colocar “do lado de fora” e objetivar sua vida ordinária). Sua figura e sua atuação caracterizam uma vontade de aprender e uma capacidade de assumir outros lugares que, se não são únicas, são definitivamente exemplares.

Marco Antonio Gonçalves, tratando da conceituação rouchiana acerca da diferença, recupera uma perspectiva importante de adição e soma, que ajuda a compreender uma determinada filosofia da alteridade:

(...) a diferença não é uma restrição, mas uma adição (Rouch, 2003: 137 apud Gonçalves, 2008:05).

Trata-se da inspiração de Rouch advinda do projeto surrealista, que aparece tão claramente nas atividades desenvolvidas por Mokuká: um trabalho de colagens e superposições para a invenção constante de novos conjuntos.

É justamente o que acontece no momento em que Mokuká estabelece analogias. Se considerarmos o lugar central que ocupa o pensa-

¹⁵ Trata-se de Harald Reinl, que dirigiu o filme *Erinnerungen an die Zukunft* (1970) – baseado no livro homônimo de Erich Von Daniken (título no Brasil: “Eram os deuses astronautas?”). Ele estaria interessado em adquirir uma roupa tradicional kayapó que se parece com a roupa de astronauta presente em seu filme. Mokuká estava certamente interessado no dinheiro, mas, além disso, destacava com entusiasmo a oportunidade de fazer um “novo amigo” e “conhecer alguém diferente”.

mento analógico na prática antropológica (Gonçalves, 2010a), podemos tomar essa capacidade de estabelecer comparações como demonstrações potentes da “antropologia de Mokuká”. Vejamos um pouco dessas comparações, da maneira como aparecem no discurso de Mokuká sobre a comunidade, sobre o sistema de relações entre as aldeias e sobre a sociedade envolvente.

Mokuká define sua nacionalidade como kubekankren, aldeia em que nasceu. Indica assim um sistema taxonômico que contempla diferentes aldeias kayapó, mas que prescinde, em um primeiro momento, das sociedades envolventes ou instâncias mais amplas. O mesmo não ocorre em outros momentos, onde contextualmente as relações são desfeitas, refeitas, para dar conta de novos pares e conjuntos. Entre os Yanomami, por exemplo, surpreende-se com uma pedra enorme localizada bem no centro da aldeia. Essa pedra, muito grande, “parecia um prédio”. Na Inglaterra, achou interessante a oportunidade de aprender inglês. E, entre tantas coisas diferentes, destacou: “o volante do carro é do outro lado”.

Essas duas últimas situações me parecem fascinantes por demonstrarem claramente o estabelecimento de relações diretas entre elementos “exteriores”, sem a necessidade de mediação por uma referência “interna” (ou a partir da “internalização” de uma referência “externa”). Os termos entre aspas indicam a dificuldade em tratar da situação a partir de um vocabulário que se refere a conjuntos fechados, mas indicam também a dificuldade do próprio pensamento e da própria linguagem ocidental, científica, acadêmica em dar conta de um fenômeno dessa natureza. Isso porque esse pensamento e essa linguagem estão baseados, em última análise, na formação de um todo, em um princípio de unidade.

Enfim, quero chamar a atenção para as relações analógicas estabelecidas por Mokuká. Comparar diretamente a pedra yanomami com um prédio, ou a posição do volante no Brasil e na Inglaterra, talvez contrarie as expectativas dominantes (especializadas ou não) sobre os índios – que esperam dessas pessoas uma atividade englobante de processamento sociocosmológico das novas situações.

Se Mokuká diferencia comunidade e sociedade nacional ao definir sua nacionalidade Kubekankren, ele passa a incorporar a “posição do volante brasileiro” em suas referências “internas”, em comparação à

posição do volante inglês. De modo talvez surpreendente, ao se deparar com uma enorme pedra yanomami, a referência conhecida de Mokuká (base de sua comparação) não é uma pedra kayapó, mas um prédio. Esse caso sinaliza de modo instigante a possibilidade de os índios, contextualmente, colocarem-se de modo mais próximo “conosco” do que na relação com outros povos também indígenas.

Quero destacar aqui a ocorrência de algo que E. Evans-Pritchard descreveu tão brilhantemente para os Nuer (1940 [2008]), a saber: a existência, entre esse povo nilota, de linhagens que operam em um frame de análise, contextualmente, configurando-se a partir de uma dimensão prática de relação com o outro. Os princípios abstratos, estruturais, que organizam o pensamento nuer, são acionados para dar conta de um mundo em ação.

E assim somos reenviados às questões de permanência e variação de padrões socioculturais. Isso porque, por um lado, uma vontade de assumir outras perspectivas, certamente, pode ser analisada a partir de uma cosmologia que prevê saques e apropriações, enfim, a partir de um pensamento que dá lugar central à alteridade e à relacionalidade como modos de constituição da própria identidade. Acontece que, dessa maneira, estaremos falando, em última instância, de um modo de ser o mesmo. Quando sugiro atentarmos para “a antropologia de Mokuká Kayapó” é precisamente no sentido de reconhecer em sua figura a capacidade de se distanciar de sua ordem cultural específica e passar a operar através de lógicas distintas. Não seria esse, justamente, o ofício do etnólogo (DaMatta, 1978)? O antropólogo, inserido em um meio de vida diferente do seu, reproduzindo mimeticamente as ações demandadas por aquele ambiente, procura produzir um conhecimento que esteja baseado em uma lógica-outra. Não seria precisamente o que acontece quando Mokuká toca um tambor “como os africanos”?

O trabalho de Mokuká Kayapó parece exemplificar com enorme potência uma capacidade de assunção de perspectivas logicamente autônomas, isso porque toda a atuação de Mokuká está voltada para um interesse legítimo pela alteridade e por um desejo de se tornar efetivamente outro. Sua dedicação em direção ao outro nos ajuda a refletir sobre a própria prática antropológica como uma atividade objetivadora e marginal, no sentido de que cria margens, estabelecendo arranjos con-

textuais. Permite-nos reavaliar o lugar da personalidade em um contexto sociocultural, demonstrando a rentabilidade analítica e conceitual oferecida por um caso singular quando se trata de entender a dinâmica de um contexto mais amplo. Enfim, remete-nos a um modo de operação do pensamento ameríndio que se dá essencialmente por meio de um gradiente de pequenas diferenças, ou seja, a partir da valorização e do reconhecimento da semelhança, dos pontos de acordo e da mútua inteligibilidade em detrimento da diferença diatônica, dos grandes divisores e do embate entre as culturas como totalidades fechadas.

É, ainda, interessante que ele ressalte o fato de que “índios de verdade” podem assumir essas outras perspectivas. Não se trata aqui de ser índio ao ser outro, e sim de ser índio e ser outro. Trata-se mesmo de reconhecer sua indianidade inquestionável, voltando da “cultura” para a cultura, sem aspas (Carneiro da Cunha, 2009). Ao ser inquestionavelmente índio, Mokuká parece estar livre para ser outro também. E quanto mais outros puder ser, melhor. Ser “índio de verdade”, naquele contexto, fez com que não fosse possível colocar em questão a indianidade de Mokuká. Ser “índio de verdade”, naquele contexto, fez com que ele pudesse, de algum modo, deixar de sê-lo.

Aqui reside uma especificidade dos Jê no que diz respeito à sua relação com a diferença. Isso porque a ocorrência tão intensa de processos de diferenciação e distinção, internamente a esses povos, permite uma filosofia da alteridade que concebe a possibilidade de contato com o outro sem que haja perdas, sem que deixem de ser aquilo que inquestionavelmente são, mas somando possibilidades de ser.

Ao contrário das mônadas amazônicas, descritas por Clastres (2003: 65-93) a partir de um maior nível de autonomia e indiferenciação, os Kayapó e os Jê parecem estar acostumados à diferença em um sentido de que a alteridade deixa de ser estranha ou perigosa e o que vem do “exterior” não é destrutivo, mas produtivo. Diferente dos Piaroa (Overing, 1975), Piro (Gow, 1991) e Kaxinawa (Lagrou, 2007), apenas para trazer alguns exemplos amazônicos, tudo se passa como se, para os Kayapó e os Jê, a questão de “virar outro” não fosse mesmo um problema ou um perigo, pois partem de uma perspectiva de adição e não concebem substituição ou perda. Estando internamente tão acostumados à diferença, esses povos parecem bastantes confortáveis em lidar com a alteridade de

modo não problemático, muitas vezes se mostrando interessados pelo outro até mesmo como estratégia de afirmação e manutenção cultural (como vimos para os Xavante).

É nesse ponto que o caso de Mokuká encontra uma correspondência interessante com o fazer da antropologia, ou seja, com a prática do trabalho de campo, onde o devir-outro do pesquisador não ameaça sua condição de antropólogo, mas oferece possibilidades de construção de conhecimento a partir da possibilidade de viver situações-outras.

Finalmente, eu diria que os diversos usos dos recursos audiovisuais, conforme excutado pelos Kayapó que conheci, aparecem de algum modo no trabalho de Mokuká com o vídeo. Mais que isso, no entanto, esses usos nos possibilitaram perceber o vídeo como um meio específico de expressão de algumas das preocupações mais caras ao pensamento e à vida prática dessas pessoas.

O trabalho com vídeo aponta para uma dinâmica de comunicação mais ampla, ajuda-nos a conceber uma teoria nativa do contato que se refere a uma dedicação constante em estabelecer canais de diálogo transcultural por meio de elementos formais. Uma primazia da comunicação pela forma pode ser notada a partir de diversas situações: na composição de hinos adaptados à melodia, na representação de si por meio de bandeiras e outros símbolos “oficiais”, na divisão e organização da aldeia em grupos para a competição etc.

O trabalho de Mokuká demonstra, enfim, que a grande questão – para o vídeo, mas também em um sentido mais amplo – é mesmo a de estabelecer relação, identificação, semelhança e comunicação através da forma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean-Claude (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (2009). *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosacnaify.
- CLIFFORD, James (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

- _____. (2008). “Sobre a autoridade etnográfica”, “Sobre o surrealismo etnográfico”, in: GONÇALVES, J.R. (org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- CLIFFORD, James; e MARCUS, George E. (orgs.). (1986). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. San Francisco: University of California Press.
- DA-RIN, Sílvio (2004). *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- DAMATTA, Roberto (1978). “O ofício de etnólogo, ou como ter ‘Anthropological Blues’”, in: NUNES, Edson O. (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DELEUZE, Gilles (1990). *A imagem-tempo*. Col. Cinema, v.2. São Paulo: Brasiliense.
- EVANS-PRITCHARD, Edward (1940 [2008]). *Os Nuer. Uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva.
- GEERTZ, Clifford (2005). *Obras e vidas – o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- GONÇALVES, José Reginaldo (2002). *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/MinC – IPHAN.
- _____. (2007). “A obsessão pela cultura”, in: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- GONÇALVES, Marco Antonio (2008). *O Real Imaginado. Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- _____. (2010). *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- GONÇALVES, Marco Antonio; e HEAD, Scott C. (orgs.) (2009). “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”, in: *Devires imagéticos – Representações/apresentações de si e do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- GOW, Peter (1991). *Of Mixed Blood. Kinship and History in Peruvian Amazonia*. Oxford: Oxford University Press.
- INGOLD, Tim (2000). *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- LAGROU, Elsje (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- LATOUR, Bruno (1994). *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. (2008). “O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”, in: *Horizontes Antropológicos*, v.14.

- LEACH, Edmund (2000). “Once a knight is quite enough: como nasce um cavaleiro britânico”, in: *Mana*, v.6, n.1: 31-56.
- OVERING, Joanna (1975). *The Piara. A people of the Orinoco basin. A study in kinship and marriage*. Oxford: Clarendon Press.
- TAUSSIG, Michael (1993). *Mimesis and Alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge.
- TURNER, Terence (1991). “Baridjumokoem Altamira”, in: *Aconteceu Especial*, v.18: 337-338.
- _____. (1992). “Defiant Images: the Kayapo appropriation of video”, in: *Anthropology Today*, v.8, n.6.
- WAGNER, Roy (1975 [2010]). *A invenção da cultura*. São Paulo: CosacNaify.

Tomazito, eu e as narrativas: “Porque estoy hablando de mi vida”

Luciana Hartmann

*Tomazito – Bueno, vamos empezar
entonces desde la raíz de lo que tú quieres. Yo me
olvido de tu nombre...*

Eu – Luciana.

Tomazito – Porque me gusta llamar a las personas. Luciana...

Eu me chamo Luciana. Ele se chama Tomaz. Tomazito. Também gosto de chamar as pessoas pelo nome.

Tomazito Berruti é um narrador da cidade de Rivera, situada a poucos metros da “linha”, uma fronteira imaginada e instituída pelos administradores das nações brasileira e uruguaia, cotidianamente subvertida pelos seus habitantes. Tomazito, sua história e sua família se tornaram referências importantes para minha pesquisa sobre contadores de histórias dessa fronteira, referências intelectuais e afetivas que indicavam em minha bússola interna para onde ir quando chegava à região. Tomazito me contou, em largas tardes e noites, sua história de vida, entrelaçada com a história do país, dos imigrantes, dos fronteiriços, dos revolucionários, dos idealistas.

Tomazito¹ – Isso... nossos antepassados... de um lado eram italianos. Então esses italianos, que vieram da Itália – naquele tempo era horrível a vida na Itália, tu historicamente debes saber, pois vinham para a América... Bem, eram dois irmãos Berruti e um se chamava Miguel. Primeiro desembarcaram na costa do Brasil e eu não tenho bem presente em que lugar foi, em que porto, e depois vieram para Montevidéu. E Miguel fica

¹ Embora utilize o espanhol, optamos por traduzir a fala de Tomazito para o português, no intuito de facilitar o acesso do/a leitor/a ao texto.

em Montevideu, começa a trabalhar em Montevideu e inicialmente faz as tarefas que se faziam na Montevideu colonial, Montevideu antigo, como isso de distribuir a água... Tu sabes todas essas coisas?

Luciana – Sim

T – Coisas do tempo de antes. E ele chegou a ser palafreireiro, aquele que cuida dos cavalos, cavaliço, não sei como se diz, do General Oribe – porque o General Oribe foi um dos fundadores do Partido Nacional, do Partido Blanco aqui do Uruguai, e ele lutou muito por nossa independência. Ele [Miguel] chegou a ser o tratador de seus cavalos. Confiavam tanto nele que se diz, se conta, nossa tradição familiar, que a família saía e lhe deixavam encarregado de toda a casa, viste? Bem, com o tempo Miguel Berruti se casa com... se casa com Ventura. Chamavam a Miguel Berruti de Padim Berruti e ela de Madrinha Ventura. Ela era uma moça vinda das províncias argentinas e era filha – isso vai ser interessante para ti – de uma índia. Quando Artigas abandona Montevideu e decide... Que aqui na história uruguaia lhe chamam o Êxodo do Povo Oriental. Antigamente se chamava a Redota – assim diziam os *gauchos*. Em vez de dizer Derrota diziam Redota. Então todo o povo começou a seguir Artigas. Queimavam os ranchos, abandonavam as casas... Tu já escutaste isso? É uma coisa historicamente extraordinária, não? Do ponto de vista da tradição que tinha Artigas e do sentimento que eles haviam chegado a ter por sua terra, não queriam que ela fosse ocupada por estrangeiros e preferiam ir embora. E abandonavam suas casas e se iam com as famílias, todos. Entre essas pessoas que iam com o êxodo ia... Porque nesse tempo no país, no Uruguai, havia os índios o muitas pessoas cruzadas com índios. Daí que saiu o *gaucho* e tudo isso. Bem, sobre o *gaucho* há muito que falar porque o *gaucho* tampouco é somente a mistura do índio com o espanhol, o *gaucho* é um tipo, um produto de um ser que viveu em um determinado meio ambiente, condicionado a certos costumes impostos por... Bem, essa índia que ia no êxodo se foi para... [somos interrompidos por alguém que me chama ao telefone – a gravação é interrompida].

Pausa na narrativa. Mudança de curso na história. Aproveito para justificar esse texto.

Tentativa de provocar cruzamentos entre uma narrativa oral, pessoal – na qual o narrador entrelaça memórias familiares e reflexões sobre seu país e sua cultura – com a narrativa de uma pesquisadora que procura revisitar um determinado campo teórico-prático, refletindo, por sua vez, sobre as infinitas, criativas e instigantes possibilidades de contar e pensar a(s) “cultura(s)”. Esse diálogo entre distintas narrativas

é experimentado, no texto, pela justaposição da narrativa biográfica de Tomazito com as inferências por vezes teóricas, por vezes retóricas e subjetivas da pesquisadora.²

Meu exercício de “etnografar uma biografia”, proposto pelos organizadores deste livro, inicia com uma breve discussão das diferentes terminologias utilizadas para definir as narrativas pessoais. Na sequência debato os métodos por mim utilizados na pesquisa de campo para observação das narrativas e o seu posterior processo de transcrição e análise. A prioridade em meu trabalho de campo sempre foi fazer uma abordagem das narrativas orais desde a sua inserção e importância na vida cotidiana dos contadores. Esses sujeitos, em sua maioria idosos, habitantes da zona rural da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, são hábeis em contar e recontar suas histórias, transformando a experiência vivida ou recebida de outrem em narrativa. Em suas histórias de vida, informações, atitudes, éticas, posturas, subjetividades, regras sociais, vêm à tona. Colocadas em gestos e palavras, são recriadas e postas à prova pela audiência.

Apresento também o ponto de vista de alguns autores-chave sobre a importância das narrativas orais ou “por que contamos histórias”, fazendo uma revisão dos estudos que tratam das narrativas como meio e ferramenta de expressão das subjetividades, “moeda de troca” nas relações interpessoais e uma das bases simbólicas que constituem a cultura de um grupo. Na última parte enfocarei a importância das narrativas pessoais neste processo de transmissão da experiência e de “criação” da cultura.

[Eu e Tomazito retomamos a conversa]:

L – Então Miguel Berruti era avô, bisavô...

T – Bem, agora vou te contar: bisavô. Está funcionando? [refere-se ao gravador]

L – Sim, agora sim.

T – Bem, então ele se casa com Madrinha Ventura, que era filha da índia que havia ido para... para... para Corrientes, um estado da Argentina. Artigas se estabeleceu na costa do Rio Uruguai e aí viveram alguns anos.

² Ao contrário do que faço em outros artigos (ver Hartmann 2006, por exemplo), nos quais verifico como determinados aspectos da cultura da fronteira “emergem” das narrativas, aqui procuro criar cruzamentos, justaposições entre meu texto e o que é contado por Tomazito. Cabe ao leitor/ouvinte fazer sua própria interpretação dessa narrativa aberta.

Como o Uruguai foi invadido pelos portugueses e totalmente dominado, então alguns queriam ir embora para a Argentina para não ficar aqui. E aí veio essa moça, Madrinha Ventura, para Montevideú, e se casa com Miguel Berruti. Eles... os estrangeiros... tu sabes? E sobretudo os imigrantes, são aventureiros e muito trabalhadores, não? Ouviam falar que aqui no Norte [do Uruguai] estava muito despovoado. Então naquele tempo se viajava muito de carreta, conheces?

L – Sim.

T – Puxada por bois. Eles vieram recém-casados, com um filhinho de dois meses, é esse que está aqui. [ele me mostra uma foto] Nós o chamávamos de Papai Tomáz, era meu avô. Esse é meu pai, filho de Papai Tomáz. Eles o traziam com dois meses. Então eles demoraram três meses de carreta para vir de Montevideú até aqui.

L – Só os três? Sozinhos?

T – Sim, e vivendo na carreta. E paravam...

L – Vinham com empregados?

T – Não, não. Vinham com uma... uma morena, como havia escravos naquele tempo... mas estava livre. Eram só eles, ninguém mais. Vieram e se estabeleceram (...) Então se estabeleceram e os italianos, os estrangeiros, não sabiam nada de campo, o que sabiam um pouco era de comércio. Ah, ele havia tido um pequeno comércio em Montevideú. E estabeleceu um comércio aqui. Antigamente chamavam *pulperia*, os armazéns de campanha, os armazéns. Bem, uma *pulperia*, não? Então eu não sei se tu também te deste conta disso, de que muitos donos de armazéns se tornaram fazendeiros.

L – Não, realmente não.

T – Ah, isso é uma coisa bem típica daqui, da fronteira. Como eram os que ganhavam dinheiro, iam comprando campinhos que iam se juntando... porque... E isso foi um dos grandes problemas que eu encontrei em Cerro Pelado quando cheguei. Aqui na fronteira as pessoas são muito pouco dedicadas à agricultura, sabes? E ao trabalho, ao trabalho manual, ao trabalho forçado. E isso se nota, eu notei logo que cheguei ao campo, isso, preste atenção, na década de 40. Bem... desculpe que lhe fale lentamente, devagar, porque estou pensando...

L – Claro... porque a memória precisa.

T – Exatamente. Então como o dono do armazém é a fonte dos produtos, mesmo que produzissem alguma coisa de repente eles têm os produtos mais a mão e lhes dá menos trabalho, então compram tudo no armazém. E os armazéns vão se convertendo com o tempo nos maiores comércios da região. E com muitos aconteceu o mesmo.

L – Uma pergunta: e a questão do contrabando, até que ponto influenciou no crescimento dos armazéns?

T – Isso... Influenciou muito, porém influenciou por... como é que vou te dizer? Influenciou muito no geral, em alguns períodos mais que outros, de acordo com a diferença de preços dos produtos. Porque o contrabando no fundo está em uma diferença de câmbio. Se no Mercosul tivessem se dedicado a... terminava o contrabando.

L – Sim.

T – É uma coisa... Bem, porém quase todos os produtos eram brasileiros, por isso te digo que influenciou muito, quase totalmente. Eram mais baratos do outro lado da fronteira a erva, o açúcar, o café, por exemplo. Porém o que quero dizer é o seguinte: o produtor, especialmente o produtor pequeno, ia ao armazém – estou te contando o que aconteceu com meu bisavô. O produtor ia se endividando com o dono do armazém e este, muito vivo, os “gringos”, como nós dizíamos... Tu compreendes a palavra “gringo”?

L – Claro, se usa também no Brasil.

T – Deixavam... vendiam através de uma conta – naquele tempo não havia legislação e tudo isso, e lhe vendiam na conta, porque sabiam que eles podiam pagar. E sabe com que pagavam?

L – Com terra?

T – No final do ano o pequeno produtor, que consegue uma, duas ou três sacas de lá, que caminhão tem para carregar a lã? Que grande comprador vai lhe pagar pela lã? Ele vai e entrega a lã ao armazém onde ele deve, e o dono do armazém é quem põe o preço na lã. Lhe entrega... Se planta um pouco de milho, lhe entrega o milho, se planta abóbora, lhe entrega a abóbora. Então depois o dono do armazém junta bastante lã e a vende, e os outros produtos ele guarda para vender depois a eles mesmos. [ri]

L – Claro.

T – Então perceba que o negócio do dono do armazém é seguro, e vão fazendo dinheiro... Então eles foram se capitalizando, e foram comprando campos, e foram tendo fazendas. Eu tenho uma poesia de meu pai que dizia: “Meu pai trouxe com o peito...” (...) Bem, o importante é que começavam a ser fazendeiros e este que está aqui [me mostra a foto da família], o filho dele, o mais velho, era ele, Tomáz. Entro uma polícia, chegou a ser inspetor da polícia... e então conhece uma brasileira... Vês o assunto da fronteira? Ela estudou em São Leopoldo, tinha uma cultura muito boa, e ele era um *gaucho*... de pouca cultura... Ele se casou aos quarenta anos e ela tinha dezoito, vinte. E tiveram oito filhos. Estes eram os menores [identifica-os na fotografia]. Aqui está meu pai, que era o mais velho, que se casou com uma descendente de italianos, Pellegrino. Nós somos Berruti-Pellegrino. Então eles se estabeleceram ali, na estância São Miguel, Tomáz compra campos... [chamam Tomazito ao telefone].

NARRATIVAS PESSOAIS, HISTÓRIAS DE VIDA, RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS: O PROBLEMA DA DENOMINAÇÃO

A narrativa de Tomazito segue o fluxo de sua memória, a memória de um homem de 80 anos à época (ano de 2002). A história de sua família não é apenas parte da história da ocupação do Norte uruguaio, mas participa da história comum a toda a tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. Não cabe aqui a recuperação dessa história, fartamente descrita e analisada em bibliografia específica. Ao contrário, a proposta desse texto é debater os mecanismos teórico-metodológicos através dos quais as narrativas orais pessoais, biográficas, podem ser articuladas na atividade etnográfica. Por esse motivo sinto necessidade de colocar em discussão algumas das diferentes perspectivas teóricas que embasam as conceituações de narrativas pessoais/histórias de vida. Embora minha proposta inicial fosse o estudo das performances narrativas de contadores de “causos” da região de fronteira citada, em pouco tempo percebi que muitos narradores eram recomendados justamente em função de episódios notáveis de suas histórias de vida e de sua reconhecida habilidade para contá-los, e não necessariamente por seu desempenho na narração de causos. Assim, as narrativas pessoais foram rapidamente incorporadas aos meus propósitos de reconhecimento e análise das relações de fronteira através das performances. Por outro lado, histórias de domínio público (anedotas, causos ou *cuentos*), que não necessariamente faziam parte da experiência dos contadores, podiam aflorar em meio às suas histórias de vida para referenciar, por exemplo, um modelo de comportamento, no sentido dado por Burke (1957). O conhecimento mais profundo dessas trajetórias de vida proporcionou um novo enfoque das performances, relacionadas às marcas corporais que contribuem na constituição dos sujeitos da fronteira (Hartmann, 2009).

Voltemos, porém, aos conceitos: em primeiro lugar, há um problema de denominação e de tradução. No Brasil o termo “história de vida” é bastante utilizado por historiadores dentro do contexto das pesquisas em história oral e, em geral, pretende dar conta da biografia integral do sujeito. Essa, no entanto, não é minha perspectiva. Lang (1996), ainda no campo da história, propõe que diferentes categorias sejam utilizadas de acordo com o objetivo visado pelo pesquisador. Assim, “história

oral de vida” pressupõe, segundo ela, o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo; “relato oral de vida” prevê a abordagem de apenas determinados aspectos de sua vida e, finalmente, “depoimentos orais” são fontes orais utilizadas quando se busca dados factuais, pontuais. Minha perspectiva neste trabalho é de encarar as narrativas pessoais como uma forma narrativa que surge das trocas mútuas provocadas pelo encontro etnográfico.

Em inglês encontramos os termos “personal story” [história pessoal] (Dégh, 1995), “conversational tellings of personal experience” [narrativa conversacional de experiências pessoais] (Ochs e Capps, 2001), “personal narrative” [narrativa pessoal] e “life story” [história de vida] (Bausinger, 1988; Burgos, 1989). Em francês, a expressão correntemente utilizada é “*récit de vie*” [tradução] (Bertaux, 1997). Abaixo veremos como os diferentes autores justificam o uso destas expressões, levando em conta que se trata do mesmo objeto de análise, com distintas abordagens. Em meu trabalho tenho priorizado a expressão “narrativa pessoal”, ainda que “história de vida” também seja utilizada em alguns casos, especialmente quando se trata da trajetória do sujeito, sem, porém, a intenção de integralidade biográfica.

Para Linda Dégh, as narrativas pessoais (*personal stories*) sofrem problemas de definição, descrição e delimitação. A autora, em sua revisão dos trabalhos sobre esse tema argumenta que as narrativas pessoais não são necessariamente em prosa e há etnografias que demonstram que os estilos podem aparecer concomitantemente. Essas narrativas podem referir-se tanto a uma experiência pessoal quanto a uma experiência próxima, ouvida de outrem. Já em relação à presença da “tradição” nas narrativas pessoais Dégh argumenta que ela pode não estar representada no conteúdo, mas na performance – questão que, no caso da transmissão das tradições orais da fronteira, adquire especial relevância. Para ela:

Os contadores alcançam sua audiência apropriada fazendo uso de meios comuns (tradicional) para atingirem seus objetivos: gratificação pessoal, apresentação da identidade, elevação de *status* e outros, à medida que as expectativas do ouvinte são preenchidas. Isso significa que a maneira de contar, a escolha das palavras, fraseologia, mudanças de estilo, ênfase, devem seguir as etiquetas locais, encaixando-se no enquadre referencial formado pela tradição (Dégh, 1995: 75).

Enquanto para Dégh a presença de uma audiência “local”, formada por membros da sociedade à qual pertence o narrador, determina os padrões de fala e o uso das estratégias de performance, o sociólogo Daniel Bertaux vai enfatizar, em sua definição do “*récit de vie*”, a influência exercida pela audiência representada pelo pesquisador, no encaminhamento das narrativas pessoais:

Uma narrativa de vida não é um discurso qualquer: é um discurso narrativo que se esforça para contar uma história real e que, além disso, diferentemente da autobiografia escrita, é improvisada no seio de uma relação dialógica com um pesquisador que naquele momento orientou a entrevista para uma descrição de experiências relativas ao estudo de seu objeto. (Bertaux, 1997: 65)

Para Bertaux, desde que apareça a forma narrativa numa situação de entrevista/pesquisa, e que o sujeito utilize os conteúdos de uma parte de sua experiência de vida para se expressar, pode-se dizer que há “*récit de vie*”. Além de problematizar a questão da participação do pesquisador no contexto de seleção da experiência narrada, Bertaux também acrescenta que uma história de vida não precisa ser necessariamente completa, envolver a totalidade da história de um sujeito – ela pode também ser cotidiana, “incompleta”, desde que o sujeito conte a outra pessoa, que pode ou não ser o pesquisador, um episódio qualquer de sua experiência (*op. cit.*: 32).³

Tomazito – Estávamos onde? Bem, eles [Padim Berruti e Madrina Ventura] chegaram a ter fazenda, o filho maior se dedicou às fazendas e... a esposa dele era uma mulher extraordinária. Essa mulher, se tivesse sido homem, teria sido um caudilho, uma pessoa que... Tu sabes que ela viveu 104 anos e jamais falou em castelhano [espanhol], de tão patriota que era? Criou os filhos, os filhos se educaram em castelhano, porém nunca falou em castelhano, sempre em português. E tinha um sentido patriótico... Quando tocavam o hino, quando se falava do Brasil, nos deixava... Interessantíssimo! Porém o interessante é que ela conseguiu que esse homem que era de campo, que era fazendeiro e tudo isso, quando os filhos chegaram à idade de ir ao Liceu [Ginásio] ela mandou uma filha a São Leopoldo, um

3 Para Lang (1996: 37, 38) outro fator que caracteriza a obra de Bertaux e a torna uma referência importante para o desenvolvimento de pesquisas em história oral é a metodologia por ele utilizada, denominada “aproximação biográfica”, que pressupõe que a reflexão e a análise estejam presentes em todas as fases da investigação e não apenas na fase posterior à interação com os sujeitos.

filho a Bagé [Brasil], porque estava muito próximo daqui – o maior, meu pai, esteve em Bagé, no Colégio Maria Auxiliadora. E depois, como lhe dava muito trabalho, o levou a Montevideú, e viveram anos lá, enquanto educavam os filhos. E casou todos os filhos em Montevideú. Porque dizia que aqui iam casar com... Não sei, na cabeça dela, ela queria progresso e cultura e... uma mulher... e tinha uma mentalidade e tinha um otimismo! Bem, então meu pai se casou uma moça de lá, os pais eram donos de mercearia, Pellegrino, eram *bodegueros*. Bem, então, quando estava em Montevideú, o velho Tomaz, Papai Tomaz, faz uma sociedade com uns fazendeiros em Flores, os Olín. Ali tiveram uma sociedade e quando deixa os estudos meu pai – que esteve por estudar e seguir carreira veterinária, porém depois deixou – vai trabalhar na fazenda da sociedade. Então viveu uns anos em Flores. Em Flores há outra cultura de trabalho e outro sistema de trabalho, como deve haver em distintas zonas do Brasil. Ali tudo é muito mais intensivo, se trabalha muito mais com maquinário, há muito mais... como vou te dizer... ordem, disciplina, organização, planificação e todas as coisas. E meu pai adquiriu um pouco disso. Eu me dei conta depois, depois pensando me dei conta. E ele nos dizia. Então, quando a sociedade termina e quando as fazendas aqui do Norte, de meu avô, vão para outro filho, ele diz a meu pai que tem que vir para cá para administrá-la. Então vieram tropeando todos os cavalos e vieram para cá. Eu tinha, assim como meu bisavô, pouquinhos meses. Eu vivi uns meses em Flores. E meus irmãos maiores, um, dois, três anos viveram lá, tem fotografias deles pequenos em Flores. Porém minha vida inteira foi aqui na estância São João, que tu deves conhecer, já deve ter passado em frente. Porque antes as estradas eram horríveis, naquele tempo não havia rodovias... Bem, então assim começa um pouco de minha vida.

A vida de Tomazito começava agora, mas sua narrativa já começara há muito. A referência aos antepassados o vincula a uma história maior, mais antiga, de avós, pais e filhos, de vidas que geram outras vidas. Vidas que buscam (e encontram?) sentidos ao serem contadas. Contar conecta.

Ainda no sentido de procurar conceitualizar as narrativas pessoais, saliento a obra de Ochs e Capps sobre a narração de histórias na vida cotidiana. Para melhor qualificar as narrativas pessoais (*personal narratives*), estas autoras estabelecem cinco categorias de análise: “*tellership*” – relação dos contadores com a audiência; “*tellability*” – capacidade da história de despertar interesse; “*embeddedness*” – relação com o contexto; “*linearity*” – relação com a cronologia dos acontecimentos, e “*moral stance*” – postura moral. De acordo com estas categorias, as

narrativas sobre experiências pessoais seriam assim classificadas: possuem *um* narrador ativo; seus relatos são capazes de despertar grande interesse na audiência; são relativamente destacadas do contexto de fala cotidiana (conversas); possuem linearidade temporal e organização causal; têm uma instância moral definida e constante (Ochs e Capps, 2001: 20).

Para concluir esta primeira parte, quero trazer ainda duas questões também bastante relevantes à minha proposta de abordagem. A primeira, o valor estético das narrativas pessoais: a princípio, por seu caráter mais cotidiano, informal, poderia parecer que esta forma narrativa seria dominada por uma espécie de fluxo de memória e que os acontecimentos seriam narrados desordenadamente, fora de qualquer estrutura. Ao contrário, no entanto, o que se verifica tanto na literatura especializada quanto na escuta das narrativas pessoais é a existência de discursos articulados, estetizados, performatizados.

A segunda questão diz respeito ao valor de testemunho atribuído a essas histórias. Como elas se referem às experiências vividas pelo narrador, no momento em que são transmitidas elas são ouvidas pela audiência com a legitimidade de um testemunho, já que quem narra viveu, direta ou indiretamente a situação narrada: “The stories contain a reasonably reliable confession or information of at least one, not necessarily first-hand and not necessarily immediate, eyewitness” (Dégh, 1995 : 78). Não gostaria de deixar de mencionar, ainda, o mexicano Jose Woldenberg e sua obra *Las Ausencias Presentes*,⁴ que marcou minha trajetória como pesquisadora. Gallian, professor que me apresentou à obra, faz um elucidativo comentário sobre a mesma:

Woldenberg ensina que o valor da memória não está naquilo que o narrador possa esclarecer, informar – “para isso existem os livros”, como ele mesmo diz – mas antes naquilo que ele pode transmitir como experiência vivida e revivida, como realidade subjetiva e única, como sabedoria, como ‘aura’ – no sentido benjaminiano, (1992:100)

É na relação de troca entre narrador e ouvintes que se revivem e recriam as experiências. É no ato de transmiti-las que se constituem e se

4 Embora não se trate de um trabalho de história oral, o autor tornou-se referência na área ao enfatizar a tensa e frequentemente ambígua relação criada entre entrevistador e entrevistado.

legitimam os saberes, os conhecimentos, as tradições. Estudar esses processos dialógicos envolve, portanto, uma atitude epistemológica (etno-biográfica) que, creio, acaba por permear todos os artigos envolvidos nesta coletânea.

Procurei mapear aqui sucintamente algumas das principais questões que caracterizam a pesquisa com narrativas pessoais, que viabilizam sua análise e que lhes conferem especial importância quando se procura compreender melhor a cultura na qual emergem. As experiências peculiares dessa região de fronteira são organizadas, compreendidas e transmitidas através das narrativas pessoais, mas também são interpretadas de formas particulares por seus narradores, como continuaremos acompanhando através de Tomazito.

Tomazito – Bem, e começo a me criar aí na Estância São João. E eu sempre digo, e tenho umas coisas escritas, estou começando a escrever, pensando em minha vida assim, para trás, que minha grande escola, minha primeira, ao mesmo tempo grande escola, foi a cozinha da estância, cheia de fumaça, com uns banquinhos baixos e uma meia lua formada de peões de todas as idades, negros, brancos, velhos, guris – porque nas estâncias há de tudo – e com muito cheiro de carne assada, porque o café da manhã sempre era um churrasco, e o mate [chimarrão], porque ali estava o depósito da erva mate. Além disso, tudo que eu aprendi ali... Madrugávamos, nos levantávamos e íamos, e então a gente ouvia as histórias daqueles personagens e suas vidas impressionantes. Os velhos que não se aposentavam naquela época, e nós os amávamos e éramos companheiros deles. *Gauchos* que admirávamos. E depois eu os comparava com as pessoas que achava importante, como meu pai. (...)

A narrativa de uma tradição narrativa. A imagem trazida por Tomazito evoca uma prática tradicional em toda essa região de fronteira: um galpão de estância no qual os homens se reuniam nas madrugadas, antes de iniciar o trabalho, e enquanto faziam a primeira refeição do dia – um churrasco, uma carne assada – contavam histórias aos mais jovens. Essas histórias, pautadas nas experiências pessoais dos contadores (“su vida impressionante”, no dizer de Tomazito), frequentemente englobavam outras formas narrativas, como *causos/cuentos* da tradição popular (repletos de lobisomens, bruxas, *gauchos malos...*), anedotas e formas poéticas. O próprio Tomazito faz grande uso desse recurso, entremecendo sua história de vida com narrativas épicas uruguaias. Ao narrar sua

experiência e, por que não dizer, sua própria formação como narrador, Tomazito reflete sobre ela, assim como a recria. Como aponta Ribeiro (1995:130): “É que (re)construir, (re)constituir experiências passadas é também a possibilidade e a oportunidade de autorrefletir sobre o seu conteúdo, descobrir-lhe dimensões (de causalidade, de incidência...) até aí ocultas por força, entre outros, de operadores simbólico-ideológicos.” Ao reconstruir sua história no presente, no ato narrativo, que é sempre compartilhado, o narrador vivencia um processo criativo de reconstrução e atualização de sua própria identidade.

DO CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS : ENTRE O ORAL E O ESCRITO

Abordarei nesse momento aspectos referentes à *transcrição* e à *tradução* das narrativas orais para a linguagem escrita. Para além do uso de uma ou outra nomenclatura, provavelmente a maior problemática que se coloca para todos os pesquisadores das narrativas orais diz respeito à *transcrição* e à *tradução* da oralidade para o texto escrito. Estas tentativas de tradução vão desde a etnopoética (Finnegan, 1992a, 1992b; Swann, 1992; Jason e Segal, 1977) – abordagem que busca a conservação do ritmo e musicalidade das narrativas originais no texto escrito – à etnografia da fala, que, na análise e descrição dos meios comunicativos utilizados por narradores de sociedades diversas, admite a ocorrência de possíveis técnicas universais. Na perspectiva da etnografia da fala estão situadas as pesquisas de Tedlock (1983), que traduz o evento do ponto de vista da interação (e suas implicações) do pesquisador com o contador, a audiência e a máquina (no caso, o gravador); de Bauman e Briggs (1990), que tratam dos conceitos de textualização e contextualização das narrativas e de Sherzer (1992), que faz a análise da cultura Kuna, do Panamá, a partir do estudo da importância da língua e da fala nesta sociedade.

Inspirei-me, sobretudo, nos trabalhos de Tedlock (1983, 1990), pois concordo especialmente com sua crítica quanto ao uso abusivo de notações. Estas, segundo ele, acabam prejudicando a manutenção da *“ilusão de integridade do texto”*. O autor propõe que as principais indicações da performance vocal sejam feitas através de sinais gráficos – como os que procuro utilizar – e que os comentários do pesquisador (interpretações) sejam feitos não “entre” as passagens ou sequências narrativas, mas

“com” cada uma delas. Desta forma, Tedlock intercala cada sequência mais significativa com suas próprias observações, na maioria referentes ao evento narrativo, ou seja, à performance do contador, às suas intervenções e do restante da audiência, bem como sobre a interferência de elementos externos, como ruídos, movimentações, etc.

Acompanhando esta perspectiva, a disposição das falas transcritas ao longo deste trabalho busca uma diagramação que se aproxime do fluxo da narrativa tal como ela ocorreu em sua forma oral: mudanças de linha representam separação de sentenças/pequenas pausas de respiração, facilitando a percepção de rimas, repetições, etc.; negrito indica ênfase dada pelo contador à determinada palavra; grafia incorreta de algumas palavras busca maior proximidade com a sua pronúncia na oralidade; parênteses com reticência indicam a edição da fala na transcrição; as chaves são utilizadas para a inclusão de observações da pesquisadora. Esta diagramação permite também que a linguagem poética que caracteriza muitos causos transpareça de forma mais evidente. De qualquer forma, estas são apenas alternativas de “traduzir” a oralidade para a escrita.⁵ É importante salientar, ainda, que de forma alguma procuro “limpar” os vestígios do diálogo, provocando um “processo de auto-exclusão” da interação narrador x pesquisadora, característico dos discursos científicos, como aponta Fernandes (2007: 160). Pelo contrário, são estas marcas (comentários, perguntas, interrupções) que conferem vida ao texto (e à própria relação) e que permitem ao leitor colocar-se também, na medida do possível, no papel de “ouvinte” e intérprete de eventos narrativos específicos.

Uma das propostas metodológicas das quais também me servi durante a pesquisa de campo e posteriormente no trabalho de análise das narrativas foi a da história oral (Bom Meihy, 1996a, 1996b; Montenegro, 1992, Thompson, 1992; Trebisch, 1994). Em pesquisas relacionadas à história oral, o registro de entrevistas, visando sua utilização, apresenta

5 Durantí (1986) aborda esta questão da passagem do oral para o escrito como um processo de “recontextualização” do qual a audiência é parte integrante, como “co-autora”. Para Jackson (1988), inspirado em Tedlock, o ato de passar uma expressão falada para uma página escrita, mais do que um processo de transcrição, exige uma “tradução”. É Belmont (1997: 219), no entanto, que, embora também problematize a questão, aporta a perspectiva mais positiva: “*Les contes possèdent une puissance poétique suffisante pour que leur voix ne se perde pas complètement hors de la présence physique du conteur.*”

distintas fases, que vão desde o registro em si (auditivo ou audiovisual), passando pela transcrição, textualização, “transcriação” (processo no qual o pesquisador deve fazer mais claramente suas escolhas, visando adequar no texto escrito o que foi contado oralmente),⁶ conferência e autorização do texto por parte do entrevistado, até a publicação e divulgação ou arquivamento do material trabalhado. Todas estas fases, entretanto, estarão relacionadas e delimitadas pelo contexto da pesquisa. Na construção desse artigo experimentei “transcriar” as narrativas de Tomazito como uma forma de adaptar seu relato oral num texto escrito que fosse de leitura fluída, inteligível e que preservasse mais adequadamente o estilo de fala do narrador. Não realizei propriamente “entrevistas”. Prefiro trabalhar com a proposta da realização de conversas que são eventualmente pontuadas por questões de interesse da pesquisadora. Por outro lado, procurei assumir, na esteira do que propõe Woldenberg (apud Gallian, 1992: 100), que “o pesquisador passa a ser aquele que não sabe o que é importante para o outro e assim não conduz a entrevista.” Nessas entrevistas/conversas as diversas narrativas foram registradas.⁷

Tomazito – Então meu pai – éramos uns quantos – traz uma professora particular e faz uma escola na fazenda, e os vizinhos, alguns que eram vizinhos, mandavam seus filhos para a escola. E aí nos criamos, com uma professora e com crianças que não eram... Uma coisa muito interessante. Isso você não sabe o que significa na minha vida, porque eu... Eu era louco pelos bichos, pelos animais... (...) Bem, depois eu lembro que fui ao Colégio Pio [em Montevideú], um colégio de padres salesianos, o primeiro colégio na história do Uruguai... um dos colégios mais antigos do Uruguai, onde houve o primeiro observatório meteorológico.

Eu – Um colégio só para homens, claro.

T – Só para homens, e quase todos eram filhos de fazendeiros, de campo, que não podiam dar suporte aos filhos ou não queriam se mudar para a cidade e mandavam os filhos. Ah, muito interessante, tu te encontrava com meninos de todo o Uruguai. Outra experiência interessante também

6 Segundo a perspectiva de Bom Meihy (1996a: 57): “O que deve vir a público é um texto trabalhado, onde a interferência do autor seja clara, dirigida à melhoria do texto.”

7 É evidente que este método de trabalho possivelmente embutisse aquilo que Bertaux denomina de “filtro” no que viria a ser narrado. Para o autor, as experiências narradas passam pelo filtro de quem escuta, no caso, o pesquisador: «*dans le récit de vie ethnosociologique, forme orale et plus spontanée, et surtout forme dialogique, le sujet est d'emblée invité par le chercheur à considérer ses expériences passées à travers un filtre.*» (Bertaux, 1997 : 34)

era compartilhar conhecimentos e vida que eles levavam, que eram diferentes da nossa. Eles nos chamavam de “os brasileiros”. Todos nos chamavam “os brasileiros”, para que tu vejas que a fronteira é uma coisa distinta, é um país distinto, dentro do Uruguai. Então, quando eu vinha nas férias, ah!, aquilo era uma nostalgia dos cavalos... Então eu comecei a pensar e me fiz uma promessa: eu, em minha vida, vou dedicá-la a gauchada, à peonada. E nisso deu tudo isso que eu te falava. Isso é uma vocação e uma promessa que eu me fiz, porque eu não podia suportar aquela injustiça que eu encontrava, aqueles velhinhos que não se cuidavam, aquelas doenças que... Havia um arroio que enchia e não se podia... não se podia atravessá-lo porque não havia ponte, e passávamos até uma semana ilhados e não tinha como vir médico. Eu quando pequeno, com mais ou menos... não me lembro se tinha 6 ou 7 anos, quase morri de difteria, estive em coma. E uma priminha minha que estava em outra fazenda morreu, era minha melhor amiga porque tínhamos a mesma idade. Então os médicos não podiam ir... Bem, ela morreu e eu me salvei. A única coisa que me lembro é que eu estava em um quarto e que estava totalmente isolado. Diziam que havia contágio da difteria. Minha mãe contava que em um momento cheguei a virar os olhos e fiquei todo branco e aí ela achou que... Porém, pelo contrário, Deus não quis. A peste da difteria... A difteria matou muita gente naquela época aqui no Uruguai. Bem, depois veio a escola, essa que te contei, que foi muito interessante. Haveria que contar as experiências da escola, os jogos... tudo muito interessante. E a lavadeira... Minha madre tecia, costurava, fazia velas de sebo. Naquele tempo se fazia velas artesanais, sabão, tudo ela fazia. E fazia pão no forno e tudo. Nós a ajudávamos madrugávamos e fazíamos formas com as latinhas e tudo... Bem e... Chegava o fim-de-semana e do povoado aqui de Cerro Pelado, onde depois fui viver, vinha a empregada, a lavadeira de lá. Vinha um negrinho em uma égua, com duas sacolas grandes de roupa, daqui e de lá. Ia suja e vinha limpa. Lençol, tudo, tudo, tudo, tudo... Ela era lavadeira. Então minha mãe depois costurava os botões, tudo que faltava... era roupa limpa.

Eu – Levada pelo garoto esse, a cavalo?

T – Até Cerro Pelado, de vez em quando. Bem, esse negrinho veio a ser o maior amigo que tive na vida. Esse negrinho teve em minha infância... jogávamos bolinha... nós mesmos a fazíamos, de pedra cozida, de terra, e jogávamos um jogo que chamavam “El Olló”. Fazíamos todos os jogos, porém, sobretudo, a *bolita*. Se chamava Irineu. E faleceu há pouco (...) Esse Irineu depois cresceu e foi peão da estância, foi caseiro de meu pai, foi caseiro de outra estância e depois chegou a trabalhar até comigo, um pouco. (...) Bem, então eu fui a este Liceu e quando cheguei ao terceiro ano, se acaba, meu irmão maior que era capataz de nossa estância e tem que vir para Montevideú e meu pai tinha outro capataz e manda dizer que

eu deixasse os estudos, pois ele precisava de mim como capataz. E eu vim. Eu tinha uma fome de conhecimento... Como é teu nome?
Eu – Luciana.

Circularidade, repetição. A circularidade do pensamento que envolve a elaboração das teorias sobre a natureza da narrativa e sua relação com a experiência é parte tão intrínseca desta discussão que se torna, por vezes, difícil estabelecer um ponto de partida e um ponto de chegada para a análise. Questões como texto, contexto, tempos narrativos, pontos de vista, performance, realidade e experiência estão atualmente relacionados muito mais a uma perspectiva local, de onde e para quem se está falando, do que à criação de modelos supostamente universalizantes, que pudessem nos unir através, quem sabe, das narrativas.

Aproveito essa pausa na narrativa de Tomazito para buscar minhas próprias conexões/reflexões sobre o que nos motiva a contar histórias.

POR QUE CONTAMOS HISTÓRIAS

Parto por considerar os relatos orais como a principal forma de comunicação do ser humano. Ao comporem uma situação comunicacional maior, as narrativas simbolizam,⁸ representam, estetizam a realidade, assim como organizam e veiculam os saberes que constituem e são constituidores da cultura a que pertencem. Para Turner (1992: 87), quando a vida falha em fazer sentido, narrativas e dramas culturais podem ter a tarefa da *poiesis*, que é de refazer o sentido cultural. Assim, as narrativas, que variam de uma cultura para outra, além de refletirem a “realidade”, vão também revelar e dar vazão à “imperiosa necessidade de ficção que habita o coração de cada homem” (Meneses apud Girardello, 1998: 66). Neste sentido, a própria relação de oposição entre ficção e realidade, conforme coloca Niño (1998: 24), não vai operar tão claramente.

Ao longo da história da antropologia, desde as primeiras pesquisas de campo junto a povos sem escrita até os métodos contemporâneos empregados na observação e registro das expressões culturais, os estudos sobre narrativas orais têm sido recorrentes, ainda que venham oscilando

⁸ Para Langdon (1994: 55), as narrativas são uma “*expressão simbólica que explica e instrui em como entender o que está acontecendo*”. Neste caso, a autora vai fazer uso das narrativas sobre doença entre os Siona, da Colômbia, para analisar o seu sistema médico.

em relevância. Colby e Peacock (1973), em artigo bastante elucidativo, fazem uma revisão das origens e do desenvolvimento dos estudos narrativos na disciplina: desde a perspectiva folclórica dos irmãos Grimm, passando pelos evolucionistas e difusionistas, que se utilizavam de uma metodologia de comparação de enredos na busca do papel do mito na evolução sociocultural da humanidade; pela escola sociológica francesa, de Durkheim, que propunha o estudo aprofundado dos mitos de uma cultura, a partir do qual poder-se-ia compreender como os mitos refletiam não fenômenos naturais (como acreditavam os evolucionistas), mas expressões sociais; pelo culturalismo de Boas, para o qual a questão de que o mito oferece uma explicação da natureza deve ser considerada apenas uma de suas funções (acrescenta uma percepção estética na análise das narrativas) – para Boas a perspectiva comparativa também não era essencial, já que apesar de alguns elementos dos contos poderem ser universais, os seus significados difeririam de uma cultura para outra; por Malinowski, que mudou a ênfase das pesquisas do texto para o contexto, porém suas análises das narrativas ficaram diluídas na busca de uma explicação do social; pela escola de cultura e personalidade, na qual Ruth Benedict também valoriza o contexto, mas já no intuito de buscar a função psicológica das narrativas – para Benedict e Mead, inclusive, as narrativas poderiam ser utilizadas com uma via de acesso para a compreensão do “caráter nacional” de uma dada sociedade, podendo constituir uma estratégia de “estudo à distância” de sociedades longínquas; pela análise estrutural, representada por Propp, por um lado, e Lévi-Strauss, por outro, que buscou estabelecer uma morfologia dos contos, distinguindo variáveis e “invariantes” num conjunto ou sistema. A crítica de Colby e Peacock a Lévi-Strauss é de que ele enfatiza tanto a estrutura narrativa, através da classificação dos eventos, que acaba por desconsiderar a própria narrativa. Sua interpretação seria ambígua e seus dados selecionados arbitrariamente, o que não permitiria a validação de sua abordagem na mesma medida da de Propp. Finalmente os autores citam as investigações de Burke, Dégh e Hymes, para os quais a análise da performance entra como uma possibilidade de se acessar de forma mais integral não apenas a narrativa que é verbalizada, mas a experiência narrativa na sua totalidade, tanto auditiva quanto visual, tanto do espectador quanto do ator/contador. Aqui o conteúdo, e por

consequência os seus significados, passam a ser considerados sempre em relação à performance.

É interessante como Colby e Peacock dividem os estudos da narrativa na antropologia em três fases – a primeira, que poderíamos chamar dos colecionadores, a segunda, daqueles que se serviam das narrativas para fins de compreensão da sociedade como um todo e a terceira, mais atual, que prioriza a narrativa *per se*, em seus aspectos ambíguos, suas múltiplas interpretações, sua atualização conforme o contexto, o que estaria de acordo com a própria transformação da antropologia de uma visão mais estática e estrutural da cultura para uma perspectiva da cultura como processo. Os autores concentram suas críticas aos métodos estruturais de análise e, em contraposição, propõem o que chamam de “análise eidocrônica”, que em vez de estabelecer esquemas *a priori*, como fazem os estruturalistas, busca como os próprios membros da cultura organizam e dão significado às suas narrativas. Esta valorização das categorias êmicas tem seu início já com Malinowski (1984 [1926]) e estará presente especialmente nas obras de Burke (1957), Bauman (1977) e Rosaldo (1986), entre outros. Para estes autores, de maneira semelhante ao que veremos a seguir com Rosaldo e Mattingly, as narrativas, dentre todas as formas culturais, são aquelas que representam mais claramente ações e processos culturais.

Fischer (1963), também fazendo uma revisão nos estudos desta área, vai priorizar aquela abordagem de certa forma criticada por Colby e Peacock, que busca o significado sociopsicológico dos contos. O autor, no entanto, traz para a época em que escreveu este texto uma importante inovação, já que faz uma defesa das análises da “cultura expressiva” (narrativas, dramas, danças, rituais) em contraste com a grande ênfase dada até então às análises da cultura prática (tecnologia, economia, política, estrutura social). Podemos dizer que com este artigo participa daquilo que Colby e Peacock chamam de “*a transformação histórica da visão antropológica de cultura*” ou, como poderíamos ainda refletir, que as produções antropológicas passam a ser consideradas elas próprias produtos de um dado referencial intelectual, localizado historicamente e localmente (E. Bruner, 1986). Fischer, ainda que não trabalhe com a noção de performance, salienta que o narrador oral, diferente do escritor, pode fazer uso de dispositivos como gestos, expressões faciais e voz não ape-

nas para reproduzir uma dada experiência – através de sua própria ação ou da descrição dos eventos –, mas para provocar na plateia emoções que levam à novas experiências.

Kenneth Burke, em artigo emblemático de 1937 (1957) – no qual toma como objeto de estudo os provérbios, ou seja, algo transmitido popularmente através da oralidade –, defende uma ideia audaciosa, que já se apresenta no título: *Literature as Equipment for Living*. Burke afirma que formas orais como os provérbios devem ser encarados como estratégias ou modelos de atitudes para lidar com as situações vividas. Aplicada ao universo ampliado das manifestações através da palavra, a ideia permanece a mesma: dá-se um nome à *coisa* para poder compreendê-la. Já especialmente centrado na força retórica das narrativas, Burke (1957) vai ligá-las mais à forma dramática do que à prosa, ou seja, vai dedicar especial atenção à questão estética, em detrimento das questões estruturais ou de sintaxe.⁹ No caso das histórias da fronteira, será possível verificar que tanto as narrativas pessoais como também os *causos/cuentos* não apenas refletem a “realidade”, mas também oferecem modelos de comportamento àqueles que as ouvem.

T – Luciana. Porém não para ficar sozinho com o conhecimento. Eu queria o conhecimento para ir embora. Luciana. Como tu. Bem, e como me faltava... Para que tu vejas o complexo que eu tive. Ah... eu tenho um processo de vida muito... conflitivo. E... Que lástima que não tenhamos mais tempo!

Eu e Tomazito ainda teríamos muito tempo de conversa, porém para esse artigo, não há mais muito tempo/espço. Antes de concluí-lo, no entanto, não poderia deixar de incluir nesta pequena revisão do tema o nome de Richard Bauman, possivelmente o pesquisador que mais se notabilizou nas últimas décadas, entre as áreas de linguística, antropologia e folclore, no estudo das narrativas orais.¹⁰ Nesse momento, trago a síntese que o autor faz sobre a importância das narrativas orais para os seres humanos:

⁹ Jakobson (1974) exerce um papel fundamental ao atribuir ênfase aos aspectos poéticos da linguagem.

¹⁰ Ver número especial do *Journal of American Folklore* (V. 115, N. 455, 2002) dedicado aos vinte e cinco anos de lançamento da obra paradigmática de Bauman, *Verbal Art as Performance*.

Quando se olha para as práticas sociais através das quais a vida social se realiza, achamos – com frequência surpreendente – pessoas contando histórias uns aos outros como forma de dar coerência cognitiva e emocional à experiência, construindo e negociando identidades sociais (apud Herzfeld, 1985; apud Myerhoff, 1978); investindo a paisagem experiencial com significado moral, de modo que possa ter relevância para o comportamento humano (apud Keith Basso, 1984); gerando, interpretando e transformando a experiência do trabalho (apud Schwartzman, 1984); e uma série de outras razões. Narrativa aqui não é meramente o reflexo da cultura, ou o mapa externo de instituições sociais, ou a arena cognitiva para decifrar a lógica de códigos culturais, mas é constitutiva da vida social no ato de contar histórias (Bauman, 1986: 113).

Outra abordagem que deve ser mencionada é relativa ao papel que as performances narrativas ocupam, não apenas veiculando experiências, mas também como experiências em si mesmas (Girardello, 1998: 67). Essa perspectiva, dos chamados “estudos da performance”, foi desenvolvida, por um lado, no âmbito do comportamento narrativo, por Richard Bauman, Charles Briggs, Linda Dégh, Bruce Kapferer, Elizabeth Fine, entre outros, e por outro, no âmbito do ritual e das manifestações expressivas (festas, cerimônias, danças, etc.), que tem como alguns de seus principais nomes Victor Turner, Clifford Geertz e Richard Schechner. Neste momento, porém, abordo ainda alguns autores que tratam da “natureza” do narrar.

Hayden White, trabalhando sobre a história da consciência humana, escrevia, em 1981, na coletânea intitulada *On Narrative*:

Levantar a questão da natureza da narrativa é um convite à reflexão sobre a própria natureza da cultura e, possivelmente, até mesmo sobre a natureza da própria humanidade. Tão natural é o impulso para narrar, tão inevitável é a forma da narrativa para qualquer relato da maneira como as coisas de fato aconteceram, que a narratividade pode parecer problemática apenas em uma cultura na qual ela estivesse ausente (White, 1981: 1, grifo meu).

De acordo com White, narrativa e cultura estão tão interligadas que a análise deve conduzir inevitavelmente à outra. Esta é uma perspectiva fundamental para o trabalho que desenvolvo aqui e será mantida como um dos pilares de minha abordagem. Como veremos adiante, na zona de fronteira pesquisada, os “objetos” da cultura (atos, fatos, eventos) geram as narrativas e os “objetos” narrados (contos, histórias pessoais),

por sua vez, alimentam a cultura. Esse processo de retroalimentação entre cultura e narrativa aponta para a relevância da narração na vida em sociedade.

Tomazito – Bem, e aí comecei... [a trabalhar na fazenda do pai] Isso significou... Passei um ano, dois, e para mim se foi a alegria...

Eu – O sistema era muito rígido...

T – Não, muito peso para mim! Eu não estava preparado. Já viste uma fazenda com 5 mil quadras? E o gado, atender o gado, as responsabilidades que ia me passar de todos os trabalhos do campo, de banhar o gado, de vaciná-lo, de separar os mais magros para um potreiro tivesse mais pasto... Naquele tempo meu pai era muito exigente, nós trabalhávamos junto com os empregados. Bem, não sei como dizer... A bosta dos animais, a matéria, vai endurecendo na lã e se diz “cascaria” – não sei se dizem assim no Brasil – e fica grudada e fica dura assim, então se tem que tirá-la com a tesoura para limpar toda a parte de trás antes da tosa, para que não vá essa parte suja com a lã limpa. Tudo isso nós mesmos que fazíamos, e eu mesmo. Olhar na boca das ovelhas para ver qual era a mais velha... Naquele tempo havia a sarna – que agora quase se terminou. Curar a sarna... Banhar, tinha que dar banho nos animais por causa da sarna e do piolho. Todo esse trabalho tínhamos também com o gado: colocar no curral, separar em tropas e tudo isso. (...)

Para Jerome Bruner, pesquisador que realiza estudos sobre cognição na área de psicologia cultural, todos ouvimos desde muito pequenos histórias dos mais variados tipos e aprendemos a contá-las com a mesma facilidade que as reconhecemos e compreendemos. Isto porque, segundo ele (J. Bruner, 1986), possuímos um “modo de pensamento” que é narrativo¹¹, no qual os fatores “personagem”, “contexto” e “ação”, necessários ao enredo de toda e qualquer história, estão enraizados. Dando sequência a este debate, em seu livro *Pourquoi-nous racontons-nous des histoires?* Bruner (2002) argumenta que para os seres humanos o uso de narrativas parece tão natural quanto o uso da própria linguagem. Segundo ele, “Il semble donc que nous ayons dès le début de la vie une sorte de prédisposition au récit, de savoir essentiel” (J. Bruner, 2002: 32).

Esta “naturalidade” do ato de narrar, esta maneira de considerar as narrativas como parte do cotidiano, como algo que constitui, dentro

¹¹ Nosso outro modo de pensamento, segundo o autor, seria o “lógico-científico” (J. Bruner, 1986).

dos sistemas de linguagem, uma das formas essenciais de comunicação que acompanha a noção, defendida por White, de que todos temos um “*impulso natural para narrar*”, é outro dos pressupostos que tem norteado minha trajetória de pesquisa.

A folclorista Linda Dégh também trabalha com uma noção semelhante quando faz uma revisão das teorias e métodos de análise das narrativas. Para ela, a obra de Ranke (apud Dégh, 1995: 71) propõe uma generalização da ideia do *homo narrans*, onde a noção de narração aparece como uma necessidade elementar do ser humano.

Tomazito – Bem, vou falar de minha vida e da comunidade e vou te falar de um problema humano, universal. Isso... antes que eu morra tenho que contar para alguém. Se não conto, para o mundo de repente não fica nada. São as experiências de minha vida. (...)

Investigando sobre essa presença constante das narrativas na vida cotidiana e sobre a função que estas exercem para os seres humanos, Elinor Ochs e Linda Capps uniram seus conhecimentos em etnografia, discurso e psicopatologia e publicaram o livro *Living Narrative – creating lives in everyday storytelling*. Nesta obra, elas afirmam:

Seres humanos narram para lembrar, inculcar o conhecimento cultural, lidar com um problema, repensar o *status quo*, acalmar, criar empatia, inspirar, especular, justificar uma posição, questionar, dedurar, avaliar a sua identidade e a dos outros, envergonhar, implicar, elogiar e entreter, entre outros fins. Além disso, esses propósitos não são necessariamente garantidos no início da narração, mas emergem ao longo do contar da narrativa (Ochs e Capps: 2001: 60).

Dos aspectos abordados por Ochs e Capps no trecho citado, quero ainda guardar a ideia de que, quando inicia uma narrativa, muitas vezes o narrador não tem um objetivo pré-definido, mas ele (ou eles) emerge no curso da narrativa, ou seja, nas interações com tempo, espaço e audiência pertinentes ao ato de narrar.

T – Em frente à escola [de Cerro Pelado] tem um galpão redondo com uma cruz em cima. Era o ano de 1949. Pensa... Luciana, não é? Nós ficamos independentes em 1830, de todo o poder estrangeiro, como dizem. Está certo que no início tenha havido revoluções e tenham sido *gauchos*, digo, caudilhos, com interesses individuais, quem mandasse mais, porque eram coronéis de Artigas e tudo isso, porém depois se pacificou. Em 1949

não havia escola e desde 1914 não havia mais revoluções aqui no Uruguai! Quantos anos de governo independente se podiam ter feito o Partido Colorado e o Partido Nacional, porque se alternaram no governo? Governaram para quê? Seguiram com o centralismo. As cidades, *pueblos*... um macrocefalismo. A fronteira? País de ninguém. Então quando se criou o Ruralismo, como já havia rádio e as pessoas escutavam o rádio, e havia uma edição ao meio-dia, e a colocavam de propósito para que os peões e todos a escutassem... As pessoas começaram a se entusiasmar e ele começou a forma... Esteve tudo muito bom a princípio. Começou com o federalismo, a ideia artiguista, se chamava “Ação Federal”. E se começou a fazer em todos os lugares do interior do país conselhos [*cabildos*], como se fazia no tempo de Artigas, nos quais se reuniam todos e todos opinavam. Embora todos opinassem, eles seguiam fazendo por cima o que queriam. Porém o fato é que isso foi uma coisa histórica aqui nesse país. Aqui nesse país nunca houve... partido político.

Rosaldo (1986) vai tomar as narrativas como objeto de análise no sentido de privilegiar as interpretações dos atores sobre sua própria conduta, proporcionando, assim, uma rota para o *significado* que é dado por eles. As histórias dos Ilongot, povo entre o qual ele realizou sua pesquisa, são especialmente relevantes, porque ilustram a discrepância entre experiência e expressão:¹² a vida cotidiana é transformada em extraordinária através da narração. Mais do que enfatizar a rotina, suas histórias enfatizam a quebra da vida diária. Estas histórias, como formas de expressão, não espelham, por exemplo, a experiência de uma caçada, ao contrário, a medida do sucesso da caçada é a própria história que é contada sobre ela. Assim, o que ocorre numa caçada é parcialmente determinado por noções culturais do que faz uma boa história, assim como pelo ecossistema da floresta. Para Edward Bruner (1986: 17), em comentário ao artigo de Rosaldo, a chave novamente está na problemática entre realidade, experiência e expressão:

Como nos diz Rosaldo, uma história de caça é verdadeira não somente em referência à realidade da caçada, mas também em referência à sua fidelidade, às convenções culturais da narração e a histórias já estabelecidas. Há

12 Esta diferença pode ser relacionada ao que Briggs (1996: 23-24) aponta como as várias práticas metadiscursivas que delineiam graus de aproximação ou distanciamento entre “eventos narrados” (se considerados como experiência) e “eventos narrativos” (se considerados como a expressão da experiência), sendo que narradores e audiência podem enfatizar as ligações que existem entre os dois eventos ou, ao contrário, aprofundar a distância que os separa.

uma continuidade de uma história para outra; (...) A narrativa seguinte reativa experiências prévias, que são então redescobertas e revividas na medida em que a história é re-contada em uma nova situação. Histórias podem ter fim, mas elas nunca acabam.

Ainda segundo E. Bruner (*op. cit.*: 18), incluindo a problemática da temporalidade na interpretação das narrativas, as histórias geram dispositivos interpretativos que possibilitam enquadrar o presente num passado hipotético e num futuro antecipado. Esta manipulação do tempo se dá muito menos pelo uso de tempos verbais específicos do que pelo uso de repetições, algo que faz com que o sentido de **duração** permeie o corpo da própria narrativa (o “evento narrativo”).

T – Bem, então sabe o que fizemos? Fundamos o que se chamou Juventude Ruralista, dessa Liga Federal. E como meu pai estava entre os mais velhos... ele gostava, sempre chamou a todos, de Montevideú, para reunirem-se com os daqui e então fundamos a Juventude Ruralista Departamental de Rivera. Fundada por nós!

Eu – Em que ano foi isso?

T – Cinquenta e poucos, por aí. Em 1949, 50, se fundou a escolinha essa. E entre os vizinhos construímos uma escola que começou a alfabetizar. E aos pais que queriam ensinar religião aos filhos, como eu era cristão e sou evangelizado, eu queria passar-lhes o conhecimento de algo que para mim foi uma liberdade interior. Eu consegui a liberdade interior e a paz com isso. Veja só a história do país: em 1950, analfabetos na rodovia principal do Departamento de Rivera! Todo esse *pueblito* se formou em consequência de um tio, irmão de meu pai, que lhe deu na época da revolução. Era um revolucionário e se foi com Aparício Saraiva. Ouviste falar de Saraiva? Saraiva era um revolucionário Blanco. Como quem governava era o Partido Colorado, ele queria que o voto fosse secreto e que houvesse chefaturas representativas. Fez a revolução. E esse tio era Blanco, foi o único Blanco, todos os outros eram Colorados porque meu avô era Colorado. E se foi com eles. E lutou e se foi para o Brasil e viveu no Brasil. Quando os derrotaram foi que voltou. Ele vem do Brasil, a revolução já havia terminado e tudo, veio ocupar o campo que tinha e começar a trabalhar pacificamente. (...) Que eu te disse que queria me tornar tropeiro e depois veio... Eu queria organizar uma revolução, não no sentido guerreiro. Uma revolução, revolução verdadeira, vinda de baixo. De baixo. Eu coloquei o nome assim: “Revolução Comunitária Rural”. Começava em todas as escolas, porque para mim tinha que estar aliada à educação. Então está tudo aí, veja só. Agora vou te contar porque não consegui e porque... Depois vou te contar que eu fui um frustrado. Eu não falava antes dessa maneira, andava

calado e era um frustrado. E com o padre eu falava de tudo... era um fracassado, eu me dizia um fracassado. Agora já não me vejo mais como um fracassado. Eu vejo que fiz o que tinha que fazer e que a vida é curta e os outros sim também podem... Bem, ao redor de cada escola... porque para mim as escolas rurais são como centros educativos, que formam a comunidade, que os vizinhos fossem tomando essa consciência sobre a qual estou te falando, que comessem a governar por si mesmos, a resolver seus problemas. Que se esquecessem dos políticos e que se alguém quisesse resolver alguma coisa conseguiria, porém que acima de tudo estivesse a comunidade. Então eu vim, me casei, depois de muitos anos comecei a juntar os vizinhos e comecei a formar a primeira comunidade autossustentável... Autossustentável, que pudesse governar-se a si mesma e quando contestados pela Junta Departamental e pelos partidos políticos dissessem: “Não, nós aqui já temos governo próprio. Querem nomear uma Junta local? Nós somos a Junta local.” Entendes? Como queria Artigas. Bem... E que isso fosse repetível. Auto-sustentável e repetível. Quando quisessem ver, já haveria várias comunidades ao redor das escolas, então aí sim podia vir um político ou um reformador, um qualquer coisa e dizer pois então haveria pessoas que o compreendessem. Porém agora, eles vêm com uma reforma estrutural, com uma reforma esquemática, te trazem um esquema e as pessoas que tem que estar dentro não sabem viver dentro dos esquemas e não os compreendem.

Narrando alguns dos muitos “mundos possíveis” ou formas possíveis de ver e viver seu mundo, Tomazito proporciona a seus ouvintes/leitores um contato mais íntimo e pessoalizado com elementos que caracterizam a cultura da fronteira entre o Brasil e o Uruguai, como a presença de imigrantes europeus, a economia baseada na criação extensiva de gado, exploração dos trabalhadores rurais, enriquecimento dos comerciantes, coronelismos, caudilhismos, o cotidiano das fazendas, revoluções, tentativas de revolução... Embora Tomazito se confesse frustrado em um determinado momento, logo depois reflete sobre as limitações de um indivíduo, as limitações de uma vida: “Ahora ya no me encuentro más un fracasado. Yo encuentro que hizo lo que tenía que hacer y la vida es corta y los otros sí lo pueden...” “Agora lhe cabe narrar sua trajetória, seus feitos, seus sonhos.

T – Porque estou te falando de minha vida, como minha vida depois vai ter relação com o outro, tenho que falar do outro. Eu quero seguir falando disso. Eu gostaria que tu ficasses, sabes por quê? Porque há muito pouca gente que está ficando com minha vida.

[Este texto é uma homenagem a Tomazito e à sua família, em especial à sua filha Izabel, recentemente falecida.]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Richard (1986). *Story, Performance and Event – contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (1977). *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers.
- BAUMAN, Richard; e BRIGGS, Charles (1990). “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, in: *Annual Review of Anthropology*, v.19: 59-88.
- BAUSINGER, Hermann (1988). “Constructions of Life”, in: HOFER, Tamás; e NIEDERMÜLLER, Péter (orgs.). *Life History as Cultural Construction/Performance*. Budapest: The Ethnographic Institute of the Hungarian Academy of Sciences: 477-490.
- BELMONT, Nicole. (1997). “L’Écriture des contes”, in: BELMONT, Nicole; GOSIAUX, Jean-François (orgs.). *De la Voix au Text : l’ethnologie contemporaine entre l’oral et l’écrit*. Paris: Éditions du CTHS.
- BERTAUX, Daniel (1997). *Les Récits de Vie*. Paris: Nathan.
- BOM MEIHY, José Carlos Sebe (1996a). *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola.
- _____. (1996b). *(Re)introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo: Xamã.
- BRIGGS, Charles (1996). “Introduction”, in: *Disorderly Discourse – narrative, conflict and inequality*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- BRUNER, Jerome (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. London: Harvard University Press.
- _____. (2002). *Pourquoi nous racontons nous des histoires?*, tradução de Yves Bonin. Paris: Retz.
- BURGOS, Martine (1989). “Life Stories, Narrativity, and the Search for the Self”, introduction by J.P. Roos, in: *Life Stories/Récits de Vie*, v.5: 27-48.
- BURKE, Kenneth ([1937] 1957). “Literature as Equipment for Living”, in: *The Philosophy of Literary Form*. New York: Vintage Books.
- COLBY, Benjamin; e PEACOCK, James (1973). “Narrative”, in: HONIGMAN, John J. (org.). *Handbook of Social and Cultural Anthropology*. Chicago: Rand MacNally.
- DÉGH, Linda (1995). *Narratives in Society: a performer-centered study of narration*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- DURANTI, Alessandro (1986). “The Audience as Co-author : an introduction”, in: *Text – an Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, v.6, n.3: 239-247.
- FERNANDES, Frederico A.G. (2007). *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora da UNESP.
- FINNEGAN, Ruth (1992a). *Oral Poetry – its nature, significance and social context*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- _____. (1992b). *Oral Traditions and the Verbal Arts – a guide to research practices*. London and New York: Routledge.
- FISCHER, John (1963). “The Sociopsychological analysis of folktales”, in: *Current Anthropology*, v.4: 235-295.
- GALLIÁN, Dante M.C. “O historiador como inquisidor ou como antropólogo – um questionamento para os ‘historiadores orais’”, in: *Revista de História*, n.125-120: 93-103.
- GIRARDELLO, Gilka (1998). *Televisão e Imaginação Infantil: histórias da Costa da Lagoa*. Tese de Doutorado em Jornalismo, USP.
- HARTMANN, Luciana (2006). “Narrativas orais, uma porta de entrada para a cultura da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai”, in: CHIAPPINI, Lígia; e MARTINS, Maria Helena (orgs.). *Cone Sul: Fluxos, Representações e Percepções*. São Paulo: HUCITEC.
- _____. (2007). “As Narrativas pessoais e a constituição dos contadores de casos como sujeitos”, in: FISCHMAN, Fernando; e HARTMANN, Luciana (orgs.). *Donos da Palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul*. Santa Maria: Editora da UFSM.
- _____. (2009). “A Memória na Pele: performances narrativas de contadores de ‘causos’”, in: *Ilha. Revista de Antropologia*, v.9, n.2: 215-245.
- JACKSON, Bruce. (1988). “What the people like us are saying when we say we’re saying the truth”, in *Journal of American Folklore*, v.101.
- JAKOBSON, Roman (1974). Linguística e Poética, in: *Linguística e Comunicação*, tradução de Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- JASON, Heda; e SEGAL, Dimitri (orgs.) (1977). *Patterns in Oral Literature*. Chicago: Aldine.
- LANG, Alice Beatriz da Silva G. (1996). “História Oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta”, in: BOM MEIHY, José Carlos (org.). *(Re)Introduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo: Xamã.
- LANGDON, Esther Jean (1994). “Breve Histórico da Antropologia de Saúde”, in: *A Negociação do Oculo: Xamanismo, Família e Medicina entre os Siona no Contexto Pluri-Etnico*. Trabalho apresentado para Concurso de Professor Titular na UFSC.

- MALINOWSKI, Bronislaw ([1926] 1984). “O Mito na Psicologia Primitiva”, in: *Magia, Ciência e Religião*, tradução de Maria G. Segurado. Lisboa: Edições 70.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. (1992). *História Oral e Memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto.
- NIÑO, Hugo. (1998). “El etnotexto con concepto”, in: *Oralidad – lenguas, identidad y memoria de America*, La Habana, n.9.
- OCHS, Elinor; e CAPPS, Lisa (2001). *Living Narrative – Creating Lives in Everyday Storytelling*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- RIBEIRO, Manuela (1995). “As histórias de vida enquanto procedimento da pesquisa sociológica: reflexões a partir de um processo de pesquisa de terreno”, in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.44: 125-141.
- ROSALDO, Renato (1986). “Ilongot Hunting as Story and Experience”, in: TURNER, Victor; e BRUNER, Edward (orgs.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press..
- SHERZER, Joel (1992). *Formas del Habla Kuna*. Equador: Abya-Yala.
- SWANN, Brian (org.) (1992). *On the Translation of Native American Literatures*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- TEDLOCK, Dennis (1983). “Ethnography as Interaction: the storyteller, the audience, the fieldworker, and the machine”, in: *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____. (1990). “From Voice and Ear to Hand and Eye”, in: *Journal of American Folklore*, v.103, n.408: 133-156.
- THOMPSON, Paul. (1992). *A Voz do Passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- TREBISCH, Michel. “A Função Epistemológica e Ideológica da História Oral no Discurso da História Contemporânea”, in: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- TURNER, Victor (1992). *The Anthropology of Performance*. 2ª ed. New York: PAJ Publications.
- WHITE, Hayden (1981). “The Value of narrativity in representation of reality”, in: MITCHELL, W.J.T. (org.). *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Pai Valdo: fragmentos de uma religião em movimento

Gustavo Ruiz Chiesa

Padre Valdo não era mais o mesmo. Definitivamente estava diferente. Começou a ter visões de coisas estranhas, via vultos de seres desconhecidos. Seu corpo tremia. Sentia uma angústia que não sabia de onde vinha. Estava cansado. Várias noites mal dormidas. Emagreceu. Resolveu, então, procurar um médico. Alguns exames e nada foi detectado. “Seu problema é mental”, afirmavam os doutores. Passou por alguns psicólogos e psicanalistas e nada resolvia o problema do padre. Outro fato estranho lhe chamara a atenção. Ao final das missas dominicais alguns devotos iam lhe cumprimentar pelas belíssimas palavras proferidas em seus sermões. Contudo, ele não se lembrava de absolutamente nada do que havia dito naqueles sermões. Como se estivesse entrado em um estado de transe, ele “apagava” por algum tempo e depois retornava com uma indescritível sensação de vazio.

Até que um dia, uma beata da igreja, notando o visível estado de abatimento em que o padre se encontrava, aproximou-se dele e disse:

Olhe, Seu Padre, eu não tenho nada com isso não, mas isso parece coisa de espírito!

Ele, estupefato com tamanho atrevimento, prontamente reagiu:

O que é isso, Dona Maria... Não seja boba. Eu sou Padre, me respeite!

No entanto, as palavras pronunciadas pela senhora ressoaram em sua mente durante toda a semana e o desejo enorme de se livrar daqueles “problemas” fez com que o jovem padre procurasse a beata na missa seguinte:

- Vem cá, Dona Maria, essa história de... Isso acontece mesmo?
- Acontece, Seu Padre. Se o senhor quiser, eu conheço um médium paidesanto que é muito bom. O senhor vai lá e conversa com ele.
- Que vou lá nada! Eu não.

Mas ele foi. Era dia de festa no terreiro, festa para Iemanjá. Dona Maria avisou ao dirigente da casa que o padre da igreja que ela frequentava iria ao terreiro naquele dia. O paidesanto fez questão de atendê-lo pessoalmente, colocando-o na primeira fileira da “assistência” (plateia), conferindo todas as honras destinadas a um padre da Igreja Católica.

A sessão transcorria normalmente até que o dirigente do terreiro incorporou o Caboclo Mata-Virgem. O caboclo foi em direção ao padre e deu um tapa em sua testa. Padre Valdo, de maneira semelhante às “ausências” sentidas nos sermões de domingo, instantaneamente “apagou” e incorporou, pela primeira vez, o Caboclo Ventania de Aruanda. Ao sair do transe, Padre Valdo estava descalço, sujo e muito assustado. Sem entender direito o que havia acontecido, ele se despediu rapidamente, entrou em seu carro e foi embora. Os dias se passaram e ele percebeu que a angústia, as alucinações, as dores que sentia simplesmente desapareceram. Diante disso, Padre Valdo, tentando compreender o que estava acontecendo com ele, foi a uma livraria espírita e comprou todos os livros de Allan Kardec.

Valdo nasceu em 12 de dezembro de 1947, na cidade de Salvador/BA, e desde a infância demonstrou ter especial interesse pela religiosidade. Aos nove anos de idade entrou para o Seminário e, tempos depois, aos 23 anos, foi ordenado padre da Igreja Católica, contrariando inclusive a vontade de seus pais. Na Bahia, foi vigário de várias igrejas onde realizou inúmeros casamentos, batizados e confissões. Certa vez perguntei a Valdo se em algum momento ele questionou ou teve algum problema com o catolicismo. Eis a sua resposta:

Problema com o catolicismo não, porque eu sempre amei muito a Igreja Católica como ainda amo. Acho que a Igreja Católica é uma fonte, uma riqueza. Seja riqueza doutrinária ou mística, espiritual. Pobre daquele que não bebe dessa fonte. É uma fonte que está aí. Os grandes luminares surgiram dentro da Igreja Católica. Agora, a Igreja Católica, como toda organização humana, institucional, tem os seus erros. Entre eles, o problema do dogmatismo. Isso sempre incomodou não somente a mim, mas a muitos

católicos e padres. E havia uma “coisinha” que às vezes era... Por exemplo, a história das pessoas doentes. Uma criança que nasce doente, com problemas, as mortes prematuras... Essas pessoas vêm ao padre para o padre explicar o porquê. E eu tinha dificuldade de falar que era a vontade de Deus. “É a vontade de Deus, minha filha. Deus sabe o que quer, o que é... Vamos rezar para que essa alma esteja no céu, ou pelo menos no purgatório, que não esteja no inferno”. Mas isso para um pai e uma mãe que perde o filho prematuramente, um casal que viveu anos juntos e de repente um vai... Não é suficiente. Bate à cabeça, é a vontade de Deus. E para nós que queremos ser bons líderes, líderes religiosos, pessoas que levam o conforto, fica aquele gosto amargo de que eu não dei a resposta. Então isso eu vivi. Mas não sabia aonde descobrir uma fonte que me dissesse coisas diferentes. Era o dogma da Igreja: céu, inferno, purgatório e acabou. Era a vontade de Deus e fim de papo.

Em meados dos anos 1970, Padre Valdo foi transferido para o Rio de Janeiro e somente nesse momento os supostos “transtornos mentais”, conforme definido pelos médicos e psicólogos, surgiram em sua vida. Finalmente descobriu, em Allan Kardec e na Doutrina Espírita as respostas que tanto almejava para si mesmo e para as pessoas aflitas que desejavam saber os motivos de suas dores, perdas e sofrimentos.¹³

Padre Valdo retornou ao terreiro situado no subúrbio carioca, apresentado por Dona Maria, e passou a frequentá-lo. Ao jogar os búzios, o paidesanto dirigente do terreiro afirmou que a sua mediunidade estava “à flor da pele” e lhe fez a seguinte proposta:

Ficou aquela história, aquele drama e ele me propôs que eu fosse lá, ficasse indo, comprasse o jaleco e a calça branca, ficasse escondidinho lá no canto, só pra desenvolver a mediunidade e assim eu fiz. Eu celebrava a missa de domingo e sábado de noite eu estava lá. E aí começou a vir caboclo... Veio preto-velho, veio caboclo, veio criança. Só exu que não vinha... Porque eu tinha mentalidade da Igreja e pra mim na Umbanda exu era o diabo, o demônio, com rabo, chifre e tudo. Na Igreja a ideia era essa. Essas imagens

¹³ Ronaldo de Almeida e Ariana Rumstain (2009:17) resumem perfeitamente o sentimento vivido por Pai Valdo ao descobrir na Doutrina Espírita as explicações que procurava: “o kardecismo ‘lança uma luz’ para as explicações que parecem em outras religiões como incompletas (no caso do catolicismo) ou ‘primitivas’ (como no caso das religiões afro) e, neste caso, não se olha para a religião anterior como se nada tivesse a ver com a espírita, mas é como se a espírita de fato iluminasse em outro grau o que já estava presente em outra religião. Como se o kardecismo fosse uma explicação ‘mais elaborada’ sobre as dificuldades e problemas vivenciados por qualquer um”.

que vendia na rua, eu via, a pombajira com chifre... Era coisa do demônio. Então exu não. Eu dizia pra ele: “gira de exu eu não venho”. E eu não ia.

Era quase meia-noite. Padre Valdo acabava de realizar uma palestra para um grupo de freiras do Rio de Janeiro e voltava para casa. Ao estacionar o carro na garagem reparou que próximo ao portão havia um homem desconhecido, em pé, na penumbra, de paletó, chapéu e um cigarro na mão. Desesperado, Padre Valdo saiu correndo e gritando, chamando pelos amigos que moravam com ele. Estes, ao descerem, não encontraram ninguém.

No sábado seguinte a “gira de caboclo” transcorria normalmente, até que em determinado momento o dirigente do terreiro recebeu uma ordem de seu guia espiritual para “virar a gira”. Os exus foram chegando e o padre foi saindo. Mas o paidesanto ordenou que ficasse e assim ele obedeceu.

Aí começaram a cantar pra exu. Veio o exu dele que era o Tiriri Menino e, a mesma coisa, veio em minha direção. Ele começou a me sacanear... “Aí Seu Padre, não sei o quê...”. Ele me abraçou, virou para o atabaque e começou: “Bate tambor, bate, seu Malandrinho chegou...”. Minha cabeça começou a girar. Foi aí que Seu Malandrinho veio pela primeira vez e não me largou mais até hoje, graças a Deus.

Após essa série de acontecimentos, Valdo abandonou a Igreja Católica, passou a se dedicar integralmente aos estudos sobre a mediunidade e a espiritualidade e, pouco tempo depois, em 1978, abriu o seu próprio terreiro de Umbanda denominado “Tenda Espírita de Oxóssi – Caboclo Ventania de Aruanda”. A abertura de sua própria casa se deveu muito mais aos seus estudos, interesses e asua busca criativa por novidades e mudanças do que a qualquer conflito ou desentendimento que possa ter ocorrido no antigo terreiro que frequentava. Ao contrário, Pai Valdo reconhece e agradece a Pai Azuilson “os ensinamentos e acolhimento em sua tenda” onde “iniciou seu caminho de aprendizado”.

Nesse momento, algumas leituras, dentre elas o livro “Orixás” de Pierre Verger, despertaram seu interesse e curiosidade para o Candomblé. De tal modo que, a convite de um amigo, Pai Valdo foi conhecer uma “roça de Candomblé” na baixada fluminense, filiada ao conhecido Ilê Axé Opô Afonjá da Bahia, e passou a frequentar as atividades daquela

casa. Pai Valdo, então, foi a Salvador conhecer a “casa matriz” e, chegando lá, se encantou pela “beleza das cores, danças, e riquezas do Candomblé”. Conheceu Mãe Stella, dirigente do Opô Afonjá, Pierre Verger e Carybé e, após longas conversas, decidiu iniciar-se naquela religião, fazendo sua “feitura”. Em função do terreiro que dirigia no Rio e de seu trabalho profissional, Pai Valdo continuou frequentando o terreiro de Nilópolis/RJ e ia a Salvador duas vezes por ano. Ele “foi raspado”, fez as principais “obrigações” inerentes ao Candomblé, chegando a “ébome”.

No terreiro de Umbanda criado por Pai Valdo algumas práticas consideradas típicas do Candomblé também eram realizadas, como, por exemplo, a fabricação de “purrões” (vasilhames de barro) onde eram misturadas algumas ervas e sangue animal. Pai Valdo narra que certo dia o Caboclo Ventania de Aruanda¹⁴, seu guia e dirigente espiritual da casa, chegou, quebrou todos os “purrões” e lhe mandou um recado:

Ele falou que conhecer o Candomblé era importante para mim para o meu crescimento, meu aprendizado, minha maturidade, para eu saber como eram as coisas, mas que a minha missão era na Umbanda. Se eu quisesse continuar na Umbanda, que eu desse as mãos a ele e iríamos para frente. Mas que eu largasse o Candomblé. Mas se eu quisesse o Candomblé, que eu ficasse no Candomblé e ele iria embora. Aí fui falar com Mãe Stella: “olhe, meu filho, o caboclo está certo. Siga o seu caminho com o seu caboclo. Você já fez sua parte no Candomblé. Os orixás estão satisfeitos. Vai sim que esse é o seu caminho. Você é uma pessoa que gosta de estudar, é inteligente...”. Então tá bom. “O que eu faço com os assentamentos do Candomblé?” Aí despachei tudo, joguei tudo no mar, e segui meu caminho na Umbanda, onde estou até hoje.

De fato, essa foi uma experiência marcante na vida de Pai Valdo, que repercutiu diretamente não só em sua prática religiosa, mas também e sobretudo no modo como ele passou a qualificar e delimitar cada religião. Assim, conforme veremos adiante, a Umbanda será definida como uma religião completamente diferente do Candomblé, possuindo em comum apenas o fato de cultuarem determinados orixás, mas de

¹⁴ A aproximação entre o cargo de chefia e a figura do caboclo já foi apontada, por exemplo, por Emerson Giumbelli (2002). Ao analisar o papel de liderança exercido pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas na difusão da Umbanda no Rio de Janeiro, o autor observa que a submissão às orientações deste guia espiritual “significava também liberar-se de normatizações cuja referência seguia estritamente a codificação kardedista e abrir-se para outras influências de natureza cosmológica e ritual” (Giumbelli, 2002: 209).

modos extremamente distintos, e o transe mediúnico. Outra importante consequência derivada do “recado” deixado pelo Caboclo Ventania foi a possibilidade de pensar o seu envolvimento na Umbanda nos termos de uma “missão” espiritual previamente programada.¹⁵ Na visão espírita, trata-se do “programa encarnatório” assumido por Valdo em comprometimento com a espiritualidade que será manifestado em algum momento de sua atual encarnação.

Anos mais tarde, na virada do século, para atender ao pedido de uma tia muito próxima que se encontrava doente, Pai Valdo conseguiu uma transferência no trabalho e muda-se para Salvador. Ele fechou o terreiro no Rio, encaminhou os médiuns para algumas casas conhecidas e voltou para sua terra natal com a incumbência de abrir um novo terreiro na capital baiana. Na mudança de cidade também optou por mudar o nome do terreiro, passando a se chamar Templo Espiritualista do Cruzeiro da Luz.

Pai Ventania queria que a gente mudasse o nome porque ele não queria o nome dele no centro. Porque o Cruzeiro da Luz não é uma casa fadada a morrer quando eu morrer, quando o Pai Valdo desencarnar. E tendo o nome de Pai Ventania parece que é uma coisa ligada ao médium. E aí mudou-se o nome e o registro em cartório.

Pai Valdo enfrentou algumas dificuldades para a criação de um centro de Umbanda em Salvador derivadas, segundo ele, da própria estrutura social e religiosa daquela cidade. Especificamente no interior das religiões mediúnicas existiria uma cisão que colocaria, de um lado, os pobres e o Candomblé e, de outro, a classe média, alta e o Espiritismo Kardecista.

Umbanda não existe em Salvador. Existe o quê? O Candomblé, para o povo pobre. Mas esse pessoal da classe alta não vai ao Candomblé? Vai... Escondido. Pra fazer feitiço, pedir coisa, mas ninguém pode saber que eles vão. Então você querer fazer a Umbanda, que é uma coisa que está entre o Kardecismo e o Candomblé, isso é inadmissível. O que eles chamam lá de Umbanda é o Candomblé, não tem nada a ver com Umbanda.

¹⁵ A ideia de “missão” é sem dúvida algo muito presente no imaginário umbandista. Tanto os espíritos quanto os médiuns me disseram inúmeras vezes que não era por acaso que eu estava interessado em estudar a Umbanda. E completavam o argumento dizendo que se o exercício da mediunidade estivesse presente em meu programa encarnatório, o cumprimento desse programa é o que me deixará realizado.

A solução encontrada por Pai Valdo para a abertura do seu centro em Salvador surgiu em uma conversa com um grande amigo, fundador da Sociedade Espírita Ramatis, o senhor Antonio Plínio da Silva Alvim. Na tentativa de atrair o público espírita kardecista e, ao mesmo tempo, afastar a possível imagem de apenas mais um terreiro na cidade de Salvador, Antonio Alvim sugeriu a criação de uma casa “meio umbandista, meio ramatisiana”. Pai Valdo gostou da ideia e teve o consentimento do Caboclo Ventania de Aruanda para iniciar os trabalhos dessa forma, com essa estrutura um pouco diferenciada do seu antigo terreiro, pois agora não haveria gira nem atabaque. E aparentemente deu certo. O público era grande, cerca de 300 pessoas por palestra, realizada em três dias da semana, e sempre acompanhada de passes, água fluidificada e outros tratamentos espirituais. A evangelização infantil atendia a aproximadamente 50 crianças e nesse período alguns seminários, congressos e workshops com temáticas espíritas foram realizados na casa. Contudo, o Caboclo Ventania lembrou que a missão de Pai Valdo era na Umbanda e não em uma casa “meio umbandista, meio ramatisiana”. Como estratégia inicial essa ideia funcionou e gerou alguns frutos, mas era chegada a hora de Pai Valdo seguir sua verdadeira missão. Aos poucos a casa foi acrescentando elementos característicos da Umbanda como as giras, a defumação, o atabaque e, rapidamente, os frequentadores começaram a desaparecer. Pai Valdo começou a ser duramente criticado em seu ambiente profissional por “estar se metendo nesse negócio de Umbanda”, fato que só contribuiu para reforçar o desejo de voltar ao Rio de Janeiro. Com o falecimento de sua tia e o surgimento de uma vaga de trabalho em São Paulo, Pai Valdo conseguiu retornar ao Sudeste e assim ficar um pouco mais próximo da terra que tão bem lhe acolheu. Segundo Pai Valdo, quem lhe deu o aviso e garantiu a mudança para a capital paulista foi o seu guia Exu Malandrinho.

Seu Malandrinho chegou, chamou Pai Julio [carioca e vice-dirigente do centro] e disse: “querem voltar para o Rio? Rio não dá agora. Vocês querem voltar pro lado de lá?” Lado de lá é o Sudeste. “Claro! Qualquer lugar, contanto que saia daqui. Quero ir pra perto do Rio”. “Então aguardem que vocês vão voltar”. Não deu outra. Isso foi na sexta, quando deu segunda-feira eu recebi a ligação do Dr. Lucio de Brasília: “olha, tem uma vaga em São Paulo, para a procuradoria do MPE, você quer?” “Quero!” Imagina... Parece loucura, parece mentira. Em quinze dias tive que arrumar tudo lá e me apresentar em São Paulo. Aí chegando em São Paulo, Pai Ventania

disse: “abre o Cruzeiro da Luz em São Paulo”. Deixei lá em Salvador, mas não vingou. Tanto é difícil que não vingou.

Pai Valdo permaneceu um ano em São Paulo, fundou o Cruzeiro da Luz naquela cidade, coroou um babalorixá que passou a dirigir a casa e, em 2007, finalmente conseguiu retornar para o Rio de Janeiro e refundar o seu terreiro. Nesse ínterim, ele conheceu importantes líderes e intelectuais umbandistas, dentre eles, Rubens Saraceni (dirigente e fundador do Colégio de Umbanda Sagrada) e Rivas Neto (dirigente e fundador da Faculdade de Teologia Umbandista), em São Paulo, e Pedro Miranda (presidente da União Espiritista de Umbanda do Brasil) e Fátima Dantas (presidente da Congregação Espírita Umbandista do Brasil),¹⁶ no Rio de Janeiro. Apesar de manter boas relações com todos eles, Pai Valdo apresenta uma visão bastante crítica em relação aos dirigentes paulistas, afirmando que elesse perderam no meio de tantas disputas e complicações em torno da legitimidade e dos fundamentos da Umbanda, deixando de lado a simplicidade que, em sua visão, consistiria em uma das maiores e melhores características dessa religião. Esses dirigentes teriam, para ele, “exotizado” de maneira excessiva determinadas práticas, acrescentando elementos desnecessários e mesmo inapropriados à Umbanda como, por exemplo, a prática do sacrifício animal, por parte de Rivas Neto, ou os exaustivos e mirabolantes cursos de iniciação nos “mistérios da magia divina” e para a “formação de sacerdotes”, no caso de Rubens Saraceni.

Paralelo às atividades do Cruzeiro da Luz, Pai Valdo procurou estudar e conhecer certas vertentes filosóficas e religiosas no interior de outras práticas espiritualistas como, por exemplo, a Rosa Cruz e a Teosofia. Sua busca esteve sempre em função do Cruzeiro da Luz e da Umbanda, definida por ele como “um grande lago onde desaguam inúmeros afluentes”. Seu intuito era perceber o que poderia ser útil para o seu próprio centro,

para que nenhum médium daqui precisasse buscar essas coisas lá fora. Eles teriam o principal, o bom, ou seja, aquilo que se adequa ao movimento umbandista, sem precisar plantar em vários quintais pra poder colher.

¹⁶ Pai Valdo chegou a fazer parte dessa instituição por algum tempo, sendo um dos responsáveis pela organização de cursos básicos sobre a Umbanda, atualmente ministrados, por ele, no Cruzeiro da Luz.

“Plantar em vários quintais” significa não fincar raízes, ou seja, não se aprofundar nos ensinamentos de determinada vivência religiosa, atitude que serviria para demonstrar a imaturidade espiritual dos indivíduos que agem dessa maneira. Fincar as raízes, mas sem deixar de estar aberto às outras modalidades religiosas, pois, caso sejam adequadas, caso possuam bons “equipamentos”, elas podem complementar e auxiliar no próprio fortalecimento dessas raízes. Pois, como sabemos, a “força” do dirigente (e, conseqüentemente, do terreiro) é avaliada justamente pela capacidade e pelos “equipamentos” de que dispõe para lidar com os assuntos relacionados ao mundo espiritual (Dantas, 1988: 54), equipamentos adquiridos (e acumulados) no contato com diferentes formas religiosas ao longo da experiência pessoal.

A partir disso, Pai Valdo elaborou uma série de cursos, apostilas e artigos (divulgados em newsletters e no site do Cruzeiro da Luz) que procuraram implementar e difundir a filosofia e a religião umbandistas conforme vivenciada, refletida e praticada pelos médiuns do Templo Espiritualista do Cruzeiro da Luz. Alguns cursos são voltados para o público em geral enquanto outros são específicos aos médiuns da casa. O “curso básico de Umbanda Espírita Cristã”, o “curso sobre o uso das ervas na Umbanda” e o “curso sobre energia, veículos da matéria e fluídos” são exemplos dos cursos abertos oferecidos aos frequentadores do Cruzeiro da Luz, todos ministrados com material didático próprio elaborado por Pai Valdo. Segundo o dirigente, as questões tratadas, por exemplo, no curso básico visam esclarecer:

Porque se acende vela? Porque se usa as ervas para banho e defumação? O que são realmente os Orixás? Como cultuá-los religiosamente? O que é a magia na umbanda? O que são Caboclos, Pretos Velhos, Crianças e Exus? O que é Linha, Vibratória, e Falange dos Guias na Umbanda? O que é um ponto riscado? O que é o ponto cantado? O que é o ponto de fogo? O que é Tantra, Mantra e Yantra na magística umbandista? O que são os Raios Sagrados da Umbanda? O que é a pemba? Como vibrá-la para uso ritualístico? O que é sincretismo? Como vibrar uma imagem para uso no ritual pessoal ou no Centro de Umbanda? Quem é Jesus na Doutrina Umbandista? O que é Oferenda? Como se faz e para que servem as Oferendas sob o ponto de vista religioso e magístico? O que é a trilogia das formas? O que é o médium e como se processa a mediunidade? Entre outros questionamentos que o curso procura responder, esclarecendo, de forma sadia, científica e religiosa, a fim de que nós, espiritualistas e umbandistas, possa-

mos usufruir da nossa religião como instrumento de religação com o Alto e, assim, caminhar na segurança, paz e amor.

Nos textos e cursos organizados por Pai Valdo há uma preocupação com o uso de uma linguagem correta, precisa e esclarecedora da verdade sobre a Umbanda, seus rituais e sua cosmologia. Seu objetivo é revelar certos mecanismos do funcionamento correto da Umbanda procurando, com isso, afastar qualquer espécie de credence, fantasia e superstição típicas dos “umbandomblés”, termo que Pai Valdo gosta de utilizar para definir essas práticas que, segundo ele,

não sendo uma coisa nem outra, só servem para manchar a imagem da Umbanda.¹⁷

O conhecimento, a reflexão, o estudo, a disciplina, o trabalho, a “fé raciocinada” são tidos como os meios para alcançar a evolução espiritual, a “reforma íntima”, o amadurecimento religioso e afastar, consequentemente, todas as credences e superstições, “a ignorância e o vazio”. O estudo, sério e sistemático, nos dizeres de Pai Valdo,

racionaliza e purifica a sabedoria primitiva guardada e trazida pelos povos africanos; limpa a Umbanda de fantasias, de exotismos inventados pelas mentes fantasiosas de pessoas e grupos.

Na produção de um discurso sobre a “verdade”, a escrita assume um papel fundamental para a divulgação e sistematização desse saber que pretende ser pensado como universal. Conforme observa Lisa Castillo (2008: 160),

a publicação de textos se torna uma ferramenta importante para a codificação e divulgação das práticas tidas como corretas.

A escrita funciona como um instrumento eficaz para a criação de uma ortodoxia religiosa em um contexto notadamente marcado pela

17 Em *Orixás da Metrópole* (1995), Vagner Gonçalves da Silva, ao analisar o trânsito dos adeptos entre a Umbanda e o Candomblé, notou que o termo “umbandomblé” e “candombanda” são utilizados de maneira jocosa por certos dirigentes de terreiros umbandistas. Nas palavras de Pai Cássio, presidente da Federação de Umbanda e Cultos Afro-Brasileiros de Diadema, trata-se de “uma mistura [onde] surgem duas coisas paralelas, além da umbanda e do candomblé, surgem o ‘candombanda’ e o ‘umbandomblé’, uma coisa no meio, um híbrido e que por ser híbrido tende a não gerar raiz” (Silva, 1995: 111-112).

fragmentação e polifonia de práticas e discursos. Trata-se da tentativa de estabelecer uma normatização ritual por meio do uso de uma linguagem “correta”. Desse modo, os artigos, cartilhas e apostilas escritas e organizadas por Pai Valdo são “fontes seguras e corretas” do conhecimento sobre as práticas umbandistas transmitidas aos frequentadores que demonstram interesse em conhecer a “Umbanda sem mistérios e fantasias” e àqueles que desejam trabalhar na casa, que exige, de todos os seus membros, muito estudo, seriedade e disciplina.

Alguns autores chegaram a afirmar que

a passagem do Candomblé para a Umbanda corresponde à passagem histórica de uma cultura oral para uma cultura escrita (Ortiz & Montero, 1976: 412),

onde o sagrado deixaria de ser apreendido na experiência e passaria a ser um assunto tratado nos textos e livros. De fato, a escrita tem uma grande importância na transmissão do saber, mas de maneira alguma substitui a experiência vivida no terreiro. Quanto a isso Pai Valdo é claro: não se aprende a Umbanda nos livros; nestes se aprende apenas a moral cristã e os fundamentos científicos e históricos da religião. E isso vale inclusive para os espíritas, pois, se perguntados, irão dizer que o sentido essencial de sua religião não está nos livros e sim na prática da caridade e na vivência do amor segundo os preceitos cristãos. Pensar as diferentes religiões através do par “escrita/oralidade” é reduzir a dimensão da experiência vivida a um simples modelo analítico que diz muito pouco sobre os diferentes usos, percepções e sentidos atribuídos à escrita na Umbanda, no Espiritismo e no Candomblé, pois sabemos que também nesta religião a escrita sempre se fez presente de diferentes maneiras e sentidos.¹⁸ Deve-se, nesse sentido, pensar a relação entre oralidade e escrita não mais como polos antagônicos e separados, mas sim como

um diálogo entre pares cujas posições não são fixas, mas relativas, configuradas e reconfiguradas de acordo com mudanças no contexto social (Castillo, 2008: 12).

18 Para os diferentes usos e percepções da escrita no Candomblé, ver Castillo (2008).

Dito de outra forma, devemos pensar a aquisição do saber religioso como um processo que percorre a totalidade da experiência humana, entendida em termos multissensoriais.

Se o curso teórico sobre a Umbanda ministrado por Pai Valdo tem a função de transmitir e afirmar o que é a “verdadeira” Umbanda – e aqui nos interessa o ponto de vista de quem executa, realiza e define os critérios da “verdade” –, o público ideal do Templo Espiritualista do Cruzeiro da Luz seria justamente aquele que fizesse esse curso básico e, assim, tivesse em mãos um vocabulário comum e correto e uma visão comum e correta da Umbanda conforme pensada e praticada nesse terreiro. Pai Valdo é enfático ao não recomendar a leitura da grande maioria dos textos e livros (“mal”) escritos sobre a Umbanda (que, segundo ele, “mais confundem do que ajudam”), com a exceção dos trabalhos realizados por pesquisadores como antropólogos, historiadores e afins (ou seja, textos não proselitistas). Outras obras escritas também são valorizadas, sobretudo dos autores já consagrados no meio espírita como, por exemplo, Chico Xavier e Divaldo Franco.¹⁹

No entanto, muitos não estão interessados em fazer os cursos sobre a Umbanda e procuram o terreiro apenas para que seus “caminhos sejam abertos”, seus problemas sejam resolvidos de alguma maneira. É para essas pessoas que Pai Valdo dirige grande parte de seus textos, isto é, para aqueles que procuram a religião tão somente para a resolução de preocupações imediatistas, esquecendo a sua verdadeira função: “ser instrumento de religação com Deus”. Nas palavras de Pai Valdo, esses indivíduos “desconhecem, de forma consciente, a Lei de Causa e Efeito, a Lei do Retorno”.

Preferem ainda uma religiosidade que os aprisiona ao medo, às possibilidades de troca material com a Divindade em função de seus propósitos materializados, mas que os livra da responsabilidade sobre si mesmos, seu crescimento e maturidade, seus medos, tédios e sofrimentos. É a religião infantilizada. Na verdade ainda não se trata de religião ou religiosidade e sim de crenças infantis e supersticiosas. Religião é religação com Deus. Se um movimento qualquer aprisiona em vez de libertar, aterroriza em vez de

¹⁹ Além disso, as imagens, fotos e vídeos das “giras” e das palestras realizadas pelos dirigentes, seus guias espirituais ou algum convidado ilustre, também realizam o importante papel de demonstrar como os rituais de Umbanda devem ser feitos e quais são os verdadeiros valores que devem ser transmitidos por aqueles que se dizem praticantes dessa religião.

pacificar, não pode ser considerado uma religião, pois Deus é amor, Deus é paz, Deus é libertação.

Pai Valdo sugere a vivência de uma “espiritualidade sadia” ancorada nos princípios cristãos do amor ao próximo, do perdão, da caridade, da paciência. O Evangelho é o fundamento maior de sua prática religiosa, é “o instrumento libertador de vidas” necessário no combate às crenças, fantasias e superstições. Orientado pelos valores cristãos, Pai Valdo afirma que a função primordial do Cruzeiro da Luz é ser um

local onde os encarnados (médiums), em união com os desencarnados (guias/mentores), ajudam as pessoas a encontrarem o caminho de Jesus e do Evangelho.

A ideia de “espiritualidade sadia” também se relaciona ao maior entendimento de questões existenciais, de assuntos ligados ao cotidiano e à própria vida (cf. Almeida & Rumstain, 2009). A “boa” vivência religiosa assegura uma série de atitudes muito valorizadas no mundo urbano contemporâneo, tais como o autoconhecimento, a autorreflexão, a autoajuda, atitudes típicas dos indivíduos preocupados

em resolver seus problemas aqui, agora, no mundo material, mas sem perder de vista o mundo espiritual e as consequências de suas ações para a vida em outra esfera. Preocupam-se com os bons fluídos e energia positiva. Acreditam que o mal está nos homens, dentro de cada um, e que é preciso ‘viver em harmonia’ com o mundo dos espíritos (Almeida & Rumstain, 2009: 16).

É para aqueles que pensam a religião ou, mais exatamente, a religiosidade de maneira subjetiva e individualizada que Pai Valdo dirige seus textos. Para além das instituições, é a busca da religiosidade e da espiritualidade que está em jogo, e o terreiro ou o “templo espiritualista” deve oferecer este “serviço”, ou seja, deve ser um facilitador, um instrumento, um canal privilegiado de acesso à espiritualidade.

A religiosidade deve ser entendida como uma busca interior, vivenciada em si mesmo, pois o próprio indivíduo é o principal responsável por tudo o que acontece de bom ou ruim em sua própria vida. Desse modo, as “demandas”, “magias”, “trabalhos”, “feitiços”, “macumbas” que tendem a colocar no outro as responsabilidades pelos próprios problemas serão, na realidade, produtos do próprio eu e não de terceiros. Segundo Pai

Valdo, nós somos os responsáveis por nossas próprias demandas devido ao nosso atraso espiritual e à nossa imaturidade religiosa.

Pois não interessa o que o outro fez ou deixou de fazer. Se você estiver bem, o feitiço bate e volta.

Logo, não se trata simplesmente de ignorar a possibilidade de que o outro possa lhe fazer algum mal, mas de considerar que a existência ou permanência desta “relação indesejada” depende exclusivamente de si mesmo, de suas próprias atitudes. Para ilustrar o argumento, Pai Valdo costuma, além de afirmar que o Cruzeiro da Luz foi e ainda é alvo de inúmeras “demandas” das quais ele simplesmente acha graça, e as quais ignora e joga fora,²⁰ contar uma história que se passou no terreiro. Certa vez, uma senhora foi se aconselhar com um “caboclo” pedindo que ele a ajudasse, pois ela vinha passando por muitas dificuldades na vida. Perdera o emprego e o marido, ficara doente e sem amigos, e tinha certeza que alguém havia lhe “enfeitado”.

– Caboclo, quero que o senhor me diga quem foi a pessoa que me “magiou”. Tenho certeza que foi a minha vizinha, mas preciso da sua confirmação.

– A senhora quer saber? Pois eu lhe mostrarei. Faça o seguinte. Vá para casa, descanse, tome um banho, se enxugue e olhe no espelho, pois nele estará o rosto de quem lhe enfeitou.

A senhora fez exatamente o que o caboclo havia lhe pedido, mas ao olhar no espelho não via nada a não ser sua própria face. Na semana seguinte ela foi explicar ao caboclo o que havia acontecido e este disse o seguinte:

– Aconteceu o que eu lhe disse. No espelho a senhora viu o rosto de quem lhe enfeitou: você mesma! Suas atitudes, seus pensamentos, seus desejos, seus gestos são os principais responsáveis pelos seus próprios sofrimentos e aflições. Mude-os e a sua vida mudará. Mude-os e o ‘feitiço’ acabará!

Conforme dito anteriormente, a preocupação de Pai Valdo, e de tantos outros dirigentes umbandistas, está em separar a Umbanda do chamado “baixo espiritismo” (cf. Giumbelli, 2003), procurando livrá-la

²⁰ Como, por exemplo, a galinha morta que uma vez ele encontrou em cima do “Cruzeiro das Almas”, na entrada do terreiro, e que por ele foi retirada e jogada no lixo. “Se dependesse de macumba, eu e o Cruzeiro da Luz já teria acabado”, afirma Pai Valdo.

das acusações de credice e feitiçaria no momento em que fundamenta seus princípios e práticas nos valores cristãos e pressupostos espíritas. Em seus cursos, textos e palestras, Pai Valdo sugere a leitura de livros espíritas e trechos do Evangelho que deveriam ser refletidos e estudados por todos aqueles que se dizem umbandistas, em especial os dirigentes dos centros, no intuito de

libertar a umbanda da ignorância, da falácia e das perturbações provocadas por encarnados e desencarnados, iludidos com supostos procedimentos mentirosos adivinhatórios e resolvidores de problemas materiais e mesquinhos, que aprisionam e viciam os caminhantes encarnados à baixa vibração, e à estagnação moral e religiosa. Ao que muitos acertadamente chamam de “baixo espiritismo”.

[...] No Templo Espiritualista do Cruzeiro da Luz, que se propõe a ser uma casa religiosa que ensina, orienta e ajuda os irmãos que nos procuram e queiram, na senda do Evangelho e da doutrina raciocinada, quantas vezes temos a tristeza de receber pessoas completamente desequilibradas e perturbadas, buscando adivinhos e feiticeiros, perturbando o ambiente religioso em busca e brigando por fichas de “consulta”, exigindo falar com esse ou aquele Guia, querendo “jeitinhos” de tomar a frente de irmãos que chegaram mais cedo e etc. E ainda agredindo o ambiente espiritual com palavras como essas:

- O guia tem que adivinhar o meu problema.
- O guia tem que ter mais luz para resolver e adivinhar o que tenho.
- Nas casas de Umbanda em que estive os guias adivinham, e não ficam nesse blá, blá, blá de Evangelho.
- Isso aqui é mesmo Umbanda? Nas casas em que vou não tem esse negócio de palestra e cantorias.
- Nunca vi guia de Umbanda falar de evangelho, eles têm é que resolver os problemas.
- Aqui demora muito, com preces, cantorias e palestra. E as consultas?
- Aqui só tem cantoria, nas casas em que conheço você fala logo com o guia e vai embora, aqui vocês prendem a gente com tanta cantoria e palavreado.
- Quero falar com um guia forte, não com qualquer um.
- Esse guia presta?
- Casa que não cobra consulta e trabalhos, não tem força. E por aí vai...

Essas são frases que, segundo Pai Valdo, ilustram perfeitamente o tipo de pensamento que o Cruzeiro da Luz pretende combater e afastar do movimento umbandista. São pensamentos “infantis e materialistas”

que comprometem a religião e, em sua opinião, fazem com que muitas pessoas abandonem a Umbanda em busca de outras formas religiosas como o protestantismo, por um lado, ou o kardecismo, por outro. Em sua visão:

A Umbanda existe para ser, na vida daqueles que a procuram, uma religião, ou seja, um instrumento de ajuda à sua religação com Deus. Ela não é um conjunto de rituais e “guias” incorporados, oferecendo falsos fenômenos e falsas esperanças, com ideias sem nenhuma credencial científico-religiosa que cumpra a sua função específica de libertar o homem, e levá-lo à felicidade e ao equilíbrio pela harmonia no viver. Já dizia um grande pensador umbandista: “A Umbanda não é um grupo de ignorantes girando em torno do nada”. Para além dos rituais, que são meros instrumentos necessários, está a espiritualização, o encontro com Jesus Cristo, a verdadeira e consciente iniciação nos mistérios iniciáticos cristãos, a descida ao interior, pois como afirma Jesus: “O Reino de Deus está dentro de vós”.

A Umbanda não é uma religião para ignorantes e problemáticos, como já ouvi várias vezes ser afirmado por aí. A Umbanda é “uma religião séria, para quem quer ser sério”. Não é um conjunto de pessoas ignorantes e infantis, em suas ideias e em seu emocional, que giram em torno da mentira e da história da carochinha. A Umbanda é uma religião com doutrina esclarecedora e baseada nos princípios filosóficos e científicos espíritas, que não deixam brecha para fantasias.

A partir desses trechos percebemos que o Evangelho de Cristo e a Doutrina Espírita são duas das principais fontes de inspiração filosófica e religiosa de Pai Valdo e do Cruzeiro da Luz. Por meio dessas referências as práticas umbandistas serão esclarecidas, interpretadas, “purificadas” e distanciadas de outras manifestações religiosas. Como ocorre em todo processo de classificação, a definição dos limites e da estrutura religiosa da Umbanda passa invariavelmente pela sua diferenciação em relação às demais religiões, sobretudo aquelas que são consideradas “próximas”.

Ele afirma que a diferença entre a Umbanda e o Espiritismo Kardecista é que a primeira realiza um trabalho de resgate das religiões e tradições naturais, assentada na mediunidade de incorporação, no culto aos “sagrados orixás” que aparecem de forma renovada como “espíritos divinizados” presentes, de acordo com esta cosmologia, em tudo e em todos os lugares como “prepostos diretos de Deus”, sendo vistos por esse motivo como “forças de Deus na natureza”. Segundo Pai Valdo, ao contrário do Espiritismo, a Umbanda tem muitas faces que englobam

muitos aspectos como, por exemplo, a atuação no campo da “magia”, com a finalidade de “combater o mal que aflige a todos”. A Umbanda, assim como o Espiritismo Kardecista, tem em suas práticas o trabalho caritativo e isento de cobranças de ordem material. Quanto à diferença entre a Umbanda e Candomblé,

mais simples é começarmos dizendo o que há em comum entre ambas, que é a incorporação mediúnica e o culto aos orixás, este, contudo, já renovado, purificado e explicado racionalmente pela Umbanda. Já as práticas e os rituais são diferentes. Enquanto na Umbanda as consultas são feitas através dos espíritos mediunicamente incorporados com a roupagem fluídica de caboclos, preto-velhos, crianças e exus, no Candomblé as consultas são feitas através do jogo de búzios ou ifá, não aceitando a comunicação de espíritos, sendo, portanto, vetada sua incorporação. No Candomblé, os trabalhos mediúnicos de incorporação contam apenas com a presença de orixás, também presentes na Umbanda, mas renovados e vistos sob outro ponto de vista, através de seus espíritos mensageiros.

Na Umbanda não existem sacrifícios de animais ou rituais de feitura de cabeça, saídas de “santo” e outros rituais próprios desta forma de religião [o Candomblé]. Na Umbanda, todo o trabalho é feito através da magia das forças da natureza, sob a direção dos espíritos de luz que muito bem o sabem manusear.

Nota-se um esforço de “purificação” e “tradução” (cf. Latour, 1994) de determinadas práticas rituais e aspectos cosmológicos do Candomblé, por exemplo, na afirmação de que o Candomblé guardou a sabedoria dos povos primitivos, sabedoria esta que precisa, no entanto, ser “lavada e purificada” à luz do Espiritismo, à luz da razão. Contudo, ele considera a Umbanda e o Candomblé como dois movimentos religiosos completamente diferentes, sem nenhuma integração entre eles. Se, por um lado, temos um processo de tradução e incorporação de certos elementos ritualísticos e cosmológicos do Candomblé, como o culto (res-significado ou, em seus termos, purificado) aos orixás, por outro lado, de maneira concomitante e não contraditória, temos um discurso que procura se distanciar e se separar desta prática religiosa por considerá-la primitiva, envolvida em credices, fetiches e superstições.

Sem dúvida, o movimento realizado por Pai Valdo é semelhante ao esforço desempenhado pelos adeptos da “Doutrina Espírita” de aproximar ciência e religião, apresentando a “fé raciocinada” como lema prin-

principal de suas ações e de suas críticas às práticas religiosas “fetichistas”, “ritualísticas” e “supersticiosas”. Percebe-se um movimento duplo por parte dos espíritas que procuram distanciar-se de certas manifestações religiosas (denominadas, pejorativamente, de “baixo espiritismo”) ao mesmo tempo que são quebradas ou diminuídas as barreiras existentes entre ciência e religião. Um movimento simultâneo de purificação (da religião) e tradução (da ciência) que produz um novo conceito, uma nova imagem, um novo híbrido: a “Ciência Espírita” – cujo propósito é explicar determinados “fenômenos” não explicados por outras religiões ou pelas simples leis da matéria. Se no Espiritismo a religião é concebida como “possibilidade de realização da ciência”, na Umbanda a ciência aparece como uma forma de legitimação das práticas mágico-religiosas.

A ciência, tal qual é compreendida pelos umbandistas, transforma-se em argumento de legitimação do sagrado (Ortiz, 1991: 169).

Pai Valdo reconhece a existência de uma diferenciação presente no interior do próprio movimento umbandista. Ele afirma que a religião praticada em seu terreiro é a “Umbanda Espírita Cristã”, sendo esta uma derivação da Umbanda iniciática ou esotérica. Além desta última, também existiriam, segundo ele, outras ramificações, como a Umbanda popular e a Umbanda transitória, que abarcaria todos ou pelo menos a maior parte dos “tipos” de Umbanda praticados no Brasil. O que as diferencia basicamente é a presença ou não de um estudo aprofundado e disciplinado de determinado conjunto de ensinamentos espiritualistas.

Em seus cursos Pai Valdo costuma repetir a frase pronunciada por Exu Malandrino de que “para cada pé tem o sapato que lhe cabe” e afirma que a Umbanda não nasceu para ser unificada ou codificada justamente porque sua missão é auxiliar todos aqueles que por ela desejam ser amparados, independentemente de classe, cor, gênero e, acima de tudo, amadurecimento espiritual. A unificação, desse modo, atrapalharia, ao menos na atual fase em que se encontra a Umbanda, os próprios propósitos desta religião que pretende servir a todos os seres humanos indiscriminadamente. Pai Valdo reconhece, portanto, a existência de uma heterogeneidade fundamental e constitutiva à Umbanda.

Contudo, apesar de todas as formas serem consideradas verdadeiras e necessárias, pois corresponderiam ao momento evolutivo especí-

fico em que cada ser humano se encontra, é possível notar na própria denominação utilizada certo grau de hierarquia que aponta para uma possível evolução natural da Umbanda popular à iniciática, passando pela transitória, escala que certamente opera no sentido de estabelecer qual é a “mais verdadeira”, se assim posso dizer. Algo que estaria condizente, segundo Pai Valdo, com o próprio processo de formação e estruturação dessa religião no Brasil que, passado o momento de expansão desordenada e popularização em meados do século XX, procura agora se estabelecer em torno de uma doutrina comum a ser lentamente construída por seus principais líderes e pensadores.

Podemos definir a Umbanda como um agregado de pequenas unidades que não estabelecem um conjunto unitário e organizado (cf. Birman, 1985). Os terreiros são autônomos e seguem as múltiplas diretrizes apontadas pelos dirigentes. Apesar da heterogeneidade de práticas, cosmologias e mitos de origem, existe

um esforço permanente por parte dos líderes umbandistas no sentido de promover uma unidade tanto doutrinária quanto na organização (Birman, 1985: 26).

Um esforço que visa criar uma tradição a partir da articulação de diferentes correntes de pensamento. O que determinados dirigentes desejam, portanto, é estabelecer uma ortodoxia, um padrão religioso, em um cenário repleto de práticas e discursos múltiplos, concorrentes e contraditórios, onde alguns serão rejeitados e criticados e outros serão plenamente absorvidos para a formação de uma tradição. Podemos entender esse processo de construção de um padrão, de uma ortodoxia ou de uma tradição, como um “texto dialógico” que produz tanto efeitos de “polifonia”, quando certas vozes são deixadas de lado para dar lugar a inúmeras outras, como de “monofonia”, quando esse diálogo é mascarado e apenas uma voz se faz ouvir (cf. Bakhtin, 2008).

Pai Valdo procurou unificar um conjunto de matérias heterogêneas aparentemente incompatíveis visando, dessa forma, estabelecer uma síntese, um padrão normativo na Umbanda conforme praticada no Cruzeiro da Luz. Para ele, ao contrário do Candomblé, a Umbanda possuiria grande “flexibilidade ritual e doutrinária”, tornando-a capaz de adotar novos elementos.

Assim, o elemento negro trouxe o africanismo, os índios trouxeram os elementos da pajelança, os europeus trouxeram o Cristianismo e o Kardecismo, e, posteriormente, os povos orientais acrescentaram um pouco de sua ritualística à Umbanda.

Desse modo, ele advoga a existência de cinco “matrizes filosóficas e religiosas” responsáveis por compor a prática ritual e a cosmologia umbandista. O cristianismo, herança do catolicismo, apresentou Jesus Cristo como expoente máximo da religiosidade na Umbanda:

Jesus é o Tutor e Governador do Planeta Terra, responsável por sua evolução na eternidade.

O Espiritismo, que tem nas mensagens trazidas pelos Espíritos Superiores e codificadas por Allan Kardec a chave para compreensão da mediunidade (e seu exercício) e das leis básicas da evolução e da reencarnação.; a tradição afro guardou consigo a sabedoria do culto aos orixás sagrados e à Natureza criada por Deus.; dos povos ameríndios a Umbanda teria herdado o conhecimento terapêutico das ervas e o uso do atabaque no contexto ritual., finalmente, o defumador e os pontos riscados são, segundo Pai Valdo, heranças orientais sobre as quais estão fundamentados os conhecimentos e rituais umbandistas. Essas são as fontes ou vertentes religiosas que formam a doutrina umbandista conforme refletida e praticada no Templo Espiritualista do Cruzeiro da Luz. São cinco saberes articulados e hierarquicamente ordenados que constituem o chamado “Sagrado Pentagrama Doutrinário Umbandista”. Pai Valdo costuma utilizar a metáfora de uma casa para falar desses saberes:

Essa casa tem como chão, base e segurança intelectual esclarecedora a Codificação Kardequiana, que não é de propriedade [exclusiva] do respeitável Movimento Espírita; tem como paredes acolhedoras os ensinamentos e conhecimentos fornecidos pela cultura brasileira fundada no ameríndio, afro e oriental; e tem como telhado que cobre, dá sombra e frescor o Cristianismo preconizado no Evangelho Redentor.

É interessante observar como os

elementos de origem africana (...) são acomodados a uma moldura kardecista (Giumbelli, 2002: 212),

fato que nos permite pensar o Espiritismo como matriz fundamental no processo de codificação da religião umbandista, ao menos no Rio de Janeiro (cf. Giumbelli, 2002; Brown, 1974).

Trata-se de um movimento constante de integração e separação de diferentes matrizes religiosas que revela, segundo Bastide (1971), uma suposta ambiguidade da Umbanda em relação às “heranças africanas”, marcada ora pela valorização e reconhecimento, ora pela traição e distanciamento. Acredito que essa “ambiguidade” seja uma característica constitutiva do próprio processo de tradução das tradições realizado pela Umbanda não só em relação às “heranças africanas”, mas também às demais influências que ela pode carregar. Nesse sentido a afirmação de Pai Valdo é bastante elucidativa:

A Umbanda tem como base a filosofia doutrinária Kardecista, mas não é o Movimento Espírita Kardecista; tem influência ameríndia, mas não é ameríndia; tem influência afro, mas não é afro; tem influência orientalista, mas não é uma religião oriental. Ela é um movimento cristão espiritualista que constrói sua doutrina, sob a influência dos Mentores Espirituais, acolhendo aspectos filo-religiosos desses sábios e respeitáveis movimentos religiosos.

São influências heterogêneas, pensadas enquanto posições distintas no interior do pensamento cosmopolítico umbandista. São diferentes influências pensadas como complementares e não apenas em termos paralelos ou concorrentes. A Umbanda corresponde desse modo ao somatório de diferentes “tecnologias” religiosas, se quisermos utilizar a expressão de Stephan Palmié (2002), apreendidas no decorrer da experiência pessoal.

A experiência religiosa de Pai Valdo aparece, portanto, como fundamental para compreender o que se entende como a tradição da Umbanda e quais são os elementos que compõem essa tradição. É interessante observar que mais do que a composição de uma tradição ou de uma verdade, o que a sua construção biográfica permite evocar é a tentativa de aproximar sua própria vida dos discursos e dos exercícios de purificação elaborados por ele. Assim, sua vivência em diferentes religiões permitiu que fosse capaz de articular (e purificar) diferentes saberes no momento em que criou seu próprio centro. Sua escolha final pela Umbanda se justifica, segundo ele, na medida em que esta é

a única prática religiosa que consegue incorporar elementos simbólicos e cosmológicos de qualquer sistema religioso e dar uma nova forma ou “roupagem” a esses mesmos elementos. Em função da própria heterogeneidade que lhe é constitutiva, a Umbanda, de acordo com Pai Valdo, é capaz de proporcionar infinitas possibilidades de vivência religiosa, e nisso reside sua potência. A Umbanda, para ele, é “a religião síntese de todas as religiões”.

O longo e intenso caminho percorrido por Pai Valdo possibilitou a sua inserção afetiva e intelectual em diferentes sistemas religiosos que serão refletidos, ressignificados e incorporados constituindo elementos centrais na elaboração do pensamento cosmológico e da prática ritual do terreiro que criou e dirige há mais de trinta anos. Nesse sentido, compreendemos a cosmologia na medida em que temos acesso às narrativas elaboradas sobre a própria experiência. Narrativa, subjetividade, experiência individual e cosmologia religiosa estão mutuamente imbricadas, não fazendo sentido pensá-las separadamente. O movimento realizado por ele no decorrer de sua experiência religiosa em direção à Umbanda parece ser bastante significativo para compreendermos algo que tem sido enfatizado pelos estudiosos desta religião, isto é, seu caráter fluido e heterogêneo (cf. Cavalcanti, 1986).

Pode-se dizer que Pai Valdo é um “intelectual umbandista”, detentor de uma produção sistematizada sobre a religião, que demonstra estar preocupado com questões muito semelhantes às de outros intelectuais dessa religião (cf. Isaia, 1999; 2006). A tese, por exemplo, sobre as “origens da Umbanda” endossada por Pai Valdo é a mesma apresentada por Diamantino Coelho Fernandes no “Primeiro Congresso do Espiritismo de Umbanda”, em 1941, no Rio de Janeiro.

Sabendo-se que os antigos povos africanos tiveram sua época de dominação além-mar, tendo ocupado durante séculos uma grande parte do Oceano Índico, onde uma lenda nos diz que existiu o continente perdido da Lemúria, fácil nos será concluir que a Umbanda foi por eles trazida do seu contato com os povos hindus, com os quais a aprenderam e praticaram durante séculos. Morta, porém, a antiga civilização africana, após o cataclismo que destruiu a Lemúria, empobrecida e desprestigiada a raça negra, – segundo algumas opiniões, devido à sua desmedida prepotência no passado, em que chegou a escravizar uma boa parte da raça branca – os vários cultos e pompas religiosas daqueles povos sofreram do embrutecimento da raça, vindo

de degrau em degrau, até ao nível em que a Umbanda nos tornou conhecida. Desde, porém, que estudiosos da doutrina de Jesus se dedicaram a pesquisar os fundamentos desta grande filosofia, que é, ao mesmo tempo, luz, amor e verdade, e a praticam hoje, sincera e devotadamente em sua alta finalidade de congregar, educar e encaminhar as almas para Deus, o Espiritismo de Umbanda readquiriu o seu prestígio milenar, assim como o acatamento e respeito das autoridades brasileiras. (Fernandes, 1942: 46-7).

No trecho acima é visível o esforço de purificação da “sabedoria imemorial” preservada pelos “povos primitivos” em direção ao Cristianismo e ao Espiritismo. Segundo Artur Isaia (2006: 10), a tese sobre origens remotas da Umbanda apontaria para o seguinte sentido:

a deturpação de conhecimentos externos ao universo cultural dos negros requeria a necessidade de um trabalho ordenador, moralizador, civilizador, capaz de afastar os conteúdos residuais do barbarismo negro e restituir a antiga pureza ritual e doutrinária.

A ideia de uma pureza original que precisa ser resgatada, ou melhor, redescoberta (como se algo houvesse sido esquecido), é bastante presente no universo discursivo de Pai Valdo. Sua maior preocupação é, sem dúvida, “purificar” a Umbanda, retirando dela todas as práticas “primitivas” e “desnecessárias”, aproveitando

de todas as religiões existentes na Terra somente o que for sublime e perfeito (Fontenelle, 1953: 76).

Como bem demonstrou Dantas (1988), no discurso sobre a pureza religiosa, muitas misturas serão rejeitadas e outras serão exaltadas e definidas não mais como misturas, mas sim como “combinações” positivas, nãocontraditórias, que só fortalecem a pureza. Trata-se, neste caso, da aproximação com os fundamentos cristãos e espíritas, misturados, traduzidos e purificados pelos intelectuais da Umbanda.

As noções de progresso e evolução também são muito recorrentes nos textos escritos por intelectuais umbandistas, e Pai Valdo não foge à regra. Contudo, mais do que um simples sintoma ou reflexo de determinado período histórico marcado pelas teses evolucionistas incorporadas no Espiritismo, o que essas noções podem fornecer de interessante é a possibilidade de pensar a Umbanda enquanto uma religião em movimento que detém um “princípio evolutivo capaz de ‘aprimorá-la’ cons-

tantemente” (Isaia, s/d: 2). Nesse sentido, trata-se menos de uma “religião em busca de uma forma” (Camargo, 1973 apud Cavalcanti, 1986), do que um pensamento ou movimento (religioso) cuja forma é a busca.²¹ Ou seja, um sistema de pensamento detentor de

uma grande flexibilidade e um enorme poder de assimilar as novas realidades com as quais a história o confronta (Goldman, 2005: 105).

A evolução, sob o ponto de vista dos intelectuais umbandistas, tem como finalidade afastar a Umbanda do chamado “baixo espiritismo” ou, mais exatamente, da “quimbanda”, definido por alguns como o lado “negro” das práticas mágico-religiosas (afro) brasileiras. Aqui há um ponto de discordância entre Pai Valdo e outros pensadores da religião, pois para ele a quimbanda (ou “kimbanda”) seria na realidade o lado de “defesa” da Umbanda, fundamental para garantir a permanência da mesma e de suas práticas voltadas exclusivamente para o bem. A quimbanda seria então formada por espíritos que dominam como ninguém as técnicas mágicas (ou “magísticas”, como prefere dizer Pai Valdo) fazendo uso das forças da natureza com a única finalidade de proteger e purificar pessoas e ambientes dos ataques malévolos praticados pelos “quiumbas”. Estes formariam a “quiumbanda” que não corresponderia propriamente a uma religião, mas sim a um conjunto de “espíritos trevosos” que, no entanto, também poderiam, em dado momento, evoluir por meio da prática da caridade, do estudo e do amor ao próximo. O estudo, associado à prática do bem, possibilitaria a compreensão das verdadeiras leis que regem o universo, afastando os espíritos do atraso e da ilusão, rumando-os em direção ao progresso e à verdade.

Uma marca característica dos ensaios de Pai Valdo sobre a Umbanda e a religiosidade em geral é a presença de recursos linguísticos notadamente encontrados na oralidade. A segurança com que expõe seus argumentos e convicções, sua doutrina e sua fé derivam do grau de realidade ou veracidade que confere às suas palavras, baseadas em sua própria experiência religiosa, que visam essencialmente convencer (ou converter) o leitor ao ponto de vista do escritor. Um processo oral

²¹ Ou, nos termos de Maria Laura Cavalcanti (1986: 19), “uma religião com uma forma particular, na qual heterogeneidade e fluidez constituem características marcantes e compatíveis com a existência de um sistema simbólico estruturado”.

de pensamento – baseado na utilização de termos aditivos e agregativos, no uso de metáforas, expressões coloquiais, neologismos e frases de efeito, na valorização da tradição e dos sentidos, carregado por uma tonalidade agonística que favorece a transmissão e memorização das ideias – norteia em alguma medida os textos elaborados por Pai Valdo, que procuram defender a Umbanda e esclarecer aqueles que ignoram o funcionamento dessa religião. Abaixo reproduzimos alguns trechos de um artigo de Pai Valdo denominado “E a Umbanda, o que é mesmo?” que podem servir como exemplos desse traço de oralidade que alguns pesquisadores indicam ser constitutivo dos textos elaborados por intelectuais umbandistas (cf. Ligiéro & Dandara, 1998).

[...] Religião é religação com Deus, e não posso compreender agrupamentos, ditos religiosos, onde imperam apenas a vaidade, o egoísmo, a exterioridade e a invencionice, fantasias sem respaldo científico e religioso, que só prendem seus adeptos à ignorância e ao vazio. (...) Ora, em vez dessas discussões vazias busquemos limpar a Umbanda de fantasias, de exotismos inventados pelas mentes fantasiosas de pessoas e grupos.

[...] Mediunidade não é teatro. Essa coisa horrível do trabalho mediúnico sem estudo, sem respaldo doutrinário, onde a ânima do médium se sobressai à comunicação espiritual, leva a médiuns (principalmente na Umbanda) a se obrigarem a dizer que são inconscientes para valorizarem mais as suas fantasias, e impressionar ao público assistente. A ciência mediúnica e a comunicação dos Espíritos afirmam que a inconsciência mediúnica, neste tempo, é quase nula. Noventa por cento dos médiuns são semiconscientes, até pela necessidade atual do trabalho em conjunto, onde o médium se beneficia com as mensagens dos Guias. Portanto, o resto é pura ignorância e falta de fé verdadeira.

[...] A Umbanda é Umbanda, não Candomblé. Infelizmente, nessa necessidade de fantasias, muitos dirigentes, que se dizem umbandistas, praticam rituais e atos que são do Candomblé. Achem que “ficam mais fortes”. Quando se vai acordar para a realidade de que a força é interior e não do exterior, a força é de Deus e não de aparatos externos, a força vem do esclarecimento e não da teatralização?

[...] Esta Umbanda eu amo. Esta é a minha religião. Esta é a Umbanda vivenciada no Cruzeiro da Luz. Por ela entrego meu tempo, ofereço meus parcos conhecimentos e meus valores, não para enfeitar palco teatral para ninguém. A única estrela da minha vida é Jesus e, acredito, assim deveria ser para todos aqueles que buscam uma religião, e não querem amanhã se decepcionar, como já aconteceu a tantos, inclusive amigos meus, que foram buscar em outras religiões aquilo que acreditam a Umbanda não

tem para oferecer. [...] Esta é a Umbanda do Cruzeiro da Luz, que está aberto a todos aqueles que, como diz Pai Ventania, já estão cansados de brincar de carrinho e boneca, nas ilusões e fantasias supersticiosas de uma pretensa vivência religiosa, que não consegue dar a paz e a alegria de ser e viver a quem a pratica.

Nota-se, nos trechos apresentados, o tom fortemente agonístico e dialógico na medida em que é resultante do embate com outras vozes sociais, sendo dirigido a determinadas “pessoas e grupos” que praticam “fantasias”, “exotismos” e “brincadeiras”, e o seu contraponto através de uma religião respaldada, segundo ele, em critérios científicos. A redundância, o exagero, o uso de conjunções aditivas e termos agregativos carregados de expressões exortativas ou depreciativas também estão presentes nos textos apresentados. A palavra escrita, fruto da reflexão sistematizada, e a oralidade derivada da experiência e prática religiosa aparecem, desse modo, coligadas de maneira criativa no momento em que Pai Valdo procura traduzir o que pensa e faz em palavras.

É evidente em seus textos o exercício de purificação que procura consolidar a sua religião de maneira racionalizada e sistematizada, diferenciada e separada de outras práticas religiosas. Expressões como “limpar a Umbanda dessas fantasias”, “Umbanda não é teatro...” ou “a força vem do esclarecimento e não da teatralização” revelam um esforço semelhante de determinados “intelectuais modernos” para a consolidação da Ciência (moderna), que buscou distanciar-se de um pensamento mágico, tornando-se supostamente livre de superstições e credices ao basear suas práticas e escolhas no exercício da razão (cf. Bauman & Briggs, 2003).

Pai Valdo afirma que a Umbanda é a única religião verdadeiramente brasileira (“e não afro-brasileira”) sendo, portanto, capaz de produzir um sentido e uma imagem do que é o Brasil – notadamente marcado pelo mito das “três raças” – incorporando um “jeito brasileiro” de ser (e fazer religião) responsável por produzir uma reflexão específica sobre o mundo, criando um mundo que quer ser “genuinamente” brasileiro. A imagem de um “Brasil multicultural” que respeita, acolhe e valoriza todas as diferenças culturais é constantemente atualizada nas giras dos terreiros e transmitida pelos demais intelectuais e praticantes da Umbanda, estando, inclusive, na base do processo de formação dessa religião. O que está em jogo, nesse sentido, é a tentativa de construção da imagem

de uma religião feita por brasileiros e para brasileiros, sendo capaz de representar o Brasil e todos os seus “tipos” e regiões através da sua cosmologia religiosa. Uma imagem apresentada em termos visuais, discursivos e corporais (ou “incorporados”). Sendo assim, além dos índios (“caboclos”) e negros (“pretos-velhos”) que viviam, respectivamente, nas matas e nas fazendas coloniais, também estão presentes, nas giras dos terreiros de Umbanda, seres que habitam ou habitaram o sertão nordestino (“boiadeiros”), o litoral brasileiro (“marujos”), as grandes cidades e suas ruas ou encruzilhadas (“exus” e “pombajiras”) e as casas-grandes típicas do período colonial (também habitadas por suas “crianças”). São seres que, através da experiência vivida nesses ambientes, dominam e conhecem profundamente os lugares que habitam. E numa religião que pretende estar em todos os lugares e também ser praticada por todos, os diferentes espíritos que trabalham sob a égide da Umbanda sempre terão algo a dizer e a ensinar e, por isso, segundo Pai Valdo e demais médiuns do Cruzeiro da Luz, serão sempre ouvidos, exaltados e, acima de tudo, respeitados.

Para encerrar relembro uma história que tem se tornado cada vez mais comum nos terreiros umbandistas existentes no Brasil. Trata-se do “mito” de origem dessa religião, datado em 15 de novembro de 1908. Na ocasião, “baixou” no jovem Zélio de Moraes, em plena sessão mediúmica da Federação Espírita de Niterói (na época, capital do Estado do Rio de Janeiro), o espírito do Caboclo das Sete Encruzilhadas, fundador da religião que, a partir daquele instante, passaria a acolher e a exaltar todos os espíritos de índios e negros que haviam sido até então recusados e desprezados nos centros espíritas kardecistas. Reza a lenda que no dia seguinte, às 20 horas, na casa dos pais de Zélio, o Caboclo das Sete Encruzilhadas estabeleceu os principais mandamentos dessa nova religião, chamada por ele mesmo de a Umbanda.²² Eis os mandamentos: não matar, não cobrar, ler o evangelho de Jesus, vestir roupas brancas e usar as energias da natureza para o bem. A partir desse momento,

tendo como base fundamental os preceitos estabelecidos pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas, cada Templo Umbandista executa sua missão de atrair

²² Para uma análise detalhada da ocasião, dos discursos envolvidos e do papel desempenhado pelo “personagem” Zélio de Moraes no processo de invenção de uma tradição da Umbanda especialmente no Rio de Janeiro, ver Giumbelli (2002).

e orientar os filhos de Deus, cada um com sua liturgia, ritual e orientação filosófica próprias, orientados pelo Guia Chefe e herança templária, tornando-se capaz de atrair para seu seio irmãos que se adaptem ao seu estilo, a partir do momento evolutivo consciencial de cada um.

Nessa história contada por Pai Valdo em um de seus cursos ministrados no Cruzeiro da Luz percebemos a tentativa clara de estabelecer uma sistematização mínima da religião e, ao mesmo, criar uma origem e uma tradição com a qual se vincula. Origem que, apesar de reconhecida por muitos dirigentes umbandistas, é também questionada por outros líderes que afirmam se tratar de um discurso que tenta “embranquecer” ou “cristianizar” uma religião cuja origem, segundo eles,²³ estaria na África, em algum passado mítico anterior.

Segundo Pai Valdo, o Caboclo das Sete Encruzilhadas tinha um duplo objetivo. Primeiro, “purificar” e afastar a recém-inaugurada religião de determinadas práticas malvistas pela sociedade e supostamente associadas à população de origem africana como, por exemplo, a “feitiçaria” e a “magia negra”. A cobrança, o sacrifício animal e a falta de uma ética cristã (baseada nos princípios de “ama o teu próximo como a ti mesmo” e “não faças ao outro aquilo que não gostarias que ele te fizesse”), que implicaria no feitiço prejudicial a alguém, são tidos como definidores de tais práticas estruturadas, sobretudo, “nas crendices e fantasias do povo”. Segundo, “traduzir” e reconfigurar certos pressupostos do espiritismo kardecista, colocando-o, assim, em novas bases mais condizentes com o passado brasileiro. Desse modo, espíritos de índios e negros que não compactuassem com as “primitivas práticas de feitiçaria”, mas que também não fossem aceitos nos trabalhos dos centros espíritas kardecistas justamente por serem considerados “primitivos”, poderiam nesta nova religião praticar a caridade, aconselhando aqueles que necessitassem da ajuda espiritual, sob a orientação maior de Jesus Cristo.

Purificação e tradução, combate aos fetiches e primitivos, atitudes típicas dos “modernos”, diria Bruno Latour (1994). E se de fato “jamais fomos modernos”, logo, o esforço de purificação (e, porque não, de combate aos “híbridos”) desempenhado por Zélio de Moraes e o Cabo-

²³ Intelectuais estes que identificam (não sem provocação) aquele grupo como responsável por praticar a “Umbanda Zelista”.

clo das Sete Encruzilhadas, no passado, ou por Pai Valdo e o Caboclo Ventania de Aruanda, no presente, deve ter como efeito a produção de outros híbridos, novas misturas que, apesar de negadas ou criticadas, serão recorrentemente exaltadas e manipuladas. Assim se justifica, por exemplo, a aproximação com o Cristianismo e o Espiritismo, responsáveis por racionalizar e purificar o culto aos orixás e os rituais de incorporação presentes na religiosidade africana. O sentido da mistura é, desse modo, a racionalização e a sistematização.

[A Umbanda] é uma religião universalista, isto é, respeita e acata todas as formas religiosas, desde que sejam instrumentos de religião com Deus. Vale, contudo, deixar claro que ser universalista não quer dizer ser “saladista”, ou seja, fazer uma salada de filosofias e rituais que, em vez de ajudar as pessoas a saírem de si para amadurecerem e crescerem através de um caminho religioso proposto, ficam estagnadas nas fantasias e exotismos confusos de misturas imaturas ritualísticas e doutrinárias.

Pai Valdo não faz “saladas”. Não gosta dos “híbridos”. É contra a mistura, contra os “umbandomblés”. Não vê sentido nesses sincretismos que só tendem a “prejudicar a Umbanda”. Pai Valdo é “universalista”. Ele adora os “híbridos”. Acha que o Espiritismo Kardecista é a base fundamental da Umbanda, que a filosofia oriental pode ser perfeitamente combinada ao culto dos orixás e que as imagens, “meros pedaços de gessos”, bem como outros elementos materiais, podem emanar poderosas energias que atuam sobre os seres humanos. Nesse sentido, o que parece estruturar seu pensamento em permanente movimento é a soma, a síntese, a simultaneidade e a nãocontradição.

Conforme nos demonstrou Latour (1994), a produção de novos híbridos, outros sentidos e diferentes conexões é parte constitutiva do próprio processo de purificação e tradução realizado pelos “modernos”. Assim, a perseguição às práticas de feitiçaria ou as críticas dirigidas aos terreiros que realizam misturas indevidas são derivadas do esforço de normatização, purificação e sistematização de uma religião que, à medida que se movimenta carrega inevitavelmente em si mesma uma porção de novos híbridos, criando novas mediações e outras conexões, sem as quais tornaria impossível a existência e a difusão da própria Umbanda, conforme pensada por Pai Valdo e tantos outros sacerdotes umbandistas espalhados pelo país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Ronaldo de; e RUMSTAIN, Ariana (2009). “Católicos no trânsito religioso”, in: TEIXEIRA, Faustino; e MENEZES, Renata. *Catolicismo plural – dinâmicas contemporâneas*. Petrópolis: Vozes.
- BAKHTIN, Mikhail (2008). “Discourse in the novel”, in: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, org. por Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BAUMAN, Richard; e BRIGGS, Charles (2003). *Voices of Modernity: language ideologies and the politics of inequality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BASTIDE, Roger (1971 [1960]). *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira.
- BIRMAN, Patrícia (1985). *O que é Umbanda*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense.
- BROWN, Diana (1974). *Umbanda: politics of an urban religious movement*. Tese de Doutorado, Department of Anthropology, Columbia University.
- CASTILLO, Lisa Earl (2008). *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. Salvador: Editora da UFBA.
- CAVALCANTI, Maria Laura V.C. (1986). “Origens, para que as quero? Questões para uma investigação sobre umbanda”, in: *Religião & Sociedade*, v.13, n.2:84-101.
- DANTAS, Beatriz Góis (1988). *Vovó nagô e papai branco – usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.
- FERNANDES, Diamantino Coelho (1942). “O Espiritismo de Umbanda na Evolução dos Povos”, in: *Primeiro Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio.
- FONTENELLE, Aluizio (1953). *A Umbanda através dos séculos*. Rio de Janeiro: Organizações Simões.
- GOLDMAN, Marcio (2005). “Formas do Saber e Modos do Ser. Observações Sobre Multiplicidade e Ontologia no Candomblé”, in: *Religião & Sociedade*, v.25, n.2: 102-120.
- GIUMBELLI, Emerson (2002). “Zélio de Moraes e as origens da Umbanda no Rio de Janeiro”, in: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). *Caminhos da alma: memória afro-brasileira*. São Paulo: Summus.
- _____. (2003). “O ‘baixo Espiritismo’ e a história dos cultos mediúnicos”, in: *Horizontes Antropológicos*, v.9, n.1: 247-281.
- ISAIA, Artur Cesar (2006). “Getúlio e a gira: a Umbanda em tempos de Estado Novo”, in: *Cadernos IHU Ideias* (UNISINOS), v.64: 1-15.
- _____. (1999). “Ordenar progredindo: a obra dos intelectuais de Umbanda no Brasil da primeira metade do século XX”, in: *Anos 90* (UFRGS), v.11, n.11: 97-120.
- _____. (s/d.). *O elogio ao progresso na obra dos intelectuais de Umbanda*. Disponível em: <http://www.unucseh.ueg.br/cieaa/downloads/documentos/elogio-progresso.pdf>. Último acesso em: 11 de outubro de 2011.
- LATOUR, Bruno (1994). *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34.
- LIGIÉRO, Zeca; e DANDARA (1998). *Umbanda: paz, liberdade e cura*. Rio de Janeiro: Record.
- ORTIZ, Renato (1999 [1978]). *A morte branca do feiticeiro negro*. São Paulo: Brasiliense.
- ORTIZ, Renato; e MONTERO, Paula (1976). “Contribuição para um estudo quantitativo da religião umbandista”, in: *Ciência e Cultura*, v. 28, n.4: 407-16.
- PALMIÉ, Stephan (2002). *Wizard and Scientists – explorations in Afro-Cuban Modernity and Tradition*. Durham: Duke University Press.
- SILVA, Vagner Gonçalves da (1995). *Orixás da Metrópole*. Petrópolis: Vozes.

As pessoas que as doenças têm: entre o biológico e o biográfico

Waleska de Araújo Aureliano

A análise dos processos de adoecimento crônico revelou-se um lócus privilegiado na antropologia para tratar da construção narrativa enquanto mecanismo de produção e emergência de sentidos para as doenças que fossem além da dimensão estritamente biológica (Kleinman, 1988; Good, 1994; Mattingly, 1998; Garro e Mattingly, 2000; Langdon, 2001). Tais narrativas, desenvolvidas em contextos clínicos, rituais e/ou privados, emergem enquanto formas de constituição de conhecimento sobre as doenças que são compartilhadas socialmente de maneiras heterodoxas e polissêmicas, conectando saberes leigos e especializados para se produzir não uma história das doenças, mas histórias sobre doenças e, especialmente, sobre as pessoas doentes.

Para Good (1994:164), muito do que aprendemos sobre uma doença parte de histórias¹ contadas pelos doentes sobre sua própria experiência

¹ Utilizo neste texto o termo história do mesmo modo que Pacheco (2004: 29), para quem a narrativa não deve ser pensada apenas como sinônimo de discurso, mas enquanto uma “história com h minúsculo, como exposição de acontecimentos, ações, fatos e particularidades relativos a um determinado assunto, geralmente, mas não necessariamente, em ordem cronológica, implicando a organização desses elementos a partir de um enredo ou trama”. O uso do vocábulo história, no entanto, não deve ser pensado aqui em oposição ao termo estória que no português está associado a narrativas de fatos fictícios e imaginários em oposição a uma história (pretensamente) baseada em documentos ou fatos “reais”. Essa acepção portuguesa do termo estória (*story*) seria reducionista para tratar dos processos narrativos ao opor um “mundo real” a um “universo imaginado”, com nítida valorização das construções narrativas que dizem respeito ao primeiro quando se trata de produzir lugares de legitimidade. Cardoso (2007: 340), por exemplo, utiliza o termo estória para tratar das narrativas considerando que o vocábulo remete a “fábulas”, “contos” e “narrativas” e que este sentido do termo “nos leva a pensar nas estórias como sendo sempre um tipo de ficção – não implicando uma falsidade, mas sim marcando a criatividade implícita no contar, e a sempre presente tensão entre o ‘real’ e o ‘imaginário’,

ou pelos membros da família, médicos, curadores, entre outros. Para este autor, todo evento de adoecimento teria uma estrutura narrativa, embora não seja um texto fechado, e mesmo que as histórias sobre doença não sejam a única maneira de objetificar a experiência com ela, as narrativas seriam o meio primário para dar forma a essa experiência e torná-la disponível para o próprio sujeito que fala. Assim, narrar a experiência individual possibilitaria à pessoa doente se colocar não apenas diante do outro, mas também diante de si mesma. Neste sentido, Rabelo et al. (1999:78) afirmam que as narrativas que as pessoas doentes produzem

não são reflexos imperfeitos de coisas que viram ou fizeram, tampouco um mundo fechado sobre si mesmo de ideias e representações: são, antes, um meio significativo pelo qual organizam sua experiência no convívio com outros.

As construções narrativas seriam, portanto, formas de produzir lugares possíveis para a experiência com a doença que, por vezes, provoca uma ruptura biográfica (Bury, 1982), um deslocamento da percepção corporal, e demanda do sujeito novas e reiteradas formas de agência nas suas relações com o mundo e com os outros.

Desde 2004 tenho realizado pesquisa com pessoas que tiveram câncer a partir de diferentes contextos: hospitais, grupos de ajuda mútua e instituições terapêutico-religiosas, nos quais pude observar as constantes construções narrativas em torno do câncer engendradas nas relações entre médicos, terapeutas, religiosos e pacientes. O câncer pode ser pensado como uma doença, entre tantas outras doenças crônicas, que além de desencadear uma ruptura biográfica no sentido dado por Bury (1982), exige *reposicionamentos biográficos* que envolvem não apenas o presente, mas também o passado e o futuro da pessoa doente, ou seja, demanda formas de agenciamento em torno de temporalidades difusas e incertas que são agora marcadas pelo adoecimento.

A dimensão biográfica envolvida nas narrativas sobre doenças deixa evidente as histórias específicas e as estratégias concretas engendradas pelas pessoas doentes na sua experiência com a cronicidade. Não seria

ambas indissoluvelmente ligadas ao processo narrativo". Assim, apesar das grafias distintas, entendo que tanto história quanto estória diz respeito aos processos narrativos e às diversas formas de ordenamento, significação e ação que engendram a realidade dos sujeitos no mundo.

o caso de pensar em uma individualização da construção de sentidos para a enfermidade, mas de observar como os elementos biográficos, indissociáveis da experiência da doença (e fatidicamente relacionais), são acionados nesse processo, constituindo-se não apenas enquanto formas de significar a doença, mas também enquanto um elemento que faz parte de ações terapêuticas, perpassando de diversas maneiras discursos e práticas envolvendo biomédicos, curadores, terapeutas e aqueles vivendo com a doença crônica.

Assim, minha intenção neste capítulo não é pensar a biografia de uma doença, o câncer, no sentido de analisar as concepções simbólico-etiológicas que historicamente foram (e são) construídas em torno dela (ver Sontag, 1984), mas discutir como, no decorrer de ações terapêuticas, as biografias individuais emergem constantemente como forma de produzir significados para o câncer e seu tratamento, bem como colocam em evidência as ações concretas desenvolvidas pelos sujeitos nesse processo.

As formas de tratamento envolvem construções narrativas nas quais a biografia da pessoa doente é acionada como forma de iluminar certas questões envolvidas na etiologia do câncer e no seu tratamento. Aqui, penso especialmente em três aspectos que frequentemente estão relacionados aos modelos de significação para o câncer, que fazem parte tanto de discursos leigos quanto especializados para pensar a doença, e que estão ligados à biografia dos sujeitos doentes, qual sejam: genética, família e emoções (não necessariamente nesta ordem). Esses três elementos são acionados durante o tratamento em diferentes momentos da trajetória da pessoa com câncer: da construção do seu histórico clínico a novas formas de cuidado e atenção com o corpo, assim como na formulação subjetivada da experiência da doença e dos aspectos emocionais aqui envolvidos. Em todos eles, a narrativa biográfica surge como forma de engendrar e legitimar ações e estratégias na gestão dessa experiência e seus desdobramentos.

Ao observar os modos como as narrativas biográficas são acionadas em contextos terapêuticos devemos ter em mente que os processos narrativos envolvendo doença não devem ser analisados apenas enquanto histórias que são contadas, mas enquanto histórias que são construídas, refeitas, encenadas não apenas através de falas, mas também de atos e gestos presentes nas interações terapêuticas em suas mais diversas for-

mas (rituais religiosos, espaços hospitalares, organizações não governamentais, etc). As narrativas podem, assim, ser pensadas enquanto eventos que envolveriam tanto histórias quanto ações, funcionando como mediadoras para a construção emergente da realidade sem a prevalência do “texto” sobre o “ato”, mas pensando ambos como constitutivos da experiência com a doença.

Com base nessa perspectiva, alguns autores (Laderman e Roseman, 1996; Garro e Mattingly, 2000; Mattingly 1994, 1998, 2000) chamam a atenção para os modos como as pessoas fazem *coisas* com as histórias que contam nas interações sociais que se desenvolvem em contextos terapêuticos. O foco aqui se voltaria para a emergência de narrativas produzidas a partir de ações no presente e não apenas centradas em relatos de eventos do passado. Mattingly (1994), por exemplo, desenvolve o conceito de *therapeutic emplotment* para analisar as narrativas que emergem de encontros clínicos nos quais médicos e pacientes negociam a criação de um “enredo” dentro de uma temporalidade clínica. Este enredo daria sentido a ações terapêuticas particulares ao situá-las dentro de uma história terapêutica mais ampla. O interessante na proposta de Mattingly é que a narrativa a ser analisada não é o relato de algo que ocorreu ao paciente ou à terapeuta e é recontado, narrado. A narrativa é criada na ação observada, o enredo é construído simultaneamente na relação entre terapeuta e paciente situados no cenário do hospital. Sua análise se desenvolve em torno da construção de sentido para uma narrativa que emerge de uma ação terapêutica considerando que esta se dá entre atores que têm perspectivas individuais, desejos e intenções diferentes, e que ainda assim constroem um enredo que pode ser compartilhado.

A construção do tempo narrativo deve ser analisada aqui enquanto uma ação que se desenrola em meio a processos de negociação que envolvem conflitos, lacunas, motivações e dramaticidade presentes nos espaços clínicos. Deste modo, as relações terapêuticas envolveriam distintas perspectivas individuais na busca pela construção de uma “narrativa coerente”, mas cujo final é incerto devido à dimensão relacional desse processo e às diversas possibilidades (e não certezas) que fazem parte da construção narrativa, vista aqui enquanto uma estrutura de ação e não apenas de discurso (Garro e Mattingly, 2000).

Mattingly (2000) reforça ainda a ideia de que a narrativa não deve ser vista como uma forma discursiva distinta da ação social e da prática. Ao contrário, as narrativas devem ser observadas enquanto aspecto integral da prática e de uma estrutura de temporalidade que faz parte do processo de construção social da realidade, o que ela chama de *narrativas emergentes*, ou seja, histórias que são criadas a partir de ações e não apenas de palavras. Desta forma, as produções narrativas não devem ser analisadas apenas enquanto modos (falados) de representação da realidade ou como textos que transcrevem fatos, mas enquanto formas de produção social do mundo vivido:

Narrativas não são sobre experiências. Experiências são, em um sentido, sobre narrativas. Narrativas não são primariamente imitações pós-factuais das experiências que elas recontam. Ao contrário, a conexão íntima entre estória e experiência resulta, ela mesma, da estrutura da ação. Muitos tipos de ações sociais (incluindo muitas interações terapêuticas) são organizadas e modeladas pelos atores na sua forma narrativa (Mattingly, 1998: 19).

Neste sentido, devemos estar atentos para a performatividade inerente à narração, considerando-a enquanto elemento que tanto é constituinte da narrativa em si quando dos narradores na sua interação com outros sujeitos presentes no contexto narrativo (cf. Cardoso 2007, 2009).

Neste texto não irei partir de um personagem ou cenário particular, mas tentar analisar, a partir de diferentes contextos e situações, como a dimensão biográfica se apresenta nas narrativas produzidas através das interações desenvolvidas entre diferentes sujeitos em momentos terapêuticos marcados por atos de fala. Ao escolher como foco não *uma* biografia, mas a produção de narrativas biográficas em contextos coletivos, quero justamente apontar, ainda que de maneira sutil, as possibilidades performativas inerentes aos processos narrativos em espaços institucionalizados, nos quais os sujeitos estão traçando seus projetos individuais de cura. Ao lançarem suas histórias nesses contextos, as pessoas estão quase sempre não apenas contando uma história, reproduzindo um fato, narrando uma situação. Elas estão construindo e legitimando uma existência com a doença e para além dela, e ao apresentá-la publicamente num cenário no qual há uma assistência familiarizada com partes daquele enredo, ainda que de lugares particulares e distintos.

Assim, ao partir de fragmentos narrativo-biográficos compartilhados em espaços terapêuticos, minha intenção é tanto apontar para a dimensão individual da vivência e da significação da doença quanto pensar os atravessamentos e reflexos que uma biografia pode produzir em outras.

GENÉTICA E FAMÍLIA: DO HISTÓRICO CLÍNICO ÀS HISTÓRIAS DO COTIDIANO

Nos contextos onde desenvolvi pesquisa com pessoas com câncer, a doença era frequentemente apenas um mote lançado para se falar do trabalho, de afetos, das frustrações pessoais, dos amigos ou dos inimigos, de ressentimentos e de alegrias, de separações, de mortes e perdas irreparáveis, de enchentes, de filhos drogados, de escassez, de filhos que voltaram para casa, de relações que se perderam ou que se fortaleceram a partir do evento de adoecimento, de memórias que foram refeitas, de brigas com os vizinhos. O câncer aparecia na introdução, mas o miolo da história estava voltado para tudo aquilo que fazia parte da biografia da pessoa doente e que, a partir da doença, foi reposicionado, ressituído, deslocado ou evidenciado, especialmente as relações familiares.

Na pesquisa que fiz junto a dois grupos de ajuda mútua voltados para mulheres que tiveram câncer de mama (Aureliano, 2006),² localizados na cidade de Campina Grande (PB), a “dimensão familiar” da doença se apresentava de forma muito contundente e frequentemente relacionada a um “imaginário clínico” que tem colocado o foco de inves-

2 O termo ajuda mútua se contrapõe aqui ao conceito de autoajuda quando utilizado como uma forma autoreferenciada de cuidado que privilegia o bem-estar individual, ao contrário da primeira, que estaria mais focada na dimensão relacional e na ação coletiva envolvendo grupos de pessoas com demandas comuns. Um dos grupos investigados era originalmente um grupo de fisioterapia e fazia parte do tratamento para o câncer de mama de um hospital público da cidade. A prática da ajuda mútua se dava de maneira espontânea e não regulada, fazendo desse grupo mais que um espaço para uma prática terapêutica, um ambiente para o compartilhamento da experiência da doença entre suas participantes. Por estar situada em um hospital público, a maior parte das participantes desse grupo era formada por mulheres das camadas populares. O segundo grupo foi fundado por uma mastologista e uma fisioterapeuta, porém não estava vinculado a nenhuma instituição médica. Sua clientela era mais heterogênea em termos socioeconômicos, sendo formada em sua maioria por pacientes da mastologista que ajudou a fundá-lo e que eram atendidas por ela tanto em hospitais públicos quanto em clínicas particulares.

tigação sobre esse tipo de câncer na questão genética. Embora os próprios organismos oficiais de saúde, tais como a Organização Mundial de Saúde e a Sociedade Brasileira de Mastologia, afirmem que apenas 10% dos casos de câncer de mama são de origem genética, há um investimento biomédico muito grande em tratar da especificidade hereditária do câncer de mama, por ser essa dimensão a que mais facilmente se ajusta a uma explicação mais precisa (do ponto de vista biológico) sobre a etiologia da doença (Lock 1998, Gibbon 2004).

A descoberta do câncer de mama vinha, para muitas mulheres, acompanhada de um questionamento sobre a sua “herança genética” que implicava, muitas vezes, uma reconstrução de memórias, a fim de identificar em que ramo da sua árvore genealógica estaria “a origem da doença”. Visto muitas vezes como “um mal de família”, a não identificação de uma possível determinação genética *a priori* levava muitas mulheres a se reconhecerem como aquelas que possivelmente estariam iniciando a linhagem do risco em suas famílias. Nos grupos de ajuda mútua que investiguei a preocupação com a dimensão do risco genético emergia, sobretudo, entre as mulheres que recentemente haviam descoberto a doença. O esforço do mapeamento familiar era mais intenso nesse primeiro momento e expresso nas tentativas de identificar se aquela avó, tia ou prima havia tido câncer de mama e ninguém comentou nada, porque “antigamente” não se podia sequer falar a palavra câncer.

No entanto, eram raros os casos nos quais uma genética do câncer podia responder às perguntas em torno da causalidade da doença, o que não fazia esmaecer as questões envolvendo a família. Uma questão importante que sempre se apresentava nos grupos de ajuda mútua era o modo particularmente tenso com que certas orientações biomédicas referentes ao tratamento e aos cuidados após a cirurgia de mama eram contestadas pelas mulheres mastectomizadas. A maioria das minhas interlocutoras vinha das camadas populares e se identificava como donas de casa. A retirada da mama geralmente é acompanhada do esvaziamento da axila, que consiste na retirada de linfonodos presentes nessa região a fim de se detectar ou prevenir metástases. A realização desse procedimento exige certos cuidados com o braço do lado onde foi retirada a mama, a fim de se evitar um linfedema (inchaço do braço). Entre esses cuidados, há uma série de recomendações médicas voltadas para

a redução, ou mesmo supressão total, de qualquer atividade doméstica, especialmente aquelas que demandam maior esforço físico, como lavar e passar roupa.

Longe de significar um alívio ou descanso das estafantes “tarefas do lar”, essa recomendação significava para boa parte das minhas interlocutoras um “atestado de invalidez” que as colocava numa posição na qual elas não queriam se ver: a de pessoa doente. Não poder mais atuar como antes num espaço que era de seu mais completo e total domínio, a casa e o cuidado da família, significava para muitas mulheres negar uma cura plena do câncer e a autonomia no uso do seu corpo. Deste modo, a gestão do cotidiano aparecia nas interações entre as pacientes e as terapeutas que conduziam os grupos em momentos de contestação ou conflito, nos quais certas representações de gênero (mãe, esposa) eram atualizadas pelas mulheres não como forma de subordinação a um modelo culturalmente estabelecido, mas como forma de se contrapor a uma orientação médica que limitava seu poder de agência junto à família.

Em um dos grupos, localizado em um hospital público e frequentado majoritariamente por mulheres das camadas populares, era interessante observar como, no decorrer dos exercícios de fisioterapia que faziam parte da dinâmica do grupo, a fisioterapeuta se utilizava de elementos do universo doméstico para explicar determinado exercício físico dizendo

vamos mexer o braço assim, como se estivesse mexendo na panela, como se estivesse lavando uma janela.

Essas imagens às vezes repercutiam em comentários jocosos do tipo:

- Mas a doutora não diz que a gente não pode mais mexer panela nem fazer faxina?
- É, vamos brincar de fazer, já que não pode fazer mesmo, né?
- Quem disse que não pode? Eu na minha casa faço de tudo, que não fiquei aleijada.
- Mas se o braço inchar?
- Incha nada, eu já fiz essa cirurgia tem cinco anos e até agora não incho, não incha mais.

A fisioterapeuta deste grupo se mostrava de alguma forma sensível à realidade daquelas que eram reticentes quanto às orientações limitadoras sobre o trabalho doméstico, pois sabia que dificilmente suas pacientes poderiam se

dar ao luxo de ficar em casa sem fazer nada,

recomendendo a prudência nas atividades mais pesadas e a distribuição de tarefas entre os membros da família.

Essas pequenas falas trocadas aleatoriamente entre as pacientes num momento de fisioterapia repercutiam ao longo dos encontros, que eram marcados por conversas paralelas entre as pacientes nas quais a dimensão do cuidado com a família e as limitações trazidas pelo câncer de mama emergiam com frequência e certas estratégias para adaptação das tarefas domésticas eram repassadas das “veteranas” para as “novatas”, deixando evidente a dimensão temporal da doença:

No começo eu não fazia nada, o braço fica meio preso, só conseguia levantar até aqui [altura do ombro], depois com os exercícios foi melhorando, hoje já levanto bem mesmo [acima da cabeça] aí a gente consegue ir fazendo coisas leves, no começo devagarinho, ontem mesmo eu passei roupa, tem só que cuidar pra não se queimar. Roupa pesada eu não lavo, levo para minha irmã lavar.

Eu tô recém da cirurgia, então assim, estou indo com calma, ontem eu espanei um pouco os movéis, mas minha irmã e minha mãe não querem deixar eu fazer nada, mas como eu digo, uma pessoa como eu acostumada a trabalhar muito, ficar sem fazer nada, é muito ruim. Mas eu vou com calma, tem que ter paciência né?

Eu me cuido, mas não sou uma inválida, algumas coisas não vamos fazer né? Como aquela outra mulher com o braço inchado, você viu ela por aqui semana passada? Ela pegou um facão e foi cortar um pé de graviola, contou que pegava balde com água, trabalho pesado, ai não dá, e já faz 13 anos que ela operou, ia bem né? Ela disse pra gente que o braço inchou não foi do esforço, mas duma babosa com uísque que ela tomou, que dizem que é bom pra tratar câncer, só que ela já tava curada, pra que ia tomar isso? Eu acho que ela fez esforço demais mesmo, abusou da sorte.

O compartilhamento de estratégias na relação com o corpo após a mutilação também envolvia elementos de outras ordens, como as demandas médicas e as relações com o Estado na busca por direitos sociais. A mudança do contexto privado (a casa e a família) para o

público (a relação com o INSS, por exemplo) acionava outras possibilidades para a construção narrativa envolvendo o uso do corpo, fazendo com que ele pudesse ser apresentado no espaço terapêutico dos grupos de maneiras muito diversas e, aparentemente, contraditórias, mas que, na verdade, eram apenas outras formas de disputa e resistência relacionadas ao corpo:

Terça eu não vim no grupo porque fui fazer a perícia pra renovar meu auxílio, eles não querem me aposentar. Toda vez a mesma coisa, o médico do INSS diz que eu posso trabalhar, fazer tudo, que a mãe dele teve essa doença e faz tudo, aí eu disse ‘olhe doutor, eu não conheço sua mãe, eu só sei que o médico que me operou disse que eu não posso trabalhar, eu sou deficiente, o senhor tá vendo aí o atestado dele, ele tá errado por acaso?’ É um filho da puta mesmo! Da vontade de tirar o peito [a prótese] e jogar na cara dele, ‘tá vendo aí, eu posso trabalhar sem isso?’

Porque a gente depois que tira qualquer coisa do peito é deficiente, eu mudei meus documentos tudinho pra deficiente, pra comprar um carro é a metade do preço, a gente não paga pra trocar placa, não paga imposto, não paga nada! É um direito que a gente tem.

As mulheres não viam contradição alguma entre “ser deficiente” em uma determinada esfera e “ser como antes” em outra. A variação do contexto narrativo no interior dos encontros desse grupo, acionada por diversos eventos (piadas, brincadeiras, choro, um exercício de fisioterapia, a chegada de uma nova paciente, a perda dos cabelos, uma perícia no INSS) permitia flexibilizar a imagem de si, constituída processualmente durante as várias etapas da experiência com o câncer, em um foro legítimo onde as experiências individuais eram compartilhadas com um coletivo.

No segundo grupo, uma das fundadoras, que era fisioterapeuta, também fazia constantes orientações sobre os cuidados com o braço, porém era menos compreensiva que sua colega do outro grupo e terminantemente proibia as atividades domésticas para as mulheres. Geralmente suas orientações eram acompanhadas de burburinhos críticos que um dia, finalmente, foram verbalizados em alto e bom som por uma mulher que perguntou

eu quero que a senhora me diga como pode uma dona de casa viver sem passar, sem lavar, sem varrer, sem fazer nada! Na teoria é fácil, eu quero ver é na prática!

Os burburinhos se transformaram, enfim, em ruidosa manifestação coletiva na qual várias mulheres começaram a expressar suas impressões sobre tais recomendações médicas que ignoravam suas vidas “na prática” ao traçar determinações “teóricas” sobre seus corpos:

eu gosto de cuidar da minha casa, todo mundo sai pra trabalhar, passa o dia inteiro fora, como vão chegar em casa e ainda fazer comida, faxina? E eu vou ficar o dia todo parada? Eu não me curei de um câncer para agora ficar deitada, sem fazer nada.

A fisioterapeuta recorreu, então, não mais a sua autoridade técnica, mas à histórias de outras mulheres que “desobedeceram” orientações médicas e vieram a desenvolver linfedemas:

Lembram de fulana? O braço dela tá inchadão porque ela fez coisa que não devia, trabalho pesado, minha gente, se vocês não fizeram vai aparecer quem faça! Depois que inchou não volta mais, vai controlar o inchaço, mas é difícil voltar o que era. Olha aí a M. tá com a mãozinha inchada assim por quê? Ficou limpando pingo de tinta do piso, esfregando, não pode!

Ao meu lado algumas resmungavam, agora menos eufóricas:

eu até durmo por cima do braço e nunca deu nada, cada pessoa é um organismo, fazer tudo não pode, mas também não fazer nada é demais, tudo tem sua medida, é só não exagerar, M. exagerou né?

O que quero evidenciar com essas cenas é o modo como as compreensões em torno da doença e de seu tratamento estavam atravessadas não apenas por visões de mundo particulares e distintas, mas sendo construídas através de interações entre diferentes atores, nas quais as dimensões biográficas e as determinações biológicas eram constantemente tensionadas na construção de uma história (pessoal-terapêutica) mais ampla. Nesse processo, podemos pensar não apenas como o câncer marca uma biografia, mas como uma biografia (ou várias) é impressa sobre o câncer e influencia os modos como a doença é significada, assim como seu tratamento é conduzido e vivenciado pela pessoa doente e aqueles à sua volta.

As construções narrativas em torno da doença, observadas aqui em espaços coletivos de organização social, longe de serem meros reflexos dos discursos, das representações e das orientações biomédicas que

faziam parte desses grupos coordenados por profissionais de saúde, frequentemente eram tensionados pelas demandas advindas do cotidiano dessas mulheres. Isso porque elas ora podiam acionar uma condição de “pessoa saudável e curada”, através da sua relação com a família e com o trabalho doméstico, ora podiam acionar uma identificação como “inválida” ou “deficiente”, para tratar das demandas por direitos, tais como uma aposentadoria ou pensão por invalidez, que conferisse uma forma de independência financeira, além da independência corporal. Assim, os modos através dos quais essas mulheres se viam e se apresentavam nas narrativas construídas nessas interações terapêuticas passavam por uma constante flexibilização de conceitos como saúde, doença, genética, cura, corpo, gênero e família, que formavam e ao mesmo tempo deixava em aberto sua história.

AS EMOÇÕES E O CÂNCER:

A BIOGRAFIA COMO RECURSO TERAPÊUTICO

Quando iniciei minha pesquisa de doutorado em um centro de tratamento para pessoas com câncer (nomeado pela sigla CAPC)³ ligado a uma instituição espírita, localizado na cidade de Florianópolis (SC), imaginei que tipo de contraste poderia observar entre questões envolvendo genética e família desde uma perspectiva biomédica e aquelas que possivelmente encontraria nesse espaço de tratamento religioso ligado ao espiritismo. Ao contrário do que eu supunha, não encontrei neste espaço terapêutico formas de significação da doença que fossem marcadas por noções-chaves desse universo religioso, como a ideia do carma,

3 O Centro de Apoio ao Paciente com Câncer (CAPC) está localizado na parte insular de Florianópolis e atende em média 100 pessoas por semana. O Centro está vinculado ao Núcleo Espírita Nosso Lar (NENL) com sede na cidade de São José, que fica a nove quilômetros de Florianópolis. No CAPC são atendidas pessoas com câncer e doenças degenerativas e no NENL são tratados outros tipos de doenças e as chamadas “doenças da alma”, como depressão, ansiedade, pânico, etc. O tratamento oferecido no CAPC é gratuito e consiste numa série de terapias complementares, realização de grupos psicoterapêuticos e na cirurgia espiritual. No Centro trabalham cerca de 200 voluntários entre eles médicos, nutricionista e outros profissionais de saúde que atuam tanto dentro de suas especialidades quanto na aplicação das terapias e práticas mediúnicas da casa. Há uma equipe de enfermagem fixa e remunerada. Tanto o NENL quanto o CAPC são reconhecidos enquanto instituições de utilidade pública em instâncias municipal, estadual e federal em função da sua atuação terapêutica.

por exemplo, mas antes modelos morais-etiológicos que estavam informados por uma categoria que formava zonas de contato entre biomedicina, religião e outros sistemas de saúde ditos “alternativos/complementares” na compreensão das doenças: as emoções.

Ao lado das explicações genéticas e daquelas voltadas para a análise dos “estilos de vida”, as emoções têm aparecido como “fator de risco” para se pensar a etiologia do câncer, tendo se transformado em um elo importante capaz de formar conexões entre modelos leigos e especializados para se pensar a doença e responder porque as pessoas ficam doentes mesmo quando não têm uma disposição genética nem “hábitos de risco” (má alimentação, vícios, etc) e até mesmo quando possuem todos esses possíveis determinantes biológicos e antecedentes comportamentais.⁴ Fortemente criticada por autores como Susan Sontag (1984), uma “psicogênese do câncer” (e outras doenças) não deixou de se desenvolver em distintos sistemas de saúde. Hoje temos uma área biomédica como a psico-neuro-imunologia que investiga a influência das emoções e dos sentimentos sobre o sistema imunológico e, conseqüentemente, sobre os estados de saúde e doença. Do mesmo modo, correntes das chamadas terapias alternativas e complementares têm como foco o trabalho sobre os estados emocionais como forma de produção de um equilíbrio constante entre mente, corpo e espírito capaz de tratar e evitar os estados de adoecimento. A visão holística do ser humano, tão apregoadada entre os praticantes dessas terapias, traz para o centro do tratamento as dimensões imateriais envolvidas no processo de adoecimento, em que as emoções ganham um espaço privilegiado.

As emoções também têm aparecido como forma importante de se discutir a doença em espaços de cura religiosos (ver Csordas, 2008). Ao abordar as emoções como partícipes dos processos de saúde e doença é possível tratar de questões morais-religiosas sem, no entanto, falar diretamente de religião. Ao considerar aqui meu contexto etnográfico em um centro de tratamento espírita, as abordagens sobre as emoções

4 Fica evidente que em todas essas percepções do risco relacionado ao desenvolvimento do câncer (genética, estilos de vida e emoções) há uma individualização acerca da etiologia da doença, que coloca sobre a pessoa, em suas dimensões física, relacional e psíquica, a responsabilidade pelo surgimento do câncer e que pouco considera as questões sociais, econômicas, ambientais e políticas envolvidas nos processos de saúde-doença.

apareciam ali como meio de tratar de questões próprias do arcabouço teórico-doutrinário do espiritismo, tais como o aperfeiçoamento moral, o livre-arbítrio e a reforma íntima, sem o possível ranço religioso de uma doutrinação *stricto sensu*, já que este espaço se propunha terapêutico e não exatamente doutrinário. Assim, questões relacionadas à doutrina espírita podiam ser sutilmente colocadas a partir de lógicas que incluíam até mesmo a biomedicina, através das referências constantes que ali apareciam à psiconeuroimunologia, por exemplo. Deste modo, o foco da abordagem terapêutica ia além da possibilidade de uma cura física, seu objetivo seria o aperfeiçoamento da pessoa em termos amplos e gerais, o que envolvia novas formas de ser e agir no mundo.

Falar de emoções e doenças nos conduz, em um primeiro momento, a pensar em possibilidades muito individualizadas para tratar da doença e essa é realmente a tônica dos discursos terapêuticos focados na análise das emoções. Em última instância, é sempre o sujeito que precisa “conhecer e expressar seus sentimentos”, “controlar suas emoções”, “buscar o autoconhecimento”, “saber perdoar as ofensas”, “saber aceitar seus limites e fragilidades”, de modo que “saber sentir” passa a fazer parte do processo de tratamento e cura. No entanto, esse aprendizado só se concretiza na relação do sujeito com o mundo e seus outros e nos sentidos que a experiência da doença confere a essa relação. Aqui, novamente a família emerge como referência para compreensão do processo de adoecimento e significação de muitas das propostas que envolvem o tratamento espiritual.

De modo similar à abordagem centrada na genética, as que identificam as emoções como “um fator de risco” também conduzem a pessoa doente a uma produção narrativa sobre a doença focada na dimensão biográfica e nas relações aí implicadas. Enquanto a busca por uma etiologia genética para o câncer se constrói num vasculhar de eventos de adoecimento presentes na família e que possam trazer elucidações sobre a origem da doença, nas abordagens emocionais muitas vezes essa origem é buscada em fatos que tiveram grande impacto emocional na vida da pessoa doente: uma separação, uma perda, uma frustração. No entanto, assim como ocorre no “mapeamento genético”, esse fato emocionalmente impactante ocorrido num passado recente pode não ser tão facilmente identificável e o que emerge nas narrativas é então o modo de

ser da pessoa, sua forma de estar no mundo e de se relacionar nele e isso também diz respeito aos outros envolvidos na biografia do sujeito.

O que me chamou a atenção entre alguns pacientes atendidos nesta instituição foi o modo como as emoções eram acionadas entre pessoas que tinham todos os indícios de terem desenvolvido câncer a partir de uma predisposição genética e que, no entanto, colocavam essa possibilidade como remota ou, apenas, como um dos possíveis fatores capazes de desencadear a doença, mantendo o foco principal no modo como elas estavam “emocionalmente” situadas no mundo. Enquanto o aspecto biológico, a genética, se torna para muitas pessoas com câncer o fio condutor explicativo que dá sentido ao surgimento de uma doença em suas vidas, para alguns pacientes e voluntários que conheci no CAPC essa dimensão biológica se tornava um dos aspectos da doença, mas não podia ser encarada como seu determinante:

A genética é um fator, mas ela não é o único fator determinante, então, por exemplo, eu geneticamente teria uma propensão maior de ter um câncer por meu pai ter tido, mas isso não quer dizer pra mim que eu tive a doença porque o meu pai teve, porque eu acho que isso não é uma coisa tão linear assim, tão direta digamos assim. Eu não vejo isso assim, eu vejo que nós somos retratos da nossa herança genética e do ambiente em que a gente vive, das coisas que a gente pensa, então isso tudo acaba somando. É claro, por exemplo, se eu já tive um caso na minha família eu vou ficar com uma chance mais de ter essa doença e foi por encarar isso dessa forma que eu fui me prevenir, tem esse componente genético, mas eu acho que, na verdade, ele foi se somar a outros fatores, fatores inclusive emocionais, espirituais, a gente nunca sabe essas coisas.

Eu acho que a gente tem a coisa genética, mas a minha imunidade tava no meu pé mesmo, eu tava aberta e receptiva, eu tava dizendo não pra vida e um bom não pra vida é um câncer! Eu abri espaço pro câncer acontecer e não sinto culpa por isso, eu acho que foi o que eu pude fazer com o que eu sabia, foi o que deu pra fazer.

Deixar-se determinar pelos genes seria o fim de formas agenciadas em torno da vida e da construção de sua história, com ou sem a doença, numa intensa responsabilidade pela constituição de si. Deste modo, nas narrativas aqui apresentadas, seria a biografia do sujeito (especialmente a forma como essa biografia era construída) que estaria conformando sua biologia, e não o inverso.

Dentro da proposta terapêutica do CAPC, que era muito vasta e diversificada, indo desde os tradicionais passes espíritas até aplicações de uma lama rica em enxofre sobre a região afetada pelo câncer, havia momentos nos quais os pacientes tinham um espaço para falar e expor suas inquietações relacionadas à experiência com a doença. Esses momentos eram de encontro coletivo e os pacientes, em roda e sob a coordenação de uma terapeuta, frequentemente traziam à tona seus dramas pessoais e compartilhavam estratégias e histórias de vida. As pessoas que conduziam as rodas eram terapeutas (exclusivamente mulheres) que também foram um dia pacientes do CAPC e que, após o contato com a instituição e a experiência de um tratamento espiritual-emocional, enveredaram pelo universo das psicoterapias e passaram a atuar como voluntárias da casa.⁵ Apesar da atuação numa instituição espírita, não é possível dizer que todas elas eram adeptas do espiritismo enquanto religião, pois uma ou outra não se reconhecia como espírita e praticamente todas contestavam certas orientações da doutrina que consideravam “meio deterministas”, especialmente a noção do carma.

Uma dessas rodas acontecia no primeiro dia de internação no CAPC, quando os pacientes eram recepcionados para o tratamento que durava uma semana, seguido de eventuais retornos.⁶ A roda de apresentações, como era chamada, reunia os pacientes para uma breve apresentação, na

5 Essas voluntárias não eram formadas em psicologia, mas em diversas técnicas consideradas por algumas correntes psicoterapêuticas como “complementares”, tais como as Constelações Familiares, desenvolvida pelo terapeuta alemão Bert Hellinger, e o Pathwork, criado pela austríaca Eva Pierrakos que sistematizou em 258 palestras temas relacionados a noções de “autoconhecimento”, “transformação pessoal” e “espiritualidade”. Essas palestras teriam sido repassadas a ela por um espírito conhecido como “o Guia”. Apesar de possuírem uma abordagem que considera os aspectos espirituais para pensar questões emocionais/psicológicas, tanto os criadores dessas técnicas terapêuticas quanto seus praticantes afirmam que elas não estão relacionadas a nenhuma religião, sendo totalmente laicas e que demandam um processo de formação longo (em torno de três e cinco anos) para quem deseja atuar como terapeuta. Apesar da não exigência de formação em psicologia para se tornar um psicoterapeuta habilitado nessas técnicas, como ocorre também com os psicanalistas (embora algumas escolas de psicanálise possam exigir a formação em medicina ou psicologia), é muito comum atualmente encontrar psicólogos que trabalham com elas.

6 A internação na verdade se dá ao longo do dia quando os pacientes recebem as terapias e retornam para suas casas no início da noite. Apenas nas sextas-feiras os pacientes pernoitavam no CAPC para serem submetidos à cirurgia espiritual.

qual eles podiam expor seus sentimentos e expressá-los também através do choro, que era sempre bem-vindo. Embora algumas pessoas fossem breves em suas colocações e outras não se mostrassem dispostas a dizer algo mais que o próprio nome, havia sempre aquelas que aproveitavam esses momentos para expor suas histórias e compartilhar suas impressões sobre o tratamento, o câncer, a família, o trabalho.

A terapeuta que frequentemente conduzia essa roda era uma ex-paciente do CAPC que há 10 anos recebeu um diagnóstico de câncer nos intestinos. Sua avó e sua mãe tiveram a mesma doença, porém ela não encarava a questão genética como o elemento chave para seu adoecimento, mas sim o modo “estressado” como tinha conduzido sua vida até a descoberta do câncer e os diversos conflitos nos quais suas relações estavam imersas. Depois do seu tratamento médico e espiritual, que foram feitos conjuntamente, ela se aposentou de sua carreira como professora universitária e fez uma série de formações em psicoterapias que lhe habilitaram a conduzir alguns dos grupos psicoterapêuticos do CAPC e as rodas de apresentação onde elementos dessas formações eram abordados, ainda que de maneira fragmentária.

Na construção e compartilhamento dessas histórias, a biografia da terapeuta emergia frequentemente, não como um “exemplo de vitória contra o câncer”, mas como meio de matizar a fala de um paciente, elucidar uma orientação, responder a uma pergunta e, de certa forma, legitimar suas orientações terapêuticas, a partir da sua experiência concreta com a mesma doença que afligia seus pacientes.

Certo dia nesta roda, após algumas colocações sobre a importância do autoconhecimento no processo da cura, um senhor pediu a palavra. Ele disse que estava frustrado, pois meses atrás havia iniciado uma nova quimioterapia e depois de duas baterias de exames seus tumores haviam reduzido de tamanho. Empolgado com esses resultados, fez novos exames em São Paulo, três meses depois de encerrar a quimioterapia, e agora os tumores apareceram maiores e mais ativos, a doença havia piorado e os médicos não haviam lhe dado muitas esperanças. Ele disse ter mudando muita coisa em sua vida desde a descoberta do câncer: mudou de endereço para ficar mais próximo da família, alterou seus hábitos alimentares, mudou a forma de ver o mundo, certas atitudes e considerava

que havia se tornado “uma pessoa melhor”, de modo que não entendia porque havia piorado tanto:

Eu não esperava a cura, mas pelo menos o controle e isso não veio e eu me sinto frustrado e agora eu estou mais me preparando para o pior do que esperando a cura. O que eu faço? Continuo na esperança, lutando pela melhora ou me preparo para morrer?

Todos os olhares se voltaram para a terapeuta, que serenamente respondeu:

Não existe isso que o certo é viver e que morrer é errado, a gente tem que ver que a morte e a vida são uma coisa só e que a gente não tem controle sobre elas. Não cabe a nenhum de nós o controle de quando se vai morrer, eu posso sair daqui atravessar a rua e morrer, eu não tenho controle sobre isso. Nós temos que abandonar essa ideia de que nós temos o controle da vida porque nós não temos esse controle. O que a gente pode ter é uma vida que nos dê uma boa morte. Estar bem na vida é estar bem na morte, a nossa morte é o espelho da nossa vida e essa morte será bela se a nossa vida é bela. Às vezes a gente acha que o prêmio é ficar vivo, que morrer é a derrota, mas pode não ser, na maioria das vezes não é, pois tem gente que vai morrer porque esta pronto para morrer, ele não tem mais o que fazer aqui, já cumpriu o que tinha que cumprir, aprendeu o que tinha que aprender e, muitas vezes, os que ficam é porque ainda não terminaram o que tinham pra fazer, não consertaram o que tinham pra consertar, eles tem mais alguma coisa pra fazer, tem que terminar com as pendências.

Ela, então, acionou sua própria história para dar um exemplo do que seria “uma morte sem pendências”:

Quando eu tava lá na UTI toda ralada, toda entubada, eu só pensava, mas bah se eu morrer agora como é que vai ser? Eu não disse o que tinha que dizer pro meu pai, eu não falei o quanto eu amava minha irmã, eu tava mal na relação com meu filho, não tinha perdoado meu ex-marido, eu tava cheia de pendências, então eu não podia morrer e deixar tudo isso sem resolver, se eu tivesse morrido ali ia ser uma péssima morte, mas hoje se eu atravessar a rua e morrer não tem problema porque eu não tenho mais nenhuma pendência.

Esse ponto de sua história com o câncer, quando estava na UTI “toda entubada”, aparecia com certa frequência nas rodas, mas penso que ela não era apenas reproduzida, mas antes construída e atualizada constantemente nas interações com os pacientes. A narrativa de sua experiência

com o câncer, embora pudesse ser a mesma, não era acionada da mesma maneira sempre. Um mesmo ponto dessa história podia ser abordado e significado de diferentes maneiras dependendo das situações formadas, das questões suscitadas, das discordâncias que, por vezes, também emergiam nessas interações. Nesse processo, ela tanto ordenava continuamente sua experiência com a doença como produzia seu lugar como terapeuta ao narrar sua trajetória como paciente, trajetória esta que não era dada como encerrada, pois frequentemente ela se dizia “uma paciente em manutenção”, já que considerava que o processo de cura teria um início, um meio, mas não teria fim. Tornar-se uma terapeuta era também para ela uma forma de estar cuidando de si através do cuidado com os outros: “o que eu falo para vocês são coisas que eu também preciso escutar”.

Seu foco nas emoções e no autoconhecimento como elementos da cura sobrecarregava de responsabilidades a pessoa doente e, algumas vezes, me parecia até mesmo uma estratégia cruel. Mas, por outro lado, podia ser uma forma de empoderar aqueles que se viam determinados pelos genes ou pelas “células descontroladas” ao acenar com a possibilidade de rescritura dessa biologia através de novos rumos dados a sua biografia, e sem negar um lugar para morte que é, no final das contas, o desfecho de toda vida.

* * *

O câncer continua sendo uma doença envolvida por fortes representações ligadas à morte, à mutilações, dor e sofrimento físico. Receber o diagnóstico dessa doença é para muitas pessoas receber uma sentença de morte. Ainda que a biomedicina tenha avançado consideravelmente no que diz respeito à formas eficazes de tratamento, nem sempre essa tecnologia está acessível a todos. No decorrer das minhas pesquisas encontrei pessoas que, literalmente, estavam correndo contra o tempo na tentativa de conseguir exames tão simples quanto uma ultrassonografia para dar prosseguimento a uma cirurgia que não podia ser mais adiada, enquanto outras dispunham da mais completa rede de assistência médica que o dinheiro poderia pagar.

Para muitas pessoas, no entanto, só a medicina não bastava diante da insegurança gerada por esse diagnóstico, mesmo entre aquelas que depois

de todos os tratamentos se consideravam curadas. Tanto nos grupos de ajuda mútua quanto no CAPC encontrei pessoas que tinham recebido seu diagnóstico de câncer há 5, 8 ou 10 anos e não apresentavam mais qualquer sintoma da doença. No entanto, continuavam participando dos grupos por considerarem que aquele era um espaço único no qual podiam falar sempre abertamente sobre suas vidas após a doença, ou fazendo o tratamento espiritual como um “reforço”, uma espécie de controle preventivo não muito diferente dos controles biomédicos que passam a fazer pelo resto de suas vidas. No entanto, diferente dos exames regulares que analisam plaquetas, glóbulos, ossos, órgãos e tecidos, os espaços dos grupos e aquele proporcionado pelo tratamento espiritual não mediam a biologia, eles permitiam a emergência de biografias através das narrativas construídas continuamente nesses encontros em espaços terapêuticos.

Os processos narrativos nesses lugares permitem a construção de sentidos para a doença a partir de histórias individuais produzidas, compartilhadas e confrontadas coletivamente. Certamente, essas histórias estão marcadas por formas de representação sobre a doença que circulam em diferentes esferas sociais: na mídia, na religião, na biomedicina e aquelas produzidas na própria dinâmica terapêutica que fazia parte desses cenários institucionalizados. No entanto, o que está sendo posto nesse compartilhamento narrativo não é a mera reprodução dessas representações, mas uma construção contínua de sentidos para elas capazes de confirmar, negar, modificar ou contestar tais representações no momento em que são confrontadas com experiências concretas e individuais com o câncer.

As narrativas permitiriam colocar a experiência da doença em perspectiva ao colocá-la em evidência. Em contextos terapêuticos, as dimensões biológicas e biográficas dessa experiência são confrontadas em interações que envolvem diferentes atores que, apesar de um histórico clínico similar, carregam interesses, motivações e desejos distintos e, ainda assim, são capazes de produzir um contexto narrativo comum (o que não significa consensual), no qual as histórias das pessoas doentes vão oferecer estratégias e modelos de ações.

Destaquei três elementos que atravessam as narrativas em contextos terapêuticos voltados para pessoas com câncer: as emoções, a genética e a família. Na busca de uma biologia do câncer, a genética, as pessoas são

levadas a produzir uma biografia com a doença envolvendo a família: se a doença não se apresenta nas gerações passadas, passa a rondar as gerações futuras. Assim, o biológico passa a fazer parte do biográfico no momento em que novas formas de relação com o corpo passam a ser acionadas pela pessoa com câncer e seus descendentes, especialmente entre as mulheres com histórico de câncer de mama na família. Já com as emoções ocorreria um processo inverso: aqui é a biografia do sujeito que agiria sobre sua biologia.

Wikan (2000: 222) cita um ditado que afirma: “não pergunte qual a doença que a pessoa tem, mas que pessoa a doença tem”.

Partindo de sua própria experiência com um descolamento de retina que a levou à perda da visão de um olho, a autora analisa as narrativas sobre doenças enquanto histórias que estão centradas em um começo, mas que não possuem um final, porque a experiência com uma doença crônica é continuamente produzida e está marcada pelas dimensões relacionais dinâmicas e instáveis nas quais a pessoa doente está inserida. Assim, os sujeitos que narram frequentemente expõem mais suas relações do que suas doenças.

Ao narrar sua experiência, a terapeuta do CAPC estava também produzindo continuamente essa experiência que dizia algo sobre suas relações pessoais e os modos particulares de enfrentamento da doença, assim como comunicava algo sobre seu lugar naquele espaço, como alguém que estava propondo aos pacientes uma nova percepção sobre a vida porque conhecia bem o que significava a proximidade da morte. As mulheres nos grupos de ajuda mútua, ao contestarem suas coordenadoras (pelas quais tinham enorme carinho e até mesmo um sentimento de devoção chamando-as frequentemente de “santas” ou “anjos”), estavam construindo estratégias para suas vidas cotidianas que lhes conferissem um lugar positivo na família e não marcado pela doença. Através de histórias individuais acionadas em contextos coletivos de ação terapêutica, essas pessoas estavam não apenas produzindo formas de compreensão para a doença e seus tratamentos, mas compartilhando agenciamentos concretos que eram utilizados cotidianamente na experiência com o câncer que se faziam legíveis e legítimos nesse compartilhar de biografias que buscava dar sentido a toda biologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AURELIANO, Waleska de Araújo (2006). *Compartilhando a experiência do câncer de mama: grupos de ajuda mútua e o universo social da mulher mastectomizada em Campina Grande (PB)*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande.
- BURY, Michael (1982). "Chronic illness as biographical disruption", in: *Sociology of Health and Illness*, v.4, n.2: 167-182.
- CARDOSO, Vânia Zikán (2007). "Narrar o mundo: Estórias do 'povo da rua' e a narração do imprevisível", in: *Mana*, v.13, n.2: 317-345.
- _____. (2009). "O espírito da performance", *Ilha. Revista de Antropologia*, v. 9, n. 2: 199-213.
- CSORDAS, Thomas J. (2008). *Corpo, Significado, Cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- GARRO, Linda C.; e MATTINGLY, Cheryl (2000). "Narrative as Construct and Construction", in: *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.
- GIBBON, Sahra (2004). "Re-examinando a 'genetização': árvores familiares na genética do câncer de mama", in: *Política e Trabalho: Revista de Ciências Sociais*, v.20, n.1: 35-60.
- GOOD, Byron J. (1994). *Medicine, rationality, and experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KLEINMAN, Arthur (1988). *The Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*. New York: Basic Books.
- LADERMAN, Carol; e ROSEMAN, Marina (1996). "Introduction", in: *The Performance of Healing*. New York: Routledge.
- LANGDON, Esther Jean (2001). "A doença como experiência: o papel da narrativa na construção sociocultural da doença", in: *Etnográfica*, v.2: 241-260.
- LOCK, Margaret M. (1998). "Breast cancer: reading the omens", in: *Anthropology Today*, v.14, n.4: 7-16.
- MATTINGLY, Cheryl (1994). "The concept of therapeutic emplotment", in: *Social Science and Medicine*, v.38, n.6: 811-822.
- _____. (1998). *Healing Dramas and Clinical Plots: The Narrative Structure of Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2000). "Emergent Narratives", in: GARRO, Linda C.; e MATTINGLY, Cheryl (ogs.). *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*. California: University of California Press.
- PACHECO, Gustavo de Britto Freire (2004). *Brinquedo de cura: um estudo sobre a pajelança maranhense*. Tese de doutorado, PPGSA-Museu Nacional-UFRJ.
- RABELO, Míriam Cristina M.; ALVES, Paulo César; e SOUZA, Iara Maria (1999). *Experiência de doença e narrativa*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ.
- SONTAG, Susan (1984). *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- WIKAN, Unni (2000). "With Life in One's Lap: The Story of an Eye/I (or Two)", in: GARRO, Linda C.; e MATTINGLY, Cheryl (ogs.). *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*. California: University of California Press.

SOBRE OS AUTORES

ANA LÚCIA MARQUES CAMARGO FERRAZ – Professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Pós-Doutorado em Antropologia na Universidade de São Paulo. Bacharel em Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1995), mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (1999) e doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2005). Atua como pesquisadora do NARUA – Núcleo de Estudos de antropologia das artes, ritos e sociabilidades urbanas (UFF), do Grupo de Antropologia Visual – GRAVI/USP e do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – NAPERDRA/ USP. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase nos seguintes temas: vídeo etnográfico, trabalho, representação, etnografia, memória, cultura popular e teatro.

DIEGO MADI DIAS – Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem) e do Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica (NAIPE); Associado ao Núcleo de Estudos Sociais em Audiovisual (NAV-UFRRJ) e ao Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas, Museu do Índio – FUNAI. Research Fellow at Smithsonian Tropical Research Institute (2012). Atualmente, realiza pesquisa sobre gênero, corpo, cultura material e visual em uma sociedade indígena caribenha (os Kuna).

GUSTAVO RUIZ CHIESA – Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem. Tem experiências em pesquisa na área de religiões

mediúnicas; Interfaces entre saúde e espiritualidade; Narrativas orais e histórias de vida; Usos da imagem e escrita etnográfica.

LUCIANA HARTMANN – Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Colabora no Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria. Possui graduação em Artes Cênicas, Bacharelado em Interpretação Teatral, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996), mestrado (2000) e doutorado (2004) em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou doutorado sanduíche na área de antropologia visual na École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris (2002-2003). Tem experiência nas áreas de Teatro e de Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: pedagogia do teatro, antropologia da performance, antropologia visual, contadores de histórias, performance, narrativas orais, culturas de fronteira.

MARCO ANTONIO GONÇALVES – Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ e do Departamento de Antropologia Cultural do IFCS-UFRJ. É Mestre e Doutor em Antropologia Social pelo Programa Pós-Graduação de Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou Pós-Doutorado na Universidade de St Andrews (1997), na Katholieke Universiteit Leuven (1998) e na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2006). Coordena o Laboratório de Experimentações em Etnografia e imagem (www.nextimagem.com) no PPGSA-IFCS-UFRJ. Tem experiência em pesquisa na área de Etnologia indígena e etnografia e imagem.

MYLENE MIZRAHI – Pós-doutoranda do PPGSA-IFCS-UFRJ/CAPES. Doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-IFCS-UFRJ) (2010), com Doutorado Sanduíche pela University College London (UCL). É Mestre em Sociologia com concentração em Antropologia pelo PPGSA-IFCS-UFRJ (2006) e bacharel em Ciências Econômicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1987). Possui experiência em Antro-

pologia da Arte, Antropologia do Consumo e Culturas Material e Visual e suas interfaces com a Antropologia Urbana. Desde 2002 desenvolve trabalho de campo intensivo no Rio de Janeiro, Brasil, entre os criadores e consumidores do movimento musical Funk Carioca. Pesquisadora do Global Denim Project, coordenado por Daniel Miller do departamento de Antropologia da UCL, pesquisadora do Grupo de Estudos de Consumo, coordenado por Livia Barbosa e Fatima Portilho, registrado no CNPq, e pesquisadora do NAIPE (Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisas Etnológicas), coordenado por Els Lagrou, do PPGSA-IFCS-UFRJ.

ROBERTO MARQUES – Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Regional do Cariri. Doutor em Antropologia Cultural pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011), Mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (2001) e Graduado em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (1994). Tem experiência nas áreas de Antropologia e Sociologia, com ênfase em Cultura e Modos de Vida, atuando principalmente nos seguintes temas: Festas, Narrativas e Performances, Criação Cultural, Antropologia Urbana, Memória Social e Gênero.

SCOTT HEAD – Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor em Antropologia (2004) e Mestre em Latin American Studies (1989) pela University of Texas at Austin. Possui graduação em Filosofia pela Duke University (1989). Desenvolve pesquisa sobre a arte lúdica-marcial Capoeira Angola e as ressonâncias desta prática cultural com imagens históricas e contemporâneas do meio urbano de Rio de Janeiro. Pesquisador e co-coordenador do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO), desenvolvendo pesquisas no campo da performance, imagem e etnografia.

VÂNIA Z. CARDOSO – Professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre e Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da University of Texas at Austin (2004). Realizou Pós-Doutorado no Programa de Pós-

Graduação em Antropologia e Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005-2006). Co-coordenadora do GESTO – Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (UFSC/CNPq). Atua nas áreas de pesquisa sobre narrativas, etnografia, religiosidades, performance, subjetividade e cultura afro-brasileira.

WALESKA DE ARAÚJO AURELIANO – Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, graduação em Comunicação Social com habilitação em jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba (2004) e mestrado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (2006). Pesquisadora do TRANSES – Núcleo de Antropologia do Contemporâneo e do GESTO – Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (UFSC/CNPq). Tem experiência na área de Antropologia e Sociologia da Saúde, atuando principalmente nos seguintes temas: experiência da doença, performance e narrativa, gênero e enfermidade, grupos de ajuda mútua e religião e saúde.

